



*Ulrich Middeldorf*





B 2056

6771. PERNETY (A.-J.). Dic  
vure, avec un traité pratique  
2 vol. in-8, rel. veau anc.  
cxxviiij - 376 . 466 p. Seconde édi  
donne des procédés anciens.

127 PLANCHES de reprod  
texte. (Texte anglais.)

6784. PICCIONI (Ma  
scale del Campidiglio.)  
rel. dem. vélin (rel. m  
(Piccioni 2075)

# DICTIONNAIRE

P O R T A T I F

DE PEINTURE,  
SCULPTURE ET GRAVURE.

DICIONNAIRE

P O R T A I S

DE PENNANS

BOURBON ET BRAYON

# DICTIONNAIRE

P O R T A T I F

DE PEINTURE,  
SCULPTURE ET GRAVURE;

A V E C

UN TRAITÉ PRATIQUE

D E S

D I F F E R E N T E S M A N I E R E S

D E P E I N D R E ,

*Dont la Théorie est développée dans les Articles qui  
en sont susceptibles.*

O U V R A G E utile aux Artistes, aux Eleves & aux  
Amateurs.

PAR Dom ANTOINE-JOSEPH PERNETY, Religieux  
Bénédictin de la Congrégation de Saint Maur.



A P A R I S ,

Chez BAUCHE, Libraire, Quai des Augustins, à  
Sainte Genevieve, & à S. Jean dans le Désert.

---

M. DCC. LVII.

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*

# DICTIONARY

OF THE

ENGLISH LANGUAGE

AND

OF

THE

PROVERBS

AND

OF THE

LANGUAGE

OF THE

ENGLISH

AND

OF



# P R É F A C E .

**M**ALGRÉ la mauvaise humeur de certaines gens, qui les fait crier contre le goût du siècle pour les Dictionnaires, ce goût semble se fortifier à mesure qu'on multiplie ce genre d'instruction : c'est une preuve des avantages que le Public en retire. Nous en sommes, dit-on inondés ; & si l'on n'arrête ce torrent, nous n'étudierons bientôt plus que dans les Dictionnaires, qui ne peuvent nous instruire que très-superficiellement. Je n'entreprends pas ici la défense de ceux qui réduisent l'étude des Sciences à cette méthode ; mais au moins ne peut-on nier qu'elle est indispensable dans les Arts, qui se font fait un langage ignoré de presque tous ceux qui ne les cultivent pas. Comment en effet converser avec les Artistes, & raisonner avec eux sur leur Art, si l'on ignore les termes qui leur sont propres, ou si l'on n'est pas au fait du vrai sens dans lequel on les employe ? Les Dictionnaires sont donc nécessaires, & plus aujourd'hui que jamais, parce

que le goût des Sciences & des Arts a gagné tous les Etats. On veut ſçavoir tout, ou plutôt parler de tout, & ne paroître ignorer de rien : il faut donc ſe prêter à ce goût du ſiècle. Si le plus grand nombre ne puife dans ces Ouvrages que des connoiſſances très-ſuperficielles, il ſ'en trouvera qui ne s'arrêteront pas à l'écorce; la force de leur génie les fera pénétrer plus avant, & leur goût naturel, mais ſouvent indéciſ, ſe développera par la facilité qu'ils auront de ſ'inſtruire des principes de ces Arts, dans un langage qui leur auroit été trop étranger ſans ce ſecours. Si les Anciens nous avoient laiffé de ſemblables Dictionnaires, ils auroient épargné bien des veilles aux Commentateurs, & comme tari la ſource de tant de Diſſertations, qui ſouvent ne ſervent qu'à faire prendre le change, ou à rendre la choſe encore plus douteuſe : ils auroient prévenu la décadence des Arts. On travaille à en reſſuſciter, & l'on ne ſeroit occupé qu'à les cultiver ou à les perfectionner.

La Peinture n'abonde pas en termes inconnus dans le langage ordinaire, mais elle en employe beaucoup dans un ſens figuré; les uns & les autres ont donc be-



soin d'une explication qui détermine & fixe précisément leur signification propre à l'usage qu'on en fait.

Pline nous fournit une infinité d'exemples ; & pour ne pas en chercher qui regardent d'autres Arts que ceux qui font l'objet de ce Dictionnaire, combien l'équivoque de ces termes latins, *Picturam inurere* ( Pline, liv. 35, chap. 11. ) n'a-t-elle pas causé d'embarras à ses Commentateurs, pour expliquer la Peinture à l'Encaustique ?

L'envie de me rendre utile au Public, jointe à une inclination naturelle pour les Arts, m'ont porté à m'instruire de leurs principes, & à communiquer ce que j'en ai appris. Les Dictionnaires qui ont traité jusqu'ici de la Peinture, de la Sculpture & de la Gravure, m'ayant paru laisser beaucoup de choses à désirer, je me suis déterminé à en donner un de ces Arts en particulier, plus complet que ceux qui l'ont précédé. Pour remplir mon objet, j'ai puisé dans les Ouvrages publiés sur ces Arts ; je les ai cités assez souvent, pour qu'on ne puisse pas m'accuser de vouloir me parer en secret des plumes d'autrui : j'ai consulté les Connoisseurs, & les Artistes ; & je

sens encore que mon Ouvrage est très-éloigné de la perfection dont il est susceptible. Je m'étois borné au seul Dictionnaire ; & il étoit déjà sous presse, lorsqu'il m'est venu dans l'idée de le rendre plus intéressant, & plus utile par l'addition d'un Traité pratique de toutes les manières de peindre, précédé d'un petit préambule sur l'ancienneté, & le mérite de la Peinture. En y prenant l'idée de l'excellence de cet Art, les Eleves seront encouragés à donner tous leurs soins pour s'y perfectionner, & le Public y prendra des impressions de la considération due à ceux qui le cultivent.





# T R A I T É P R A T I Q U E.

*Des différentes manières de peindre.*



N vain rechercheroit-on l'origine de la Peinture ; je croirois que son époque n'est pas fort éloignée de celle de la création : elle est si naturelle à l'homme, qu'on ne voit presque point d'enfans , qui dès le plus bas âge, ne s'amusent à tracer avec du charbon, ou autre matière, quelques traits, pour représenter quelque'objet. Ces desseins, quelque'imparfaits qu'ils soient, n'en sont pas moins des desseins, & la Peinture est-elle autre chose qu'un dessein colorié ? Quelques traits formés avec des terres colorées, délayées dans de l'eau, & appliquée peut-être même d'abord avec le bout du doigt, auront succédé à ces traits charbonnés, & donné naissance à la Peinture.

Si l'on n'est pas content de cette époque, où en trouvera-t-on une plus précise ? Toute l'Antiquité est si remplie de fables, qu'on ne peut rien assurer de certain sur cela.

Au lieu de s'obstiner inutilement à la recherche de son Inventeur, & de se perdre dans l'obscurité & l'embaras des opinions très-incertaines, & souvent opposées des anciens Auteurs, Philostrate dit,

comme moi , que la Peinture est une invention de la Nature , & une production des premiers siècles. Il semble en effet que charmée de ses productions , la Nature se soit appliquée avec soin à nous en présenter sans cesse des images dans les eaux , & sur les corps polis , pour nous inviter à en faire des copies plus solides. L'homme , qui se pique avec raison d'être le singe de la Nature , se fera bientôt mis en devoir de l'imiter , & aura formé sur ces images ses premiers desseins pour la Peinture. Mais enfin rien ne prouve mieux que la Peinture est innée à l'homme , que la connoissance qu'en ont les Nations les plus barbares , & les moins policées. Les relations nous apprennent que les Peuples les plus sauvages de l'Amérique ont des Peintres , qui sans Maîtres , font des Peintures & des Sculptures , plus ou moins parfaites , suivant la portée de leur génie.

Ce seroit faire peu d'honneur à cet Art admirable , que d'attribuer sa découverte à un pur effet du hazard , comme l'ont avancé quelques anciens Auteurs. Quelques Bergers , dit-on , traçant avec leurs houlettes des traits sur la terre , un d'eux s'avisa de suivre en traçant les extrémités de l'ombre que ses moutons y formoient. Plin dit , qu'une jeune fille traça sur le mur l'ombre de son amant , pour en conserver en quelque maniere la présence ; & Philostrate , dans la vie d'Apollonius , ajoute à ce sujet , que les premiers Peintres travaillant à remplir ce vuide par des traits , apprirent peu à peu à y ménager les jours & les ombres avec une seule couleur , & celle du fond. Quoi qu'il en soit , il est à croire que la Nature ayant fait les premiers portraits , elle fit aussi les premiers Peintres. Elle inspira aux hommes le dessein de l'imiter , & peut-être que quelques circonstances singulieres ont contribué à faire réussir leurs recherches. C'est tout ce qu'on peut accorder au hazard dans l'honneur de cette invention.

Il y a apparence que les premiers Ouvrages dans ce genre n'étoient que des représentations grossières & très-informes. Les figures durent être bien strapassées, par le défaut de correction, & celui qui réussit enfin à en détailler les parties, & à leur donner une forme non équivoque, pouvoit passer pour un prodige. Que dût-on penser de ceux qui y joignirent le coloris, & qui réussirent à donner une espèce de vie à ces figures en y exprimant les passions? L'estime qu'on en fit a sans doute été la source où l'on a puisé la fable de Pygmalion.

Ces réflexions sont fournies par la Nature même, qui a donné à l'homme un penchant si violent à imiter. Mais quel fut le premier qui se fit un nom, par son adresse à réussir dans cette imitation plus parfaitement que les autres hommes? On a vainement fouillé dans l'antiquité la plus reculée pour le découvrir : les Auteurs ne sont point du tout d'accord sur cet article. Je ne pense pas qu'on veuille en croire Aristote, quand il dit qu'un certain Euchir, cousin de Dedale, a le premier découvert la Peinture; Théophraste n'est pas plus croyable de l'attribuer à Polignote, qui refusa toutes les récompenses que lui offrirent les Athéniens, pour leur avoir peint une galerie. En croirons-nous mieux Plin, qui contraire à lui-même, après avoir dit que Chéaréma en fut l'inventeur, l'attribue ensuite à un Corinthien, & puis à Gigès? Ce que nous pouvons dire de plus certain, c'est que la Peinture étoit pratiquée chez les Egyptiens dès le tems d'Hermès Trismegiste, à qui on attribue l'invention des Hieroglyphes, qui étoient une véritable peinture. Cet Hermès, suivant l'opinion la moins contestée, vivoit du tems des premiers descendans de Noé. Si l'on ne veut pas accorder à Hermès cette antiquité, on conviendra du moins que la Peinture étoit très-connue en Egypte avant Moïse,

puisque ce saint Législateur du Peuple de Dieu, lui défendit expressement d'imiter les Egyptiens en cela; les quatre derniers livres du Pentateuque sont trop formels là-dessus pour qu'on puisse en douter; & les plus anciens Auteurs profanes nous le confirment par les descriptions qu'ils nous font des Peintures & Sculptures magnifiques qu'on voyoit dans les Palais, & les Temples d'Egypte.

Mais pour venir à quelque chose de plus précis sur l'ancienneté de la Peinture & de la Sculpture, il suffit d'ouvrir les Ouvrages d'Homere, qu'on peut regarder comme le plus ancien des Auteurs profanes connus, si l'on n'admet pas la préexistence d'Hésiode, & si l'on veut donner les Ouvrages attribués à Hermès, à quelques Auteurs postérieurs à Homere. Quelques-uns pourroient demander en quel tems vivoit ce Prince de la Poësie, afin d'avoir une époque précise du tems où la Peinture étoit en vigueur. Comment satisfaire cette curiosité? On pourroit s'en rapporter au plus ancien des Historiens profanes, Hérodote; mais il dit sans aucune preuve, si l'on en croit Strabon, liv. 2, chap. 53, qu'Homere vivoit environ 400. ans avant lui, & 160. ans après la guerre de Troye; événement que le même Historien est fort tenté de regarder comme fabuleux, comme on peut le voir dans son Euterpe, ch. 118 & 120. Il semble néanmoins le déterminer au règne de Prothée, Roi d'Egypte; mais il n'est pas moins difficile de fixer l'époque de ce règne. Virgile, sur le témoignage de Varron, fixe le siège de Troye à l'an 300. avant la fondation de Rome, ce n'est pas ici le lieu d'examiner si son opinion est appuyée sur des raisons solides.

On ne sçauroit douter que la Sculpture ne fût très-con nue lorsque les Grecs assiègerent Troye, pour peu qu'on fasse attention à ce grand nombre d'ouvrages gravés ou sculptés dont parle Homere, Telle

est la statue de Minerve, ou le Palladium, à laquelle les femmes Troyennes, par l'ordre d'Hector, consacrerent un voile précieux, que Théano, fille de Cisseus, posa sur les genoux de la Déesse. Iliade, liv. VI. v. 302.

Telles sont les statues d'or du fallon d'Alcinoüs, qui tenoient à la main des torches pour éclairer le lieu pendant la nuit. Odyssée, liv. VII. v. 100.

Le bouclier d'Achille, sur lequel Vulcain avoit gravé tant de choses si différentes; la cuirasse d'Agamemnon, & plusieurs autres ouvrages, nous prouvent bien clairement que l'Art de graver, la Sculpture, & par conséquent le Dessin, étoient en vigueur, même long-tems avant Homere.

Il resteroit donc à sçavoir si la Peinture proprement dite, ou l'art de colorier un dessin, étoit en usage dans ce tems-là.

Pline semble penser qu'on ne la connoissoit pas : aucun Art, dit cet Auteur, n'a été plutôt porté à sa perfection que la Peinture, puisqu'il ne paroît pas qu'elle existât du tems de la guerre de Troye. *Nullam artium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse eam appareat. Lib 35.* Quelques observations sur ce qu'Homere dit du bouclier d'Achille, & sur les ouvrages de tapisserie auxquels les femmes de ce tems-là s'occupaient, comme celles d'aujourd'hui, convaincront que Pline, & ceux qui ont adopté son opinion, se sont trompés.

On trouve sur le métal, dont le bouclier d'Achille étoit fait, divers objets coloriés par l'action du feu, & la nature des métaux. Il s'ensuit vraisemblablement que c'étoit une espece de Peinture, ou de Damasquinure, imitée de la Peinture ordinaire, qui s'exécute avec les terres colorées, & le pinceau. Car il n'est pas moins naturel de penser que pour représenter les objets, on a d'abord employé les

couleurs ordinaires, avant de les représenter par des couleurs, que leur donne l'action du feu sur les métaux. Homere dit positivement que ces objets représentés sur le bouclier d'Achille, étoient distingués par les couleurs. On y voyoit, dit-il, des Labou-reurs qui formoient des sillons dans un vaste champ, & à mesure que le coutre de la charrue ouvroit la terre, cette terre, toute d'or qu'elle étoit, devenoit noire, telle qu'elle le paroît, quand la charrue y a passé. *Iliad.* liv. 18, v. 548. Le même Poëte avoit dit v. 545, qu'à la fin de chaque sillon, un homme présentoit au Laboureur un verre de vin.

Parlant ensuite d'une vigne que Vulcain y avoit représentée, il dit que les seps étoient d'or, & les grappes noires, *ibid.* v. 562. Elle étoit, ajoute-t-il, garnie d'échalas d'or, & environnée d'un fossé bleu. D'un autre côté, des lions furieux devoient un taureau, & avaloient le sang rouge-noir, qui couloit de ses blessures, v. 583. Pour représenter au naturel les taureaux, les bœufs & les genisses, Vulcain avoit choisi l'or & l'étain, comme des métaux, dont la couleur étoit très-propre à cet effet.

Bien d'autres observations se présenteroient à faire sur ce bouclier; mais celles-là suffisoient pour insinuer qu'il y avoit du tems d'Homere une sorte de Peinture qui se pratiquoit au moyen du feu; mais le travail de la tapisserie, où l'on voit dans le même Auteur, que les femmes mettoient en œuvre des laines de diverses couleurs, pour y représenter les objets au naturel, est une preuve à laquelle on ne peut se refuser.

Sur les représentations d'Hector, Paris ayant pris le parti de terminer la guerre de Troye par un combat singulier avec Ménélas, Iris va en avertir Hélène, & la trouve occupée à un ouvrage de tapisserie, où elle représentoit les combats que ses charmes avoient excités entre les Grecs & les Troyens. *Iliade*, liv. 3.



¶. 125. L'on trouve encore dans le 22. liv. v. 439, que dans le moment qu'Andromaque apprit la mort de son mari Hector, elle travailloit à un morceau de tapisserie, où elle formoit des fleurs avec une agréable variété.

Junon s'apprêtant à tromper Jupiter, prit pour cet effet une robe dont Minerve lui avoit fait présent, & sur l'étoffe de laquelle cette Déesse des Arts, qui la première fit de la tapisserie, avoit représenté beaucoup de choses avec un art admirable. Iliade, liv. 14, v. 178.

Homere fait dans le même livre une description charmante de la ceinture de Vénus, que cette Déesse prêta à Junon pour le même motif que ci-dessus. Vénus, dit notre Poëte, v. 214, ôta sa ceinture faite & peint à l'éguille, & représentant divers objets..... Prenez, dit-elle à Junon, prenez cette ceinture, où tout est représenté, &c.

Telles étoient sans doute les superbes étoffes dont Hélène fit présent à Télémaque; celles qu'Hecube avoit en quantité. Tels aussi les ouvrages magnifiques que faisoit Circé dans le cinquième livre de l'Odissee; & ceux du même genre que Minerve apprit à faire aux filles de Pandare. *Ibid.* liv. 20, v. 72.

De tous ces exemples il est facile de conclure en faveur de la Peinture, ce que nous avons remarqué sur le bouclier d'Achille. Il est même très-vraisemblable qu'avant de peindre en tapisserie, on avoit employé des terres colorées naturellement ou par art, pour représenter les objets en peinture ordinaire; car il est bien plus naturel d'employer les couleurs avec le pinceau, que d'imaginer de placer près l'un de l'autre des fils de laine teints de diverses couleurs pour produire le même effet. Ce dernier Art, quoique supposé par les Poëtes une invention de Minerve, n'a dû être imaginé que long-tems

après la Peinture , dont elle paroît n'être qu'une suite ou une imitation. L'art de la Tapifferie étant donc très-connu dans l'Égypte , à Sidon , en Phrygie , & dans une infinité d'autres lieux du tems de la guerre de Troye , de quelle ancienneté devoit être la Peinture dont il tiroit son origine. Virgile avoit lû Homere avec beaucoup plus d'attention que Pline ; puisqu'en parlant des mêmes tems que ce Poëte Grec son modèle , il ne fait pas difficulté de supposer la Peinture même dans sa perfection , ou du moins très-perfectionnée , lorsqu'il dit , dans son sixième livre , qu'Enée se reconnut parmi les Héros peints dans les tableaux qui décoroient le Temple de Junon à Carthage.

Ces témoignages doivent suffire pour prouver l'ancienneté de la Peinture. Les Auteurs postérieurs à Homere , en font une mention très-positive. Il est surprenant que la Peinture & la Sculpture , si estimées du tems de Polignote , d'Apelles , de Tymante , de Parrhasius , de Zeuxis , &c. ayent été si peu considérées dans leurs commencemens , qu'Homere , qu'on peut regarder comme un Historien , n'en ait pas fait une mention plus particuliere. Pour faire de si admirables ouvrages en tapifferie , il est vraisemblable que de même qu'aujourd'hui , on travailloit sur des patrons , qui par conséquent devoient être au moins aussi beaux que leurs copies. Comment dans ces tems-là ne jugeoit-on pas les noms de leurs Auteurs dignes de la mémoire des hommes ? Les progrès de ces Arts furent peut-être très-peu rapides : ils ne produisirent sans doute pendant long-tems , que des ouvrages trop informes pour mériter des éloges ; mais dès qu'ils eurent acquis un certain degré de considération , les Artistes travaillerent à l'envi à les perfectionner , & à se faire un nom. Les peuples ouvrirent alors les yeux sur l'excellence de ces Arts ; on consacra dans les fastes les noms des Peintres

les plus célèbres. Les Rhodiens éleverent un Temple à un de leurs Artistes en ce genre, la Grece dressa des statues aux siens ; les Amphictions crurent que les ouvrages de Polignote n'avoient point de prix, & qu'on ne pouvoit s'acquitter envers lui, qu'en lui décernant des honneurs extraordinaires, & en ordonnant qu'il seroit nourri & reçu aux dépens du Public dans toutes les Villes de la Grece ; ce qu'on accordoit qu'à ceux qui, par des actions éclatantes, avoient relevé la gloire de la Patrie. *Plutarque.*

Si la Peinture n'a pas toujours conservé ce degré de considération, elle a cependant toujours été très-estimée par les plus grands hommes. Moÿse, il est vrai, la défendit aux Israélites, mais il avoit ses raisons ; il connoissoit ce peuple très-enclin à l'idolâtrie des Egyptiens, & il voulut lui en ôter jusqu'à la moindre occasion. Sénèque a blâmé la Peinture ; mais le caprice y a eu beaucoup de part, de même que cet esprit de morale sauvage, dont ce Philosophe fait un si grand étalage dans tous ses écrits. Platon, le divin Platon, en pensoit bien différemment ; le soleil, selon lui, fut le premier Peintre ; & quelques Auteurs assurent que Platon & Socrate donnerent à la Peinture une partie de leur tems. Mahomet fut aussi l'ennemi de cet Art, & semble vouloir appuyer son sentiment sur les raisons de Moÿse ; mais ce mauvais copiste d'un original admirable, a farci son Alcoran de tant de rêveries extravagantes, que son sentiment n'est pas d'une grande autorité ; il paroît même qu'il a plutôt condamné les images par une précaution superstitieuse, ou par une suite de la fausse prudence des Iconoclastes, que par un véritable motif de religion.

La Peinture peut opposer à ce petit nombre d'ennemis, les plus grands hommes de tous les siècles. On la regardoit même dans l'antiquité comme

un Art au-dessus de la portée du commun, & il n'étoit permis qu'aux grands hommes, aux gens de condition, de l'exercer. Attale, Roi de Pergame, offrit deux cents soixante mille livres d'un tableau d'Aristide. Jules César acheta quatre-vingt talens, ou environ vingt-cinq mille écus, un tableau qui représentoit Ajax; & long-tems auparavant, Candaule, Roi de Lidie, avoit donné l'or à boisseaux pour un tableau, où l'on voyoit la bataille des Magnetes, peinte par Bularque. Demetrius sacrifia sa propre gloire à la conservation d'un tableau de Protogene; il préféra de lever le siège de Rhodes, dont il se seroit infailliblement rendu maître en mettant le feu aux maisons voisines de l'attaque; mais il sçavoit que ce tableau admirable se trouvoit dans une de ces maisons: il aima mieux renoncer à cette conquête, que de l'y faire périr.

Etion, au rapport de Lucien, exposa aux jeux Olympiques un tableau de sa main, représentant les Nôces d'Alexandre & de Roxane. Tous les spectateurs l'admirent; mais Proxenis, Intendant des Jeux, qui en connoissoit encore mieux le mérite, en fut si charmé, qu'il offrit sa fille à Etion qui étoit étranger, & n'avoit, dit-on, d'autres avantages que son habileté dans son Art. Etion devint son gendre.

Je pourrois rapporter une infinité d'autres exemples de l'estime qu'on a fait de la Peinture dans l'antiquité. Mais je renvoie au livre 35. de l'Histoire Naturelle de Plin, où cet Auteur parle de cet Art avec tant de goût, de sentiment & d'esprit, qu'on pourroit le regarder en un sens comme un des plus beaux Poèmes qu'on ait jamais fait en son honneur. Elle s'est maintenue dans cette considération, malgré la révolution des Empires, & la barbarie des siècles d'ignorance: elle a toujours trouvé des protecteurs. Si elle a souffert quelques éclipses, elle a reparu avec

tout son éclat. Les Souverains, les riches Particuliers ont travaillé à l'envi à recueillir ce qui avoit échappé de ses productions à la rigueur des siècles, & se font encore un devoir & un mérite de répandre leurs bienfaits à pleines mains sur les Artistes, & de décorer de titres très honorables ceux qui cultivent cet Art avec distinction.

La Peinture mérite en effet tous ces égards : car si l'on juge de son excellence par son antiquité, elle peut le disputer à tous les autres Arts : quand je dis la Peinture, j'entends aussi la Sculpture qui n'est pas moins ancienne. On peut faire consister cette excellence dans un rapport & une proportion avec la Nature, dont tout Art est une imitation & comme un supplément, soit que ce rapport & cette proportion regarde les besoins indispensables de la vie, ou n'ait pour objet que le plaisir. La Nature s'est portée d'elle-même aux choses qui lui étoient nécessaires ou agréables, & elle s'y est portée avec plus ou moins d'ardeur & de promptitude, selon que le besoin qu'elle en avoit, ou le plaisir qu'elle en ressentoit ont été plus ou moins grands.

On ne scauroit ranger la Peinture & la Sculpture dans la classe des besoins indispensables ; mais on ne peut leur refuser d'être regardées comme deux Arts qui renferment l'agréable & l'utile. Elles paroissent d'abord être bornées aux plaisirs des yeux & de l'esprit. Le plaisir qui naît de l'imitation, est comme une espece de reproduction & de multiplication des mêmes choses : il a sa source dans nous-mêmes, & dans ce desir secret & si naturel à l'homme, de l'immortalité, que la Providence divine a si fort imprimé dans lui, pour lui faire sentir qu'il en est capable, & qu'il doit y tendre de tout son pouvoir. Nous devons donc regarder ces Arts d'imitation comme une faveur du Ciel, & comme une douceur que la Sagesse suprême a jugé nécessaire à la vie humaine.

Indépendamment de ce plaisir, de cet amusement innocent & agréable que procure la Peinture, elle est d'une grande utilité, & l'on peut dire des Peintres, qu'ils remplissent parfaitement le précepte que donne Horace dans son Art Poétique, de joindre l'utile à l'agréable :

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

On ne doit pas considérer la Peinture comme un simple plaisir, elle est comme un autre langage, qui acheve de perfectionner l'art de nous communiquer nos pensées.

Le langage des Peuples varie par tous les pays ; il n'y a point de langue si étendue & si complète qui ne se trouve en défaut quand il s'agit d'exprimer certaines idées, & une infinité de couleurs & de figures pour lesquelles nous n'avons point de noms. Le langage de la Peinture est universel, il est entendu dans tous les pays du monde. Elle fait même plus d'impression, parce qu'elle parle aux yeux, suivant le Poète cité :

*Segnius irritant animos demissa per aurem*

*Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus. Art. Poet.*

Le plaisir que procure la Peinture tient de celui qui se fait sentir quand on entend un beau morceau de Musique ; ces deux Arts ont leur harmonie ; l'une résulte des sons ménagés sçavamment, l'autre de la distribution des couleurs. La représentation des objets naturels réveille presqu'en nous les impressions qu'ils font dans leur réalité. Sans sortir de son appartement, on y voit l'hiver avec tout ce qu'il y a de plus rigoureux, dans les plus grandes chaleurs de la canicule. A la vûe d'un étang glacé, d'une neige répandue sur

la surface de la terre, des arbres secs, languissans, dépouillés de leurs feuilles, des buissons couverts de givres, & de toute la Nature engourdie & sans vie; l'idée du froid se réalise alors, pour ainsi dire, au dedans de nous-mêmes, & nous laisse comme incertains si la chaleur extérieure que nous sentons réellement, l'emporte en effet sur le froid que nous imaginons. Un autre tableau nous rappelle à nous-mêmes, en nous faisant jouir en tout tems du plaisir que nous offre la variété & l'émail d'une quantité de fleurs de toutes les saisons artistement groupées, dont le froid, ni le chaud, ni la pluie n'altèrent la fraîcheur & la beauté. Tout auprès les plus attrayans & les plus savoureux fruits de l'automne se présentent à nous, & s'il y manque de quoi satisfaire l'odorat & le goût, on en est bien dédommagé par le plaisir de l'illusion.

Au moyen de cet Art nous voyageons par mer & par terre sans en courir les risques, sans embarras & sans fatigues. Les pays éloignés n'ont rien de si beau, de si rare que la Peinture ne rapproche de nous; temples magnifiques, obélisques superbes, merveilles du monde, tout est rassemblé sans confusion dans les bornes étroites d'un cabinet. On y envisage sans crainte, mais non sans émotion, les tempêtes les plus furieuses, les batailles les plus sanglantes, les inondations les plus déplorables, & près de là les douceurs de la paix, la tranquillité du calme, les charmes les plus séduisans, & les plaisirs les plus doux.

On y voit les Monarques dans toute leur magnificence, dans toute leur grandeur & leur majesté, sans éprouver la gehenne qui en est inséparable, & sans être assujetti à ce cérémonial rigoureux qui en diminue la satisfaction. On y considère à loisir le menu peuple avec toutes ses fantaisies & ses caprices, sans se mêler avec lui; & l'on participe à ses fêtes & à ses divertissemens sans risque d'éprouver ses rusticités.

D'un autre côté on promene, on laisse errer ses yeux dans de vastes & riantes campagnes, on y voit les troupeaux bondir dans la prairie, paître sur les coteaux; les Bergers & les Bergeres prendre à loisir, & jouir sans envie à l'ombre des bosquets charmans, des plaisirs simples & toujours renaissans de la vie champêtre.

Plus Magicien enfin que la Pythonisse même, un Peintre nous présente les morts avec tous leurs traits, nous y reconnoissons un pere, un parent, un ami, leurs portraits nous y tiennent en quelque façon lieu de leurs personnes; nous conversons avec eux, non pas un instant, mais autant de fois & aussi long-tems qu'il nous plaît. Un ami est-il éloigné, son portrait le rend présent, il adoucit les rigueurs de l'absence, il réveille, il ranime les sentimens, il entretient l'amitié.

On pourroit même dire que cet Art admirable surpasse la Nature, puisqu'il crée de nouveaux objets, en *matérialisant*, pour ainsi dire, la pensée, & en donnant un corps à des êtres purement imaginaires.

Si l'on considère cet Art du côté de l'instruction, il en est peu qui l'égalent. La description la mieux circonstanciée des usages, des armes, des plantes, des animaux & des autres choses curieuses d'un pays éloigné, est-elle comparable à la représentation exacte que la Peinture nous en donne? Le récit le mieux frappé fait-il la même impression que le fait même? Un Historien nous raconte les actions des grands hommes, mais dans un tableau nous voyons la personne même, nous y lisons son caractère, nous y considérons l'air de tête, le maintien, & un bon physionomiste y développeroit la pensée & ce qu'ils étoient capables de faire.

Quel secours la Peinture ne prête-t-elle pas aux autres Arts & aux Sciences? C'est elle qui fournit les plans aux Architectes; les Médecins, les Chirurgiens & ceux qui veulent s'instruire de l'Anatomie sans la



répugnance & le dégoût qui accompagnent inséparablement la vûe des cadavres réels, y trouvent au naturel l'arrangement des fibres, des muscles, des vaisseaux & de toutes les parties tant intérieures qu'extérieures du corps humain. La Géométrie y puise ses plans, la Géographie ses cartes, les Manufactures leurs desseins.

Le tableau n'est donc pas seulement un meuble agréable, il est utile, il est instructif; il réveille, il excite de grandes idées, des sentimens nobles, élevés, des réflexions édifiantes. Les portraits sont des vrais monumens d'honneur ou d'infâmie pour les hommes qu'ils représentent, & qui survivent ainsi à leur propre destruction. La vûe d'un grand homme donne de l'émulation, excite à la vertu; celle d'un scélérat inspire l'horreur du vice.

Mais cet Art si recommandable par lui-même, ne peut donner de la considération qu'à ceux qui le cultivent & l'exercent avec toutes les qualités requises. Le titre honorable de Peintre ne doit pas se prodiguer à tous ceux qui se mêlent de manier le pinceau. Comme on n'est pas censé Poète pour sçavoir placer quelques rimes, on n'est pas censé Peintre pour sçavoir barbouiller une toile avec des couleurs. Un Peintre d'Histoire doit être un grand homme. Il faut qu'il soit Historien lui-même, & qu'il sçache parfaitement tant l'Histoire ancienne que moderne, la sacrée & la prophane. Il doit être instruit des usages, des modes, des armes, des habillemens, & enfin de ce qu'on appelle en termes de Peinture, le *Costume*. Un Peintre ne mériteroit même pas absolument ce titre, s'il n'étoit qu'un simple Historien; il doit traiter ses sujets avec tout le sublime, le brillant, & le vif de la Poésie. Et si un Poète doit une attention particulière à son style, à la cadence de ses vers, le Peintre doit observer d'autres points pour donner à son tableau une belle harmonie: il faut qu'il con-

noisse la nature des couleurs, de la lumière, des ombres, & des rayons réfléchis, qu'on appelle *réflects*. L'effet qui résultera du mélange de ces couleurs, & de la position qu'elles ont sur la toile les unes relativement aux autres.

La Géométrie, l'Optique, la Perspective, la Géographie, l'Ostéologie, la Myologie, l'Architecture & bien d'autres Sciences sont nécessaires à un Peintre, & ne le sont pas à un Historien, ni à un Poète.

Le Peintre qui se borne au portrait, n'a pas tout-à-fait besoin d'être instruit de tant de choses; mais il faut qu'il fasse une étude particulière des hommes; qu'il se plie aux différentes sortes de gens à qui il a affaire; il faut qu'il sçache faire une différence entre le caractère distinctif d'un homme de qualité, & celui d'un homme du commun. Un Peintre très-médiocre peut réussir à faire un portrait ressemblant, mais d'une ressemblance froide & insipide; un bon Peintre doit y donner l'ame & la vie, pénétrer autant qu'il est possible dans le caractère de l'homme qu'il peint, & en exprimer l'esprit avec autant d'exactitude qu'il rend les traits du visage.

On peut donc dire qu'un tableau est le fruit de l'étude & de l'occupation d'un grand homme, d'un homme utile à l'humanité, d'un homme qui mérite une considération particulière de la part des Grands & des autres personnes. Mais il faut qu'un Peintre s'en rende digne par un grand amour pour son Art, & par son habileté; qu'il se garde de se deshonorier par un travail dont les productions pourroient blesser l'honnêteté & la décence de nos mœurs, & le faire soupçonner de conduite irrégulière. Son objet étant d'exprimer des sentimens nobles, pour les faire passer jusques dans l'ame même du spectateur, il faut qu'il se les rende familiers, qu'il pense & agisse conformément: le seul moyen de devenir excellent Peintre, est d'être un excellent homme.

*DES DIFFERENTES MANIÈRES  
d'exécuter la Peinture , avec les matieres  
& les outils qu'on y employe.*

**L**A Peinture a vraisemblablement commencé par le Dessin , qui s'exécute sur toutes sortes de matieres , ordinairement sur une surface plate , pour y conduire plus aisément le crayon , qui doit y marquer les contours , les traits & la position de tous les objets qu'on veut y représenter.

Le papier est aujourd'hui la matiere la plus en usage pour le dessin. Le Dessinateur le choisit de la couleur qu'il veut ; lorsqu'on employe le papier blanc , on y dessine avec des crayons de sanguine , ou de pierre noire , ou de mine de plomb , ou de charbon léger , ou la plume. Sur le papier bleu ou gris , on se sert plus communément des crayons de pierre noire , ou de charbon ; & l'on rehausse les clairs avec des crayons de craye blanche , ou avec du blanc au pinceau. Les traits du crayon noir forment les ombres , ceux du crayon blanc font les clairs , & la couleur du papier donne une espece de demi-teinte.

Il y a différentes sortes de dessins , qui prennent leur nom du plus ou moins de perfection qu'on leur donne , ou de la maniere de les exécuter. On appelle les premiers *croquis* , *esquisses* , *pensées* , *études* , *académies* , *dessins arrêtés* ou *terminés* ; les seconds se nomment *contr'épreuves* , *dessins calqués* , *poncis* , *dessins craticulés* , *dessins réduits* , *dessins estompés* , *dessins hachés* , *dessins lavés* , *lavis* , *dessins aux trois crayons*.

Quand on dessine sur le velin , on le fait avec le crayon de mine de plomb , ou la plume.

Lorsqu'on a tracé les traits & les contours des objets ,

on le termine en *hachant* avec le crayon, comme sont les estampes, ou en *estompant*, ou en *lavant* avec le pinceau. Les desseins hachés à la sanguine se gâtent quand on les manie, ou par le frottement le plus léger contre d'autre papier. Pour prévenir cet inconvénient on les fait passer à la contr'épreuve, & l'on en a deux pour un.

Il y a encore une espece de dessein qui représente les couleurs naturelles des objets : comme c'est une espece de Peinture, on l'a nommée *Peinture au pastel*, parce qu'elle s'exécute avec des crayons de différentes couleurs appellés *pastels* : nous en parlerons dans la suite.

### *Des outils nécessaires à un Peintre.*

Les couleurs naturelles ou artificielles que l'on employe dans la Peinture sont en pierre ou en pains avant leur préparation ; on ne pourroit donc en faire usage sans les réduire en poudre, afin de pouvoir les rompre pour en faire les *teintes* & les *demi-teintes*. On broye ces couleurs sur une *pierre à broyer*, au moyen d'une *molette*. Les autres outils sont en général l'*amassette*, le *couteau*, le *chevalet*, la *palette*, la *baguette* ou *appui-main*, le *pincel*, les *crayons* de différentes sortes, la *parallele*, le *compas*, le *tire-ligne*, la *regle*, les *brosses* & les *pinceaux*.

### *De la Détrempe.*

On peut conjecturer que la plus ancienne maniere de peindre étoit à détrempe, que nous appellons *Peinture à gouache*, ou à *gouasse*, de l'Italien *guazzo*. Elle se fait avec les terres de différentes couleurs, détrempées avec de l'eau préparée à la colle ou à la gomme.

On n'employe guères aujourd'hui la peinture à détrempe en grand, que dans les décorations des théâtres & des fêtes publiques, soit qu'on pense mal-à-

propos qu'elle ne peut subsister long-tems, soit qu'on n'y trouve pas ce coup d'œil flatteur qu'ont les autres manieres de peindre, soit enfin qu'on trouve trop de difficultés à la bien exécuter. Quoi qu'il en soit, elle est aujourd'hui bannie des Eglises & des Palais; & si on l'employe dans les appartemens, c'est tout au plus pour tirer quelques moulures de panneaux; on l'a releguée chez les Peintres de tapisserie, où elle ne se soutient pas avec honneur, parce qu'elle ne vaut rien en effet pour cet usage. Elle blanchit, elle s'évanouit, & au bout d'un tems il ne reste de la tapisserie qu'une toile salie de couleurs indécises: ce qui vient de ce qu'ils employent beaucoup de teintures tirées des végétaux qui ne tiennent pas à l'air. On ne doit cependant pas de là porter son jugement sur la durée de cette sorte de Peinture: la bonne détrempe se soutient parfaitement: j'en ai vû dans les appartemens de M. Joseph-Ignace Parrocel, exécutée de sa propre main sur les murailles, qui s'est soutenue dans toute sa beauté depuis nombre d'années. Ce célèbre Artiste a acquis dans ce genre de Peinture par le grand exercice, & les observations judicieuses qu'il a faites, des connoissances qu'il m'a communiquées avec cette bonté, cette politesse & cet empressement qu'il a toujours de rendre service, & que tout le monde lui connoît. C'est à lui que le Public est redevable de la plûpart des choses qui composent cet article.

Avant l'invention de la Peinture à l'huile, on ne peignoit qu'à fresque ou à détrempe, si l'on en excepte les Anciens; & l'on voit encore en Italie & en France des peintures à détrempe sur le plâtre, qui malgré le laps de plusieurs siècles, conservent encore plus de fraîcheur que l'huile même. Cette sorte de Peinture a encore l'avantage qu'étant exposée à quel jour ou lumière qu'on voudra, elle fait toujours son effet, & plus le jour est grand, plus elle paroît vive & belle;

de plus, les couleurs une fois séchées ne changent jamais, tant que le fond sur lequel elles sont appliquées subsiste. La raison en est que les couleurs y sont employées comme elles sortent du sein de la terre. La colle ou la gomme qu'on y mêle pour les rendre plus adhérentes, les changent si peu, que quant la couleur appliquée a acquise le degré de siccité convenable, elle reprend sa première fraîcheur & son premier état.

Une bonne détrempe exécutée sur un enduit de plâtre bien sec, est au bout de six mois en état de souffrir sans altération des pluies assez longues; que ne feroit-elle donc pas à l'abri de l'humidité? Il est étonnant que les Peintres la négligent si fort; elle leur seroit avantageuse & au Public; parce que la détrempe s'exécutant très-vite, l'Artiste feroit plus d'ouvrage & à meilleur marché; & ceux qui employent les Artistes auroient la satisfaction d'une jouissance plus prompte.

Quand il s'agit de grands morceaux, elle doit être touchée de grands coups, & vigoureusement. Elle demande donc alors d'être vûe de loin: elle produiroit un effet charmant dans les plafonds. Il est vrai qu'elle ne feroit pas si bonne dans les voûtes & dômes des Eglises, par la raison qu'on n'y fait pas des enduits de plâtre sur les pierres: le salpêtre de la pierre feroit détacher l'enduit. La toile, comme trop susceptible de l'humidité, ne fait pas non plus un corps propre à la recevoir.

Il n'y a point de maniere de peindre qui admette plus de différentes sortes de couleurs que la détrempe; toutes les terres y sont bonnes; la terre d'ombre même, qui, brûlée & dans son état naturel, est avec raison bannie de la palette de ceux qui peignent à l'huile, loin de pousser au noir, devient à la détrempe une couleur admirable. Elle est préférable aux ocres brûlées, parce qu'elle n'est pas sujette, comme elles, à

tirer sur la couleur de brique, défaut assez ordinaire à la plûpart des *Frescantis* d'Italie. Les belles laques mariées & rompues à propos avec la terre d'ombre, de même que les ocres, font une couleur des plus flatteuses & des plus amoureuses.

La cendre bleue, qui est une couleur perfide à l'huile, est charmante dans la détrempe, elle y tient un des premiers rangs, puisqu'on peut l'y substituer à l'outremer.

Les noirs d'os & d'ivoire doivent être exclus de la Peinture à détrempe, il ne faut y employer que le noir de charbon.

La terre de Cologne est très-bonne, mais seulement pour les glacis des ombres fortes; on la mêle pour cela avec les lacques brunes & la graine d'Avignon. Ces glacis sont admirables pour donner de la force dans les bruns.

La teinture de *graines d'Avignon* tient lieu de stîle de grain dans la détrempe; mais c'est une couleur pernicieuse lorsqu'on ne l'emploie pas avec discrétion. Il faut se donner de garde de la mêler dans aucune teinte; elle pousse, & domine toutes les autres couleurs; & si l'on s'avoit de retoucher, ou de faire quelques changemens sur les endroits où il y auroit de la teinture de cette graine, tous les endroits retouchés feroient *tache*. Il faut donc la réserver pour les glacis, lorsqu'on veut *réveiller* & rafraîchir certaines parties, & se donner de garde de l'approcher trop près des lumieres, & de l'employer dans les demi-teintes; l'ouvrage deviendroit extrêmement lourd. Un Peintre bien au fait de la détrempe, peut même donner de la force à son ouvrage sans le secours de la graine d'Avignon.

Dans la Détrempe comme dans la Peinture à l'huile, les *orpimens* ne valent rien, à moins qu'on ne les emploie purs; de quelque façon même qu'on en fasse usage, ils noircissent & gâtent l'ouvrage.

On rend la *lacque* brune avec l'eau de cendres gravelées. Cette eau lui donne le même corps & la même beauté qu'elle a dans la Peinture à l'huile. On fait bouillir pour cet effet la cendre gravelée, pour en faire diffoudre le sel ; on laisse refroidir la liqueur, on la filtre, on la fait rechauffer, & on la mêle toute bouillante avec la lacque. Celle qu'on appelle *lacque colombine*, qui est composée avec le bois de Bresil ou de Fernambouc, ne vaut rien.

En général toutes les autres bonnes couleurs employées à l'huile sont aussi bonnes pour la détrempe ; mais il faut éviter de faire usage des stils de grains, parce qu'ils ne tiennent pas. On fait les teintes sur la palette, mais elles doivent être tenues extrêmement hautes & très-brunes, parce qu'en séchant elles blanchissent au moins de moitié. Les terres brûlées changent moins, & la lacque point du tout, non plus que les noirs ; l'expérience en apprend plus à cet égard que tous les préceptes.

Une règle générale, & dont il ne faut point s'écarter, c'est que la détrempe ne veut point être fatiguée, & encore moins que l'on repeigne par-dessus avec d'autres couleurs que celles qu'on avoit employées dans le même endroit ; celle de dessous venant à se détremper, détruiroit celle qu'on appliqueroit de nouveau, & feroit une teinte bisarre & désagréable. La belle détrempe demande à être peinte au premier coup, parce qu'elle sèche très-vite ; & si l'on n'est des plus prompts, & que l'on ne connoisse pas parfaitement l'effet qui doit suivre des couleurs que l'on couche, on risque de tout gâter, & de faire un très-mauvais ouvrage : c'est ce qui la rend beaucoup plus difficile que la Peinture à l'huile, & à la fresque.

La colle dont on se sert pour préparer l'eau à détremper les couleurs, se fait avec des rognures de peaux blanches, ou des raclures de parchemin. On les



met tremper douze ou quinze heures dans une suffisante quantité d'eau froide, ou cinq à six heures dans de l'eau chaude, & l'on a soin de remuer le tout de tems à autre avec un bâton; on la fait ensuite bouillir, comme il est marqué dans l'article du Dictionnaire *Colle de Gand*. Plus on la fait forte, plus long-tems elle se conserve. Mais il ne faut pas l'employer trop forte, elle noirciroit les couleurs & les feroit écailler. On la coupe alors avec de l'eau pure chaude, on les mêle bien, & on l'emploie toujours chaude, sur-tout lorsqu'on peint sur le plâtre: on doit cependant ne la pas employer bouillante, elle terniroit l'éclat & la vivacité des couleurs. L'eau gommée avec la gomme Arabique fait le même effet, les couleurs en conservent même un peu plus de fraîcheur; mais la différence n'est pas assez grande pour la préférer à l'eau de colle. On peut en faire usage dans les petits ouvrages sur le papier, ou sur le bois. Elle est aussi très-sujette à faire écailler la Peinture quand on l'emploie trop forte. La colle préparée peut se garder en hiver sept à huit jours, mais en été quatre à cinq jours seulement. Quand elle commence à se corrompre, elle devient liquide, elle se pourrit, & n'est plus bonne pour le travail.

On peint à détrempe sur des murs de plâtre, sur le bois, sur la toile, & en petit, sur de gros papier fort ou sur le velin. Lorsqu'on travaille un peu en grand sur le gros papier, c'est pour faire les cartons de tapisserie.

Si l'on a à travailler sur les murs, on y fait d'abord un enduit de bon plâtre, le plus uni qu'il est possible, & on le laisse bien sécher. On y donne ensuite une ou même deux couches de colle bien chaude; & s'ils sont un peu raboteux, on mêle dans la colle du blanc d'Espagne ou de craie, pour les rendre plus unis par cette espece d'impression; & quand cette couche de colle mêlée de blanc est bien sèche, on la racle le plus promptement qu'il est possible, & l'on peint par-dessus.

Quand il s'agit de peindre sur la toile, M. Félibien veut qu'on la choisisse vieille, demi-usée & bien unie; mais je pense que la toile neuve est préférable; il suffit après l'avoir tendue sur des châssis de bois, de la frotter avec la pierre-ponce pour en ôter les nœuds, les inégalités, & lui donner de l'*amour*. On l'imbibera ensuite avec de la colle chaude, que l'on passera par-tout avec une grosse brosse; & quand la colle sera sèche, on y repassera la pierre-ponce. Il faut ensuite l'imprimer d'une couche légère de blanc de craye avec de la colle, quand elle est sèche on y passe la pierre-ponce.

Si l'on veut peindre sur le bois, on y donnera d'abord deux couches de colle bien chaude; & quand elles seront sèches, on peindra par-dessus avec des couleurs à la colle chaude.

Veut-on peindre sur le papier? Il est inutile d'y donner aucune préparation, particulièrement s'il est fort & bien encollé. Il en est de même du velin.

Le fond sur lequel on doit peindre étant préparé, on y dessine ce qu'on veut représenter, avec du charbon tendre & léger, sans appuyer beaucoup, pour pouvoir effacer, & faire les changemens qu'on juge à propos, en frottant les traits avec un peu de mie de pain rassi, ou avec un linge blanc. Le dessein fait, on le met au net avec une petite brosse & une couleur très-claire d'eau, afin qu'elle n'ait pas de corps, & qu'elle n'altère pas la couleur qu'on couchera dessus. Lorsque le trait est bien sec, on enlève tout le trait du charbon avec la mie de pain.

Pour les grandes masses d'une même teinte, on détrempe la teinte dans des godets ou écuelles de terre vernissée, avec l'eau de colle nécessaire, & on en fait l'épreuve sur des quarraux de plâtre ou des planches préparées comme le fond, ou sur de gros papier blanc, afin d'être sûr de l'effet de sa teinte, & de celui qu'elle produira étant sèche. On aura soin d'appliquer tou-

jours les couleurs un peu plus que tièdes, & remuer à chaque fois la couleur dans les godets avant de la prendre à la brosse, parce qu'elle se précipite aisément. Si les masses sont petites, & que les teintes doivent changer souvent : on les fait sur une palette de fayence, ou de fer-blanc, que l'on tient chaude sur un feu extrêmement doux, ou sur la vapeur de l'eau chaude.

Quand l'ouvrage est fini, on peut le retoucher tant qu'on veut, pourvû que ce soit seulement avec les mêmes teintes, soit en hâchant avec la pointe du pinceau ou de la brosse, soit en glaçant, comme nous l'avons dit plus haut.

Si l'ouvrage doit être touché seulement à grands coups sans être adouci, comme sont les Paysages, on couche d'abord des teintes assez brunes, pour servir d'ébauches ; & quand elles sont sèches, on frappe des touches claires par-dessus ; & sur celles-là sèches, des touches encore plus claires pour les jours. Mais on doit toujours laisser sécher la première avant de couler la seconde.

Il arrive souvent que la couleur qu'on employe pour retoucher, refuse de prendre sur celle qui est déjà couchée, alors on met un peu de fiel de bœuf dans la couleur qu'on veut appliquer de nouveau.

On réhausse quelquefois la détrempe avec de l'or. On examine alors si la peinture déjà faite est assez chargée de colle : si elle ne l'étoit pas assez, on y ajouteroit une couche de colle bien claire & bien nette, avec une brosse extrêmement douce, & sans repasser deux fois dans le même endroit. On y passe ensuite un mordant appelé *Bature*, composé de la même colle de Gand, mais un peu forte, mêlée d'un peu de miel. On fait tous les réhauts qu'on veut dorer avec cette bature chaude, en hâchant pour l'ordinaire avec la pointe de la brosse ou du pinceau. Lorsque la bature

est figée & assez ferme, on y applique l'or en feuille avec du coton ou avec les *bilboquets* garnis de drap, & on laisse bien sécher pendant quelques jours. Enfin on épouffe l'or avec une brosse de poil de cochon bien douce & bien nette. Si la bature venoit à s'emboire dans la peinture, ce qu'on connoit quand elle devient terne, & qu'elle perd son luisant, il faudroit en recoucher d'autre dans les mêmes endroits; autrement l'or ne s'y attacheroit pas.

Si l'on veut préserver de l'eau la Peinture à détrempe, on peut y passer d'abord un blanc d'œuf bien battu; & quand il est sec, y passer une couche de vernis qui résiste à l'humidité.

Les couleurs en usage dans cette sorte de Peinture sont le blanc de craye, le blanc d'Espagne ou de Rouen, qu'on trouve chez les Epiciers Droguistes en gros pains. On le purifie, & on lui ôte son gravier, en le faisant dissoudre dans de l'eau nette en quantité. Lorsqu'il est bien dissout, on agite l'eau avec un bâton propre, & l'ayant laissé un peu reposer, pour faire tomber le gravier au fond, on verse toute l'eau blanche dans des vases bien nets, où on la laisse reposer jusqu'à ce que tout le blanc soit précipité au fond du vaisseau. On ôte ensuite par inclination ou avec un syphon toute l'eau, & quand le blanc est presque sec, on en forme des petits pains, qu'on fait sécher sur des quareaux de plâtre ou sur des briques au grand air, en les gardant cependant de la poussière. Cette maniere de purifier le blanc, est propre à purifier aussi toutes les terres colorées, ocrés, brun-rouge, &c.

Quand on veut se servir du blanc à la détrempe, il faut avoir soin de le faire d'abord infuser dans un peu d'eau pour le réduire en pâte peu liquide, & on y mêle ensuite la colle chaude pour travailler. Si on ne le faisoit pas infuser, il prendroit très-difficilement la colle.

Le blanc de plomb & celui de ceruse se mêlent avec le blanc de Rouen, pour varier les teintes & donner plus de corps à la couleur.

Le *massicot* blanc, & le *massicot* doré, le *jaune de Naples*, plus doux & plus gras que les *massicots* : il est excellent dans les petits ouvrages. Sa rareté le fait épargner dans les grands.

L'*ocre jaune*, la *grasse* est la meilleure, la *sableuse* est à rejeter. L'*ocre de ruth* est excellente ; elle s'infuse facilement. Si on la fait rougir au feu, elle devient d'un jaune rouge-brun.

Le *stil de grain* fait avec le blanc de Rouen & la teinture de graines d'Avignon : il est bon pour les glacis seulement.

La *terre d'ombre* naturelle & brûlée, fait très-bien dans la détrempe.

La *gomme gutte* est bonne dans les ouvrages en petit, de même que la pierre de fiel.

Le *bistre* ne s'employe point ou peu dans les ouvrages en grand.

Le *cinabre* ou *vermillon* change à la détrempe, & devient d'un rouge violet un peu sale. Dans la gouache en petit, on l'empêche de noircir en y mêlant un peu de *gomme gutte* après l'avoir purifié.

Le *brun-rouge*, naturel d'Angleterre, & le *brun-rouge* sont bons ; mais il faut les broyer comme les autres couleurs.

Le *minium* ou mine de plomb, est très-beau dans la détrempe : il est d'un rouge orangé fort vif.

La *lacque fine*, qui est la seule qu'on doive employer, a beaucoup d'éclat ; on la rend plus foncée de la manière que je l'ai dit ci-devant. Voyez la manière de distinguer la bonne de la mauvaise dans l'article *Lacque* du Dictionnaire.

Le *carmin* est bon ; mais comme il est extrêmement cher, on n'en fait usage que dans les petits ouvrages

qui tiennent de la miniature. Voici une maniere de le fabriquer, tirée des Mémoires de l'Académie des Sciences : je n'en garantis cependant pas le succès.

Prenez 5 gros de cochenille, 36 grains de graines de chouan, 18 grains d'écorce de raucour, & 18 grains d'alun de roche; pulvérisez chacun à part, dans un mortier (de marbre ou de verre.) Puis faites bouillir deux pintes & demie d'eau de riviere, ou de pluye bien claire & nette (filtrée) dans un vaisseau d'étain bien net; & pendant qu'elle bout, vous y verserez le chouan, & le laisserez bouillir trois bouillons, en remuant toujours avec une spatule de bois bien nette, & passerez promptement la liqueur à travers un linge blanc (de lessive). Remettez cette eau dans le vaisseau (d'étain) bien lavé, & la faites bouillir. Quand elle commencera à bouillir, vous y mettrez la cochenille, que vous y laisserez bouillir trois bouillons; puis vous y mettrez le raucour, que vous y laisserez un bouillon; & enfin vous y jetterez l'alun, & vous ôterez en même tems le vaisseau de dessus le feu, & vous passerez promptement toute la liqueur dans un plat de fayence ou de porcelaine, ou de verre bien net, & sans expression. Laissez reposer cette liqueur pendant sept à huit jours, puis vous verserez doucement la liqueur qui surnage, & laisserez sécher les féces au soleil ou dans une étuve; & quand elles seront bien séches, vous les conserverez dans des vases à l'abri de la poussiere.

On remarquera que dans un tems froid on ne peut pas faire le carmin, car il ne se précipite pas au fond; la liqueur devient comme une gélée & se corrompt.

Ce qui reste dans le linge peut être remis au feu dans le même vase avec de nouvelle eau, pour avoir par la même opération un second carmin, mais beaucoup moins beau, & en petite quantité. On peut aussi en faire de la lacque fine, en le mêlant avec la teinture de bourre d'écarlate.

L'azur à poudrer & l'émail, qui ne diffèrent que parce que l'émail est broyé plus menu, & d'une couleur plus pâle que l'azur, sont très-bons à la détrempe : dans les décorations vûes aux bougies, ils paroissent gris.

Les cendres bleues sont d'un très-grand usage dans la détrempe, particulièrement dans les morceaux qu'on ne voit qu'à la chandelle, comme sont les décorations des Théâtres.

L'outremer est le plus beau bleu : il est trop cher pour en faire usage dans les grands ouvrages. Son grand prix fait qu'on le falsifie quelquefois. Quand il est mêlé de cendre bleue, il noircit au feu, & ne brunit guère broyé à l'huile, contre son ordinaire, de même que quand il est mêlé avec l'émail.

Il y a encore une sorte de bleu appelé *Inde* ou *Indigo*. L'inde est plus clair & plus vive que l'indigo, qui est brun. Ils sont bons à la détrempe, particulièrement pour faire les verts.

Le vert de montagne, ou vert de terre, & les cendres vertes.

Le vert de vessie & le vert d'iris ne doivent être employés que dans les ouvrages en petit, qu'on veut embordurer.

Toutes les terres & pierres noires peuvent servir pour la détrempe. Quelques-uns font usage du noir de fumée calciné, mais toujours pur, & sans le rompre avec aucune autre couleur : il n'est cependant pas si pernicieux à la détrempe qu'à l'huile.

On se sert encore à détrempe d'une couleur brune appelée *Fulverin*. Elle sert à glacer sur toutes sortes de couleurs brunes, pour leur donner plus de force. Ce fulverin se trouve chez les Teinturiers en écarlate, & ce n'est que l'urine dans laquelle ils lavent d'abord les draps qui sont teints en écarlate.

Entre toutes les couleurs il y en a plusieurs qu'on est obligé de broyer quand on veut s'en servir, soit à

détrempe ; soit à l'huile : celles pour la détrempe , qui sont broyées à l'eau , doivent être conservées avec un peu d'eau par-dessus , pour empêcher qu'elles ne se séchent : mais pour celles qui sont broyées à l'huile , & qui se séchent facilement , ou qui deviennent si grasses qu'on ne peut s'en servir quelque tems après qu'elles sont broyées , on les enferme dans des petits morceaux de vessie de porc pliés en bourse , ou dans des boyaux de quelques animaux , où elles se conservent fort long-tems sans se gâter. On peut encore les conserver dans un vase avec de l'eau.

Pour glacer les couleurs à détrempe , il faut auparavant observer si les endroits qu'on veut glacer sont assez forts de colle pour soutenir le glacis sans se détremper quand on l'applique. Si ces endroits emboient le glacis , ils feroient des taches ; pour prévenir cet inconvénient , on y passe avant de glacer une couche de colle un peu chaude , mais très-nette & très-claire.

### DE LA FRESQUE.

De toutes les sortes de Peintures qui se pratiquent aujourd'hui , c'est dans la Fresque qu'un excellent Artiste peut montrer plus d'art , & donner davantage de force à son ouvrage ; mais pour s'en bien acquitter il faut être bon Dessinateur , & avoir une grande pratique , avec une grande intelligence de l'ouvrage qu'on se propose , autrement l'ouvrage sera pauvre , sec & désagréable , parce que les couleurs ne se mêlent pas comme à l'huile.

Ce travail se fait sur les voûtes & les murailles enduites de mortier fait de chaux & de sable. Mais un Peintre un peu soigneux de sa santé , ne doit point se mettre à l'ouvrage avant que le premier & grossier crépi ne soit bien sec ; car outre l'humidité du crépi , l'odeur qu'exhale la chaux fraîchement appliquée , est très-contraire,



& très-funeste au cerveau & à la poitrine.

Ce premier enduit, qui pourroit se faire avec de bonne chaux & du ciment de tuile pilée, se fait ordinairement avec du gros sable de riviere & de la bonne chaux. Avant de l'appliquer, si la pierre n'est pas bien poreuse & trouée, comme sont nos pierres meulieres, il faudra y faire plusieurs trous en tout sens & de biais, afin que l'enduit s'y infinue mieux & ne puisse s'en détacher. Si le mur est de brique, elle happe assez d'elle-même le mortier. Il faut que ce premier enduit soit bien dressé, mais fort rude, afin que le second s'y attache mieux, & ne fasse plus qu'un corps avec lui.

Avant de coucher le second, on mouille le premier pour lui donner de l'amour. On choisit pour ce second de la chaux éteinte depuis un an, ou six mois au moins, parce que l'expérience a prouvé que les enduits faits de cette chaux ne se gersent pas. Le sable qu'on y mêle est du sable de riviere ni trop gros ni trop menu. En Italie & particulièrement à Rome, on se sert de *pozzolane*, espece de sable qu'on tire de terre en faisant des puits: mais le grain n'en étant pas égal, il est difficile d'en faire un enduit propre à cet usage.

Mais comme ce second enduit doit être fort mince & qu'on ne peut y peindre que pendant qu'il est frais, il faut avoir un Maçon habile pour l'égaliser comme il faut, & ne lui en faire appliquer qu'autant qu'on peut en peindre dans la journée.

Aussi-tôt qu'il a pris un peu de consistance, & qu'on en a ôté avec la truelle ou autrement toutes les petites inégalités, on examine s'il est assez solide pour ne pas s'enfoncer sous le doigt en le pressant légèrement, alors on y applique des *cartons* ou le dessein fait sur de gros papier, & on y calque tous les traits avec une pointe, de sorte que le carton étant ôté on puisse voir clairement tous les traits tracés ou gravés sur l'enduit.

Lorsqu'on veut peindre quelques petits ouvrages à fresque, & sur des fonds de stuc frais, on a un *poncis*, on l'applique sur l'enduit, & l'on y ponce son dessin. On pourroit aussi le faire sur les murailles, & quand le trait est marqué sur l'enduit, on y peint. On voit par cette pratique que les objets dessinés doivent l'être sur les cartons ou le poncis, de la même grandeur qu'on se propose de les peindre.

On se sert de brosses & de pinceaux de poil ferme, assez longs & assez pointus, mais il faut prendre garde de ne pas trop labourer dans le fond du mortier frais. On peut aussi faire usage de brosses quarrées ou plates par le bout, pour coucher de grands fonds, mais il faut toujours que le poil en soit long.

Avant de commencer à peindre on doit préparer toutes les teintes des couleurs dans des écuelles ou terrines de terre, & en faire les épreuves en les faisant sécher sur des quarraux de mortier semblable à celui où l'on doit peindre, ou sur des quarraux de plâtre, ou sur des quarraux à carreler, ou enfin sur des briques qui boivent promptement l'humidité, de la même manière qu'on fait pour la détrempe; car cette Peinture a beaucoup de rapport avec celle-là, à l'exception du fond où il y a de la chaux, & qu'on n'y employe que l'eau pure pour détremper les couleurs.

Toutes les couleurs qui ne sont pas des terres naturelles, ne sont pas bonnes pour cette sorte de Peinture. Elle exclut toutes les teintures & les autres couleurs tirées des minéraux, parce que le sel de la chaux les feroit changer. Ces terres mêmes doivent être d'une nature sèche, s'il est possible, ou des marbres & des pierres bien pilées, afin qu'elles puissent faire une espèce de mortier coloré.

Les couleurs qu'on employe sont le *blanc*, qui se fait avec de la chaux éteinte depuis un an ou six mois au moins. On la délaye dans l'eau pure, on la passe

au crible ferré, on la laisse se précipiter au fond du vase, on décante l'eau furnageante, & on la conserve à l'abri de la poussiere. Elle sert pour les carnations, & pour mêler avec les autres couleurs pour faire les teintes.

Le *blanc de coques d'œufs*, est bon également pour la gouache & la miniature, & pour faire des pastels. Pour les rendre d'un beau blanc, on les réduit en poudre, on la fait bouillir dans de l'eau avec un peu de chaux vive : on écume bien l'eau, on coule ensuite le tout dans de l'eau claire & nette, ou après l'avoir bien lavée on la rabreuve & on la relave dans de l'eau pure, que l'on change jusqu'à ce qu'elle soit nette. On les broye ensuite sur le porphyre, & on en forme des petits pains que l'on garde pour l'usage ; mais il ne faut les tenir fermés qu'après qu'ils sont devenus extrêmement secs, autrement la poudre se corromproit, & rendroit une odeur des plus fétides.

La poudre de marbre blanc bien fine, se mêle avec le blanc de chaux pour lui donner du corps. La pratique apprend dans quelle proportion il faut les mêler. Quelques-uns en mettent presque autant de l'un que de l'autre, d'autres fois une quatrième partie de poudre de marbre suffit ; quand il y a trop de marbre le blanc se ternit. La réussite dépend de la qualité de la chaux. En général les couleurs à fresque changent moins à Paris qu'en Languedoc & en Italie, peut-être parce que la chaleur est moins grande à Paris, ou que la chaux n'y est pas si corrosive, & par conséquent meilleure à cet usage.

Les *ocres* ; les *terres d'Italie* ; le *massicot blanc*, dont l'usage n'est cependant pas assuré ; le *jaune de Naples* ; mais le meilleur jaune est celui de l'ocre ; quand on veut l'éclaircir on y mêle du blanc de chaux.

Le *cinnabre*, quoique mineral, est bon pour les draperies ; mais il faut le préparer de la maniere sui-

vante. Mettez du cinnabre en poudre dans un vase de terre, & jetez-y par-dessus de l'eau de chaux prise au moment qu'elle bout encore par l'effervescence de la chaux vive qu'on y a jetté. Choisissez la plus claire & la plus nette. Décantez ensuite cette eau de chaux sans troubler le cinnabre, & remettez plusieurs fois de nouvelle eau de chaux semblable à la première, après avoir chaque fois vidé celle que vous y aviez mise.

Le vitriol Romain calciné à rougeur, est, suivant André Pozzo, une bonne couleur rouge pour la Fresque. On le prépare pour cet effet dans de l'eau-de-vie, où il prend une couleur de pourpre.

Le *rouge-violet*, ou *rouge-brun* d'Angleterre, la craye rouge, ou le crayon rouge, la terre d'ombre naturelle & brûlée, l'*ocre rouge* ou *ocre brûlée*.

L'*émail* & l'*azur* à poudrer subsistent très-bien à l'air & à la pluye : ces couleurs sont bonnes particulièrement dans les Paysages ; il faut les coucher pendant que l'enduit est bien frais.

L'*outremer* est excellent.

La *terre verte* de Véronne en Lombardie, est une des meilleures couleurs pour la Fresque. Il y a aussi une terre verte commune, mais qui est beaucoup inférieure à l'autre.

Le *vert* de montagne, ou *vert de terre*.

Les *cendres vertes* sont d'un assez mauvais usage.

La *terre* de Cologne, la *terre noire* de Venise, la *terre noire* de Rome, le *noir de terre* d'Allemagne, le *noir* fait de lie de vin, les *noirs* de charbons de bois, de noyaux de pêches.

Quand on a quelques grands morceaux à peindre dans un jour, & que ce morceau exige une grande quantité de la même teinte, il faut en préparer assez tout à la fois pour suffire à tout le morceau ; parce qu'il seroit très-difficile d'en former une seconde du ton précis de la première.

Les couleurs qui s'éclaircissent le moins en séchant sont le rouge-violet, ou rouge d'Angleterre, le brun-rouge, l'ocre de Rut, & les noirs, particulièrement ceux qui ont passé par le feu.

On considère d'abord quelle est à peu près la grandeur de la surface qu'on pourra peindre pendant que l'enduit sera frais, & on l'y fait coucher uniment avec la truelle; l'on y couche ensuite les couleurs avec beaucoup de promptitude, & une grande *prestesse* de main. Outre les écuelles garnies de couleurs, on peut avoir une palette de fer-blanc ayant des rebords assez élevés, & au milieu un petit vase adapté propre à contenir de l'eau pure pour délayer des couleurs & les teintes que l'on veut former en petite quantité sur cette palette. Il est ordinaire aux teintes de perdre leur éclat dès le moment qu'elles sont appliquées sur l'enduit de chaux; si on vouloit donc leur donner plus de vivacité & plus de force, on ne peut le faire qu'en hachant avec le bout de la brosse, comme si l'on desinoit, ou en les pointillant; mais comme la plupart de cet ouvrage n'est que frappé, & touché hardiment, si les teintes ne sont pas bien différentes, il paroîtra toujours assez adouci lorsque les teintes seront placées les unes auprès des autres, & sur-tout dans une distance assez considérable.

Quand on veut retoucher quelques endroits pour leur donner de la force, il faut attendre que la première couleur soit sèche, autrement on feroit des taches dans tous les endroits retouchés.

Ces retouches ne doivent se faire que dans les ombres; on se sert de quelque couleur brune de la même nature que celle sur laquelle on les applique, & quelques-uns dans ce cas les couchent à la détrempe. En Italie ils y mêlent du lait de figuier, mais seulement dans les ouvrages qui sont à couvert de la pluie. On pourroit aussi retoucher à sec des couleurs rouges avec

de la belle sanguine , en frottant & en estompant comme si l'on dessinoit.

Si l'on vouloit dorer sur la Fresque , on pourroit le faire de la maniere que j'ai indiquée pour la Peinture à détrempe , en suivant le procédé pour dorer sur la Peinture à l'huile avec l'or couleur.

L'Italie & Rome entr'autres Villes , offrent aux yeux curieux divers ouvrages exécutés de cette maniere de peindre du tems même des anciens Romains , & qui se sont bien conservés , quoiqu'ils ayent été ensevelis pendant plusieurs siècles dans des ruines de bâtimens & sous terre.

### DE LA MOSAYQUE OU MUSAYQUE.

Les Anciens appelloient cette sorte de Peinture *Opus Musivum*. C'est un assemblage de petites pierres , de cailloux , de petits morceaux de marbres de différentes couleurs artivement incrustés & arrangés dans un enduit de mortier frais , & d'une maniere à représenter des objets avec les couleurs qui leur sont propres : au défaut de pierres naturelles pour certaines couleurs , on se seroit d'artificielles , c'est-à-dire , de morceaux de verre colorés au feu. Les voûtes de l'Eglise de Saint Pierre de Rome sont peintes de cette maniere.

Quoique ce travail demande un peu de science dans la Peinture , il est cependant facile de juger que son exécution est plutôt un ouvrage de patience que d'art. Il faut avant de commencer , avoir tous les desseins au net de la grandeur de l'ouvrage qu'on se propose , c'est-à-dire , des cartons comme pour la Fresque , avec un tableau peint , soit en petit , soit en grand , pour servir de modele.

On range ensuite par ordre , dans des paniers ou boîtes plates , toutes les petites pierres de chaque

teinte ou nuance d'une même couleur, & chacune de ces pierres doit avoir une surface plate & unie, celle qui doit être exposée à la vûe; les autres côtés seront un peu moins larges & un peu raboteux, afin que le mortier dans lequel ils seront incrustés ait prise sur eux. Il ne faut pas que la surface plate & unie soit polie ni luisante, elle réfléchiroit la lumière trop vivement, & empêcheroit d'en voir la couleur. Plus les pierres sont petites, plus l'ouvrage est délicat, mais le travail augmente à proportion, & l'exécution en devient plus longue. Il n'est pas nécessaire que toutes les pierres soient de même figure, il suffit qu'elles puissent s'adapter exactement les unes auprès des autres, de manière qu'elles ne laissent pas entr'elles des vuides trop sensibles. Il faut aussi que l'ouvrage fini présente une surface la plus unie & la plus égale qu'il sera possible, de manière qu'une pierre ne soit pas plus saillante que l'autre.

On commence à faire sur le mur un premier enduit, comme celui de la Peinture à Fresque: lorsqu'il est sec, on mouille un peu la place sur laquelle on doit travailler, & l'on y ponce le dessein ou on l'y marque par des cartons de même grandeur, comme à la Fresque. On met ensuite du mortier fait de chaux, de pierre dure, de tuile ou de brique pilée & tamisée; quelques-uns y ajoutent de l'eau gommée avec la gomme adragant & des blancs d'œufs battus. Ce mortier doit être fin & mis d'une épaisseur égale sur chaque petite place, sans passer le trait du dessein; car il faut le conserver, & placer les petites pierres suivant les couleurs, en les trempant auparavant dans le même mortier, mais plus clair & plus liquide, qu'on doit avoir auprès de soi dans une auge ou jatte de bois.

Quand on a couvert de pierres un petit espace, il faut les battre avec une règle épaisse & forte pour les dresser & les enfoncer également, à peu près comme

les Carreleurs font quand ils carrelient ; & il faut avoir soin de faire cette opération pendant que le mortier est encore tout frais , autrement la liaison se romproit & les petites pierres se détacheroient du mortier.

Lorsqu'on a quelques parties délicates à faire , comme une tête , une main ou autre chose semblable , on pourroit avoir le trait de ces parties fait à l'encre sur du papier fin & huilé , afin qu'en l'appliquant sur l'ouvrage tout frais fait , on connût si le dessein n'en seroit pas altéré , car on verroit l'ouvrage fait au travers du papier huilé , & s'il y avoit quelques défauts , on pourroit les corriger avant que le tout fût bien sec.

Si le mortier déborde un peu entre les joints des pierres qu'il faut rapprocher le plus qu'il est possible , on le ratisse avec la petite truelle qui sert dans tout ce travail. Mais comme les pierres se barbouillent toujours un peu de mortier , & principalement en les dressant avec la regle , lorsque tout sera bien sec , on enlèvera ce mortier le plus promptement qu'on pourra avec un couteau ou ratissoire , & enfin on frotera l'ouvrage avec un morceau de bois tendre & du sablon fin délayé dans de l'eau. On lavera ensuite l'ouvrage avec de l'eau pure , comme on fait aux carreaux des appartemens , ce qu'on appelle *décroter*.

Lorsque l'ouvrage est fait , si l'on a quelque changement à faire , on abat jusqu'au premier enduit seulement , & on remplace par du mortier & d'autres petites pierres l'ouvrage démoli & enlevé.

Pour dorer dans cette espèce de Peinture , soit pour le fond du tableau , soit dans les ornemens ou dans les draperies , on prend des morceaux de verre non colorés , on mouille d'un côté avec de l'eau de gomme , puis on y applique une feuille d'or ; on pose après cela le morceau de verre sur une pelle de fer , & cette pelle à l'entrée du fourneau , après l'avoir couvert de quelque autre morceau de verre concave. On laisse ainsi



la pelle jusqu'à ce que le morceau de verre où l'or est appliqué soit devenu rouge, & l'or y demeure si bien appliqué qu'il ne s'en détache plus. On applique sur le mortier la surface dorée. Ces petits morceaux de verre doivent être de la même grandeur que les autres pierres colorées. Mais pour *décroter* ces piéces de verre, il faut seulement les ratifier proprement avec un couteau, & les laver ensuite; car le sable le plus fin terniroit la surface du verre, & le brillant de l'or ne paroîtroit plus au travers. Pour que ces morceaux de verre colorés tiennent bien au mortier, il faut que chaque morceau ait au moins seize ou dix-huit lignes d'épaisseur: on dégrossit les surfaces qui doivent toucher au mortier, pour leur ôter le poli, qui les empêcheroit de happer le mortier.

Il faut faire ces morceaux de verre exprès. Pour cet effet on va dans une Verrerie, & quand le verre est distribué dans les différens creusets on y met la couleur propre à lui donner les différentes teintes que l'on desire. On commence par la plus claire, & l'on augmente toujours jusqu'à la plus foncée. Quand le verre est cuit dans sa perfection, on prend avec de grandes cuilliers le verre tout rouge, & on en fait des tas sur un marbre poli & chaud, ou sur une plaque de cuivre, & on applatit ces tas avec un autre marbre aussi poli, jusqu'à ce qu'il ait l'épaisseur dont nous avons parlé: alors on le coupe aussi-tôt par morceaux de différentes figures & grandeurs, suivant le besoin & l'usage qu'on se propose d'en faire. On les conserve ensuite dans des boîtes, par teintes séparées. On doit observer la même chose pour toutes les petites pierres ou morceaux de marbres & de cailloux de différentes couleurs & grandeurs. Il n'est pas précisément nécessaire de faire du beau verre pour cet usage; il suffit que ce soit des especes d'émaux imparfaits, composés de sable & de quelques métaux ou minéraux fondus ensemble.

Cette espece de Peinture doit durer autant que le mur sur lequel elle est faite, sans aucune altération de couleurs, & l'on en voit quelques morceaux très-anciens aussi beaux & aussi frais que quand ils ont été faits; mais on ne s'en sert ordinairement que dans les grands ouvrages qui doivent être placés loin de la vûe: on en a cependant fait quelques petits ouvrages, comme des tables, où l'on admire la délicatesse & la patience. *Suppl. des Mém. de l'Acad. Tom. IX.*

Outre la Mosaïque qui ne fut d'abord qu'un assemblage de petits carreaux de différentes couleurs pour former une certaine variété, & quelques rinceaux ou autres ornemens, des Peintres s'aviserent dans la suite d'enrichir cette espece de Peinture par des représentations de figures humaines, d'animaux & de fleurs, & même des traits historiques. Un des plus beaux ouvrages en ce genre est le pavé de l'Eglise Cathédrale de Sienne, où l'on voit le Sacrifice d'Abraham représenté. Il fut commencé par un Peintre nommé *Duccio*, & achevé par Dominique *Beccafumi*. Il est composé de trois sortes de marbres, l'un très-blanc, l'autre d'un gris un peu obscur, & le troisième noir. Le premier sert pour les réhauts & les fortes lumières, le second pour les demi-teintes, & le troisième pour les ombres. Il y a des traits & des hachures remplis de marbre noir ou de mastic, pour réunir les passages des clairs aux demi-teintes & de-là aux bruns.

Le Grand Duc Côme de Médicis ayant découvert vers l'an 1563, dans les montagnes de *Pietra Sancta*, une carrière de marbres de beaucoup de couleurs, donna occasion aux Peintres de son tems d'exercer leurs talens dans cette espece de Peinture. Les Ducs de Florence ont depuis fait embellir leurs Chapelles & leurs Palais de ces sortes de marbres, & l'on en fait des tables & des cabinets très-curieux; le Roi de France en a un grand nombre.

Vafari dit qu'on voyoit autrefois au portique de Saint Pierre de Rome, une table de porphyre incrustée de beaucoup de pierres fines, qui par leur arrangement représentoient une cage. Pline parle d'un oiseau si bien représenté par différens morceaux de marbres sur le pavé dont il fait la description, qu'il sembloit que ce fût un véritable oiseau qui eût bû dans un vase peint de la même maniere, & placé auprès de lui. Certains Peuples de l'Amérique ont inventé une maniere de Mosaïque, composée de plumes d'oiseaux assemblées par filets. On voit dans le Trésor de la *Santa Casa* quatre portraits de Mosaïque de plumes.

### DE LA PEINTURE A L'ENCAUSTIQUE.

On ne peut fixer l'époque de la Peinture à l'Encaustique. Pline, l'Auteur qui s'est le plus étendu sur cette maniere de peindre, dit qu'on ne sçavoit pas même de son tems quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu (1). Quelques-uns cependant, continue-t il, croyoient qu'Aristide en étoit l'inventeur, & que Praxitele l'avoit perfectionnée; d'autres assuroient que l'on connoissoit des tableaux peints à l'Encaustique long-tems avant, tels que ceux de Polignote, de Nicanor & d'Arcesilaus, Artistes de Paros: il ajoute que Lyssippe d'Egine écrivit sur ses tableaux, *il a brûlé*, ce qu'il n'auroit certainement pas fait si l'Encaustique n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que soit l'origine de la Peinture à l'Encaustique, il paroît cependant que

---

(1) *Ceris pingere ac Picturam inurere qui primus excogitaverit non constat. Quidam Aristidis inventum putant postea consummatum à Praxitele. Sed aliquando vetustiores Encausticæ extitêre, ut Polygnoti, & Nicanoris & Arcesilai Pariorum. Lyssippus quoque, Æge-næ, Picturæ suæ inscripsit ἐνκαυσεν quod profecto non fecisset nisi Incaustica inventa. Plin. liv. 35. c. xi.*

son invention prit naissance dans la Grece, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux Artistes de ce Peuple.

Il seroit inutile de porter plus loin les recherches sur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la Peinture, elles deviendroient non-seulement infructueuses, mais elles ne répandroient pas plus de lumiere sur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puisque Pline qui nous en a transmis les especes, dit peu de choses du moyen de les pratiquer. Il est constant, dit-il, que l'on connoissoit anciennement deux genres de Peinture Encaustique, qui se faisoient avec la cire & sur l'ivoire, au *Cestrum*, c'est-à-dire au *Viriculum* (1), avant que l'on connût la pratique de la Peinture sur l'extérieur des vaisseaux, troisième espece qui s'opéroit avec des cires, qui ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette Peinture étoit si solide qu'elle ne pouvoit être

(1) *Cestrum*, *Viriculum* termes que l'on n'entend point relativement à la Peinture à l'Encaustique.

Encausto pingendi duo fuisse Antiquitûs genera constat, cerâ & in ebore cestro, id est viriculo, donec classes pingi cœpere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quæ Pictura in Navibus \* nec sole, nec sole ventisque corrumpitur. *Pl. hist. Nat. lib. 35. c. XI.*

\* M. Monnoye, qui a fourni l'article Encaustique que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopedique, a traduit les mots *in Navibus* dans les Vaisseaux; il a sans doute eu ses raisons; il a formé le plan d'accommoder Pline à la Peinture au Savon de M. Bachelier, Peinture qui sûrement ne pouvoit pas résister au sel de la mer, au soleil & aux vents, & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que ce soit une faute d'impression, car lorsque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide :

*Et picta coloribus ustis  
Cœlestum Matrem concava puppis habet.*

Et la poupe représente la Mere des Dieux en couleur Brûlée.

Il repète que cet Encaustique étoit bien plus praticable dans les vaisseaux.

altérée

altérée ni par le soleil, ni par le sel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroisse pas dans ce passage qu'il soit fait mention de l'espece d'Encaustique dont on faisoit des tableaux portatifs, on peut cependant présumer que la premiere espece étoit employée à cet usage. Cet Encaustique & celui des vaisseaux avoient-ils de l'analogie? Quoique cela puisse être, nous n'oserions cependant trop l'affurer, d'autant que M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matiere, paroissent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. Voyez leur Mémoire, pag. 26.

On employoit aussi l'Encaustique sur les murailles; cette pratique étoit-elle une suite de l'Encaustique des tableaux, ou l'Encaustique des tableaux avoit-il suggéré aux Barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux pour rendre leur peinture plus solide? Il est impossible de décider la question, soit que l'on consulte Vitruve ou Pline qui en ont parlé. Cependant si ces deux Auteurs ne disent rien qui puisse éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une description très-exacte de la maniere de pratiquer cette espece d'Encaustique.

Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), Liv. VII. chap. IX. lorsqu'il parle de la préparation du *minium*. Cette couleur, dit-il, noircit lorsqu'elle est exposée au soleil, ce que plusieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Faberius, qui ayant voulu que sa maison du mont Aventin fût ornée de belles Peintures, fit peindre tous les murs des péristyles avec le *minium*, qui ne put durer trente jours sans se gâter en plusieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une seconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui sont plus exacts & plus curieux pour conserver cette belle

(1) Traduction de Perault.

couleur, après qu'elle a été couchée bien également & bien séchée, la couvrent de cire punique, fondue avec un peu d'huile; & ayant étendu cette composition avec une brosse, ils l'échauffent & la muraille aussi, avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondent la cire & l'égalent par-tout en la polissant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les statues de marbre. Cela s'appelle *Καύσις* en grec; cette croute de cire empêche que la lumière du soleil & de la lune ne mange la couleur (1). Pline dit la même chose, quoiqu'avec moins de détail (2). Que l'on enduise la muraille de cire; lorsqu'elle sera bien séchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire, & ensuite avec des linges bien nets, & la muraille deviendra brillante comme le marbre poli. Il paroît par conséquent qu'il n'y avoit qu'une seule manière d'employer l'Encaustique sur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire sur l'historique & sur le faire des différentes espèces de Peintures à l'Encaustique, qui se réduisent à quatre, sçavoir, la Peinture à la cire, celle qui se faisoit avec le *cestrum* ou le *viriculum*, Peinture sur les vaisseaux, & Peinture sur la muraille; & pour exécuter ces différentes espèces, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétoient la couleur de cire lorsque la Peinture étoit achevée.

(1) Itaque cum & alii multi, tunc etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluisset habere domum eleganter expolitam, peristyllii parietes omnes induxit minio, qui post dies triginta facti sunt invenusto varioque colore. Itaque primo locavit inducendos alios colores. At si quis subtilior fuerit, & voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expolitus & aridus fuerit, tum ceram punicam igni liquefactam paulo oleo temperatam setâ inducat. Deinde postea carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram apprimè cum pariete calefaciendo, sudare cogat, fiatque ut peræquetur. Postea cum candela linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur. Hæc autem *Καύσις* græcè dicitur. *Vitriv. L. VII. C. IX.*

(2) Parieti sicco cera inducatur. Postea candelis subigatur, ac deinde linteis puris, sicut & marmora nitescunt. *Plin. Lib. 33. c. 7.*

Le bois étoit la seule matiere sur laquelle on peignoit des tableaux portatifs. Il seroit trop long de rapporter tous les passages de Pline & des autres Auteurs qui fournissent la preuve de cette vérité.

Passons maintenant aux moyens que les Anciens employoient pour l'exécution de leurs différens Encaustiques.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (1) (2).

On se seroit de brosses ou de pinceaux pour appliquer ou les cires colorées, comme le dit Pline (3), ou la cire sur les couleurs, comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, soit pour fondre les cires colorées, soit pour liquéfier la cire pure destinée à être employée sur les couleurs pour les rendre plus solides que la détrempe. Les instrumens destinés à cet usage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier selon les différens travaux auxquels on en faisoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des instrumens des Peintres avec lequel on faisoit fondre les préparations bitumineuses les plus tenaces, dont on faisoit usage pour la Peinture appelée Encaustique. Cette Peinture s'opere en faisant fondre des cires avec des charbons allumés (4).

Si l'origine de la Peinture à l'Encaustique est équivoque, l'époque de sa décadence est aussi fort incertaine. Il est néanmoins constant qu'elle se pratiquoit

(1) *Pictores loculatas habent arculas, ubi discolors sunt ceræ. Varro de re Rust. L. 2.*

(2) *Nam ut Pausanias & cæteri Pictores ejusque generis loculatas magnas habent arculas, ubi diversi colores sint. Varro de re Rustica, Lib. 3. cap. 17.*

(3) *Resolutis igni ceris penicillo utendi.*

(4) *Cauterium in pictorium instrumentis continetur, quo bituminationes, & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maxime in ea pictura quæ ἐκαυστική appellatur, quæ sit carbonibus inustis resolutis igne ceris. Pl. L. 22. c. 23.*

encore dans le tems du bas Empire, puisque le Digeste, qui est l'assemblage des Loix qui avoient précédé le sixième siècle, tems auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des instrumens qui servoient à la Peinture. L'Atelier d'un Peintre étant légué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cauterés, & les vases propres à contenir les couleurs (1). Un autre Auteur dit aussi qu'un Peintre ayant légué son Atelier, a légué les couleurs, les pinceaux, les cauterés, & les vases nécessaires pour faire le mélange des couleurs.

Il n'a donc point été fait mention de Peinture à l'Encaustique depuis le sixième siècle jusqu'à nos jours, c'est-à-dire, pendant environ onze cens ans. Il est cependant étonnant que depuis le renouvellement des Arts en France, il se soit écoulé un si grand nombre d'années sans que personne avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la Peinture Encaustique s'exécutoit avec de la cire, des couleurs & le feu. C'est donc aux lumières de M. de Caylus que la France a obligation des premières vûes du renouvellement de cet Art.

Cependant un Auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755, dans lequel on s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact, ainsi que de tout ce qui s'est passé depuis 1752 jusqu'à ce jour, afin que la postérité n'ait pas sur le renouvellement de la Peinture à l'Encaustique, le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les Anciens.

(1) *Pictoris instrumento legato, ceræ, colores similiaque horum legato cedunt: peniculi, & cauteria & conchæ. Martianus, tit. de Fundo instructo. L. XVII.*

*Instrumento Pictoris legato colores, penicilli, cauteriæ & temperandorum colorum vasa debebantur. Julius Paulus, L. VII. §. 1.º*



Pour ne point m'exposer à commettre d'injustice envers personne en travaillant d'après des ouïs-dire, je commençai par écrire à M. le Comte de Caylus pour sçavoir comment M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris partageoit avec lui la gloire de la découverte de la Peinture à l'Encaustique, & dans quel tems il lut à l'Académie des Inscriptions son premier Mémoire sur cette matiere ; j'écrivis aussi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre, que sans M. Majault il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'Encaustique, & que son premier Mémoire avoit été lû à l'Académie des Belles-Lettres en 1752. Le second, que sans M. de Caylus il n'eût jamais pensé à ce genre de Peinture, & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis ensuite à M. de Sylvestre, Directeur de l'Académie Royale de Peinture, pour obtenir des éclaircissemens sur le même sujet, afin de travailler toujours d'après des pieces non équivoques. Voici mot pour mot ce que M. de Sylvestre me fit l'honneur de me répondre ; par cette réponse on jugera aisément de mes demandes.

*Je réponds à votre premiere question, qu'avant la lecture du Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique que M. de Caylus fit en 1753, qu'il n'avoit jamais été fait mention dans notre Académie de ce genre de Peinture, ni de tous ceux dans lesquels la cire fait l'office de l'huile.*

*Je réponds à la seconde, que quoique ce genre de Peinture annoncé par M. de Caylus, étonnât & méritât l'attention de tous les Membres de notre Académie par sa nouveauté & sa singularité, aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire au lieu de l'huile pour peindre.*

*A la troisième & dernière, je répondrai que depuis la lecture du Mémoire de M. de Caylus fait en 1753, jusqu'au tems de l'exposition de la Minerve à l'Académie des*

*Belles-Lettres en 1754, il n'a pas été fait mention qu'aucun de nos Membres ait peint avec la cire, excepté M. Vien, & que nous n'avons vu de tableaux peints de cette maniere par Mrs. Hallé, Bachelier & le Lorrain que vers le commencement de 1755; ces trois Messieurs sont les seuls qui dans ce tems ayent fait quelques tentatives dont j'aie entendu parler parmi nous. Signé SYLVESTRE.*

Tous les Membres de l'Académie connoissent la droiture & les talens de M. de Sylvestre. Ces qualités lui ont mérité la place de Directeur qu'il occupe depuis plusieurs années.

Voyons maintenant l'historique de ce qui est arrivé depuis le renouvellement de la Peinture à l'Encaustique. Notre dessein est de ne blesser personne, mais d'exposer la vérité dans tout son jour. La date des Mémoires de M. de Caylus rendue authentique par la lecture dans deux Académies, l'Ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault, auquel ils ont mis leurs noms, leurs Lettres, celle de M. de Sylvestre serviront de pieces justificatives.

On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons, mais le Lecteur sentira que les redites sont inévitables, d'autant plus que voulant observer dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, sur-tout ayant à rapporter ce que contiennent des Ecrits, qui, quoiqu'ils ayent paru en différens tems, disent pourtant ou les mêmes choses, ou des choses à peu près semblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de son goût pour les beaux Arts, & de qui nous avons de si sçavantes recherches sur l'antiquité, après avoir mûrement réfléchi sur ce que Pline dit de la Peinture à l'Encaustique pratiquée chez les Anciens, traita cette matiere dans un Mémoire qu'il lut en 1752 à l'Académie des Belles-Lettres, dont il est Membre;

il lut aussi en 1753 à l'Académie Royale de Peinture, un autre Mémoire sur le même sujet, dans lequel il proposoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les Membres de cette Académie douterent de la possibilité de peindre avec de la cire. N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manières de peindre connues, de la regarder comme difficile, ou même comme impossible? Cet art n'existant encore qu'en spéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus pour satisfaire les Artistes & son goût, desiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projeté; pour remplir ses vûes, comme il le dit lui-même dans son Mémoire pag. 8, il crut devoir associer à ses travaux M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris. L'amitié guida moins son choix que les connoissances qu'il avoit des lumieres de ce grand Médecin. Ils travaillèrent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'Encaustique. Leurs travaux eurent tout le succès qu'ils pouvoient desirer, & les conduisirent même au-delà de ce qu'ils avoient espéré; puisqu'ils firent & perfectionnerent la découverte de la Peinture à la cire. L'on vit enfin à l'Académie des Belles-Lettres le 12 Novembre 1754, jour d'une assemblée publique, un tableau représentant une Minerve, exécuté par M. Vien très-célebre Artiste; la plus grande partie de cette Peinture prouvoit qu'il étoit possible de faire des tableaux à l'Encaustique; je dis la plus grande partie, parce que cette premiere production participoit pour un quart de la Peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les Peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs (1).

---

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiste si connu par ses rares talens,

M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault travaillèrent à perfectionner la Peinture à l'Encaustique & la Peinture à la Cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux Arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de Juin 1755. Elles firent en partie la matière d'un Mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'Académie des Belles-Lettres le 29 Juillet de la même année, c'est-à-dire, huit mois dix-huit jours, après l'exposition du tableau de la Minerve. L'Académie des Belles-Lettres persuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux Artistes, permit qu'on le tirât de ses registres, & qu'on l'imprimât; on y joignit le Mémoire sur la Peinture à la Cire qui n'y avoit pas été lu, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de son ressort. Les deux Mémoires imprimés furent distribués au Public dans un seul volume le 25 Août de la même année, sous le titre de Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique, & sur la Peinture à la Cire; ouvrage méthodique & bien tissu, qui fera éternellement un honneur infini à ses Auteurs. Il est bon de remarquer que lors de la lecture du Mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'Académie des Inscriptions deux petits tableaux peints, l'un selon la troisième, l'autre selon la quatrième manière de peindre à l'Encaustique, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'exposition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier essai eut paru à l'Académie des Belles-Lettres, ce nouveau genre de Peinture excita l'émulation & la curiosité. Par quel moyen, se

---

voyant pour la première fois le tableau de la Minerve, dit que l'Encaustique n'étoit pas une si mauvaise chose, & qu'il vouloit aussi peindre de cette manière. On sent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo,

disoient entr'eux les Membres les plus éclairés de l'Académie Royale de Peinture, a-t-on pû parvenir à peindre avec la cire ? Ni M. de Caylus, ni M. Majault ne dirent alors quels en étoient les procédés, c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'Académie des Inscriptions, avant que de les rendre publics, puisque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un Art connu chez les Anciens.

Cependant les Peintres qui avoient beaucoup touché, senti & examiné le premier échantillon de cette Peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'essence de térébenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire dissoute dans cette essence ; car on ne s'imaginoit point alors qu'il fût possible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs, sans que la cire fût dissoute ; & on ne connoissoit même pas la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la suite, & que M. Monnoye a sérieusement rapporté dans le Mémoire sur l'Encaustique qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique.

Les Peintres qui avoient examiné la première production de cette Peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vûe, des remarques qu'ils avoient pû faire, & quelques-uns projetterent d'en faire des essais.

M<sup>rs</sup>. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premières tentatives ; ils broyèrent leurs couleurs avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine, peignirent & se hâterent de faire voir leurs premières productions : elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. M. Hallé & le Lorrain s'en tinrent à quelques petits tableaux. Mais M. Bachelier voulut porter ses recherches plus loin. Il fit du savon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras ; il fit dissoudre

ce favon dans l'eau, broya ses couleurs avec cette eau de favon, & peignit sur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au favon, & annonça qu'il avoit trouvé l'Encaustique des Grecs, puisqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'est ainsi qu'il nommoit cette eau de favon) & qu'il faisoit brûler sa couleur. Il donna pour preuve de sa manœuvre quelques tableaux, dont l'un représentoit une femme caressant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux qui furent ensuite exposés au Salon, étoient gris & ressembloient presque à une gravure en maniere noire, enluminée avec des couleurs sales. Mais quand cette invention eût été encore plus mauvaise, M. Bachelier méritoit toujours la reconnoissance qu'on doit à ceux qui veulent bien se donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les Arts lors même qu'on apprend à ne pas perdre le tems à faire des tentatives dont la réussite ne seroit pas heureuse.

Malgré le peu de succès des essais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer sa découverte au Public. Un Auteur anonyme (1) composa, fit imprimer & distribuer rapidement une petite brochure intitulée : *Histoire & Secret de la Peinture en Cire*. Ce fut à la fin du mois de Mars, ou au commencement d'Avril 1755, que cet ouvrage parut, c'est-à-dire, cinq mois après que le tableau de M. de Caylus eut été exposé à l'Académie des Belles-Lettres, & quatre mois avant que l'ouvrage de M. de Caylus & Majault fût rendu public. L'Auteur de cette petite brochure, qui vraisemblablement ne vouloit pas se

---

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot. Mais cette calomnie n'a pû être suggérée que par l'envie : nous sommes convaincus que M. Diderot se respecte trop à tous égards pour prêter sa plume à l'indécence & au mensonge.

rendre caution de ce qu'il avançoit dans son ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre son nom.

Cet Ecrivain après y avoir insulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à secrets ; (ce qu'il ne mérite assurément pas) car il n'est personne qui soit plus communicatif, & qui employe plus généreusement son tems & sa bourse aux progrès des Arts ; cet Auteur, dis-je, avance :

1<sup>o</sup>. Que l'Encaustique de M. de Caylus n'est point l'Encaustique des Grecs, puisque sa Peinture ne s'opere qu'avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'Auteur lorsqu'il aura lû l'ouvrage de M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manieres de peindre sans le secours de l'essence de térébenthine ?

2<sup>o</sup>. Que la possibilité de faire des tableaux avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine, n'est pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déjà peint un tableau de cette maniere en 1749. Que ce tableau, *que personne n'a vû*, fut emporté en Alsace.

Où est la preuve de ce fait ? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du Mémoire de M. de Caylus à l'Académie de Peinture en 1753, ne dit-il mot de son tableau de 1749 ? Quand même ce que l'Auteur rapporte seroit vrai, il eût fallu se taire de peur de se faire accuser de mensonge.

3<sup>o</sup>. Que M. Bachelier devoit la connoissance de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine à des enfans, qui en 1749 jouoient avec une boule de cire au lieu de volant ; que cette boule de cire alla tomber *tout juste* dans un godet où il y avoit de l'essence ; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule dissoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau, dont il put à peine se défaire ; qu'il

abandonna cette peinture, & la reprit en 1755.

Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne se refouviint-il pas de cette histoire lorsque M. de Caylus lut son Mémoire à l'Académie de Peinture en 1753, & ne la revéla-t-il qu'en 1755 ? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiser le projet de peindre avec la cire ? car plusieurs en badinèrent.

4°. Que M. Bachelier d'après quelques teintures brouillées de Chymie, fit de nouvelles tentatives, dont le résultat fut de faire un savon de cire avec le sel alkali (1), comme on le fait avec l'huile, le suif, & enfin avec tous les corps gras. Qu'il fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de savon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur ; & l'Anonyme conclut que c'est-là la maniere qui ressemble plus à la Peinture des Grecs, puisque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la Peinture.

Je conseillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de savon ordinaire, qui est faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette maniere de parler ne seroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire aussi qu'il peint au sel, car il entre du sel dans le savon. Prétendre que la Peinture Encaustique des Grecs se pratiquoit avec du savon de cire, c'est en ignorer absolument la nature. Mais si l'Anonyme avançoit que la Peinture au Savon est une invention aussi nouvelle

(1) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conseil à M. Bachelier de faire du savon avec de la cire pour imiter les Grecs ; mais ce Chymiste est trop éclairé pour ne sçavoir pas qu'une Peinture faite avec du savon quelconque, n'a pas plus de solidité qu'une Peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vûes que les Grecs se proposoient, c'est-à-dire, de faire une Peinture qui pût résister à l'eau.



que la Peinture en Ramekin ou en Fromage (1), l'Auteur se tromperoit moins au desavantage de M. Bachelier ; ce dernier n'a rien renouvelé des Grecs , comme nous le démontrerons ; sa découverte a plus de mérite , puisqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte, n'eut pas plutôt été rendue publique, qu'elle fut appréciée à sa juste valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieusement dans son Année Littéraire ; démontra, comme nous venons de le dire, que l'histoire de cet ouvrage ne pouvoit être vraie, & que la découverte de la Peinture au savon de cire n'enrichissoit point l'Art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement sur ce que l'Anonyme annonçoit des moyens que M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'Encaustique, puisqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics ; aussi n'avança-t-il sur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être satisfait, lorsque trois mois après sa critique, il vit paroître l'ouvrage de M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault, dans lequel il ne trouva rien de ce que l'Anonyme avoit avancé. Il y vit au contraire un raisonnement méthodique & suivi, appuyé d'expériences ingénieuses, & très-propres à développer le peu de chose que les Anciens nous ont transmis de la Peinture à l'Encaustique. En judicieux Critique il rendit compte de cet ouvrage avec les plus

(1) Un Peintre d'un caractère gai, & vraisemblablement très-habile Chymiste, ayant sérieusement examiné la Peinture au Savon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique sérieuse, il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre, *L'Art de peindre au Fromage ou en Ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faisoit la plus juste critique de la Peinture au Savon de Cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet ; si elle n'est pas de lui, elle est du moins digne de sa plume.

justes éloges. Le Lecteur impartial pourra juger de son mérite par l'extrait que nous allons en donner.

*Premiere maniere de peindre à l'Encaustique , selon  
M<sup>s</sup>. de Caylus & Majault.*

Faites fabriquer un coffret de fer-blanc de 16 pouces quarrés , sur 2 pouces & demi de hauteur , parfaitement soudé par tout , & qu'il n'ait pour ouverture qu'un goulot d'un pouce de diametre placé à l'un de ses angles , pour l'introduction de l'eau ; sur la surface quarrée du côté que le goulot s'éleve , il faut appliquer une glace d'épaisseur ordinaire , non polie , attachée avec huit tenons de fer-blanc. On remplit ce coffre d'eau , on le met sur le feu , on charge la glace de la quantité de cires convenables à la couleur que l'on desire préparer ; lorsque l'eau est bouillante la cire se fond : on ajoute la couleur , on la broye à la cire fondue , avec une molette de marbre qu'on a pris la précaution de faire chauffer ; & lorsque la couleur est broyée , on la ramasse avec un couteau pliant d'ivoire , & on la met sur des aliettes de fayence pour la faire refroidir. Ayant ainsi préparé toutes les couleurs pour les mettre en état d'être employées , il faudra les faire fondre dans la machine suivante.

Faites construire un autre coffret de fer-blanc d'environ un pied de longueur sur huit pouces de large , & de deux pouces & demi de hauteur ; qu'il ait aussi un goulot pour l'introduction de l'eau ; que l'on pratique du côté de ce goulot autant de loges que l'on voudra y faire fondre de couleurs , propres à recevoir autant de godets de verre ou de cristal ; l'eau bouillante dont on remplira cette machine , fondra les cires colorées & les mettra en état d'être employées.

Il faudra aussi avoir un coffret de fer-blanc plus petit , mais semblable à la machine à broyer , rempli d'eau bouillante , qui puisse servir de palette.

Pour communiquer à la planche destinée à peindre un degré de chaleur propre à entretenir la cire dans un état de fluidité nécessaire à l'exécution du tableau, on se servira de la machine suivante.

Faites faire un autre coffret de fer-blanc semblable à la machine à broyer les couleurs, dont la face destinée à recevoir la planche soit de cuivre, d'une ligne d'épaisseur; qu'elle ait sur ses bords des coulisses pour recevoir & assujettir la planche; que cette machine ait au moins trois pouces de vuide dans son épaisseur; qu'il y ait un goulot à sa partie supérieure pour l'introduction de l'eau, & un robinet à sa partie inférieure pour la vuidier: on remplira cette machine d'eau bouillante, que l'on renouvelera au besoin. Il faudra faire faire cette machine d'une grandeur proportionnée au tableau.

De peur que la planche destinée à recevoir la couleur ne se dejette par la chaleur, on la composera de trois planches de sapin d'une ligne d'épaisseur chacune, collées l'une sur l'autre de façon que ses fibres se croisent à angles droits. On enduira cette planche de deux ou trois couches de cire blanche que l'on fera fondre avec une poële pleine d'un brasier ardent, ou avec le réchaud de Doreur, pour les faire entrer dans le bois; alors mettez la planche dans la coulisse, & la planche étant échauffée, sera disposée à recevoir la couleur que l'on aura fait chauffer dans la machine à godets, & l'on peindra avec des brosses ordinaires.

Voici le rapport des différentes quantités de cire, eu égard aux différentes qualités des couleurs.

Blanc de plomb 1 once, cire 4 gros & demi.

Ceruse 1 once, cire 5 gros.

Vermillon 3 onces, cire 10 gros.

Carmin 1 once, cire 1 once & demie.

Lacque 1 once, cire 1 once & demie.

Rouge-brun d'Angleterre 1 once, cire 1 once.

Ocre brûlé 1 once, cire 10 gros.

Terre d'Italie 1 once, cire 10 gros.

Jaune de Naples 1 once, cire 4 gros & demi.

Stil de grain de Troyes 1 once, cire 1 once & demie.

Stil de grain d'Angleterre 1 once, cire 1 once & demie.

Ocre jaune 1 once, cire 10 gros.

Ocre de rue 1 once, cire 10 gros.

Outremer 1 once, cire 1 once.

Bleu de Prusse le plus leger 1 once, cire 2 onces.

Cendres bleues 1 once, cire 6 gros.

Email fin d'Angleterre 1 once, cire 1 demi-once.

Lacque verte 1 once, cire 1 once 2 gros.

Terre de Cologne 1 once, cire 1 once & demie.

Noir de pêche 1 once, cire 1 once & demie.

Noir d'ivoire 1 once, cire 10 gros.

Noir de fumée 1 once, cire 10 onces.

On n'employera que la cire blanche pour préparer ces couleurs, & toute cette préparation consiste à les prendre broyées à l'eau, à les rebroyer à sec, à les mettre sur la machine à broyer pour les incorporer avec la cire, comme nous l'avons dit ci-dessus.

On conçoit qu'il est possible d'exécuter cet Encaustique avec le feu, au lieu de se servir d'eau bouillante. Mrs. de Caylus & Majault regardent cette premiere maniere de peindre à l'Encaustique comme fort embarrassante, aussi en proposent-ils d'autres plus faciles.

*Seconde maniere de peindre à l'Encaustique, selon  
Mrs. de Caylus & Majault.*

On prendra des cires colorées, préparées comme on l'a dit à l'article précédent; on les fera fondre dans l'eau bouillante; par exemple 1 once de cire colorée pour 8 onces d'eau; lorsqu'elles y feront totalement fondues,

fondues, on les battra avec une spatule d'ivoire ou des osiers blancs, jusqu'à ce que l'eau soit refroidie. La cire par cette manœuvre se mettra en petites molécules & sera assez divisée pour faire une espèce de poudre qui nagera dans l'eau, que l'on conservera toujours humide dans un vase bouché; parce que si la cire restoit à sec, les petites parties seroient sujettes à se coller, & cette cire cesseroit d'être propre aux usages auxquels on la destine.

On mettra une portion de chacune de ces cires préparées dans des godets, & l'on opérera avec des pinces, comme si l'on peignoit en détrempe. On ne pourra cependant former les teintes sur la palette avec le couteau, parce que les cires pourroient se peloter, il faudra les faire au bout du pinceau. On pratique cette espèce d'Encaustique sur le bois à crud, ou sur le bois préparé avec la cire, en employant une manœuvre que l'on indiquera à l'article suivant, qui facilite le moyen de peindre à l'eau sur la cire. Le tableau achevé, on le fixera avec le réchaud de Doreur, ou une poêle remplie d'un brasier ardent.

*Troisième maniere de peindre à l'Encaustique, selon  
Mrs. de Caylus & Mijault.*

Cirez une planche en la tenant horizontalement sur un brasier ardent, & en frottant la surface chauffée avec un pain de cire blanche: continuez cette manœuvre jusqu'à ce que les pores du bois aient absorbé autant de cire qu'ils en pourront prendre: continuez encore jusqu'à ce qu'il y en ait par-dessus l'épaisseur d'une carte. Cela fait, peignez avec des couleurs dont on fait usage à l'huile, préparées à l'eau pure, ou légèrement gommées. Mais ces couleurs ne prendront point sur la cire, ou ne s'attacheront que par plaques irrégulières. Pour remédier à cet inconvénient, pre-

nez quelques terres crétaffées, le blanc d'Espagne par exemple, répandez-en sur la cire en poudre très-fine, frottez-la légèrement avec un linge, il s'attachera une poussiere de ce blanc qui fera un corps intermediaire entre la cire & la couleur. Peignez ensuite, & les couleurs s'attacheront sur la cire comme si l'on peignoit sur le bois à crud. Lorsque le tableau sera achevé, on le présentera au feu, la cire qui est sous la couleur se fondra, & le tableau sera fixé.

*Quatrième maniere de peindre à l'Encaustique, selon Mrs. de Caylus & Majault.*

Peignez en détrempe à la façon ordinaire sur une planche très-unie, soit avec de l'eau pure ou légèrement gommée. Le tableau achevé, placez-le horizontalement, couvrez-le de lames de cire très-minces, & faites fondre la cire avec une poêle remplie de feu.

Les lames de cire se préparent en faisant chauffer de la cire blanche, assez pour pouvoir l'étendre avec un rouleau sur une glace ou un marbre un peu chauffé.

Ces deux dernieres especes d'Encaustique ont suggeré à Mrs. de Caylus & Majault une nouvelle façon de peindre à l'huile : elle consiste à travailler à gouache sur une toile à crud, en observant de n'employer que des couleurs dont on se sert à l'huile. Lorsque les couleurs seront séchées, on humectera le tableau par derriere avec de l'huile de pavot qui jaunit moins que les autres huiles, ou avec un vernis bien blanc & sécatif.

La seconde partie de l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault contient les procédés d'une espece de Peinture pour laquelle il ne faut point de feu ; aussi ne l'a-t-on pas mis dans le rang des essais faits pour imiter les Grecs. Nous serons aussi exacts à rendre compte des procédés de cette Peinture, que nous l'avons été à rapporter leurs quatre ingénieux procédés pour l'Encaustique.

## DE LA PEINTURE A LA CIRE,

*selon Mrs. de Caylus & Majault.*

La premiere expérience de ces Mrs. prouve que la cire se dissout mieux à chaud, & en plus grand volume dans un pareil poids d'essence de térébenthine, qu'elle ne le fait à froid. Les tableaux peints avec la cire dissoute à froid, ont des défauts démontrés par la seconde expérience. Les troisième & quatrième prouvent la nécessité de remédier à la sécheresse que la cire acquiert par l'addition des couleurs; & la cinquième enfin donne le détail de cette Peinture portée à son point de perfection.

Elle consiste d'abord à faire des vernis gras dont on distingue cinq especes, dans lesquels entrent des résines de différentes qualités & différentes proportions d'huile pour les rendre plus ou moins gras selon que l'exigent les couleurs auxquelles ils doivent être associés.

Le premier de ces vernis est appelé Vernis blanc très-gras.

Le second, Vernis blanc moins gras.

Le troisième, Vernis blanc sec.

Le quatrième, Vernis le moins doré.

Et le cinquième, Vernis le plus doré.

On compose le vernis blanc très-gras en faisant dissoudre 2 onces 6 gros de mastic dans 2 onces d'essence de térébenthine. La dissolution du mastic étant faite, on y met 6 gros d'huile d'olive cuite, on philtre le mélange, & on ajoute autant d'essence qu'il en faut pour que le tout fasse un poids de 24 onces.

Le vernis blanc moins gras n'est différent que par la dose de l'huile cuite, dont il ne faut que 4 gros pour la même dose d'essence & de mastic.

Il ne faut que 2 gros d'huile pour le vernis blanc sec,

On compose le vernis le moins doré avec l'ambre jaune le plus beau, qu'on fait fondre à feu modéré dans une cornue, où, ce qui est mieux, dans un pot de terre neuf vernissée. Pour le fondre avec succès, il faut que l'ambre soit entier & n'occupe que le tiers ou tout au plus la moitié du vase, parce qu'il se gonfle & s'éleve en fondant. L'ambre étant bien fondu & refroidi, on le met en poudre. Alors on en fait dis-foudre 2 onces 6 gros dans 20 onces de térébenthine. On y ajoute 7 gros d'huile d'olive cuite. On philtre le mélange par un papier gris, on remplace l'essence qui s'évapore, afin que le tout pese 24 onces, & on conserve ce vernis dans une bouteille bien bouchée.

Pour faire le vernis le plus doré, on observera seulement de laisser l'ambre sur le feu trois ou quatre heures de plus, pour lui donner une couleur plus haute. Il n'y a pas d'autre différence.

La préparation de l'huile, qui doit être d'olive, consiste à la faire bouillir dans un matras très-mince. On la philtre & on la conserve dans une bouteille. Cette opération l'épaissit & la blanchit.

Quoique nous ayons donné une table des proportions des cires & des couleurs qui sont propres à la Peinture à l'Encaustique, nous nous trouvons obligés d'en donner aussi une pour la Peinture à la Cire, d'autant que les proportions de ces deux genres ne se ressemblent point, quoique M. Monnoye l'ait avancé dans le Mémoire qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique.

Blanc de plomb, 8 onces.

Cire, 4 onces.

Vernis blanc très-gras, 8 onces.

Céruse, 8 onces.

Cire, 4 onces & demie.

Vernis blanc très-gras, 9 onces.

Masticot, 8 onces.



Cire, 4 onces.

Vernis blanc très-gras, 9 onces.

Jaune de Naples, 8 onces.

Cire, 4 onces.

Vernis blanc le moins gras, 8 onces.

Ocre, 5 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis le moins doré, 9 onces.

Il faut 12 onces de vernis pour l'ocre de rue.

Stil de grain jaune, 4 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis blanc le moins gras, 9 onces.

Le stil de grain d'Angleterre prend la même quantité de cire & de vernis que le stil de grain jaune.

Orpin jaune ou rouge, 6 onces.

Cire, 2 onces.

Vernis blanc le moins gras, 3 onces & demie.

Lacque très-fine, 4 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis moins doré, 9 onces & demie.

Carmin, 4 onces.

Cire, 3 onces.

Vernis moins doré, 9 onces & demie.

Vermillon, 6 onces.

Cire, 2 onces.

Vernis moins doré, 3 onces & demie.

Rouge-brun, 6 onces.

Cire, 4 onces & demie.

Vernis le plus doré, 8 onces.

Terre d'Italie, 5 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis le plus doré, 9 onces.

Outremer, 1 once.

Cire, 6 gros.

Vernis blanc le moins gras, 10 à 11 gros.

Bleu de Prusse le plus beau, 2 onces & demie.

Cire, 5 onces.

Vernis blanc le moins gras, 9 onces.

Cendre bleue, 4 onces.

Cire, 2 onces & demie.

Vernis blanc le moins gras, 4 onces & demie.

Email bleu, 6 onces.

Cire, 3 onces.

Vernis blanc le moins gras, 5 onces & demie.

Bistre, 4 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis le plus doré, 9 onces & demie.

Terre de Cologne, 4 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis le plus doré, 9 onces & demie.

Terre d'ombre, 4 onces.

Cire, 5 onces.

Vernis le plus doré, 9 onces & demie.

Lacque verte, 4 onces.

Cire, 4 onces & demie.

Vernis blanc le moins gras, 8 onces.

Noir de pêche, 3 onces.

Cire, 4 onces & demie.

Vernis blanc sec, 8 onces.

Noir d'ivoire, 4 onces.

Cire, 4 onces & demie.

Vernis blanc sec, 8 onces.

Noir de fumée, 1 once.

Cire, 8 onces.

Vernis blanc sec, 15 onces.

Il y a encore quelques couleurs, comme le vert-de-gris, le minium, la terre verte, &c. que l'on n'a point mis en expérience. Mais les Peintres qui voudront en faire, pourront facilement, d'après les proportions qui viennent d'être données, estimer quel sera le vernis & la quantité de cire qui conviendront à celles qui ne sont point comprises dans la table précédente.

La préparation des couleurs consiste ou à les broyer avec la cire sur la pierre chaude, comme on le pratique pour la première & la seconde manière de peindre à l'Encaustique, & à faire fondre ces cires colorées dans le vernis qui leur est propre ; ou à faire fondre la cire dans le vernis, & ensuite y ajouter la couleur en poudre très-fine.

M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault préfèrent la seconde manière, comme la plus prompte & la plus facile.

Pour la pratiquer, on mettra la cire & le vernis dans un bocal de verre mince. On fait fondre la cire dans un coffret de fer-blanc à peu-près semblable à ceux dont nous avons parlé à l'article de la Peinture Encaustique ; quand elle sera fondue, remuez le mélange pour allier la cire avec le vernis, ajoutez la couleur bien broyée à sec, mêlez-la avec la cire, retirez le bocal de la machine, remuez le mélange jusqu'à ce qu'il soit refroidi, & conservez-le bien bouché. M. le Lorrain, Peintre de l'Académie Royale, qui a travaillé en grand dans ce genre avec tant de succès, fait préparer ses couleurs dans de grands pots de terre vernissée, qu'il fait mettre dans un chaudron plein d'eau bouillante. Il ne faut préparer que deux ou trois couleurs à la fois, de peur que le vernis ne s'évapore sur le feu, tandis que l'on est occupé à en remuer une jusqu'à ce qu'elle soit refroidie.

La machine à préparer les couleurs à la cire n'est différente de la machine à godets qui sert à la Peinture à l'Encaustique, qu'en ce que la première devant contenir des pots de verre inégaux en diamètre & hauteur, doit avoir des loges proportionnées à ces verres.

Les pinceaux, les brosses ordinaires, la palette d'écaille, celle de bois, un couteau pliant d'ivoire, un pincelier contenant de l'essence de thérébentine pour humecter les couleurs & laver les pinceaux sont

les instrumens nécessaires pour exécuter cette espèce de Peinture.

On garnit la palette pour la Peinture à la cire comme pour la Peinture à l'huile. Cependant il faudra passer toutes les couleurs les unes après les autres sous le couteau, en y ajoutant un peu d'essence de thérébentine.

On peut pratiquer cette Peinture sur le bois, la toile & le plâtre. Lorsque l'on peindra sur le bois, il faudra choisir le moins compact, le plus uni, celui qui sera le moins sujet à se déjeter, est celui enfin que les vers attaquent le moins. Le bois de cedre, le sapin d'Hollande, le chêne méritent la préférence. Le Poirier convient pour les ouvrages d'un grand fini. Si l'on veut que le cedre, le chêne & le poirier hapent mieux la couleur, on passera dessus une espèce de racle pour y former des fillons. Cet outil est composé d'une lame d'acier & d'un manche rond, qui chacun ont trois pouces de longueur. La lame qui a un pouce deux lignes de large, est composée en biseaux d'un côté. La partie opposée au biseau a des fillons très-ferrées, qui lorsque l'outil est aiguisé du côté du biseau, forme des pointes très-aiguës qui servent à donner le grain au bois.

On peut aussi exécuter ce genre de Peinture sur la toile, on donnera la préférence à celle dont le grain est uni & ferré. Pour la préparer à recevoir la couleur; on appliquera avec une brosse deux ou trois couches de cire dissoute dans l'essence de thérébentine ou dans le vernis blanc le moins gras; on laissera sécher la première couche avant d'en appliquer une seconde; & lorsque la dernière sera sèche, on fera fondre la cire appliquée en présentant la toile à un brasier ardent. On peut la cirer encore en échauffant la toile au point de fondre la cire en la présentant au feu ou en l'appliquant sur une plaque de cuivre chau-

de. On frotte la toile avec un pain de cire, la cire se fond & pénètre la toile.

On peut pratiquer la troisième espèce d'Encaustique sur une toile ainsi préparée, en la chargeant cependant de plus de cire.

La pierre & le plâtre se préparent de la même manière. On employera le réchaud de Doreur pour faire fondre la cire.

On peut vernir les Tableaux peints à la cire, pourvu que le vernis soit préparé à l'esprit de vin.

Voilà un abrégé de ce que contient l'ouvrage de M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault. Ceux qui désireront avoir des notions plus étendues sur cette matière pourront le consulter.

On voit par l'extrait que nous venons de donner combien l'Auteur de l'Histoire du Secret de la Peinture à la cire s'étoit grossièrement trompé, puisqu'il n'est question d'aucune dissolution de cire dans les quatre manières de peindre à l'Encaustique de M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault. Cependant M. Monnoye a puisé dans cet ouvrage anonyme le fond du mémoire qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique, dont nous allons aussi rendre compte, afin de remplir le projet que nous avons formé de donner un précis de tout ce qui a été fait depuis le renouvellement de l'art d'employer la cire dans la Peinture.

M. Monnoye après avoir rapporté quelques passages de Plin & de quelques autres écrivains sur l'histoire & le faire de cette Peinture, passe aux conditions nécessaires à la Peinture à l'Encaustique, & dit :

1<sup>o</sup>. Que les Anciens peignoient avec des cires colorées, qu'elles étoient *peut-être* mêlées d'un peu d'huile pour les rendre plus souples, qu'ils les conservoient dans des boîtes à compartimens.

2<sup>o</sup>. Qu'ils faisoient fondre ces cires & les employoient au pinceau.

3°. Qu'ils fixoient leurs tableaux par l'inustion avec un réchaud plein de charbon qu'ils promenoient sur la surface, comme le dit Vitruve.

4°. Enfin qu'ils frotoient & poliçoient le tout avec des linges nets, *ceci est encore de Vitruve.*

M. Monnoye a sans doute jugés à propos pour de bonnes raisons de soustraire une cinquième condition, qui est celle de n'exécuter l'Encaustique que sur le bois pour les tableaux portatifs, comme le dit Pline dans bien des endroits, & sur le Plâtre, comme le disent Pline & Vitruve.

Ensuite il rend compte des quatre manieres de peindre à l'Encaustique de M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault, sur lesquelles il porte le jugement suivant. Il dit, que la premiere maniere de peindre n'est point Encaustique, parce que l'on employe l'eau bouillante au lieu de feu; mais il est aisé de contenter M. Monnoye, que ceux qui peindront de cette maniere employent le feu au lieu d'eau bouillante, ce qui est démontré très-possible, ils auront alors rempli toutes les conditions que l'on exige.

M. Monnoye passe ensuite à l'examen du second procédé; ne pouvant pas disconvenir que celui-ci ne remplisse même au de-là, selon lui, de toutes les conditions qu'exigent l'Encaustique, ayant formé le plan de dégrader les recherches curieuses que M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault ont fait sur cette matiere; il déclare impossible cette maniere de peindre à l'Encaustique, parce qu'il prétend avoir *ouï dire* par un homme qu'il croit être très-versé dans l'art de peindre, que ce procédé est impossible. Pour ne pas faire comme M. Monnoye, nous ne nous en sommes rapportés qu'à nos yeux, & nous osons assurer, d'après ce que nous avons vû, que le procédé de ce second Encaustique est très-possible & très-facile, & que les détails de l'opération que M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault ont donné dans

leur ouvrage, ne laisse à rien désirer : & pour preuve de cette vérité nous avons formé le dessein de mettre dans notre Bibliothèque un petit échantillon de Peinture, fait selon ce second procédé, pour apprendre à la postérité par ce monument le peu d'exactitude de M. Monnoye.

La troisième maniere de peindre à l'Encaustique, qui est trouvée très-ingénieuse par M. Monnoye, n'est cependant pas déclarée Encaustique ; & la quatrième qui a de l'analogie avec la troisième a le même sort, parce que, dit-il, les conditions de l'Encaustique ne sont point remplies ; il faudra donc que l'Encaustique pratiquée sur les murailles, que nous avons rapportée dans ce mémoire d'après Vitruve & Pliné, ne soit pas une espece d'Encaustique. M. Monnoye cependant a fabriqué une partie des conditions qu'il exige d'après ces passages. Il eût été plus exact s'il eût dit que M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault n'étoient pas les inventeurs des moyens de leur quatrième procédé, puisqu'il est exactement le même qui se trouve décrit dans Vitruve & dans Pliné.

M. Monnoye après avoir fait le détail de la Peinture à la cire que M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault distinguent avec raison de leurs quatre manieres de peindre à l'Encaustique, détail qui n'est pas accompagné des éloges que cette découverte mérite, M. Monnoye, dis-je, annonce quatre manieres de peindre *en cire*, de M. Bachelier. Nous copierons ce mémoire, avec d'autant plus de plaisir, que cette piece est la seule qui contienne tous les secrets de ce Peintre.

*Premiere maniere de peindre en Cire de M. Bachelier.*

Il ne s'agit que de substituer à l'huile de la cire blanche dissoute dans l'essence de térébenthine.

Voilà toute la recette. Quelque peu de mérite qu'ait cette prétendue découverte, nous avons déjà

démontré par de bonnes raisons, que M. Bachelier n'est pas l'inventeur de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine. M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault n'auroient pas grand mérite s'ils n'avoient imaginé que ce moyen de peindre avec la cire, ils ont démontré au contraire dans leur mémoire p. 29, 30, 71, 72, 73, & 74 par différentes expériences qu'ils ont très-fidèlement détaillées, que cette Peinture est sujette a beaucoup d'inconvéniens. M. le Lorrain qui avoit peint avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine, comme nous l'avons déjà dit, a abandonné cette maniere pour adopter celle de M<sup>rs</sup>. de Caylus & Majault, dont il s'est servi avec tant de succès, soit pour peindre des tableaux, soit pour peindre des plafonds. C'est à l'expérience des habiles gens de bonne foi qu'il faut s'en rapporter, & M. le Lorrain peut être regardé sur ce point comme un Juge d'autant plus intégre, qu'il avoit à défendre comme M. Bachelier, sa découverte de la Peinture à la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

M. Monnoye convient que cette premiere maniere de peindre *en cire* de M. Bachelier ne ressemble en aucune façon à l'Encaustique des anciens. Ne doit-on pas lui sçavoir bon gré d'un pareil aveu.

*Seconde maniere de peindre en Cire, particulierement sur toile, selon M. Bachelier.*

» Ayez une toile forte & ferrée & de telle grandeur qu'il vous plaira, lavez-la pour en ôter l'apprêt, tendez la sur un chassis & disposez le de maniere que vous puissiez tourner au tour. Ayez des couleurs telles qu'on les employe dans la Peinture en détrempe & peignés. (1) Mais à mesure que

---

(1) Ccux qui ont fourni cette recette sont de mauvaise foi, ou ne l'ont point mise en pratique; car les blancs qu'on employe en dé-



» vous peindrez faites humecter par derriere votre  
 » toile avec une éponge , par ce moyen vous retou-  
 » cherez votre ouvrage , vous y mettrez l'accord ,  
 » vous le travaillerez & le finirez aussi parfaitement  
 » que vous êtes capable de le faire.

» Ayez ensuite de la cire vierge très-pure , faites-  
 » la fondre simplement , ou dissolvez-la par le moyen  
 » que nous indiquerons dans la maniere suivante.  
 » Prenez des broffes & donnez au derriere de votre  
 » toile une , deux , ou trois couches de cire plus ou  
 » moins forte selon l'épaisseur de la toile & la force  
 » des teintes , laissez secher , ou plutôt essuyer vos  
 » couches.

» Ayez ensuite des réchauds de Doreurs remplis  
 » de charbons ardents , faites-les promener au derriere  
 » du tableau , & cependant placés vis-à-vis la Pein-  
 » ture. Examinez les effets de l'inustion & de la fu-  
 » sion de la cire , laquelle pénétrera la toile & les  
 » couleurs. Dirigez les mouvemens des réchauds en  
 » commandant qu'ils-haussent ou baissent ou s'arrête  
 » &c. jusqu'à ce que tout le tableau soit suffisamment  
 » brûlé.

On peut retoucher ce tableau , soit avec des cou-  
 leurs préparées avec le savon de cire , soit sous forme  
 liquide , soit sous forme seche , soit avec de la cire  
 dissoute dans l'essence de térébenthine , tous ces  
 moyens sont au choix du Peintre. Il est bon de remar-  
 quer que cette maniere de peindre de M. Bachelier  
 ne se trouve que dans le Dictionnaire Encyclopédique ,  
 & que l'Auteur anonyme , qui avoit revelé les secrets  
 de M. Bachelier n'en avoit point fait mention.

---

trempe , noircissent lorsqu'on les pénètre de cire , parce que le blanc  
 d'Espagne ou les terres crétaffées deviennent obscures lorsqu'on les  
 humecte d'huile , de cire , ou de vernis. Ceux qui voudront essayer  
 ce genre de Peinture , auront donc la précaution de ne se servir que  
 des couleurs que l'on employe à l'huile.

L'éloge que M. Monnoye donne à cette espece de Peinture à la cire, doit réjaillir sur M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault, puisqu'elle est non seulement une imitation moins heureuse de la troisiéme & quatriéme manieres de peindre en Encaustique, mais que cette recette ressemble tout-à-fait à celle qu'ils ont donné, pages 64 & 65 d'une nouvelle maniere de peindre à l'huile.

Il est très-important de remarquer que l'Auteur anonyme qui avoit revelé les trois autres manieres de peindre *en cire* de M. Bachelier, n'a pas dit un mot dans sa brochure de cette seconde recette, & qu'elle n'a paru pour la premiere fois que dans le Dictionnaire Encyclopédique, c'est-à-dire, quelques mois après l'ouvrage de M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault.

Quoiqu'en disé M. Monnoye cette seconde maniere de peindre *en cire* de M. Bachelier, devoit être regardée comme Encaustique, si on pouvoit la pratiquer sur le bois, sur le plâtre & sur la pierre; mais comme il faut humecter le tableau par derriere lorsque l'on peint, & appliquer & faire fondre aussi la cire par derriere lorsqu'il est achevé, ce qui n'est pas possible sur le bois, sur le plâtre & sur la pierre; les inanceuvres de cette maniere de peindre ne peuvent être rapportées à aucunes de celles des Anciens: au lieu que la troisiéme, mais sur-tout la quatriéme maniere de peindre en Encaustique, de M<sup>rs.</sup> de Caylus & Majault, est tout juste celle qui est décrite par Vitruve.

*Troisiéme maniere de peindre en Cire, selon M. Bachelier.*

- » Prenez du sel de tartre, faites-en dissoudre dans
- » de l'eau tiede jusqu'à saturation, philtrez cette eau
- » saturée à travers un papier gris, & recevez-la dans
- » un vaisseau de terre neuve & vernissée. Mettez ce
- » vaisseau sur un feu doux, jettez-y des morceaux

» de cire vierge blanche, les uns après les autres,  
 » à mesure qu'ils se dissoudront cette solution se gon-  
 » flera, montera comme le lait, se répandra même  
 » si le feu est trop poussé. On fournira de la cire à  
 » cette eau alkaline, tant qu'elle en pourra dissou-  
 » dre : on s'assurera que la dissolution est parfaite &  
 » uniforme en la remuant doucement avec une spa-  
 » tule de bois, & pour lors l'on aura une masse d'une  
 » blancheur éblouissante, une espee de savon d'une  
 » consistance de bouillie qui se dissoudra dans l'eau  
 » pure & en aussi petite quantité qu'on voudra, &  
 » ce savon dissout vous donnera une eau de cire.  
 » Servez-vous de cette eau pour délayer & broyer  
 » vos couleurs.

» Ayez une toile tendue sur un chassis, dessinez  
 » votre sujet avec des crayons blancs, tenez vos cou-  
 » leurs dans des godets, & entretenez-les dans une  
 » fluidité convenable en les humectant avec quelques  
 » gouttes d'eau pure ou d'eau de cire, servez-vous  
 » de pinceaux & autres instrumens ordinaires ; pré-  
 » parez seulement votre palette en la trempant dans  
 » la cire bouillante pour qu'elle s'en pénètre, & en  
 » la ferrant sous une presse de peur qu'elle ne se voi-  
 » le, ratifiez-en le superflu, & formez vos teintes  
 » sur cette palette.

» Ayez à côté de vous deux vaisseaux de terre  
 » pleins d'eau pour nettoier de l'un à l'autre vos pin-  
 » ceaux & les décharger de couleurs, & essuyez-les  
 » sur une éponge au sortir de la seconde eau.

» Ayez un petit matelas fait de deux ou trois ser-  
 » viettes, humectez-le d'eau pure, & le tenez ap-  
 » pliqué derriere votre toile à l'endroit où vous pein-  
 » drez. Si vous trouvez ce matelas incommode, ayez  
 » une éponge, empreignez-la d'eau de cire & faites-  
 » en arroser votre toile par derriere deux ou trois  
 » fois par jour en hyver, & trois ou quatre fois en

» été. Peignez & continuez votre ouvrage jusqu'à ce  
 » qu'il soit achevé.

» Au reste le matelas & l'éponge ne sont nécessaire  
 » qu'à ceux qui n'ayant pas la pratique de la détrem-  
 » pe, ne sçavent pas fondre une teinte humide avec  
 » une teinte seche, ils feront bien de tenir leur toile  
 » fraîche.

» Cela fait, brûlez le tableau, cette opération est  
 » indispensable. Pour cet effet allumez un grand feu  
 » qui forme une nappe ardente, présentez-y votre  
 » tableau par le côté opposé à la Peinture, appro-  
 » chez-le à mesure qu'il cessera de fumer, vous ver-  
 » rez la cire se gonfler, le gonflement se promener  
 » sur la surface, & disparaître quand il sera devenu  
 » général, alors le tableau sera brûlé. Retirez-le peu  
 » à peu comme vous l'avez approché de peur que la  
 » surface ne reste inégale par un refroidissement brus-  
 » que & irrégulier. L'inustion loin de détruire la  
 » peinture, la rend solide & fixe, d'un enduit sans  
 » consistance & sans corps que le frottement le plus  
 » léger pourroit emporter, elle fait une couche du-  
 » re, compacte, adhérente, mince, flexible & ca-  
 » pable de prendre le poli.

» Si le tableau étoit grand, on le brûleroit par  
 » partie, en promenant par derriere le réchaud du  
 » Doreur comme dans la méthode qui précède.

» Le tableau étant brûlé tout est fait, à moins que  
 » l'Artiste n'y veuille retoucher, & pour cela il faut  
 » l'humecter d'eau de cire, mais il convient de gla-  
 » cer sa couleur, c'est-à-dire, que si l'endroit est trop  
 » brun, on y étendra une teinte plus claire & l'on  
 » y répétera l'inustion; elle rétablira l'accord contre  
 » l'attente du Peintre. On pourra aussi pour retou-  
 » cher l'ouvrage se servir de Pastel dont nous allons  
 » parler.

*Quatrième maniere de peindre en Cire, selon M. Bachelier.*

» Prenez de l'eau de cire dont vous venez de voir  
 » la préparation, donnez-en aux couleurs la quantité  
 » convenable, broyez-les, transportez les du porphire  
 » sur un papier gris qui en boive l'humidité, appli-  
 » quez dessus un morceau de carton, avant qu'elle  
 » soit entièrement séches, donnez-leur la forme or-  
 » dinaire de Pastels en les roulant, & laissez ensuite  
 » sécher lentement à l'air libre. Ces Pastels seront  
 » tendres & mols à s'étendre sous le doigt; travail-  
 » lez avec ce Pastel & fixez la Peinture par l'inus-  
 » tion.

» C'est un Encaustique du même genre que le  
 » précédent.

M. Monnoye qui veut être exact, pour être sans reproche, auroit dû, ce me semble, raisonner ainsi sur ces deux genres d'Encaustiques.

Pour qu'il pût être dit que M. Bachelier a découvert l'Encaustique des anciens en peignant avec du savon de cire & sur la toile, il faudroit que les Auteurs qui ont parlé de la Peinture à l'Encaustique nous eussent laissé quelques traces de la conformité des recettes de M. Bachelier avec celles des anciens. Or, on ne trouve pas un mot chez les Anciens, ni de savon de cire, ni d'Encaustique sur toile. M. Bachelier n'a donc point découvert l'Encaustique des Anciens. Ce raisonnement qui n'est point captieux, est sûrement sans réplique; & nous sommes disposé à convenir de nos torts, si on peut seulement nous faire entrevoir quelque chose qui ressemble au savon de cire de M. Bachelier dans les Auteurs Grecs ou Latins.

Comment d'ailleurs accorder avec la Peinture au savon la seconde condition que M. Monnoye exige pour qu'une Peinture puisse être regardée comme En-

cautique. » Il faut, dit-il, que les cires soient fondues au feu & qu'elles soient employées avec le pinceau. *Resolutis igni Ceris penicillo utendi*. Il est constant que cette manœuvre ne ressemble point du tout à celle que M. Bachelier est forcé d'employer pour l'exécution de sa Peinture au savon.

M. Monnoye répond ensuite aux objections que M. Fréron avoit inféré dans ses feuilles Périodiques contre l'ouvrage anonyme du secret de la Peinture *en cire* de M. Bachelier. M. Monnoye remarque premièrement que l'on a eu tort de prétendre que le savon fût une découverte moderne, & de conclure de là qu'il n'étoit pas vraisemblable que les Anciens eussent fait du savon avec de la cire, puisque tout savon leur étoit inconnu. Il faut convenir que celui qui a fait l'objection, s'est trompé, & que M. Monnoye l'a relevé avec raison. Le savon étoit une découverte Gauloise & très-ancienne, fort connue des Grecs & des Romains. Pline en décrit la composition dans ces termes L. 28, c. 12, il est composé de suif & de cendres : le meilleur se prépare avec les cendres de hêtre & du suif de chèvre, il y en a de deux especes de dur & de liquide (1) ; mais on eût fait une objection plus juste si l'on eût dit que les Auteurs Grecs & Latins qui ont parlé des différentes especes d'Encaustiques, connoissant très-bien la composition du savon n'eussent pas manqué de dire que la cire se convertissoit en savon pour la Peinture à l'Encaustique ; cependant on ne trouve nulle part qu'il soit fait mention de savon de cire, ni de rien qui en approche.

M. Monnoye ne satisfait pas avec le même succès à la difficulté suivante. On allégué que la Peinture au savon de cire à tous les inconvéniens de la détrempe,

---

(1) Sapo, &c. fit ex sebo & cinere : optimus fagino & caprino ; duobus modis spissus ac liquidus. *Pl. hist. Nat. lib. 28. c. 12.*

puisque une des propriétés communes à tous les savons, est d'être dissoluble dans l'eau.

Pour répondre à cette bonne objection, il parle de décomposition de sel alkali qu'il confond avec la décomposition du savon, & ajoute que le savon ayant la propriété de se dessécher à l'air, loin d'avoir celle de l'humecter ( ce qui n'est pas vrai lorsque le savon est fait avec le sel de tartre au lieu de soude ) & qu'il ne peut être soluble dans l'eau, sur-tout s'il a été desséché au feu, ce qu'il appelle *brûlé*, & que par conséquent on peut laver impunément un tableau fait au savon de cire.

M. Monnoye auroit dû se ressouvenir de ce qu'il dit à la fin du troisième procédé de la Peinture *en cire* de M. Bachelier, que *si l'on veut retoucher un tableau peint au savon de cire, lors même qu'il est brûlé, que l'on humecte la partie que l'on veut retoucher, que l'on repègne & que l'on répète l'insuffion.* Le tableau peint au savon de cire peut donc être humecté & ne peut être lavé impunément.

M. Monnoye après avoir répondu avec aussi peu de justesse à quelques autres difficultés dont nous ne parlerons pas de peur d'ennuyer le lecteur, pour remplir dignement sa carrière répète l'histoire puérile de la boule de cire de M. Bachelier, histoire dont nous avons déjà démontré le faux, & donne le plus de ridicule qu'il peut à un Ecrivain ( 1 ) qui a eu en effet la hardiesse de dire la vérité sur la Peinture au savon.

Il passe ensuite au détail des tableaux exécutés selon la manière de Mrs. de Caylus & Majault par Mrs. Vien, Rosseline & le Lorrain, auxquels il se garde bien de donner les éloges que ces ouvrages ont mé-

(1) M. Fréron dans ses Feuilles Périodiques.

rité, afin de réserver les frais qu'il se propose de faire pour le tableau représentant la fable du cheval & du loup de M. Bachelier. Ce tableau en effet tenoit de la maniere de M. Pierre, Peintre d'Histoire de l'Académie Royale, tant pour la composition que pour la couleur, ce qui avoit fait dire à quelques-uns *que ce cheval, qui étoit blanc, avoit l'air d'être de pierre*. Ces mauvaises plaisanteries, ainsi que celles que M. Monnoye raconte à propos de ce tableau, ne sont point faites pour entrer dans un ouvrage sérieux & destiné à instruire.

Cependant M. Didrot a donné des éloges à cet article du Dictionnaire Encyclopédique qui fut devenu instructif, si son Auteur eût fait les recherches nécessaires pour ne pas s'écarter de la vérité. Il est toujours imprudent de travailler d'après des oïis dire. M. Didrot séduit sans doute par quelque érudition, & par l'ordre qu'il a trouvé dans ce mémoire, a cru pouvoir le louer; mais on peut dire d'après lui-même que ses éloges sont sans conséquence, puisqu'il annonce dans plusieurs endroits de son Dictionnaire qu'il nommera les Auteurs pour ne point se rendre caution des articles qu'on lui communique: aussi a-t-il nommé M. Monnoye.

La briéveté de notre ouvrage ne nous ayant pas permis de nous étendre davantage sur un article cependant intéressant pour l'histoire des Arts de notre Siècle; nous avons cru devoir nous en tenir à des preuves, qui quoique rassemblées sous un point de vûe fort simple, démontrent suffisamment les vérités que nous voulions mettre au grand jour, & le lecteur désintéressé, sçaura du moins que M<sup>rs</sup> de Caylus & Majault sont ceux qui ont fait la découverte de peindre à l'Encaustique, qu'ils sont créateurs de la Peinture à la cire, & que M. Bachelier ne peut être regardé que comme l'inventeur de la Peinture au favon, genre



qui ne ressemble, ni à l'Encaustique des anciens, ni à aucune des manières de peindre connues (1).

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

La manière de peindre en détrempeant les couleurs à l'huile est moderne, mais aujourd'hui la plus pratiquée, à cause des grands avantages qu'elle a sur les autres, pour la délicatesse de l'exécution, pour l'union & le mélange des teintes, pour la vivacité de plusieurs des couleurs qu'on y employe, pour la force & la vigueur de la Peinture, pour la facilité du transport des tableaux qu'on fait dans ce genre, & enfin pour l'avantage qu'ils ont de n'être point altérés par

(1) Un Amateur ( M. Henri Liebaux ) bien convaincu de cette vérité, & voulant en conserver l'époque à la postérité, a fait présent à notre Bibliothèque de l'Abbaye de Saint Germain des Prés à Paris, d'un bas-relief en marbre, représentant le Temps sous la figure d'un Vieillard aîlé, qui tient une médaille, sur laquelle est écrit ce qui suit :

A N. M. D C C. L I V.  
 L U D O V I C O X V.  
 R E G N A N T E.  
 Ε Γ Κ Α Υ Σ Τ Ι Κ Η  
 R E D I V I V A ,  
 E T P I C T U R A C U M C E R A  
 D E T E C T A  
 A D. C O M I T E D E C A Y L U S  
 E T D. M A J A U L T D O C T.  
 M E D. P A R I S.

& sur le derrière du marbre on lit :

Hocce monumentum Picturis Encausticæ restitutoribus, & Picturis cum Cerâ inventoribus dicat Henricus Liebaux, Regis Christianissimi, & Serenissimi Principis Ludovici Borbonii, Comitis Clarmontensis, Geographus ordinarius, Cenfor regius, nec non Societatis Artium Secretarius perpetuus, & in perpetuam rei memoriam Bibliothecæ San Germanæ consecravit.

l'eau & l'humidité. On a le tems pour adoucir & finir tant qu'on veut, & la commodité de retoucher & changer tout ce qui n'y plaît pas, sans effacer entièrement ce qui est déjà fait, & l'on peut s'en servir en petit comme en grand. Elle pourroit passer pour la plus parfaite maniere de peindre si quelques-unes de ses couleurs ne se ternissoient pas dans la suite du tems ; elles deviennent brunes de plus en plus, & les carnations prennent un ton roux jaunâtre, qui en altère la vérité ; c'est le défaut inséparable, & peut-être sans remede de l'huile avec laquelle on détrempe & on rompt les couleurs. La plus grande commodité de ce travail est de voir l'effet présent à mesure qu'on travaille, parce que les couleurs ne changent pas en séchant ; & c'est par ce moyen qu'on peut saisir la nature dans le moment avec une si grande vérité, qu'il ne semble pas qu'on puisse aller au de-là ; il suffit seulement d'en exagérer un peu les tons, & de les tenir un peu plus clairs, afin qu'ils prennent le vrai en se fondant & en se brunissant par le défaut de l'huile, c'est pour cette raison qu'il faut en mettre le moins qu'il est possible, & suppléer à son défaut avec un peu d'huile d'aspic qui rend les couleurs plus maniables & plus coulantes, & qui s'évapore presque aussitôt. Le luisant de ses couleurs empêche qu'elle ne fasse son effet, à moins qu'elle ne soit exposée à un jour de biais.

On a l'obligation de cette maniere de peindre à un Peintre Flamand nommé *Jean Van-Eyk*, plus connu sous le nom de *Jean de Bruges*, parce qu'il se retira dans la Ville de ce nom environ l'an 1426. Cet artiste cherchant un vernis pour ses Peintures à détrempe, s'avisâ de détremper les couleurs avec de l'huile de noix, & ayant remarqué que ce procédé produisoit dans l'exécution tous les bons effets dont nous avons parlé, il fit de cette maniere plusieurs ta-

bleaux, qu'il présenta à Alphonse I. Roi de Naples. Van Eyk confia son secret à un certain Antoine de Messine, qui passa de Flandres à Venise, où il faisoit valoir cette découverte, qu'il tenoit en même-tems très-cachée; mais enfin elle devint publique, & les Peintres l'adoptèrent sans cependant abandonner les autres manieres qu'ils suivent encore selon l'exigence des cas, & selon leur fantaisie.

C'est alors que la Peinture acquit un lustre, & qu'elle fut comme ressuscitée par Léonard de Vinci, Michel-Ange & Raphaël; car il s'est passé plusieurs siècles sans que la Peinture ait produit des morceaux dignes d'être conservés à la postérité.

Toutes les couleurs dont on fait usage dans cette maniere de peindre se détrempent, & se broyent avec l'huile de noix, qui est sécative de sa nature. L'huile de lin, comme plus jaune & plus grasse, ne s'employe que dans les impressions. On substitue à l'huile de noix celle de pavot blanc, appelée *huile d'oliette*: elle est plus blanche & plus claire que l'huile de noix, & est aussi sécative.

Il y a des couleurs qui, broyées avec ces huiles, ne séchent jamais, ou très-difficilement. On a d'abord remédié à cet inconvénient en mêlant avec ces couleurs un peu de couperose blanche, séchée sur une platine de fer, & broyée également à l'huile; mais comme la couperose est un sel, on a craint avec quelque raison que l'humidité ne la fit dissoudre, & qu'elle ne laissât en séchant sur la surface du tableau une espece de farine qui en terniroit la beauté: ce qui a fait chercher d'autres sécatifs.

Le plus en usage aujourd'hui est une huile appelée *huile grasse* ou *huile sécative*. C'est de l'huile de noix cuite dans un pot de terre, à feu lent, avec de la litharge bien broyée avec la même huile; on ne met qu'une huitième ou une dixième partie de litharge; on

la fait cuire doucement de peur qu'elle ne se noircisse ; & quand elle commence à s'épaissir on l'ôte de dessus le feu , & on la bat bien avec une spatule de bois , en y versant un peu d'eau ; & quand elle est reposée & claire , on peut en faire usage. Il faut que le pot ne soit qu'à moitié plein d'huile, de peur qu'en cuisant elle ne se répande par-dessus les bords , car elle se gonfle beaucoup. Quelques-uns ajoutent avec la litharge un oignon coupé par morceaux un peu gros , prétendant que l'huile en est plus coulante.

On met un peu de cette huile dans les couleurs seulement difficiles à sécher , comme l'outremer , la lacque , les stils de grains , les noirs de charbon , & sur-tout dans les noirs d'os & d'yvoire , où il faut en mettre un peu plus , à cause qu'ils sont les plus difficiles. Quand on rompt ces couleurs avec du blanc de plomb pour faire les teintes , ce blanc étant fécatif , il faut y mettre moins d'huile grasse. En général les couleurs séchent beaucoup plus vite en été qu'en hiver.

On peint à l'huile sur le bois , sur le cuivre & les autres métaux , sur les murailles , sur le gros taffetas & sur la toile ; l'usage de cette Peinture sur la toile , l'a emporté sur les autres , quoiqu'on peigne encore sur les autres matieres.

Pour disposer les planches de bois à recevoir la Peinture à l'huile , on les encolle d'abord des deux côtés avec de la colle de Gand chaude ; on en met des deux côtés pour empêcher que le bois ne se tourmente. Quand la colle est sèche , on racle bien le côté sur lequel on doit travailler ; & on imprime les deux avec du blanc de craye détrempe à la colle , en se servant d'une brosse douce. On y met deux ou trois couches de blanc , en laissant toujours bien sécher la couche précédente , & unissant bien le côté où l'on doit travailler après la dernière couche ; ce qui se fait avec une éponge fine un peu humide ; après que la

couche est bien sèche. Ce blanc bouche tous les pores du bois. Enfin on l'imprime d'une couleur à l'huile en la couchant uniment avec la brosse, & en donnant peu d'épaisseur à cette couleur. Elle se fait ordinairement de blanc de plomb mêlé d'un peu de brun-rouge & de noir de charbon, ce qui fait un gris tirant sur le rouge.

Il y en a qui donnent deux de ces couches l'une après l'autre, laissant sécher la première avant d'appliquer la seconde, & la frottant aussi avec une pierre-ponce, ou en la raclant légèrement avec le tranchant d'un couteau pour en ôter toutes les inégalités. Le bois préparé de cette manière est plus uni que la toile; on s'en sert pour les petits ouvrages qui demandent beaucoup de propreté.

Quant aux planches de cuivre, on les dresse comme pour la gravure, sans cependant les polir avec autant de soins. On les imprime ensuite avec une couche de couleur à l'huile, qui doit servir de fond pour travailler. On donne deux ou trois de ces couches l'une après l'autre; & quand la dernière est encore un peu fraîche après avoir séché, on la frappe par-tout avec la paume de la main, pour y faire un petit grain qui happe mieux la couleur qu'on doit y mettre en peignant.

Avant de peindre sur une muraille, il faut la bien laisser sécher, & y donner deux ou trois couches ou davantage d'huile bouillante, jusqu'à ce qu'on voit que l'enduit demeure gras, & qu'il n'emboit plus. On l'imprime ensuite de blanc de craye, ou avec de l'ocre rouge ou autres terres broyées un peu ferme à l'huile.

Quelques-uns font un enduit avec la chaux, & de la poudre de marbre ou de ciment de tuiles battues, qu'ils unissent bien avec la truelle, & l'imbibent ensuite avec de l'huile de lin bouillante. Ils préparent ensuite une composition de poix grecque, de mastic

& de gros vernis , qu'ils font bouillir ensemble dans un pot de terre , & l'ayant couché sur la muraille avec une grosse brosse , ils l'unissent avec la truelle chaude ; ils impriment ensuite le mur comme dans la première préparation , & peignent par-dessus l'impression.

D'autres font un premier enduit avec du mortier de chaux , de ciment de brique & du sable ; & quand il est appliqué & sec , ils en mettent un second fait de chaux , de ciment & de mine de fer , le tout bien tamisé , mêlé ensemble par égales parties , & incorporé avec du blanc d'œufs & de l'huile de lin. L'enduit devient si ferme , dit Félibien , qu'on ne peut en faire un meilleur. Je ne conçois cependant pas comment le blanc d'œufs & l'huile de lin peuvent s'unir ensemble. Le même Auteur recommande de faire tout l'enduit de suite , & de le bien étendre avec la truelle , parce que si on en laissoit un peu sécher une partie avant d'appliquer l'autre , elles ne se réuniroient pas , & feroient dans la suite des crevasses. Cette observation est de conséquence , & elle doit avoir lieu pour les enduits de plâtre , qui sont sujets aux mêmes inconvéniens. Il vaut mieux y mettre quatre ouvriers en même tems , & finir l'ouvrage en un jour , que de n'en mettre qu'un , & ne l'achever qu'en quatre jours. La dépense est la même , & l'on est assuré de la durée de l'ouvrage. Ces enduits étant bien secs , on les imprime comme les autres.

Les toiles doivent être neuves , & avec moins de nœuds qu'il est possible. On les tend sur des châssis de bois avec des petits clous appelés *broquettes* , en rebordant la toile sur l'épaisseur du châssis , où on l'attache en la tenant bien tendue , & en mettant les broquettes à trois ou quatre doigts de distance les unes des autres.

On a inventé depuis peu une manière de faire des châssis qu'on appelle *châssis à clefs* ; ils sont préférables

en tout aux anciens chassis, parce qu'au moyen des clefs, on tend la toile plus fortement, & toutes les fois que la sécheresse la relâche. Ces clefs se mettent dans tous les coins d'assemblage, & aux bouts de chaque traverse.

Quand la toile est ainsi bien tendue, on l'encolle avec de la colle de Gand, qui doit être figée comme de la gélée; on couche cette colle avec un grand couteau de la manière marquée dans l'article *Imprimer* du Dictionnaire. On y passe ensuite les couches d'impression, comme on le voit dans le même article. Le moins de couleur que l'on peut mettre est toujours le meilleur, particulièrement quand la toile a le grain fin; & si l'on pouvoit peindre immédiatement sur la toile même les couleurs se conserveroient plus fraîches; quelques-uns pour cette raison peignent sur le coutil, dont les fils sont très-ferrés, & y couchent les fonds grasement pour tenir lieu d'impression. Le gros tafetas ne demande point d'impression. Ceux qui peignent sur un enduit de plâtre se contentent d'une ou deux couches de brun-rouge ou d'ocre jaune mêlé de blanc de plomb, après y avoir mis une ou deux couches d'huile bouillante.

Plusieurs Peintres ne veulent pas qu'on encolle leurs toiles, parce que l'humidité détrempe la colle, & rend la Peinture sujette à s'écailler. Ils se contentent d'y faire appliquer l'impression immédiatement, & font quelquefois *maroufler* la toile par derrière, pour la garantir par-là de toute humidité. On fait cette opération avec de l'or couleur fort épais & gluant par la plus grande cuisson; cet or couleur n'est qu'une huile épaissie & mêlée avec les couleurs, quand on nettoie les brosses & les pinceaux dans le pincelier. On peut aussi *maroufler* les vieux tableaux qui commencent à se tressailler ou gerfer; on frotte le derrière de la toile avec l'or couleur ou maroufle ci-dessus, en l'y mettant

assez épais avec une grosse brosse. Ceux qui sont préparés de cette manière sans avoir été encollés auparavant, ne se gâtent jamais en quelque endroit humide qu'on les expose.

Les Peintres qui ne veulent pas peindre sur des murs & des plafonds à cause de la difficulté des échafauts, & de l'incommodité de travailler au-dessus de sa tête, & de plus à cause qu'ils ne pourroient alors avoir la nature à portée de leur ouvrage, exécutent les sujets sur la toile; ils la marouffent assez épais, & de même le mur sur lequel elle doit être appliquée, & l'y collent pendant que le maroufle est encore frais. On l'y assujettit avec plusieurs clous fichés dans des morceaux de papier pliés en cinq ou six doubles, & l'on en met aussi tout autour; lorsque la colle est bien sèche, on ôte les clous. Si le mur est d'une nature sèche, & qui boive l'huile promptement, on l'imprime de quelques couches d'huile bouillante avant d'y mettre le maroufle.

Cette méthode de marouffler les toiles a l'avantage sur les autres qu'elles ne craignent point l'humidité, comme nous l'avons déjà dit: mais de tels tableaux ne peuvent pas être rentoilés, & la Peinture ne sauroit être transportée de la vieille toile sur une neuve; je crois même que le fameux secret de M. Picaut n'a encore pû parvenir jusques-là.

Beaucoup de Peintres prétendent que toutes les impressions à l'huile excepté les blanches, gâtent les couleurs qu'on y couche dessus en peignant; c'est ce qui en a engagé de très-habiles à faire imprimer leurs toiles de blanc à détrempe seulement. Les couleurs qu'ils ont peints sur ces fortes de toiles ont à la vérité conservé leur pureté & leur fraîcheur, mais il n'est pas possible de les rouler pour les transporter; l'humidité & la sécheresse les rendent même sujets à s'écailler. Pour empêcher que la couleur de l'impression



ne tue, comme on dit, les couleurs qu'on y met par-dessus en peignant, il faut bien *empâter*, & peindre à pleine couleur, c'est-à-dire, les mettre très-épaisses & bien nourries.

La toile étant ainsi préparée, on y dessine le sujet du tableau avec du crayon blanc; & quand le dessin est arrêté, on commence à y mettre les couleurs pour faire l'*ébauche*.

Toutes les couleurs qu'on employe pour la Fresque sont bonnes pour la Peinture à l'huile, excepté le blanc de chaux & la poudre de marbre: on fait aussi usage du *blanc de plomb*, du *massicot jaune*, & du *massicot blanc*, de l'*orpin jaune* & de l'*orpin rouge*: il faut employer ces deux dernières pures & sans les rompre avec d'autres, parce qu'elles les gâtent & qu'elles noircissent. Quelques-uns les calcinent pour leur ôter leur mauvaise qualité; mais il faut se donner de garde de la fumée; elle est mortelle: le mieux est de n'en point faire usage à cause de leur perfidie.

Du *cinnabre* ou *vermillon*, qui ne subsiste gueres à l'air.

De la *lacque fine*, qui a le même inconvénient.

Des *cendres bleues* & des *cendres vertes* bonnes uniquement pour les *Payfages*.

Du *bleu de Prusse*, qui devient un peu vert dans la suite du tems.

Du *noir* de fumée calciné, qu'on peut employer seulement dans les draperies noires.

Du *noir d'os*, & du *noir d'ivoire*, qu'Apelle inventa, si nous en croyons Pline.

Quelques-uns font usage des stils de grain; mais les plus habiles Peintres les rejettent, parce qu'ils sont sujets à changer, & même à s'évanouir presque entièrement.

La *terre d'ombre* est une très-mauvaise couleur, sujette à *pousser*, de même que le *minium* ou *mine de plomb* d'un rouge orangé.

Le *carmin* feroit d'un excellent usage ; mais il a peu de corps , & il est extrêmement cher , de même que l'outremer : on ne peut cependant se dispenser d'employer celui-ci dans les carnations des femmes & des enfans , quand on veut faire du beau & de durée.

L'*azur* ou l'*émail* noircit à l'huile. Quelques Peintres employent l'*inde* , parce qu'elle a beaucoup de corps avec le blanc ; mais elle se décharge beaucoup en séchant ; c'est pourquoi on ne doit en user que dans quelques draperies , qu'il faut ensuite nécessairement glacer à l'outremer.

Le vert de gris devient noir peu de tems après qu'il est employé , il ne faut en faire usage que pour le mêler avec les noirs qui ne séchent pas aisément ; ils deviennent alors très-sécatifs.

Quelques Peintres se servent d'un noir particulier pour retoucher leurs tableaux à l'huile , & pour donner beaucoup de force dans les bruns. Cette couleur est le bitume de Judée , qu'on appelle *asphaltum* , & qu'ils nomment *spalte*. Il se fond facilement dans l'huile sur le feu étant un peu écrasé. Il est d'un noir-rouffâtre tirant sur le minime ; & comme il se glace facilement , il est fort doux à la vûe , mais il ne sèche jamais s'il n'est mêlé avec un fort sécatif. C'est pourquoi quand on en a préparé il se conserve pendant plusieurs années pour s'en servir quand on veut , en y mettant alors un fort sécatif tel que le vert de gris. *Mém. de l'Acad. T. IX.*

On broye les couleurs à l'huile sur le porphyre , jusqu'à ce qu'elles ayent la consistance d'une bouillie épaisse. Lorsqu'on en a broyé une , il faut nettoyer parfaitement la pierre & la molette avant d'en broyer une seconde. On passe pour cet effet de la même huile pure sans couleur sur la pierre avec la molette , comme si l'on broyoit ; & après qu'elle a bien détaché toute la couleur qui étoit restée , on ôte toute l'huile , que

l'on met dans un vase de plomb pour faire l'*or couleur*, ou le *maroufle* ; on nettoye bien la pierre avec un torchon, & on y broye ensuite de la mie de pain rassi, pour achever d'enlever tout ce qui pourroit être resté de couleur dans les petits creux de la pierre. S'il arrivoit que par négligence on eût laissé sécher la couleur sur la pierre, il faudroit l'écurer avec de la lessive & du sable fin ou de la cendre, jusqu'à ce que la pierre soit bien nette. Il faut faire la même chose pour la molette & particulièrement pour les bords. Le blanc de plomb se ternit aisément, c'est pourquoi il faut avoir une pierre particulière pour le broyer, ou le broyer le premier de tous quand la pierre est absolument bien nette.

La palette sert pour mettre les couleurs broyées à l'huile & prêtes à être employées. On les arrange par petits tas le long du bord opposé à celui qui est du côté du Peintre, quand il tient la palette à la main. On y place les couleurs les unes à côté des autres, les plus claires du côté du pouce qui passe par le trou de la palette, & les autres de suite en allant du côté du coude. On fait les teintes dans le milieu & sur le bord opposé, & à mesure qu'on les fait, on les place dans le même ordre que les couleurs en en formant un second rang.

Quand on change de couleur pour faire les teintes, il faut nettoyer l'endroit de la palette où on a fait la précédente. On enleve pour cet effet tout ce qu'on peut de la teinte avec le couteau, on y met ensuite une goutte d'huile, & on essuye bien avec un petit morceau de linge, qui sert aussi à essuyer les pinceaux.

Tout étant préparé on passe le pouce de la main gauche dans le trou de la palette, & l'on tient de la même main les broffes & les pinceaux, le poil en haut ; on tient encore avec le petit doigt la *baguette* ou *appui-main*, & dans la même un petit chiffon de

linge qui sert à essuyer les pinceaux. On travaille à l'ébauche du tableau, qui ne sert qu'à empâter la toile, & pour faire voir l'effet des couleurs. Cette ébauche doit se faire avec les mêmes teintes qu'on employera pour faire le tout; car si on mettoit en finissant du brun sur du clair, ou du rouge sur du bleu, les dernières couches perdroient beaucoup de leur fraîcheur & de leur éclat. Quand on est obligé de changer quelques parties dans ce goût-là, on repeindra à plusieurs fois en empâtant beaucoup, afin que la couleur qui doit paroître ait beaucoup de corps; & puisse résister à la *pouffe* de celle de dessous.

Plus un tableau est nourri de couleur, & que la couleur n'est point tourmentée, plus elle conserve de vivacité & de fraîcheur. Il ne faut donc pas imiter quelques Peintres qui ont fini leurs tableaux sur les ébauches en y mettant peu de couleurs, comme s'ils glaçoient seulement; l'ouvrage est à la vérité plus promptement expédié, mais les tableaux en deviennent *éteints* dans la suite, & il y paroît comme un brouillard répandu par-tout.

Si l'on veut retoucher un tableau auquel on croyoit avoir donné la dernière main, on ne doit retoucher que les bruns pour les renforcer; on ne peut réussir aux clairs qu'en les repeignant entièrement.

Lorsqu'on couche une couleur sur une autre à demi sèche, la seconde s'emboite & se confond avec la première; ce qui arrive aussi quand on peint sur des toiles nouvellement imprimées; il faut alors vernir l'endroit qu'on veut retoucher pour voir le vrai ton, mais non avec du vernis qui pourroit ternir la couleur, mais avec de l'huile, qui fera l'effet du vernis ordinaire.

On doit être soigneux de tenir toujours la palette & les pinceaux nets & très-propres; c'est pourquoi quand on quitte l'ouvrage à la fin de la journée, il faut les nettoyer. On ôte dessus la palette, avec le  
couteau,

couteau , les couleurs qui peuvent encore servir le lendemain , & on les met sur une autre palette , ou sur un morceau de verre net , qu'on frotte légèrement d'huile avec le bout du doigt. Mais comme il y a des couleurs qui se séchent fort vite , & qui ne pourroient pas se conserver jusqu'au lendemain, telles que le blanc, & toutes les autres couleurs où il y en a beaucoup de mêlé , le brun-rouge , & les noirs où l'on a mis des fécatifs , on les met à part sur un morceau de verre ou de fayance , & on les plonge dans de l'eau nette , où ces couleurs peuvent se conserver quelques jours sans se gâter.

Les pinceaux doivent être bien nettoiyés avec de l'huile de noix fraîche & nette , sur le pincelier , toutes les fois qu'on s'en fert pour différentes teintes & couleurs , & sur-tout le soir quand on quitte l'ouvrage. On les trempe dans l'huile , on les appuye entre le bord du pincelier & le doigt , entre lesquels on les fait couler en les pressant , ce qu'on répète jusqu'à ce que l'huile en sorte claire & nette , & on les essuye après cela avec le petit linge.

Certains Peintres après avoir nettoiyé ainsi leurs pinceaux , trempent le bout dans un peu d'huile d'olive , lorsqu'ils ne veulent pas en faire usage de quelques semaines , ou davantage ; mais cette pratique n'est pas à suivre : l'huile d'olive ne sèche jamais , & quelque bien essuyés que soient les pinceaux ainsi trempés d'huile d'olive , il en reste toujours une impression , qui se communique à la couleur & qui l'empêche de sécher. J'en parle par expérience. Je pense qu'il vaut mieux les bien nettoyer avec un peu de savon noir , qui en détache toute l'huile & la couleur , & ne met pas les poils dans le cas de se coller ensemble & de se durcir ; mais il ne faut pas les laisser tremper dans cette eau ; elle les brûleroit. Si les pinceaux venoient à se sécher , ou avec la couleur , ou

après être nettoyés avec l'huile de noix ou d'oliette, il faut les tremper à plusieurs fois dans de l'huile de térébenthine, ou dans de l'esprit de vin.

Pour connoître si la couleur d'un tableau est bien sèche, sans y toucher avec le doigt, il ne faut que pousser fortement & de près son haleine contre la couleur, comme l'on fait quand on souffle dans ses mains pour les échauffer : si la couleur est sèche, elle paroît alors toute terne ; mais si la couleur étoit embue, on n'y remarqueroit pas beaucoup de changement.

Lorsqu'un tableau est *embu*, on y passe un blanc d'œuf battu, au lieu du vernis que quelques-uns y mettent, après qu'il est achevé & bien sec. La térébenthine qui fait la base des vernis, pénètre dans la couleur, & l'altère souvent, à moins que le tableau ne soit très-vieux.

Quand on veut dorer sur la Peinture à l'huile, on se sert de vieilles couleurs fort grasses & médiocrement épaisses, comme celle qui se trouve au fond des pinceliers ; on la passe à travers d'un linge pour en ôter les ordures. On y mêle ensuite trois parties d'ocre jaune, & une de brun-rouge, bien broyés à l'huile, & assez clairs & liquides ; on les fait cuire dans une écuelle de terre sur un feu lent, jusqu'à ce que le tout devienne épais & sécant, mais à une consistance cependant telle qu'on puisse le coucher avec le pinceau ; ce qui forme l'*or couleur*. Si on trouve qu'il ne soit pas assez sécatif, on y mêle un peu de couperose. On couche cet *or couleur* sur la Peinture, en hachant, ou d'une autre manière, assez épais & assez ferme pour donner du relief à l'or, & on y applique l'or en feuille avec le coton, ou des pinceaux longs, ou des bilboquets. Il faut attendre que l'*or couleur* soit presque sec : il suffit qu'il puisse happer l'or, car plus il est sec, plus l'or qu'on y applique conserve d'éclat. Il faut observer aussi, avant d'appliquer l'*or couleur*, de bien

dégraissier le fond, car l'or prend facilement sur la couleur, quoiqu'elle paroisse bien sèche. C'est pourquoi on détrempe dans assez d'eau de la chaux fusée à l'air, & on la couche sur tous les endroits où l'on veut dorer. Quand la chaux est sèche, on l'emporte, en la frottant avec une brosse à peindre un peu rude, en sorte qu'il n'en reste que fort peu, qui n'empêche pas de voir ce qui est peint, & alors on couche l'or couleur, & enfin l'or. On laisse bien sécher le tout, & en frottant légèrement avec une brosse douce, on emporte tout l'or superflu. On enleve ensuite le peu de chaux restée, avec une autre brosse frottée d'un peu d'huile de noix, nette.

Pour ce qui est des vieux tableaux peints à l'huile sur toile, & dont la peinture se casse, se tressale, ou s'écaille, on les colle sur des toiles neuves pour les conserver, de la maniere indiquée dans l'article *Ren-toiler* du Dictionnaire ci-joint. M. Picaut s'est rendu célèbre par le secret qu'il a donné d'enlever la Peinture, non-seulement de dessus les vieilles toiles, mais encore de dessus le bois & le plâtre. On prétend qu'il transporte aussi la Peinture en détrempe & à fresque dessus des toiles neuves. Les expériences qu'il a faites de son chef sur plusieurs tableaux du cabinet du Roi, & des particuliers, en justifient parfaitement la réussite. Il seroit à souhaiter que M. Picaut fit quelque jour part de son secret au Public; il auroit la satisfaction de conserver à la postérité quantité de tableaux magnifiques, dont il auroit le regret de se voir reprocher le dépérissement & la perte.

### DE LA MINIATURE.

La Miniature est une Peinture à détrempe, & l'on y emploie toutes les mêmes couleurs détrempées avec de l'eau gommée avec de la gomme arabique au lieu

de colle. On réserve le fond du velin ou du papier préparé sur lesquels on exécute cette Peinture, pour les grands clairs & les rehauts. Le velin doit être bien blanc, bien net, & nullement gras; pour le papier, il faut qu'il soit fort, qu'il ait le grain fin, & bien encollé. Quand on veut peindre sur le papier, le mieux seroit de le préparer par une ou deux couches de blanc d'Espagne détrempe dans de l'eau de colle de gaud, ou de cerf, & le bien polir quand il est sec; on se sert aussi des feuilles de tablettes de poche, sur lesquelles on écrit avec une aiguille de cuivre ou d'argent.

Cette Peinture n'est d'usage que pour de très-petits ouvrages. Ce travail s'exécute avec la pointe des pinceaux, proportionnés à la grosseur des points. Il faut arranger bien proprement tous les points les uns auprès des autres, en sorte qu'ils paroissent adoucis & comme liés ensemble.

Quand on se propose de faire un tableau un peu grand, c'est-à-dire, qu'il passe deux pouces ou environ, on coupe un morceau de carton ou de bois mince de la grandeur du tableau, & on prend un morceau de velin assez grand pour déborder d'un demi-pouce, ou environ, les bords du carton; on replie & l'on colle ce qui déborde sur le derrière du carton, en tendant bien également le velin; il se recoquilleroit par l'humidité, si l'on n'avoit pas cette précaution, & l'on ne pourroit pas en jouir si commodément pendant le travail. On exécute aussi cette sorte de Peinture sur des plaques d'ivoire: elle seroit même préférable à toutes les autres matieres, à cause de sa solidité, si elle n'étoit pas sujette à jaunir.

Il faut commencer à dessiner son sujet, & l'on pointille ensuite sans ébauche les teintes les plus foibles, non-seulement aux endroits où elles doivent demeurer, mais encore où il doit y en avoir de plus fortes.



de la même couleur ; car ce n'est qu'en revenant plusieurs fois aux mêmes endroits, & en chargeant de couleur, qu'on parvient à donner de la force à son ouvrage. C'est pourquoi on ne fait les premières teintes qu'avec de l'eau un peu colorée, quand on ne mêle point de blanc dans les couleurs. On doit mettre très-peu de couleur à chaque petit point, & ne retoucher jamais, que le premier couché ne soit bien sec. Il faut sur-tout aller doucement, & être sûr de l'effet de la couleur que l'on applique, parce que si l'on donnoit trop de force à quelques endroits, on ne pourroit la diminuer, ou l'effacer, sans gâter l'ouvrage.

Quelques Peintres au lieu de pointiller tout le tableau, font d'abord des hâchures en tous sens avec la plus fine pointe du pinceau, & pour cet effet on choisit des pinceaux extrêmement petits. On prend ceux qui font une bonne pointe fine à poils bien réunis, & l'on rejette tous les autres. Ceux qui sont un peu plus gros servent à faire les fonds, que l'on pointille ensuite pour adoucir le tout. Après ces premières hâchures, dont les endroits croisés font à peu près l'effet des points, on pointille encore dans les endroits tendres que l'on n'a pas hâchés. Ces hâchures sont bonnes dans les ombres & dans les draperies.

Les couleurs dont on fait usage dans la Miniature sont le carmin, l'outremer le plus fin & le plus foncé, la lacque fine, le vermillon, la mine de plomb ou *minium*, le brun-rouge, la pierre-de-fiel, l'ocre jaune, l'ocre de rut, l'orpin jaune & l'orpin rouge, la gomme gutte, le jaune de Naples, les massicots, l'inde, la terre d'ombre, le bistre, le vert d'iris, le vert de vessie, le vert de montagne ou de terre, la terre verte de Veronne, les cendres bleues & vertes, le blanc de ceruse, le blanc de plomb, le noir d'ivoire, l'encre de la Chine, l'or & l'argent en coquille.

Pour avoir toutes les couleurs terrestres bien fines,

on les délaye dans beaucoup d'eau ; quand elles sont dissoutes, on remue bien l'eau, & l'ayant ensuite laissé un peu reposer pour faire précipiter le plus gros, on verse le plus clair par inclination dans des assiettes de porcelaine ou de fayence : quand toute la couleur est précipitée, on vuide l'eau tout doucement, & on fait sécher la couleur à l'abri de la poussière. Si vous mettez un peu de fiel de bœuf, de carpe ou d'anguille, particulièrement de ce dernier, dans toutes les couleurs vertes, grises, jaunes, & noires, vous leur donnerez un lustre & un éclat charmant. Il faut tirer le fiel des anguilles quand on les écorche, & le pendre à un clou pour le faire sécher. Lorsqu'on veut s'en servir, on le détrempe dans un peu d'eau-de-vie, & on en mêle un peu dans la couleur. Ce fiel la fait mieux attacher au velin.

On délaye toutes les couleurs dans de petits godets d'ivoire, plats & faits exprès, & on les y laisse sécher. La quantité de gomme arabique, nécessaire pour gommer l'eau, est la grosseur environ de deux fèves d'haricot, ou d'une aveline, sur un grand verre d'eau ; on peut y ajouter, gros comme une petite fève, de sucre candi, il empêche les couleurs de s'écailler.

Il faut tenir cette eau gommée dans une bouteille nette & bien bouchée, & n'en jamais prendre avec le pinceau quand il y aura de la couleur, mais avec un pinceau net, un tuyau ou autre chose. On met de cette eau dans le godet ou dans une coquille de mer, avec la couleur que l'on veut détremper, & avec le doigt bien net on la délaye exactement ; on l'y laisse ensuite sécher. On ne met point d'eau gommée avec les verts d'iris, de vessie, ni avec la gomme gutte, parce que ces couleurs portent leur gomme avec elles. L'outrèmer, la lacque, le bistre doivent être plus gommés que les autres. Si on veut mettre les couleurs dans des coquilles de mer, il faut auparavant

les bien faire bouillir & long-tems dans de l'eau, pour en ôter un sel qui gâteroit les couleurs. Pour connoître si elles sont assez gommées, on en prend avec le pinceau, & on en met sur la main, elles séchent aussitôt; si étant séches elles s'écaillent, elles sont trop gommées, il faut y ajouter de l'eau; si en passant le doigt dessus elles s'effacent, il n'y a pas assez de gomme, & on y en met. La même expérience se fait sur le velin.

La palette doit être d'ivoire, sans trou pour passer le pouce, & grande comme la main ou environ. On arrange d'un côté les couleurs, pour les carnations, de la maniere suivante. On met au milieu beaucoup de blanc bien étendu, parce que c'est la couleur dont on use le plus; & sur les bords on place de gauche à droite, un peu éloigné du blanc, du massicot, du stil de grain, de l'orpin, de l'ocre, du vert composé d'outremer, de stil de grain & de blanc, autant de l'un que de l'autre, ensuite du bleu fait d'outremer, d'inde & de blanc, enforte qu'il soit pâle; puis du vermillon, du carmin, du bistre & du noir. De l'autre côté on étend du blanc, & auprès de lui la couleur, par exemple, dont on veut faire une draperie.

Il est très-important d'avoir de bons pinceaux; pour les bien choisir on les mouille un peu, on les tourne sur le doigt; si tous les poils se tiennent assemblés, & ne font qu'une pointe, ils sont bons; s'ils ne s'assemblent pas bien, & qu'ils fassent plusieurs pointes, ils ne valent rien.

Pour faire assembler les poils du pinceau & leur faire former une bonne pointe, il faut les mettre souvent sur les bords des lèvres en travaillant, l'humecter avec la langue même quand on a pris de la couleur, & l'y tourner un peu: c'est le moyen d'ôter la couleur qu'on auroit prise de trop. L'orpin seul, qui est un poison, ne doit point se porter sur les lèvres. Cette ma-

niere de faire la pointe est absolument nécessaire pour les carnations, où il faut pointiller extrêmement net.

Quand on veut ôter un peu de couleur du pinceau, pour d'autres circonstances, on le passe sur le bord du godet ou de la coquille, ou sur un morceau de papier qu'on tient toujours sur son ouvrage, & sur lequel on pose la main quand on travaille, pour ne pas gâter ce qu'on fait.

Le jour doit venir à gauche de l'Artiste, & sa table doit être tout près & presque au niveau de la fenêtre. On commence à ébaucher, c'est-à-dire, à coucher sa couleur à grands coups, le plus uniment que l'on peut, & on ne donne pas à la couleur toute la force qu'elle doit avoir; on la réserve pour pointiller. Les points doivent se perdre dans le fond, afin que l'ouvrage soit gras & moëlleux.

Comme la plûpart des ouvrages en miniature ne font que des copies, quand on traite des sujets d'histoire, la longueur & la servitude du travail en ôte tout le feu; ce qui fait que la miniature n'est guère estimée que pour les portraits. La maniere dont il faut se conduire pour traiter les sujets différens, est détaillée très au long dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Traité de Miniature*. On peut y avoir recours.

Pour conserver les miniatures, on est obligé de les emborder avec une glace pour les couvrir, elle en adoucit le trait à l'œil. Quelques-uns y mettent un vernis, dont j'ai donné la recette dans l'article *Vernis* de mon Dictionnaire; mais de quelque espece de vernis qu'on se serve; on risque de gâter l'ouvrage. Si on n'avoit pas la précaution d'y mettre une glace devant ou du vernis, les mouches le perdrieroient absolument, sur-tout si l'on a mis du sucre candit dans l'eau gommée. Si on veut conserver les miniatures dans un porte-feuille, il faut avoir soin d'y mettre par-dessus un morceau de papier fin & battu, pour qu'il les préserve du frottement.

*Pour faire le Carmin & la Lacque de Florence.*

J'ai donné un procédé pour faire le carmin, en voici un second qu'on m'a assuré être bon ; je n'ai pas eu le tems de l'éprouver avant de donner cet article à imprimer. On en fera l'essai si on le juge à propos.

Prenez six pintes d'eau de riviere filtrée au papier Joseph & avec un entonnoir de verre : observez de puiser cette eau avec un vaisseau de bois, ou de terre, ou de verre ; faites-la bouillir après l'avoir filtrée, dans un vaisseau d'étain : lorsqu'elle bouillira bien fort, jetez-y une once de cochenille en poudre grossiere, pilée dans un mortier de verre, ou de marbre, ou de serpentine ; & l'ayant jettée dans l'eau bouillante, vous la remuerez bien avec une spatule d'étain, ou de bois qui ne donne point de teinture, & cela pendant le tems que vous compterez trois cens, c'est-à-dire, environ quatre-vingt secondes ; & après cela vous y jetterez aussi-tôt seize grains d'alun de roche, en poudre, que vous continuerez à faire bouillir pendant le tems que vous compterez cent, & aussi-tôt après vous retirerez le vase du feu, & le laisserez refroidir.

Vous rangerez alors sur une table deux douzaines d'assiettes de porcelaine ou de fayance, & les remplirez avec une cuillier d'étain bien nette, avec la précaution de ne point troubler ce qui sera au fond, & d'empêcher l'ordure & la poussiere de tomber dans les assiettes. Vous laisserez le tout ainsi jusqu'à ce que le carmin soit bien déposé au fond, & que l'eau soit déchargée de toute sa teinture. Vous décanterez ensuite la liqueur tout doucement pour ne pas troubler le carmin précipité, que vous ferez sécher dans un endroit médiocrement chaud, & le ramasserez pour l'usage.

Vous verserez la liqueur décantée dans le même vaisseau où vous avez laissé le marc de cochenille ; vous ferez ensuite fondre dans un vaisseau de terre ou de verre une once d'alun , & dans un autre vase trois onces de potasse. Vous laisserez refroidir ces deux liqueurs séparément pendant vingt-quatre heures , & les filtrerez par le papier Joseph ; vous jetterez la liqueur de potasse dans votre teinture , & l'ayant bien remuée , vous y verserez l'eau d'alun en remuant toujours. Vous laisserez ensuite reposer le tout , & vous trouverez au fond une poudre fine , que vous retirerez après avoir décanté la liqueur , & la ferez sécher , après l'avoir broyée sur le porphyre. Cette poudre est la lacque de Florence la plus belle. Vous aurez par ce procédé un demi-gros, ou un peu plus, de carmin , & plus de trois onces de lacque.

### DE LA PEINTURE SUR LE VERRE , qu'on appelle PEINTURE D'APREST.

La Peinture sur le verre étoit autrefois très en usage, comme on le voit encore aux grands vitraux des Eglises & des Palais : à peine trouve-t-on aujourd'hui quelques Peintres qui sçachent la maniere de l'exécuter, ce qui a fait penser mal-à-propos que le procédé en étoit ignoré , & même perdu.

Les couleurs qu'on y employe doivent être minérales , & il faut connoître , comme dans l'émail , l'effet qu'elles produiront quand elles seront fondues , parce qu'il y en a qui changent considérablement.

Quand cette Peinture étoit en vogue , on faisoit faire dans les Verreries des verres de différentes couleurs, qui servoient pour les draperies, en les coupant, suivant les contours, pour les mettre en œuvre avec le plomb , & on les ombroit seulement avec du noir qu'on adoucissoit , ou en hâchant , ou en pointillant. On a

aussi une autre maniere de faire des ombres sur ces verres colorés : on donne une couche de noir égale par-tout avec la gomme arabique , comme on fait toutes les couleurs ; & quand elle est bien sèche , on enleve le noir avec une grosse plumé un peu arrondie par le bec , aux endroits où l'on veut que le fond paroisse ; & pour les demi-teintes, on enleve, en hâchant plus ou moins pour les faire plus ou moins fortes , ce qui fait à peu près l'effet des tailles des estampes ; ensuite on fait recuire le noir au fourneau pour l'attacher sur le verre.

On a fait aussi sur le verre des ouvrages de grisaille, en y couchant également par-tout une foible teinte de noir , que l'on découvroit pour les jours & les demi-teintes , de la maniere que nous venons de dire.

La plûpart de ceux qui travaillent à cette espece de Peinture ne sont que de bons Copistes , car ils n'ont qu'à suivre exactement le dessein ou patron qu'on leur donne , & sur lequel ils couchent le verre à plat ; ils voyent les contours & les teintes à travers , & n'ont pas beaucoup de peine à les suivre.

On commença cette Peinture par quelques morceaux de verre colorés dans les Verreries , & on les arrangeoit par compartimens comme la Mosaïque ; voyant que cela faisoit un assez bon effet , on tenta , & l'on réussit , quoique d'abord très-imparfaitement , à y représenter des sujets d'histoire , avec des couleurs détremées à la colle. Mais ces couleurs ne pouvant résister à la pluye ni aux injures de l'air , l'on chercha d'autres couleurs , qui appliquées sur le verre blanc , & même sur celui qui avoit déjà été coloré dans les Verreries , pussent se *parfondre* & s'incorporer avec lui en le mettant au feu.

On fit d'abord les Draperies , comme nous l'avons dit ci-devant , & pour les carnations on choissoit du

verre dont la couleur fût d'un rouge clair, sur lequel on dessinoit avec du noir les principaux traits du visage, & des autres parties du corps. Quand on vouloit peindre sur le verre blanc, on y couchoit des couleurs claires ou brunes sans demi-teintes; aussi voyons-nous les plus anciennes vitres de nos Eglises toutes peintes dans le goût Gothique: cette maniere se perfectionna lorsque la Peinture commença à reprendre sa vigueur, & les François & les Flamands ont le mieux réussi dans la Peinture sur le verre. Un Peintre de Marseille la porta le premier en Italie, où elle étoit inconnue, & travailla à Rome sous le Pontificat de Jules II. Albert Durer & Lucas de Leyde la perfectionnerent beaucoup, & l'on parvint ensuite à faire de si belles choses en ce genre, qu'on ne peut rien désirer de plus. On voit en plusieurs endroits des vitraux admirables, faits d'après les desseins de très-habiles Maîtres; tels sont ceux de l'Eglise de S. Gervais à Paris, d'après Jean Cousin, qui y travailla lui-même à la Sainte Chapelle de Vincennes, d'après les cartons de Lucas Peni, aux grands Cordeliers, à Anet, & en divers autres lieux de ce Royaume.

On choissoit ou l'on tailloit des morceaux de verre pour y peindre les figures par parties, en sorte que les pièces pussent se rapprocher dans les contours des parties du corps, & des plis des Draperies, afin que le plomb qui devoit les rassembler ne parût pas interrompre les contours ni le jeu des Draperies. On marquoit chaque pièce peinte par un chiffre ou une lettre, pour les reconnoître & les mettre à leur place.

Nous voyons dans les anciennes vitres des couleurs admirables, que l'esprit d'épargne empêche d'imiter aujourd'hui. Il y a des verres dont la couleur est répandue dans l'intérieur même, & d'autres où elle n'est adhérente que sur une des surfaces, ou n'a pénétré dedans que fort peu. Ceux-ci avoient la commodité



qu'en usant avec l'émail la surface colorée, jusqu'à ce qu'on en avoit enlevé toute la couleur, on pouvoit sur le même morceau substituer d'autres couleurs pour enrichir de fleurons ou d'autres ornemens d'or, d'argent ou d'autres couleurs, des draperies & divers objets. On les couchoit sur la surface opposée à celle qu'on avoit usée à l'émail, afin que les couleurs nouvelles ne se brouillassent pas avec les anciennes, en mettant les morceaux de verre au feu.

Ce travail se fait avec la pointe du pinceau, principalement pour les carnations, & les couleurs se couchent détrempées à l'eau gommée. On *épargne* le verre quand il s'agit des *réhauts*, des jours, ou de marquer les poils de la barbe, les cheveux, ou l'on enleve la couleur déjà couchée, avec une petite pointe de bois, dans les endroits où il ne doit pas rester d'ombres ni de demi-teintes.

Les couleurs dont on se sert ne sont que des verres colorés & transparens. On n'y employe point de blanc, tant parce que le verre coloré en blanc paroîtroit opaque, que parce que le verre paroît blanc quand il se trouve entre la lumière & le spectateur. Le noir se fait avec des pailles ou écailles de fer qui tombent de l'enclume des Forgerons; on les broye, comme les autres couleurs, sur le porphyre. Ce noir est aussi fort doux à la vûe pour laver sur le papier; mais la difficulté de le préparer empêche d'en faire cet usage. Le principal corps de toutes les autres couleurs est un verre assez tendre, qu'on appelle *rocaille*, qui se fait avec du sablon blanc calciné plusieurs fois, puis jetté dans de l'eau pure, & dans lequel on mêle ensuite du salpêtre, pour lui servir de fondant. On teint ce verre avec différens métaux calcinés, & des terres ou pierres minérales. On trouve la meilleure maniere de faire ces verres de toutes les couleurs dans le Traité de l'Art de la Verrerie de Neri, avec les Observations de

Merret & les Notes de Runckel, édition de Paris de 1752. Félibien en parle aussi très au long dans son Traité qui a pour titre, les Principes de l'Architecture, pag. 244 & suiv.

Lorsque les couleurs sont appliquées & bien séchées sur les morceaux de verre, on fait recuire toutes les pièces dans un petit fourneau fait exprès, avec des briques, & qui n'ait en carré qu'environ dix-huit pouces, à moins que la grandeur des pièces n'en demande un plus grand. Dans le bas, & à six pouces du fond, on pratique une ouverture pour mettre le feu & l'y entretenir. A quelques pouces au-dessus de cette ouverture, on fixe en travers deux ou trois verges carrées de fer, qui par leur situation puissent partager le fourneau en deux parties. On pratique encore une petite ouverture d'environ deux pouces au-dessus de ces barres, pour faire passer les essais quand on recuit l'ouvrage.

Le fourneau ainsi dressé, on pose sur les barres de fer une poêle de terre, carrée comme le fourneau, mais de grandeur telle qu'elle laisse trois bons pouces de vuide entr'elle & les parois. Cette poêle doit être épaisse d'environ deux doigts, & ses bords élevés d'environ six pouces; il faut qu'elle soit faite de terre de creuset & bien cuite. Le côté qui doit répondre au devant du fourneau aura un trou pour les essais.

Ayant placé cette poêle, on répand sur tout son fond de la chaux vive bien tamisée, de l'épaisseur d'un demi-doigt, ou de la poudre de plâtre cuite trois fois dans un fourneau à Potier, & par-dessus cette poudre, des morceaux de verre cassés, par-dessus le verre de la poudre, en sorte qu'il y ait trois lits de poudre & deux de verre. Sur le troisième lit de poudre on étend les morceaux de verre peints, & on les distribue aussi par lits avec la poudre, jusqu'à ce que la poêle soit

pleine, si on a assez d'ouvrage pour cela, ayant soin que le lit de dessus soit de la poudre.

Tout étant ainsi disposé, on met quelques barres de fer en travers sur les parois du fourneau, & l'on couvre la poêle de quelque grande tuile qui puisse s'y ajuster en façon de couvercle, de manière qu'il ne reste au fourneau qu'une ouverture d'environ deux pouces de diamètre à chaque coin du fourneau, & une en haut pour servir de cheminée & laisser échapper la fumée.

Pour échauffer le fourneau, on met d'abord à la porte seulement un peu de charbons allumés, qu'on y entretient pendant près de deux heures, pour chauffer le verre peu à peu, afin qu'il ne casse pas. On pousse ensuite le charbon plus avant, & on l'y laisse encore une bonne heure, & après cela on le fait entrer dessous la poêle peu à peu. Quand il y a été ainsi deux heures, on l'augmente par degrés, remplissant insensiblement le fourneau avec du charbon de jeune bois bien sec, en sorte que le feu soit très-vif, & que la flamme sorte par les quatre trous des angles du fourneau. Il faut entretenir le feu le plus vif pendant trois ou quatre heures. De tems en tems on tire de la poêle, par le trou qui répond à celui du devant du fourneau, les épreuves ou essais, pour voir si les couleurs sont fondues & incorporées.

Quand on voit que les couleurs sont presque faites, on met du bois très-sec & coupé par petits morceaux, & l'on ferme ensuite la porte, qui le doit être depuis que le feu a commencé à être poussé sous la poêle. Lorsqu'on voit que les barreaux qui soutiennent la poêle sont d'un rouge étincillant & de couleur de cerise, c'est une marque que la recuite s'avance. Mais pour sa perfection, il faut un feu de dix ou douze heures. Si on vouloit précipiter la recuite, en donnant au commencement un feu plus âpre, on risqueroit de faire casser le verre, & de brûler les couleurs.

*Autre maniere de peindre sur le Verre.*

On a imaginé depuis quelques années une autre sorte de Peinture sur le verre, pour exécuter des tableaux propres à décorer les appartemens. Elle est si aisée, qu'avec un peu d'adresse on peut y réussir, sans sçavoir même dessiner. Tout le procédé se trouve détaillé dans une brochure mise au jour l'année dernière 1755. Elle a pour titre : *Moyen de devenir Peintre en trois heures.* Le voici, dépouillé de tout le verbiage inutile de l'Auteur.

On met tremper une estampe dans de l'eau bouillante pendant une heure, ou dans de l'eau froide pendant douze heures au moins. Les estampes gravées en maniere noire sont préférables aux autres, à cause du *moëlleux* de leurs ombres. On met chauffer auprès de la cheminée une glace, ou du verre bien blanc, sans nœuds, ni bouillons, ni boudins. Lorsqu'il y a acquis un degré de chaleur suffisante pour entretenir de la térébenthine liquide, on le met à plat sur une serviette chaude, & on y couche, dessus toute la surface, de la térébenthine de Venise avec un pinceau, mais si également par-tout qu'elle ne fasse aucun grumeau. On met ensuite la glace sur un réchaud plein de cendres chaudes seulement, afin d'entretenir la térébenthine liquide. Pendant ce tems-là on étend bien uniformément une serviette fine sur une table, & son estampe qu'on a retitée, par-dessus la serviette; on met une seconde serviette dessus l'estampe. On peut mettre les deux serviettes en double, & l'on appuye légèrement dessus, afin que l'estampe se décharge de son eau, dont les serviettes doivent s'imbiber.

Pendant qu'elle se sèche on étend encore bien uniformément la térébenthine sur toute la surface du verre, on leve ensuite l'estampe, & on en applique le côté imprimé

primé sur la térébenthine, en la posant d'abord par un bout successivement jusqu'à l'autre, de maniere qu'il ne se trouve point de vent renfermé entre l'estampe & le verre: c'est une précaution sans laquelle l'opération ne réussiroit pas.

On pose après cela le verre chargé de l'estampe sur la serviette en double, restée étendue sur la table; & pendant que l'estampe est encore humide, on enleve le papier en frottant doucement avec le doigt. Il se détache par petites parcelles qui se roulent sous le doigt, excepté la dernière couche où est l'impression, qui demeure fixée sur la surface du verre.

En attendant que cette dernière couche de papier sèche, on charge la palette de la maniere que nous avons dit dans l'article de la Peinture à l'huile, parce que ce sont les mêmes couleurs qu'on y employe.

On trempe ensuite un pinceau net dans de l'huile de noix, & on le passe sur tout le papier de l'estampe, quand il est bien sec; ce qui fait disparoître ce papier. On prend sa palette après avoir placé son verre sur un chevalet, ou sur un pupitre; on procède à l'exécution de la Peinture, d'abord par les carnations, qui pour les femmes, les enfans, se font avec les teintes suivantes. On mêle avec un couteau d'ivoire, une petite pointe d'outremer, ou de cendre d'outremer, avec du blanc de plomb: la seconde teinte se fait avec du blanc de plomb & environ une huitième partie de jaune de Naples, ou environ les trois quarts moins d'ocre jaune. La troisième avec une pointe de carmin mêlée dans la seconde teinte, de maniere qu'elle ne soit, pour ainsi dire, qu'une nuance avec la première. La quatrième se forme avec la seconde & du cinnabre le double du carmin. Pour la cinquième, la sixième, &c. on augmente le cinnabre à proportion pour les rendre vives de plus en plus. Enfin pour les ombres, on fait une teinte de jaune de Naples pur & de cinnabre.

Les carnations des hommes & des vieillards se font; la première teinte avec du blanc de plomb & la quatrième partie de jaune de Naples, ou d'ocre en proportion; elle sert, comme celles des femmes, pour les coups de lumière. La seconde est composée d'une partie de la première avec un peu de cinnabre; à la troisième on augmente le cinnabre; à la quatrième on ajoute un peu de brun-rouge; à la cinquième tout blanc & brun-rouge, sans cinnabre; à la sixième plus de brun-rouge que dans la précédente.

Un Peintre entendu n'a pas besoin de cette leçon pour faire ses teintes, il les compose à sa fantaisie, suivant son goût & son expérience. J'en connois un (M. Villebois) qui, tant pour les hommes que pour les femmes, ne fait que trois teintes principales, desquelles il forme ses demi-teintes en travaillant, & son coloris représente la chair-même avec toute sa fraîcheur & sa vie. Il prétend que le Titien, Rubens & les autres bons coloristes n'en avoient pas davantage, & le prouve par sa manière de réparer leurs tableaux gâtés, qui ne fait jamais tache, & qui reprend parfaitement le ton de leur couleur. Il fait sa première teinte avec un peu d'ocre & du blanc de plomb; la seconde avec la première, dans laquelle il mêle du cinnabre & de la lacque; & la troisième il la compose de la seconde, à laquelle il ajoute du cinnabre & de la lacque, de manière qu'elle est très-haute. Pour les ombres fortes, il ajoute à cette troisième du rouge-brun en petite quantité, quand il s'agit des carnations d'hommes. Dans les demi-teintes des femmes il emploie la cendre d'outremer. Il varie ainsi ses teintes suivant le sujet; mais il n'en a jamais que trois ou au plus quatre principales sur sa palette. M. d'Argenville dit, dans son second volume de la Vie des Peintres, page 385, que Santerre, dont le coloris étoit si beau, formoit toutes ses teintes avec cinq couleurs ou terres

seulement ; sçavoir , l'outremer , le massicot , le gros rouge-brun , le blanc de craye , & le noir de Cologne ; & qu'il n'employoit ni lacque ni stil de grain , parce que ces couleurs sont sujettes à changer. On me passera cette digression en faveur des Eleves de Peinture. Revenons à notre sujet.

Dans l'espece de Peinture sur le verre dont il est ici question , on commence l'ouvrage par où on le finit dans les autres manieres de peindre ; on fait d'abord les rehauts & les clairs les plus vifs , on vient ensuite aux demi-teintes , & de là aux ombres. On suit le dessein de l'estampe , dont les clairs & les ombres sont indiqués par les traits & les hâchures. Ceux qui voudront s'amuser à peindre ainsi , trouveront un plus grand détail dans la petite brochure que j'ai citée , & qui n'a d'autre objet que d'en apprendre tout le procédé. Cet ouvrage peut même être d'une grande utilité pour les jeunes gens qui commencent à peindre , parce que l'Auteur y indique la maniere de colorier toutes sortes de draperies , les linges , l'architecture , les cheveux de différentes couleurs , les arbres & les autres objets de la nature ; il n'a passé sous silence que les fleurs , parce que le nombre en est trop grand. Félibien parle dans son Traité d'Architecture , d'une maniere de peindre sur le verre , qui se pratique comme celle que je viens de donner , excepté que dans son procédé on peint seulement sur le verre sans y appliquer une estampe , & qu'il faut y dessiner son sujet ; cette maniere rapportée par Félibien , ne peut être exécutée que par un Peintre habile , & celle que j'ai détaillée peut être réduite en pratique par tout homme qui ne sçauroit même pas le dessein , pourvû qu'il suive exactement ce qui est marqué dans la brochure que j'ai indiquée. Il est facile de juger que la Peinture devant seulement se voir à travers de la glace , c'est-à-dire , du côté où n'est pas la couleur , le Peintre ne voit

presque pas ce qu'il fait ; il faut même peindre tout au premier coup , & sans retoucher ; car les couleurs qu'on coucheroit sur d'autres déjà séchées , ne paroïtroient pas au travers , & ne pourroient par conséquent s'appercevoir , à moins que les premières couchées n'eussent pas assez de corps pour empêcher de voir les secondes.

## DE LA PEINTURE EN EMAIL.

L'émail est un verre coloré avec des substances minérales : les couleurs sont brillantes & fines ; on l'applique depuis long-tems au bijou , & quelquefois des mains plus hardies l'ont fait servir au portrait , & à des sujets d'histoire avec assez de succès. L'émail est devenu alors aussi précieux par sa beauté , son éclat & sa durée , que laborieux & difficile pour l'Artiste qui a eu le courage d'entreprendre de le porter à quelque perfection.

Le bijou reçoit deux sortes d'émaux , les émaux finqués ou transparens , & les émaux opaques. Les transparens les plus en usage sont le vert & le bleu ; le jaune est insipide , à cause de sa ressemblance avec l'or qui doit le recevoir & l'environner ; le rouge qui orneroit davantage , n'est presque point employé aujourd'hui , à cause de quelques difficultés qui lui sont attachées , & que la paresse & l'ignorance des Emailistes-Bijoutiers de nos jours n'a pû surmonter , quelque exhorbitant que soit le prix qu'ils ont mis à leurs ouvrages. Les Emailistes qui travailloient il y a cent ans , plus laborieux , plus habiles , moins dissipés , & sans doute moins bien payés , se faisoient un jeu de l'émail transparent rouge , lequel après tout , avec un peu d'adresse , d'intelligence & de pratique , n'est gueres plus difficile à employer que les autres.

On peignoit dès ce tems-là de petits tableaux &



des portraits en émail , & sous le Pontificat de Jules II. on commença à renouveler cette Peinture qui avoit été fort négligée. Les ouvrages qui parurent alors en Italie , à Fayence & à Castel-Durante , sont infiniment supérieurs à ce qu'on avoit fait en Toscane sous le regne de Porcenna. Le coloris n'égaloit cependant pas la correction du dessein , parce qu'on n'avoit pas encore trouvé le secret des couleurs pour les carnations , on se contentoit d'une légère teinture de rouge sur le fond du blanc , comme on le voit sur ceux qu'on appelle *Émaux de Limoges*. Nous avons encore aujourd'hui de très-bons morceaux en ce genre , faits sous le regne de François I.

Tous les ouvrages de ce tems-là n'étoient faits qu'avec des émaux transparens ; & quand on employoit des émaux opaques , on couchoit chaque couleur à plat & séparément , comme on fait encore quelquefois pour émailler certaines pieces de relief , & l'on ignoroit la maniere d'en faire le mélange pour en composer toutes les couleurs.

On a travaillé depuis à perfectionner cette sorte de Peinture , & environ l'année 1630 , Jean Toutin , Orfevre de Châteaudun , qui émailloit très-bien les émaux transparens , chercha le moyen d'employer des émaux de toutes sortes de couleurs pour faire diverses teintes , en se *parfondant* au feu , & en conservant le lustre & l'éclat , avec le même uni pour la superficie. Il en trouva le secret & le communiqua. Dubié , Morliere , Vauquer de Blois , Pierre Chartier de la même Ville , s'adonnerent à ce travail ; mais cette façon de peindre trop compliquée , a souvent dégoûté ceux qui auroient pû y réussir. Pelidot n'en fut pas rebuté ; le nombre & la beauté de ses ouvrages sont également étonnans. Sa façon de peindre par hâchures & par petits points , quoique séduisante , n'étoit pas susceptible de tous les effets de la vraie Peinture ; une ma-

niere d'opérer plus libre & plus simple lui a succédé; la Suede a produit des ouvrages admirables dans cette nouvelle façon de peindre en émail. En simplifiant les opérations, elles sont devenues plus parfaites.

Le grand feu où l'émail doit nécessairement passer, fait la plus grande difficulté, & produit les plus considérables obstacles à la célérité de l'ouvrage, à la certitude de son succès, en même teins qu'il lui donne sa principale beauté. Car sans compter les petites bulles ou ampoules qui s'élevent quelquefois sur l'émail dans le feu, les fêlures, accidens encore plus fâcheux, mais qui n'arrivent qu'aux Artistes sans expérience, le feu affoibli toujours un peu l'ouvrage à chaque fois qu'on l'y expose, ce qui exige des couches répétées, un nouveau travail, & dans le dernier feu une attention essentielle à donner à ce qu'on fait une force proportionnée à celle que l'Artiste habile doit sçavoir qui se perdra dans le feu.

Un autre embarras, une nouvelle difficulté dans la façon ordinaire de peindre en émail, est la différence de la couleur de plusieurs substances qu'on employe, de celles qu'elles auront en sortant du feu. Cette différence occasionne ces taches, ce défaut d'harmonie qu'on voit souvent dans les ouvrages des Peintres médiocres en émail : cet obstacle doit être indispensablement levé avant que l'Artiste puisse être assuré du succès de ses productions.

Toutes les difficultés attachées à ce talent seroient trop longues à rapporter ; le petit nombre d'Artistes qu'il y a eu, & qu'il y a encore en ce genre, les annoncent assez. Un talent si compliqué, & sur-tout la maniere de conduire le feu qu'il exige, ne peut aisément se concevoir par ceux qui n'ont pas été témoins des opérations. Pour en avoir quelqu'idée, on peut se représenter & imaginer des cires d'Espagne colorées différemment, & mises en poudre, ainsi que le

font les émaux de différentes couleurs. Si avec ces cires en poudre on peint un objet sur une plaque de la même cire, appliquée & inhérente sur une autre plaque de métal, & qu'après cela on expose le tout à un feu capable de donner à la plaque & aux poudres de cire un commencement de fusion, les poudres s'aglutineront entr'elles & toutes ensemble à la plaque, & ne feront qu'un même corps. Voilà une légère image du mécanisme de la Peinture en émail.

Presque toutes les substances que les Peintres en émail employent dans leurs ouvrages sont des verres colorés qui n'ont aucune ou très-peu de transparence, & qu'on appelle *émaux*. On doit par conséquent continuer de dire *Peinture en émail*, & non *Peinture sur l'émail*, comme le voudroient les Auteurs de l'Encyclopédie. On le doit, parce que c'est un terme reçu; on le doit encore avec plus de raison, parce que *Peinture sur émail* est impropre, puisqu'on pourroit peindre sur émail avec des couleurs à l'huile, ou à l'eau gommée, comme sur toute autre surface polie; ainsi *Peinture sur émail* n'exprimeroit pas le talent dont il s'agit; *Peinture en émail* l'exprime sans équivoque, & sembloit par-là être à l'abri de toute réforme; mais les mots aujourd'hui sont devenus ce semble les objets de notre principale attention, l'imbécille *purisme* domine par-tout; on s'arrête à des mots, lorsqu'il n'est question que des choses.

Telles sont les observations générales que le célèbre M. Rouquet a eu la bonté de me communiquer; une indisposition qui l'afflige depuis quelque tems, prive pour le présent le Public des observations particulières que ce judicieux Artiste se proposoit d'ajouter aux générales; il ne perd point son projet de vûe, & il profitera des premiers momens de santé pour faire un Traité complet théorique & pratique de la Peinture en émail: il a fait ses preuves en ce genre; elles

nous répondent par avance du succès de son ouvrage.

Nous avons un Traité en latin sur l'Art de la Verrerie, par un fameux Chymiste Allemand, qui dit n'avoir rien avancé qu'il n'ait éprouvé. M. Daudiquier d'Ablancourt en a donné une traduction françoise en 1718, dans laquelle après avoir traité ce qui concerne la Verrerie & autres genres de compositions aussi merveilleuses qu'éblouissantes, il vient enfin à parler de la fonte des portraits, & autres morceaux peints en émail; sur cet article on peut dire avec certitude qu'il s'est trompé, en recommandant, comme il fait, de n'employer pour les *parfondre*, qu'un feu de reverbere ou de suppression, c'est-à-dire, tout le feu sur la moufle, & point dessous: l'expérience démontre qu'il faut un plancher de feu, & que les couches de charbon sur lesquelles on doit poser la moufle, ne sont pas moins nécessaires à la perfection de la fonte que le feu de dessus & des côtés; j'ai vû opérer M. Rouquet de cette maniere, avec une attention scrupuleuse sur cet article. Il la pouffoit même jusqu'à observer le degré du vent qui souffloit dans le fourneau, pour juger du degré de chaleur; ce qu'il faisoit avec des morceaux de papier qu'il jettoit dans le fourneau; sur le plus ou le moins de force avec laquelle l'air pouffoit la flamme de ces morceaux de papier allumés, il jugeoit de ce qu'il devoit donner d'ouverture à la porte du fourneau. Il avançoit ensuite ou retiroit ses émaux plus ou moins, & à diverses reprises, suivant la grande expérience qu'il a des effets du feu sur l'émail. Un Artiste, me disoit-il, doit observer jusqu'au vent qui souffle, & la maniere dont son fourneau tire l'air.

Quoique M. Daudiquier ait erré sur cette partie, il peut dire vrai sur beaucoup d'autres; & malgré le sublime & pompeux étalage répandu avec tant d'abondance sur tout ce qui concerne la fabrique des émaux,

on y entrevoit de bonnes choses, & l'on peut y puiser des secours très-utiles.

Il parut en 1721 un Traité de M. Ferrand, sur la façon de composer & de peindre les émaux : il paroît n'y parler que d'après ses propres recherches, ses longs travaux, ses réflexions & ses expériences : il ne dit point avoir vû la traduction de M. Daudiquier, on l'y trouve cependant presque aussi emphatique ; car après avoir exagéré les difficultés de chaque opération, il promet de les lever toutes en faveur des hommes courageux, philosophes & de bonne volonté : malheureusement il ne tient point parole, & il n'est pas d'Artiste intelligent qui ne se soit repenti d'avoir éprouvé les opérations qu'il indique.

Le fruit le plus utile qu'on puisse retirer de son Livre, se réduit à apprendre à faire ses plaques soi-même, & à connoître les noms de tous les ustensiles nécessaires dans cet Art. Il est exact sur ce point, & il n'a rien omis sur les fourneaux, les creusets, les mouffes, les molettes, &c. Il entre dans tous les détails, il enseigne à préparer le feu destiné à *parfondre* cette sorte de Peinture, & indique même la nature de charbon qui est la meilleure, & la moins sujette à causer des accidens aux émaux. On y trouve tout cela page 153 & suiv.

Ces Ecrits paroîtront outrés à quiconque aura lû la Lettre du fameux Pelidot à son fils, pour lui servir de guide dans l'Art de peindre en émail. C'est un pere qui veut instruire son enfant de bonne foi ; il ne cherche pas à mettre du merveilleux où il n'y en a point : sa Lettre est remplie de préceptes solides, & aussi simples que vrais & utiles. Il lui donne les moyens de surmonter les difficultés qu'il avoit éprouvées lui-même, & le conduit ainsi depuis la premiere ébauche jusqu'au fini. L'intelligence avec laquelle cet homme admirable a employé ses couleurs, & le beau poliment

qu'il leur a donné, fait voir dans ses portraits à quel point de perfection on peut porter cette manière de peindre; & la confiance qu'on doit avoir en ses préceptes.

L'Académie Royale a un morceau d'histoire en ce genre par le Sr Boëtte, lequel est d'une grandeur qu'on n'avoit encore osé tenter jusqu'à lui. Plus les morceaux ont de surface, plus il y a de difficultés à surmonter, tant pour l'égalité & le poliment général de la pièce, que pour la perfection de la fonte. L'expérience seule enhardit sur ces choses; le mécanisme devient familier à l'Artiste intelligent par le travail: il aggrandit volontiers ses fourneaux quand il est flatté par la réussite; il se plaît à faire lui-même les couleurs qu'il ne trouve pas à acheter, & il a bientôt appris qu'il est plus aisé de les composer que de les bien employer, & que le point le plus défectueux pour faire de belles choses en émail, est de sçavoir bien dessiner & bien peindre.

Il faut observer en général que toutes les couleurs dures enfoncent, si on les employe sur d'autres plus tendres; & qu'il en est, lesquelles, quoique bonnes en elles-mêmes employées séparément, ne peuvent être mêlées avec certaines autres, parce qu'alors elles *grippent, bouteillent*, ou ne prennent point de poliment. On évitera cet inconvénient en éprouvant au feu des essais sur ces mélanges.

L'émail blanc qui couvre les plaques, & qui sert de fond au tableau, étant la couleur la plus dure, reçoit toutes les autres couleurs sans que sa superficie en soit altérée. Il faut en ménager les clairs à proportion du piquant des lumières dont on a besoin, & ne point trop compter sur le secours d'un blanc tendre, dont on met quelquefois un petit grain pour former le luisant des perles, des diamans ou des yeux; attendu qu'il ne réussit pas toujours, & qu'il produit quelquefois des inégalités désagréables.

Comme l'azur est après le blanc la couleur la plus dure, & la plus *mal-aisée à brûler*, comme disent les Artistes, quand on a dessiné son trait avec le rouge de vitriol, & qu'on l'a passé au feu pour le bien arrêter, il faut nécessairement établir en commençant toutes les teintes bleuâtres dont on a besoin, & s'il y a quelques draperies ou rubans bleus, il faut les finir au premier feu avant que d'employer les pourpres, les jaunes & autres couleurs. On doit avancer son ouvrage, autant qu'il est possible, avec les émaux durs, dont le poli est extrêmement vif, & ne se servir des couleurs tendres, dont on ne peut se passer pour le beau fini, qu'à l'extrémité, parce qu'elles sont toujours un peu plus mates.

Quand on a éprouvé au feu sur des plaques particulières les essais des couleurs, & qu'on a eu le soin de les numéroter, de même que les petites boîtes qui les contiennent en poudre broyée extrêmement fine, & qu'on s'est par ce moyen assuré de leur solidité, & de leurs différens degrés de dureté, il n'y a plus rien de mystérieux. On prend une plaque d'émail blanc qui sert de palette, & avec une petite spatule d'acier trempé, & de l'huile d'aspic un peu grasse, on délaye ses couleurs, & on les employe ainsi que dans la miniature.

La Peinture embellit notre solitude, pare nos appartemens, & charme notre loisir par ses illusions : elle nous met devant les yeux ce que la nature a de plus intéressant, & de plus riant dans tous les genres ; souvent en nous amusant, elle nous instruit & nous fait penser. Mais ses productions éprouvent, malgré tous nos soins, les atteintes du tems qui détruit tout. Les matieres sur lesquelles on couche les couleurs, les couleurs elles-mêmes ont trop peu de consistance & de solidité pour être inaltérables. Ces réflexions devroient, ce semble, faire impression sur les esprits, au moins de ceux qui jaloux de conserver à la posté-

rité, le plus long-tems qu'il sera possible, la mémoire des hommes qui se sont illustrés par les sciences, par les talens, par les armes; de ces hommes à qui l'on doit de l'amitié, de la reconnoissance, tels qu'un pere, un bienfaiteur, un ami: leurs portraits faits à l'huile, à la cire, au pastel, en miniature, n'ayant pas la solidité de la peinture en émail, sont peu propres à seconder nos vûes: cette peinture vitrifiée, exempte des impressions de l'air & de l'humidité, donneroit une espece d'immortalité aux objets de notre attachement. Si l'on étoit bien pénétré de cette vérité, les Peintres en émail ne seroient-ils pas plus occupés?

Cette espece de Peinture ne peut s'exécuter dans sa perfection que sur des plaques d'or très-fin, assez minces & *embouties*, c'est-à-dire, un peu relevées vers le milieu, & plus fortes vers les bords; ou, si l'on veut, concaves d'un côté & convexes de l'autre; car comme elles doivent être mises plus d'une fois au feu, elles se tourmenteroient si elles n'étoient pas de cette figure, & l'émail s'éclateroit ou se gerferoit. On met une couche d'émail sur la surface concave, & le sujet doit être peint sur la convexe. On choisit l'or à cause de sa pureté; car l'argent jaunit l'émail blanc, le cuivre s'écaille & jette des impuretés.

Lorsque la plaque est forgée telle que nous l'avons dit, on y applique dessus & dessous une couche d'émail blanc, qui sert de fond ordinaire, comme le blanc du velin sert pour la miniature. On y dessine son sujet avec les féces du vitriol & du salpêtre, qui restent dans la cornue après la distillation de l'eau-forte. On le détrempe, comme les autres couleurs, avec l'huile d'aspic. Le trait étant bien arrêté, on *parfond* l'émail au feu, & on y peint ensuite son sujet en pointillant avec la pointe du pinceau. Le tableau fini, on le met recuire sous un moufle, ou petit fourneau de reverbere, fait de terre à creuset; & les couleurs



doivent s'y *parfondre*, & prendre une surface luisante & unie également par-tout, comme un verre fondu sans aucun bouillon. On a aussi des essais à part pour reconnoître si toutes les couleurs sont bien fondues. Quand l'ouvrage est sorti du feu, on peut le retoucher tant que l'on veut, pourvû qu'à chaque fois on remette le tableau au feu de reverbere, observant de le resirer du feu sitôt que l'émail nouvellement appliqué a pris son *poliment*.

L'émail blanc dont nous venons de parler, se fait, suivant M. Merret, avec du régule simple d'antimoine & de la matiere du verre blanc ordinaire. On peut voir la maniere de faire les émaux de toutes les couleurs, dans l'Art de la Verrerie de Neri, commenté par Merret, auquel Kunckel a joint des notes fondées sur ses propres expériences, édition françoise in-4°. de Paris en 1752. On approuve tous les procédés dont parlent ces Auteurs, & la plupart des Peintres en émail composent eux-mêmes leurs couleurs, pour leur donner une perfection qu'ils n'osent espérer des émaux faits dans les Verreries. Ils cherchent d'ailleurs avec une attention scrupuleuse à les rendre tous également fondans; mais ils préfèrent en général les plus durs à ceux qui le sont moins. Toutes les couleurs doivent être broyées très-fines sur une agathe ou un caillou, avec la molette de même matiere.

On fait encore aujourd'hui quelques ouvrages en émail sur des plaques de cuivre rouge, mais seulement ceux qui sont de très-petite conséquence, tels que les cadrans des pendules & des montres de poche; on travaille même à Limoges des médailles & quelques autres bijoux de cette espece; mais tout ce qui vient aujourd'hui de cette Ville dans ce genre, n'a rien de comparable aux émaux exécutés sur des plaques d'or.

Pour employer les émaux clairs ou transparens, on les broye seulement à l'eau, car ils ne peuvent souffrir

l'huile comme les émaux opaques. On les couche à plat *bordés* du métal sur lequel on les applique. Il est assez difficile de faire des ouvrages tout en champ d'émail, & sans *bordement*; parce que les émaux en se parfondant se brouillent, se confondent ensemble, sur-tout dans les petites pieces, & ce mélange de ces émaux ne permet aucune correction dans les contours.

Toutes sortes d'émaux ne peuvent pas s'employer indifféremment sur tous les métaux; le cuivre qui reçoit tous les émaux épais, n'admet point les émaux transparens; quand on veut y en appliquer, il faut d'abord y mettre une couche d'émail noir, sur laquelle on applique une feuille d'argent, qui reçoit les émaux qu'on y couche ensuite, & seulement ceux que l'argent ne gâte pas. Il n'y a parmi les clairs que l'*aigue-marine*, le *lazur*, le *vert* & le *pourpre* qui fassent un bel effet.

Les émaux clairs employés sur un bas or *plombent* & deviennent *louches*, c'est-à-dire, qu'il s'y forme un certain noir comme une fumée qui ternit la couleur, ôte sa vivacité & la *borderie*, en se rangeant autour comme du plomb noir.

### DE LA PEINTURE EN PASTEL.

La Peinture en pastel n'est proprement qu'une espèce de dessin estompé, qui représente les couleurs naturelles des objets, avec des crayons de différentes couleurs qu'on appelle *Pastels*. On étend avec le bout du doigt, ou avec une petite estompe, le trait que forme le crayon, & on fait par ce moyen les teintes, demi-teintes, &c. en écrasant & en mêlant ensemble les couleurs dans la place même où elles doivent rester. D'où l'on doit juger que ces couleurs s'employent à sec, comme les crayons ordinaires. Les grands traits de lumière ne se frottent point.

Cette sorte de Peinture s'exécute sur du papier collé sur une toile, ou sur de la peau de mouton bien tendue, ou sur une toile imprimée de rouge-brun, comme celles qui sont en usage dans la Peinture à l'huile.

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur la matiere où on l'applique, parce qu'elles n'y sont répandues que comme de la poussiere, on est obligé de couvrir les desseins ou tableaux faits au pastel, d'une glace bien blanche, sans nœuds, sans bouillons & sans couleur, ce qui leur donne une espece de vernis, & rend les couleurs plus douces à la vûe.

M. de la Tour qui s'est rendu célèbre par les ouvrages admirables qu'il a faits en ce genre, a imaginé de les mettre entre deux glaces, comme à la presse, ce qui met le pastel à l'abri de la grande sécheresse, & du tremoussiement qui en détache la poussiere, & à couvert de l'humidité qui en ternit l'éclat. Cet Artiste a cherché long-tems un moyen de fixer cette poussiere sur la matiere où on l'applique, & il a enfin trouvé une maniere de le faire. En ma présence il a passé deux ou trois fois la manche de son habit sur un portrait auquel il n'avoit pas encore donné la dernière main, & il n'en a rien effacé. Il faut cependant que sa maniere de fixer ainsi le pastel ne soit pas sans inconvénient, puisqu'il a jugé à propos, depuis l'invention de ce secret, de mettre ses tableaux entre deux glaces pour les conserver. M. Lauriot a fait la découverte du secret de fixer le pastel à peu près ou quelque tems avant M. de la Tour. Les expériences que M. Lauriot a faites ont réussi au gré du Public: les pastels qu'il a fixés se sont bien soutenus, & il seroit à souhaiter que son procédé fût connu. Je le sçai, mais M. Lauriot est trop galant homme, pour que je le rende public sans son consentement.

On ne fait gueres usage de cette sorte de Peinture

que pour les portraits; l'espece de velouté que forme cette poussière est plus propre que toute autre peinture à représenter les étoffes, & le moëlleux avec la fraîcheur des carnations; la couleur en paroît plus vraie; mais pour réussir parfaitement, il faut être extrêmement habile. Ce travail est d'ailleurs commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quand on veut; sans aucun appareil: on le retouche & on le finit à sa volonté; car on peut effacer facilement, avec une mie de pain, les endroits dont on n'est pas entierement satisfait.





# DICTIONNAIRE PORTATIF DE PEINTURE.



**BREUVER**, terme de Peintres d'appartemens. Mettre une couche de

couleur très-liquide pour servir d'apprêt, & disposer le bois ou autre matière, à recevoir la couleur qui doit frapper la vue.

On dit aussi *Abreuver* quand on met une couche de colle de Flandre ou d'Angleterre, pour remplir les pores du bois, avant de mettre le vernis, ce qui le ménage de manière que deux couches suffisent; & si on n'encolloit pas le bois, il en faudroit souvent quatre.

**ABREUVER** se dit encore

de l'apprêt que les Peintres font mettre sur les murs avant d'y couler les couleurs à l'huile ou à fresque.

**ACADEMIE**, société de Peintres, Sculpteurs & Graveurs réunis sous le bon plaisir du Roi, après avoir fait preuve de leur habileté dans ces arts.

Les démêlés qui survinrent entre les Maîtres Peintres & Sculpteurs de Paris, & les chicanes qu'ils firent aux Peintres privilégiés du Roi, donnèrent naissance à cette Académie. Le Brun, Sarazin & quelques autres, en formèrent le projet sous le titre d'Académie Royale de Peinture & de Sculpture: il fut agréé & mis en exé-

cution, en vertu d'un Arrêt du Conseil, daté du 20 Janvier 1648. Charmiers, Secrétaire du Maréchal Schomberg, en dressa les premiers Statuts. Les assemblées se tinrent d'abord chez lui, ensuite chez un de ses amis près de S. Eustache, puis dans l'Hôtel de Clifson, rue des deux Boules; & en 1653, les conférences se tinrent dans la rue des Déchargeurs.

Le Cardinal Mazarin, qui lui avoit obtenu un Brevet & des Lettres Patentes qui furent enregistrées au Parlement, en fut déclaré le Protecteur, & M. le Chancelier Seguier, Vice-Protecteur.

Après avoir été transférée dans les Galeries du Louvre en 1656, dans le logement que leur avoit cédé Sarazin, M. Ratabon, sur-Intendant des Bâtimens, la transféra encore au Palais Royal, où elle tint ses séances pendant 31 ans. Le Roi la logea enfin dans le vieux Louvre, & M. Colbert lui obtint par son crédit en 1663, 4000 liv. de pension.

Elle est composée aujourd'hui d'un Protecteur, qui est le Roi même, & qui en commet ordinairement un autre, comme Vice-Protecteur, d'un Directeur, d'un Chan-

celier, de quatre Recteurs, d'un Trésorier, de douze Professeurs, d'Ajoints à Recteurs & Professeurs, de Conseillers, d'un Secrétaire Historiographe, de trois Professeurs des Elèves protégés par le Roi; l'un pour l'Histoire, la Fable & la Géographie; l'autre Professeur pour la Géométrie & la Perspective, & le troisième pour l'Anatomie. Les autres sont reçus dans cette Académie à titre d'Academiciens; il y en a d'Honoraires & Amateurs, d'autres comme Honoraires-Associés libres, il y a encore des Agréés; & enfin un Huissier. Les Peintres y sont reçus selon leurs talens, & avec distinction de ceux qui travaillent à l'Histoire, & de ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des fleurs & fruits, ou des animaux, ou des paysages, ou qui ne peignent qu'en miniature, en émail, &c. ou comme Sculpteurs, ou enfin comme Graveurs dans quelque genre que ce soit. Cette Académie tient lieu aux Elèves d'apprentissage & de maîtrise, & l'on n'y reçoit que ceux qui se sont signalés dans ces arts, au jugement de ceux qui y sont en charge.

On se présente avec un tableau composé & fait de sa main ; si à la pluralité des voix, on est Agréé ; le Directeur donne à l'Agréé un sujet à peindre pour son morceau de réception. L'Agréé doit en présenter l'esquisse un peu finie à l'Académie ; &, si elle est approuvée, on dit à l'Agréé de faire le tableau. Quand le morceau est fini, il le présente, & est reçu Académicien. Le tableau reste à la salle de l'Académie, avec le nom du Peintre écrit au haut de la bordure.

Avant cette Académie Royale il y en avoit une appelée Académie de Saint Luc ; elle subsiste encore, & l'on y reçoit ceux qui veulent avoir le droit de faire ou de vendre des tableaux, de la sculpture & de la gravure.

Ils ont des Statuts & des Ordonnances du 12 Août 1391, renouvelés en 1619 : des Lettres du Roi Charles VI, de l'an 1430, les exemptent de tailles, subsides & subventions, guet & garde, & autres charges. Les Sculpteurs s'y joignirent par Arrêt du 7 Septembre 1613. L'Académie Royale jouit de tous ces privilèges, & a de plus

des Académiciens pensionnés. Voyez ECOLE, ELEVE.

ACADEMIES en terme de Peinture, sont des figures ordinairement nues faites d'après nature, & dans les attitudes convenables à la composition d'un tableau, pour en avoir exactement le nud & les contours ; on drapé ensuite ces figures de manière à *caresser* toujours ce nud, & à le faire deviner. Rien ne fait mieux connoître la correction d'un Maître que ces sortes de desseins ; ils prouvent en même tems sa capacité dans l'Anatomie.

Les Eleves de cette Académie se rendent tous les jours dans une Sale où ils vont dessiner, & les Sculpteurs modeler pendant deux heures d'après un homme nud. Chacun des douze Professeurs s'y rend, ou un des Adjoints, & *pose le modele*, c'est-à-dire, l'homme nud dans l'attitude qu'il juge convenable, & le change deux fois par semaine. Une fois, ou une semaine de chaque mois, il *pose le groupe*, c'est-à-dire, deux hommes nus groupés ; mais jamais on n'introduit de femmes pour modèle, dans cette Ecole publique. Le Professeur a l'œil sur les Eleves, il y dessine

ou modèle lui-même, & corrige les desseins des Elèves, en leur donnant les instructions requises à cet égard.

L'Académie a établi des prix pour donner de l'émulation aux Elèves, & en distribue trois pour le dessein tous les trois mois ; deux par an pour la Peinture ; & deux pour la Sculpture. On choisit ceux qui réussissent le mieux pour être mis dans une Ecole particulière, où ils sont élevés aux dépens du Roi, & puis envoyés à Rome, pour se perfectionner. *Voyez* ELEVE.

Il y a encore une autre Ecole de Dessein & de Peinture, rétablie depuis peu dans la Manufacture Royale des Gobelins. Les Artistes, Membres de l'Académie Royale, la dirigent.

L'Académie de S. Luc, qui tient ses Assemblées dans une maison près de S. Denis de la Chartre, a aussi une Ecole publique, où elle distribue tous les ans trois prix de Dessein aux Elèves.

ACCESSOIRE, ce sont les objets épisodiques, ou, si l'on veut, les épisodes qu'un Peintre ajoute au principal sujet du tableau pour en augmenter la beauté, & en renforcer l'expression. Ces épisodes sont ordinairement

allégoriques. *Voyez* EPISODE.

ACCIDENT, en Peinture. On dit *des accidens de lumiere*, pour exprimer des lumieres formées par des rayons du soleil, échapés d'entre les nuages : ce sont des lumieres *accidentelles*, comme celles qui viennent par une petite fenêtre, par une porte dans un appartement éclairé d'ailleurs. Ces lumieres ne doivent pas éteindre la principale. Elles produisent des effets charmans dans un tableau.

ACCOMPAGNEMENT. *Voyez* ACCESSOIRE, EPISODE.

ACCORD en terme de Peinture, se dit du ton, & des parties avec leur tout ; ce dernier est la même chose que *être bien ensemble*. C'est en général l'harmonie qui résulte de la manière de ménager le clair-obscur, & de noyer les couleurs de façon qu'elles ne tranchent pas, de varier le coloris en sorte que l'œil en soit satisfait. Quand on parle de cet accord des parties qui composent *l'ensemble*, on entend parler de la justesse des proportions, & de l'harmonie qu'elles font les unes avec les autres. Plusieurs Auteurs célèbres



On ont traité à fond. Paul Lomasse en parle dans son premier livre de l'*Art de la Peinture*. On trouvera les règles de ces proportions dans l'article PROPORTION.

ACCORD des couleurs. Voyez UNION.

ACORDER les tons ; c'est fondre les touches pour éviter le dur , ménager les masses d'ombres & de lumières de façon que l'œil trouve à se reposer , & à se promener agréablement par l'harmonie qui en résulte.

ACHEVÉ. Voyez FINI.

ACTION se dit en Peinture de l'attitude & de la disposition du corps, ou du visage, quand elles expriment bien les mouvemens que la passion de l'ame produit dans le corps. Quand on peint Jupiter la foudre en main, il doit avoir les yeux animés, l'air menaçant. Il se dit encore du sujet du tableau.

ACTION se dit aussi du feu & de l'expression des figures lorsque les attitudes sont belles, fortes, animées, & bien rendues conformément au sujet.

ADHERENT. Qui est joint, attaché à quelque chose. Il ne faut pas que les plis des draperies soient trop

cassés & adhérens ; l'ouvrage en devient dur. Les draperies adhérentes au corps en forme de linge mouillé ne conviennent qu'à la sculpture : elles montrent mieux le nud, mais elles font un effet mesquin & trop maigre dans les tableaux.

ADJOINT, Colleague ou substitut dans la fonction de Professeur. Chaque Professeur de l'Académie de Peinture a un Adjoint pour suppléer à son défaut en cas de maladie, ou d'affaires indispensables. Voyez ACADEMIE.

ADORATION, nom des tableaux ou estampes qui représentent les Mages avec leurs présens aux pieds de Jesus-Christ, enfant. On dit l'adoration des Mages de Rubens, de Jouvenet, &c.

ADOUCIR est un terme dont se servent les Chauderonniers qui préparent les planches de cuivre pour la gravûre ; c'est donner aux planches un beau poli.

ADOUCIR en terme de Peinture, c'est mêler les couleurs avec un pinceau qu'on appelle *Brosse*. On *adoucit* les couleurs ; les desfeins lavés & faits à la plume, en affoiblissant la teinte. On *adoucit* les traits en les marquant moins. L'on ap-

pelle encore *Adoucir*, lorsqu'en changeant les traits on donne plus de douceur à l'air d'un visage qui avoit quelque chose de rude. *Félib.*

**ADOUCISSEMENT**, est lorsque les couleurs sont bien noyées les unes avec les autres, que les traits ne sont point tranchés, & qu'il n'y a rien de rude, il est mieux de dire, le fonte des couleurs, qu'*adoucissement*.

**ADULTERE** (la femme adultere.) On appelle ainsi les tableaux ou estampes qui représentent la femme adultere de l'Evangile, accusée devant Jesus-Christ par les Scribes & les Pharisiens.

**ADUSTION.** *Voyez* PEINTURE en caustique.

**AERIEN, NE**, nom que les Peintres donnent aux objets représentés dans l'éloignement, & comme suspendus dans les airs. Il faut pour produire cet effet faire choix des couleurs légères, & toujours draper comme transparent.

**AFFOIBLIR** un trait. *Voyez* ADOUCIR, ETEINDRE.

**AGRAFE**, ornement de Sculpture, affecté ordinairement sur la clef des arcades, d'une croisée, d'une

porte, ou sur le haut de la bordure d'une glace ou d'un tableau. On ne peut que blâmer le peu de circonspection que l'on a aujourd'hui à donner aux *Agrafes* une forme convenable. Les licences sont extrêmement multipliées à cet égard. On y place des ornemens chimeriques, de travers, enfans ridicules du caprice. La beauté des formes doit seule y être recherchée, & l'on doit aussi y conserver la vrai-semblance requise à la solidité.

**AGRÉABLE**, il se dit du coloris & du sujet; mais quant à celui-ci le terme de gracieux est plus d'usage. Un coloris agréable est celui qui a du brillant, de l'éclat; mais il ne faut pas le confondre avec le bon coloris. Ce dernier ne peut être bon sans être agréable; au lieu que l'agréable peut être comparé au clinquant; qui n'a que l'éclat sans solidité. Tous les coloris qui sentent l'émail, sont de ce genre.

**AGREMENT** en terme de Peinture. *Voyez* GRACE.

**AGROUPPER.** *Voyez* GROUPPER.

**AIGRE** en terme de Peinture, se dit d'une couleur desagréable à la vûe;

Il faut éviter de s'en servir dans les tableaux. Elles sont produites par les couleurs mal rompues, & par le mélange des couleurs ennemies, comme le bleu & le vermillon.

**AIGREUR**, terme de Graveurs en estampes. Ce sont des touches noires & trop enfoncées, causées par l'inégalité des tailles. Ceux qui gravent à l'eau-forte, & qui, pour tracer les endroits où elle doit mordre, se servent d'une pointe coupante, sont sujets à mettre des *aigreur*s dans leurs ouvrages, parce que sans qu'on s'en apperçoive, on appuie plus la pointe qu'il ne faut, & qu'entrant plus profondément dans le cuivre, l'eau-forte qu'on y met après, y mord davantage, & fait une gravûre opposée à ce repos qui doit regner dans les masses.

**AIR**, terme que les Peintres, &c. employent lorsqu'il s'agit de l'attitude ou du caractère des têtes des figures. Raphaël excelloit dans les airs de tête, & leur donnoit une noblesse admirable. André del Sarte ne les varioit pas assez; défaut commun au plus grand nombre des Artistes. *Air* se dit aussi de l'harmonie des par-

ties, qui rend le visage agréable.

**AIR** se dit en Peinture de l'harmonie des parties qui rend le visage agréable. C'est de là que l'on dit : ce Peintre a de beaux *airs de tête*. Peu de Peintres réussissent parfaitement dans cette partie de la Peinture : quelques-uns attrapent bien la ressemblance, mais ils se copient dans les *airs* de tête; c'est toujours un *air* panché, une tête droite comme un piquet, &c. Les Wandick, les Rembrant, les Titien, les Rigaut ont excellé dans les portraits.

L'air d'un tableau n'est autre chose que ces espaces qui paroissent vuides entre les objets qui y sont représentés. On le dit aussi pour exprimer que la couleur de tous les corps est diminuée, selon les divers degrés d'éloignement.

**AISANCE**. Voyez LIBERTÉ, AISÉ.

**AISÉ, ÉE**, se dit du génie & du pinceau. Le génie *aisé* invente facilement, il sçait varier le même sujet d'une infinité de manières. Le pinceau *aisé* est celui dont la touche est franche, large, libre & facile. Rubens excelloit dans l'un & dans l'autre. On dit aussi un

ciseau *aisé*, en fait de Sculpture ; & une pointe *aisée*, en termes de Gravûre ; c'est-à-dire une pointe nette, coulante, pittoresque.

**ALLECHEMENT**, terme de Gravûre en taille-douce, qui se dit de la beauté du burin, de sa netteté, & du soin qui paroît avoir été pris à le conduire. Quelques Graveurs se laissent tromper par ce goût de beauté ; ce qui fait qu'on voit quantité d'estampes où le cuivre est bien coupé, mais sans aucun art. On ne doit pas conclure de là qu'il est donc inutile de se donner beaucoup de peine pour bien graver ; car il faut autant qu'on le peut, joindre la correction & la justesse du dessein à la beauté de burin, mais non pas faire son capital de ces *allèchemens* qui rendent souvent les ouvrages noirs, fades & sans vie. Pour éviter ce dernier inconvénient on tombe quelquefois dans l'autre extrême, & l'on ne fait que des ouvrages gris, ce qui n'est pas moins à fuir ; car il faut qu'un ouvrage ait de la force, & cette force consiste dans la diminution ou dégradation des clairs aux bruns que l'on doit faire plus ou moins vifs, selon qu'ils

feront proches ou éloignés de la vûe.

**ALLEGEMENT** en terme de Graveurs en taille-douce, se dit de l'action de la main qui trace les traits, & forme des tailles ou des hachures en appuyant moins dans un endroit que dans l'autre.

**ALLEGER**, terme de Graveurs en taille-douce. On dit *alléger la main*, c'est-à-dire tracer la partie d'un trait ou hachure avec plus de légèreté dans un endroit que dans l'autre. *Voyez ALLEGEMENT.*

**ALLEGORIQUE** (sujet), c'est lorsque pour signifier quelque chose, ou quelque passion, on emprunte des objets qui ne sont pas la chose même, mais qui la désignent si bien qu'on la devine au premier coup d'œil. Les figures symboliques que l'Artiste emploie, doivent être assez connues pour donner des notions de la chose signifiée : il faut des attributs reçus, ou tellement à la portée qu'on comprenne aisément le sujet moral. Quand il s'agit de faits historiques, le tableau ne doit être allégorique qu'en partie, c'est-à-dire qu'il contienne un mélange d'histoire réelle &

de faits fabuleux. Un sujet galant, critique ou moral, peut être traité d'une manière purement allégorique. Rubens excelloit dans le choix & l'emploi de l'allégorie.

**ALLEGORIE, ALLEGORIQUEMENT.** Voyez **ALLEGORIQUE.**

**ALPHABET**, terme de Graveurs. Ce sont différentes sortes d'alphabets, ou lettres ornées de fleurons & de figures pour mettre au commencement des sections, livres, chapitres, &c. des ouvrages imprimés, pour les orner. On appelle ces lettres, *Lettres grises.*

**ALUNNER**, en terme d'Imprimerie, se dit du papier que l'on fait tremper dans de l'eau d'alun pour le disposer à recevoir l'impression de la gravûre ou des caractères. L'Imprimeur est quelquefois obligé de l'alunner ainsi quand il est trop foible & peu collé. Pour cet effet, il fait fondre de l'alun dans de l'eau chaude, & quand cette eau est refroidie, il trempe son papier comme on peut le voir dans l'article **TREMPER.**

**AMAIGRIR (s')**, terme de Sculpture, qui se dit d'une figure de terre nouvellement faite. On dit qu'elle

*s'amaigrit*, parce qu'en séchant, les parties se resserrent, d'inuient de grossier, & deviennent moins nourries.

**AMASSETTE**, outil de Peintres & de Broyeurs de couleurs. C'est un petit ais de bois très-mince, de corne ou de cuir, dont on se sert pour amasser les couleurs quand on les broye sur la pierre à broyer. N<sup>o</sup>. 1.

**AMATEUR**, personne qui joint à l'amour pour la Peinture, la Sculpture ou la Gravûre, assez de goût & de lumières pour favoriser les Artistes, encourager leurs travaux, & souvent faire un recueil de leurs ouvrages.

On peut être Amateur sans être connoisseur, & non au contraire; de là vient que la plupart des premiers sont souvent la dupe des gens mercenaires, quand ils se reposent trop sur leur connoissance & leur bonne foi.

Les Artistes ne sçauoient être trop reconnoissans envers les Amateurs qui se sont rendus célèbres par les recueils considérables des beaux morceaux des plus excellens Maîtres. Quoique l'amour-propre flatté par les éloges qu'on leur donne

avec tant de raison, soit une récompense qui les dédommage souvent des sommes qu'ils ont répandues avec profusion pour faire ces recueils, où la manie a quelquefois plus de part qu'un choix judicieux, il est vrai cependant que dans le grand nombre on trouve d'excellens morceaux qui peuvent servir, soit à faire connoître la science & l'habileté de leurs Auteurs, soit à servir de modele à ceux qui tendent à la perfection. Nous avons aujourd'hui en France un grand nombre d'Amateurs connoisseurs, qui se font un plaisir d'ouvrir leurs cabinets aux curieux : plutôt-à-Dieu que le goût de ces arts se fortifiât de plus en plus; mais il seroit en même tems à souhaiter que le préjugé n'en entât pas la plupart pour une école, ou pour certains Peintres préférablement aux autres; les recueils seroient plus variés, & le choix seroit très-souvent d'un meilleur goût.

AME en terme de Peinture, signifie l'expression animée du caractère de chaque figure, suivant l'action qu'elles semblent faire. Des figures peuvent être bien dessinées & bien peintes

sans avoir cette *ame* qui les rend vivantes. A force même de vouloir les lèche, on leur ôte le feu & la vivacité; on en affoiblit l'expression; elles deviennent froides, ce sont des corps sans *ames*. Les copies sont sujettes à ce défaut, quoiqu'adoucies & souvent plus caressées que l'original.

AME en terme de Sculpture, est la premiere forme que l'on donne aux figures de stuc lorsqu'on les ébauche grossièrement avec du plâtre, ou avec de la chaux & du sable, ou du tuileau cassé, avant de les couvrir de stuc pour les finir. C'est ce que Vitruve, l. 7. c. 1. appelle *Nucleus*, noyau. *Felib.*

AMIE : des *couleurs amies* en terme de Peinture, sont celles dont le mélange en fait naître une qui frappe agréablement l'œil des spectateurs, qui n'a rien de rude ni de désagréable. *Voyez SYMPATHIE.*

AMITIÉ en terme de Peinture, signifie la même chose que sympathie, dont *voyez* l'article.

AMOLLIS en terme de Gravûre, se dit particulièrement des contours qui ne sont pas dessinés de la maniere qui leur convient, c'est-à-dire d'une maniere

un peu quarrée dans la gravure en petit : car ils deviennent *équivoques*, & ne sont pas assez *ressentis*, si on ne les forme qu'avec des tailles qui les approchent. Cette maniere qui peut être bonne dans le grand, est vicieuse dans le petit, parce qu'elle *amollit* ces contours.

AMOUR, attention, & soins pris par goût & par inclination pour le travail d'un morceau de Peinture ou Sculpture. Cet amour se fait remarquer plus particulièrement dans le petit ; mais il ne faut pas le confondre avec la patience, qui souvent ne produit que du stanté & du froid.

AMOUR. Les Brocanteurs & ceux qui préparent les toiles pour la Peinture disent d'une toile, qu'elle a de l'amour lorsqu'elle a un certain duvet qui la rend propre à recevoir la colle, & à s'attacher fortement ou à la couleur, ou à la toile vieille d'un autre tableau qu'ils veulent rentoiler. Lorsqu'une toile est rude & sèche, ils y passent la pierre-ponce, tant pour en ôter les nœuds que pour lui donner cet *amour*, en y faisant élever un léger duvet.

AMOUR, AMOUREUX ; un pinceau amoureux est

celui dont la touche est grasse, moëlleuse, délicate, légère & suave.

Une peinture, un tableau amoureux est un tableau qui flatte par son invention, son ordonnance, son dessein, son coloris & sa touche.

AMPLE, vieux mot quand il se dit des membres du corps. Lorsqu'on dit que les membres doivent être *amples*, on n'entend pas qu'ils soient plus grands & plus gros que de mesure, & qu'ils ne soient pas proportionnés ; mais on veut dire qu'il faut les faire plutôt gros que petits, & gras plutôt que maigres.

*Ample* se dit proprement des plis des draperies : il faut toujours les faire grands, & qu'ils ne soient pas papillottés ; c'est pour éviter la maniere sèche & maigre, & telle qu'on la remarque dans le goût gothique.

AMUSANT. On dit en fait de tableaux, c'est un morceau *amusant*, quand le sujet, le ton en sont bien variés, pour les groupes & les attitudes, & pour les actions que semble faire chaque groupe ou chaque figure.

ANAMORPHOSE, figure dessinée ou peinte suivant des règles de perspective, qui obligent de s'é-

carter des règles des proportions ordinaires. Ces Anamorphoses sont un jeu d'optique, & il faut être à un certain point de vûe & d'éloignement pour que les figures paroissent dans leurs proportions naturelles; dans tout autre point de vûe, l'image varie, & ne représente plus le même objet. *Voyez PERSPECTIVE, OPTIQUE.*

ANATOMIE, ce terme se prend pour l'art de disséquer, ou de séparer les parties solides des animaux, pour en connoître la figure, la situation, les connexions & l'usage. Dans la Peinture cette science n'est nécessaire que pour les parties qui paroissent à l'extérieur du corps humain, dans son repos ou dans ses différens mouvemens des membres, telles que les muscles & les jointures, ou emmanchemens. Cette connoissance est tellement requise dans un Peintre d'Histoire & un Sculpteur, qu'ils ne sçauoient réussir sans elle. C'est pour cela qu'il y a dans l'Académie de Peinture, un Professeur d'Anatomie, pour l'apprendre aux Elèves.

ANIMÉ en terme de Peinture, se dit d'une figure, d'un groupe, d'un

sujet traité de façon que par la correction du dessein, & par la force des traits, un Peintre avec son pinceau, un Sculpteur avec son ciseau, leur donnent un air vivant qui exprime bien l'action & les mouvemens de l'ame qu'ils ont voulu représenter.

ANIMER, donner de la vie à une figure, du caractère & de l'expression. Il ne faut pas que la peinture tienne trop de l'antique, parce que les figures ressembleroient le marbre, & la statue. On ne doit imiter des antiques que la noblesse, la grace, la pureté & le coulant des contours, le mâle & le nourri des membres, avec la beauté des proportions. Le trop grand calme des figures Grecques rendroit la peinture froide, inanimée, & peu énergique. *Observ. sur les Arts.*

ANTIPATHIE, terme qui dans la Peinture signifie l'opposition de certaines couleurs, dont l'effet n'est pas agréable quand elles se trouvent ou mêlées, ou placées l'une auprès de l'autre. *Voyez AMITIÉ, INIMITIÉ, SYMPATHIE.*

Une couleur a de l'antipathie avec une autre, quand étant rompues en



semble, il en naît une troi-  
sième qui choque la vûe,  
& qui ne flatte pas le coup  
d'œil. Voyez SYMPATHIE.

**ANTIQUE.** Le mot  
d'*Antique* comprend tous  
les ouvrages de Peinture,  
Sculpture & Architecture  
qui ont été faits du tems des  
Grecs & des Romains;  
c'est-à-dire depuis Alexan-  
dre le Grand jusqu'à l'Em-  
pereur Phocas, sous l'Em-  
pire duquel les Goths rava-  
gerent toute l'Italie. Quand  
on dit les *antiques*, on res-  
treint la signification aux fi-  
gures *antiques*; & quand il  
s'agit de bâtimens, on dit  
*antiquités*. *Félib.* On dit  
dessiner sur l'*antique*, d'a-  
près l'*antique*. Les figures  
*antiques* doivent servir de  
règle & de modele aux  
Peintres & aux Sculpteurs,  
parce que les anciens Ar-  
tistes avoient une attention  
scrupuleuse pour chercher  
& exécuter tout ce que la  
nature a fait de mieux. Il  
reste encore aujourd'hui,  
particulièrement en Italie,  
beaucoup d'*antiques*; c'est  
pourquoi les Elèves de l'A-  
cadémie de Peinture & de  
Sculpture de France y vont  
passer quelque tems aux dé-  
pens du Roi, pour se per-  
fectionner le goût, & étu-  
dier d'après les fameux Mai-

très de l'art qui ont travaillé  
avec plus de réputation.

Il s'est trouvé des Sculp-  
teurs qui ont si bien contre-  
fait l'*antique* qu'ils ont sur-  
pris le jugement du public.  
Michel-Ange fit une statue  
dans le goût antique, en  
cassa un morceau qu'il gar-  
da, & fit enterrer la statue  
dans un endroit qu'on de-  
voit fouiller. Ayant été ti-  
rée hors de terre, tous ceux  
qui la virent la jugerent *an-  
tique*; & ils n'en furent dé-  
trompés que lorsque Michel-  
Ange remit à sa place le  
morceau qu'il en avoit ôté.

**APPRÊT**, terme que les  
Marchands de couleurs em-  
ploient pour signifier la pré-  
paration qu'ils donnent aux  
toiles, pour les disposer &  
les rendre propres à rece-  
voir les couleurs que le Pein-  
tre doit y couler pour re-  
présenter les objets qu'il se  
propose.

Le premier apprêt est or-  
dinairement une couche de  
colle pour remplir les trous  
de la toile; quand cette  
colle est sèche, ils y passent  
la pierre-ponce pour em-  
porter tous les nœuds du fil,  
& lui donner de l'amour;  
ils y mettent ensuite une  
couche de couleur à l'huile,  
grise ou telle autre que le  
Peintre désire, & l'éten-

dent bien uniment avec un grand couteau. *Voyez IMPRIMEUR, & IMPRESSION.*

**APPREST**, terme de Peintre sur verre. Sçavoir l'*apprest* des couleurs, ce n'est pas sçavoir les apprêter pour les employer, c'est sçavoir les appliquer & colorier sur le verre.

**APPRÊTEUR**. C'est celui qui peint sur le verre.

**APPROCHER** à la *pointe*, à la *double pointe*, au *ciseau*, termes de Sculpteurs qui signifient diverses manières de travailler le marbre lorsqu'on fait quelques figures. *V. POINTE.*

**APPROCHER** les objets, terme de Peinture qui signifie faire paroître sur le devant du tableau certains objets, au moyen des ombres & des jours ménagés de façon à en faire paroître d'autres bien éloignés dans le fond du tableau. Tout cela n'est qu'un effet de la science de la dégradation des objets, & cette dégradation même est aussi un effet d'une perspective bien observée.

**APPUI-MAIN**, petit bâton ou baguette de trois ou quatre pieds de long, garni ordinairement par un bout, ou d'une petite boule

d'yvoire, ou d'une espèce de petit bourlet. Les Peintres s'en servent, en tenant un bout avec la main dont ils tiennent la palette, & appuyant dessus la main dont ils tiennent le pinceau, pendant que le bout garni appuie sur la toile qu'il peint. On l'appelle aussi *Baguette.*

**APRÈS** (d'), faire d'*après*, en terme de Feinture, veut dire copier, travailler d'*après* les bons Maîtres; dessiner d'*après* l'antique; d'*après* la Bosse, d'*après* nature, d'*après* Raphaël; colorier d'*après* le Titien; peindre d'*après* le Corregge, d'*après* les Caraches, &c.

**APRÈS-BEAU** (d'), terme de Peinture qui se dit de la copie d'un tableau, ou d'un dessin original, & bien peint dans toutes ses parties. Un Peintre entraîné par les belles idées que lui présente une copie, la répute souvent original, & ne s'embarasse gueres qu'elle ne le soit pas; il l'estime autant quand il ne connoit pas l'original, & quand elle vient d'*après-beau*. Il faut pourtant avouer qu'une copie, quelque belle qu'elle soit, est toujours copie, & n'a jamais la touche, ni l'esprit de l'original, quoiqu'elle semble en rendre exacte-

ment la pensée.

APREST (Peinture d').  
Voyez PEINTURE sur le verre.

ARCEAUX, ornemens de sculpture, composés de filets contournés en façon de treffles : on en fait usage sur-tout au talon des corniches corinthiennes & composites. *Daviler.*

ARRANGEMENT, terme de Graveurs, qui se dit des tailles. Il est de deux fortes, le libre & le servile. Le premier est celui qui n'est point assujetti à une symmétrie ou une suite de tailles trop uniformes, & dirigées dans le même sens ; tel est le brut pittoresque. Le servile est celui d'un Graveur qui, trop rigide observateur des préceptes & des règles, ne sçait pas s'en écarter, quand le sujet l'exige, pour produire un bon effet. *Voyez TAILLE.*

ARRESTÉ, on dit un dessein arrêté, pour dire fini, achevé, c'est en quoi il diffère du croquis. Voyez fini, terminé.

ARRONDIR *une figure*, soit de Sculpture, soit de Peinture, c'est lui donner du relief, & faire que tous les membres paroissent avoir tout l'arrondissement qu'ils ont dans le réel de la na-

ture : en peinture ce sont les clairs & les ombres, particulièrement les tournans, qui produisent cet effet.

ARTICULATION, terme de Peinture qui, comme dans l'Anatomie, signifie l'endroit où les os sont attachés les uns aux autres. C'est dans ces parties où le Peintre fait voir son habileté dans la science du dessein & de l'anatomie.

ARTICULER en termes de Peinture & de Sculpture, signifie le même que *prononcer*, dont voyez l'article.

ARTIFICIELLE. On distingue dans les objets deux couleurs, la naturelle & l'artificielle : on trouve dans l'article *Couleur* ce qu'on entend par ces termes.

ARTISTEMENT ; une chose faite *artistement*, c'est-à-dire avec esprit, science & pratique.

ASPÈRE en terme de Peinture, signifie plus prononcé & plus marqué que l'on ne peint ordinairement. Les corps solides & opaques peints sur des champs lumineux & transparens, comme le ciel, & les eaux & toute autre chose vague,

doivent être plus *aspres*, & plus marqués que ce qui les entoure, afin qu'étant plus forts par le clair obscur, ils conservent leur solidité, & que les fonds s'en éloignent.

**ASSIETTE**, position naturelle d'une figure, ou autre objet d'un tableau. Ce terme se prend aussi pour l'endroit du plan sur lequel l'objet est posé. On l'appelle aussi *baze*.

**ASSOURDIR**, terme de Graveurs; adoucir, diminuer la force d'un trait, d'une taille, d'un reflet; le rendre moins dur, & plus agréable à l'œil.

**ATELIER**, lieu où travaille un Peintre, un Sculpteur. *V. PEINTRE, PEINTURE.*

**ATTACHE**, endroit du corps des animaux où sont les jointures des membres. C'est la même chose qu'emmanchement.

Les attaches des diverses parties dans tous les âges, ne sont point ou peu susceptibles d'être chargées de graisse, & seulement par ce qui est décidément nécessaire pour lier les chairs; en sorte que la peau qui les couvre, se trouve alors beaucoup plus près des os que dans les parties char-

nues & rebondies de graisse.

Les femmes d'embonpoint & les enfans n'ayant pas la même force dans les muscles, & leur chair communément plus potelée, font que les formes extérieures se trouvent différentes de celles des hommes faits, dans le plus grand nombre des parties; & dans quelques-unes de ces parties, ces formes sont directement opposées à celles des hommes.

Il en résulte que telle attache qui fait une élévation dans un corps mâle entièrement formé, ainsi que nous le voyons aux épaules, aux coudes, aux poignets, aux phalanges des doigts, & toutes autres attaches, ne font point chez les enfans des élévations, mais des creux.

Le Peintre sans outrer la matière, comme la nature l'est quelquefois; doit ménager la mollesse & la rondeur par des légers méplats, & laisser paroître imperceptiblement les masses générales des principaux muscles. L'Albane, Paul Veronese, Rubens, Pietre-Teste, & en Sculpture François Flamand & Puget, ont excellé dans ce genre.

**ATTITUDE**; terme de Peinture

Peinture & de Sculpture : action & posture où l'on met les figures que l'on représente. L'*attitude* dépend du dessein. Les Anciens ont recherché autant qu'ils ont pu tout ce qui contribue à former un beau corps, aussi ont-ils scrupuleusement & très-exactement recherché ce qui fait à la beauté des belles *attitudes*. Ils ont pour cela donné à leurs figures, des membres grands, nourris, en sorte que ceux de devant contrastent les autres qui vont en arrière, & tous également balancés sur leur centre : c'est donc dans le goût antique que l'on doit choisir une *attitude*. Le moyen de les rendre belles est de prendre les plus simples, les plus nobles, selon le sujet, les plus variées, les plus expressives & les plus naturelles : cette beauté dépend aussi de la balance & de la pondération du corps. Léonard de Vinci a parfaitement bien traité cette matière dans les chap. 181 & suiv. de son *Art de la Peinture*. Paul Lomasse a dit aussi de fort bonnes choses dans le sien.

**ATTITUDE**, position des figures avec les gestes & la contenance qu'elles doivent avoir pour exprimer l'ac-

tion que le Peintre a dessein de mettre sous les yeux du spectateur. Les attitudes doivent être variées, naturelles, & sans affectations ; elles doivent aussi se contraster sans symétrie & sans exagération.

**ATTRAPER** en terme de Peinture, se dit de la ressemblance du visage & de l'attitude des personnes que l'on peint. On dit, ce Peintre *attrape* bien la ressemblance ; ce Graveur a parfaitement *attrapé* l'air de tête, les délicatesses & le caractère des figures de ce tableau.

**AVANCER**, terme de Peinture qui se dit des couleurs fieres & brillantes, qui semblent faire *avancer* les objets sur le plan du tableau. Le blanc pur *avance* ou recule indifféremment ; il s'approche avec du brun, & s'éloigne sans lui. Le blanc peut subsister sur le devant du tableau, & y être employé tout pur ; la question est de sçavoir s'il peut également subsister & être placé de la même sorte sur le derrière, la lumière étant universelle, & les figures supposées dans une campagne. Dufresnoy conclut affirmativement, parce qu'il n'y a rien qui participe plus

de la lumiere que le blanc. En Peinture la lumiere & le blanc ne sont quasi que la même chose : le Titien, Paul Veronese & tous ceux qui ont le mieux entendu les lumieres, l'ont observé ainsi. Ce précepte est confirmé par l'usage des Paysagistes. Il est vrai que l'on se sert du blanc pour rendre les objets plus sensibles par l'opposition du brun qui doit l'accompagner, & qui le retient comme malgré lui, soit que ce brun lui serve de fond, soit qu'il lui soit attaché. Si l'on veut, par exemple, faire un cheval blanc sur les premières lignes du tableau, il faut absolument ou que le fond en soit d'un brun temperé, & assez large, ou que les har-nois en soient de couleurs très-sensibles, ou enfin qu'il y ait dessus une figure dont les ombres & la couleur le retiennent sur le devant. Il n'y a rien qui s'approche davantage que le noir pur, car c'est la couleur la plus sensible & la plus terrestre. Mais soit le blanc, soit le noir, on aura toujours un bon effet quand on les emploiera avec art & prudence : car le noir sans cela, au lieu d'*avancer* ou d'approcher sur le devant, ce

qui est la même chose, ne fait que des trous. On doit donc les employer avec ménagement, particulièrement dans les tournans, si l'on veut débrouiller les masses, & que les distances d'enfoncement se fassent remarquer du premier coup d'œil.

**AVANTAGEUX**, ce qui est favorable pour l'exécution & pour l'effet. Le jour le plus avantageux pour les Peintres & les Graveurs, est celui du Nord à cause de son égalité, & n'étant point troublé par la variété successive de lumieres & d'ombres que causent les nuages en passant devant le soleil. Il est vrai qu'on obvie à cet inconvénient par des stores & des chassis de papier huilé ; mais ils sont quelquefois sujets à trop intercepter la lumiere, ou à fournir des jours louches. Le jour le plus avantageux est aussi celui qui vient de haut, & non pas celui qui frappe l'ouvrage, & le modele horizontalement. Les ombres en deviennent plus fortes, plus marquées & plus favorables ; & les clairs en sont moins durs.

Quand un Peintre a un sujet d'Histoire à traiter, il doit le lire, relire, & bien

se l'imprimer dans l'esprit pour en examiner à loisir toutes les circonstances, & faire choix du moment de l'action le plus *avantageux*, c'est-à-dire le plus propre à produire un bel effet.

AUGE, ou AUGET, est aussi un ustensile de Graveurs en taille - douce A, N<sup>o</sup>. 2. figure de bois d'une seule piece, d'environ quatre pouces de haut sur six de large, creusé d'environ trois pouces de profondeur, posé sur deux traiteaux, & percé dans le milieu de son creux A d'un trou qui ait un bon demi-pouce de diamètre. Le dedans du creux de cette *auge* doit être poissé ou godronné, ou bien avoir un enduit assez épais d'une couleur broyée avec de l'huile de noix bien grasse. Cette *auge* sert à recevoir l'eau-forte que l'on jette sur la planche M, P, O, N, avec un vase de grez ou de fayance Q, & la laisse couler par le trou A, qui est pratiqué au plus penchant de l'*auge*, dans une terrine plombée B, posée sur un billot de bois C, pour l'approcher du trou A le plus qu'il est possible, afin que l'eau-forte en y tombant de trop haut, ne mouffe comme de la biere ou de l'eau

de savon, ou ne rejaillisse sur celui qui la verse sur la planche. Il faut cependant poser la terrine de maniere que le Graveur puisse sans embarras y puiser l'eau-forte avec le vase Q, tout autant de fois qu'il le jugera à propos.

Cette figure montre la maniere de jeter l'eau-forte sur les planches. Voyez la *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin, de Bossé.*

AVIVER en terme de Sculpture, gratter, nettoyer & polir une figure de métal pour la rendre plus propre à être dorée. Le mot d'*aviver* veut dire donner la vie, & rendre la matiere plus nette & plus fraîche.

AURÉOLE, couronne que les Peintres & les Sculpteurs donnoient aux Saints autrefois plus communément qu'aujourd'hui. C'étoit un cercle de lumiere dont ils environnoient leurs têtes. Les Payens en donnoient aussi à leurs Dieux.

AUSTERE, terme de Peinture qui veut dire la même chose que rude, sec, dur : une maniere *austere*, un coloris *austere*. Perugin peignoit d'une maniere *austere* & sèche.

AZUR, il y en a de plusieurs fortes. Les Chinois en

tiroient autrefois de naturel de Nankin-Chequiam , & de l'Isle de Haman. On y en trouve encore aujourd'hui, mais en si petite quantité, qu'il est devenu extrêmement rare.

L'Azur factice, est un verre bleu réduit en poudre. Lorsque cette poudre est broyée subtilement sur le porphyre , on l'appelle *émail*. Quand elle est grossière , elle se nomme *azur à poudrer*. La première nous vient communément de Hollande , & la seconde d'Allemagne. Celle-ci est moins chere , parce qu'elle est moins travaillée , & que sa couleur n'approche pas tant de celle de l'Outremer. Voyez le recueil des Mémoires de l'Académie des Sciences , année 1737, p. 228. On trouve encore la manière de le faire dans les transactions Philosophiques. n<sup>o</sup>. 393.

Anselme Boetius de Boot, donne une manière de faire un bel *Azur* avec la pierre Armene, appelée en Allemand *Berglau*, & dit que sa couleur est aussi belle que celle de l'Outremer , & se conserve autant , pourvu qu'on la fixe en delayant cet azur avec de l'huile de pétrole. Voyez son traité des

pierres précieuses, ch. 142. & suiv.

On fait peu d'usage de l'*Azur* ordinaire dans la Peinture , excepté dans les endroits exposés à l'air , tant parce que sa couleur devient verdâtre dans la suite du tems , qu'à cause de sa dureté qui le rend pesant , difficile à être rompu avec les autres couleurs ; il ne change cependant pas tant que le bleu de Prusse , & la cendre bleue. Il s'employe assez bien dans la Peinture à la cire. Voyez *EMAIL*.

## B

**BACQUET** est un ustensile de Graveurs en tailladouce , que M. le Clerc a mis le premier en usage pour faire couler & mordre l'eau-forte sur les planches. C'est une espèce de caisse d'une grandeur proportionnée aux planches : les bords de cette caisse ont environ trois à quatre pouces de hauteur , & sont d'un bois très-mince , bien assemblé & calfeutré par le dehors avec des bandes de papier ; ce *bacquet* doit être peint à l'huile , tant dehors que dedans , en sorte qu'il puisse contenir l'eau-forte sans en être imbibé.

Quand on veut faire mor-



dre l'eau-forte, on graisse le dessous de sa planche, & l'ayant posée dans le fond du *bacquet*, le côté tracé en haut, on verse l'eau-forte dedans le *bacquet* jusqu'à la hauteur d'une ligne ou deux par dessus la planche. On balotte ensuite cette caisse d'un mouvement assez doux & lent, en faisant passer & repasser l'eau-forte par dessus la planche. Celui qui fait ce balottement tient la caisse sur un de ses genoux, ou en équilibre sur quelque rouleau posé sur une table, balotte la caisse à son aise, jusqu'à ce qu'il pense que l'eau-forte a fait l'effet qu'il en attend. N°. 3. La planche doit être fixée, & comme collée sur le fond du *bacquet*, avec des petits cloux graissés, afin qu'elle ne se déränge pas pendant le balottement.

**BACQUET** est aussi un vase nécessaire aux Imprimeurs en taille-douce. C'est un grand cuvier de cuivre, en forme de carré-long, de la grandeur du papier nommé grand aigle, ou un peu moins long, mais toujours aussi large que ce papier. Ce *bacquet* a des rebords de la hauteur de huit ou neuf pouces, & se remplit à demi d'eau claire &

nette; à moins que l'Imprimeur ne se trouve obligé d'alunner son papier, & alors il met dans le *bacquet* l'eau préparée comme on le voit dans l'art. **ALUNNER**. N°. 4.

**BADIGEON**, prononcez Badijon; nom que les Sculpteurs donnent à un mélange de plâtre & de la poudre de la même pierre dont une figure est faite. De ce *badigeon* ils remplissent les petits trous, & réparent les défauts qui se rencontrent dans la pierre.

**BADIGEONNER**, enduire, ou remplir des creux avec du badigeon.

**BADINE**. Les Graveurs en taille-douce appellent *pointe badine* les traits formés par une main adroite, & légère dans la conduite du burin, qui sans s'arrêter à des tailles & des hachures régulièrement arrangées, semble badiner ou travailler pour s'amuser.

**BAGUETTE**, petit jonc ou bâton léger que les Peintres nomment aussi *appui-main*, dont voyez l'article. N°. 1.

**BALANCE**. Monsieur de Piles a mis en comparaison le mérite de chaque Peintre des différentes écoles, depuis le renouvelle-

ment de la Peinture en Europe ; & après avoir pesé & réfléchi mûrement sur ce qu'il a trouvé de bon , d'excellent & de médiocre dans chacun , il en a fait une comparaison , & les a réduits en certain nombre de classes. On peut les voir dans ses ouvrages sur la Peinture , & dans l'article *Peintre* de ce Dictionnaire. Il a donné à cette comparaison le nom de *balance des Peintres*. Cette idée est au moins fausse.

**BALANCER** en terme de Peinture , signifie faire contraster les membres d'une figure , les groupes d'un tableau. Pour bien réussir à *balancer* le corps , on doit faire les membres inégaux dans leur position , en sorte que ceux de devant contrastent ceux qui vont en arrière. Les mouvemens ne sont jamais naturels , si les membres ne sont également *balancés* sur leur centre ; & ils ne peuvent être *balancés* sur leur centre dans une égalité de poids , s'ils ne se contrastent les uns & les autres. *Dufresnoy*.

**BAMBOCHADE** , terme de Peinture ; figures basses & ignobles. On dit qu'un Peintre fait des *Bambochades* , lorsque les figu-

res de ces tableaux sont de l'espece dont nous venons de parler. Les Flamands sont fort sujets à faire des *Bambochades* , parce qu'outre le goût décidé qu'ils ont pour ces sortes de figures , ils copient la nature sans beaucoup de choix. Ces figures ont pris leur nom d'un certain Pierre de Laar , bon Peintre Hollandois , qui fut surnommé *Bamboche* , en Italie , à cause de la bizarre conformation de sa taille , ou parce qu'il est , pour ainsi dire , l'Auteur de ce genre de peinture grotesque , dans lequel il se plaisoit infiniment. Il nâquit à Laar , village proche la ville de Naarden en Hollande en 1613. Il passa en France fort jeune , & de-là en Italie , où il demeura jusqu'en 1639 , qu'il retourna dans son pays , & mourut à Harlem , âgé de 62 ans.

Ce goût pour les sujets bas & ignobles doit être abandonné aux Peintres incapables de faire quelque chose de mieux. Celui qui s'adoûne aux grands sujets seroit fort mal de se livrer aux *Bambochades* , même sous prétexte de délassement. Comme elles ne demandent pas beaucoup d'efforts de génie , & qu'elles

n'exigent pas une si grande correction dans le dessein, il seroit à craindre qu'un bon Peintre ne se rallentit, & ne dégénérait, par la facilité d'exécuter ce genre de peinture, qui favoriseroit sa paresse, & ses caprices.

**BAPTISER**, façon de parler en usage parmi les curieux, pour dire donner à l'aventure tel ou tel tableau pour être sorti de la main d'un tel ou tel Peintre. *V. CONNOISSANCE.*

**BARBARE**, terme de Peinture qui se dit de la manière de peindre des Peintres qui vivoient quelque tems, & même plusieurs siècles avant Raphaël. C'est cette manière *barbare* qu'on appelle aussi manière *gotique*, qui n'a gueres d'autres règles que le caprice, & dont le choix est presque toujours dans le genre bas. Il faut se former sur le goût antique pour éviter cette manière *barbare*, & pour donner de la grace & de la noblesse à tout ce qu'on fait. Lucas de Leyde & Albert Dure ont beaucoup retenu de cette manière *barbare*. Vazare dit de ce dernier, que si cet homme si rare, si exact & si universel avoit eu la Toscane pour patrie, & qu'il eût pu étudier d'a-

près les antiques que l'on voit dans Rome, il auroit été le meilleur Peintre de toute l'Italie.

**BARBARICAIRE**, nom que l'on donne en général à ceux qui pour faire des tapisseries à figures, mettent en usage des soies teintes de différentes couleurs, pour imiter le coloris des tableaux peints à la brosse. La tapisserie de cette espèce est un genre de Peinture, dans lequel excellent des Artistes de la Manufacture Royale des Gobelins. Les ouvrages qu'elle a produit dans les différens genres d'histoire, d'animaux, de fleurs, &c. ont quelque chose de frappant & de plus surprenant même que les tableaux ordinaires faits au pinceau.

**BARBOUILLAGE** est en Peinture un terme métaphorique & de mépris. On dit d'un mauvais tableau, que c'est un *barbouillage*, une *croute*, une enseigne à bière. Ces termes introduits par des Artistes, n'ont rien de propre à la Peinture, que dans le sens où l'on pourroit dire d'une toile sur laquelle on auroit jetté comme au hazard quelques traits, & quelques coups de pinceaux

sans aucun sujet décidé. Ce seroit alors une mauvaise ébauche, qu'on pourroit nommer par mépris un *barbouillage*.

C'est dans ce sens que l'on dit aussi *barbouiller*, peindre grossièrement, comme on peint les enseignes à biere, & autres mauvais tableaux de cette espece, peints par des gens parfaitement ignorans dans l'Art de la Peinture. Quand il s'agit d'un dessein de cette espece, on l'appelle par mépris une *Charbonnée*.

**BARBOUILLEUR** se dit d'un mauvais Peintre, & de ceux qui blanchissent les appartemens, les mettent en vernis & en couleurs. Cette chambre a besoin d'être blanchie, il faut faire venir le *Barbouilleur*.

**BAROQUE** qui n'est pas selon les règles des proportions, mais du caprice. Il se dit du goût & du dessein. Les figures de ce tableau sont *baroques*; la composition est dans un goût *baroque*, pour dire qu'elle n'est pas dans le bon goût. Le Tintoret avoit toujours du singulier & de l'extraordinaire dans ses tableaux: il s'y trouve toujours quelque chose de *baroque*.

**BAS**, sujet bas, en terme de Peinture. *V. BASSESSE.*

**BASE** en terme de Peinture, se dit de la superficie sur laquelle une figure paroît assise, appuïée, soutenue, sur laquelle les pieds de la figure sont posés. Il faut toujours donner de la *base* & de l'assiette aux figures, qui ne doivent pas être peintes en l'air comme des anges ou des oiseaux, & qui ne sont point supposées tombantes de quelque hauteur, ou qui s'élevent dans les airs. *V. POSITION, PLAN, ASSIETTE.*

**BAS-RELIEF**, sculpture relevée en demi-bosse, & qui est attachée à un fond, d'où elle ne sort qu'en partie. Il y en a de trois sortes, selon M. Félibien. Dans les uns les figures du devant paroissent presque de ronde bosse, dans les autres elles ne sont qu'en demi-bosse, & dans la dernière espece elles ont très-peu de relief, comme sont les vases, les camayeux, les médailles & les monnoyes. *V. DEMI-BOSSE, BOSSE.*

**BASSE-TAILLE**, ouvrage de sculpture attaché à un fond d'où il ne sert que très-peu.

**BASSESSE** en terme de

Peinture, se dit du sujet d'un tableau. C'est quand un Peintre ne choisit dans la nature que ce qu'elle a de vile & de bas dans la société, & ce que l'usage & le préjugé nous ont accoutumé à estimer peu. Les Peintres Hollandois & Flamands sont assez communément de ce caractère; les estaminettes, les tabagies, les yvrognes, les matelots, les danses de Payfians, & autres choses de ces espèces, sont les sujets qu'ils choisissent. Ils prennent la nature telle qu'elle est, mais ils ne la choisissent pas dans ce qui présente des idées nobles & relevées. Il s'en est cependant trouvé qui ont peint & excellé dans le grand; tels sont Rubens, Wandick, Rembrant, Lucas de Leyden, Albert Dure, &c.

**BATAILLE**, nom usité parmi les Peintres pour signifier un tableau représentant un combat, une escarmouche, ou des gens de guerre.

Le feu & l'action doivent faire le principal caractère de ces sortes de pièces; c'est pourquoi une manière forte & vigoureuse, une main libre & aisée, un goût heurté sont préférables au

beau fini, & à un pinceau trop délicat & trop terminé. On appelle Peintres de *batailles* ceux qui s'adonnent plus particulièrement à ces sortes de sujets. Courtois, dit le Bourguignon, Vander-Meulen, Parocel & Martin sont ceux qui ont le plus de réputation.

**BAVOCHÉ** en terme de Peinture, se dit d'un contour qui n'est pas couché nettement. *Félib.*

**BAVOCHER**. Les Graveurs disent que la pointe *bavoche*, c'est-à-dire qu'elle n'enlève pas le vernis avec franchise, & que les tailles qui en sortent ne sont pas nettes.

**BEAU** en terme de Peinture, signifie ce que la nature a de plus parfait dans les objets relativement à notre façon de penser. On le dit aussi d'un tableau qui rassemble beaucoup de perfections de l'art: un *beau* coloris, un *beau* clair obscur, une *belle* invention, une *belle* ordonnance, &c. Ce n'est pas assez de peindre la nature telle qu'elle se présente par-tout à nos yeux, il faut sçavoir faire choix de ce qu'elle a de plus *beau*; il faut la débarrasser de tout ce qu'elle a de plus trivial, & l'étudier dans ses

ouvrages les plus accomplis. La plupart des Peintres de l'école Flamande ; sous prétexte que la Peinture doit imiter la nature, la prennent indifféremment, & même le plus souvent dans ce qu'elle a de bas & de plus commun ; ils la peignent avec ses défauts plutôt qu'en son *beau*.

*Naturam pinxiffe parum  
est, nisi picta venustè,  
Rideat & pulchros ostendat  
splendida vultus.*

Pict. Carmen.

Il ne faut pas confondre le *beau* avec le gracieux ; ce sont deux choses bien différentes. Voyez GRACE, GRACIEUX.

Le *beau* est fort rare, & connu de peu de personnes ; il est difficile d'en faire le choix, & de s'en former des idées qui puissent servir de modèle ; c'est pourquoi on doit l'étudier d'après les statues, les bas reliefs & les autres ouvrages antiques, tant des Grecs que des Romains, parce que les Anciens ont fait une étude particulière de tout ce que la nature avoit de plus accompli. Les choses *belles* dans le dernier degré, selon la maxime des Anciens Peintres, doivent avoir du grand, des contours nobles ; elles

doivent être démêlées, pures & sans altération, nettes & liées ensemble, composées de grandes parties, mais en petit nombre, & enfin distinguées de couleurs fieres, & toujours amies.

BEAU se dit aussi métaphoriquement de l'instrument qui a servi à faire l'ouvrage, & alors la louange retombe sur la main de l'Artiste. Un *beau* pinceau, un *beau* ciseau, un *beau* burin.

BEAU. On dit d'un portrait un peu flatté qu'il ressemble en *beau*, lorsque la personne y est d'ailleurs reconnoissable. Voyez PORTRAIT, FLATTER.

BEAU IDÉAL, convenance & accord de toutes les parties d'une figure, ou du tout-ensemble d'un tableau, avec toutes les qualités requises pour la représentation exacte de la belle nature, & du caractère propre à chaque figure nécessaire pour l'action représentée. Voyez le Discours sur le beau idéal au commencement de cet Ouvrage.

BEAUTÉ. La beauté ; selon Gallien, est un juste accord & une harmonie des traits du visage, & des membres les uns avec les autres, animés d'un bon tempérament. On ne convient pas

trop de ce en quoi consiste cet accord & cette harmonie ; la *beauté* semble n'être qu'une manière d'être du sujet, qui plaît plus ou moins selon qu'elle affecte les yeux des spectateurs entichés très souvent de préjugés à cet égard ; car en fait de configuration des parties extérieures du corps, la *beauté* en général résulte des différens traits, des différentes proportions & rapports, selon les différens pays. Un nez que nous appellons *camard*, est un trait de laideur quant à nous, & c'est un trait de beauté chez les Nègres. Mais en général la *beauté* consiste dans ce qui nous affecte d'une manière à élever nos sentimens, & à exciter notre admiration. V.

**BEAU, GRACIEUX.** C'est l'objet que les Peintres doivent se proposer dans leurs tableaux.

Les Anciens louoient une certaine statue de Polyclète qu'ils avoient nommée la *régle*, parce qu'elle avoit dans toutes ses parties un accord si parfait, & une proportion si exacte qu'il n'étoit pas possible d'y trouver à redire. La nature ne rassemble pas ordinairement dans un même sujet tous les traits qui concourent à for-

mer une *beauté* parfaite ; les Peintres doivent donc choisir de plusieurs corps les parties qui leur semblent les plus belles, & de cette diversité composer une figure avec tant de prudence & si à propos, qu'ils semblent n'avoir eu pour modèle qu'une seule *beauté*. C'est une maxime qui regarde les Sculpteurs comme les Peintres. Les Anciens l'ont observé scrupuleusement, aussi leurs ouvrages sont aujourd'hui les meilleurs modèles qu'on puisse suivre.

La beauté dont il est question par rapport à la Peinture, est celle des proportions de tous les membres & de toutes leurs parties, & non pas de ce qu'on appelle *beauté*, quant aux traits du visage des femmes, quoique cette espèce de beauté doive également faire l'étude du Peintre d'histoire. La Statue de Polyclète, n'étoit recommandable que par ses proportions, encore dans un seul âge, & ne pouvoit servir de modèle pour tous. Le beau n'est pas arbitraire dans cette partie : il est fondé sur l'examen répété & comparé dans les sujets des deux sexes les plus agiles, & les mieux constitués.

On dit aussi des *beautés fuyantes*. Voyez FUYANT & PASSAGER.

BERCEAU, en terme de Graveurs, est un outil d'acier, N<sup>o</sup>. 5. Cet outil a d'un côté un biseau *e* sur lequel on grave des traits droits *a* fort près les uns des autres, & très-également; ensuite on le fait tremper au Coutelier. La partie de l'outil qui doit travailler sur le cuivre, est d'une forme circulaire, afin qu'on puisse le conduire sur la planche sans qu'il s'y engage, & surtout que les coins en soient bien relevés, autrement il marquerait plus que le milieu, & feroit des taches & des endroits plus noirs que le reste.

On l'éguise sur la pierre, en arrondissant toujours les coins par le côté, où il n'y a point de traits gravés; cela donne un fil très-aigu aux petites dents *b* formées par les hachures. Cet outil se conduit sur le cuivre le long des lignes qu'on a tracées, en le balançant, sans appuyer beaucoup. Il n'est d'usage que dans la gravure en manière noire.

Il y a un autre berceau diminutif du *berceau* ci-dessus, il est travaillé de la même façon, & sert à remet-

tre du grain lorsqu'on en a trop enlevé avec le *grattoir* N<sup>o</sup>. 6.

BIEN. *C'est bien dans ce que ça est*, disent ordinairement les Peintres & Marchands de tableaux, lorsque la piece est médiocre, ou qu'ils ne veulent pas dire ce qu'ils en pensent. On peut alors compter, que si le morceau n'est pas absolument mauvais, au moins ne vaut-il pas grand-chose.

BIEN se dit aussi pour marquer un certain degré indéterminé de perfection dans une piece. Cet tableau est *bien*, c'est-à-dire qu'il est bon; mais non, qu'il est excellent.

Quelques-uns disent encore d'un portrait un peu flatté, qu'il ressemble en *bien*. Il vaut mieux dire qu'il ressemble en beau.

BIENSÉANCE. Elle doit être observée. On n'entend pas seulement par ce terme, tout ce qui est conforme à l'honnêteté & à la décence; mais cette observation de *bien-séance* se dit aussi de la position & de l'habillement des figures. La principale doit avoir plus d'éclat, de brillant, & doit occuper la principale place.

Un Courtisan ne peut être mis sur la même ligne, &



dans un poste aussi honorable que son Maître, sans pécher contre la *bienféance*.

Voyez **CONVENANCE**.

**BISTRE**. Nom que les Peintres donnent à une composition de suye cuite & détrempee avec de l'eau gommée, dont ils se servent pour laver leurs desseins. On s'en sert aussi en Miniature. Quelques Peintres, au lieu de *bistre*, employent avec les traits de plume, un lavis fait avec de l'encre de la Chine; d'autres de la sanguine, d'autres de la pierre noire.

**BLANC**. Il y a plusieurs blancs pour l'usage de la Peinture. Le blanc de plomb est celui que l'on employe le plus, parce qu'il est le plus beau. On le trouve chez les Marchands de couleurs, en écailles, en trochisques, & broyé à l'huile. Il se tire du plomb que l'on enterre: au bout de plusieurs années il se forme du plomb même des écailles qui deviennent d'un fort beau *blanc*. Félibien dit que ce *blanc* a queques mauvaises qualités, mais que l'huile avec lequel on le broye, les corrige. Le Dictionnaire de Trévoux dit, que le *blanc* de plomb est une rouille de plomb, qu'elle

se fait à la vapeur du vinaigre, & qu'on l'appelle autrement *céruse*; mais il se trompe; car la *céruse* est bien différente du *blanc* de plomb; elle n'est pas d'un si beau *blanc*, & est beaucoup plus grossière; elle se fait aussi différemment comme on peut le voir dans l'article *céruse*.

Les Peintres se servent d'un autre *blanc*, quand ils peignent à fraisque. Il se fait avec la chaux éteinte depuis long-tems, & de la poudre de marbre *blanc*, presque autant de l'un que de l'autre. Quelquefois il suffit d'une quatrième partie de poudre de marbre; cela dépend de la qualité de la chaux, & ne se connoit que par la pratique; car s'il y a trop de marbre le *blanc* noircit. **FELIB.**

**BLANC** de perle, est un blanc un peu gris, qui se fait avec du **BISMUTH**.

**BLANC** & Noir, sorte de Peinture à fraisque, qui se conserve à l'air. Les Italiens la nomment *Sgrassito*, qui veut dire *égratigné*; parce qu'en effet ce n'est, à proprement parler, qu'un dessein égratigné, qui se fait de la maniere suivante.

On détrempe du mortier de chaux & de sable à l'or-

dinaire , auquel on donne une couleur noirâtre , en y mêlant de la paille brûlée. De ce mortier on fait un enduit bien uni , que l'on couvre d'une couche de blanc de chaux , ou d'un enduit bien blanc & bien poli. Après cela on ponce les cartons dessus pour dessiner ce que l'on veut , & le graver ensuite avec un fer pointu , pour découvrir l'enduit ou blanc de chaux qui cache le premier enduit composé de noir , ce qui fait que l'ouvrage paroît comme dessiné à la plume & avec du noir. Lorsqu'il est achevé , on a coutume de passer sur tout le blanc qui sert de fond , une teinte d'eau un peu obscure , pour détacher davantage les figures , & faire qu'elles paroissent comme celles qu'on lave sur du papier. Mais si l'on ne représente que des grotesques ou feuillages , on se contente d'ombrer seulement un peu le fond avec cette eau , auprès des contours qui doivent porter l'ombre. FÉLIB.

BLANC à dorer , est un blanc que les Doreurs couchent sur le bois , pour faire l'assiette de l'or en feuilles.

Ce blanc se fait avec du plâtre bien battu , que l'on tasse dans des tamis bien

fins ; on le noye d'eau , on l'affine le plus qu'on peut , & l'on en forme des petits pains que l'on fait bien sécher. On se sert aussi du blanc de Rouen ou d'Espagne , ou de Troyes. Il y a une Carrière à Séves près de Paris , dont la terre est fort blanche , & qui étant affinée peut aussi servir. FÉLIB.

BLANC. Couleur la plus éclatante de toutes , & qui se marie avec les autres pour en faire de différentes teintes à l'infini.

LE BLANC de plomb est le meilleur & le plus beau que les Peintres puissent employer. C'est une espèce de rouille de plomb , faite par artifice. Il seroit mieux aux Artistes de le faire eux-mêmes , ou de l'acheter en écailles , & le faire broyer sous leurs yeux , pour éviter d'être trompé par la malversation de quelques Marchands qui y mêlent de la céruse quand ils le broyent chez eux , parce qu'elle est moins chère , & vendent ce mélange pour vrai blanc de plomb.

BLANC AU PINCEAU. Voyez BLANC DE CRAYE.

BLANC DE CRAYE. Les Peintres donnent ce

nom à la craye blanche délayée dans de l'eau gommée, & avec laquelle ils piquent & rehaussent au pinceau les plus vives lumières d'un dessin. On l'appelle aussi **BLANC AU PINCEAU**.

**BLASONNER.** Peindre des armoiries avec les métaux & les couleurs qui leur appartiennent. Le Peintre n'a pas bien *blasonné* ces armoiries.

**BLASONNER**, se dit aussi par les Graveurs, quand il s'agit de graver certaines tailles, ou certains traits qui représentent les métaux & les couleurs dont les Peintres *blasonnent* les armoiries. Le Graveur a fort bien réussi en *blasonnant* sa Vaisselle.

**BLEU.** Couleur qui se fait d'azur, d'outremer, d'indigo, & de plusieurs compositions, telles que le fable, le sel, le nitre & la limaille de cuivre fondus & broyés ensemble. L'outremer est le plus beau *bleu*, il se fait avec le *lapis lazuli*. On trouve différentes façons de préparer cette pierre dans les Mémoires de l'Académie, & dans les autres ouvrages qui traitent des Arts. *Voyez* **OUTREMER**, **LAPIS**.

Il y a une autre couleur

*bleue* qui se fait en Flandres, dont les Peintres ne se servent guères que dans les Paysages, parce qu'elle *vertit* facilement; on l'appelle *endre bleue*, quelques-uns la confondent avec la *endre verte*. *Voyez* leurs articles.

On distingue différentes sortes de *bleu*.

**BLEU D'AZUR.** *Voyez* **MERCURE**.

**BLEU D'EMAIL.** *Voyez* **EMAIL**.

**BLEU D'INDE.** *Voyez* **INDE & INDIGO**.

**BLEU DE TOURNESOL.** *Voyez* **TOURNESOL**.

**BLEU DE MONTAGNE.** *Voy.* **PIERRE D'ARMENE**.

**BLEU DE PRUSSE.** *Voy.* **FER**.

**BLEU A LAVIS.** *Voyez* **FLEURS**.

**BLOC** de marbre, est une piece de marbre, telle qu'on la tire de la carrière, ou cave, & qui n'a encore reçu aucune forme de la main du Sculpteur. On dit dans le même sens un *bloc* de pierre.

**BLOC**, est aussi le nom que les Graveurs en creux donnent à un morceau de plomb de cinq à six pouces de diamètre, & de trois pouces de haut ou environ, sur lequel l'ouvrier pose ses ouvrages, quand il travaille

avec le cizelet ou poinçon ; & le marteau.

**BLOND.** Couleurs de cheveux entre le blanc & le roux. Le blond doré, ou un peu ardent, est à préférer au blond fade de la plûpart des habitans du Nord. Le blond cendré passe pour le plus beau ; mais les Peintres ne doivent pas, à leur fantaisie, charger le teint, & colorier les cheveux des figures. Les unes doivent être peintes brunes, les autres blondes. Ce seroit une faute de donner un visage brun & des cheveux noirs à Cérès & à Apollon ; puisque l'usage a prévalu de dire figurément le *blond Apollon*, la *blonde Cérès*, & on le dit avec raison ; parce que le premier est pris pour le soleil, dont l'éclat & les rayons seroient fort mal représentés par le sombre des cheveux noirs, & que Cérès étant prise pour la Déesse des moissons qui dorent nos campagnes, le blond est en conséquence une couleur qui lui convient, à l'exclusion de toute autre.

Les Anciens étoient fort attachés à une espèce de couleur blonde, que le soleil produit dans les pays chauds sur l'extrémité des cheveux bruns, en les faisant changer de couleur. Les

géns de la campagne nous en présentent des exemples.

Mais ce *blond* diffère du blond-doré, & du blond très-ardent, qu'on peut appeler proprement roux, il participe du blond doré & du blond cendré.

**BOETES**, en termes d'Imprimerie en taille-douce, sont quatre pièces qui font partie de la presse à imprimer. Elles sont de buis, garnie de taule polie dans leur concavité *K*, pour durer plus long-tems, & pour résister à l'effort, & au frottement du tenon des rouleaux qui tournent dedans. Le dehors de ces boêtes, est garni d'une quantité de morceaux de carton mince, ou maculatures grises, coupées de la grandeur de la *boête*, & l'on en met assez pour remplir l'ouvertute *f*, quand les rouleaux & les *boêtes* sont placés dans la presse.

Il faut prendre garde que le creux de ces *boêtes* soit une portion de cercle beaucoup plus grand que le tenon des rouleaux, & cela, pour la facilité de tourner la presse, & pour que le tenon ne touche sur cette *boête*, que le moins qu'il est possible. L'expérience ayant fait voir qu'en les construisant, comme Bosse l'enseigne, le

frotte-

frottement étoit si considérable, que les tenons se cassoient souvent en tournant la presse. On doit encore avoir soin de graisser le dedans des *boîtes* avec du vieux-oint, pour diminuer encore le frottement. Voyez aussi la planche citée dans l'article PRESSE.

**BOIS** (gravûre en). Elle précède de beaucoup la gravûre en cuivre. Les monumens anciens de la Chine, ornés de cette premiere sorte de gravûre, prouvent qu'elle y étoit connue très-long-tems avant qu'elle le fût en Europe. Les premiers essais de l'Imprimerie ont été faits sur des planches continues, telles qu'on les a trouvées depuis à la Chine, où elles étoient en usage de tems immémorial.

Les traits de cette gravûre qui doivent recevoir l'encre, & le marquer sur le papier ou autre matiere, sont de relief, & tout ce qui doit demeurer en blanc, est creusé & abbatu, au contraire de la gravûre en cuivre.

Elle étoit autrefois d'un plus grand usage qu'aujourd'hui; on ne l'employe guères que pour des vignettes, des fleurons, des culs de lampes, & des lettres initiales ou grises.

Dans les commencemens de la gravûre en Europe, on la pratiqua pour des paysages, & même pour des sujets historiques, & l'on recherche encore les Estampes qui en font le fruit, pour la legereté & la hardiesse du dessein. Albert Durer, Lucas de Leyde, & quelques autres y ont très-bien réussi.

Les Sculpteurs employent aussi le bois pour faire des petits modeles; & il y a même des Artistes dans ce genre, qui travaillent en grand; on en voit particulièrement dans les églises & dans les appartemens.

Les especes de bois les plus propres à cet effet, sont le chêne, le châtaignier; pour les grands morceaux, le cormier & le poirier; le buis & les bois durs des Indes, pour les ouvrages délicats. Il faut que ces sortes de bois soient extrêmement secs, & sans fentes ni nœuds.

**B O N.** Quand on dit qu'un tableau est *bon*, avec un ton affirmatif, c'est comme si l'on disoit qu'il est beau. Mais il n'est que médiocre, quand le ton n'est pas assuré, en supposant toujours que c'est un vrai Connoisseur qui parle. Il faut

être très-habile dans ce genre, pour pouvoir juger du degré de bonté d'un tableau qui est *bon*. Voyez CONNOISSANCE.

On dit aussi d'un homme qui se connoît bien en Peinture, qu'il est un *bon* Connoisseur; & d'un Peintre habile, qu'il est *bon* Peintre.

Le terme de *bon* se donne aussi pour marquer l'excellence du pinceau, du coloris du dessin, &c. Ainsi on ne doit pas confondre le terme *agréable*, appliqué à la couleur, avec celui de *bon*. Quand on dit une couleur agréable, elle peut l'être en effet sans être *bonne*. Pour mériter ce titre, elle doit être vraie & naturelle, conforme au tems, au lieu, au caractère & à la situation actuelle des personnages qui composent le tableau. Le même homme change de couleurs, suivant les passions qui l'agitent. La pâleur convient à la crainte, à la foiblesse, & le rouge à la force, la vivacité, la témérité & la fureur. La même passion a de plus ses nuances qu'elle communique à la couleur du visage. Un homme qui se voit en danger, n'a pas la même couleur qu'il aura quand l'espérance le soutient, ou qu'il l'a

échappé. Il y a enfin tant de choses à observer, pour faire une *bonne* couleur, qu'il n'est pas surprenant que si peu y réussissent. Voyez COULEUR, COLORIS, COLORIER.

BORDEMENT, terme de Peinture en émail. On fait quelquefois des ouvrages qui sont tout en champ d'émail, & sans *bordement*, ce qui est assez difficile, à cause que les émaux clairs en se parfondant, se mêlent ensemble, & que les couleurs se confondent. *Félib.*

BORDER, en Peinture, c'est coucher une couleur plus claire ou plus brune sur le fond du tableau, autour des figures & autres objets, pour en détacher les contours.

BORDER, en Gravure; c'est appliquer de la cire préparée sur les bords d'une planche de cuivre vernie, après que les traits de gravure y ont été tracés, afin que cette cire mise en relief sur les extrémités, puisse y retenir l'eau-forte qui doit mordre la planche. Quant à la préparation de cette cire, il ne s'agit que d'y mêler un cinquième d'huile d'olive fine, ou si l'on veut, davantage, pour la rendre plus souple & plus propre

à s'amollir sous les doigts; quand on la pétrit. On en trouve de toute préparée chez les Marchands Pape-tiers.

**BORDOYER**, terme de Peinture en émail. Les émaux clairs mis sur un bas or, plombent & deviennent louches; c'est-à-dire, qu'il y a un certain noir comme une fumée, qui obscurcit la couleur de l'émail, ôte sa vivacité, & la *bourdoye*, se rangeant tout au tour, comme si c'étoit du plomb noir.

**BORDURE**: ce qui environne, ce qui termine, ce qui orne, ce qui enferme les bords de quelque chose. Des *bordures* de tapisseries. La *bordure* d'un tableau est ce qu'on appelle aussi *quadré*; mais ce terme ne devoit se dire que des *bordures* carrées, & conserver le nom de *bordure* à celles qui ont une forme ovale ou ronde, ou d'une autre forme, quand elle n'est pas carrée ou carré-long. On peut les faire de plusieurs matières; mais communément elles sont faites de bois travaillé & doré. Les Italiens les appellent *corniches*. Ces bordures servent d'un grand ornement aux tableaux, & contribuent beaucoup à les faire paroître d'a-

vantage: aussi les Marchands & les Curieux affectent de ne jamais montrer leurs tableaux, s'ils ne sont *embordurés*. C'est pourquoi les Italiens disent que la *corniche* est il *Rufiano del quadro*; car ils prennent le mot de *quadro*, pour le *tableau* même. Nous disons aussi que la *bordure* est l'habit du tableau. Les *bordures* dorées, dit M. l'Abbé du Bos, jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & semblent, en détachant les tableaux des objets voisins, réunir mieux entr'elles les parties dont ils sont composés. *Refl. sur la Peinture.*

**BOSSE**, en terme de Sculpture, signifie bas-relief ou plein-relief. Un ouvrage en *bosse*, est un ouvrage en relief. Quand on dit en *ronde bosse*, c'est le plein-relief; en *demi-bosse*, c'est le bas-relief.

**BOSSE**, en terme de Peinture, se dit du modèle d'après lequel on dessine. Ainsi *dessiner d'après la bosse*, c'est copier des figures, ou simplement des parties de figures, comme têtes, bras, &c. moulées en plâtre, d'après la nature, ou sur des belles statues.

**BOUCHARDE**, outil de Sculpteur en marbre,

fait du meilleur acier bien trempé, & taillé par un bout en plusieurs pointes de diamant fort acérées. On se sert de cet outil, quand on veut faire dans le marbre un trou d'égale largeur, à quoi on ne pourroit réussir avec les outils tranchans. On frappe sur la *boucharde* avec la masse, & ses pointes mettent le marbre en poudre, en le meurtrissant. Cette poudre sort par le moyen de l'eau qu'on verse de tems en tems dans le trou, à mesure qu'on le creuse, ce qui empêche l'acier de s'échauffer, & que l'outil ne perde sa trempe. Quand on travaille avec la *boucharde*, on la fait passer à travers un morceau de cuir percé. Ce cuir monte & descend aisément, & empêche que l'eau ne rejailisse au visage de l'ouvrier. N°. 8.

**BOUCHON** ou **TAMPON** de serge, est chez les Imprimeurs en taille-douce une bande de serge roulée en spirale, dont ils se servent pour huiler & frotter les planches, après qu'elles ont été imprimées. N°. 9.

**BOUEUX**, terme de Gravûre, qui se dit des tailles & hachures. Une hachure *boueuse*, est celle qui

fait sur une estampe le même effet qu'un trait de plume avec de l'encre, sur du papier qui boit un peu. Cela fait que les traits ne sont pas nets, & qu'ils se confondent les uns dans les autres. Le cuivre mol & trop poreux occasionne ces hachures *boueuses* dans la gravûre à l'eau-forte, parce qu'elle s'y infinue avec trop d'aisance, & en fait quelquefois enlever le vernis. On dit dans le même sens, une hachure *bourrue*.

**BOUQUET**, en termes de Peinture, se dit de plusieurs fleurs peintes & représentées liées en *bouquet*, ou ramassées en monceau. Le *bouquet* diffère de la guirlande, en ce que celle-ci représente une espèce de chaîne de fleurs. On fait des *bouquets* en sculpture dans des panneaux de menuiserie.

**BOURRUE**, hachure *bourrue*, en termes de Gravûre en taille-douce. Voyez **BOUEUX**.

**BOUT**, outil de Graveurs en pierre dure. Il est de fer doux, & ressemble à la *bouterolle*, excepté qu'il n'a point de tête ronde. N°. 10.

**BOUTEROLLE**, outil de Graveurs en pierre dure.



C'est une espèce de poinçon, dont le bout est armé d'une tête ronde comme un bouton. N°. 11.

**B R A S** est le nom de quatre morceaux de bois qui sont attachés aux jumelles de la presse des Imprimeurs en taille-douce, & qui sont soutenus sur les quatre collines. *V. PRESSE.*

**BRETTÉ**, outil qui a des dents. Plusieurs Artistes & Ouvriers ont des outils *brettés* ou *brettelés* : ceux qui travaillent en sculpture, en damasquinure, en marqueterie ; les Maçons ont des truelles qu'ils appellent *brettées* : ils s'en servent pour dresser les enduits de plâtre. Les Tailleurs de pierre ont aussi des marteaux *brettés*, pour dresser les paremens des pierres.

**BRETTER** ou **BRETTELER**, c'est parmi les Sculpteurs une manière de travailler, soit de cire, soit de terre. Ils ont un ébauchoir de bois qui a des dents par un bout, & qui en ôtant la terre ou la cire, ne fait que dégrossir & laisser les traits sur l'ouvrage.

**BRETTURE**, dentelure qui est aux extrémités de plusieurs outils des Artistes & des Artisans, comme ébauchoirs, truelles, rippes, marteaux, &c.

**BRETTURE**, se dit aussi des traits que le Sculpteur laisse sur les ouvrages de cire ou de terre qu'il ébauche, en les brettant.

**BRETTELÉ**. *Voyez BRETTÉ.*

**BRETTELER**. *Voyez BRETTER.*

**BRILLANT, TE**. On dit de l'Ecole Française que sa peinture est *brillante*, qu'elle éblouit par son éclat : mais n'est-il pas à craindre qu'à force de chercher à être brillant, en donnant dans le clair, on ne sacrifie à cette manie les règles austères du clair-obscur, sans lequel la véritable peinture ne sçauroit subsister ?

Il est certain que tout corps opaque portant avec soi une ombre, qui se répand suivant la direction de la lumière, la grande science du Peintre est de tirer un parti avantageux de cet accident de la nature, & d'opposer toujours les clairs aux bruns, en formant de grandes masses ; il faut donc ménager les uns & les autres de façon qu'ils se servent réciproquement de repos, & que sous prétexte que la nature n'est pas noire, on ne donne pas dans le fade, en voulant faire du *brillant*.

Ce *brillant* reprehensive est celui qui ne consiste que dans le trop de couleurs éclatantes, des blancs & des lumieres trop multipliées ; & non du vrai *brillant*, qui résulte de l'accord, & d'un clair-obscur bien entendu & bien-ménagé. Ce dernier est un des caracteres recommandable de l'Ecole Francoise.

**BRIQUETÉ**, se dit du coloris, lorsqu'il est trop rouge & trop chargé de cinabre ou d'autre mauvaise couleur, qui lui donne un œil de couleur de brique. Ce coloris est autant à fuir que celui qui tient du plâtre ou du livide.

**BRISÉE**, en termes de Gravûre en taille-douce, se dit d'une taille qui semble n'avoir pas la longueur & l'étendue qu'elle devrait avoir naturellement. Les tailles *brisées* & fréquemment *quittées*, sont nécessaires dans les choses escarpées, pour en faire sentir la discontinuité.

**BROCANTER**, faire métier d'acheter, revendre, troquer des tableaux & autres curiosités, pour s'en amuser. Voyez **BROCANTEUR**.

**BROCANTEUR**, terme en usage parmi les

Peintres & les Curieux. C'est le nom qu'ils donnent à ceux qui font profession d'acheter & revendre des tableaux, des médailles & autres curiosités, & qui par ce commerce gagne sa vie. Il étoit autrefois fort à la mode en Italie. Les Marchands Genoïs, Vénitiens & Florentins faisoient faire des tableaux à d'excellens Peintres, & les revendoient ensuite en France, en Allemagne & même en Turquie. Dans un sens moins propre, mais assez usité, on appelle *Brocanteur* tout Particulier qui sans être Marchand, mais pour sa seule satisfaction, achete, troque & brocante des tableaux ou d'autres curiosités.

**BRONZE**, nom que l'on donne en général à toutes les figures jettées en un mélange de métaux où le cuivre domine absolument. On dit aussi des bronzes antiques dans le même sens, quand il s'agit des monumens, des figures antiques qui sont parvenues jusqu'à nous. Il ne nous reste guères que des bustes & des petits ouvrages dans ce genre. Peut-être les anciens Artistes ignoroient-ils l'art de jeter les grands morceaux, au moins d'un seul jet ; ce n'est

que de nos jours qu'on l'a tenté, ou qu'on y a réussi. La statue équestre même d'Henri IV, a été fondue à plusieurs reprises. Celle de Louis XIV dans la place Vendôme, peut être regardée comme un chef-d'œuvre de la fonderie. Ce groupe colossal pèse plus de soixante mille livres de bronze, & fut jettée d'un seul jet. Celle de Louis XV à Bordeaux, est aussi surprenante. Voyez FONDRE, jetter en fonte.

BROSSE, espece de pinceau fait de soyes de cochon, liées & assemblées de maniere que toutes paroissent égales en grandeur, & ne forment pas une pointe, comme les pinceaux ordinaires. Il y en a de grosses, de moyennes, de petites. Les premieres servent à coucher & à étendre la couleur sur les fonds, les secondes à ébaucher & à peindre, les troisiemes à peindre & à adoucir. N<sup>o</sup>. 12.

La *brosse à ligner* est faite d'un poil ferme & court; elle est d'usage pour tracer & former des moulures & autres ornemens, soit dans l'architecture des tableaux, soit dans les panneaux feints & les boiseries simulées des

appattemens. Les Sculpteurs font aussi usage d'une brosse pour nettoyer les creux, & en ôter les éclats & la poussiere du marbre & de la pierre, que le ciseau & les autres outils y font entrer.

BROUI, terme d'émailleurs : c'est le nom qu'ils donnent à une sorte de tuyau dont ils se servent pour souffler la flamme de la lampe sur l'émail qu'ils veulent faire fondre, pour l'appliquer & en faire les figures qu'ils veulent. Voyez CHALUMEAU.

BROYEMENT, réduction en poudre des couleurs propres à la Peinture. La beauté des tableaux dépend du *broyement* des couleurs; car lorsqu'elles sont graveleuses, elles ne font jamais un bon effet. Quelques-uns appellent *broyement* des couleurs, le mélange qu'on en fait; mais c'est mal-à-propos : il faut dire *rupture*.

BROYER, réduire en poudre, se dit particulièrement des couleurs qu'on écrase & que l'on broye sur le marbre ou sur le porphyre, en y mêlant de l'huile ou de l'eau, ou à sec. En fait de Peinture, *broyer* & mêler les couleurs, ne font pas la même chose, comme quelques-uns le pensent. On

*broye* les couleurs sur la pierre, & on les mêle sur la palette. Les couleurs bien *broyées* se rompent mieux dans le mélange, font une peinture plus douce, plus unie, plus gracieuse : la fonte en est plus belle & moins sensible. C'est ce qui n'a pas peu contribué à la beauté des Peintures du siècle passé. Les Peintres devroient faire *broyer* leurs couleurs exprès ; car les *Broyeurs* d'aujourd'hui ne veulent pas se donner la peine de les *broyer* aussi subtilement qu'elles devroient l'être.

Les couleurs se broyent sur le porphyre, l'écaille de mer, le marbre ou autre pierre dure, en les écrasant avec la molette qu'on passe & repasse souvent dessus, jusqu'à ce qu'elles deviennent en poudre fine comme de la farine. Lorsqu'on veut les avoir en petits pains, ou trochisques, on y mêle de l'eau pure, avec laquelle on les humecte peu à peu, à mesure qu'on les *broye*, & on rapproche toujours la couleur au milieu de la pierre avec l'*amassette*, pour repasser dessus la molette que l'on conduit en tous sens, jusqu'à ce qu'elle soit *broyée* autant qu'on le desire. On la partage ensuite

par petits tas sur une feuille de papier blanc & net, où on les laisse sécher. C'est ce qu'on appelle *couleurs broyées à l'eau*.

Quand on veut les broyer à l'huile, on les humecte avec de l'huile de lin, ou d'oliette, ou de noix, au lieu d'eau, & on les broye à la consistance de bouillie un peu épaisse. On les conserve ensuite dans des vefies ou dans de l'eau fraîche, pour les empêcher de sécher, & afin de pouvoir en faire le mélange avec le couteau sur la palette.

BRUN, en termes de Peinture, se prend en deux sens différens. Premièrement pour les endroits d'un tableau où les couleurs sont tellement rompues & couchées de façon à imiter les ombres que les corps opaques produisent dans leur partie qui n'est pas éclairée, ou exposée à la lumière ; alors on dit les *bruns*, comme on dit les ombres d'un tableau ; ces deux termes deviennent synonymes. Mais lorsqu'on dit qu'un tableau est *brun*, on entend que le Peintre a mis trop de tons bruns, & trop forcé les ombres ; le Caravage y étoit fort sujet. On l'exprime alors en disant que le Peintre est

tombé dans le noir. *Voyez NOIR.*

Lorsque le tableau est devenu *brun* par le défaut naturel des couleurs, on dit qu'il est *poussé au noir*. Car la terre d'ombre, la terre de cologne, l'orpin & quelques autres couleurs, s'obscurcissent dans la suite des tems, & gâtent celles avec lesquelles elles sont rompues, parce qu'elles les font *brunir*. Il faut donc éviter l'employ des mauvaises couleurs. En brunissant, les principaux traits délicats se confondent avec les autres, & s'évanouissent. *V. COULEUR, NOIR, NOIRCIR, REMBRUNI.*

**BRUN-ROUGE**, ocre jaune qui a acquis une couleur rouge, en la faisant rougir au feu. L'ocre jaune simple donne un brun-rouge clair; l'ocre de ruth en fournit un plus foncé. On nous apporte aussi d'Angleterre deux especes de brun-rouge, plus éclatans & plus moëlleux que les bruns-rouges communs. Il est sujet à noircir. Le second est une especes de terre rouge, ou pierre sanguine tendre; ou ocre rouge naturelle. *Voy. COULEUR.*

**BRUNI**, or bruni. Plusieurs Peintres en mignature

employent l'or bruni, pour décorer leurs ouvrages. Il n'est guères en d'usage que dans les mosaïques & les lettres. *Voyez OR BRUNI.*

**BRUNIR**, terme de Graveurs en taille-douce, qui se dit de la façon que le Graveur lui-même, ou le Chaudronnier donne à une planche à graver, pour la rendre polie & unie comme une glace. Cette opération se fait avec un brunissoir ou outil d'acier en forme de cœur. On ne doit pas négliger de *brunir* les planches, autrement les épreuves ou estampes que l'on tireroit après que l'eau-forte a mordu, viendroient toutes fales & pleines de rayes. *Ab. Boffe.*

**BRUNISSOIR**, est un outil de Graveurs en taille-douce. Il est d'acier, d'environ six pouces de long, ayant d'un côté la figure d'un cœur, dont la pointe est allongée, ronde, peu épaisse, extrêmement polie, & point tranchante. Le *brunissoir* sert aux Graveurs à polir les planches qu'ils ont dessein de graver. *Voyez BRUNIR.*

A l'autre extrémité du *brunissoir*, il y a une especes de fer de dard à trois angles, tranchant des trois cô-

tés. On l'appelle grattoir, dont voyez l'article. N<sup>o</sup>. 13.

**BRUT**, en termes de Sculpture, se dit d'un bloc de marbre qui sort de la carrière, & qui n'a point encore reçu de forme de figures des mains de l'Artiste. *Félib.*

**BRUT**, terme qui en Gravûre, se dit des tailles & hachures qui ne sont pas coulées moëlleusement. Elles doivent quelquefois être *brutes*; elles le deviennent, lorsqu'elles sont courtes & fort lonzanges; les crevasses formées par leurs angles, les rendent telles. Quand on veut les faire ainsi, il faut conduire la pointe en grignotant; ce qui est bon pour les payfages, où les travaux doivent être libres. *Ab. Boffe.*

**BRUT PITTORESQUE**, est une certaine dureté des traits & des tailles du burin ou de la pointe, qui montre la hardiesse, la fermeté, la liberté & la franchise de la main du Graveur. Les estampes gravées par les Peintres, sont communément recommandables par ce *brut pittoresque*, qui a pris de-là son nom.

**BURIN**, outil d'acier à quatre angles, dont la pointe doit être taillée entre le lo-

zange & le quarré. Il y a au bout, par où on le tient, un petit manche de buys ou autre bois dur, tourné au tour, qui se cache entièrement dans la main de l'Ouvrier, quand il s'en sert.

Plusieurs Ouvriers, comme Fourbisseurs, Serruriers, &c. se servent du *burin*; mais ceux qui en font le plus grand usage, sont les Graveurs en taille-douce, quand ils ne gravent pas à l'eau-forte, encore sont-ils très-souvent obligés de retoucher leurs planches au *burin*. Les meilleurs *burins* sont ceux qui sont faits du plus pur & du meilleur acier d'Allemagne, dont la bonté consiste à n'avoir point de fer mêlé, & que le grain en soit fin & de couleur cendrée. Il faut de plus que l'Ouvrier qui les forge, entende parfaitement bien la trempe.

Chacun prend le *burin* selon la forme qui lui plaît. Les uns les veulent fort lonzanges, les autres tout-à-fait quarrés: il y en a qui les aiguisent extrêmement déliés, gros & courts. Mais je crois que le plus sûr est d'avoir toujours un *burin* de bonne longueur, & que sa forme soit entre le lozange & le quarré, comme je l'ai

fit plus haut : il doit être assez délié par le bout ; mais il ne faut pas que cela vienne de trop loin , afin qu'il conserve du corps , pour pouvoir résister , selon les nécessités de l'ouvrage. Le ventre du *burin* doit être aiguisé fort plat , & qu'il coupe parfaitement ; car s'il étoit émouffé , la gravûre ne seroit qu'égratignée. N°. 14.

*Voyez* la maniere de les aiguïser & de les tenir , pour graver en taille-douce , dans le livre d'*Abraham Bosse* , intitulé : *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin* , édition de 1745.

**BURIN** , en termes de Curieux , se dit des estampes gravées au burin. On dit , c'est le burin de Wischer , de Picart , &c. On dit aussi voilà un *burin* bien froid ; ce *burin* a du mérite , du goût , de l'ame.

**BURIN**. On appelle une planche gravée au *burin* , celle dont on tire les estampes en taille-douce , à la différence de celles qui étant gravées à l'eau-forte , sont plus dures & plus rudes. On dit figurément d'un bon Graveur , que c'est un bon *burin* , un beau *burin* , pour dire qu'il manie bien le *burin*. Ce sont des façons de parler.

**BURINÉ** , travaillé au burin.

**BURINER** , graver avec le burin. L'un & l'autre ne se disent qu'improprement. *Voyez* **BURIN**.

**BUSTE** , c'est le demi-corps d'une figure en marbre ou autre matiere , c'est-à-dire , la tête , les épaules & l'estomach ou la poitrine , & où même il n'y a point de bras. Quoiqu'en Peinture on puisse dire d'une figure , qu'il n'en paroît que le buste , comme d'un portrait à demi-corps , on ne l'appelle pourtant point un *buste* ; ce terme est réservé à ce qui est travaillé en relief. *Félib.*

## C.

**CABINETS** , lieux ou appartemens des Curieux , ornés de tableaux , de sculptures , bronzes , estampes , desseins , &c. Les Artistes doivent avoir obligation aux Amateurs , des recueils qu'ils font de ces especes de curiosités qui perpétuent leurs noms , & leur servent de modeles.

**CALQUER** , copier un dessein ou une estampe , au moyen d'une couleur en poudre étendue sur le dos de l'estampe ou du dessein.

Lorsqu'on ne veut pas gâter le derrière des morceaux que l'on se propose de copier, on frotte avec de la couleur en poudre une feuille de papier; on applique le côté coloré sur le papier ou vélin qui doit recevoir les traits, & par dessus le dessin ou l'estampe, les traits de la gravure tournés vers celui qui doit calquer: ayant ensuite fixé les trois feuilles ensemble, afin qu'elles ne se dérangent point, on passe sur tous les contours & les traits une pointe émouffée & douce; ces traits & ces contours se marquent sur le papier ou vélin.

On calque aussi avec du papier huilé, ou vernis; & pour cet effet, on l'applique sur le dessin ou l'estampe, & on suit avec la plume tous les traits que l'on voit à travers. Une peau de vessie de cochon sert au même usage.

Après avoir tracé tous les traits, on attachera le papier huilé sous du papier ou vélin; on exposera le tout contre une vitre exposée au grand jour, & l'on marquera au crayon ou à l'aiguille les mêmes traits que l'on appercevra. Cette manière de calquer, s'appelle *prendre le trait*.

On peut encore calquer au *poncis*. Voy. PONCER.

Quelques-uns font usage d'une machine appelée *singe*: mais il faut l'avouer, cette méthode n'est guères bonne que pour avoir les masses & les positions justes pour la gravure, & pour copier du petit en grand, ou du grand en petit; ce qui se fait également aux carreaux. Voyez SINGE, CARREAUX, CONTRE-TIRER.

CAMAYEU, tableau peint avec une seule couleur, sur un fond d'une couleur différente. Il conserve cependant le même nom, quand on y en employe que deux; un fond doré ne lui ôte même pas cette dénomination.

On range encore dans cette classe les Peintures qui sont de blanc & noir seulement, appelées par les Italiens *chiaro scuro*, ou clair-obscur. Cette manière de peindre est employée pour représenter des bas-reliefs de marbre ou de pierre blanche. Les *camayeux* peints en gris, sont des *grisailles*, & ceux en jaune se nomment *cirages*.

Un *camayeu* est comme un dessin lavé, où l'on observe la dégradation



des objets, pour former les loingtains, & faire fuir les objets par l'affoiblissement des teintes. Les clairs & les ombres doivent y être observés.

Ce mot ne devoit servir que pour les bas-reliefs, puisqu'il tire son nom du mot Grec *Kamai*, qui signifie *bas*, à terre : mais la ressemblance qu'ont les ouvrages de clair-obscur avec les bas-reliefs peints, a rendu ce mot commun aux uns & aux autres, sans leur ôter néanmoins leur nom particulier de clair-obscur & de bas-relief.

CAMAYEU, est aussi une sorte de gravûre qui imite en estampes les desseins lavés, & l'espece de Peinture à une seule couleur, que les Italiens appellent *chiaroscuro*. Avec le secours de cette invention, on exprime le passage des ombres aux lumieres, & les différences du lavis. Celui qui fit cette découverte en Italie, se nommoit *Hugo da Carpi*; on voit de lui de fort belles choses en ce genre, qu'il a exécutées d'après les desseins de Raphaël & du Parmesan. Voici la façon de les faire selon Abraham Bosse. Ayez deux planches de pareille grandeur, exacte-

ment ajustées l'une sur l'autre; on peut sur l'une graver entierement ce que l'on desire, puis la faire imprimer de noir sur du papier gris & fort, ayant ensuite verni l'autre planche, comme l'on fait pour graver à l'eau-forte, & ayant mis le côté verni sur l'endroit de l'empreinte que la planche gravée a faite en imprimant sur cette feuille, on la passe de même entre les rouleaux de la presse, & de cette maniere l'estampe fera sur le vernis sa contr'épreuve; sur cette contr'épreuve, on gravera les réhauts, qu'on fera creuser profondement à l'eau-forte. On peut faire le même au burin. Il faut ensuite mettre de l'huile de noix très-blanche, & tirée sans feu, dans deux vaisseaux de plomb, & la laisser au Soleil tant qu'elle soit épaissie à proportion de l'huile foible cuite au feu; dans l'un des deux vaisseaux, on laissera l'huile au Soleil jusqu'à ce qu'elle ait acquis la consistance de l'huile forte. Enfin il faut avoir du beau blanc de plomb bien net, & l'ayant lavé & broyé extrêmement fin, le faire sécher, & en broyer avec de l'huile foible à consistance de pâte, & après l'allier avec

l'autre huile plus forte & plus épaisse, comme on fait pour le noir; puis ayant imprimé du noir ou autre couleur, sur du gros papier gris, la première planche qui est gravée entièrement, vous en laisserez sécher l'impression pendant dix ou douze jours: alors ayant rendu ces estampes humides, il faut encrer de ce blanc la planche où sont gravés les réhauts, de même façon qu'on imprime, & l'essuyer à l'ordinaire, puis la poser sur la feuille de papier gris déjà imprimée, en sorte qu'elle soit justement placée dans le creux que la première planche y a faite, & prenant garde de ne point la mettre à l'envers, ou le haut en bas. Etant donc ainsi bien ajustée, il ne s'agit que de la faire passer entre les rouleaux de la presse. *Man. de graver à l'eau-forte.*

**CAMPANE**, ornement de Sculpture, d'où pendent des houppes en forme de petites cloches. On met ces *campanes* ou houppes à un dais d'autel, de trône ou de chaire de Prédicateur.

**CAPITAL**, terme de Peinture, qui se dit d'un dessin de grand Maître, recommandable par la richesse de sa composition,

& par la manière dont il est conservé. On le dit aussi des couleurs naturelles dont on forme les autres, en les rompant ensemble.

**CARACTERE**, en termes de Peinture, se dit tant des passions que le Peintre exprime sur les visages de ses figures, que des différentes actions qu'il leur fait faire. Il faut qu'un Peintre sçache bien le *caractere* de chaque personnage, pour composer son tableau, & l'ordonner de manière que les actions y soient conformes. On ne doit pas représenter un agneau devorant un loup, un Roi Marchand, un guerrier chantant au lutrin, un homme colere avec un visage pacifique, un bourreau avec un air tendre & débonnaire.

Le *caractere* se dit aussi de ce qui fait connoître à l'œil qu'une chose est différente d'une autre, & cela s'applique à tous les objets. L'eau d'une rivière, par exemple, n'a pas le *caractere* de l'eau de mer; un chêne doit en peinture, comme dans les champs, se distinguer d'un faule, d'un pommier, &c. C'est pourquoi on ne doit pas représenter un faule dans une forêt, ni donner à l'eau claire

& pure d'une fontaine ; l'air sale & boueux de l'eau d'une mère. Chaque chose semble même demander une touche conforme à son caractère. Une mer orageuse, & agitée par la tempête, demande une touche ferme, vigoureuse, heurtée ; & l'eau tranquille d'un bassin, veut une touche moëlleuse, délicate & caressée.

Quand il s'agit d'une passion exprimée sur un visage, on dit, *voilà un beau caractère* ; & quand un Peintre fait bien le *caractère* de son objet, on dit qu'il *caractérise* bien.

Le *caractère* de l'Artiste s'entend de l'esprit qu'il fait paroître dans ses ouvrages, & de la manière de les traiter, soit pour l'ordonnance, la composition, soit pour la main. Le *caractère* de l'esprit s'entend de l'élevation de la pensée, de l'enthousiasme dans l'invention, & de son jugement dans la disposition. Le *caractère* de la main se montre dans le mécanique de la touche, l'entente du clair-obscur, le ton du coloris. Ces deux sortes de *caractères* forment ce qu'on appelle le goût national, & particulièrement le premier, car le second constitue proprement la *manière*.

On dit *caractère* en termes de Gravûre en taille-douce, pour signifier l'expression, tant des contours que des muscles, quand ils sont bien marqués & bien distingués. Ainsi pour donner plus de *caractère* aux choses qui en sont susceptibles, il faut les graver par des tailles courtes, méplatées, & arrêtées fermement le long des muscles ou des draperies qu'elles forment ; car les tailles longues & unies, produisent un fini froid & sans goût. On doit aussi dessiner les contours d'une manière un peu quarée, afin qu'ils ne soient point équivoques.

CARESSÉ, ou travaillé avec soin, recherché, fini. Il se dit particulièrement de la touche. *Caressé* se prend dans le bon sens, & *lêché* dans le mauvais. *Caresser le nud*, c'est travailler les draperies, & les jetter de manière à faire sentir, & pour ainsi dire appercevoir le nud à travers. Les grands Maîtres ne s'amuse pas à lécher, mais à caresser leurs tableaux, quant à la touche.

CARMIN, couleur rouge tirant sur le pourpre & l'écarlate. Cette poudre est très-chère, & se fait avec

une préparation de cochenille. L'Auteur de cet article dans l'Encyclopedie, sans doute peu au fait de cette préparation, l'a confondue avec celle de la fabrique de la Laque, dont Kunckel donne diverses recettes dans son Traité de la Verrerie, & que cet Auteur a rapportées, comme propres à faire du *carmin*. Ceux qui penseroient, sur la bonne foi de cet Auteur, faire du *carmin* en suivant ses recettes, feroient une dépense inutile. Le *carmin* est une couleur infiniment plus belle que la laque. Il est employé dans la mignature, l'enluminure, quelquefois dans des draperies riches de la peinture à l'huile. Il réussit très-bien dans la peinture à la cire. Voyez la Préface.

CARNATION, terme de Peinture qui signifie en général tout le nud des figures d'un tableau, & ne se dit pas de chaque partie considérée en particulier. Dans ce dernier cas quelques Auteurs ont dit : *ce bras, cette jambe est bien de chair* ; mais l'usage actuel est de dire : *ce bras est d'une belle chair* ou *de belle chair*, parce que *bien de chair* se dit aussi des parties nues d'une figure simplement des-

finée, pour en exprimer le tendre & la mollesse. Ainsi quand il s'agit de toutes les parties prises ensemble, on doit dire : *cette figure est d'une belle carnation, les carnations de ce Peintre sont admirables*, pour dire qu'il donne aux chairs une couleur qui imite bien la couleur naturelle de la chair. Quelques Auteurs prétendent que quand on parle des parties plus délicates & plus colorées, on peut, & on doit dire, par exemple : *ces joues, cette bouche sont d'une belle carnation, & non pas sont d'une belle chair*.

Le Titien, Rubens, Wandeick & assez communément tous les Peintres de l'Ecole Vénitienne, étoient d'excellens coloristes pour les carnations. Voyez COLORIS, COULEUR.

CARREAU. On dit en Peinture, *réduire aux carreaux* un dessein, un tableau, une estampe, pour dire copier ces morceaux, en en transportant les contours & les traits au moyen des *carreaux* ; ce qui se fait ainsi. On divise le tableau, &c. en quarrés égaux d'une grandeur arbitraire. On divise ensuite le papier ou la surface de la toile, sur laquelle on veut faire la copie, en  
autant

autant de quarrés égaux, ou plus petits, ou plus grands que ceux de l'original. L'on dessine ou l'on peint dans chaque quarré de la copie, tout ce qui se trouve dans les mêmes quarrés de l'original qui leur répondent, avec le même arrangement & les mêmes proportions. Si les quarrés de la copie sont plus petits que ceux de l'original, les figures de la copie seront plus petites, & au contraire.

**CARRICATURE**, portrait chargé, & dont les défauts naturels sont les traits principaux qui forment la ressemblance, & caractérisent la personne. On ne les fait que pour tourner le personnage en ridicule. *Voyez CHARGE*. On donne aussi quelquefois le nom de *carricature* aux figures grotesques.

**CARTON**, terme de Peinture : grand dessin fait sur du papier gris ou autre, de la même grandeur que l'ouvrage pour lequel il est destiné. Ces cartons servent souvent de modèles aux ouvriers en tapisseries.

Quand il s'agit de peinture à fresque, on applique ces cartons sur l'enduit encore assez frais pour recevoir l'impression d'une poin-

te, avec laquelle on calque le dessin. Les traces doivent être assez sensibles, pour que le Peintre puisse les appercevoir, & les suivre en couchant ses couleurs. *Voyez FRESQUE*. Les cartons sont aussi d'usage pour la peinture en mosaïque & pour la peinture sur le verre employé dans les vitreaux.

**CARTOUCHE**. Les Peintres, les Graveurs & les Sculpteurs appellent *cartouches* certains ornemens dans lesquels on enferme une inscription, une devise, des armoiries, des emblèmes. On leur a donné ce nom, parce qu'on les représente ordinairement comme une feuille de carton roulée & tortillée dans ses bords.

**CARYATIDES**. Ce terme semble plus appartenir à l'Architecture qu'à la Sculpture; mais comme c'est une production de ce dernier art, il doit trouver place ici. Les *Caryatides* sont des statues de femmes vêtues en tout ou en partie, placées au lieu de colonnes, pour soutenir un entablement. Leur origine est, selon Vitruve, de ce que les habitans de la Carie s'étant ligués avec les Perses contre les autres Grecs, ceux-ci

subjuguerent la Carie, passerent tous les hommes au fil de l'épée, & ayant emmené les femmes en esclavage, on les contraignit de garder leurs longues robes & leurs ornemens. Dans la suite quelques Architectes s'aviserent de substituer aux colonnes ou pilastres, des statues de femmes habillées comme les Cariates, pour conserver à la postérité la mémoire de leur captivité, & de ce qui lui avoit donné lieu.

**CASSOLETTE**, vase de Sculpture surmonté de flammes ou de fumée, que l'on met en amortissement sur des colonnes, des pilastres, des balustrades, des portes cochères, &c. On les fait ordinairement isolées, & quelquefois en bas-relief.

**CATAFALQUE**, de l'Italien *Catafalo*, échafaut, mausolée construit pour l'appareil d'une pompe funéraire. C'est la représentation d'un cercueil élevé sous un baldaquin, & décoré de vertus, génies, de blasons & autres ornemens de peinture & de sculpture. Ceux que les freres Slotz ont inventés & exécutés à Saint-Denis pour les cérémonies de Madame premiere Dau-

phine, Infante d'Espagne; & pour celles du Roi Philippe V, pere de cette Princesse, étoient d'un goût admirable. Ils n'ont rien perdu dans les gravûres qu'en a fait M. Cochin le fils, aujourd'hui Garde des desseins du cabinet de Sa Majesté.

**CATOPTRIQUE**, science qui apprend comment la lumiere se réfléchit, & les effets de cette réflexion. En physique on ne la considere guères qu'eu égard à la réflexion de la lumiere par les miroirs; mais en Peinture, on la considere telle que tous les corps la réfléchissent, & cette lumiere ainsi réfléchie, se nomme *réflet*, dont voyez l'article.

C'est sur les principes de cette science, aidés de ceux de la dioptrique, qu'on a inventé plusieurs sortes de chambres obscures portatives très-commodes pour dessiner une figure, un paysage, & même le peindre d'après nature. Voyez-en la maniere dans l'art. **CHAMBRE OBSCURE**.

**CAUSTIQUE**, sorte de peinture qu'on prétend avoir été fort en usage parmi les Anciens, & qu'on pratiquoit encore du tems de Pline le Naturaliste. On

pense l'avoir renouvelée ; & avoir ressuscité le secret perdu , qui consistoit , dit - on , à préparer des couleurs avec de la cire au moyen du feu , & à les appliquer sur le bois ou sur l'ivoire.

Plusieurs Peintres de nos jours ont exécuté des tableaux en ce genre , & les ont placés au salon de Peinture du Louvre , dans l'exposition publique que les Académiciens font de leurs tableaux. J'en parlerai plus au long dans l'article *Peinture & Encaustique*. Voyez ma Dissertation sur l'Encaustique.

**CENDRE BLEUE** ou **CENDRE D'AZUR**, c'est de l'azur broyé , lavé & réduit en poudre. *V. EMAIL*.

**CENDRE VERTE**, est une couleur bleue que l'on fait en Flandre , & dont les Peintres ne doivent se servir que dans les paysages , parce qu'elle verdit aisément : c'est pourquoi on lui a donné le nom de *cendre verte*.

**CENDREUX**, se dit en termes de Gravûre , d'une planche dont le cuivre n'est pas pur , & a des petits trous qui lui ôtent son poli & empêchent la netteté de la gravûre.

**CENOTAPHE**, monument funébre, orné de sculpture & d'inscriptions , élevé pour honorer la mémoire de quelque défunt illustre , mais qui ne renferme aucune dépouille de mort : c'est en cela qu'il differe du tombeau.

**CERTAINS**, se dit des contours, lorsqu'ils ne sont pas équivoques , & qu'ils sont bien liés avec les muscles , sans paroître durs & secs ; enfin lorsqu'ils se succèdent doucement l'un à l'autre , en désignant précisément les parties que nous offre une belle nature. *Voy.*

**CONTOURS**.

**CERTITUDE**, terme métaphorique qui se dit du trait ou de la fermeté de la main dans la conduite du burin , & de la pointe , du pinceau , &c. On l'entend aussi de la science du Graveur à bien exprimer le caractère , comme étant sûr de sa main pour rendre l'expression & les autres choses qu'il a dans l'esprit.

**CÉRUSE**, espece de blanc de plomb que l'on trouve en pains chez les Marchands de couleurs , & qui est beaucoup plus grossiere que le blanc de plomb en écailles.

La *céruse* se fait de lames

plomb fort déliées de que l'on pose sur des morceaux de bois mis en travers dans un vaisseau, au fond duquel on a eu soin de mettre la hauteur de quatre ou cinq doigts de fort vinaigre. On couvre & on lute bien le vase, & après l'avoir mis sur un feu modéré, ou de la cendre chaude pendant dix jours, on découvre le vaisseau, & l'on trouve une rouille blanche sur les lames de plomb. On la ramasse, & on en forme de petits pains.

**CHAIR**, en termes de Peinture, se dit de quelques parties prises séparément, d'un bras, d'une cuisse, d'une main, &c. ce qui en fait la distinction du terme de *carnation*; car on dit: cette cuisse est de *belle chair*, pour dire que son coloris imite fort bien celui de la chair naturelle; & l'on ne dit pas, *ce bras est d'une belle carnation*. On appelle couleur de *chair*, le blanc rompu de rouge & de quelque autre couleur légère, selon la carnation que l'on veut faire plus ou moins tendre. *Voy. CARNATION.*

**CHAIR**, en termes de Gravûre, signifie la même chose que *carnation* en fait de Peinture, c'est-à-dire les

parties nues des figures que l'on veut peindre ou graver. Les *chairs* doivent être gravées demi-lozanges, afin que la troisième taille venant à les terminer, y fasse un heureux effet. On ne doit pas cependant y outrer le lozange, parce que les angles où ils se joignent, viendroient trop noirs, ce qui donneroit une gravûre brute & trop falie. Les *chairs* d'hommes forts & musclés doivent être ébauchées par des tailles plus lozanges que les *chairs* de femmes. Lorsqu'on termine les chairs au burin, il est extrêmement difficile de se servir avec succès des points longs, à moins qu'on ne les fasse très-courts, autrement ils feroient une *chair* qui sembleroit couverte de poil. *Bosse.*

**CHAMBRE OBSCURE**, machine de Catoptrique, au moyen de laquelle tout homme peut dessiner une figure, un paysage & tout autre objet, sans sçavoir la Peinture ni le dessein même. Elle représente en petit tous les objets extérieurs avec leurs couleurs naturelles. Cette machine se compose ainsi:

Faites une caisse de bois large d'un pied & demi, longue de deux pieds quel-



ques pouces, & haute d'environ un pied dix pouces, ou même deux pieds. Construisez le derrière BC, N<sup>o</sup>. 15. en talud; le devant ne doit être formé que par un rideau de forte étoffe noire, capable d'empêcher la lumière de pénétrer dans la caisse. Pour attacher commodement ce rideau, on ajoutera une planche coupée en demi-cercle, dont le rayon sera d'un pied, & dont & le diamètre sera attaché par des charnières à la planche qui forme le dessus de la boîte, & on ajustera le rideau autour du demi-cercle, tel que la figure le représente.

On fera dans le dessus de la caisse une ouverture, dans laquelle on insinuera un tuyau de lunette de longue vûe DE, garni dans le haut D d'un verre convexe des deux côtés, & qui fasse partie d'une grande sphere, tels que les verres des lunettes des vieillards.

Fixez ensuite à chaque côté de cette ouverture deux montans, pour soutenir un petit miroir plan, que vous y suspendrez par deux pivots, pour pouvoir lui donner le degré d'inclinaison à volonté.

## U S A G E.

Placez la machine ainsi construite sur une table, de façon que celui qui voudra dessiner, tourne le dos aux objets qu'il veut représenter. Mettez ensuite sur le fond intérieur de la caisse (qui pourra être couvert d'un tapis de cuir ou de bonne étoffe) une feuille de papier blanc, directement sous le tuyau DE, qu'on élèvera ou qu'on baïssera jusqu'à ce que les objets paroissent bien au naturel sur le papier, qui est au-dessous.

Pour faire passer la représentation des objets par le verre convexe du tuyau, on donnera au miroir l'inclinaison requise, au moyen d'une ficelle attachée dans le haut de son cadre, laquelle passant par une petite ouverture faite au haut de la boîte F, pourra être tirée plus ou moins par celui qui a la tête dans la boîte pour dessiner les objets, & il arrêtera cette ficelle à quelque crochet fiché à un des côtés intérieurs de la caisse.

Tous les traits & les contours des objets se représentant sur le papier, il lui sera aisé de les tracer au crayon ou à la plume; si

c'est du vélin, avec une pointe d'argent ou de leton; & même les peindre au pinceau, en y couchant les couleurs telles qu'elles s'y manifesteront.

Si l'on veut copier une estampe, il faut la placer vis-à-vis le devant du miroir.

On peut par ce moyen tirer le portrait d'un homme, d'une femme, &c. mais seulement en petit; on auroit de la peine à réussir en grand.

Les objets seront éclairés du Soleil autant que faire se pourra, ou du moins de la lumière d'une lampe à grosse méche.

L'ouverture du verre convexe ne doit pas toujours être la même. On peut ordinairement lui donner celle qu'on donneroit à une lunette d'approche, dont ce verre seroit l'objectif. Il faut diminuer cette ouverture quand les objets sont fort éclairés, & l'augmenter quand les objets sont exposés à un jour plus foible. Les traits sont plus distincts avec une petite ouverture, qu'avec une grande.

Pour réussir à donner au verre convexe l'ouverture qu'on desire, on aura plusieurs pièces de fer blanc ou

de carton, rondes, du diamètre du verre, & percées à différentes ouvertures, jusqu'à ce qu'on ait trouvé celle qui convient le mieux pour le jour & la lumière actuelle.

Pour rendre cette machine plus portable, on lui donne la forme d'un gros livre, & l'on attache les côtés les uns aux autres par des charnières & des crochets, afin de pouvoir les coucher les uns sur les autres, & les plier de manière que le côté F, opposé au côté E, se couche sur le fond M, puis E sur F. Prenant ensuite le demi-rond L sur le dessus D de la caisse, après en avoir ôté les montans, le miroir & le tuyau, on couchera l'un & l'autre sur E. Et comme le dessus D doit être attaché avec des charnières au derrière B C de la boîte, ce derrière se couchera en même tems sur L & D, & formera la couverture du livre, qu'on peut faire de façon à pouvoir y mettre le miroir, les montans qui le soutiennent, & le tuyau du verre convexe. En I H, seront deux crochets, de même qu'au côté opposé, pour tenir le livre fermé.

On ne sçauroit réussir en

grand avec le secours de la *chambre obscure* ; mais elle est d'un grand avantage pour les habiles gens , quand il s'agit de rassembler un grand espace dans une fort petite étendue , & pour donner aux objets des teintes vraies & telles que la nature nous les présente : mais pour y parvenir , il faut être bien au fait. Un Commençant , un Artiste médiocre pourra être un peu guidé , sans jamais faire que du mauvais.

On peut inventer d'autres machines de cette espece ; mais celle - ci est , à mon avis , la plus commode. Je n'en connois point d'autres descriptions que celle - ci , que j'ai aussi insérée dans ma Traduction du petit cours de Mathématiques de Wolf , imprimée chez Jombert en 1747 : c'est ce qui m'a déterminé à la mettre ici , en faveur de ceux qui ne donnent pas dans les Mathématiques , ou qui les étudient ailleurs que dans Wolf.

CHAMP , en termes de Peinture , signifie le *fond* , le *derriere* d'un tableau : c'est sur quoi est peint tout le reste , & duquel il doit cependant paroître détaché. On les rembrunit ordinairement pour cet effet , & on doit les faire d'un mélange

où il entre de toutes les couleurs qui composent l'ouvrage , comme seroit le reste d'une palette. On doit aussi le faire vague , fuyant , léger , & bien uni ensemble de couleurs amies ; car il faut toujours éviter la rencontre de celles qui ont de l'antipathie , parce qu'elles blessent la vûe.

CHAPERON est une piece de bois qui forme le haut de la presse à imprimer en taille-douce , & dont les extrémités lient les deux jumelles l'une à l'autre , au moyen des entailles à queue d'aronde , dans lesquelles elles sont enchassées. C'est sur ce *chaperon* , qu'on nomme aussi *chapiteau* , qu'est posé un ais sur lequel l'Imprimeur place le papier qui doit servir à tirer les estampes. Voyez PRESSE.

CHAPITEAU , en termes d'Imprimeurs en taille-douce , signifie la même chose que *chaperon*.

CHARBON. Les Dessinateurs font des crayons de charbon de faule , de branches de romarin & de quelques autres bois , pour faire des croquis , des esquisses , des *charbonnées*. On renferme des petites baguettes de ces sortes de bois , dans un canon de pistolet ,

& on le met au feu, après avoir bouché les ouvertures avec de la terre glaise. Quelques-uns enveloppent seulement ces petites baguettes avec de la glaise, & après l'avoir faite sécher à l'ombre, on la met au feu, où on la laisse jusqu'à ce que le bois est converti en charbon.

**CHARBONNÉE**, terme de Peinture & de mépris, est un croquis, une première pensée faite au crayon de charbon ou de pierre noire.

**CHARBONNER**, faire des croquis avec des crayons de charbon. *V.* **CHARBON**. C'est un terme de critique, plutôt qu'un mot propre au dessein.

**CHARNIERES**, outils dont se servent les Graveurs en pierres dures, pour en enlever des pièces. Il est fait en manière de virole. Il y en a de plats, & d'autres de différentes sortes, que l'Ouvrier fait forger de diverses grandeurs, selon la qualité de l'ouvrage. *Félib.*

**CHARGE**, en termes de Peinture, est une exagération burlesque des parties les plus marquées & qui contribuent davantage à la ressemblance, en sorte néan-

moins qu'on reconnoisse la personne dont on fait la charge. Les charges altèrent toujours la vérité, & sont contraires à la correction du dessein, à la simplicité régulière & à l'élégance de la nature. Ces sortes de charges, qu'un Peintre ne fait ordinairement que pour se divertir, se font en outrant, ce qu'il y a de vrai en ridicule dans la personne que l'on peint, soit dans l'excès, soit dans le défaut; comme d'un nez un peu court, en faire un nez très-camus, ou d'un nez plus long qu'on ne l'a ordinairement, en faire un long avec excès: cela s'appelle la charge d'une personne. Il en est de même de toutes les autres parties du corps, dont les excès ou les défauts sont outrés par le Peintre: de façon qu'une charge, à proprement parler, n'est pas un portrait, mais des défauts marqués.

**CHARGÉ**, se dit d'un portrait, dont les traits sont marqués avec excès, ou exagérés. Ce terme est employé pour définir un contour qui mérite le blâme & la critique, pour être dur & prononcé.

Un portrait chargé se fait en trois ou quatre coups de crayon, selon M. Félibien;

& ils suffisient pour présenter la ressemblance d'une personne, quoique le portrait ne soit pas achevé. Les mauvais Peintres *chargent* les portraits par ignorance de leur art, & les bons Artistes par la science qu'ils en ont, aidée d'une main hardie, ferme & décidée.

**CHARGER.** *Voyez* les deux articles précédens.

**CHASSIS**, se dit en Peinture & en Perspective, d'un carré composé de quatre régles de bois assemblées par leurs extrémités, dont le vuide carré est divisé par plusieurs petits filets qui forment, en se croisant, beaucoup de petits carreaux; ce qui sert à réduire les figures du grand au petit, & du petit au grand. On prend aussi le trait avec le *chassis*.

*Voyez* CARREAUX.

On appelle encore *chassis*, le cadre de bois sur lequel la toile est tendue.

**CHASSIS** est encore une machine nécessaire aux Graveurs en taille-douce, pour ménager sur leur ouvrage un jour toujours égal. C'est un cadre de bois assez grand pour tenir toute la largeur de la fenêtre auprès de laquelle est posée la table sur laquelle les Graveurs burinent, ou tracent leurs

ouvrages. Ce cadre est garni d'une ou plusieurs petites ficelles attachées aux côtés du cadre, & qui se croisent au milieu, ce qui forme quatre carrés-longs, sur lesquels on colle du papier huilé ou vernis, pour donner un passage plus libre à la lumière. Quelques-uns pour donner plus de soutien au papier, croisent encore des petites ficelles bien tendues dans chaque carré. On place ce chassis ainsi préparé entre la fenêtre de la chambre & la table où travaille le Graveur, de manière qu'étant un peu panché par le haut du côté de la chambre, le cuivre ne soit éclairé que par la lumière qui passe à travers le papier de ce chassis; ce qui se fait pour obvier aux inconvéniens que produit un jour changeant par la montée ou la descente du Soleil sur l'horison, ou par les nuages, qui passant quelquefois entre le Soleil & nous, interceptent une partie de ses rayons.

**CHAUD**, en termes de Peinture, se dit d'un dessin touché avec feu, avec hardiesse, liberté, & qui caractérise bien ce que l'on a voulu représenter.

On le dit aussi du ton de

couleur d'un tableau, lorsqu'il est vigoureux, ferme & de bonne couleur. *Voyez* TON, COULEUR.

CHERUBIN, en termes de Sculpture, est le nom que les Sculpteurs & les Architectes donnent à un ouvrage qui représente la tête d'un enfant avec une aile d'oiseau de chaque côté. On place ordinairement les Chérubins aux clefs des arcs des voutes, pour les orner.

CHEVALET, espece de chaffis de bois disposé en pupitre, sur lequel les Peintres posent les toiles ou les autres matieres sur lesquelles ils peignent. Ils haussent ou baissent l'appui, au moyen de deux chevilles qu'ils mettent dans des trous percés de distances en distances dans les deux montans du *chevalet*. *Voyez*-en la figure, N<sup>o</sup>. 15.

Tous les tableaux de moyenne grandeur, s'appellent tableaux de *chevalet*. On voit de très-habiles Peintres, qui ne valent presque rien pour les tableaux de *chevalet*; ils ne réussissent bien qu'en grand.

Les Sculpteurs ont aussi des *chevalets* pour travailler les bas-reliefs: mais celui sur lequel ils posent leur ou-

vrage de ronde-bosse, se nomme *selle*.

CHEVALET. Les Graveurs se servent quelquefois d'un chevalet tel que celui des Peintres, pour graver leurs planches avec la pointe, comme les Peintres font leurs tableaux avec le pinceau. Il faut alors que le Graveur ait soin de bien arrêter sa planche, afin qu'elle ne remue point, quand il est obligé d'appuyer fort pour faire de gros traits.

CHOIX, en termes de Peinture, se dit du sujet, des attitudes, des draperies, des sites, &c. Il faut toujours faire choix dans les faits qu'on veut représenter, de tout ce qu'il y a de plus frappant & de plus susceptible des beautés de la Peinture. On dit un beau *choix* de lumiere, quand le Peintre la fait frapper sur les objets de son tableau de maniere à produire un bel effet, à faire bien sortir les figures, à les détacher sur le fond, & les faire paroître bien distinctes les unes des autres, quand elles sont groupées. Lorsqu'on a à peindre un sujet d'histoire, il faut toujours faire *choix* de ce qu'elle a de plus noble & de plus flatteur pour

le héros du tableau ; & ne pas représenter Uliſſe , ſciant une planche en préſence de Calypſo. On connoît par les ouvrages des Peintres , l'étendue de leur genie , la nobleſſe de leurs penſées , leur caractère , par le *choix* & la façon de traiter les ſujets.

Un Peintre de goût fait toujours choix de ce que la nature a de plus beau , de plus délicat , de plus accompli , de plus excellent.

CIEL , c'eſt en Peinture la partie d'un tableau , où le Ciel eſt représenté. Il doit être vague , léger & fuyant , afin que les objets qui le cachent en partie , paroiffent en être bien détachés. Un *ciel* tout bleu , ou tout gris , ne plairoit pas tant que celui dont la couleur ſeroit rompue , & variée par des nuées légères répandues d'un côté & d'autres , ſans cependant trop les éparpiller ; car elles doivent faire des maſſes aſſez grandes , pour former des repos. Voyez NUÉES.

CIMENT , en termes de Peinture , eſt une compoſition ou mélange de deux parties de cire neuve jaune , une partie d'huile de lin ou de noix , & une partie de brun-rouge , le tout fondu & mêlé enſemble. On s'en fert pour raccommoder les tableaux ,

& tenir lieu d'impreſſion dans les endroits où les couleurs ſont emportées juſqu'à la toile. On en remplit les trous ou vuides bien uniformément , & l'on repeint deſſus. Quand c'eſt ſur bois , on remplit les vuides avec du blanc de plomb à la colle.

CINNABRE : on en trouve de deux eſpeces chez les Marchands , l'un naturel , & l'autre artificiel. Le premier eſt une ſubſtance minérale rouge , très-peſante , ſans figure déterminée , quand on le briſe ; ſon extérieur paroît grainé , ſtrié ou formé en aiguilles d'un grisâtre argenté. Plus il eſt pur , plus il reſſemble à la pierre hématie d'un rouge brun-pourpre : il n'acquiert la rougeur du vermillon , que par la trituration. On le trouve , ſuivant M. Henckel , dans le quartz , le ſpath , le *mica* , la pierre calcaire , le grès , la mine de fer , la mine de plomb en cubes ou *galene* , la blende , la mine de cuivre ; & dans les mines d'or & d'argent.

Le *cinnabre* artificiel eſt un mélange de mercure & de ſouphre ſublimes enſemble par le feu. On le trouve en poudre & en morceaux : il faut préférer celui-ci , parce qu'on falſifie ſouvent l'autre avec du *minium*. On le tire

de Venise, d'Angleterre & de la Hollande. Stahl (*Fundam. Chym. T. 1. art. 1. cap. 1. de Sulphur. regni min. §. 12.*) donne la maniere suivante de le faire. Mettez une partie de soufre en poudre dans un creuset sur un feu doux: lorsqu'il sera fondu, & qu'il fumera, jetez-y quatre parties de bon mercure, & remuez bien le mélange jusqu'à ce qu'il se réduise en masse noire. Triturez-la bien, & la mettez dans une cucurbite au bain de sable, où vous la sublimerez à un feu vif dès le commencement; car on ne doit pas mettre plus de deux ou trois heures pour en sublimer une demi-livre: si on donnoit un feu plus doux, comme le recommande celui qui a fait l'article *Cinnabre* de l'Encyclopedie, le sublimé deviendroit à la vérité plus fixe, mais sa couleur seroit encore plus noire qu'auparavant. Ce sont les termes de Stahl.

CIPPE, espece de petite colonne que les Sculpteurs ont quelquefois employée, pour servir de support à un vase, à une figure, &c. Les anciens nommoient *cippe* des portions de colonnes coupées à volonté, qui au moyen des inscriptions qu'on

y mettoit, indiquoient aux passans les différentes routes.

CIRAGE. On appelle en Peinture un tableau de *cirage*, celui qui est peint en camayeu, d'une couleur tirant sur celle de la cira neuve, c'est-à-dire d'un jaune rougeâtre. *Félibien.*

CIRE, matiere en usage chez les Sculpteurs, les Graveurs, & pour la Peinture que les anciens appelloient *Encaustique*, qu'on a heureusement renouvelée de nos jours. La cire se fabriquoit du tems de Pline, par l'expression des rayons de miel, après les avoir purifiés dans l'eau, & les avoir fait sécher pendant trois jours dans un lieu obscur; le quatrieme on les faisoit fondre au feu, & on transvasoit la cire fondue dans une autre vase de terre. *Pline, liv. 21. ch. 14.*

La cire à modeler est en petits bâtons jaunes, celle des Graveurs est rouge ou verte, & la cire commune entre dans leur vernis.

La Cire blanche & commune est celle dont on fait usage au lieu d'huile pour les couleurs de l'Encaustique. *Voyez la Préface.*

CISEAU, est un outil de Sculpteur, fait de bon acier de carme. N°. 16. Il sert à



Ôter les rayes que la *graine* a laissées sur le marbre; & en conduisant adroitement & avec délicatesse cet outil, on donne de la douceur & de la tendresse à la figure, jusqu'à ce que prenant une rape, on met l'ouvrage en état d'être poli. *Felib.*

**CISEAU** en Marteline, est un autre outil de Sculpteur, qui sert comme la marteline, à gruger le marbre. N°. 17.

**CISELER**, couper, tailler, graver avec le ciseau. Ce terme signifie le plus souvent, travailler sur le métal, en sorte qu'en le repoussant & en le creusant en divers endroits avec le marteau & le ciselet, on y fait des fleurs & d'autres figures en creux & en relief.

**CISELEUR**, Ouvrier qui cisele, qui travaille en ciselure.

**CISELURE**, ouvrages de Sculpture, Gravûre, faits au ciseau ou ciselet.

**CLAIR**, en termes de Peinture, se prend substantivement, & se dit des parties qui réfléchissent plus de lumière, qui sont composées de couleurs plus hautes & plus frappantes. La science d'un Peintre est de bien ménager les *clairs* d'un

tableau, les teintes, les ombres ou bruns, & les enfoncemens. *Clair* se dit aussi d'un ton naturel & non rembruni.

**CLAIR** (émail) est un transparent dont on se servoit uniquement avant qu'on eût trouvé le secret de peindre, comme on fait aujourd'hui, avec des émaux épais & opaques, & d'en composer toutes les couleurs dont on se sert à présent. *Voyez EMAIL.*

**CLAIR - O B S C U R.** C'est, suivant M. de Piles, la science de placer les jours & les ombres; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, & au lieu de dire le clair & l'obscur, on dit le *Clair-obscur*, à l'imitation des Italiens, qui disent, *Chiaro-scuro.*

Pour dire qu'un Peintre donne à ses figures un grand relief & une grande force, qu'il débrouille & qu'il fait connoître distinctement tous les objets de son tableau, pour avoir fait choix de la lumière la plus avantageuse, & pour avoir sçû disposer les corps, en sorte que recevant de grandes lumières, ils soient accompagnés de grandes ombres, on dit: ce Peintre entend fort bien le *Clair-obscur.*

Le *Clair-obscur* est donc l'art de distribuer les lumières & les ombres, non-seulement sur les objets particuliers ; mais encore sur le total du tableau. Cet artifice, qui n'a été connu parfaitement que d'un petit nombre de Peintres ; est le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales & toute la composition du tableau. On peut dire avec vérité qu'il est la base du bon *coloris*.

Ayant à travailler sur une superficie plate, le Peintre qui veut faire illusion à nos yeux, ne sçauroit faire paroître la rondeur & le relief, & presque le mouvement des objets naturels, que par une dégradation ménagée des teintes, & par l'opposition des clairs & des bruns répandus artistement sur la superficie plate de sa toile.

Les demi-teintes, les *glacis*, les *reflets*, les *repouffoirs*, les *reveillons* ; font des effets merveilleux de *repos* & de *fuites*. Souvent les clairs chassent les ombres, & les ombres chassent les clairs réciproquement. Les lumières réunies par des passages tendres, n'en font qu'une, & l'accord de toutes les couleurs pro-

duit un *Clair-obscur* si bien ménagée, qu'il a fait une illusion entière sur les yeux des plus clair-voyans.

Pour parvenir à ce but, il faut une grande connoissance des effets de la lumière sur les objets, & de sa distribution. Un corps opaque, situé sur un plan, porte ou fait ombre dans sa partie opposée à celle qui est éclairée, & cette ombre s'étend sur le plan ou sur les corps voisins, suivant que l'objet intercepte plus ou moins de rayons, relativement à ses dimensions de hauteur & de largeur. Les règles d'optique apprennent celles de l'incidence de la lumière, & non la science de la perspective, qui n'enseigne guères que les proportions des objets dans une position donnée, & leur dégradation. *Voyez OPTIQUE & PERSPECTIVE.*

Le Peintre suppose le jour de son tableau comme bon lui semble ; mais il doit disposer les objets, quoiqu'à son gré, toujours de manière qu'il puisse en tirer tout l'avantage possible dans la disposition des objets particuliers, des groupes & du tout ensemble. S'il y introduit des accidens, il faut que ce soit pour faire valoir

quelques parties , sans cependant déranger , ni détruire l'économie des lumières & des ombres générales qui composent le *Clair-obscur*.

Quelque lumineuse & éclatante que soit d'ailleurs & de sa nature , une couleur , elle ne doit pas être désignée par le terme de *clair* , si on l'affecte à la partie d'un objet qu'on ne suppose pas éclairée par une lumière directe. Elle formera alors une demi-teinte , ou un reflet , ou une ombre ; & un velours chargé , une étoffe , quelque brune qu'elle soit de sa nature , fût-elle même noire , donnera ce qu'on appelle des *jours* & des *clairs* dans ses parties illuminées par des rayons directs. La disposition des clairs & des bruns ne doit donc pas s'entendre des couleurs brillantes ou lumineuses , & des couleurs brunes ou obscures , mais de la distribution des lumières & des ombres ; & l'on voit en effet bien des tableaux composés de couleurs brunes , dans lesquels le *clair-obscur* est très-bien observé.

Il y a cependant un choix à faire dans les couleurs qu'on employe sur les différens objets d'un tableau ,

& même dans ceux qui font un groupe. Ceux qui doivent frapper davantage l'œil du spectateur , demandent une couleur plus brillante & plus lumineuse ; mais toutes doivent être tellement amies , qu'elles ne présentent rien de dur & de désagréable. Si elles étoient également éclatantes & éclairées , les rayons de lumières paroïtroient éparpillés ; il n'y auroit pas ce repos que produisent les grandes masses de lumière & d'ombre , qui doivent être imitées de celles de la *grappe de raisin* , suivant les règles observées par les meilleurs Peintres. Les couleurs des draperies d'un groupe ne sont donc pas soumises à la fantaisie de l'Artiste , au point d'avoir la liberté d'habiller les figures d'un groupe , des couleurs que bon lui semblera , dès qu'il aura une fois déterminé celle de la figure principale. La draperie blanche , ou d'un rouge éclatant , d'une figure subordonnée , éteindroit une draperie grise ou brune de la figure principale.

On donnoit autrefois le nom de *clair-obscur* à des tableaux peints en blanc & noir seulement. Ils étoient fort en vogue du tems de

Polydore ; il en fit lui-même beaucoup à la fresque , que l'on voit encore à Rome. Aujourd'hui , le grand esprit , le goût raffiné , sçait assortir ridiculement les *clair-obscurs* ou camayeux à la couleur du meuble de l'appartement.

**CLAIR-OBSCUR** , en fait d'Estampes , est une pièce tirée à trois planches , dont les couleurs à l'huile imitent le dessin. C'est sans doute ce qui a donné l'idée de l'Impression à trois couleurs. *Boffe.*

Un dessin lavé d'une seule couleur , où dont les ombres sont d'une couleur brune , & les lumières relevées de blanc , est un *dessin de clair-obscur*. *Encyclop.* Ces Auteurs donnent aussi le nom de *clair-obscur* aux Estampes en manière noire.

**CLARTÉ.** *Voyez* JOUR, CLAIR, LUMIERE.

**CLEF DE LA VIS.** C'est , dans une Presse d'Imprimerie , un morceau de fer plat , plus large par le commencement que vers le bout , lequel se met au trou de l'arbre qui est au bas de la boîte. C'est ce qui soutient la platine attachée aux quatre coins de la boîte. Autrefois on mettoit la *Clef*

au milieu de la boîte ; mais ce n'est plus l'usage. *Voyez* PRESSE.

**CLOU.** Parties plus dures que les autres dans un bloc de marbre : on les y trouve semés par-ci-par-là ; on les appelle aussi *Nauds*. Ces *Cloux* sont dangereux , parce qu'ils sont sujets à faire éclater le marbre.

**COBALT, COBOLT** ou **KOBOLD** ; demi-métal , suivant Mr. Brandt , sçavant Chimiste Suédois ; on l'avoit pris pour une substance terreuse , à cause de sa grande friabilité occasionnée par son tissu , qui forme un assemblage de petites lames ou feuilletés déliés d'un gris qui tire un peu sur le jaunâtre. Il ressemble beaucoup au bismuth ; mais il est d'une nature si différente , qu'il ne s'allie même pas avec lui dans la fusion. Il a la propriété de donner une couleur bleue à la fritte du verre , & c'est avec lui que l'on fait le soufre & l'azur. *Voyez* EMAIL.

Une manière de connoître si le *cobalt* est propre à faire un beau bleu , c'est de le faire fondre dans un creuset avec deux ou trois fois son poids de borax , qui deviendra d'un beau bleu , si le *cobalt* est de bonne qualité.

lité. Les vapeurs qu'exhale ce demi-métal dans la fusion, sont arsenicales, par conséquent très-dangereuses.

**COCHENILLE**, petit insecte desséché qu'on nous apporte de l'Amérique en petits grains, la plupart convexes & cannelés d'un côté, & concaves de l'autre. On estime comme la meilleure *cochenille*, celle qui est d'un gris teint de couleur tirant sur l'ardoise, mêlée de rougeâtre & de blanc; on la nomme *mesteque*. Elle est employée pour teindre l'écarlate & le pourpre: c'est elle qui fait la base du carmin & de la laque. *Voyez* la Préface.

**COLLE**, matière factice & tenace, qu'on employe liquide pour unir deux ou plusieurs choses, de manière à ne pouvoir ensuite les séparer que plus ou moins difficilement, selon la nature de la colle. Il y en a de différentes sortes en usage dans les arts qui font l'objet de ce Dictionnaire.

La *colle d'Angleterre* ou *colle-forte*, est une préparation de cartilages, des nerfs, les pieds & des peaux des grands poissons, des taureaux & des bœufs. On fait macérer ces matières dans

de l'eau, ensuite bouillir à un feu doux jusqu'à leur dissolution presque entière: on coule ensuite la liqueur avec expression, & on la fait épaisir sur le feu; puis on la jette sur des pierres plates & polies, ou dans des moules, où on la laisse sécher & durcir. On doit la choisir nette, claire, luisante, de couleur rouge-brune. Elle sert pour la peinture en détrempe.

**COLLE DE FARINE.**

Elle se fait en délayant de la farine d'abord avec un peu d'eau; on en ajoute à mesure, jusqu'à ce que tout soit bien délayé, & que la composition soit comme de l'eau bien trouble, & d'un blanc gris: on met ensuite le vase sur un feu doux, & l'on remue toujours l'eau, jusqu'à ce qu'elle soit épaissie; sans cette précaution, la farine qui se précipiteroit au fond du vase, s'épaissiroit d'abord, & se cuiroit sans former de la colle. Pour la rendre plus forte, on y met de l'ail à proportion de la quantité, & pour empêcher les mittes de s'y mettre, on y verse quelques gouttes de vinaigre, quand elle commence à s'épaissir.

Elle sert à apprêter les toiles pour les tableaux,

avant d'y mettre l'impression, & pour les rentoiler. Voyez APPRET, RENTOILER.

**COLLE DE FLANDRES** : elle ne differe de celle d'Angleterre, qu'en ce qu'elle est moins tenace, plus mince, plus transparente, & faite avec plus de choix & de propreté. On en fait le même usage pour la peinture : on en fait aussi de la *colle à bouche*, pour coller le papier, en la faisant refondre, & y ajoutant un peu d'eau & quatre onces de sucre-candi par livre de colle.

**COLLE A DOREUR.**

Je mets ici cette colle, parce que la dorure tient en quelque chose à la Peinture, à cause des bordures dont on pare si richement les tableaux.

Elle se fait avec des peaux d'anguilles bouillies dans de l'eau : quand on veut l'appliquer, on y mêle du blanc d'œufs battu, après l'avoir fait chauffer ; on en passe ensuite une couche sur l'asfiette de blanc, & on y applique l'or, que l'on brunit quand il est sec, ou que l'on laisse mat à volonté.

**COLLE A MIEL**, autre colle de Doreurs. Elle se fait en mêlant du miel

dans de l'eau de colle, avec un peu de vinaigre. On fait une couche du tout bien mêlé, qui par son gluant & sa tenacité attache tortement les feuilles d'or qu'on y applique.

Quelques-uns font dissoudre de la gomme arabique dans de l'eau bouillante, & quand elle est dissoute, ils y ajoutent un peu de vinaigre, & la couche comme la précédente, avant d'appliquer l'or.

**COLLE DE GANDS.**

Pour la faire, on coupe en petits morceaux des rognures de peau blanche, de laquelle on fait les gands ; on les fait macerer pendant quelques heures dans de l'eau chaude, que l'on fait ensuite bouillir à petit feu jusqu'à ce que ces rognures soient dissoutes, ou presque dissoutes. On coule le tout avec une forte expression à travers un linge clair, & l'on fait évaporer l'eau jusqu'à ce que la *colle* étant refroidie, elle ait la consistance d'une gelée de viande. On peut la faire aussi avec des rognures de parchemin. Cette colle est la plus fine & la meilleure pour la peinture gouache & à détrempe.

**COLLE D'ORLEANS** c'est de la colle de poisson

blanche, pure & nette, détrempée dans de l'eau de chaux bien claire, pendant vingt-quatre heures : on la retire, on la fait bouillir dans de l'eau commune, & on l'employe chaude.

### COLLE A PIERRE ou DES SCULPTEURS.

C'est un mélange de poudre fine de marbre, de colle forte & de poix refine; on réduit le tout en corps liquide, dans laquelle on ajoute une couleur qui convient aux marbres cassés, dont on veut rejoindre les morceaux. *Voy. CIMENT.*

### COLLE DE POISSON,

est une espece de colle que les Anglois & les Hollandois nous apportent de Moscovie, où elle se fait avec les parties mucilagineuses, les nageoires, la peau, &c. d'un poisson qui s'y trouve très-communément. Quelques Auteurs l'appellent *Husco* ou *Exosis*, & disent qu'on le voit aussi dans le Danube.

Pour faire cette colle, on coupe en petits morceaux toutes les parties de ce poisson, que nous avons nommées, on les met macerer dans de l'eau chaude; on les fait bouillir à petit feu dans la même eau, jusqu'à ce qu'elles soient dissoutes en colle. Quand elle a ac-

quis une certaine consistance un peu solide, on l'étend en feuilles, & on en forme ensuite de petits pains, ou on la roule en cordons, auxquels on donne diverses figures. Il faut la choisir blanche, claire, transparente, en cordons menus, & sans odeur. Celle qui est en gros cordons est sujette à être remplie d'une colle jaune, sèche & quelquefois de mauvaise odeur.

Celle que l'on débite en petits livrets, n'est pas d'une si bonne qualité. Lorsqu'on veut la rendre plus forte, on la brise en petits morceaux à coups de marteau; on met ces morceaux dans un pot de fayence à col étroit, avec deux ou trois doigts de bonne eau-de-vie par dessus: on place le vase au bain Marie, à un feu doux jusqu'à ce que la colle soit fondue; on la laisse ensuite refroidir, & on y ajoute de l'eau-de-vie en quantité suffisante, quand on veut l'employer.

### COLOMBINE. *Voyez* LAQUE.

### COLOPHONE,

térébentine cuite dans de l'eau jusqu'à ce qu'elle soit devenue solide, blanche & cassante. Elle est employée dans les vernis.

**COLORIER**, terme de Peinture : donner aux objets que l'on peint, les lumieres, les ombres & les couleurs de ceux que la nature nous présente, suivant leur position & le degré de leur éloignement. On ne dit pas *colorer*. dans ce sens-là, parce que *colorer* signifie seulement donner une couleur à une liqueur, à de l'eau, ou à quelqu'autre chose réelle & déterminée. Ainsi on dit cette liqueur est bien *colorée*; ce vin est trop *coloré*, &c. On le dit aussi des objets naturels.

L'illusion que se propose la Peinture, n'aura lieu que très-imparfaitement, si le tableau n'est bien *colorié*. Pour y réussir, il faut observer soigneusement l'amitié des couleurs, leur liaison & leur rapport, pour la distribution des masses de lumieres & d'ombres, & pour les vraies teintes, enforte que tout le tableau semble avoir été peint de suite, & d'une même palette.

La vivacité des couleurs semble s'affoiblir à proportion que les objets *colorés* s'éloignent de l'œil : l'air qui les environne, & qui se trouve entr'eux & l'œil de celui qui les considère, répand comme un léger nuage

qui s'épaissit, pour ainsi dire, suivant l'augmentation de la distance; les objets paroissent perdre quelque chose de leurs couleurs locales, par l'effet de cette distance; les lumieres & les ombres sont moins sensibles; les demi-teintes semblent se confondre avec les clairs & les bruns; & les traits qui frappent dans les objets qui sont proches, disparaissent, s'évanouissent & se perdent dans les masses, plus ou moins, suivant leur éloignement. *V. CLAIR-OBSCUR.*

**COLORIS**, c'est une partie des plus essentielles de la Peinture, par laquelle l'Artiste donne aux objets qu'il peint, la couleur la plus avantageuse & la plus ressemblante à celle des objets naturels qu'il se propose d'imiter, pour faire illusion aux yeux.

Quoique le bon *coloris* soit d'une si grande conséquence, peu de Peintres y réussissent : les plus entendus dans cette partie, touchent à peine au point qui nous laisse encore quelque chose à désirer. Heureux sont ceux qui approchent même du Titien, du Corregge, de Rubens & de Vandick, qui passent pour les meilleurs *Coloristes*. Cha-



un cherche à imiter la nature, & chacun par différentes voies, prétend arriver à ce but.

On donne des règles pour le dessein, pour la composition; mais peut-on en donner d'autres pour le *coloris*, que celle d'exhorter les Artistes à donner tous leurs soins pour imiter les couleurs vraies des objets naturels le plus près qu'il est possible, toujours cependant suivant le degré d'éloignement & l'effet que produit le plus ou le moins de lumière dans le lieu où le Peintre les suppose?

Cette règle devient inutile pour qui n'a pas l'œil bon, dans le sens qu'on dit avoir l'oreille bonne, eût regard à la musique. Il ne suffit pas de bien voir, il faut voir bien; avoir une délicatesse particulière par rapport à la beauté, à la clarté, & à la variété des couleurs & de leurs teintes.

Plusieurs causes physiques rendent même souvent l'œil malade, sans qu'on le soupçonne tel, à cause de l'habitude du mal. La différence de l'organisation de l'œil, fait que les uns voyent mieux les objets qui sont éloignés, que ceux qui sont près; elle

produit un effet contraire dans d'autres, & ces différences qui sont infinies, ne sont pas sensibles à celui qui voit de telle ou de telle manière, parce que peu instruit de son organisation particulière, & de ce en quoi elle diffère des autres, il pense que tous les hommes voyent comme lui.

Le tempérament y contribue aussi beaucoup: il faut l'étudier, & s'efforcer de corriger ce qu'il seroit faire infailliblement de défectueux. Un Artiste bilieux ou mélancholique, tendra naturellement à un *coloris* jaune, ou verdâtre & plombé, ou tirant sur le charbon. Le phlegmatique donnera dans un *coloris* fade, dans le ton de la craye. Le sanguin anime ses carnations, les rend vives & brillantes, pourvû que la bile ne se mêle pas de la partie; elle en terniroit l'éclat par un jaune qui donneroit au *coloris* un ton de brique. Nous avons un exemple bien sensible de l'influence du tempérament actuel sur le sens de la vue: une fille malade de la jaunisse, voit une partie de cette humeur répandue sur tous les objets qui l'environnent.

C'est donc peu que d'a-

voir le désir d'acquiescer cette partie de la Peinture, qui fait la moitié de cet art, si la disposition de l'organisation ne seconde pas cette envie.

Ce défaut des organes, qui rend les objets souillés de teintes étrangères, altère la pureté de ce genre de sensation. Il faut donc essayer, tâter ses teintes, consulter ses amis sur ses essais, & les mettre dans le cas de dire leur sentiment avec franchise, & profiter de leurs avis.

La mauvaise habitude souvent puisée dans l'école du Maître, est aussi la source des défauts du *coloris*. On doit donc s'efforcer de rectifier ses mélanges, & de corriger en soi ce que de mauvais principes ont gâté. Un Maître sans orgueil ferait le bonheur de ses Elèves, si au lieu de ses propres tableaux, il faisait son possible pour leur procurer les tableaux des plus grands Maîtres à copier.

Deux choses sont comprises sous le *coloris*; la couleur locale & le clair-obscur. La couleur locale est celle qui est naturelle à chaque objet, & que le Peintre doit faire valoir par la comparaison: cette industrie

comprend encore la connoissance de la nature des couleurs, c'est-à-dire de leur amitié & de leur antipathie. Le clair-obscur fait valoir les couleurs locales & toute la composition du tableau; c'est lui qui par la distribution des lumières & des ombres, dirige le *coloris*, cette partie si essentielle de la Peinture, que c'est par elle qu'elle est distinguée de la Sculpture & de la Gravure.

La plupart des Peintres, ou ne sont pas assez persuadés de cette vérité, ou ne donnent pas toute l'attention qu'ils devraient, pour en apprendre les principes. Cette indifférence qui marque trop combien peu ils les connoissent, retarde infiniment les progrès qu'ils pourroient y faire. La science du *coloris* est bien plus difficile qu'on ne pense, puisque depuis environ trois cents ans que la Peinture est ressuscitée, à peine compte-t-on huit à dix Peintres qui aient bien *colorié*: peut-être aussi que les essais que l'on fait, ayant pour modèle la variété infinie des objets que l'on traite, cette variété a été cause qu'on n'a pu établir de règles bien précises à cet égard.

Le Titien avoit-il de meilleurs yeux que tant d'autres ? Où s'étoit-il fait des règles particulieres ? & s'il s'en étoit formé , ne pourroit-on pas marcher sur ses traces , en faisant sur ses ouvrages des observations attentives, judicieuses, qu'on tourneroit ensuite à son propre avantage par des essais réitérés ?

Mais pour cet effet , il faudroit avoir une tournure d'esprit qui le rendit attentif à tout , & propre à pénétrer les véritables causes des effets qu'on admire. Combien de Peintres ont copié le Titien nombre d'années , en y faisant même toutes les réflexions dont ils étoient capables , & n'ont jamais compris les finesses & les délicatesses du *coloris* de ce grand homme ? Ils sont demeurés de malheureux copistes , & ont toujours conservé la mauvaise maniere qu'ils avoient prise dès les commencemens , ou sous de mauvais maîtres , ou d'après leurs mauvais yeux , qui leur faisoient voir les objets naturels , colorés comme ils avoient coutume de les peindre. Le Peintre né pour l'art , vole de ses propres ailes ; il sçait s'affranchir de la tyrannie d'une mauvaise

habitude : mais , il faut l'avouer , un grand Maître coûte autant à la nature , qu'un Héros : son genie surmonte tous les obstacles. Rubens a eu la maniere du Titien ; s'il l'a rendue plus crue , il nous l'a rendue aussi plus sensible : & plutôt à Dieu que tous les ouvrages de nos Peintres fussent fardés du fard dont quelques-uns taxent les morceaux de ce Peintre célèbre. Cette prétendue exagération de couleurs & de lumiere qu'on lui reproche , est , selon M. de Piles , une véritable industrie qui fait paroître les objets plus véritables , s'il faut ainsi parler , que les véritables mêmes.

La vérité du *coloris* ne consiste pas précisément à donner aux objets peints la véritable couleur locale des naturels , mais à faire en sorte qu'ils paroissent l'avoir , parce que les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat & à la vérité de celles qui sont en la nature , le Peintre ne peut faire valoir les siennes que par comparaison , soit en diminuant les unes , soit en exagérant les autres.

Nous apprenons par l'expérience , que la couleur locale des objets réels paroît

s'affoiblir dans l'éloignement ; l'air intermédiaire qui nous paroît bleu ou gris, en étant la cause, la couleur des objets artificiels doit en participer, suivant le plus ou le moins de leur éloignement supposé : de-là la diminution qu'on est obligé de donner à la vivacité de certaines couleurs, & l'exagération qui supplée à ce qui manque à quelques-unes, pour produire l'effet désiré.

Celui qui se propose d'imiter les couleurs des objets naturels, doit aussi varier son *coloris*, selon le sujet, selon l'heure de la journée, le moment de l'action, & suivant le lieu où se passe la scène ; car tout le ton du tableau doit être d'accord avec l'action ; gai, si c'est un sujet de joie ; sombre & brun, s'il est triste, grave ou terrible.

Quoiqu'on puisse dire en général, qu'un Peintre est maître de son jour, & qu'il est comme un Musicien qui joue seul, & qui donne à son instrument le ton qu'il lui plaît ; il n'en est pas moins vrai que le Peintre, & particulièrement le Payfagiste, doit s'en tenir à certaines règles indépendantes de son caprice. Les différens mo-

mens de la journée, le matin, le midi & le soir, le tems pluvieux ou ferein, ne présentent pas les couleurs des objets réels au même degré de vivacité & d'éclat : plus le jour est ferein, plus les couleurs doivent être nettes & brillantes. Le tems pluvieux & couvert semble en ternir l'éclat ; elles paroissent s'obscurcir avec lui : à mesure que la nuit gagne sur le jour, tout dans la nature semble se livrer au noir de la tristesse, comme si les objets même inanimés regrettoient la lumière du Soleil qui échappe, leurs couleurs s'évanouissent avec lui, & la joie seule de son retour les ramène. Plus il avance sur l'horizon, plus l'éclat de ces couleurs augmente. Mais il faut néanmoins toujours faire attention qu'une salle, un vestibule, demandent pour les objets qu'ils renferment, un *coloris* proportionné à la lumière dont on suppose vraisemblablement qu'ils y peuvent être éclairés, & ne pas leur donner autant de force & d'éclat, que s'ils étoient représentés en rase campagne ou sur un perron.

Quand on dit que tout le ton d'un tableau doit être

d'accord avec l'action , & participer de la couleur dominante de la figure principale , on ne prétend pas exclure cette variété bien ménagée des autres couleurs , qui est tellement requise pour le bel effet , que sans elle un tableau ne seroit qu'un camayeu. Un ciel également bleu , par-tout plairoit beaucoup moins que si cette monotonie étoit rompue par quelques nuages , ou par les rayons d'un soleil levant ou couchant , qui termineroient l'horison.

Ce n'est pas non plus dans une bigarrure de couleurs différentes que consiste la beauté du *coloris* de l'ensemble d'un tableau , mais dans leur juste distribution , guidée par la connoissance de l'amitié qu'elles ont entr'elles , afin qu'elles se fassent valoir & se soutiennent les unes & les autres. S'il s'agit du *coloris* de chaque objet considéré séparément , sa beauté dépend de la rupture & du mélange des couleurs de la palette , en sorte que par ce mélange & la distribution qu'une main habile sçait en faire , la pierre peinte , par exemple , ressemble à la pierre naturelle ; que les carnations paroissent des chairs véritables , sui-

vant l'âge & le sexe des figures , & enfin que non seulement chaque objet particulier représente parfaitement la couleur de ceux que le Peintre s'est proposé d'imiter ; mais que tous ensemble fassent une agréable union , & une harmonie séduisante.

Dans le *coloris* , comme dans les proportions , le Peintre doit toujours faire choix de ce que la nature offre de plus beau & de plus parfait ; mais il faut aussi faire attention que ce beau n'est pas le même dans tous les âges & dans les deux sexes. Le teint d'un jeune-homme ne conviendrait pas au vieillard même le plus frais ; comme le tendre , le délicat & le vermeil d'une jeune fille , ne va pas à une vieille de soixante & dix ans , quelque vigueur & quelque santé qu'on lui suppose. Tout trappe dans un tableau ; le *coloris* même a son expression : car celui d'un homme en santé , exprimeroit mal l'état d'un homme malade.

Mais un Peintre s'efforcera en vain de donner à chaque objet le *coloris* caractéristique qui lui convient , s'il ne fait une étude particulière , pour acquérir une parfaite connoissance de

la valeur des couleurs , & des qualités propres à chacune. Pourra-t-il fans elle ménager cette sçavante exagération , qui donnant plus de relief aux objets , & rendant leurs caracteres plus sensibles , fasse dans toutes les distances le même effet sur l'œil , que les objets naturels ? Cette exagération a lieu particulièrement dans les tableaux qui doivent être vûs de loin , autrement ils perdroient par la distance la plus grande partie de leur beauté.

C'est enfin le *coloris* qui contribue le plus à l'illusion , & qui rend le Peintre , le plus parfait imitateur de la nature.

On dit un *coloris fier* , précieux , vigoureux , puissant.

**COLORISTE.** Ce terme peut s'appliquer à tous les Peintres en général ; mais on donne cette épithete particulièrement à ceux qui entendent bien la maniere de rendre dans leurs tableaux les couleurs naturelles des objets qui y sont représentés. On dit , tel ou tel Peintre étoit bon *Coloriste* : tel & tel étoient de fort méchans *Coloristes*. V. l'article précédent.

**COLOSSALE.** Terme

qui se dit de tout ce qui est d'une taille & d'une hauteur plus que les choses de même nature , qui passent pour être d'une grandeur plus que commune. Il se dit particulièrement des statues & des figures peintes ou sculptées. On représente toujours St. Christophe d'une taille *colossale* & gigantesque. Toutes les figures peintes dans des dômes , & pour être mises dans des endroits fort élevés , doivent être *colossales* & bien frappées. Une colonne *colossale* ne peut entrer dans aucun ordre d'Architecture ; elle doit être solitaire comme celle de Trajan.

**COLOSSE** , Statue gigantesque d'une hauteur & d'une taille démesurée. Charès , Disciple de Lysippe , fit d'airain le Colosse de Rhodes , qui représentoit Apollon , & qui , selon Plinè , Liv. 34. Ch. 37. étoit d'une grandeur si prodigieuse , que peu d'hommes pouvoient embrasser son pouce. Il ajoute qu'il étoit placé sur le Port de Rhodes , & que les Vaisseaux pouvoient passer entre ses jambes , voiles déployées. Mais nos Modernes pensent que Plinè étoit dans l'erreur à cet égard. Un tremblement de terre le

culbuta. Il avoit , dit-on , 70 coudées de haut , on fut 12 ans à le faire , & coûta 300 talens. Un Soudan d'Égypte ayant pris Rhodes , fit emporter les restes qu'il y trouva de cette statue , dont 900 chameaux eurent leur charge. Quelques-uns disent que ce fut un Juif qui le mit en pièces , après l'avoir achetée des Sarrasins.

COMPAS COURBÉ , ou COMPAS SPHÉRIQUE , ou COMPAS DE CALIBRE ; instrument à deux branches , dont les Sculpteurs se servent pour mesurer les grosseurs des corps ronds , parce qu'il embrasse les parties , ce que ne peuvent faire les compas à jambes droites. N<sup>o</sup>. 18.

On l'appelle aussi *compas d'épaisseur* ; il ne diffère du *compas* ordinaire qu'en ce que ses branches sont courbées.

Les Graveurs en planches de cuivre se servent aussi d'un *compas d'épaisseur* , pour trouver le véritable endroit du revers de la planche qu'ils veulent repousser & corriger quand il s'y est glissé quelque faute en gravant. On met la planche entre les deux branches , & lorsque celle qui est du côté de la gravure a été fixée sur

l'endroit qu'on veut repousser , on marque le revers avec la branche qui est de ce même côté. N<sup>o</sup>. 19. Ces compas ont les pointes d'acier.

COMPOSER , arranger , distribuer , disposer sur la toile toutes les parties d'un sujet que le Peintre a inventé , & qu'il veut représenter dans son tableau. Voyez COMPOSITION.

COMPOSITION. Art d'inventer , & de disposer convenablement tous les objets qui doivent entrer dans la représentation d'un sujet de Peinture , de Sculpture , ou de Gravure.

La *composition* est d'une très - grande conséquence pour la beauté d'un tableau : elle dirige , elle règle les idées que le Peintre veut exciter en nous. Lorsqu'elle est bien entendue , l'ensemble frappe au premier coup d'œil ; on est flatté , on est saisi. Est-elle mal entendue , ses différentes parties , fussent-elles d'ailleurs très belles , font naître une confusion d'idées semblables à celle qui regne dans les objets du tableau : on en est dégouté comme d'un livre , où les belles pensées , les traits bien frappés , mais rapportés & semés sans ordre

& sans méthode, se trouvent noyés dans le clinquant des phrases ampoulées, & dans le fatras de termes choisis qui ne disent rien.

Quand on se propose la représentation d'un sujet, il faut d'abord connoître tout ce qui doit y concourir, soit qu'on le puise dans l'histoire, dans la nature ou dans son génie. L'habitude au travail n'apprend pas à disposer tout avec goût, avec graces, avec discernement. On naît Peintre, comme on naît Poëte : l'étude perfectionne seulement le goût naturel.

Les différentes parties d'un tableau doivent former un tout, un ensemble qui plaise par la correspondance des unes avec les autres. Il n'y faut rien qui paroisse y être jetté au hazard ; chaque objet demande sa place, veut avoir ses proportions convenables & relatives, & que chaque figure y fasse son office : autrement un tableau ne seroit qu'un amas confus d'objets.

Lorsqu'à une certaine distance, à laquelle on ne distingue pas les objets en particulier, ou leur action, l'ensemble du tableau doit paroître un composé de masses de jours & d'ombres, dont

la dernière serve comme de repos à l'œil, & que les formes de ces masses, de quelque nature qu'elles soient, réjouissent la vûe, soit qu'elles consistent en champs, en arbres, en draperies, ou en figures. L'ensemble enfin sera agréable & récréatif, & les formes avec les couleurs présenteront toujours un coup d'œil satisfaisant.

Les grandes masses ne produiront cet effet qu'autant qu'elles seront subdivisées comme celles d'une draperie par des plis & des reflets.

Si l'on place une grande masse de jour sur un champ brun, il faut que les extrémités de ce jour n'approchent pas trop les bords du tableau, & que sa plus grande force se trouve vers le centre. *Voyez* M A S S E, COULEUR, EFFET, INTELLIGENCE.

Chaque sujet historique d'une Peinture n'admet qu'une action, un instant même de cette action ; & tout ce qu'un Peintre se propose de faire entrer dans son tableau, doit concourir à représenter cet instant unique. Tout ce qu'il y introduiroit des instans qui ont précédé ou succédé, n'appartiendroit plus à la véritable *composition*, & en-



freindroit les loix de *l'unité du tems*.

Toute action fournit divers instans ; c'est au Peintre à faire choix du plus favorable & du plus intéressant, néanmoins toujours relativement aux loix de la Peinture ; car le plus pathétique pourroit être le plus intéressant & le plus frappant dans le récit, sans être le plus favorable pour la disposition des groupes, des figures, ou pour l'effet des lumieres & des ombres.

Un Peintre devroit se regarder comme un homme de tous les Pays, & n'adopter aucun goût national ou particulier, dans la crainte qu'ils n'influent dans ce choix, & ne lui ôtent la liberté entiere de saisir l'instans qui lui présente des avantages en plus grand nombre. Ce choix appartient proprement à *l'invention*. Je renvoye le Lecteur à cet article.

*L'unité d'action* se réduit à ne pas faire entrer dans la *composition* d'un tableau, deux instans, qui partageroient infailliblement l'attention du Spectateur, & rendroient le sujet moins frappant. Quelque liés qu'ils puissent être, ce sont deux faits qui se succedent, & l'un

prend toujours tellement sur l'autre, que le plus intéressant, perdant ce que le moins frappant lui enleve, l'objet que le Peintre a dû se proposer, n'est pas parfaitement rempli.

Cette règle n'exclut cependant pas ces instans si intimement liés avec ceux qui les précédent, ou les suivent, qu'on ne sçauroit les séparer sans perdre beaucoup de l'effet & de l'expression. On ne passe pas tout d'un coup d'une grande tristesse à une grande joie, ou de la douleur au plaisir. La premiere passion laisse toujours quelques traces après elle. Il y a des nuances & des passages qui participent de l'une & de l'autre, comme la nuit ne fait place au jour que par l'aurore. C'est ce que Rubens a très-bien observé dans son Tableau de la Gallerie du Luxembourg, qui représente la naissance de Louis XIII. La Reine Marie de Medicis y est assise sur le pied de son lit, avec un air qui exprime parfaitement la joie d'avoir mis un fils au monde, avec les suites inséparables des douleurs de l'enfantement. Si par un scrupule mal entendu pour observer cette unité d'action, Rubens n'a-

voit exprimé que la joie ou la douleur, il eût perdu tout le fin, tout le délicat que lui offroit ces deux instans, qui, quoique séparés, pour ainsi dire, deviennent un, & ne font qu'une action, dont l'expression est admirable, & l'impression si douce, qu'on ne se lasse pas de la sentir.

C'est en considérant l'unité d'action que le Peintre doit être scrupuleux pour le choix des péisodes, qui ne doivent jamais être introduites que pour renforcer l'expression de l'ensemble du tableau. N'y sont-elles mises que pour l'ornement, elles deviennent souvent plus qu'inutiles? sont-elles trop frappantes, elles partagent l'attention, & c'est un des plus grands défauts qu'un Peintre ait à se reprocher.

Mais quoique le Peintre doive se proposer dans sa *composition*, de n'exciter qu'une seule & même passion, rarement déterminée, & presque toujours combattue par des alternatives d'intérêts ou opposés, ou du moins variés, il est des cas où il lui est permis de s'écarter de cette loi. Tels sont tous les sujets composés, où les différens acteurs de la scène, souvent agités par des passions diverses, varient les

impressions par leurs différens mouvemens, & par la variété des intérêts qui les occupent dans ce moment. A mesure que l'œil se promène, & qu'il réfléchit sur les caractères exprimés sur le visage, ou par les mouvemens des acteurs, le spectateur se joint, pour ainsi dire, d'intérêt avec chaque figure ou chaque groupe, & éprouve successivement les mêmes passions des unes & des autres, ou sent des émotions contraires, suivant les dispositions actuelles de son cœur. L'action est une, prise en elle-même; mais les circonstances qui concourent à la former, sont multipliées. Frappé presque également des unes & des autres, comment fixer son attention sur une seule?

De tels sujets sont toujours assez féconds, sans avoir besoin du secours des épisodes. Un Peintre qui n'a pas assez de génie pour s'en passer, ne mérite pas le nom de Peintre. Qu'on varie les attitudes, les caractères, les groupes, mais toujours sans perdre de vue l'unité d'action, & qu'on ne trouve jamais dans un tableau des *figures à louer*, des épisodes inutiles, ou des circonstances de l'action qui ne sont

pas intimement liées , avec l'instant que le tableau présente.

La loi de l'unité , par rapport au lieu de la scène , n'est pas moins sévère. Le Peintre ne peut supposer ce lieu à sa fantaisie , ni représenter dans un paysage ce que l'Histoire dit s'être passé dans un appartement : bien plus , dès qu'il a fait choix d'une salle , d'un vestibule , conformément à l'Histoire , il faut qu'il y représente l'action , sans faire promener les yeux ailleurs. A la faveur de quelque fenêtre ou d'une porte ouverte , il peut égayer la vûe par quelque bout de lointains & de paysages amusans , lorsque la scène est représentée dans une salle. La perspective vient aussi fort heureusement à son secours , si la campagne est le lieu propre à l'action : il peut alors varier le coup-d'œil par des collines , des eaux , des rochers , des fabriques ; mais il ne peut changer le lieu ; il ne lui est que permis d'en varier la décoration.

Cette décoration n'est même pas soumise à son caprice : elle doit être conforme aux loix de la convenance. Une chaumière , une cabane de payfans , n'admettent

point de colonnades ni de lambris dorés.

Dans toute action composée , il y a des acteurs principaux & d'autres subordonnés : le lieu même de la scène fournit souvent des objets qui lui sont relatifs , & qui ne s'y trouvent pas déplacés , quoiqu'ils n'ayent pas un rapport immédiat avec l'action ; mais chaque figure , chaque objet doit être plus ou moins remarquable , à proportion de l'intérêt que l'on y doit prendre. Il ne faut cependant rien de négligé , & tout doit être également soigné dans un tableau. Mais de quelque manière qu'on dispose les masses , la figure & l'action principales veulent être distinguées par dessus toutes les autres , & non seulement la figure & l'action principales , mais les membres mêmes , & les instrumens que l'acteur employe pour l'action.

Ce seroit tomber dans une extrémité aussi vicieuse , que de rompre l'harmonie de l'ensemble par une distinction trop exagérée : l'accord même des couleurs & des lumières , d'où résulte cette harmonie , contribue à rendre le principal objet plus sensible. La subordina-

tion des groupes particuliers, dont les plus foibles cedent aux plus forts, concourent à n'en faire qu'un, que le Titien appelloit *la grappe de raisin*. V. CLAIR-OBSCUR.

Les couleurs ne concourent pas moins à la beauté d'un tableau, que les masses. La principale figure devant être en général la plus visible ou la plus frappante, ses couleurs dominantes seront répandues sur le tout, & donneront le ton au reste des groupes & du tableau; car il faut une subordination des parties au tout, & des parties à d'autres plus principales, qui doivent aussi se faire distinguer, & être traitées à proportion plus fièrement, qu'elles doivent être plus sensibles. Si la Peinture est sœur de la Poësie, elle ne l'est pas moins de la Musique. Un tableau doit faire sur l'œil, l'effet d'un concert sur l'oreille: si on introduit dans celui-ci un instrument trop bruyant, ou discordant, l'harmonie est rompue, l'agréable repos ne s'y trouve plus, & l'on se sent étourdi, loin d'en être flatté. Une partie trop éclatante & trop forte dans un tableau, produiroit un effet aussi désagréable; on

aime à se promener d'objets en objets, de groupes en groupes, par ordre & avec plaisir.

L'éclat des couleurs n'est pas toujours le plus sûr moyen de faire distinguer la figure principale; le Peintre peut le faire, & le doit même, lorsqu'il se trouve dans la nécessité de la mettre dans une place peu favorable; c'est alors qu'il faut attirer la vûe & réveiller l'attention par la couleur vive de sa draperie, ou d'une partie seulement, ou par le fond sur lequel cette figure est peinte, ou par quelque autre artifice: mais la force & l'éclat sont inutiles où la place de la figure principale la rend assez visible & assez distinguée; ce seroit cependant un défaut impardonnable que de l'éteindre par l'éclat des figures voisines, & de la perdre ainsi dans la foule. Un tableau de l'Albane représente Jesus-Christ dans l'éloignement, qui s'approche de ses Disciples placés sur le devant du tableau; quelque petite que soit la figure de Jesus-Christ, elle s'y trouve cependant la plus apparente, parce que le Peintre a eu l'adresse de la placer sur une éminence, & de la peindre sur la partie la plus

plus éclatante du ciel , précifément au-deffus de l'horizon.

Si l'unité d'action est abfolument requife pour une bonne compofition ; on fent combien il eft néceffaire d'en bannir toute figure inutile , oifeufe , & tout objet fuperflus ; le feul défaut de génie , ou le mauvais goût font capables de les y introduire. Loin de *renforcer* l'expreflion de l'ensemble , ces figures languiffent isolées ; elles fe trouvent de trop dans *la compagnie* , elles y répandent un ennui & un froid qui dégoutent le fpectateur.

Gardez-vous bien auffi de planter les figures comme des arbres en alignement , & réuniffez-les par groupes ; faites-les converfer enfemble , mais qu'elles ne foient pas ramaffées au hafard fans intelligence & fans proportion.

Ce n'eft pas encore affez qu'il fe trouve une liaifon entre les groupes , les figures , les objets mêmes du tableau ; on fent bien que des membres épars ne forment point une figure humaine , telle qu'elle puiffe être ; à plus forte raifon une figure gracieufe , animée , & en action. Le trop d'uniformité

dans la pofition des membres rendroit une figure froide , déplaiſante à voir ; le feul contraſte peut y rappeller le feu & la vie. Contraſtez donc les figures avec les figures , les membres avec les membres , les groupes avec les groupes ; il faut varier les attitudes ; que les bras , les jambes ne fe répondent pas en lignes parallèles ; une figure droite doit être contraſtée par une figure penchée. Mais point de gêne dans ces contraſtes ; qu'un Peintre fuive le naturel , fans quoi on feroit tenté de penfer qu'il a conſervé trop d'amour & d'affection pour ſes porte-feuilles d'*Académies* , où la ſcrupuleuſe attention ſur l'attitude du modèle faifoit craindre d'en laiffer échapper , même ce qu'il pouvoit avoir de défectueux.

Si le fujet demande plufieurs figures debout , il faut les varier par des ingénieux airs de têtes , ou des autres parties. Ce contraſte s'entend auffi des maſſes , qui ne doivent être ni de même forme , ni de même grandeur , ni de même couleur. De deux draperies rouges , par exemple , le rouge de l'une doit être plus foncé que celui de l'autre ; les

jours , les ombres , les reflets , tout demande à être varié. Les draperies de couleur changeante font d'une grande ressource dans ce cas-là. Quant au jet & aux plis , que l'art le cède à la nature , de manière qu'il ne s'y fasse pas sentir. *Voyez DRAPERIE.*

Comme il n'y a qu'une action , qu'il n'y ait dans le tableau qu'une lumière principale ; les petites lumières éparées pétillent trop , elles éteignent l'effet de la principale , & celui des masses , si elles ne sont ménagées avec un art infini.

Une des principales parties de la Peinture est donc la *composition*. Dans ce grand Art , l'esprit parle toujours à l'esprit : quand un Artiste pense à exécuter un sujet , dès - lors son action principale doit être peinte dans sa tête , & ce tableau idéal le dirige dans toutes ses études.

Un de ses principaux devoirs doit être de donner tous ses soins pour que sa *composition* soit faite de manière à ne laisser aucun doute sur l'action qu'il entreprend de représenter. On n'aime pas à mettre son esprit à la torture pour deviner ; on ne veut avoir re-

cours qu'à ses yeux , pour qu'ils retracent dans la mémoire ce qu'on veut y voir d'après le tableau. Le premier coup d'œil doit agir sur l'esprit ; & toutes les idées que le tableau excite , doivent être nettes. Les Peintres Flamands , si l'on en excepte Rubens & Vandike , laissent presque toujours quelque chose à désirer dans la *composition* de leurs tableaux , dont les sujets sont pris de l'Histoire Sainte , soit qu'ils ne méditent pas assez sur leurs *compositions* , soit par d'autres raisons aussi peu capables de les excuser dans ce défaut.

Nombre d'Artistes tombent dans un autre non moins blâmable : ils vont chercher chaque figure , chaque partie de leurs tableaux dans leurs portefeuilles , & les cousant ensemble après les avoir rapprochées , ils en font un habit de différens draps. Les morceaux , les études sont bien en elles-mêmes , elles ont tout le piquant de la nature , mais elles ne peuvent convenir à toutes les *compositions*. Qu'en arrive-t-il ? On va puiser dans ce portefeuille les détails d'une ordonnance qui devient par-là nécessairement languis-

sante ; & ayant cherché dans cette source ce que le génie ne fournissoit pas , on préfère toujours quelques-unes de ces études , ou par la raison qu'elles sont mieux exécutées , ou qu'elles ont plus d'attraits pour la façon de penser : source malheureuse d'où vient la répétition que l'on remarque trop ordinairement dans les tableaux du même Peintre. En vain a-t-on recours à des différences dans la lumière , dans le style , dans le jointain ; on ne sauroit faire des tableaux qui parlent à l'esprit , quand ils n'émanent pas du génie. On sent les pièces de rapport , & l'on éprouve , en voyant ces espèces de tableaux , une monotonie qui dégoûte. On aime l'art , on se prête quelque-tems à la propreté , à la délicatesse du pinceau , à la finesse de la touche , à la beauté du ton , &c. mais on ne pardonne que difficilement à l'Artiste.

Veut-il encore multiplier les motifs & les moyens de trouver de l'indulgence ? qu'il observe exactement le Costume dans ses *compositions*. Que les figures soient vêtues à la mode du pays & du tems où l'action représentée s'est passée ; qu'un Chinois ou autre personna-

ge d'Orient ne se présente pas sous la figure & l'habit d'un petit-maitre d'Europe , on le méconnoîtroit , lui , les autres acteurs , & l'action.

On rencontre dans la plupart des tableaux *composés* dans les commencemens du renouvellement de la Peinture , un défaut essentiel qu'on ne pardonneroit pas à un Artiste de nos jours. Les loix de la perspective n'étoient pas alors connues comme elles le sont aujourd'hui , & leurs figures semblent collées , ou posées les unes sur les autres : les lointains n'y sont pas observés , & l'œil de l'imagination ne s'y promène pas à l'aïse dans les intervalles que les figures laissent entr'elles : il faut faire en sorte qu'on y voie circuler l'air , & que l'on puisse juger de la distance qui se trouve entre chaque objet. *Voyez* pour cet effet l'article PERSPECTIVE.

S'il est permis de s'écarter de quelques-unes de ces règles de la *composition* , ce ne peut être que dans le cas où le sujet du tableau seroit traité historiquement en partie , & en partie allégoriquement ; mais il faut être extrêmement circonspect à introduire dans ses tableaux

êtres imaginaires personifiés ; il ne faut tout au plus y admettre que ceux que l'usage, de tems immémorial, a admis. S'ils contribuent à la richesse de la *composition*, ils ne contribuent pas moins à répandre une obscurité profonde dans un sujet, qui d'ailleurs seroit très-clair & très-connoissable.

Le Peintre peut imiter le Poëte pour le feu, le génie, le style, l'expression ; mais qu'il n'abuse pas de ce dire d'Horace : Les Peintres & les Poëtes ont toujours eu une liberté entiere de faire entrer dans leurs compositions tout ce qu'il leur plaît.

. . . . *Pictoribus atque  
Poëtis,  
Quidlibet audendi semper  
fuit æqua potestas.*

ART. POËT.

On permet aux seconds ce qu'on ne pardonneroit pas aux premiers ; & quoiqu'on doive inviter les Peintres à se familiariser avec les grands Poëtes par une lecture assidue de leurs ouvrages, une telle invitation ne peut avoir lieu que pour l'invention, où le sublime & l'élevation des idées sont requis : elle ne scauroit convenir à la *disposition*.

Plusieurs, il est vrai, confondent encore, comme avant M. de Piles, l'invention qui trouve le sujet d'un tableau, & les objets qui doivent y entrer, avec la disposition qui les y met chacun à leur place convenable ; mais n'est-ce pas une erreur de les regarder comme synonymes, dès qu'ils présentent des idées si différentes ?

Une attention que tous les Peintres devoient avoir, seroit de faire des esquisses ou croquis des choses & des traits qui les frapperoient le plus dans la lecture de l'Histoire, de la Fable, de la Bible, de l'Iconologie, & s'accoutumer de bonne heure à inventer & à composer d'eux-mêmes ; c'est le moyen de devenir Peintres : car on ne doit pas donner cette qualité à ces génies bornés, qui, incapables de produire rien d'eux-mêmes, ne font que copier ou dérober les ouvrages d'autrui, qui mettent en cela toute leur industrie, & qui méritent si bien le reproche : *ô imitatores servum pecus.*

On donne des épithètes dans le bon ou mauvais sens, au terme de *composition* ; elles dérivent toutes du défaut du goût, ou



du manque de génie dans l'Artiste, ou de son peu d'attention pour les règles que nous avons détaillées, ou enfin des qualités opposées.

Dans le sens favorable, on appelle une *composition riche*, celle où la fécondité, le goût & la belle ordonnance se font voir & sentir. La multitude des figures ne constitue pas la vraie richesse : une *composition* n'est proprement riche que quand elle excite en nous beaucoup d'idées ; & elle peut le faire avec une seule ou peu de figures. Le tableau du Poussin, représentant le déluge, que l'on voit au Palais du Luxembourg, réveille toutes les idées de ce désastre arrivé à la nature humaine : on y voit le trouble, la désolation, la destruction presque entière du genre humain ; on se sent saisi d'effroi, de crainte & d'horreur à son aspect ; la mélancolie s'empare de l'ame, & on s'en éloigne, comme si ces torrens rouloient leurs eaux avec fureur pour nous engloutir. A peine y voit-on cependant deux ou trois figures qui font tous leurs efforts pour s'échapper au péril qui les menace.

Une *belle composition* est celle où chaque objet est

bien à sa place, où les groupes sont bien contrastés, de même que les figures, & qu'elles expriment bien par leurs attitudes, leurs airs de têtes & leurs caractères, l'action que le Peintre s'est proposé de mettre devant les yeux. *L'élégance* d'une *composition* consiste dans le bon goût qui a présidé à la disposition des objets du tableau.

On appelle *composition chargée*, celle où les objets sont trop multipliés. La disette, au contraire, d'objets, rend la *composition maigre* ; les attitudes forcées, les *mouvements* & les *formes* hors de la nature, les dispositions contre le vrai de l'Histoire, & les positions des objets hors du vrai-semblable, relatif au fait, sont les *compositions extravagantes*. Lorsque les caractères des passions & des airs de têtes sont exagérés, & pèchent par excès, les *compositions* sont *forcées* : elles sont *froides*, quand les figures manquent de caractères, de passions & de vie. La figure principale est-elle éteinte, perdue dans la foule des autres, soit par sa position mal choisie, soit par les incidens qui l'éclipsent, soit parce que les autres figures sont plus sensi-

bles & plus frappantes , la *composition* est *confuse*.

Ce seroit entreprendre de traiter de tout ce qui concerne la Peinture , que de vouloir entrer dans le détail de toutes les parties qui ont un rapport direct ou indirect avec la *composition*. Chaque partie a son objet particulier que l'on trouvera expliqué dans les différens articles de ce Dictionnaire : c'est pourquoy je finis celui-ci par une exhortation aux Peintres trop scrupuleux , à ne faire entrer dans la composition de leurs tableaux , que des sujets déjà traités une quantité de fois. L'Histoire Ancienne , l'Histoire de France , celle de chaque pays fournissent des faits assez remarquables pour une belle *composition* : il ne s'agit que du choix ; heureux ceux qui s'affranchiront de cette servitude , pour voler de leurs propres ailes.

**COMPOSITION** ou **ENDUIT** est le nom que les Peintres donnent à un mélange de poix grecque , de maïtic & de gros vernis bouillis ensemble dans un pot de terre , qu'ils appliquent ensuite avec une brosse sur les murailles qu'ils veulent peindre à l'huile , & qu'ils frottent après avec une

truelle chaude pour mieux étendre & unir cette matière avant d'y coucher les couleurs. Quelques-uns se contentent d'y donner deux ou trois couches d'huile toute bouillante , & l'impriment après avec des couleurs siccatives , telles que le blanc de craie , l'ocre rouge , & d'autres terres que l'on broye un peu ferme. D'autres font leur *composition* ou *enduit* avec de la chaux & de la poudre de marbre , ou du ciment qu'ils frottent avec la truelle , pour le rendre bien uni , & l'imbibent avec de l'huile de lin avec une grosse brosse ; & quand ces enduits sont bien secs on les imprime comme nous l'avons dit. *Felib.*

**CONNOISSANCE**, art de distinguer & de juger de la beauté , de la bonté d'un tableau , de la manière des Peintres ; en conclure que le morceau est original ou copie , & forti du pinceau d'un tel maître.

Les meilleurs connoisseurs se trompent quelquefois dans la *connoissance* des noms ; & à dire vrai , quoiqu'il soit toujours fort agréable de connoître l'auteur d'un beau tableau , cet article n'est pas des plus essentiels : la véritable *connois-*

*sance* de la Peinture consiste à être en état de juger si une peinture est bonne ou mauvaise, à faire la distinction de ce qui est excellent d'avec ce qui n'est que médiocre, & de sçavoir rendre raison du jugement qu'on aura porté.

La *connoissance* des manieres est un autre article; elle consiste à juger un tableau par lui-même, c'est-à-dire par la touche, le dessein, l'ordonnance, le coloris. Bien des gens passent pour connoisseurs, parce qu'ils sont hardis à donner des noms, ce qu'on appelle, *baptiser des tableaux*; mais dans la vérité ce baptême se réduit souvent à deviner des noms de Peintres.

On connoît l'auteur d'un tableau par sa maniere. *Voy. MANIERE*; comme on connoît l'écriture de celui dont on a reçu plusieurs lettres, & le style d'un homme dont on a lu plusieurs Ouvrages. Ces deux *connoissances* ont des sources différentes: l'une est produite par le caractère de la main, & l'autre par l'habitude & la réflexion.

Tous les tableaux portent ces deux caractères: celui de la main est l'habitude que chaque Peintre a contractée dans sa touche, & le ton de

couleur. Celui de l'esprit est le génie du Peintre, qui se distingue par sa maniere de composer, & le plus souvent par ses airs de têtes. Il se connoît encore par son dessein plus ou moins coulant.

La *connoissance* fondée seulement sur des marques assez sensibles, n'est cependant pas parfaite. Un médiocre connoisseur peut se laisser surprendre à quelques touches faciles, à la force ou à la foiblesse des couleurs, à certains airs de tête que quelques grands maîtres ont affectés. Des répétitions de draperies, des manieres de coëffer & d'habiller des figures; enfin un je ne sçai quoi d'extérieur qui frappe de maniere à s'y méprendre au premier coup d'œil, & peut faire regarder un tableau de l'école d'un Maître pour son ouvrage propre. Un élève habile prend aisément sa maniere, & peut l'imiter servilement dans ce que nous venons de rapporter; mais le génie ne se communique pas, & la *connoissance* du génie est réservée aux véritables & parfaits connoisseurs.

En fait de beaux Arts, la *connoissance* n'est pas à la portée de tout le monde:

celle de la Peinture, sur-tout, demande beaucoup de génie, beaucoup d'esprit, de mémoire, du goût naturel, & comme on dit, de l'*amour*. Ces dons du ciel doivent avoir été entretenu & nourris par la vûe fréquente & réfléchie des beaux tableaux, & par une imagination vive, qui rappelle la vérité des objets naturels, pour en faire la comparaison avec les objets représentés. L'œil d'un homme doué de toutes ces qualités, & qui n'auroit point encore l'étude nécessaire, fera infailliblement saisi agréablement & frappé d'un beau morceau de Peinture. S'il n'en est pas content, il faut en conclure que la nature n'est pas imitée comme elle devoit l'être. Un homme d'esprit qui ne sera même pas instruit des préceptes de l'Art, peut juger les parties de l'esprit d'un tableau.

Un connoisseur ne devoit avoir ni préjugé ni prévention pour les morts & les vivans: il peut avoir son goût particulier pour celui qui le flate; mais en général il ne doit aimer que l'art, & ne voir que par lui.

Pour s'instruire, il faut se rendre les principes de l'Art familiers par la lecture des

bons livres; examiner comment ils sont réduits en pratique dans les plus beaux tableaux, s'entretenir souvent avec ceux qui passent pour les plus intelligens; cependant sans avoir trop de prévention pour leur capacité.

Le Poëme de Dufresnoy sur la Peinture, les Vies des Peintres de M. Félibien, les ouvrages de M. de Piles & ceux d'Antoine Coypel, sont les meilleurs pour donner quelques ouvertures.

Il n'y eut peut-être jamais dans le monde un tableau sans défauts; & il est extrêmement rare d'en trouver un qui ne pèche visiblement contre quelque précepte de la Peinture, aux yeux des Connoisseurs: Raphaël lui-même n'est point parfait dans ses meilleurs tableaux. La perfection n'est pas faite pour l'humanité; il faut donc proportionner son jugement sur la bonté d'un tableau, au degré de sa beauté & de sa perfection.

Qu'un tableau ou un dessein ait été, ou soit encore estimé de ceux que l'on regarde comme bons connoisseurs; qu'il fasse ou qu'il ait fait partie d'une collection fameuse; qu'il ait coûté cher; que l'ouvrage soit Ita-

lien ou non, ancien ou moderne, tout cela doit être de peu de poids, puisque dans l'ancien comme dans le moderne, dans les Ecoles d'Italie comme dans celles des autres pays, il y a eu de mauvais Peintres, par conséquent de mauvais tableaux. Les plus grands Maîtres eux-mêmes ont été inégaux, & ont eu des tons différens. Supposer donc qu'un ouvrage est bon, précisément parce qu'il est ou qu'on le dit d'un des plus grands Maîtres, c'est une erreur : il faut juger de la bonté des choses, par leurs qualités intrinsèques. On peut néanmoins avoir quelquefois égard à l'intention que l'auteur avoit, ou a pû avoir en le faisant ; car un dessein, une esquisse, par exemple, fait pour une coupole ou autre chose, acquiert souvent du mérite pour le lieu, & même pour mille autres circonstances.

Bien d'autres choses sont requises, pour constituer la bonté & le degré de perfection d'un tableau ou d'un dessein. La Peinture ayant pour objet, non-seulement de plaire, mais d'instruire, les tableaux qui réunissent ces deux qualités, seront toujours d'un

mérite supérieur à ceux qui ne les auront pas, ou qui n'auront que l'une ou l'autre. Un paysan qui porte des fruits, peut être aussi bien exécuté qu'un héros, qu'un Saint Paul prêchant : mais tous deux également bien peints, il n'est pas douteux que les tableaux du héros & de l'Apôtre, sont préférables à celui du paysan. De même entre deux tableaux, dans l'un desquels on admire le *moëlleux*, le *gras* & le *délicat* du pinceau seulement, & dans l'autre un peu moins de ces qualités, mais une belle invention & une ordonnance bien entendue, ce dernier mérite la préférence.

Il en est de même quand il s'agit de concurrence entre un sujet d'histoire & un tableau de fleurs, ou d'animaux, ou un paysage, ou une bambochade, lorsque les uns & les autres sont bien exécutés : la raison en est, que ces derniers peuvent plaire ; mais ils n'ont pas le mérite du premier, qui est de plaire & d'instruire à la fois.

On doit ensuite examiner l'invention, la composition, le dessein, l'expression, le coloris, la touche, le costume, la grace & la grandeur.

L'invention plaît & instruit, l'expression plaît & émeut, le dessein ou la simple imitation des contours & des formes plaît seulement, de même que la touche & le coloris : la composition a cela de plus, qu'elle facilite l'instruction, en disposant les parties où elles doivent être : le costume instruit & plaît ordinairement : la grace & la grandeur plaisent & instruisent. Ces deux dernières qualités ne sont pas particulières à l'Histoire, ni à quelque sujet que ce puisse être : elles relèvent l'idée de chaque espèce, elles contribuent à l'impression que le tableau fait sur notre esprit ; elles allument dans nous cette émulation noble & vertueuse, que le Peintre a sçu donner aux objets & aux figures humaines.

Pour qu'un tableau soit un morceau *capital*, il doit, dans tous les genres, être bien imaginé, de bon goût, du meilleur choix & bien composé. Il faut que l'expression convienne au sujet & aux caractères propres des acteurs de la scène, qu'elle ait assez de force & de netteté pour faire appercevoir au premier coup d'œil l'intention du Peintre. Les

attitudes, le coloris, les airs de têtes particulièrement, les draperies mêmes, enfin tous les accompagnemens doivent concourir à cette expression générale ou particulière. Il faut que les différentes parties soient bien contrastées, qu'elles se soutiennent, & se fassent valoir réciproquement ; qu'il n'y ait qu'un jour principal, qui avec les jours subordonnés, les réflets, les clairs & les bruns, composent une harmonie & un *tout-ensemble*, qui fasse sur l'œil & sur l'esprit un effet aussi agréable qu'une bonne pièce de musique le fait sur l'oreille.

Il faut que le dessein soit correct, les proportions & l'expression des figures, exprimées & variées suivant l'âge & le sexe des personnes ; que le coloris soit conforme au moment du jour où se passe l'action, gai, brillant, sombre ou triste, suivant le sujet ; mais toujours naturel, beau & disposé de façon qu'il plaise.

Quant aux couleurs, qu'elles soient *couchées* & fondues avec délicatesse & suavité ou d'une manière épaisse, brute & ferme, il faut que la légèreté & l'assurance de la main s'y fassent remarquer.

. C'est sur le plus ou le moins de ces parties, dans lesquelles un Peintre aura excellé, qu'il faut mesurer le degré de son mérite. Ainsi l'exactitude *sèche* & la correction du dessein d'Albert Durer ne peuvent entrer en concurrence avec la *divinité*, les graces du pinceau & l'harmonie sublime du Cor-  
rege.

» Mais pour faire cette  
» juste comparaison, il faut,  
» dit M. de Piles, avoir le  
» goût & les yeux épurés.  
» J'entends par le goût épu-  
» ré, un esprit vuide non  
» seulement de cette pré-  
» vention grossiere qui s'em-  
» pare si facilement des es-  
» prits médiocres, mais en-  
» core de celle qui se glif-  
» fant insensiblement dans  
» les meilleurs, par l'édu-  
» cation ou par une créance  
» trop facile, ne montre les  
» choses que par un côté,  
» & ne laisse plus de liberté,  
» pour voir & pour exami-  
» ner. « L'amour de la gloire  
de la patrie en aveugle aussi  
quelques-uns. » Telle a été  
» la prévention des Ro-  
» mains, qui n'estimoient  
» que Raphaël; des Flo-  
» rentins, qui lui préféroient  
» Michel-Ange, & de l'E-  
» cole de Venise qui tenoit  
» pour le Titien, comme

» celle de Bologne a depuis  
» fait pour les Caraches.  
» Par des yeux épurés,  
» j'entends cette pénétra-  
» tion naturelle, ou *acqui-*  
» *se*, qui ne laisse rien  
» échapper, & qui voit tout  
» ce qu'il y a à voir dans  
» un ouvrage, par les yeux  
» du corps & par ceux de  
» l'esprit, sans s'arrêter aux  
» épithetes de *divin*, d'*ad-*  
» *mirable*, & aux éloges  
» dont la plûpart des cu-  
» rieux & des faiseurs de  
» catalogues de leurs cabi-  
» nets, sont ordinairement  
» trop prodigues.

CONNOISSEUR, qui est instruit des règles, des préceptes, & de tout ce qu'il faut pour porter un bon jugement sur un morceau de peinture, sculpture, gravûre ou dessein.

Bien des gens passent pour Connoisseurs dans ces arts, & ne le sont nullement. Les uns sont au fait des manieres, & sont très-peu en état de bien juger de la bonté d'un tableau : d'autres auront cette dernière qualité, & ne sont que peu de cas de l'autre. Le nombre des vrais Connoisseurs est très-petit : on peut en juger après avoir lû attentivement l'article *Connoissance*, & le discours sur la science d'un Connoisseur.

**CONNOITRE** (se) en Peinture, avoir les qualités requises pour distinguer l'excellent du bon, le bon du médiocre, en fait de Peinture, de Sculpture & de Gravûre, être en état de juger si un tableau est original ou copie, & quel en est l'auteur. *Voyez CONNOISSANCE, CONNOISSEUR.*

**CONTORSION**, se dit en Peinture des attitudes forcées & des traits outrés du visage. Quant aux attitudes, c'est un défaut contre la correction du dessein, quoiqu'elles soient possibles; & ceux qui ne sçavent pas mesurer les traits, & estimer les mouvemens des muscles du visage, suivant la passion qui les meut, sont sujets à les outrer, s'imaginant rendre l'expression plus sensible. *Voyez EXAGERATION.*

**CONTOUR**, en termes de Peinture, signifie les lignes qui renferment la superficie d'une figure dans tous les sens qu'on peut la prendre, ou si l'on veut, ce sont les lignes qui distinguent à nos yeux le tout en général, & chaque partie en particulier d'une figure. Les *contours* n'ont de la grace qu'autant qu'ils sont

flamboians & ondés, coulans, grands & presque imperceptibles *au toucher*, comme s'il n'y avoit ni éminences ni cavités. Ils doivent être conduits de loin, sans interruption, pour en éviter le grand nombre. Il faut pourtant bien prendre garde qu'en donnant aux membres une forme ondée, on ne fasse paroître les os brisés ou disloqués. *Cette règle doit s'appliquer particulièrement aux figures qui reposent plus sur un pied que sur les deux.* Ces contours ont je ne sçai quoi de vif & de remuant, qui rend les figures plus animées. Quand ils ne sont point faits de cette façon, ils deviennent durs, roides & manierés.

*Contours* ondoyans, coulans, grossiers, certains, équivoques, austères, grands, forts, nobles, résolus, arrêtés, puissans, terribles, sont tous des expressions qui sont expliquées dans leurs articles.

**CONTOURNER**, en termes de Peinture, veut dire dessiner les contours. Ce Peintre *contourne* bien une figure. *Dufresnoy. Voy. CONTOUR.*

**CONTRAIKT**, en termes de Peinture, se dit d'un dessein qui n'est pas



ferme, dont les traits ne sont pas coulés hardiment, qui sent la gêne & l'esclavage. Un dessein copié est presque toujours *contraint*, & c'est à quoi on le distingue de l'original, quand on n'a pas celui-ci devant les yeux. On dit aussi qu'une figure est *contrainte*, quand son attitude n'est pas naturelle.

**CONTRAINTÉ**, en termes de Peinture. *Voyez* **CONTRAIINT**.

**CONTRARIÉTÉ**, en termes de Peinture : quand une couleur produite par le mélange de deux ou plusieurs autres, est rude à la vûe, on dit qu'il y a de la *contrariété* & de l'antipathie entre ces deux couleurs. *Voyez* **ANTIPATHIE**, **SYMPATHIE**, **AMITIÉ**, **UNION**.

Il faut toujours éviter de rompre une couleur avec une couleur qui lui est *ennemie* ; on doit même observer de ne pas les approcher dans un tableau, à moins que l'on n'ait que deux figures à traiter, ou que parmi un grand nombre de figures, on ne veuille en faire remarquer quelqu'une des principales du sujet, qui autrement seroit éteinte & confondue avec les autres. C'est ainsi que le Titien a

fait dans son tableau du triomphe de Bacchus, où il a placé Ariadne sur l'un des côtés, & ne pouvant la faire remarquer par les éclats de lumière qu'il a voulu, selon les règles, conserver dans le milieu, il lui a donné une écharpe de vermillon, sur une draperie bleue, pour la détacher de son fond qui est déjà une mer bleue, & pour attirer sur cette figure l'œil du spectateur. Paul Veronese dans sa nôce de Cana, a vêtu de bleu & de vermillon la personne du Christ, parce qu'elle est un peu enfoncée dans le tableau.

Les couleurs qui ont de la *contrariété*, se rompent quelquefois ensemble ; mais pour les allier, on doit y mêler quelques couleurs qui ont de l'amitié avec elles, & qui s'accordent avec celles que l'on veut, pour ainsi dire, réconcilier.

**CONTRASTE**, signifie en Peinture une variété de couleurs, de disposition des objets, d'attitudes des figures & de leurs membres, d'une manière cependant toujours belle & naturelle.

Cette variété de disposition des objets, forme le *contraste* dans les groupes. Que de trois figures assemblées, l'une se montre par

devant, l'autre par derrière, la troisième par côté, c'est un *contraste*. Chaque figure doit *contraster* avec les figures du même groupe, & chaque groupe avec les autres groupes du tableau.

On dit aussi qu'une figure est bien *contrastée*, lorsque dans son attitude on remarque une opposition des membres, qu'ils se croisent, & qu'ils se portent de différens côtés ou différemment : c'est en quoi consiste le *balancement*. Le *contraste* exige aussi la variété des couleurs dans les groupes, & dans les objets qui les composent. Une même couleur n'empêche cependant pas le *contraste*, pourvu que dans un objet elle soit vive & brillante, & très-foncée, ou extrêmement affoiblie dans l'autre. On dit *ce groupe, cette figure, font un beau contraste; ce Peintre fait bien contraster*.

**CONTRASTER**, éviter la répétition. *Voyez CONTRASTE.*

**CONTRECALQUER**, tracer les traits d'un dessin à contresens, après les avoir calqués. Pour cet effet, on calque d'abord avec du papier verni; on pose le côté dessiné sur la planche, & un papier rougi entre-deux,

& l'on passe la pointe sur tous les traits, qui se marquent sur le vernis de la planche dans le sens contraire au dessin du tableau: les estampes qui en viennent, se trouvent conformes au sens de la Peinture.

**CONTRE-CHASSIS**, second châssis ordinairement de papier verni ou huilé, que les Peintres & les Graveurs placent dans la chambre au-devant du châssis ordinaire, pour rendre la lumière moins vive, & plus égale. *Voyez CHASSIS.*

**CONTRE-EPREUVE** ou **CONTR'EPREUVE**, terme de Graveurs qui signifie la représentation d'une figure tirée sur un autre fraîchement, imprimée ou dessinée, mais de manière que ce qui étoit à gauche dans l'original, se trouve à droite dans la *contre-épreuve*. *Voy.* la manière de faire les *contre-épreuves* dans l'article suivant.

**CONTRE-EPREUVER** ou **CONTR'EPREUVER**, tirer une épreuve sur une autre; ce qui se fait ainsi: après avoir pris le trait en papier verni d'un vernis de Venise, & avoir calqué son dessin, comme nous l'avons dit au mot *calquer*, on

prend un papier blanc de même grandeur que le trait, & trempé de la veille, comme pour imprimer une estampe, & l'on mouille ce trait par derrière avec une éponge un peu humectée, prenant garde qu'il n'aille point d'eau sur le côté dessiné, ce qui empêcheroit le crayon de contre-épreuve. Le trait étant ainsi humecté, l'on prend un cuivre au moins aussi grand que ce trait, afin qu'en le posant dessus, le papier ne déborde pas : on place ce cuivre à plat sur la table de la presse, & l'on a soin de le couvrir d'un papier propre & humecté, pour empêcher qu'il ne faisse le trait ; on pose ensuite le trait sur le cuivre, de façon que le côté dessiné soit dessus, & on le couvre du papier blanc qu'on a préparé pour en recevoir la contre-épreuve, & ayant mis dessus quelques maculatures ou feuilles de papier gris aussi humectées, on pose doucement sur le tout plusieurs langes, & on le fait passer sous la presse suffisamment chargée : cela fait, en découvrant votre trait, on voit qu'il a marqué sur le papier blanc. Vous repasserez tout de suite sur le cuivre vernis le papier fraî-

chement décalqué, sans lui donner le tems de sécher. La presse doit alors être bien ferrée, & la tourner lentement, afin que le crayon marque mieux sur le vernis, ce qui contr'épreuve le trait sur le cuivre : on ne passe la planche qu'une fois sous la presse, de peur que les traits ne se doublent ; enfin cette opération faite, le trait se trouve marqué sur le cuivre dans le même sens qu'il étoit dessiné sur le trait, & le même encore que le tableau original, mais avec beaucoup plus d'esprit qu'on ne pourroit faire en calquant à la pointe.

S'il est nécessaire que l'estampe vienne du même sens que le tableau ou dessein original, ce qu'on est obligé de faire, quand il y a des actions qui doivent se faire de la main droite, & qui viendroient à gauche sur l'estampe, si l'on gravoit sur le cuivre, du même sens que l'original ; alors il faut *contre-épreuve* tout de suite son trait sur le cuivre, sans le faire d'abord décalquer sur un papier blanc, comme on l'a dit ci-dessus, & l'on peut dans ce cas dessiner ce trait avec de la mine de plomb qui marquera assez sur le vernis, mais qui ne le ferait

pas si bien sur le papier. De cette façon l'Estampe viendra dans le même sens que le tableau ; mais on est obligé alors de graver au miroir, comme on le voit au mot *Miroir*. Quelques-uns disent *contre'éprouver*.

**CONTRE - HACHURES** (*gravûre & dessin*), c'est après avoir fait des hachures dans un dessin ou sur une planche, les couper par de nouvelles hachures, ou diagonalement, ou obliquement, ou quarrément, selon que l'exigent les ombres de certains objets : c'est ce qu'on appelle *contre-hacher*. Voy. HACHURES, TAILLES.

**CONTREJOUR**, jour ou lumière opposée à quelque chose qui la fait paroître défavantageusement. Il ne faut qu'un contrejour, pour empêcher de voir la beauté d'un tableau. Les femmes, pour cette raison, se placent à contrejour ; elles ne veulent pas que le grand jour leur donne sur le visage.

**CONTRE - TAILLES & CONTRE - HACHURES** signifient à peu près la même chose en termes de Gravûre en cuivre ; en fait de dessin, on dit seulement *contre-hachures*, & *contre-*

*tailles* dans la Gravûre en bois. Ce sont des secondes & troisiemes tailles qui coupent quarrément ou obliquement les premières, suivant les ombres & les objets que l'on veut représenter.

Les *contre-tailles* & les *triples - tailles* sont dans la Gravûre en bois l'écueil des Commençans & des Graveurs médiocres, qui n'ont pas l'adresse de la main dans la conduite & la direction de l'outil. Ils sont sujets à rendre les *triples - tailles pouilleuses*, c'est-à-dire peu nettes, mal coupées, cassées par-ci par-là, & interrompues. Voyez GRAVURE EN BOIS.

Ces tailles que l'on fait les unes sur les autres, comme par opposition, doivent être plus quarrées & plus unies dans toutes sortes de gravûres, quand il s'agit de représenter des rochers, parce que le caillou & la pierre qui composent les rochers, sont plus unis & plus polis que le terrain des montagnes dont ils font parties. Voyez TAILLES, HACHURES.

**CONTRE-TAILLER.**

Voyez l'article précédent.

**CONTRETIRER**, c'est à peu près le même que *calquer*. Il y a bien des manières

nieres de *contretirer* un dessein, une estampe; outre celles dont nous avons parlé dans l'article *Calquer*; on y réussit encore en frottant une glace avec de l'eau gommée, mêlée d'un peu de vinaigre. La glace étant sèche, on pose sur le dessein ou estampe, le côté non frotté, & l'on dessine sur le côté frotté, avec de la sanguine, tous les traits & contours qu'on voit à travers de la glace: on couche ensuite une feuille de papier humecté sur ces traits, qui les enleve de dessus la glace, & les reçoit. Ce terme n'est guères d'usage, *calquer* dit tout.

Quant aux tableaux, la maniere la plus prompte & la plus usitée, est de les *contretirer* au voile, ce qui s'appelle *prendre au voile*, dont voyez l'article.

**CONVENANCE**, en Peinture signifie non seulement l'accord des parties, pour former un tout qui ne soit pas ridicule, mais la sagesse & le goût dans le choix de ces parties prises relativement ou séparément. C'est la *convenance* qui assigne à chaque objet d'un tableau le caractère qui lui convient par rapport à sa grandeur, sa disposition, sa forme, sa

richesse ou sa simplicité. C'est par elle qu'on ne loge pas un Roi dans une maison de Bourgeois, & un Charbonnier dans un palais. C'est elle qui enseigne à ne pas habiller une paysanne d'étoffes de drap d'or ou de soye, à ne pas mettre la tête d'un jeune-homme sur le corps d'un vieillard, ni la main d'une femme au bout du bras d'un homme; à conserver à chaque objet ses proportions naturelles, suivant la perspective; à donner à chaque figure le caractère qui lui convient, suivant la passion naturelle qui le meut, selon son âge, son sexe & sa condition; à garder le *costume*, tant pour les fabriques, les habillemens, les armes, &c. que pour la maniere d'agir; enfin à disposer tout de maniere que l'ensemble fasse un tout d'accord; à ne rien introduire dans ses compositions qui ne soit vraisemblable, énergique, naturel & conforme aux règles du bon goût & de la bienséance. *Voy. COMPOSITION.*

La plupart des Peintres ignorent, ou ne font pas assez de cas des loix de la *convenance*, soit dans les contrastes, soit dans les attitudes, soit enfin dans la

disposition des objets pour l'ordonnance de leurs tableaux. Quelques - uns les regardent comme des minuties, pendant que les gens connoisseurs & de bon sens les traitent de fautes réelles, parce qu'ils sçavent de quelle conséquence sont les *convenances* essentielles, surtout dans un art qui a pour objet de faire illusion, de plaire & d'instruire, & qui ne doit par conséquent rien exposer aux yeux, qui ne soit une imitation exacte de la belle nature. La bien-séance n'est pas tout-à-fait la même que *convenance*; il ne faut donc pas les confondre.

**COPAL**, résine dure, jaune, luisante, transparente, dont il y a deux especes : la premiere appellée *copal oriental*, est fort rare; on nous l'apporte des grandes Indes & de la Nouvelle-Espagne. Elle rend au feu une odeur approchante de celle de l'oliban. La seconde espece découle sans incision d'un grand arbre des montagnes des Isles Antilles. Quelques - uns l'appellent *karabé*, parce qu'elle lui ressemble. Cette seconde espece nous est apportée par Nantes ou par la Rochelle. On doit la choisir la plus

belle & la plus nette; elle fait la base principale du beau vernis de Martin. Elle ne se dissout pas dans l'esprit de vin sans une préparation dont on fait un secret; il faut auparavant la mettre en digestion dans un dissolvant résineux & huileux.

**COPIE**, répétition d'un morceau de Peinture, de Sculpture, de Gravûre ou de dessein. Celui qui sert de modele pour faire cette répétition, s'appelle original, quand il a lui-même été fait d'après nature, ou de *pratique* : c'est pourquoi l'on dit *travailler d'après nature*, & non *copier d'après nature*.

Pour faire un original, on puise ses idées dans la nature, que l'art ne sçauroit égaler; & c'est des ouvrages défectueux de l'art, qu'on les emprunte pour faire une *copie*. On a le champ libre pour la touche, le coloris, les attitudes, la disposition & l'expression, quand il s'agit de faire un original, & l'on est tellement astreint & borné quand il faut copier, que l'ouvrage ne sçauroit avoir cet air libre, ni cet esprit qui se fait voir dans un original : le même Peintre qui feroit l'un & l'au-

re , n'y mettroit même pas la même beauté. Supposant que le Copiste fût plus habile que l'auteur de l'original , la copie n'égalera pas le tableau du second , parce qu'il est presque impossible que la main exécute parfaitement ce que l'imagination n'a pas conçue. D'ailleurs un habile homme ne s'amuse guères à faire des *copies* ; elles sont communément l'ouvrage d'une main médiocre.

Mais quoiqu'on dise avec raison , qu'une *copie* est ordinairement inférieure à son original , il peut arriver qu'elle soit meilleure. Un Peintre médiocre peut avoir eu une grande pensée , & n'avoir pas sçu la rendre avec toutes les beautés dont elle étoit susceptible. Qu'un très-habile homme saisisse d'après lui cette pensée dans tout ce qu'elle a de sublime & de beau , il en perfectionnera la touche , le coloris , l'expression : la *copie* alors qu'il en aura faite , sera préférable à l'original.

Certains Peintres ont copié si exactement des tableaux , que des grands Connoisseurs même ont été embarrassés à distinguer la *copie* de l'original. Les amateurs de tableaux doivent donc

être très-circonspects , soit dans leurs jugemens , soit dans leurs achats , sur-tout quand il s'agit des grands Maîtres de l'Ecole Italienne , parce qu'on voit encore aujourd'hui des *copies* de leurs tableaux , faites avec une franchise , une hardiesse & une facilité surprenante.

Quand en copiant un tableau ou un dessin , on ne s'astreint pas précisément à la touche , à la maniere du Maître , & à tous les traits de l'original , le tableau n'en est pas moins une copie , comme une traduction est toujours une traduction , quoiqu'habillée à la Française , & qu'elle ne soit pas littéralement servile.

On peut dire de certains morceaux , qu'ils ne sont proprement ni copies , ni originaux. Ce sont ceux qui tiennent de l'un & de l'autre. Lorsque , par exemple , dans la composition d'un tableau d'histoire on fait entrer une ou plusieurs figures prises d'un tableau d'un autre Peintre , le tableau du premier est *copie* dans cette partie , & original dans le reste. C'est pourquoi on dit qu'un Peintre *se copie* quand il place dans un second tableau , une figure , des airs de têtes , des attitudes pré-

cifement les mêmes qu'il avoit employées dans un de ses ouvrages précédens.

Une copie dans laquelle on a corrigé ou d'invention ou d'après nature, & dans laquelle le copiste a changé quelque chose d'assez essentiel, est d'une dénomination équivoque; mais elle appartient plus à la copie qu'à l'original.

Le même Peintre pour sa propre satisfaction, ou pour faire plaisir à quelqu'ami, fait quelquefois deux tableaux semblables pour la composition, la touche; mais en faisant le second, il lui survient des idées plus vives sur le sujet, qui pouvoient lui être échappées dans le premier; il rendra l'expression plus forte & plus énergique, le coloris plus brillant, & plus vrai dans le second, celui-ci doit-il passer pour copie?

Il est encore des tableaux d'une autre espèce qu'on pourroit regarder comme de seconds originaux. Ce sont ceux que d'excellens Peintres se sont donné la peine de faire d'après certains fameux morceaux peints à fresque ou autrement sur les murs des Eglises. Voy. ORIGINAL. CONNOISSANCE.

COPIER, travailler ser-

vilement d'après quelque chose, & l'imiter en tout, autant que l'habileté du copiste le permet. *Copier* ne s'entend pas seulement du travail que l'on fait d'après un original, ou copie souvent d'après d'autres copies, ou d'après des estampes. On dit *copier la nature*, & non *d'après nature*. Dans ce cas il faut toujours faire choix de ce qu'elle a de plus beau & de plus parfait, & suppléer par l'art à ce qu'elle peut avoir de défectueux.

Quand on copie un tableau pour le graver, l'estampe qui en vient s'appelle *originale*; & celles qui sont faites d'après celle-ci, ou d'après d'autres, sont des copies. Voyez ESTAMPE.

COPIER avec le pronom personnel (se) se dit aussi en Peinture, d'un Peintre qui se répète. Voyez RÉPÉTER.

COPISTE. En termes de Peinture, se dit d'un Peintre qui ne fait point de tableaux de son invention, & qui ne travaillent que d'après d'autres. Un *Copiste*, qui n'est que copiste, quelque habile qu'il soit, n'est jamais regardé comme un bon Peintre.

COQUILLE. Les Peintres en mignature & Eventailistes mettent leurs couleurs dans des *coquilles* de



moules de rivières ou autres ; & les y fixent en les détrem-pant avec de la gomme ara-bique dissoute dans de l'eau. On les y laisse sécher , & on garantit ces couleurs de la poussière & autres ordu-res , en les couvrant de pa-pier. C'est de-là qu'est venu le nom *d'or* ou *d'argent en coquille* , que les Enlumi-neurs & Eventailistes met-tent en usage. Voyez OR , ARGENT.

COQUILLE , est aussi un ornement de Sculpture , imi-té des conques marines.

*Coquille double* , est celle qui a deux ou trois levres.

COQUILLIER , est une boîte divisée en petites ca-ses , dans lesquelles on met les coquilles qui contiennent les couleurs.

CORBEILLE , morceau de Sculpture en forme de panier rempli de fleurs ou de fruits , qui sert à terminer quelque décoration. On en fait en bas relief & en ronde bosse , suivant la place qu'ils doivent occuper.

CORDON DE SCULP-TURE. Moulure ronde en forme de tore , employée dans les corniches des ap-partemens. Elles sont ainsi nommées , de ce qu'on y traite des fleurs , des feuilles de chêne ou de laurier con-

tinues , quelquefois des ru-bans. Ces cordons étoient autrefois fort en usage dans les bordures des tableaux ; ce qui les fait encore appel-ler *bordures à cordons*.

CORNE D'ABON-DANCE. Ornement de Peinture & de Sulpture , or-dinairement placé par attri-but allégorique , pour dési-gner l'abondance. C'est une espèce de corne tournée en ligne spirale , allant toujours en s'élargissant , de l'ouver-ture de laquelle sortent des fruits , des fleurs , des bi-joux , des médailles , &c.

CORNET , en termes de Peintres en miniature , est un étui d'ivoire dans lequel on met une certaine quantité de petits godets aussi d'ivoi-re , & garnis des couleurs broyées & gommées pour s'en servir dans le besoin.

CORPS , terme employé par les Graveurs , pour si-gnifier la solidité , la largeur & l'épaisseur de la partie du burin , qui est aiguisée en forme qui tient du losange & du quarré. Le burin doit être assez délié par la pointe ; mais il ne faut pas que cela vienne de trop loin , afin qu'il conserve assez de *corps* , pour pouvoir résister selon les nécessités de l'ouvrage. *Bosse*.

**CORPS PERCÉ.** Expression en usage chez les Peintres & les Graveurs, pour signifier une couleur claire placée sur une autre claire, & qui ne font d'effet que par leur différence. Le corps percé est un *accident* fort à éviter, parce qu'il ruine l'intelligence du clair-obscur. *Ab. Bosse.*

**CORRECT, V. CORRECT.**

**CORRECTEMENT,**  
*Voyez CORRECTION.*

**CORRECTION,** terme de Peinture qui se dit en parlant du dessein. Un dessein bien *correct*, bien arrêté. La *correction* consiste dans la justesse des proportions, dans les contours & les arrondissemens des figures, bien rendus selon le vrai de la nature. On ne sçauroit faire un dessein bien *correct*, sans connoissance de l'Anatomie & du corps humain; c'est pourquoi tous les Peintres devroient desiner leurs figures d'après nature, & la belle nature. Le Titien n'étoit pas *correct* dans ses desseins; le Poussin, le Brun desinoient *correctement*. Raphaël est infiniment estimé pour la *correction* du dessein.

**CORROYER,** pétrir la terre glaise, & en ôter tout

ce qu'elle a de contraire à l'usage de la Sculpture.

**COSTUMÉ (Peinture)** terme adopté de l'Italien: c'est la conformité de la représentation d'un sujet de Peinture avec l'action même historique, suivant les mœurs, les caractères, les modes, les usages, les habits, les armes, les bâtimens, les plantes, les animaux, les loix, le goût, les richesses du pays & du tems où s'est passée l'action que le Peintre se propose de représenter.

Pour l'exactitude entière du *costumé*, il faut qu'il y ait quelques signes particuliers, qui désignent le lieu où la scène s'est passée, & les personnages du tableau; représenter le lieu tel qu'il étoit, quand il est connu, & prendre garde à n'y rien mettre de contraire aux notions qu'on peut en avoir.

Le *costumé* demande aussi que l'on donne aux personnages la couleur des carnations, & l'habitude de corps que l'Histoire dit leur être propres: on comprend encore dans le *costumé*, tout ce qui concerne les bienséances, le caractère & les convenances propres à chaque condition, &c. *Voyez* CONVENANCE.

Quand on dit qu'il faut toujours observer le *costumé*, cette loi souffre quelque exception. Les habillemens du tems ont à la vérité l'avantage de devenir historiques pour la postérité ; mais ils entraînent souvent un très-grand désavantage pour le bel effet. Cet inconvénient est très-sensible dans la Sculpture, encore plus que dans la Peinture. Un Guerrier moderne, dont les cheveux feroient arrangés à la mode du jour, la chemise qui passeroit le haut de la cuirasse & les brassarts, formeroient un ouvrage de petite maniere & de mauvais goût. Que l'on soit, si l'on veut, fidele à l'etiquette de la mode dans le simulacre de ces hommes vulgaires, qui n'ont de mérite que de s'en occuper, afin d'exister ; mais que nos Artistes ne travaillent pas ainsi pour des hommes, dont la mémoire ne doit pas s'évanouir avec les modes ; & qu'ils ne donnent pas dans le ridicule de ces chevelures boursoufflées, tant artificielles que naturelles, qui avoient malheureusement commencé à s'introduire : les cheveux naissans, tels que les Grecs & les Romains les portoient, sont la seule coëffure qui

réussisse dans la ronde-bosse.

On peut bien, & même on le doit, employer dans un portrait les ajustemens du tems, quoiqu'ils soient si ingrats à traiter, & qu'ils n'ayent pas ces graces naturelles de vêtemens antiques.

Par la maniere dont ceux-ci étoient coupés, se rapprochant plus des membres, il se répandoit à chaque mouvement du corps, une variété dans les plis, qui se groupoient d'eux-mêmes ; ce que n'ont point les ajustemens modernes : tout y est froidement symétrisé ; symétrie que les Peintres ne peuvent rompre que par des plis forcés, ou des lambeaux d'étoffes étrangers au sujet, dont ils se servent pour contraster.

Malgré cependant tout l'avantage que les Anciens trouvoient dans l'usage de leurs draperies, ils sentirent que le creux de leurs plis presque adhérens au corps, ne dessinant pas encore assez le nud, elles devenoient lourdes dans l'imitation ; ce qui les engagea pour draper, à se servir de linge mouillé : souvent même jaloux de conserver à la nature toutes les graces de ses contours, ils bannissoient

les vêtemens de leurs figures. On en a abandonné l'usage, ainsi que celui du linge mouillé, & il est fort douteux qu'on y ait gagné.

C'est à quoi les Sculpteurs de nos jours devoient bien faire attention : la France ne fut jamais si riche en habiles Artistes en ce genre ; ils rendront un jour célèbre le siècle où ils vivent, par les beaux morceaux qui sortent de leurs mains.

COUCHE, enduit de couleur qu'on met sur la toile, sur les bois, sur les murs, &c. avant de peindre dessus : cette *couche* s'appelle *impression*. Quand on met des couleurs l'une sur l'autre à diverses reprises, en peignant, on dit bien *coucher* la couleur, mais on ne doit pas dire qu'un tableau a deux ou plusieurs *couches de couleurs*. Voyez l'article suivant.

COUCHER, en termes de Peinture, signifie étendre les couleurs avec la brosse ou le pinceau, comme pour faire un enduit. L'art de coucher les couleurs est la préparation au *maniment*. Il ne faut pas tourmenter les couleurs, c'est-à-dire trop frotter avec la brosse, parce que les couleurs se terniroient, & per-

droient leur éclat ; il vaut mieux placer les teintes les unes auprès des autres, & puis les réunir en en adoucissant les passages. On doit aussi *coucher* les couleurs largement, en empâtant beaucoup & à grands coups. On dit *coucher* légèrement, *coucher* du vernis.

COULANT, le *coulant* des plis, en termes de Peinture, signifie la longueur du pli d'une draperie, le sens dans lequel le pli est contourné. On dit aussi des contours bien *coulans*.

COULANT, qui n'est point prononcé rudement, ni marqué par des creux ou des élévations trop sensibles. Les contours des femmes & des jeunes gens doivent être plus *coulans* que ceux de l'âge parfait, parce que dans celui-ci les attaches sont formées & très-ressenties.

COULÉE, en termes de Gravûre, se dit d'une taille qui suit naturellement la direction qu'elle doit avoir pour exprimer un contour ou autre effet qu'on en attend. Une taille *coulée* est opposée à celle qui forme des tournoyemens bizarres qui tiennent plus du caprice que de la raison. Quoique les tailles doivent être *cou-*

*lées*, on doit cependant prendre garde de ne pas tomber dans cette droiture, comme beaucoup de jeunes gens font, lorsqu'ils veulent graver proprement, parce qu'il leur est plus facile de pousser des coups de burin peu tournés, que de les conduire suivant ces hauteurs & cavités des muscles, qu'ils n'entendent pas assez.

**COULER**, se dit des coups de burin que l'on conduit en ligne assez droite, pour former les tailles. On peut *couler* quelques secondes tailles du côté des ombres, quand on veut représenter du poil, des cheveux ou de la barbe, afin de mêler & donner plus d'union avec la chair; mais il faut que ces tailles soient bien déliées. Cette manière fait un fort bon effet; car on doit les représenter autant qu'il est possible, par l'effet d'une seule taille; des poils trop comptés sont durs, particulièrement dans les petites figures.

**COULER (le)** se dit aussi en Peinture des premières teintes que l'on met sur les ébauches. Ce *couler* se fortifie ensuite par de nouvelles teintes couchées largement, & bien empâtées.

**COULEUR**: la Pein-

ture en reconnoît de deux sortes en général; la *couleur naturelle* des objets que le Peintre se propose d'imiter, sur sa toile, & la *couleur artificielle*, ou celle qui résulte du mélange des couleurs de sa palette. Ce mélange appliqué suivant les règles de la Peinture, s'appelle *couleur locale*, *couleurs rompues*, *demi-teinte*, &c. on les trouvera expliquées à la fin de cet article.

Avant d'entrer dans le détail des *couleurs* à l'égard de la Peinture, j'ai cru devoir dire quelque chose de la *couleur* des objets naturels, & des organes qui la font appercevoir, afin de mettre devant les yeux du Lecteur la raison physique qui s'oppose souvent à ce qu'un Peintre devienne bon coloriste.

Que les objets soient en effet colorés, ou qu'ils nous paroissent seulement tels, je laisse ce problème à discuter aux Physiciens. L'usage a prévalu de dire qu'un objet est de la couleur, dont l'idée est excitée en nous par les rayons de lumière réfléchis par l'objet. Ces rayons agitent les fibres de l'œil, suivant leur disposition; cette agitation modifiée de telle

ou telle façon, l'idée de telle ou telle *couleur* se présente à l'esprit : ainsi tous ceux qui sont susceptibles de cette impression des rayons de lumière, voyent le même objet, quand il est présent à leurs yeux ; mais tous ne recevant pas également la même impression, tous ne doivent pas voir l'objet teint de la même couleur. Ceux qui ont la jaunisse voyent en tout des nuances de jaune. Ne peut-il pas arriver que la nature ou quelque disposition du tempérament, ayent disposé les organes de quelques-uns, comme le sont ceux des personnes affectés de quelque maladie ? Si le même objet faisoit, quant aux *couleurs*, la même impression sur tous les hommes, la même *couleur* plairoit sans doute également à tous : mais l'un aime le rouge, l'autre le bleu, celui-ci le vert, celui-là le jaune ; ce qui prouve la force ou la foiblesse des fibres des uns & des autres, puisque l'éclat & la vivacité flattent la vûe de celui-là, pendant que celui-ci ne se plaît qu'à voir des *couleurs* douces.

Cette différence de force dans les fibres, donne encore lieu à une observation qui n'est pas moins essen-

tielle. Un homme dont les fibres sont délicats, recevra l'impression d'un fort beau rouge, d'un rouge éclatant, pendant que celui dont les organes seront moins susceptibles d'une impression aussi vive, ne verra peut-être l'objet que teint de couleur de rose, ou d'un rouge moins vif que le premier. Ne pourroit-on pas pousser les choses encore au-delà ? Qui sçait si les organes d'un homme ne recevront pas les impressions du vert, par la réflexion des mêmes rayons qui font sur les organes d'un autre l'impression du bleu, parce qu'il les a constituées de manière à en recevoir une sensation plus ou moins vive ? Les préjugés de l'éducation influent beaucoup sur les jugemens que nous portons à l'occasion des sens.

Quoiqu'il en soit, il y a des couleurs & des corps colorés. Les corps réfléchissent plus de rayons, & leur couleur est plus vive à proportion qu'ils participent du blanc. Le noir les absorbe tous ; & moins une couleur réfléchit de rayons, plus elle approche du noir.

C'est sur ces principes, qu'on doit juger un Peintre sur son coloris, quand il est

d'ailleurs très-habile dans toutes les autres parties de la Peinture. Si le Pouffin avoit vû la nature par les yeux du Titien ou de Rubens, son coloris n'auroit pas été si foible; c'est la seule bonne raison qui puisse excuser le Pouffin, & tous ceux qui, comme lui, donnent leurs soins & leur attention, pour se rendre parfaits dans cet art si difficile.

Le terme *couleur* se prend en différens sens dans la Peinture, soit relativement aux *couleurs* que le Peintre employe, soit quant à la *couleur* générale du tableau, ou à celle qui est particulière à chaque objet naturel, ou imité d'après la nature.

Comme le Peintre est obligé de considérer deux sortes d'objets, le naturel ou celui qui est véritable, & l'artificiel ou celui qu'il veut peindre, il doit aussi considérer deux sortes de *couleurs*; la naturelle & l'artificielle, qui prend son nom de ce que c'est par le seul artifice du mélange des *couleurs* de la palette, qu'on peut parvenir à imiter la *couleur* des objets naturels.

Pour cet effet, il faut avoir une parfaite connois-

sance de ces deux sortes de *couleurs*; observer de plus que dans la *couleur* naturelle, il y a la *couleur* réfléchie, & la *couleur* de la lumière; & parini les *couleurs* dont il fera usage, il doit connoître celles qui ont amitié ensemble, pour ainsi dire, & celles qui ont antipathie; sçavoir, leurs valeurs prises séparément & par comparaison des unes aux autres. Il faut encore que le Peintre se forme le goût, pour être en état de choisir dans la nature ce qu'elle a de beau & de bon à imiter, selon les règles de son art; car toutes les *couleurs* qui se présentent indifféremment, ne sont pas propres à produire un effet avantageux. Il doit donc choisir celles qui conviennent à la beauté de l'ouvrage qu'il se propose. Il songera non seulement à rendre ses objets en particulier beaux, naturels & séduisans; mais il aura de plus une attention scrupuleuse pour l'union du tout ensemble, tantôt en diminuant de la vivacité du naturel, & tantôt en enchérissant sur l'éclat, en exagérant même la force des *couleurs* qu'il y trouve. Un habile Peintre n'est pas l'esclave de la na-

ture, mais le judicieux imitateur, & pourvû qu'un tableau fasse l'effet qu'il doit faire, en en imposant agréablement aux yeux, c'est tout ce qu'on peut en attendre.  
*De Piles.*

Plus un Peintre réussit dans cet objet, plus il mérite des éloges : c'est sur cela qu'on juge de ce qu'on appelle *sa couleur*, c'est-à-dire celle des objets particuliers, & celle du tableau en général. On dit alors, *ce Peintre a un bon ton de couleur ou une bonne couleur, sa couleur est fiere, &c. Voyez* COLORIS, TON, ENSEMBLE, CLAIR-OBSCUR.

La *couleur artificielle* étant proprement la *couleur* de la peinture, elle demande un détail plus circonstancié. Elle se fait par le mélange & la rupture de différentes *couleurs* qu'on peut encore partager en naturelles & artificielles. Les *naturelles* sont celles que la nature nous fournit telles qu'on les emploie, simples ou rompues ; les *artificielles* sont celles que l'art forme au moyen du feu ou de quelqu'autre agent, par l'assemblage de plusieurs ingrediens, ou par le changement que ces agens produisent sur une seule & même matiere. Les unes &

les autres de ces *couleurs* considérées en elles-mêmes, se nomment *couleurs capitales*, parce qu'elles entrent dans la composition de toutes les autres, dont le nombre est infini.

Voici, selon M. de Piles, les noms & les qualités des *couleurs capitales*, quant à la Peinture.

L'ochre de rut est une *couleur* des plus pesantes & des plus terrestres.

L'ochre jaune ne l'est pas tant, parce qu'elle est plus claire.

Le massicot est fort léger, étant un jaune clair qui approche du blanc.

L'outremer & l'azur sont des *couleurs* très-légères & très-douces.

Le vermillon est entièrement opposé à l'outremer & à l'azur.

Les laques tiennent le milieu entre l'outremer & le vermillon : elles sont plus douces que rudes.

Le brun-rouge est des plus terrestres.

Le stil de grain est une *couleur* indifférente, & qui par le mélange est fort susceptible des qualités des autres *couleurs* : mêlé avec le brun-rouge, il en résulte une *couleur* des plus terrestres ; rompu avec le bleu ou le



blanc, il devient une *couleur* des plus fuyantes.

La terre verte est légère, & tient le milieu entre l'ochre jaune & le bleu.

La terre d'ombre est extrêmement terrestre & pesante; il n'y a que le noir qui puisse le lui disputer.

De tous les noirs, le plus terrestre est celui qui s'éloigne le plus du bleu. *De Piles.*

Les terres d'Italies sont plus ou moins légères, suivant qu'elles participent plus ou moins du jaune-clair.

La terre de Cologne est très-pesante, parce qu'elle approche du noir.

Le carmin tient de la laque rompue avec le vermillon.

La gomme gutte est légère.

L'orpin jaune est un peu pesant.

Le rouge participe du vermillon.

Les autres *couleurs* sont le jaune de Naples, la terre de Veronne, la terre noire d'Allemagne, le minium, la cendre bleue, le verd de montagne, le blanc de céruse, le blanc de plomb, l'inde, le verd de gris, le noir d'os, le noir d'ivoire, le noir de pêches, le noir de fumée, le noir de lie de

vin brûlée, le noir de liege brûlé, le bistre, le brun-rouge d'Angleterre, l'ochre rouge, le blanc de craye, le verd d'iris, la pierre de fiel & le verd de vessie.

On rend toutes ces couleurs plus ou moins terrestres, selon qu'on y mêle plus ou moins de noir ou de brun, & d'autant plus légères qu'on y mêlera plus de blanc. C'est de ce mélange qu'on doit juger des qualités des couleurs rompues. *Voyez ROMPUE.*

Certaines couleurs ont de l'amitié ensemble, d'autres ont de l'antipathie. Celles qui ont de la sympathie, font une *couleur* douce, quand elles sont mêlées; les autres font une *couleur* dure & désagréable. Le bleu & le vermillon ne s'accordent point; le jaune & le bleu font le vert, dont la couleur plaît & réjouit la vûe. *Voy. AMITIÉ, UNION, SYMPATHIE, ANTIPATHIE, RUPTURE.*

Les couleurs ennemies peuvent cependant s'allier, quand on y mêle une couleur qui a de la sympathie avec les deux, ou même avec une seulement, pourvû que celle qui sert de médiateur, soit la couleur dominante.

Toutes les couleurs naturelles ou factices se trouvent chez les Epiciers, Marchands de couleurs. Ils les vendent en gros ou en détail, soit en pierre, en pains ou en poudre, soit broyées à l'huile. Elles sont expliquées dans leurs articles, où l'on entre dans un assez grand détail de la maniere de faire celles qui sont factices, des lieux d'où l'on tire celles qui sont naturelles, & du choix que l'on en doit faire.

De ces *couleurs*, les unes s'employent à l'huile, d'autres seulement à fresque, d'autres en détrempe, d'autres à la mignature, d'autres enfin dans la peinture à la cire. *Voyez* la Préface & chacun de ces articles.

Les couleurs que la terre fournit en pierres ou en masse, se réduisent en poudre dans un mortier de marbre avec le pilon, & puis se broyent sur l'écaille de mer ou le porphyre, ou autre pierre à broyer avec la molette, en y mêlant de l'huile ou seulement de l'eau.

Celles que les Epiciers vendent préparées, & prêtes à mettre en œuvre pour la Peinture à l'huile, sont renfermées dans des vessies de différens poids. Les *cou-*

*leurs* pour la détrempe, se vendent ordinairement sans préparation, en pierre ou en poudre; les Peintres les préparent eux-mêmes.

Pour celles qui servent à la mignature, qui sont toujours les plus belles & les plus fines, elles se débitent au gros ou à l'once, suivant qu'elles sont précieuses. Les unes, comme les blancs, les noirs, l'inde, les massicots, le bistre, la terre d'ombre, le cinnabre, &c. broyées avec un peu d'eau gommée, & réduites en petits pains de la grosseur d'un pois ou d'une lentille, ou dans des petits godets d'yvoire, ou enfin dans des coquilles; les autres, comme le carmin & l'outremer, en poudre impalpable: d'autres encore se vendent en masse, comme le verd de vessie, le verd d'iris, la gomme gutte, la pierre de fiel, & la gomme arabique, qui sert à préparer l'eau gommée.

Les Marchands qui font ce négoce, qu'on appelle communément *Marchands de couleurs*, débitent aussi les huiles de noix, de lin, d'oliette, qui sont les plus en usage pour la Peinture à l'huile; l'essence de thérébentine, les vernis, les toiles imprimées, & tout l'af-

fortiment des Peintres, tels que les palettes, les broffes, les pinceaux, les hantes pour mettre au bout, le couteau, l'huile grasse, &c. *Voyez* toutes ces choses dans leurs articles.

On appelle *couleurs simples* celles qui servent aux Enlumineurs, & qui n'étant pour la plûpart que des extraits de fleurs des plantes, ne peuvent souffrir le feu, & perdent même souvent à l'air beaucoup de leur beauté, comme le jaune tiré du safran, de la graine d'Avignon, &c. Ces *couleurs* sont en quelque sorte transparentes. V. ENLUMINURE.

COULEUR MINÉRALE, est celle qui se tire des métaux ou des minéraux; telles sont celles qu'employent les Peintres en émail & en apprêt. *Voyez* ces deux articles.

COULEUR LOCALE, celle qui relativement au lieu qu'elle occupe, suivant les loix de la dégradation, & par le secours de quelque autre *couleur*, représente un objet particulier, tel qu'un linge, une étoffe, ou tel autre objet distingué des autres. Elle est ainsi appelée, parce que la place qu'occupe l'objet dans le tableau, l'exige telle, pour avoir un

caractere de vérité par elle-même, qu'elle puisse communiquer aux couleurs des objets voisins, pour rendre l'illusion plus parfaite. *Voy.* DEGRADATION, PERSPECTIVE.

COULEUR ROMPUE est un mélange de deux ou plusieurs *couleurs*, duquel résulte une troisième, qui participe toujours, & conserve le caractere de celle qui domine pour le clair ou le brun. Cette *rupture* adoucit la crudité des unes, affoiblit le brillant des autres, & marie assez agréablement les *couleurs* même ennemies, c'est-à-dire, dont la promixité ou le mélange fait un mauvais effet à la vûe.

L'Auteur qui a donné cet article dans l'Encyclopédie, s'est trompé, quand il a dit que *couleurs rompues* est synonyme avec *demi-teintes*: celles-ci se font à la vérité avec des couleurs rompues, quelquefois avec un glacis léger d'une couleur simple & capitale; mais couleur rompue ne peut être synonyme qu'avec *teinte*, parce que *faire des teintes* sur sa palette, c'est *rompre* ou mêler plusieurs *couleurs* ensemble; au lieu que le terme *demi-teinte* a plus de rapport au clair-obscur qu'à la cou-

leur, puisque *demi-teinte* & ton moyen entre la lumière & l'ombre, sont une & même chose. Voyez **DEMI-TEINTE**, **TEINTE**.

On dit de toutes les *couleurs* mêlées, qu'elles sont *rompues*, c'est-à-dire corrompues, & toutes les *couleurs* corrompent, excepté le blanc, qui peut être corrompu, mais qui ne peut corrompre. On dira, par exemple, tel outremer est *rompu* de laque & d'ochre jaune, quand il y entre un peu de ces deux dernières couleurs; mais on ne doit pas dire, tel outremer est *rompu* de blanc. Les *couleurs rompues* sont d'un grand secours pour l'union & l'accord des *couleurs*, soit dans les ombres, soit dans toute leur masse. *De Piles.*

Sans cette rupture des *couleurs*, il ne seroit pas possible de mettre en pratique le précepte de la Peinture, qui veut que les couleurs sous la même lumière d'un tableau, participent les unes des autres, ce qui se fait au moyen des *réflets*. On trouvera dans l'article *Rupture* une méthode de rompre les *couleurs*, fondée sur des principes physiques. Un Peintre qui l'auroit gra-

vée profondément dans sa mémoire, ne seroit pas ses teintes au hasard & en tâtonnant, & ne pourroit presque jamais manquer de réussir à faire au premier coup toutes les teintes dont il auroit besoin.

**COULEUR** (bonne). Lorsqu'on dit qu'un *tableau est de bonne couleur*, on n'entend pas par cette expression, que les *couleurs* employées pour faire le tableau, sont d'une matière plus rare, plus recherchée, plus choisie, plus belle & plus chère que celles d'un autre, mais qu'une draperie, une carnation, sont d'une bonne teinte, qui imite bien la *couleur* naturelle de l'objet que le Peintre s'est proposé de représenter. On l'entend aussi plus ordinairement du choix dans la distribution, qui fait que la rencontre des unes & des autres produit un bon effet, parce qu'elle est ménagée & bien entendue.

**COULEUR** (belle). On se sert de cette expression plus particulièrement quand il s'agit d'objets considérés séparément: on dit, par exemple, cette draperie, ce ciel, cet arbre sont d'une *belle couleur*; mais quand on parle des carnations, on dit

dit qu'elles font bien *coloriées*.

**COULEURS FRAICHES, COULEURS FLEURIES, COULEURS VIVES, COULEURS BRILLANTES,** font des expressions qui signifient à peu près la même chose ; c'est - à - dire ; qu'elles ont tout le frais, le vif & l'éclat des couleurs des objets naturels représentés sur la toile. Pour conserver aux couleurs rompues ce frais & cet éclat séduisant, il ne faut les *tourmenter* ni sur la palette avec le couteau, ni sur la toile avec la brosse. On doit coucher les teintes largement les unes auprès des autres, en *empâtant* beaucoup, & se contenter de les réunir & de les fondre en adoucissant légèrement.

**COULEUR TENDRE** est presque synonyme avec couleur légère, que nous avons expliquée ci-devant.

**COULEUR FIERE** est celle qui dans un clair-obscur bien entendu, imite la couleur naturelle des objets les plus colorés dans leur espèce, & qui par cette raison, rend les objets peints plus frappans.

**COULEUR FONDUE.** On dit que les *couleurs* d'un

tableau font *fondues*, pour signifier que la touche est moëlleuse, soignée, & que les teintes sont tellement d'accord, qu'elles paroissent n'en faire qu'une.

**COULEURS TRANSPARENTES** sont celles qui par leur légèreté, sont propres à faire les glacis, au travers desquels les couleurs de dessous semblent percer.

**COULEURS AMIES.** Voyez AMITIÉ.

**COULEURS ENNEMIES.** Voy. INIMITIÉ.

**COULEUR**, en termes de Dessin, se dit de la manière de les frapper. On dit qu'un dessin a de la *couleur*, & qu'il est chaud, quand il est touché avec feu & fermeté ; que les caractères y sont bien exprimés & les contours bien prononcés : tels sont ceux du Baroque, de Guillaume Baur, du Benedette, du Guerchin, de Rubens, de Rembran, de la Fosse, &c.

Je finirai cet article par une observation essentielle pour le gracieux de la Peinture. D'où vient ne voyons-nous pas aujourd'hui dans les tableaux de nos Peintres des couleurs bien fondues, une touche soignée, les soins, les attentions & la propreté,

dont nous admirons le succès & le fruit dans les ouvrages des plus anciens Peintres modernes, c'est-à-dire de ceux qui ont travaillé dans le commencement de la découverte de la Peinture à l'huile? Seroit-ce que ceux d'aujourd'hui travaillent trop à la hâte, & ne donnent pas à leurs tableaux tout le tems qu'une telle peinture exigeroit? Il est vrai que demandant plus de tems, les amateurs devroient y avoir égard, & les payer proportionnellement. Feu M. Cazes me disoit un jour à cet égard : *Si ceux qui font faire des tableaux, nous donnoient le tems de les perfectionner, & les payoient ce qu'ils vaudroient, nous ferions sortir de la toile les nez de nos figures; mais ils veulent jouir, avoir du beau, & à bon marché : comment faire?*

Je ne pense pas cependant que ce soit l'unique raison. Il se trouve encore aujourd'hui des Peintres qui travaillent autant pour la gloire, que pour l'intérêt. Mais les Albert Durer, les Lucas de Leiden, les Holbein, les Porbus & les autres du même tems, faisoient préparer leurs couleurs sous leurs yeux, & dans leurs

ateliers, ainsi que les Médecins des premiers siècles composoient eux-mêmes leurs remèdes. Depuis long-tems on se confie entièrement à des ames mercenaires, les Médecins aux Pharmaciens, les Peintres aux Marchands de couleurs, qui font passer de mauvaises marchandises, les sophistiquent & les apprêtent mal : la Peinture en souffre considérablement. On trouve dans la Préface beaucoup de choses sur les couleurs, leur nature & leurs qualités.

**COUP DE JOUR**, trait vif de lumière ou de clair placé à propos, pour donner de la vie à l'œil d'une figure, ou pour donner de la saïie & faire avancer la partie d'un objet qu'on suppose la plus exposée au point précis de l'incidence des rayons de la lumière naturelle, ou enfin pour former ce qu'on appelle *réveillon*, dont voyez l'article.

**COUP**, en termes de Peinture, c'est l'action de coucher les couleurs avec la brosse ou le pinceau. De-là vient qu'on dit coucher à grands coups.

Lorsqu'on dit qu'un tableau est fait au premier

*coup*, c'est comme si l'on disoit que chaque coup y forme son trait, & que les couleurs y sont couchées avec tant d'habileté, qu'elles n'ont pas besoin d'être retouchées, ni frottées, ni léchées, pour faire l'effet qu'on doit en attendre. Les morceaux que l'on peint de cette maniere, ont une vivacité merveilleuse; les couleurs en sont toujours fraîches & fleuries, & se conservent beaucoup plus long-tems: c'est où l'on reconnoît la main de Maître, parce qu'il faut pour cela être assuré de l'effet que produira le trait que l'on va former.

**COUPE**, terme de Dessein; section perpendiculaire d'un édifice prise dans son intérieur, pour en marquer les différentes parties, suivant leur hauteur, largeur & profondeur.

**COUPE**, principale opération dans la conduite de l'outil pour la Gravûre en bois; c'est la maniere de donner le coup de la pointe, & de l'enfoncer dans le bois pour creuser ce qui doit être évuidé, & disposer le bois à la recoupe. *Voyez RECOURPE, ENTRETAILLES, CONTRE-TAILLES.*

**COUPE** signifie aussi la taille ou façon de tailler le

marbre: on dit d'un Sculpteur, qu'il a la *coupe* bonne, nette, hardie; en Gravûre on le dit du burin, comme du ciseau en Sculpture.

**COUPE ou COUPPE**, est une espece de vase moins haut que large, avec un pied: on l'employe en Sculpture & en Peinture, pour couronner quelques décorations. Il y en a d'ovales avec un profil cambré, que les Italiens appellent *navicelle*.

**COUPÉ** (contour) est celui qui n'est pas bien tournant, & qui est tranché trop net, ce qui rend l'ouvrage dur & sec. Les couleurs trop brillantes, & qui ne sont pas assez rompues, causent ce défaut, qui est plus ordinairement l'effet de l'ignorance du clair-obscur.

**COUPEAUX**, en termes de Graveurs, sont les parties du cuivre ou autre métal que le burin enleve en creusant les planches que l'on grave avec cet outil. Il faut avoir un grand soin, quand on a gravé quelques traits ou hachures, de les ratifier avec la vive arête ou tranchant d'un burin, en le conduisant & raclant parallèlement à la planche, pour ébarber ces *coupeaux*: on passe ensuite la main par

dessus, pour sentir s'il n'en est point resté, parce que ces *coupeaux* gâteroient les épreuves qu'on tireroit sur ces planches.

**COUPER** ou **COUPER**, c'est en Sculpture, tailler des ornemens avec propreté. On ne le dit guères des figures; ainsi on dit qu'un Sculpteur *coupe le bois* comme de la cire; pour signifier qu'il évide & dégage bien les ornemens. La beauté de l'ouvrage consiste à ce qu'il soit *coupé* tendrement & sans sécheresse.

**COUPER, TRANCHER**, en Peinture, se dit d'une couleur forte & vive, qui n'est pas assez rompue & adoucie dans son union avec sa voisine.

**COUPER**, en termes de Gravûre, s'entend de la façon de conduire le burin. On dit, ce Graveur *coupe* bien le cuivre, pour dire qu'il grave nettement, avec propreté & avec égalité; que ses tailles ne sont point égratignées, & que les estampes qui en viennent, ne sont point boueuses. Ainsi *couper* bien le cuivre, c'est graver avec élégance & propreté.

**COUPOLE.** Voyez **DOME.**

**COURT**, qui n'a pas

les proportions de la belle nature. Les Flamands sont sujets à faire des figures *courtes*, soit que les hommes & les femmes n'y soient pas de belles proportions, soit que les Peintres y choisissent de mauvais modeles. La nature est toujours belle; mais un Peintre doit faire choix de ce qu'elle a de plus parfait.

**COUSSINET**; meuble de Graveurs en taille-douce. C'est un petit coussin rond de cuir, de la largeur ou diamètre d'environ un demi-pied, de la hauteur de trois ou quatre pouces, rempli de sable fin: on pose ce coussinet sur une table, & la planche que l'on veut graver au burin par dessus. Son usage est de tenir la planche un peu élevée au-dessus de la table, afin de pouvoir la tourner & retourner avec la main gauche, selon le sens que les traits ou hachures demandent. N<sup>o</sup>. 20.

**COUTEAU DE PALETTE** ou **COUTEAU A COULEURS**, est un *couteau* à lame mince & ployante, ordinairement arrondi par le bout; il a environ huit pouces de long, & sert aux Peintres, pour rompre & ammonceler les



couleurs sur la palette, & aux Marchands de couleurs, pour les ramasser sur la pierre à mesure qu'ils les broient. Les *couteaux* à lame d'acier ternissent certaines couleurs, particulièrement quand on les détrempe à la cire : ceux d'ivoire leur sont en tout préférables, comme n'ayant pas cet inconvénient. N<sup>o</sup>. 21.

Les Peintres en émail font usage d'un *couteau* à peu près semblable à celui des Peintres ; mais il est plus fin & plus délicat, coupant des deux côtés, & ayant la pointe arrondie & tranchante.

Outre ce *couteau* à ramasser les couleurs, les Marchands en employent une autre espèce, dont la lame est d'environ deux pieds de long, avec un manche fort court ; son tranchant est émouffé : il leur sert à étendre la colle sur les toiles, pour les apprêter, & à coucher uniment le premier & second enduit de couleurs, qu'on appelle *impression* ou *imprimûre*. N<sup>o</sup>. 22.

**COUTEAU** est aussi un outil d'Imprimeurs en taille-douce, semblable à celui que les Imprimeurs en ca-

ractères appellent *palette*. C'est une lame de fer un peu large, & mince comme celle d'un couteau, arrondie par le bout, ayant des deux côtés une espèce de tranchant, mais émouffé : cette lame est aussi emmanchée comme un couteau de table. Il sert à nettoyer de tems en tems le tampon & le rebord de l'encrier, quand le noir s'est endurci. Son usage est aussi de ramasser le noir vers le milieu de l'encrier, lorsque le mouvement du tampon l'a écarté vers les bords. N<sup>o</sup>. 23.

**CRATICULER.** Voyez GRATICULER.

**CRAYE**, matière blanche à faire des crayons, & dont l'on se sert dans la composition de plusieurs couleurs, pour peindre. Les Anciens en avoient qu'ils nommoient *étretriennne*, d'autres *sélinusienne* ou *annulaire*. Vitruve, liv. 7. c. 14.

**CRAYON** ; nom que les Peintres donnent à la sanguine, à la mine de plomb, au charbon, à la craye, & à tout ce qui leur sert pour dessiner ou pour esquisser. On les distingue cependant en particulier, par la matière dont ils sont composés. On dit un *crayon* de sanguine, qui est rou-

ge; un *crayon* de mine de plomb, qui est d'un gris noirâtre; un *crayon* de pierre noire, &c.

Il y en a de naturels & d'artificiels; les naturels sont ceux dont nous avons parlé, & qu'on nomme proprement *crayons*. On appelle *pastels* les artificiels, comme si l'on disoit *crayons* faits de pâte, parce qu'en effet on les compose de plusieurs couleurs réduites en poudre, détrempee, pétrie & réduite en petits rouleaux de la grosseur des *crayons* ordinaires. Voyez PASTEL.

Les *crayons* de charbon se font de plusieurs bois brûlés, comme on peut le voir dans l'article CHARBON.

CRAYON signifie aussi les desseins qu'on fait avec le *crayon*. Les *crayons* de Nanteuil sont fort estimés, c'est-à-dire ses portraits faits en pastel. On le dit encore d'une ébauche, d'un portrait imparfait de quelque chose. Il n'a fait que le *crayon* de ce dessein; il ne l'a pas mis au net. Le premier *crayon* d'un tableau, c'est la première pensée; l'esquisse.

CRAYONNER, dessiner, tracer, marquer, faire un portrait avec du *crayon*.

Il signifie aussi ébaucher un ouvrage, en faire le croquis, le dessiner grossièrement, pour le mettre après au net.

- CREPI, espece d'enduit léger que l'on met sur un mur. Quand on y peint à fresque, il faut que le *crépi* soit fraîchement mis; & quand on y peint à l'huile, il doit être bien sec: sans cela les couleurs de l'un & l'autre genre de Peinture, s'écailleroient.

CREVASSE, en termes de Gravûre, est le nom que l'on donne à des endroits noirs d'une planche gravée, formés par la concurrence & l'interfection des tailles qui se croisent; c'est à peu près la même chose que *pâté*, *pochis*. Les terrains des paysages peuvent se graver par des petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les *crevasses* de leurs angles les rendent brutes. *Abr. Bosse*.

CREVASSER, terme de Gravûre, former un *pochis*. On doit toujours les (tailles) préparer avec égalité & avec arrangement, pourvû que cela soit sans affectation, afin qu'il n'y ait point de traits qui puissent *crevasser* ensemble, & interrompre le repos des mas-

ses par des pochis de noir aigre. *Bosse. Voyez CREVASSE.*

**CREUSER** (gravûre en bois), c'est dans la nouvelle maniere, ajuster le bois pour y graver ensuite les loingtains & portées éclairées; maniere pratiquée pour la premiere fois en 1725, par M. Papillon, & perfectionnée depuis. Elle consiste, 1°. à *creuser* avec la gouge ces endroits peu à peu, artivement & assez, pour que les balles en touchant la planche, n'y mettent point trop d'encre, & que le papier posé dessus en imprimant, n'y atteignant que légèrement, ces parties ne viennent point trop dures & trop noires à l'impression, & ne soient pas d'égale teinte ou force, que celles qui forment les grandes ombres. 2°. A se servir de quelque grattoir à *creuser*, pour polir & unir ces fonds, afin de pouvoir desfiner dessus, & les graver. *M. Papillon.*

**CREUX**, graver en *creux*. *Voyez GRAVER.*

**CREUX** se dit aussi des moules & des empreintes que l'on tire sur les figures ou autres choses en relief. On a apporté à Paris tous les *creux* des plus belles fi-

gures antiques de Rome: les *creux* des figures de la colonne Trajane, qu'on a fait mouler.

**CRIQUETIS**, terme de Graveurs: c'est le son ou petit bruit aigre que fait le burin sur un cuivre dur, aigre & mauvais pour la Gravûre en taille-douce.

**CROISÉE**, en termes d'Imprimeur en taille-douce, est une croix faite de bonnes planches de chêne, épaisse de trois pouces toute travaillée, & renforcée dans son centre par un morceau de bois plat & quarré, épais d'un pouce. Il est attaché à la croisée par quatre vis qui entrent dans les quatre coins de cette pièce de bois. Plus les bras de la *croisée* sont longs, plus on a de la facilité à la tourner; c'est pourquoi la longueur des deux bras opposés doit être de cinq pieds, lorsque la Presse en a quatre, qui est la hauteur ordinaire qu'on lui donne. Cette *croisée* est percée dans son centre d'un trou quarré, afin de pouvoir y introduire le tenon du rouleau supérieur de la Presse, qu'on y arrête au moyen d'une cheville de fer; de maniere qu'on puisse l'ôter quand on veut démonter la Presse.

La *croisée* sert à faire tourner le rouleau de dessus, qui étant pressé fermement contre la table, l'entraîne à mesure qu'il tourne. On doit tourner cette croisée doucement & également sans secousses, afin que l'estampe vienne nette & sans être pochée, maculée, ni doublée. *Voyez PRESSE.*

**CROMATIQUE**, signifie en termes de Peinture ce que nous appellons le coloris; c'est pourquoi la lumière & les ombres y sont comprises. Les camayeux en font aussi partie; car Philostrate, dans la vie d'Appollonius, Liv. 2. Chap. 10. dit qu'on peut appeller Peinture à juste titre, ce qui n'est fait qu'avec deux couleurs, pourvu que les lumières & les ombres y soient observées. On y distingue les passions, la couleur des cheveux & de la barbe, les noirs d'avec les blonds & les vieillards, les Mores & les Indiens des Blancs; il n'y a même point de sortes d'étoffes qu'on ne puisse imiter.

*Voyez COLORIS.*

**CROQUÉ** (Dessin)

*Voyez CROQUIS.*

**CROQUER**. Terme de Peinture, tracer sur le papier, sur la toile, les premières pensées, les princi-

paux traits d'un dessin que l'on veut finir, ou duquel on veut conserver l'idée. On dit qu'un tableau n'est que *croqué*, lorsque les parties n'en sont pas arrêtées, & qu'il n'y a rien de fini. *Felib.*

**CROQUIS**. *V. PENSÉE.*

**CROUTE**, en termes de Peinture, signifie un mauvais tableau, une enseigne à bierre, un barbouillage, ou enfin un bon tableau usé & gâté.

**CRUD**, en termes de Peinture, se dit des couleurs. On dit qu'elles sont *crues* quand elles ne sont pas bien broyées, bien noyées, & mal couchées. Une lumière crue est celle qui est trop vive.

On dit aussi des contours *cruds*, ceux dont les tournans ne sont pas bien maniés, & qui sont terminés trop sèchement, c'est-à-dire, que le passage des clairs aux ombres, ne sont pas assez insensibles. *Voyez DUR, SEC.*

**CRUDITÉ**, vivacité trop grande des lumières & des couleurs, quand les grands clairs sont trop près des grands bruns, ils forment des *crudités*. On dit: *Il faut éteindre les clairs de ces draperies, elles sont des crudités.*

**CUILLER**, outil dont se servent les Scieurs de marbre, pour prendre l'eau & le grès battu, & le verser dans le trait de la scie,

**CUIVRE**. Ce métal est le plus en usage pour la Gravûre en taille-douce; mais tout cuivre n'est pas bon à cet effet. Le rouge est le meilleur; on en trouve qui a les mauvaises qualités du létôn, qui est communément aigre, & souvent pailleux & mal net. L'ouvrage que l'on feroit dessus viendroit trop rude & trop maigre. Celui qui est trop mol est sujet à faire éclater le vernis, & rend les traits & hachures mal nettes, ou boueuses & bourruës, c'est-à-dire, qu'elles font le même effet que l'encre sur du papier qui boit un peu. Il y en a qui a des veines molles & aigres; il est à rejeter également que celui qui a de petits troas, que l'on nomme cendreuse, & d'autres remplis de petites taches qu'il faut brunir; on le nomme cuivre teigneux.

Le bon est plein, ferme; on le connoît pour tel, quand y gravant avec le burin, il ne fait point de criquetis; s'il est mol, il semble qu'on l'enfonçe dans du plomb. Le burin doit y faire le même effet que sur l'or & l'argent.

On appelle le cuivre préparé, *Planche*, dont voyez l'article.

**CUL-DE-LAMPE**. On appelle ainsi tout ornement de Sculpture qui soutient une figure, un vase ou trophée, quand ce support ne monte pas du pavé, mais qu'il est comme attaché à un pilastre ou à un mur, comme soutenu en l'air; & tenant lieu de console.

**CULS-DE-LAMPE**. C'est dans la Gravûre tant en cuivre qu'en bois, & même en fonte, des ornemens qu'on met à la fin d'un Livre ou des Chapitres, lorsqu'il reste beaucoup de blanc dans la page; ce qui feroit un vuide désagréable à voir. On le tient de forme un peu pointue par le bas, & telle à peu près qu'une lampe d'Eglise: de-là leur est venu le nom de *cul-de-lampe*. A l'égard de leurs grandeurs, ceux des grands *in-fol.* sont d'environ quatre pouces en quaré, & quelque chose de moins pour les petits *in-fol.* Pour les *in-4<sup>o</sup>*. trois pouces au plus; aux *in-8<sup>o</sup>*. un pouce & demi; & aux *in-12.* un pouce. Ces mesures ne sont cependant pas tellement d'obligation, qu'on ne puisse les faire faire suivant la place à remplir. *V. FLEU-*

RONs, PLACARDS.

**CULOT**, en termes de Sculpture & d'Architecture, est un ornement ressemblant à une tige ou à un cornet, d'où naissent des fleurs, des feuillages, &c. Cet ornement s'employe dans les grotesques & dans les cabinets, pour porter quelque pièce curieuse.

**CURIEUX**. Un *Curieux* en Peinture est un homme qui recueille & amasse avec choix tout ce qu'il y a de plus rare & de plus parfait en desseins, en estampes, en tableaux, selon ses facultés.

**CURIEUX**, signifie quelquefois *recherché*. Le Titien étoit *curieux* dans son coloris.

**CURIOSITE'S**, meubles qui ne servent que pour l'ornement ou pour satisfaire la fantaisie & le caprice de bien des gens qui se piquent d'avoir du goût. Un cabinet de *curiosités* est un amas de desseins, d'estampes, de marbres, de bronzes, de médailles, de vases, de coquilles, &c. Tous ceux qui s'occupent de ces *curiosités*, ne sont pas connoisseurs; mais ils veulent se donner un air de goût, & se rendent souvent ridicules, en parlant de ce qu'ils n'entendent pas,

& en dérangeant leur fortune.

## D.

**D'APRÈS**. Faire *d'après*; veut dire copier, travailler *d'après* les bons maîtres; desfiner *d'après* l'antique, *d'après* la Bosse, *d'après* Raphaël Colorier, *d'après* le Titien.

**D'APRÈS-NATURE**, terme de Peinture, Gravure, ou Sculpture, qui se dit de toutes les productions de ces arts, imitées des objets que la nature nous met devant les yeux. Ainsi quand on a devant soi la chose que l'on veut représenter, on appelle cela, *travailler d'après-nature*, quand même on ne se proposeroit pas de l'imiter entièrement, & que l'on y ajouteroit, ou que l'on en retrancheroit quelque chose, avec le secours des idées de beauté & de perfection, qu'on a conçues auparavant, & dont on s'imagine que la nature est capable.

**DÉ**. On appelle *dé* en général tous les cubes de pierres, soit ceux qu'on met sous les statues & sur son piedestal, soit ceux dans lesquels on scelle les montans des treillages, soit ceux sur lesquels on met des pots de

fleurs sur les terrasses ou dans les jardins.

**DECALQUER.** Terme de Graveur en taille-douce ; *Voyez* CONTRE - ÉPREUVER.

**DECHARGER** (se) se dit de quelques couleurs qui deviennent plus claires , & dont les teintes s'affoiblissent avec le tems. Les gris & les stils de grain sont sujets à *se décharger*.

**DECORATEUR**, homme intelligent en Architecture, Dessin, Sculpture, Perspective , qui invente , dispose les ouvrages d'Architecture feinte , comme pour les Arcs de triomphe , les Fêtes publiques , les décorations pour les Opera , les Ballets , les Comédies , les Pompes funebres , les Canonisations , &c. M. *Servandoni* , un des plus grands *Décorateurs* , qui ait paru , a apporté en France un nouveau genre de décoration fort connu aujourd'hui sous le nom de représentation. *Décorateur* se dit aussi des Peintres qui peignent les décorations.

**DECORATION**, se dit particulièrement des ornemens d'un Théâtre ; mais ce terme s'entend de toutes les représentations pittoresques , telles que les

arcs de triomphe , les catafalques , les feux d'artifice , &c. Le mérite de la *décoration* consiste dans la nouveauté , l'invention , la variété des objets , le beau choix des ordres d'Architecture , suivant la position des lieux , dans l'éclat & la fraîcheur des couleurs , dans la perspective , dans la richesse & la magnificence des ornemens.

**DECORATION**, en Sculpture s'entend des statues , des trophées , des vases , qui servent à composer les amortissemens & les couronnemens des façades , ou à enrichir chacune de leurs parties , telles que les chapiteaux des Ordres , leurs entablemens , leurs piédestaux , par des ornemens en bas-relief , en demi-bosse , en ronde-bosse , &c. On appelle encore *décoration* de Sculpture , celle où l'Architecture entrant pour quelque chose , sert à la composition des tombeaux , des fontaines , ou tout autre ouvrage pittoresque & contrasté , soutenu seulement sur des socles ou des empâtemens qui leur servent de base. *Encyclopedie*.

La *décoration des théâtres* consiste en l'art de rendre par le secours de la pers-

pective, de la Peinture & d'une lumière artificielle, tous les objets que nous offre la nature. Nous ne sommes pas si riches que l'Italie en belles *décorations* dans ce genre. Qu'est-ce que la plupart de nos Décorateurs ? des Peintres de chevalet qui n'ont jamais sorti de leurs cabinets, qui ignorent l'Histoire, les principes de l'Architecture, les règles de la perspective, & qui bien loin de saisir le génie, le goût des peuples d'où le poëme est tiré, appliquent indistinctement dans les pastorales Grecques les hameaux des environs de Paris ; dans les Tragédies Romaines, nos décorations Françaises ; dans leurs temples, des ornemens chimériques & hazardés : qui nous présentent des carrefours au lieu de places publiques, des colonnades, des peryptiles, des portiques aussi peu relatifs à l'exécution, que peu vraisemblables, & où on ne remarque enfin ni correction, ni effet, ni plan, ni ensemble ; dérèglement dont on ne parviendra jamais à corriger l'abus, qu'en envoyant passer plusieurs années de suite en Italie, les Sujets qu'on destine aux *décorations* théatrales, com-

me la seule Ecole qui soit aujourd'hui en Europe pour ce genre de talens. *Encyclopédie.*

DECOUPER, faire des colifichets en taillant du papier, du parchemin, des images, pour en faire des ornemens.

DECOUPEUR, celui qui s'adonne à découper, soit des étoffes, soit des mouches pour les femmes, soit des colifichets.

DECOUPURE, morceau de papier, de parchemin, déchiqueté & taillé à jour pour représenter des figures d'hommes, d'animaux, de fleurs, des ornemens, &c. On appelle aussi *découpures*, des estampes enluminées, faites exprès pour être découpées : on les évide, en ôtant tout le blanc du papier ; l'on conserve les figures, que l'on colle sur du carton, sur la boiserie, sur les murs, chacun selon sa fantaisie, & l'on y passe ensuite une couche d'eau gommée, & puis du vernis blanc, jusqu'à ce que tout soit uni comme une glace. On en fait aussi des toilettes pour les Dames. Les Religieuses de la Franche-Comté s'adonnent beaucoup à la *découpure* en vèlin. On en voit qui sont travaillées avec



tant de délicatesse, qu'on ne peut s'empêcher d'admirer l'adresse & la patience de ceux qui les ont faites. On a inventé des moules qui font une *découpe* tout d'un coup : ce sont des especes d'emporte-pieces, qui font l'effet des fers à couper les hosties ; de maniere qu'il ne reste plus au Découpeur, qu'à rechercher aux ciseaux, ou à la pointe du canif, les endroits qui n'ont pas été coupés bien net.

**DECRASSER** un tableau, le nettoyer, en enlever la crasse, qui ternit les couleurs, en ôte l'éclat, la fraîcheur & la beauté.

Il faut être Peintre, pour *décrasser* un tableau de maniere à ne pas risquer de le gâter : bien des gens s'en mêlent, & les trois quarts les perdent. Il y a beaucoup de secrets d'eaux composées pour cet effet ; mais il faut sçavoir s'en servir à propos, les ménager suivant les tons du coloris & le sens de la touche. Toutes ces eaux sont mordantes, & enlèvent avec elles la crasse, particulièrement les glais, les demi-teintes, les couleurs légères : elles ôtent le velouté d'un tableau, & l'on est fort surpris de n'y voir souvent que la toile, ou tout

au plus l'*imprimure*, quand on n'a pas sçu les ménager. Le favon noir est la peste des tableaux, de même que l'eau seconde. Voyez NETTOYER, EAU SECONDE, SAVON.

**DEGAGEMENT**, c'est dans la Gravûre en bois, l'action de repasser la pointe à graver autour des traits & des contours déjà gravés, soit qu'ils embrassent ou non les places ou champs à vuidier ; ainsi c'est avoir disposé le bois à ces endroits à pouvoir être enlevés sans courir risque d'enlever en même tems les traits & les contours.

**DEGAGEMENT**, c'est encore dans la Gravûre en bois, l'action d'avoir enlevé peu à peu le bois avec le fermail autour des traits ou contours qui bordent les champs à vuidier, de sorte qu'il n'y reste que le milieu du bois de ces champs à enlever avec la gouge, quelquefois à coups de maillet, quand il est trop grand pour l'enlever avec la main, & sans le secours de cet outil.

*Encyclop.*

Plusieurs Graveurs en bois, au lieu du terme de *dégager*, se servent simplement de celui de dire *avoir passé la pointe*, pour dire

qu'ils ont préparé les champs à lever de manière à ne pas craindre qu'en les vidant, ils enlèvent avec les contours ou les traits gravés sur la planche. *Ibid.*

**DEGAGER.** En Peinture on dit en général de toutes parties enveloppées, & sur-tout du bras, d'une jambe, d'une figure, qu'ils ne sont pas assez *dégagés*, lorsque l'attitude n'en est pas assez naturelle, ou qu'ils sont exagérés dans leurs proportions. En Gravûre, un burin *dégagé* est celui dont les tailles sont nettes & point boueuses.

**DEGAUCHIR.** Les Sculpteurs disent qu'ils *dégauchissent* la pierre, le marbre, le bronze, le bois, lorsqu'ils le redressent, l'aplanissent, & en ôtent de gros morceaux excédans & superflus : c'est comme s'ils disoient *dégrossir*, terme plus usité parmi eux. *Distion. de Peinture.*

**DEGRADATION,** en termes de Peinture & en Gravûre, signifie l'affoiblissement ou diminution par degrés de la lumière & des couleurs d'un tableau ou d'une estampe. La *dégradation* est absolument nécessaire dans les lointains. Un bon Peintre doit bien enten-

dre la *dégradation* des objets & des couleurs, pour approcher ou éloigner ses figures. Cette *dégradation* dans la Gravûre est un effet des tailles de plus en plus délicates & resserrées, parce qu'alors le travail se tient mieux par derrière. Cette façon de graver, produit aussi des tons gris & sourds d'un grand repos, qui laissent mieux sortir les ouvrages larges & nourris de devant. *Voyez COULEURS ROMPUES, PERSPECTIVE.*

**DEGRADER,** en termes de Peinture, observer la diminution imperceptible des teintes, & le passage insensible d'une grande lumière à une lumière plus douce, qui va toujours en s'affoiblissant, des grandes ombres à des ombres moins fortes qui diminuent par degrés, & se perdent insensiblement. C'est aussi ménager le fort & le foible des teintes, selon les divers degrés d'éloignement, de manière que les figures qui sont dans le lointain, ne soient quasi distinguées que par des masses légères, & celles qui sont sur le devant, soient bien prononcées & peintes avec des couleurs vigoureuses, éclatantes & fortes : c'est ce que les Peintres appel-

lent *dégradation*, dont voyez l'article, & non pas *gradation*, comme on le trouve dans quelques Lexicographes.

**DEGRAISSER.** En termes de Graveurs on dit *dégraissier* le cuivre; c'est le frotter avec de la craye ou blanc d'Espagne, pour ôter tout le gras & l'onctueux de l'huile que l'épreuve de l'imprimerie pourroit y avoir laissé: cela se fait afin que le vernis mol qu'on y applique ensuite, prenne bien par-tout.

**DEGROSSIR**, voyez **DEGAUCHIR**. Cet ouvrage se fait à grands coups d'une forte *masse*, & avec une pointe affûtée de court, c'est-à-dire aiguisée.

**DEGUELLEUX** (Sculpture), gros masques de pierre de plomb ou de bronze, dont on orne les cascades, & qui vomissent l'eau dans les bassins des fontaines.

**DELAYER**, détremper des couleurs avec de l'huile pour peindre à l'huile, avec de l'eau gommée pour peindre en mignature, avec de l'eau à la colle pour la détrempe, avec de l'eau de chaux pour la Peinture à fraisque. Il ne faut pas que les couleurs soient *délayées*

de maniere à être coulantes sur la palette, elles ne feroient que du glacis; mais elles doivent être *délayées* en consistance de bouillie; afin qu'elles ayent du corps.

**DELICAT.** Un pinceau *délicat*, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont la touche est fine, douce; moëlleuse, dont les contours sont bien fondus. Le Corregge avoit un pinceau *délicat*; ses paysages sont touchés délicatement.

**DELICATEMENT.** Voyez **DELICAT**.

**DELICATESSE.** On dit en Peinture une *délicatesse* de pinceau, une *délicatesse* d'expression, pour dire des traits dans les figures, qui expriment sans être trop marqués, le vrai, le naturel de l'attitude & de l'air de tête que la personne doit avoir, quand elle fait l'action représentée dans le tableau. Quand on dit *rendu avec délicatesse*, cette expression a rapport à l'esprit.

**DELINEATION**, représentation que l'on fait de quelque chose par des lignes tracées sur du papier, ou autres matieres. Ce terme est suranné & point d'usage. Voyez **DESSEIN**.

**DEMI-BOSSE.** Voyez **BAS-RELIEF**.

**DEMI-FEUILLE** (grande), nom que les Ouvriers donnent aux planches de cuivre pour la gravûre, quand elles ont environ douze pouces d'un côté, & neuf de l'autre, avec une ligne d'épaisseur.

**DEMI-TEINTE**, ton de couleur moyen entre la lumière & l'ombre. C'est proprement le passage des clairs aux bruns, par le moyen des couleurs qui les forment, rompues les unes avec les autres. La *demi-teinte* a plus de rapport au clair-obscur qu'à la couleur; mais la beauté des carnations en dépend presque absolument; car sans les *demi-teintes*, on ne peut bien *faire de chair*: elles font une partie capitale de la Peinture. Il faut pour y réussir, avoir une parfaite intelligence du clair-obscur, de la qualité des couleurs que l'on employe, & de l'effet qu'elles produisent par leur mélange. L'outremer est la meilleure pour les *demi-teintes* des carnations des femmes & des enfans, parce qu'il les tient fraîches & délicates. Voyez **TEINTE**, **COULEUR**, **COLORIS**, **CLAIR - OBSCUR**, **RUP-TURE**.

**DEMI-TEINTE**, en Gra-

vûre, est aussi le passage des clairs aux ombres: pour le former, on doit arranger les tailles avec une pointe plus fine, observant de ne mettre que fort peu d'ouvrage, ou du moins très-tendre dans les masses de lumière, afin de n'en pas interrompre l'effet par des travaux trop noirs ou inutiles, qui saliroient les parties qui demandent de la pureté. Ces tailles doivent se lier avec celles des ombres; & si c'est une *demi-teinte* fort colorée, qui demande deux hachures, quand on ne peut joindre la seconde avec aucune de celles de l'ombre, il est bon qu'elle puisse du moins s'y perdre, ou y servir de troisième. Il vaut mieux les joindre au burin qu'à l'eau-forte.

On peut hasarder avec la pointe quelques tailles fines près de la lumière; mais il faut qu'elles soient plus larges, c'est-à-dire plus écartées les unes des autres, que celles des ombres. En général on doit tenir les lumières grandes & peu approchées à l'eau-forte, afin de laisser quelque chose à faire à la douceur du burin. Les linges & autres étoffes fines & claires, se préparent avec une seule taille, afin

afin de pouvoir y passer par les endroits , avec le burin , une feconde très-légere & très-déliée. *Boffe.*

**DENT DE CHIEN** , cifeau fendu par le bout , & divisé en deux pointes : on l'appelle auffi *double-pointe*.

Après que le Sculpteur a dégrossi le bloc , selon les mesures qu'il a prises , pour en faire quelque figure , il *approche* de plus près avec une pointe plus déliée que la pointe *affutée* de court : il se fert ensuite de la *dent de chien* ; ce qui s'appelle *approcher a la double-pointe*. *Felib. N<sup>o</sup>. 24.*

**DEPOUILLER** , c'est en Sculpture ôter d'une figure jettée en moule , toutes les pieces qui ont servi à la mouler. Quand on jette en sable , on *dépouille* , c'est-à-dire , on cerne tout autour de l'ouvrage , pour le tirer du sable.

**DEROBER** , en termes de Peinture , signifie copier , prendre d'un autre Maître une figure , une pensée , pour en faire usage dans son propre tableau. *Felib.*

**DERRIERE** d'un tableau. *Voyez* **CHAMP**.

**DESCENTE DE CROIX** , terme d'Imagers : c'est une estampe qui repré-

sente la maniere dont on descendit Jesus-Christ de la croix. On appelle auffi *descente de croix* un tableau où Jesus-Christ est représenté mort sur les genoux , ou appuyé , ou couché auprès de la Vierge sa Mere. La *descente de croix* de Daniel de Volterre , & celle peinte par M. le Brun , sont les deux plus beaux morceaux que nous ayons dans le premier genre. Il y en a un fort beau , peint par M. Cazes dans le second genre , au fond du chœur des Religieux de l'Abbaye Saint-Germain à Paris.

**DESCRIPTION** , peinture , représentation d'une chose au naturel , par des figures. On fait le portrait , la *description* d'un homme , en représentant sa taille , son poil , ses traits de visage , &c. Il ne se dit guères en fait de Peinture : on dit , faire le portrait d'un homme , le peindre.

**DÉSORDRE** , variété d'objets dans un paysage. Plus il y a de *désordre* , plus il plait , quand d'ailleurs les sites sont d'un bon choix , & que la nature est bien rendue. Il faut , pour former ce beau *désordre* , choisir des terrains peu cultivés , & à demi déserts , çà & là

coupés de ruisseaux, de buttes, de rochers, de vallons, de bouquets de bois champêtres, parsemés de ruines, qui perçant à travers les branches, ou placées dans un lointain raisonnable, offrent une variété dont l'aspect, quoiqu'un peu sauvage, est toujours à préférer à nos riches campagnes tirées au cordeau : l'imitation d'une foule de pareils objets, si séduisante pour les yeux qu'elle égare, plonge bientôt l'ame dans une mélancolie délicieuse.

Rien n'égale en ce genre la campagne de Rome & les environs de cette Ville, autrefois la maîtresse du Monde. Tous les payfages Italiens & les desseins que nos Peintres en rapportent au retour du séjour qu'ils y font dans l'Académie Française qui y est établie, le prouvent bien clairement. A la vûe de ces superbes ruines, au pied desquelles on voit un Berger nonchamment assis au milieu de son troupeau, chanter sur sa flûte sans doute les plaisirs d'une vie tranquille; frappé de l'instabilité des grandeurs humaines, on se sent entraîné par des réflexions, qui également utiles au bonheur des Grands, & de ceux

dont ils tiennent le sort entre les mains, font sentir le prix de l'ineestimable médiocrité.

DESSEIN, composé de lignes de toutes especes, qui par leur ensemble représentent les formes, les contours & figures des objets.

Le dessein est la base de la Peinture; sans lui elle ne seroit qu'un vrai barbouillage de couleurs : c'est lui qui donne l'ame, l'énergie, l'expression & les formes vraies aux objets; mais il varie pour les contours & les formes du corps humain, suivant la différence des âges & des sexes.

Dans les enfans les chairs sont molles, rebondies, & comme soufflées; les emmanchemens ou attaches, sont creux, au lieu qu'ils font des élévations dans un âge plus avancé.

La diversité des contours dépend de la diversité des formes, & c'est peut-être dans l'âge de l'adolescence ou second âge, qu'elles varient davantage.

Toutes les parties du corps dans l'enfance, sont raccourcies, & comme boursofflées. Dans le second âge elles se développent, & tendent à se procurer la lou-

gueur naturelle qu'elles doivent avoir.

Les jeunes gens de l'âge de douze à quatorze ans, sont conséquemment d'une proportion déliée, svelte & légère. Les os dans leur attache, ne montrent point encore toute leur grosseur, & les muscles dans leur largeur montrent encore moins leur nourriture.

Ceci doit attirer toute l'attention de l'Artiste, & c'est aussi ce qui produit de si grandes difficultés à bien rendre la vérité. Tout y est fin & délicat dans l'expression; on ne peut s'y sauver par rien de sensible.

Les attaches n'y forment point de creux, comme à celles des enfans, ni des élévations marquées, comme dans l'âge parfait. Les contours par cette raison, y sont coulans, gracieux & étendus; & comme ils sont peu chargés, ils exigent d'être peu ressentis ou peu marqués dans leur insertion.

*Merc. d'Oct. 1755.*

Les figures antiques de Castor & de Pollux peuvent servir de règle pour celles dont je parle, & la manière de dessiner de Raphaël, paroît celle qui y convient le mieux: le Sueur l'a suivi de plus près.

La perfection du corps humain, sa beauté, sa vigueur se montrent dans le troisième âge: jusques-là la nature n'a rien fait voir de décidé dans les formes extérieures; mais arrivée à son but, elle s'exprime avec la netteté & la noblesse, dont son auteur a daigné la décorer.

C'est ici où les attaches de toutes les parties doivent être exprimées avec fermeté, mais sans sécheresse, & que les os qui s'y font sentir, quoique quarrément, doivent donner l'idée de leur forme sans aucune dureté de travail. Les muscles principaux ne peuvent laisser aucun doute sur leur caractère & leur office, & ceux d'une moindre étendue paroîtront relativement aux fonctions des premiers: les contours y sont moins coulans ou plus chargés, & les insertions des muscles, ainsi que des jointures, sont plus ressenties.

Les extrémités de chaque membre doivent être légères & dénouées, afin de montrer qu'ils en sont plus disposés aux mouvemens que l'ame y excite. Le Gladiateur antique est un beau modèle dans ce genre; le goût du dessin du Carrache, &

de presque toute son Ecole ; est aussi celui qui le rend mieux.

Le dernier âge , ou la vieillesse , nous présente la nature dans son déclin : ce n'est plus cette fraîcheur , ce soutien , cette fermeté , cette vigueur de l'âge parfait. Les chairs s'amollissent & se flétrissent , la peau se vuide & se sèche , & le corps ne présente que des formes & des contours incertains : les os , premier fondement de toute la machine , semblent succomber par l'affaissement des parties qui les lient , & nous ne voyons que foiblesse , que tremblement dans tous les mouvemens de ce corps si soutenu dans l'âge qui l'a précédé.

Le Peintre doit donc en variant les formes des âges , en varier les caractères du dessin , autant que la nature le lui indique.

Ici les formes ayant dégénéré , on ne doit pas leur donner cette prononciation ni ce développement actif du troisième âge. Les os sont plus découverts ; mais les muscles refroidis & desséchés , ne présentent plus que beaucoup d'égalités dans les contours. La peau moins soutenue augmente par ses

plus le travail extérieur , & montre en tout , de concert avec les os , une espèce d'aridité générale. Il faut donner moins de moëlleux & moins d'arrondissement à ces sortes de parties , & cependant ne pas outrer la matière.

Quoique ces règles puissent avoir lieu à l'égard des figures de femmes , les grâces charmantes doivent cependant diriger toujours la main du Peintre dans la représentation qu'il en fait , & il doit les distinguer des corps des hommes à peu près selon l'idée que je vais en donner.

Un *travail tendre* & arrondi , des contours aisés & simples , une touche naïve , sont ici des articles essentiels. Les attaches , quoique délicates , ne peuvent annoncer que très-peu , ou presque point les os ; les parties dominantes , sans être trop chargées , seront soutenues & nourries , afin de montrer une fermeté convenable aux chairs de la femme ; le repos qui lui est naturel , & les passions douces s'exprimeront par des mouvemens gracieux & tranquilles , & par des contours peu ressentis. Sa vivacité fera seulement dans ses



yeux, les pieds, les mains, & plus encore les bouts des doigts feront délicats & menus. Les principaux muscles ou les parties dominantes du corps d'une femme formée, doivent être plus sensibles en expression, que dans le second âge; mais cette expression ne doit point atteindre à la fermeté du travail des hommes faits.

Plus le Peintre réduira ces observations en pratique sur le caractère du dessein relativement à la femme, plus il donnera de noblesse & de graces à celle qui naturellement les réunit. On trouvera dans la Venus de Medicis, & dans les ouvrages de Raphaël, les preuves de ce que je viens d'avancer, d'après M. Nonotte.

**DESSEIN.** Ce terme signifie quelquefois exprimer nos pensées sur le papier ou autre matière, par des traits formés avec la plume, le crayon, &c. mais en fait de Peinture, il se prend plus souvent pour donner aux objets que l'on veut représenter par des traits de plume, de crayon, ou de toute autre chose, la forme exacte que ces objets présentent à nos yeux, soit dans leur vraie dimension naturelle, ou plus gran-

de, ou plus petite. Alors le terme de *dessein* signifie proprement tracer les contours, & donner aux objets les justes degrés de jours, d'ombres & de réflets dans leur véritable proportion, suivant la proximité ou l'éloignement dans lesquels on veut les représenter. S'il manque quelques-unes de ces parties, le dessein ne peut être parfait; le sujet n'aura ni la force, ni le relief, ni la forme exacte qu'il doit avoir.

Sous le terme de *dessein*, on ne comprend pas ordinairement le relief & la perspective. On appelle même *dessein*, la seule représentation des contours d'un objet: mais il n'en est pas moins vrai, que pour être parfait, il doit avoir toutes les parties dont j'ai parlé; il n'est même pas douteux qu'il ne faille observer une espèce de perspective, dans le *dessein* même d'une seule figure.

Outre l'exactitude & la correction des contours, il faut que le *dessein* soit prononcé hardiment, clairement & sans ambiguïté, de sorte que rien n'y soit incertain ni confus. Il faut néanmoins éviter la sèche- resse & les traits rudes; la

nature qui doit toujours servir de modele, tient le milieu en tout.

Comme elle ne nous présente pas deux hommes, deux visages, ni deux objets parfaitement semblables, le Dessinateur qui travaille d'après elle, doit s'appliquer à tracer & représenter cette forme, qui distingue son objet de tous les autres de l'Univers.

Pour y parvenir, il faut connoître parfaitement la nature; avoir assez de géométrie & de connoissance des proportions, qui varient suivant le sexe, l'âge; sçavoir la Myologie, l'Osteologie & la Perspective.

On reconnoitra la vérité de cette règle, en comparant une figure académique dessinée par un homme qui a toutes les connoissances de la structure, de l'articulation des os, de l'emmanchement des membres, & du jeu des muscles, avec une figure semblable, dessinée par un homme qui les ignore. Le premier voit dans son sujet des beautés réelles, qui échappent aux yeux peu instruits de l'autre. L'esprit de celui-là fournit d'idées relevées, justes & agréables, échauffe son genie, & le rend capable d'imaginer

quelque chose au-delà de ce qu'il voit, ou de corriger des défauts que celui-ci n'apperçoit pas : nous en parlerons dans l'article *Grave*.

On distingue les desseins en *croquis, études, pensées*, & desseins finis. On trouve l'explication des trois premiers, dans leurs articles.

Le dessein proprement dit, est celui qui représente toutes les parties rassemblées qui doivent entrer dans la composition d'un tableau. Les Maîtres les finissent quelquefois avec la dernière exactitude, soit pour leur propre satisfaction, soit pour servir de bons modeles à leurs Eleves, soit enfin pour en faire présent à leurs amis. On trouve une infinité de ces desseins de toutes les especes, faits par les grands Maîtres, & qui sont conservés très-précieusement par les curieux Amateurs de la Peinture, & avec raison; ce sont l'esprit même & la quintessence de l'art. Nous suivons par leur moyen la route que le Maître a prise; nous voyons les matereaux qu'il employoit pour faire ses tableaux, qu'on peut regarder comme les copies de ces desseins, puisqu'on ne peut que souvent, au moins en

partie, leurs tableaux font l'ouvrage d'une main étrangere.

On trouve dans les desseins de Jules Romain, de Polydore, du Parmesan & de Baptiste Franco, un esprit, une vivacité, une franchise & une délicatesse, qu'on ne voit pas dans leurs Peintures : sans doute que distraits ou trop occupés de l'embaras des couleurs, & de leur rupture, ils n'ont pû aller si droit au but.

Michel-Ange passe pour le plus sçavant & le plus correct Dessinateur qu'il y ait eu parmi les Modernes, supposé que Raphaël ne l'ait pas égalé, ou même surpassé. Les Ecoles de Rome, de Florence & l'Ecole Francoise, l'ont emporté sur toutes les autres dans cette partie de la Peinture.

On peut dire avec M. de Piles, (*Dissertation sur la Peinture*), qu'il y a une sorte de dessein tout spirituel, dont peu de Peintres ont été capables. Il suppose la justesse des mesures, l'habitude des yeux & de la main, qu'un travail assidu avec un genie médiocre, peuvent procurer ; mais il consiste à imprimer aux objets peints la vérité de la nature, & à y rappeler les

idées de ceux que nous avons souvent devant les yeux, avec choix, convenance & variété ; choix, pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se présente ; convenance, pour l'expression des sujets qui demandent des figures, tantôt d'une façon & tantôt d'une autre ; & variété pour le plaisir des yeux, & pour la parfaite imitation de la nature. Ceci regarde tout l'ouvrage en général : mais si l'on ne veut envisager le dessein que dans une figure particuliere, il consiste dans la proportion des membres, & dans l'esprit du contour. La premiere montre le corps d'un homme, & la seconde fait paroître ce corps véritablement de chair, plein de sang & de vie.

Ceux qui s'attachent trop à l'antique, risquent de mettre beaucoup de crudité & de sécheresse dans les parties du corps & dans les draperies. Les Anciens ont eu leurs raisons pour en user comme ils ont fait. Ils se sont proposé de frapper la vûe par la majesté des attitudes, par la grande correction, la délicatesse & la simplicité des membres, évitant toutes les minuties, qui, sans secours de la couleur, ne peu-

vent qu'interrompre la beauté des parties. Mais les Peintres qui ont de quoi imiter la nature, ne doivent pas se borner aux ouvrages des Anciens, ni les imiter trop servilement en cela. Raphael lui-même commençoit à abandonner l'antique, lorsque la mort le surprit; parce qu'il s'aperçut que ses figures tenoient un peu trop de la statue, & portoient avec elles une idée de marbre, qui en éloignoit celle de vie qu'elles doivent avoir.

DESSEIN, se dit encore des images faites seulement au crayon, & quelquefois perfectionnées au pinceau, avec l'encre de la Chine, le bistre ou quelque autre couleur. Les *dessains* infiniment supérieurs aux estampes, tiennent un juste milieu entr'elles & les tableaux: ce sont les premières idées d'un Peintre, le premier feu de son imagination, son style, son esprit, sa maniere de penser: ils sont les premiers originaux, qui servent souvent aux élèves du maître à peindre les tableaux qui n'en sont que les copies. Les *dessains* prouvent encore la fécondité, la vivacité du génie de l'Artiste, la noblesse, l'élevation de ses sentimens, & la facilité avec laquelle il

les a exprimés. Un Peintre jette le premier feu de sa pensée dans un dessein; il s'abandonne à lui-même, il se montre tel qu'il est; au lieu qu'il reprime la fougue de son génie dans un tableau, il se corrige, & y perfectionne ce que le dessein peut manquer en fait de correction.

Il y a trois principales manieres de dessiner; à la plume, au crayon, & au lavis.

La plume se manie légèrement, & est soutenue de hachures du côté des ombres; souvent on ne fait à la plume que les traits des contours, & on lave du côté des ombres.

Le crayon est plus en usage, & peut se hacher du côté des ombres. On se sert de pierre rouge appelée sanguine, de pierre noire, de mine de plomb, & d'une craye blanche pour piquer les plus vives lumieres. Cette craye, sujette à s'effacer, oblige souvent de la délayer avec de la gomme, & on l'employe avec le pinceau; alors on dit du *blanc de craye* ou du *blanc au pinceau*.

Le lavis se fait avec un pinceau, que l'on trempe dans de la couleur de suie de cheminée, appelée *bistre*, de la sanguine, du bleu d'In-

de , d'encre de la Chine délavée , & que l'on applique du côté des ombres , en l'adouciſſant ſur les parties éclairées.

Il y a des deſſeins qui participent de ces trois manières ; d'autres que l'on dit faits aux trois crayons.

Tous les deſſeins ſe diſſent en cinq eſpèces ; il y a des penſées , des deſſeins arrêtés , des études , des académies & des cartons. Voyez-en l'explication dans les articles qui les concernent.

#### DESSEIN ESTOMPE'. V. ESTOMPE'.

Tous les Peintres qui ont écrit ſur la Peinture ont donné les règles du deſſein. Paul Lominazzo , Leonard de Vinci , M. Dufreſnoi , &c. Il y a auſſi des traités du deſſein & du lavis ; la manière d'apprendre à deſſiner ſans maître. On trouve chez preſque tous les Vendeurs d'eſtampes , des cayers pour apprendre à deſſiner ; mais tous ſe réduiſent à des figures humaines , un bras , une jambe , un œil , une main , une oreille , &c. & des têtes entières avec des troncs ; & aucun que je ſache , n'a encore donné les règles pour apprendre à deſſiner les animaux & le payſage. On ſ'eſt

contenté d'en donner quelques moueles.

On entend par le mot de *deſſein* tout ce qui regarde l'attitude , le mouvement , l'équilibre & la pondération des corps , la configuration des parties , la proportion & la ſimétrie des membres.

*Deſſein à la Plume.*

*Deſſein au crayon.*

*Deſſein en Griſailles.*

On appelle auſſi *deſſeins* certains modeles que les Peintres font pour les ouvriers , pour les manufactures d'étoffes , de tapifieries.

DESSEIN ARRÊTE' , ſont les penſées d'un Peintre , plus digérées & plus arrêtées que les croquis. Ils donnent une juſte idée de l'ouvrage , & c'eſt ordinairement ſuivant ces morceaux , qui ſont les derniers faits , que l'on en détermine l'exécution. On les appelle par excellence , des deſſeins *rendus , finis , terminés , capitaux*.

Deſſein ſe prend encore pour la penſée d'un plus grand ouvrage , ſoit qu'il n'y paroiſſe que des contours , ſoit que le Peintre y ait ajouté les lumieres & les ombres , ou qu'il y ait même employé de toutes les couleurs.

DESSEIN HACHÉ , eſt

celui dont les ombres sont exprimées par des lignes sensibles, ou de la plume, ou du crayon; on dit *hacher* & *hachures*.

**DESSEIN GRAINE'**, dont les ombres sont faites avec du crayon, sans qu'il soit frotté, & sans qu'il y paroisse de lignes.

**DESSEIN LAVE'. V. LAVIS.**

**DESSEIN COLORIÉ**, dans lequel sont employées toutes les couleurs à peu près qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont elles sont l'essai.

**DESSINATEUR.** Terme de Peinture, qui se dit en général de toutes les personnes qui représentent sur le papier ou autrement, les figures des hommes & des autres objets de la nature, quand ils n'y employent que le crayon, la plume, ou les autres choses dont on se sert communément pour dessiner. Raimond de la Fage fut un des plus féconds *Dessinateurs* du siècle dernier, il se borna au dessein, & ne mit presque pas la main au pinceau. Il eût peu de pareils pour la fécondité du génie, l'abondance des pensées & pour la prodigieuse facilité. Il a répandu un feu étonnant dans ses compo-

sitions, principalement dans ses desseins croqués à la plume.

Quand on dit d'un homme, *c'est un grand Dessinateur*, on veut dire que c'est un grand observateur de la nature, un homme correct dans la représentation qu'il fait des objets qu'elle lui met devant les yeux, enfin un grand homme digne des plus grands éloges.

On appelle *Dessinateurs*, ceux qui tracent des modèles de fleurs & autres objets pour les manufactures d'étoffes, tapisseries, & pour les ornemens de Menuiserie, Orfèvrerie, Broderie, &c.

**DESSINER.** Quelques-uns disent *dessigner*; mais le premier est plus en usage. Tracer sur le papier ou autres matières, les contours des objets que la nature présente à nos yeux. On le fait par des lignes tirées à la plume, au crayon, ou au pinceau. *Dessiner* d'après nature, c'est prendre les objets naturels pour modèle.

**DESSINER** d'après la Bosse, c'est travailler d'après les figures en relief.

**DESSINER** d'après l'Antique; c'est copier en dessein les figures de l'antiquité.

**DESSINER** de fantaisie;

c'est ne prendre pour modèle que son imagination.

DESSINER *aux trois crayons* ; termes de Peinture , qui signifie l'usage que l'on fait dans un même dessein , de la pierre noire , de la sanguine dans les chairs , & du blanc de craye pour relever le tout , & particulièrement pour rehausser les jours.

DETACHE' , en termes de Peinture , se dit des différens objets peints dans un tableau , soit de paysage , soit d'histoire , &c. Les figures sont bien *détachées* , lorsqu'elles semblent sortir du fond du tableau , lorsqu'il n'y a point de confusion , qu'elles sont bien *démêlées* , & qu'il semble qu'on peut tourner autour.

Un bras bien *détaché*. Dans un paysage , les objets doivent être extrêmement *détachés*. Le clair-obscur , bien entendu , produit cet effet.

DETACHER , se détacher sur un fond , terme de Peinture , qui se prend dans le même sens que *détaché* , dont voyez l'article.

DETAIL , en termes de Peinture & de Sculpture , signifie les petites parties d'une figure ou autre objet , comme les paupières , les

sourcils , la barbe , le blanc des yeux , la couleur de l'iris , les petits sillons des jointures des doigts , les petites rides d'un visage , &c. Un Peintre & un Graveur ne doivent pas s'amuser à tenir tous ces *détails* dans les figures en petit , & qui paroissent dans le lointain. Séduits quelquefois par le plaisir de faire un morceau qui paroisse soigné , ils s'amuseient à finir la tête d'une figure éloignée ; mais ils prodiguent leurs peines bien mal-à-propos ; puisque l'ouvrage en devient froid , il perd un mérite qui pourroit avoir place ailleurs , & fait une faute contre le dessein & le sens communs. Quelques petits coups touchés artistement forment de jolies têtes , & même des passions , mieux que tous les soins qu'on pourroit prendre de marquer les prunelles , les paupières , les narines , & autres minuties.

DETREMPE. Peindre à *détrempe* ; c'est peindre avec des couleurs délayées à l'eau de colle. Avant que Jean Vaneyck , plus connu sous le nom de Jean de Bruges , eût trouvé le secret de peindre en huile , tous les Peintres ne travailloient qu'à *frâisque* & à *trempe* ou *dé-*

*trempe*, comme l'on dit en France, soit qu'ils peignissent sur des murailles, soit sur le bois. Quand ils se servoient de planches, ils y colloient souvent une toile fine, avec de la bonne colle, pour empêcher les ais de se séparer, puis mettoient dessus une couche de blanc. Ils détrempoient ensuite les couleurs avec de l'eau & de la colle, ou avec de l'eau & des jaunes d'œufs battus avec des petites branches de figuier, dont le lait se mêle avec les œufs; & de ce mélange, ils peignoient leurs tableaux.

Dans cette sorte de travail, toutes les couleurs sont bonnes; mais il faut toujours employer l'outremer & les autres bleus délayés avec de la colle de gands ou de parchemins, parce que les jaunes d'œufs font verdier le bleu.

Quand on peint contre les murailles, il faut qu'elles soient bien sèches, & leur donner avant deux couches de colle bien chaude. La composition des jaunes d'œufs est très-bonne pour retoucher. La meilleure est celle de gands ou de parchemin.

Si l'on veut peindre à détrempe sur la toile, on en

choisit qui soit vieille, demi-usée, & bien unie. On l'imprime de blanc de craye à la colle de gands, & lorsque cette imprimure est sèche, on passe encore une couche de la même colle par-dessus. On broye toutes les couleurs avec de l'eau, chacune à part, & à mesure qu'on les employe, on les détrempe avec de l'eau de colle,

Si l'on veut se servir de jaune d'œufs, on prend de l'eau avec laquelle sur un verre on met un verre de vinaigre, le jaune, le blanc & la coquille d'un œuf, & on bat bien le tout ensemble avec quelques petites branches de figuier vertes.

Quand le tableau est fini, on le vernit, si l'on veut, avec un blanc d'œuf bien battu, & par-dessus une couche de vernis; mais on ne le fait que quand le tableau doit être exposé à l'eau ou dans un endroit humide.

L'avantage que le Peintre à *détrempe* a sur la Peinture à l'huile, c'est de n'avoir point de luisant, & de ce qu'on peut voir le tableau dans toutes sortes de jours, ce qui ne se rencontre pas aux couleurs à l'huile, ou lorsqu'il y a du vernis.

La *détrempe* differe de la



mignature en ce qu'elle se travaille à grands coups, & avec toute la liberté du pinceau; au lieu que la mignature se fait au petit point, ou, comme on le dit, en pointillant.

**DEVANT** *du tableau*, premier plan, partie la plus près de la base. Les objets placés sur le *devant*, doivent être peints avec des couleurs vigoureuses, & des traits plus terminés. Ce sont ceux qui frappent d'abord les yeux du Spectateur; ils impriment le premier caractère de vérité; il faut donc les travailler avec plus de soin & d'exactitude. Dans les paysages les arbres doivent être rendus plus distincts sur le *devant* du tableau, & ne former quasi que des masses d'ombres & de lumières dans le lointain.

**DEVISE**, ornement de Peinture & de Sculpture en bas-relief, composé de figures & de paroles, & servant d'attribut, comme la devise de Louis XIV, dont le corps est un soleil, & l'ame,  *nec pluribus impar*.

**DIAPHANES** (couleurs) : ce sont des couleurs de peu de consistance, telles que celles des Enlumineurs & celles que les De-

corateurs employent dans les décorations qui doivent être éclairées par derrière; dans des châteaux de feux d'artifices, dans les représentations d'un palais du Soleil, d'un temple de Pluton, &c. Voyez **TRANSPARENT**, **GLACIS**.

**DISPOSITION**, en termes de Peinture; M. Coypel la définit ainsi: Mettre en règle, avec réflexion, ce qu'une imagination échauffée nous a présenté dans une sorte de désordre: placer les acteurs de la scène que le tableau doit représenter, dans le rang qui convient à chacun: rejeter les choses accessoires, peu convenables au sujet que l'on traite, fussent-elles même avantageuses pour l'effet général, & trouver le moyen d'y suppléer par d'autres: disposer la lumière de façon qu'elle attire l'œil sur l'objet principal.

**DISTANCE**, en termes de Peinture, se dit de la dégradation des objets peints dans un tableau. Ceux qui sont sur le devant, doivent être toujours plus finis que ceux qui sont derrière, & doivent dominer sur les choses qui sont confondues & fuyantes: mais que cela se fasse selon la relation des

*distances* ; c'est - à - dire , qu'une chose plus grande & plus forte enchasse derrière une plus petite , & la rende moins sensible par son opposition. *Dufresnoy.*

Les choses qui sont fort éloignées, bien qu'en grand nombre, ne feront qu'une masse, de même que les feuilles sur les arbres & les flots dans la Mer.

#### DISTRIBUTION.

*Distribuer*, en termes de Peinture, signifie l'arrangement des groupes & des objets dans un tableau, avec les lumières & les ombres qui leur sont propres. Lorsqu'on dit une belle distribution, on comprend celle des objets, & celle des lumières : quand on entend parler que d'une, il faut la spécifier, & dire, *voilà une belle distribution d'objets, des lumières bien distribuées. De Piles.*

DIVERSITÉ ou VARIÉTÉ, c'est cette partie économique de la Peinture, qui tient notre esprit attaché, & qui attire notre attention par l'art qu'a le Peintre de varier dans les personnages d'un tableau, l'air, l'attitude & les passions qui sont propres à ces personnages ; tout cela demande nécessairement de la *diver-*

*sité* dans l'expression. Comme la nature est variée à l'infini, elle fournit des modèles innombrables d'imitation. Chaque âge, chaque sexe, chaque tempérament a ses joies, ses douleurs, & des manières différentes de les exprimer. Un Peintre doit conserver à chaque personnage le caractère qui lui est propre, & qui le fait distinguer des autres. L'art sçait exprimer & saisir les nuances d'une même passion, & la façon de manifester à l'extérieur l'impression qu'elle fait sur l'ame, suivant le caractère d'une Nation, & des Particuliers de cette même Nation, selon la qualité des personnes. Cette *diversité* seroit néanmoins un mauvais effet dans un tableau, si elle étoit déplacée ; elle doit être naturelle, vraie, & liée au sujet de manière qu'elle concoure à exprimer l'unité d'action qui y est requise. Cette *diversité* regarde proprement le caractère de chaque personnage qu'on introduit dans le tableau : mais quoique la variété plaise, on ne doit pas trop multiplier les personnages, & sous prétexte de cette *diversité*, faire entrer dans le tableau des figures inutiles à l'action re-

présentée. Il ne faut jamais mêler le comique avec le sérieux, le bas avec le noble; tout doit y tenir sa place, & conformément à son caractère toujours subordonné à celui du sujet: ceux qui ont été le plus souvent traités, deviennent neufs sous la main d'un habile Artiste, qui sçait varier les airs de têtes & les attitudes des figures.

**DÔME**, comble ou voute sphérique, ornée ordinairement de quelques pieces de Sculpture, ou de quelques sujets de Peinture.

Le plus grand morceau de Mignard est la peinture du *dome* du Val de Grace. On dit aussi *coupe*, *coupole*.

**DOUBLE-POINTE**, outil de Sculpteurs. Il sert à *approcher* de plus près, après que le bloc est dégrossi. *Voyez* DENT DE CHIEN.

**DOUCEURS**, en termes de Gravûre; ce sont les parties de l'estampe les plus délicates, les moins chargées de tailles, & les plus éclairées.

» Je vous avertis, dit  
» Abraham Bosse, de tra-  
» vailler vos *douceurs* qui  
» approchent de la partie

» illuminée, & tous vos  
» lointains, avec des poin-  
» tes bien déliées, & les y  
» appuyer peu, mais les  
» enfoncer fermement aux  
» endroits qui doivent être  
» sensibles, comme les om-  
» bres, afin qu'on puisse  
» couvrir une grande partie  
» des *douceurs* & du loin-  
» tain tout d'un coup; car  
» vous sçavez bien que les  
» pointes qui ont fait les  
» hachures, qui approchent  
» du jour, ont fort peu at-  
» teint le cuivre, & si peu  
» qu'elles n'ont quasi em-  
» porté que le vernis. « Le  
» terme *douceur* n'est guères  
» plus d'usage.

**DOUX**. On dit qu'un Peintre a un pinceau *doux*; lorsque sa touche est finie, moëlleuse & délicate.

**DOUX**, en termes de Gravûre, se dit du cuivre & des autres métaux: on dit qu'ils sont *doux*, quand le burin les coupe aisément & nettement, qu'ils ne sont point cassans ni aigres.

Taille *douce* est une image tirée sur une planche de cuivre, ou autre métal, gravée au burin ou à l'eau-forte. *Voyez* ESTAMPE.

**DRAPER**, travailler des figures, les couvrir de vêtements. *Voyez* l'article suivant.

**DRAPERIE** : on donne ce nom en général à toutes les sortes de vêtemens dont les Peintres & les Sculpteurs habillent leurs figures.

Faire le portrait ; & représenter les actions des hommes plutôt que de s'attacher au détail exact des traits différens & des habitudes particulières du corps, qui nous les font distinguer les uns des autres, sont deux genres différens. On distingue aussi les actions, en nobles & communes, en véritables & fabuleuses, ce qui exige des différences dans la manière de draper. Les *draperies* doivent donc être convenables au genre qu'on traite, & il seroit à souhaiter que cette loi de convenance, qui contribue à la perfection des beaux arts, fût également gravée dans l'esprit du Peintre de portrait, & dans l'esprit de ceux qui se font peindre. Ces derniers choisissant un vêtement conforme à leur état, ne se verroient pas exposés à des contrastes bizarres & ridicules, & le Peintre assortissant les étoffes, les couleurs & l'habillement à l'âge, au tempérament & à la profession de ceux qu'il représente, ajouteroit une plus grande perfection à ses ouvrages, par cet ensemble sur lequel il doit fonder leur succès.

Les Peintres qui s'exercent à représenter des actions communes, mais vraies, doivent en général conformer leurs *draperies* aux modes régnantes du tems où s'est passée l'action, en donnant aux vêtemens de chaque acteur toute la grace dont ils sont susceptibles ; & la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Ceux qui peignent l'Histoire, qui représentent des actions nobles ; vraies ou fabuleuses, sont obligés par cette loi de convenance, à s'instruire du *costume*. L'exactitude historique & la sévérité de ce costume, en leur imposant une gêne qui s'étend sur l'ordonnance de la composition, & qui très-souvent n'est pas favorable à la grace que l'on est en droit d'exiger dans les *draperies*, fera honneur à leurs lumières & à leur génie, seul capable de surmonter cette difficulté. Dans tous ces genres les *draperies* doivent s'accorder aux mouvemens des figures, & suivre les inflexions naturelles des différentes attitudes du

corps ;

corps ; mais toujours de manière que les jointures & les emmanchemens n'en soient pas équivoques , & que les *draperies* mêmes laissent entrevoir le nud , & fassent sentir les attaches par la disposition de leurs plis.

L'excès dans l'exactitude trop scrupuleuse du *costume* , deviendrait une espece d'abus pour la Peinture , & une gêne outrée pour l'Artiste , qui doit se proposer de plaire également aux Sçavans qui s'appliquent à l'étude de l'antiquité , & aux gens du monde qui ne sont pas toujours fort instruits de cette partie intéressante de l'Histoire. Le milieu que le Peintre peut garder , est de donner à une Nation les vêtemens les plus connus par ce que l'Histoire nous en apprend ; aux Romains , par exemple , ceux qu'ils portoient dans les tems les plus célèbres de la République. Il seroit injuste d'exiger de lui des recherches longues & pénibles , par lesquelles il pourroit se mettre au fait de toutes les nuances que le luxe a introduites successivement dans les habillemens de ce Peuple fameux. Un sujet d'Histoire qui remonteroit à des siècles moins connus , ou aux tems fabu-

leux , lui laissera même la liberté d'habiller suivant son genie , les Dieux & les Héros dont il représentera les actions : mais on ne lui pardonneroit pas de prêter à une Nation les habillemens d'un autre peuple qui les porteroit tout différens.

Il ne suffit pas que les *draperies* soient conformes au *costume* , elles doivent l'être au caractère du sujet que l'on traite , & au caractère particulier des personnages , soit pour son état actuel de Ministre de la Religion , ou de Militaire , ou de personne du commun du peuple , soit pour son âge & son tempérament.

L'habillement contribue beaucoup à l'expression ; les *Draperies* d'un Magistrat respectable doivent conséquemment avoir des plis grands , nobles , majestueux , & que les mouvemens en soient graves & lents. Les vêtemens des vieillards demandent quelque chose de lourd , & leur mouvement foible , comme les membres qui les agitent ; au contraire les *draperies* d'une Nymphe ou autre personne du sexe jeune , sveltes , doivent être légères , fines , tenant du voile , de la gaze ou du taffetas , & leurs plis légers

& susceptibles du moindre mouvement de l'air, accompagneront une démarche vive & légère.

Quelque amples que soient les *draperies* dont on habille une figure, elles doivent laisser entrevoir le nud du corps, & comme nous l'avons déjà dit, faire sentir les emmanchemens par la disposition des plis.

Pour y réussir, il ne faut pas travailler de pratique seulement; il faut consulter la nature, & commencer par dessiner nue la figure qu'on doit draper: autrement on est sujet à s'égarer, & l'on risque d'ajouter ou de retrancher, sans s'en apercevoir, à la proportion des parties, dont le contour & les formes se perdent quelquefois dans la confusion des plis.

Ces plis sont la ressource de la paresse des bons Artistes, & de l'ignorance des médiocres, quand ils se trouvent embarrassés pour dessiner un raccourci avec la correction requise: ces plis affectés rappellent l'œil d'un critique éclairé, & lui font appercevoir un défaut auquel il n'auroit peut-être pas fait attention. Le meilleur parti est donc de surmonter la difficulté du trait par une

étude sérieuse du nud; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui prescrira le contour des membres, & ses plis simples & débrouillés n'auront rien qui embarrasse les regards.

Une observation très-rigoureuse ou mal entendue de ce précepte, conduiroit à un défaut qui ne seroit pardonnable en aucun cas. Quand on dit donc qu'une *draperie* doit laisser appercevoir le nud, il faut bien se donner de garde de la coller sur ce nud, de manière qu'elle y paroisse adhérente; cette manière de *draper* n'est d'usage que dans la Sculpture, où on les suppose très-souvent être des linges mouillés. Les anciens Sculpteurs ne pouvant représenter assez parfaitement la diversité des étoffes, qui ont des superficies différentes, se sont bornés à celles qui empêchent moins que les autres de voir le nud, faisant consister la plus grande beauté de leurs ouvrages dans celle des contours. Ils sçavoient que la nature est ordinairement tranquille dans ses mouvemens, & n'appelloient pas à leur secours ces *draperies* flottantes, voltigeantes & agitées par le

vent, qu'on reproche au Chevalier Bernin d'avoir introduites dans la Sculpture. Ils faisoient leurs draperies adhérentes & collées, parce qu'ils n'ignoroient pas que le ciseau réussit très-rarement dans l'imitation des choses minces, détachées & volantes : d'ailleurs les gros & larges plis devenant trop frappans, feroient un tort considérable aux parties nues, étant les unes & les autres d'une même couleur.

Il n'en est pas de même dans la Peinture ; les *draperies* doivent être amples, mais sans donner aux vêtements une telle ampleur que les figures paroissent accablées sous le poids, ou embarrassées de la quantité de plis des étoffes. Les plis doivent être grands, & disposés de manière que l'œil puisse sans peine les débrouiller & les suivre dans toute la *draperie* : les petits plis multipliés dans la Peinture, petillent trop, & ôtent ce repos & ce silence si amis des yeux. Ceux qui se sont trop attachés à suivre l'antique pour les *draperies*, ont rendu leurs ouvrages cruds, trides, pauvres & mesquins, & ont fait des figures aussi dures à la vûe que le marbre même.

Jusqu'ici je me suis contenté de faire une espece d'analyse de l'article *Draperie*, que l'Encyclopedie nous donne sous le nom de M. Watelet ; mais les réflexions qu'il y fait sur les *manequins*, méritent d'être rapportées tout au long. L'usage de ces petites figures sembleroit, dit-il, devoir être toléré pour l'étude des *draperies* ; il semble même être consacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles Peintres qui s'en sont servis, comme le Poussin : mais si l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'est-ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en résulter, avec l'utilité qu'on peut en retirer ? Si cela est, je dois condamner une pratique dangereuse pour un art qui n'a déjà que trop d'écueils à éviter. Mais entrons dans quelques détails.

Les Peintres qui avouent qu'on ne peut parvenir à dessiner correctement la figure, qu'en l'étudiant sur la nature, trouvent moyen de surmonter dans cette étude la difficulté qu'oppose à leurs efforts cette mobilité naturelle, qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une assiette invariable :

ils surmontent aussi celle de l'instabilité de la lumière, qui pendant qu'ils peignent une figure nue, se dégrade, s'affoiblit, ou change à tout instant. Comment ces mêmes Artistes regardent-ils comme insurmontables ces mêmes difficultés, lorsqu'elles ont pour objet l'étude d'une *draperie*? Pourquoi la fixer sur une représentation froide, inanimée, & dans l'espérance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un satin, renoncer à ce feu qui doit inspirer les moyens prompts de représenter ce qui ne peut être que peu d'instans sous les yeux?

Ce n'est pas tout : l'Artiste s'expose à donner enfin dans les pièges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent insensiblement à se glisser dans le tableau, & à rendre incorrectes, ou froides & inanimées, celles que le Peintre avoit empruntées d'une nature vivante & régulière. Qu'arrive-t-il encore? L'étoffe étudiée sur le *manequin*, & bien plus finie que le reste du tableau, détruit l'unité d'imitation, dépare les objets représentés; & ce satin si patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans

une pesanteur de travail, ou une mollesse de touche qui fait bien regretter le tems qu'un Artiste a employé à ce travail. Ce n'est donc pas le Poussin qu'il faut suivre en cette partie; c'est Titien, Paul Veronese, & sur-tout Vandeik. Les draperies de ce dernier sont légères, vraies, & faites avec une facilité qui annonce un Artiste supérieur à ces détails. Examinez de près son travail, vous verrez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté; à la distance nécessaire pour voir le tableau, elles l'emportent sur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvres de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau *faire*, est d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque espèce d'étoffe la touche qui lui convient, sans se laisser égarer & se perdre dans la quantité de petites lumières, de réflets, de demi-teintes & d'ombres que présente une *draperie* immuable, apprêtée sur un manequin, & posée trop près de l'œil.

De quelque nature que soient les *draperies*, il faut avoir égard à la qualité de l'étoffe, & distinguer la soye de la laine, le satin du velours, & le brocard d'avec



la broderie ; mais il faut ménager tellement leur disposition & leurs couleurs , qu'elles ne troublent pas l'harmonie du tableau. *Voy.*  
HARMONIE.

La liberté qu'a le Peintre de donner aux étoffes de ses *draperies* les couleurs propres à lier ensemble celles des autres corps qu'il représente , & à les rendre toutes amies , ne lui donne pas une moindre facilité , pour parvenir à cette harmonie , que la liberté qu'il a encore de disposer ses plis de maniere qu'ils soient frappés du jour , ou qu'ils en soient privés en tout ou en partie , pour rappeler à son gré la lumière dans les endroits où elle lui est nécessaire.

Les *draperies* sont d'une utilité merveilleuse pour lier les groupes ; elles les enchainent , pour ainsi dire , & viennent remplir les vuides , qui sembloient les détacher les unes des autres ; elles soutiennent les regards du Spectateur sur chaque objet , en lui donnant en quelque maniere plus de consistance & d'étendue : elles ne lient pas moins les couleurs , & sont d'un grand secours pour se donner un fond tel qu'on le souhaite.

Les anciens Sculpteurs ayant observé que les *draperies* légères étoient les seules qui réussissoient bien dans la Sculpture , & qu'on ne pouvoit les donner qu'aux Divinités & au sexe féminin , ont évité , autant qu'ils l'ont pû , d'habiller les figures d'hommes , quoique dans bien des cas elles sembloient le demander ; car y avoit-il de la vraisemblance , par exemple , que Laocoon , fils de Roi , & Prêtre d'Apollon , se trouvât nud dans la cérémonie actuelle du sacrifice , où il fut dévoré avec ses enfans par des monstres marins ? Cette licence n'empêche cependant pas les gens de goût de regarder ce groupe , comme un des plus beaux restes de l'antiquité. D'ailleurs les hommes de ce tems-là paroissent nuds dans les jeux , les gymnases , &c. il n'eût pas été naturel de les habiller de linge , puisque chez les Romains mêmes , les hommes qui en auroient porté , auroient passé pour des effeminés : c'étoit une espece d'infamie parmi eux , que d'avoir des habits approchans de ceux qui étoient destinés à l'usage des femmes. Si les Peintres & les Sculpteurs consultoient plu-

tôt la modestie & la décence que leur amour-propre, ils ne donneroient pas de si fréquentes atteintes à ces vertus dans les figures de l'un & l'autre sexe, & n'abuseroient pas si hardiment de la tolérance condamnable, qu'a le Public à cet égard.

Dans la Gravûre, on est assujetti aux mêmes loix que dans la Peinture, pour le jet des *draperies*; on doit se servir d'un même sens de taille, pour la même étoffe, & graver ces tailles larges ou serrées, suivant qu'elles sont grosses ou fines: les grossières se terminent au burin dans les lumieres, par des points longs.

On dit des *draperies bien jetées, un morceau de draperie bien disposé, draperie légère & volante, draperies pauvres, draperies* qui sentent le manequin.

**DROITURE**, en termes de Gravûre en taille-douce, se dit des tailles roides, longues & mal contournées. Il faut éviter de graver avec des tailles roides, droites & sèches. Le défaut des jeunes Graveurs, c'est de graver ainsi; ce qui vient de ce qu'ils ne sont pas assez versés dans le dessein, ou qu'ils ne travaillent pas d'une manière hardie & facile. *Bosse.*

**DUR**, en termes de Peinture, signifie la même chose que sec. On le dit d'un ouvrage dont les clairs sont trop près des bruns, & ne sont pas assez noyés avec eux; dont les contours ne sont pas assez mêlés, & trop prononcés: c'est le contraire du tendre & du moëlleux. On dit aussi en Sculpture, qu'un ouvrage est *dur & sec*, quand il n'a pas ce poli & ce moëlleux qui fait un des principaux agrémens & une des principales beautés d'une statue.

## E.

**E A U X - F O R T E S**, en termes de Gravûre en taille-douce, se dit non seulement des eaux préparées pour faire mordre les planches, mais encore des *croquis* des Peintres qui ont gravé sans se servir du burin. Ces especes de croquis sont les meilleurs modeles qu'on puisse se proposer; telles sont celles de *Benedette de Castillione, Rimbrant, Berghem, &c.* Quelques-uns de nos Peintres modernes ont aussi gravé des eaux fortes avec un esprit que les plus habiles Graveurs auroient peine à égaler.

On ignoroit cette manière de graver, avant le quin-

zieme siecle. On dit qu'André Mantegna, Peintre, fut le premier qui dans ce tems-là essaya la gravûre au burin. Il fut suivi par Albert Durer, Lucas de Leyden & quelques autres, qui firent des expériences beaucoup plus parfaites. Quelques-uns prétendent que le même Albert Durer fit mordre à l'eau-forte des essais tracés sur des planches de cuivre verni.

On se servit d'abord pour cet effet d'une espece de vernis, appelé *vernis dur*, dont on faisoit beaucoup de cas du tems d'Abraham Bosse, comme on peut le voir dans son Traité de la Gravûre à l'eau-forte. Il est vraisemblable que la fermeté de ce vernis n'a pas peu contribué à donner aux bons ouvrages de ce tems-là la netteté qu'on y remarque : cependant on a abandonné non seulement le vernis dur, mais encore cette propreté qu'on estimoit tant alors ; on l'évite même en quelque façon aujourd'hui, parce qu'elle mene à une roideur dans les tailles, & une froideur de travail qui n'est plus de goût.

Ce changement est fondé sur l'expérience & sur l'admiration que l'on a conçue

pour les belles choses qui ont paru depuis M. Bosse. On ne voit pas en effet que Gerard Audran, qui peut à juste titre passer pour le plus excellent Graveur d'Histoire qui ait paru, ait recherché cette extrême propreté, ni ce servile arrangement de tailles, qui est essentiel à la Gravûre au burin. Ses ouvrages, malgré la grossièreté du travail, qui paroît dans quelques-uns, & qui peut déplaire aux ignorans, font l'admiration des Connoisseurs & des personnes de bon goût.

Les inconvéniens du vernis dur lui ont fait préférer le vernis mou. La maniere de faire l'un & l'autre se trouve dans l'article *Vernis*, & celle de les appliquer, dans l'article *Gravûre*.

Les paysages sur-tout & les ornemens, se rendent mieux à l'eau-forte qu'au burin : celui-ci est trop roide pour les choses légères. L'eau-forte est aussi préférable pour le petit ; elle y donne un esprit & un caractère auquel le burin ne sçauroit guères atteindre. Il est cependant bon pour la perfectionner.

EAU-FORTE, eau corrosive qui divise & dissout les métaux. On en em-

ploye de deux fortes ; pour la Gravûre ; la premiere se fait avec trois pintes de bon & fort vinaigre blanc , six onces de sel ammoniac , six onces de sel commun , & quatre onces de verd de gris , appellé *verdet*. Tous ces ingrediens bien purs & nets étant pilés , mettez le tout dans un pot de terre vernissé & plombé , qui puisse tenir au moins six pintes. Couvrez le pot de son couvercle semblable , & faites bouillir promptement à un grand feu , deux ou trois bouillons seulement , ayant soin de remuer la matiere avec un petit bâton , évitant la fumée , & prenant garde que la liqueur ne sorte hors du vase , parce qu'elle s'enfle beaucoup. Vous retirerez ensuite le pot du feu , le couvrirez & laisserez refroidir ; vous la décanterez ensuite doucement dans des bouteilles que vous boucherez , & ne vous en servirez que le lendemain : si elle est trop forte , & qu'elle fasse éclater le vernis , vous la modérerez avec un verre du même vinaigre. Le vinaigre distillé est meilleur , & n'est pas si sujet à faire éclater le vernis. Cette eau-forte est bonne pour le vernis dur & mol ; l'autre qui est l'eau-

forte commune ou de départ , fait éclater & dissout le vernis dur.

**EBARBER** , en termes de Gravûre , signifie ôter les inégalités d'une planche que l'on grave , en arrondir un peu les angles , & diminuer l'épaisseur des bords.

**E B A R B E R** , en termes de Graveurs en taille-douce , se dit de l'action que fait le Graveur en ratissant avec la vive arête d'un burin , les coupeaux que cet outil a enlevé du cuivre en l'insinuant dedans , pour y graver quelques traits ou hachures. Il faut absolument *ébarber* tous ces coupeaux , parce que s'il en restoit quelques-uns , ils gâteroient toutes les estampes.

**EBAUCHE** est le premier travail , les premiers coups , la premiere forme que l'on donne à un ouvrage , les premiers traits qu'un Peintre jette sur la toile. Une *ébauche* perfectionnée devient un ouvrage fini. Le terme d'*ébauche* s'applique à tout ouvrage commencé pour être fini. Une légère *ébauche* d'un grand Peintre , vaut souvent mieux aux yeux d'un Connoisseur , que les ouvrages finis d'un Peintre. Quelques personnes regardent les termes *ébauche* &

*esquisse*, comme finonymes, mais à tort. V. *ESQUISSE*.

**EBAUCHER**, c'est jeter sur une toile imprimée les premières couches de couleurs, après y avoir défini les objets du tableau : ces premiers coups forment le fond & la base du corps des couleurs de la Peinture. Les Peintres *ébauchent* plus ou moins arrêté, suivant leur goût & leur manière.

**EBAUCHER**, en *Sculpture*, c'est travailler une figure de cire, de terre ou d'autre matière ; quand il s'agit du marbre, on dit *dégrossir*.

**EBAUCHER**, en *Gravure*, c'est préparer au premier trait de burin, & mettre par masses les objets qui doivent former l'estampe.

On dit dans ces trois arts, *ébaucher* un tableau, une figure, une statue.

**EBAUCHER**, en *termes d'Evantailistes*, c'est former les premières ombres.

**EBAUCHOIRS**, outils de bois ou d'ivoire, de sept à huit pouces de long, arrondis par un bout, & par l'autre plats & à onglet : ils servent à polir l'ouvrage. Ceux qui ont des dents à un de leurs bouts, s'appellent *ébauchoirs brettelés*. N<sup>o</sup>. 25, & 26,

**ECAILLE DE MER**, espèce de pierre fort dure, & susceptible d'un grand poli, très-propre à faire des pierres à broyer les couleurs en usage dans la Peinture. Elle vaut mieux que le marbre.

**ECAILLE, ECAILLÉ** (Peinture). On dit qu'un tableau *s'écaille*, lorsque la couleur se détache de la toile par petites parcelles. Le stuc *s'écaille* aisément ; les peintures à fraisque sont sujettes à tomber par *écailles*. Les Sculpteurs appellent aussi *écailles* les éclats de marbre que les outils détachent du bloc, & qu'ils mettent en poudre, pour faire le stuc.

**ECAILLER** (s'). Voy. l'article précédent.

**ECHAFFAUDAGE**, construction de charpente faite sous une voûte, ou contre une muraille, pour la commodité d'un Sculpteur ou d'un Peintre, qui y travaillent.

**ECHAFFAUDER**, dresser des échaffauts.

**ECHAFFAUT**, charpente que les Peintres, les Sculpteurs font élever & dresser contre un mur, ou sous un dôme, une voûte, un plafond, pour y travailler.

**ECHAMPIR** ou **RÉCHAMPIR**, terme de Peinture, contourner une figure, un feuillage ou autre ornement, en séparant les contours d'avec le fond. *Félibien.*

**ECHAPPADE** ( Gravûre en bois ), action par laquelle on enleve quel- que trait avec le fermail, en dégageant les contours d'une planche gravée, soit parce que l'outil est entraîné dans le fil du bois, soit parce que ce trait n'aura pas été assez dégagé à sa base par le dégagement fait avec la pointe à graver, ou qu'on aura pris trop d'épaisseur de bois avec le fermail, ou parce qu'on n'aura pas eu soin d'appuyer le pouce de la main qui tient l'outil, contre celui de la main gauche, en dégageant pour le tenir en respect, & éviter l'*échappade*. Elle a lieu aussi avec la gouge, quand on n'a pas la même précaution, ou quand on baisse trop cet outil : alors il échappe en vidant, & allant à travers la gravûre, fait brèche à quantité de traits, de tailles & de contours ; accident d'autant plus désagréable, qu'il ne peut être réparé que par des petites pieces substituées aux endroits ébrechés,

& qui feront infailliblement sur l'estampe un trait blanc autour de ces pieces, quand la planche aura été lavée, parce qu'elles se renflent plus que le reste de la superficie de la planche. *Encyclopedie.*

**ECHAPPÉ**, en termes de Peinture, se dit d'un petit jour clair qui passant entre deux objets qui se touchent presque, va éclairer ou une partie de ces objets, ou quelques corps voisins, auxquels ces objets semblent d'abord dérober le jour. Ces jours *échappés* font un effet merveilleux dans un tableau, quand ils sont bien ménagés : ce sont des especes de *réveillons*. On les appelle *échappés*, parce qu'ils semblent en effet s'échapper d'entre deux corps qui s'opposent presque à leur passage par leur proximité.

**E CHELLE DE FRONT**, terme de Perspective en Peinture : c'est une ligne droite dans le tableau, parallele à la ligne de terre, divisée en parties égales, lesquelles représentent les pieds, les pouces, &c.

**EHELLE FUYANTE** est une ligne droite dans le tableau. Elle tend au point de vûe : on la divise ordi-

nairement en parties inégales, pour représenter des pouces, des pieds, des toises, &c.

**ECHOPPE**, outil de Graveurs, est une aiguille un peu grosse éguisée en biseau ou en lozange, & emmanchée dans des petits bâtons de bois tournés, garnis par le bout de longues viroles de cuivre creusées, qu'on emplit de cire d'Espagne fondue, & où l'on fait entrer les éguilles pendant qu'elle est chaude. N<sup>o</sup>. 27.

Quoiqu'on puisse se servir d'éguilles à coudre, pour faire des échoppes, comme le dit Abraham Bosse, les meilleures se font avec des bouts de burin usés, que le Coutelier aiguise pour cet usage : il faut du moins se servir de ces grosses, quand on grave quelque chose de grand. Les Quinquailleurs en vendent de toutes faites, de même que les manches pour s'en servir. Ce que nous venons de dire des échoppes, s'entend aussi des *pointes*.

L'usage de l'échoppe au vernis mol, est fort bon pour les choses qui doivent être gravées d'une manière brute, comme les terrains, troncs d'arbres, murailles,

&c. qui demandent de la force avec un travail *grignoté*. Quoique cet outil ne paroisse propre qu'à faire de gros traits, on peut néanmoins s'en servir aussi, pour faire les traits plus fins & déliés, en le tenant sur le côté où il est plus étroit : & si l'on avoit bien la pratique de l'échoppe, on pourroit facilement préparer à l'eau-forte une planche entière, en la tournant plus ou moins, suivant la grosseur des traits qu'on voudroit faire.

**ECHOPPE**. Les Sculpteurs s'en servent aussi.

**ECHOPPER**, c'est travailler avec des échoppes. *Félib.*

**ECLAIRER**, distribuer, répandre, ménager le jour & les lumières, les clairs & les bruns d'un tableau. Pour bien *éclairer* un tableau, un seul jour suffit, & il n'en faut jamais deux également dominans, de peur que plusieurs parties étant également éclairées, l'harmonie du clair-obscur n'en soit rompue. *Voyez* JOUR, LUMIERE.

**ECLAT**, en termes de Peinture. On dit l'*éclat* du coloris, l'*éclat* des couleurs. Les tableaux de Rubens ont beaucoup d'*éclat*, pour dire

que les couleurs en sont brillantes, fieres, & que le tout ensemble a quelque chose de frappant.

**ECLATANT**, qui a de l'éclat. On dit en Peinture, des couleurs vives & *éclatantes*. Quand elles n'ont que cela, elles peuvent frapper les yeux d'un ignorant en fait de Peinture; mais un Connoisseur ne s'y laisse pas surprendre: il faut que leur éclat vienne de la science du Peintré à les employer.

**ECOLE**, terme usité en Peinture, pour désigner, tant la suite des Peintres d'un pays, dans les ouvrages desquels on remarque le même goût de Peinture, que les Eleves d'un grand Maître, ou ceux qui ont suivi sa maniere.

Dans ce dernier sens, on dit l'*école* de Raphaël, l'*école* des Carraches, l'*école* de Rubens, &c. Mais en prenant le mot *école* dans sa signification la plus étendue, on en compte cinq en Europe: sçavoir, l'*Ecole* Romaine ou Florentine, l'*Ecole* Vénitienne, l'*Ecole* Lombarde, l'*Ecole* Flamande ou Allemande, & l'*Ecole* Françoisé. On entend par ces noms, les Peintres Romains, Florentins, Vénitiens, Lombards,

Flamands, Hollandois, Allemands & François: les autres Nations n'ont point d'*Ecoles* qui portent leur nom. Quoique cette division en cinq *Ecoles* seulement, avoit été admise, comme suffisante, M. le Chevalier de Jaucourt en compte huit dans l'article *Ecole* de l'Encyclopedie, & distingue pour faire ce nombre, l'*Ecole* Romaine de la Florentine, l'*Ecole* Flamande de l'Allemande, & de l'*Ecole* Hollandoise, pendant que l'illustre M. le Comte de Tessin les réduit à trois, sçavoir la *Romaine*, la *Flamande* & la *Françoisé*, & les caractérise en général de la maniere suivante, dans sa vingt-sixieme Lettre au Prince Royal de Suede.

Les Italiens, dit-il, tirent un si grand avantage de leurs Antiques, que l'*Ecole* Romaine l'a emporté sur ses rivales, dans l'excellence du dessin; ses Eleves ne se sont pas contentés d'imiter la nature, ils ont tâché de la surpasser, & c'est à leur genie qu'on doit la plus belle attitude du corps de l'homme, & de l'ensemble de tous ses membres. Quant au visage, ils s'attachoient moins à le rendre beau, qu'à le rendre parlant & animé;



ils le regarderent comme le miroir de nos passions, & ils chercherent à y exprimer tous les différens mouvemens de l'ame.

Les Peintres Flamands & Allemands tournerent leur esprit vers un autre objet ; ils s'appliquerent à représenter la nature telle qu'elle paroïssoit à leurs yeux. Si la personne, par exemple, qui leur servoit de modele pour peindre une Venus, ou une Junon, étoit par hazard une belle femme, la Déesse y gaignoit, & paroïssoit sous des traits dignes d'elle : s'ils travailloient au contraire d'après un modele moins parfait, la Déesse y perdoit ; on la faisoit ressembler à un original peu séduisant. Ce fut de cette étude pénible à copier la nature, qu'on vit éclore ce beau coloris que cherchent encore aujourd'hui les Peintres des autres Nations, avec peut-être plus d'envie que d'espérance d'y parvenir.

Les ouvrages de l'École Françoisise portent l'empreinte du genie & de la vivacité de cette Nation : des compositions pleines de feu, plus brillantes que solides, plus flattées que parfaites, déceulent le goût & la maniere de ses Artistes dans ce gen-

re. Un dessein correct, & un mélange heureux de couleurs, exigeroient d'un Peintre François plus de tems & de travail, que ne lui en laisse une imagination vive. Le François voit tout avec des yeux qui ne respirent que le plaisir & la joie ; tout agit, tout vit, tout joue dans ses ouvrages, & c'est ce qui fait que l'ordonnance en est gracieuse, riante & bien inventée.... Mais comme il n'est pas de règle si générale qui ne souffre quelque exception, il est arrivé de tems en tems que certains Eleves se sont écartés du caractère propre de leur École. Plusieurs Peintres Vénitiens, par exemple, ont très-mal dessiné, quoiqu'ils ayent parfaitement bien peint & bien colorié ; d'autres ont réuni quelquefois plusieurs de ces différens caractères.

Rubens, Vandyck, Diepenbeck Jordans, & quelques autres des Pays-Bas, possédoient également le coloris & l'ordonnance. Les le Sueur, les le Moine, ont aussi-bien dessiné qu'aucun Peintre élevé à Rome. Charadin, leur compatriote, (& Greuse) imitent encore aujourd'hui la nature aussi exactement qu'ait jamais fait Teniers ou Gerard Dou.

Le goût pour la Peinture , comme pour la plûpart des beaux arts , avoit été long-tems enseveli sous leur ruine , suite funeste de l'invasion des Barbares dans les pays Méridionaux de l'Europe. Ce goût se réveilla dans le treizieme siecle , & le Sénat de Florence ressuscita la Peinture oubliée , en appellent en Italie des Peintres de la Grece , dont Cimabué fut le premier Disciple , & eut la gloire d'être le restaurateur de la Peinture en Italie , vers la fin du treizieme siecle.

Quelques Florentins le seconderent , & l'on vit sortir de cette *Ecole* , Léonard de Vinci , né de parens nobles au Château de Vinci , près de Florence en 1455 , mort à Fontainebleau entre les bras de François I. en 1520. Profond dans la théorie , comme dans la pratique , il fit son *Traité de Peinture* , qui est encore estimé. Il se montra en même tems grand Dessinateur , Peintre judicieux & naturel. Son coloris est foible , ses carnations sont d'un rouge de lie ; il finissoit trop ses tableaux , ce qui répand beaucoup de sécheresse. Son imitation de la nature est trop servile ; il l'a poussée jus-

qu'aux minuties : mais instruit à fond des mouvemens que les passions excitent , il les a rendus avec force & vérité , & a donné à chaque chose le caractère qui lui convient. La grace & la noblesse sont répandues dans toutes ses compositions. Les Connoisseurs recherchent encore , & font grand cas de ses desseins à la mine de plomb , à la sanguine , à la pierre noire , & sur-tout à la plume. Rubens ayant vû le tableau de la cene de Notre-Seigneur , peint dans le réfectoire des Dominiquains de Milan , par Léonard de Vinci , avouoit qu'on ne pouvoit trop en louer l'auteur , & qu'il étoit encore plus difficile de l'imiter ; l'expression en étoit admirable , & l'on peut encore en juger sur l'excellente copie qu'on en voit à Paris dans l'Eglise de S. Germain-l'Auxerrois.

MICHEL - ANGE BUONARROTI ou BUONARROTA , de la Maison des Comtes de Canosses , naquit dans un Château près d'Arezzo , en Toscane. Ses parens voyant son inclination & son goût pour le dessein , lui donnerent pour Maître Dominique Guirlandajo. Ses progrès rapides

lui firent bientôt une réputation, & il n'eut d'autres soins toute sa vie, que de travailler à la rendre immortelle.

Il commença par la Sculpture, dans laquelle il réussit parfaitement. La Peinture l'occupa ensuite. Il fut chargé avec Léonard de Vinci, de représenter la guerre de Pise dans la grande salle du Conseil à Florence. Les cartons que Michel - Ange fit pour cela, étonnerent tous ceux qui les virent, & Raphaël lui-même s'empressa de les copier. Mais de tous les tableaux de Michel - Ange, celui qui a fait le plus de bruit, est son *jugement universel*, tableau unique en son genre, plein de feu, de génie, d'enthousiasme, de beautés; mais aussi rempli de licences qu'on ne sauroit excuser. Ce morceau étonne pour le grand goût de dessein qui y domine, par la sublimité des pensées, & par des attitudes extraordinaires qui forment un spectacle frappant & terrible.

La maniere de Peindre de Michel - Ange est fiere; il a un peu trop fortement prononcé les muscles & les emmanchemens; ses airs de têtes fiers & désagréables, prouvent qu'il ne prenoit

pas les graces pour ses modes; son coloris est dur, & tire sur la brique: ses desseins sont ordinairement à la plume, lavés de bistre. Il joignit aux qualités d'excellent Sculpteur & de Peintre célèbre, celle d'Architecte distingué; mais la Sculpture le mettra toujours au nombre de ses plus grands Maîtres. Il mourut à Rome l'an 1564.

ANDRÉ DEL SARTE, né à Florence en 1488, eut pour pere un Tailleur d'habit, d'où lui vint le nom *del Sarte*. Son goût & les progrès qu'il fit dans le dessein, lui firent quitter l'orfèvrerie, pour la Peinture, dans laquelle il s'acquît une grande réputation. Ses principaux ouvrages sont les sujets de la vie de Saint Jean-Baptiste & de celle du Bienheureux Philippe Benizi, qu'il peignit à Florence. La copie qu'il fit du portrait de Léon X, peint par Raphaël, & qui trompa Jules Romain même, qui en avoit fait les draperies, prouve combien on doit être circonspect à décider de certains tableaux, s'ils sont originaux ou copies. On le regarde comme un grand Dessinateur, un bon coloriste; il entendoit bien le nud, le jet des dra-

peries, & dispoſoit bien ſes figures; mais il manquoit de variété dans ſes têtes, & ſes Vierges n'ont pas toujours le caractère de nobleſſe qui leur convient : ſes compoſitions manquent de feu. Ses deſſeins au crayon rouge, ſont très-eſtimés. Il paſſa en France ſous François I, qui lui rendoit des viſites fréquentes; l'amour pour ſa femme le rappella à Florence, où il mourut de la peſte en 1530.

PONTORME (Jacques) ou *Giacomo Carucci*, qui étoit ſon véritable nom, né à Florence en 1493, reçut les premiers élémens de la Peinture, de Léonard de Vinci & d'André del Sarte. Il réuſſit parfaitement dans ſes premiers ouvrages; ceux qu'il fit enſuite, tiennent trop du goût Allemand, & ne ſont pas eſtimés. En vain voulut-il revenir à ſa première maniere, il ne conſerva qu'un pinceau vigoureux & un beau coloris : ſa dernière maniere fut toujours un peu dure; mais ſes deſſeins ſont recherchés. Il mourut à Florence en 1556.

LE ROSSO, connu ſous le nom de *Maître Roux*, nâquit à Florence en 1496. Son génie & l'étude particulière qu'il fit des ouvrages

de Michel-Ange & du Parmeſan, furent ſes uniques maîtres. Il s'acquit une telle réputation, que François I. le fit venir en France, & lui donna la Surintendance des ouvrages de Fontainebleau. La grande gallerie de ce Château a été conſtruite ſur ſes deſſeins, & embellie par les morceaux de Peinture, par les friſes & par les morceaux de ſtuc qu'il y fit. Il conſultoit peu la nature, & ſa façon de deſſiner, quoique ſçavante, a quelque choſe de ſauvage. Il entendoit le clair-obſcur, exprimoit bien les paſſions, donnoit beaucoup de grâces à ſes figures de femmes, & un beau caractère à ſes têtes de vieillards, & avoit néanmoins un goût décidé pour le bizarre & l'extraordinaire. Il a donné quelques morceaux de Gravûre, & l'on a gravé d'après lui, entr'autres pièces, les amours de Mars & de Venus, qu'il fit pour le Poète Aretin. Il fut auſſi bon Architecte, bon Poète & bon Muſicien, & finit ſes jours à Fontainebleau en 1441.

VOLTERRE (Daniel Ricciarelli de), né en 1509 à Volterre en Toſcane, étudia, d'abord ſans goût, la Peinture ſous Balthaſar Peruzzi,

rizzi, & puis sous Michel-Ange, qui lui montra aussi la Sculpture. Les ouvrages qu'il fit à Rome à la Trinité du Mont, sur-tout ceux de la chapelle de la Princesse des Ursins, sont très-estimés; mais son plus beau morceau, qu'on regarde aussi comme un chef-d'œuvre de Peinture, est sa descente de croix, qu'on voit dans la même église. Le cheval qui porte la statue de Louis XIII dans la Place Royale de Paris, fut fondu d'un seul jet par *Daniel*. L'hôpital de la Pitié de cette même Ville, possède une descente de croix de ce Peintre, & une troisième se trouve dans la collection du Palais Royal. Il mourut à Rome en 1566.

**CIVOLI ou CIGOLI** (Louis), né dans l'ancien Château de Cigoli en Toscane, se nommoit *Ludovico Cardi*, étudia l'Anatomie sous son Maître Alexandre Allori, & partageoit son temps entre la Peinture, la Poésie & la Musique. Un *Ecce Homo* qu'il fit en concurrence avec le Baroque & Michel-Ange de Caravage, l'emporta sur les tableaux des deux autres. Civoli fut chargé des arcs de triomphe & des décorations du théâtre, pour les fêtes du

mariage de Marie de Medicis avec Henri IV, Roi de France, & donna le dessein du piedestal du cheval de bronze qu'on voit au Pont-neuf à Paris. Il avoit un grand goût de dessein, beaucoup de genie, un pinceau ferme & vigoureux, & mourut à Rome en 1613.

**CORTONE** (Pierre de) dont le nom propre est *Pierre Berretini*, né à Cortone dans la Toscane, en 1596, ne promettoit pas dans ses commencemens la réputation que son genie développé & un travail assidu lui acquirent dans la suite. L'enlèvement des Sabines, & une bataille d'Alexandre qu'il peignit étant encore jeune dans le Palais Sacchetti, lui procurerent les Peintures du palais Barberin, qui augmentèrent l'estime que l'on avoit pour leur auteur. Le Grand-Duc Ferdinand II l'employa pour décorer son palais Ducal & ses galleries. Alexandre VII le créa Chevalier de l'épée d'or, & lui fit des présens considérables. Le talent de ce Peintre brilloit dans les grandes machines; il aimoit les grands tableaux; ses petits n'ont pas un fini qu'ils demandent, parce que sa vivacité ne s'en accom-

modoit pas. Son coloris, quoique frais, est un peu foible dans les carnations. On remarque dans ses tableaux une grande intelligence du clair-obscur, & une belle disposition des groupes; mais ses figures sont un peu lourdes, ses draperies de mauvais goût, & l'on n'y trouve pas toute la correction & l'expression qu'on y desireroit. Un de ses morceaux les plus précieux, Romulus sauvé, présenté par Faustule à Acca-Laurentia, se voit dans l'Hôtel de Toulouse à Paris. Le Roi possède plusieurs tableaux de ce Maître, qui se distingua aussi dans l'Architecture; étant mort à Rome en 1669, il fut inhumé dans l'église de Sainte Martine, qu'il avoit bâtie, & à laquelle il laissa cent mille écus romains.

**LUTTI** (Benoit), né à Florence en 1666, devint en peu de tems supérieur à son Maître Gabiani. L'étude des morceaux des plus grands Maîtres le perfectionna; mais il s'attacha plus au coloris qu'à la correction du dessin; ses tableaux étoient néanmoins si recherchés, que toutes les Cours de l'Europe voulurent en avoir. L'Empereur

le fit Chevalier, & l'Electeur de Mayence joignit une croix enrichie de diamans aux Lettres patentes qu'il lui en expédia.

Lutti retouchoit beaucoup ses tableaux, mais avec une franchise qui en ôtoit tout le peiné, & sa dernière pensée étoit toujours la meilleure. Lent à prendre la brosse, il ne la quittoit qu'avec peine, & son pinceau étoit frais & vigoureux; sa maniere tendre & délicate, étoit ressentie, & son goût esquis. Il n'a presque fait que des tableaux de chevalet. Ayant promis de livrer un tableau dans un certain tems, & ne l'ayant pas fini, les contestations qui survinrent à ce sujet, le chagrinerent; il tomba malade, & mourut à Rome en 1724, âgé de cinquante-huit ans.

**L'ECOLE ROMAINE** regarde Raphaël d'Urbin, comme son fondateur. Son mérite éminent le fait reconnoître avec raison pour le chef des Peintres de cette Ville célèbre, où les plus fameux Artistes se sont fait une gloire de déposer les fruits de leurs travaux, pour s'immortaliser.

**RAPHAEL SANZIO** né à Urbin en 1483, fut maître d'abord dans l'école de Pietr

Perugin, qui n'est guères connu que par son Eleve. Le goût, le genie & les talens que le Disciple avoit reçu de la nature, lui firent bientôt connoître la médiocrité des talens de Perugin; il quitta lui & sa maniere, pour ne prendre que celle de la nature. Le bruit que faisoient les cartons de Léonard de Vinci & de Michel-Ange, lui firent quitter la bibliotheque de Sienne, où le Pinturicchio l'employoit; il se rendit à Florence, où charmé des ouvrages de Michel-Ange & de Léonard de Vinci, il changea toute la maniere de peindre qu'il avoit encore retenue en partie de Perugin. Il continua de former la délicatesse de son goût sur les statues & les bas-reliefs antiques, d'après lesquels il dessina long-tems avec beaucoup d'attention & d'affiduité.

Après divers morceaux exécutés à Perouse, à Florence & dans diverses autres Villes, le Bramante, fameux Architecte, & son parent, l'attira à Rome, où il termina ses courses. Le premier ouvrage qu'il y fit, est l'école d'Athenes, dont la riche composition étonne autant qu'elle enchante. Ce tableau lui fit une telle ré-

putation, que le Pape Jules II fit détruire les peintures commencées par d'autres, pour employer Raphaël. Michel-Ange Peignoit alors une chapelle avec toutes les précautions imaginables, pour qu'on ne pût voir son ouvrage qu'après qu'il seroit fini. Bramante trouva cependant le moyen d'y introduire Raphaël, qui frappé de la fierté & de l'élevation qu'il y remarqua, ajouta dès ce moment à l'excellence de son crayon, & au gracieux de son pinceau, cette grandeur & cette noblesse majestueuse qu'il donna depuis à ses figures. Il ne devoit qu'à l'excellence de son genie un progrès si rapide, puisque ces peintures de la chapelle de Michel-Ange, exposées depuis ce tems-là aux yeux de tous les Peintres, n'ont pû former un second Raphaël.

Après la mort de Jules II, qui l'employoit dans le Vatican, Léon X qui lui succéda, & qui protegeoit beaucoup les arts, dédommagea amplement Raphaël de la perte de son prédécesseur, & lui fit continuer ces ouvrages immortels, qui sont encore admirés de tout l'Univers.

Raphaël étudioit sans ces-

se, travailloit à se perfectionner, & entretenoit même des gens qui desinoient pour lui tout ce que l'Italie & la Grece possédoient de rare & d'excellent. Il consultoit la belle nature, & corrigeoit ce qu'elle pouvoit avoir de défectueux, sur les proportions des plus belles statues antiques. Ses études prouvent évidemment qu'il desinoit ses figures nues, avant que de les draper, & qu'il en varioit les attitudes jusqu'à ce qu'elles convinssent à son sujet.

On remarque qu'il n'a laissé que peu ou point d'ouvrages imparfaits, & qu'il les finissoit beaucoup, quoique travaillés promptement. Partisan moins zélé de l'antique, il se feroit sans doute un peu plus attaché à suivre le vrai de la nature, & auroit changé son goût de couleur, s'il eût vécu davantage. Il mourut à Rome à l'âge de 37 ans, sans avoir été marié, mais épuisé par l'amour qu'il avoit pour les femmes, & par trop de saignées que lui firent faire les Médecins, auxquels il ne voulut pas déclarer ses derniers excès.

Pour peu qu'on réfléchisse sur les ouvrages de ce grand homme, on voit qu'il pen-

soit noblement, qu'il avoit beaucoup de genie & de fécondité. Ses contours sont coulans & ses ordonnances admirables. Un dessein très-correct, un choix parfait, de l'élégance dans ses figures, une naïveté d'expression, un naturel dans les attitudes, une grande maniere sans affectation, des graces dans ses airs de tête, une sagesse à bien saisir les beautés de la nature, & la simplicité avec laquelle il s'est élevé au sublime, le rendent, au sentiment de tout le monde, le plus grand Peintre qui ait paru jusqu'à présent. Il n'avoit plus qu'un pas à faire, pour acquérir un coloris aussi beau que celui du Titien, & un pinceau aussi moëlleux que celui du Corregge.

Ses desseins sont admirables par la hardiesse de la main, le coulant des contours, & le goût élégant & gracieux qu'il sçavoit mettre dans tout ce qu'il faisoit. Il employoit ordinairement le crayon rouge, quelquefois le bistre, l'encre de la Chine réhaussée de blanc, & la plume avec beaucoup de légèreté.

Ses principaux ouvrages sont au Vatican; le Roi de France possède de lui en-



tr'autres une sainte Famille, le saint Michel & une vierge appelée la Jardiniere. On voit dans la collection du Palais Royal une autre sainte Famille & un Saint Jean-Baptiste dans le desert. M. le Duc d'Orleans, Régent du Royaume, paya vingt mille livres ce dernier tableau. Ses tableaux de chevalet sont répandus de tous côtés. Enfin on a beaucoup gravé d'après ce grand homme, qui donnoit lui-même quelquefois le trait, pour conserver la correction.

On compte parmi ses Elèves, Jules Romain, Jean-François Penni, dit *il Fattore*, Polidor de Caravage, Perin del Vaga, Pelegrin de Modene, Jean da Udine, Benvenuto di Garofalo, & plusieurs autres. Jules Romain & Penni furent ses héritiers; ils l'avoient beaucoup aidé dans ses ouvrages.

Les heureuses semences que Raphaël jetta dans l'*Ecole Romaine*, n'y dégénérèrent pas: ses habiles Maîtres ont toujours conservé ce goût formé sur l'antique, qui fournit une source inépuisable de beautés du dessin, le beau choix d'attitudes, la finesse des expressions, un bel ordre de plis,

& beaucoup de grace dans les draperies; un style élevé & poétique embellit par-tout ce qu'une heureuse imagination peut inventer de grand, de pathétique & de sublime. La touche de cette *Ecole* est facile, sçavante & gracieuse; sa composition est quelquefois bizarre, mais élégante. Le coloris n'est pas la partie dans laquelle elle a le mieux réussi.

JULES ROMAIN, dont le nom de famille étoit *Julio Pippi*, nâquit à Rome en 1492, & fut le plus sçavant & le plus illustre des Elèves de Raphaël, qui lui confia sur ses desseins l'exécution de ses plus beaux ouvrages. Jules mettoit même beaucoup plus de feu dans ses tableaux, que Raphaël; il donnoit à toutes ses figures une certaine vie & une action qui manquoient souvent aux ouvrages de son Maître.

Pendant la vie de Raphaël, le mérite du Disciple fut toujours enseveli dans les grands ouvrages du Maître; exécuteur de ses idées, il ne donnoit ses soins & son application qu'à les rendre élégamment. Bien différent, quand il ne travailla plus sous les yeux de Raphaël, il ne suivit que la fougue de

son genie , & peignit pres- que tout de pratique ; sa car- nation tiroit sur le rouge de brique ; il mêloit trop de noir dans ses teintes , ce qui a gâté & noirci ses meilleurs ouvrages , & sa maniere de dessiner dure & sévère , ne paroissoit point assez variée dans les airs de tête ni dans les draperies.

Jules étoit grand dans ses ordonnances , d'un genie fé- cond ; l'Histoire , la Fable , l'Allégorie , l'Architecture & la Perspective , toujours présentes à son esprit , étoient placées judicieusement. Su- jets bizarres , événemens ter- ribles , portraits , paysages , ouvrages à fresque ou à l'huile , il réussissoit dans tous les genres ; mais les figures col- ossales étoient plus de son goût que les figures des ta- bleaux de chevalet. Il joi- gnoit à tout cela une très- grande connoissance de l'an- tique & des médailles. Ra- phaël le chargea de finir les ouvrages que la mort l'em- pêcha de terminer , entr'au- tres la salle de Constantin , & Jules s'en acquitta digne- ment. Adrien VI , succes- seur de Léon X , ne favo- risant pas tant les arts que son prédécesseur , Jules quitta Rome , & n'y revint conti- nuer son Histoire de Conf-

stantin , que sous Clement VII. Après qu'il eut achevé cet ouvrage , il travailla à embellir le Château du T du Duc de Mantouë , com- me Peintre & comme Ar- chitecte. La faveur & la protection du Duc le sau- verent des recherches qu'on faisoit de lui , pour ses des- seins des estampes obscenes & dissolues , gravées par Marc-Antoine Raymondi , connues sous le nom des fi- gures de l'Arétin , qui les accompagna de sonnets non moins condamnables. L'o- rage tomba sur le Graveur , qui auroit perdu la vie sans le crédit du Cardinal de Medicis.

Jules Romain étoit aussi un grand Architecte. On voit de lui aux portes de Rome la Vigne Madame qu'il a ornée de peintures , ainsi qu'un petit palais sur le mont Janicule , & beau- coup d'autres ouvrages à Mantoue & ailleurs.

Les desseins de Jules sont spirituels & corrects ; ils sont ordinairement lavés au bis- tre , le trait fier & délié est toujours à la plume. Il y a beaucoup de hardiesse & de noblesse dans ses airs de têtes ; mais les contours sont secs , & ses draperies ne sont ni riches ni de bon goût.

Ses principaux Eleves sont Tomaso Parerello de Cortone , Raphaël dal Colle , le Primateice , Benedetto Pagni , Jean da Lione, Jean-Baptiste & Rinaldo de Mantouë , Bartolomeo di Castiglioni , Figurino de Faunza & Fermo Guifoni.

Jules Romain ayant été nommé pour remplir la place d'Architecte de Saint Pierre de Rome , après la mort de San-Gallo , se disposoit à aller se mettre en exercice , lorsque sa santé affoiblie le retint à Mantouë , où il mourut en 1546 , âgé de cinquante-quatre ans.

TADDÉE & FREDERIC ZUCCHERO ; ces deux freres nâquirent à *San-Agnolo in Vado* , dans le Duché d'Urbain , Taddée en 1529 , & Frederic en 1543. L'heureux genie de l'ainé le conduisit à Rome à l'âge de quatorze ans , où il employa une partie de son tems à dessiner sur les Antiques , & à examiner les ouvrages de Raphaël , qui perfectionnerent en lui ce qu'il avoit appris de son pere Ottaviano Zucchero. Daniel de Por, Peintre médiocre de Parme, l'emmena dans l'Abruzze , où il peignit à fresque , dans une église , les quatre Evangelistes , les Sibylles , des

Prophetes & plusieurs sujets de l'ancien & du nouveau Testament.

De retour à Rome à l'âge de dix-huit ans , il peignit à fresque la façade du palais Mattei , dont la force & la belle exécution charmerent tout le monde. Son frere Frederic vint alors le trouver à Rome , & Taddée lui enseigna les principes de son art. Quelques années après Frederic commençant à réussir dans la Peinture , ils entreprirent de concert une chapelle dans l'Eglise de la Consolation. C'est un des plus beaux ouvrages des Zucchero.

Le Cardinal Farnese donna à Taddée la conduite entiere de son Château de Caprarolle , avec une grosse pension. Il y fit des desseins pour tous les ouvrages de Peinture , & y peignit lui-même beaucoup de choses.

Dans un morceau dont Taddée orna la Salle Royale du Vatican , le Pape ayant été plus content de ce qu'il y avoit fait , que des ouvrages des autres Peintres , il le fit travailler dans la Chapelle Pauline , & ensuite dans la Salle du Palais Farnese. Pendant qu'il peignoit une Chapelle à la Trinité du Mont , son frere Frédéric

vint prendre soin de sa maison. Ses grands travaux, joints à un peu de débauche, le conduisirent au tombeau en 1566. Son frère, qui l'avoit toujours beaucoup aimé, le fit enterrer à la Rotonde, à côté de Raphaël, avec cette inscription, qu'on ne sçauroit pardonner qu'à l'amitié fraternelle : *Fredericus moriens posuit anno 1568. moribus, picturâ, Raphaëli urbinati simillimo.*

Taddée étoit grand dans ses compositions, élevé dans ses idées ; il avoit un pinceau frais & moelleux, disposant bien son sujet, excellent dans les têtes, les mains, les pieds, le coloris vague, le dessein assez correct, quoiqu'un peu maniéré, & moins facile que son frère ; il étoit un peu lourd dans les contours de ses figures ; ses draperies sont coupées & sèches ; il faisoit le trait de ses desseins à la plume, lavés au bistre, rehaussés de blanc ; il n'étoit pas varié dans ses têtes, qui ont souvent peu de noblesse & des yeux pochés.

FREDERIC, plus facile, mais aussi plus maniéré que Taddée, souffrant même avec peine les conseils qu'il en recevoit, abbatit un jour à coup de marteau les en-

droits que Taddée avoit re-touchés, parce qu'il pensoit que Frederic n'y avoit pas assez bien réussi. Cet emportement les brouilla pendant quelque tems ; mais Taddée, peu jaloux de la réputation que Frederic se faisoit, l'employa toujours dans ses ouvrages du Vatican, du Palais Farnese, & du Château de Caprarolle. Il le menoit même avec lui dans ses voyages, & ils des- sinoient ensemble les pensées des bons morceaux qui se présentoient à eux. Ces desseins touchés d'une grande maniere, sont aujourd'hui fort recherchés des curieux.

Vasari ayant laissé imparfaite la coupole de Sainte Marie *Dei Fiori* de Florence, le Grand Duc chargea Frederic de l'achever, & l'ouvrage fut terminé en peu de tems & d'une maniere qui lui fit beaucoup d'honneur.

Pendant qu'il travailloit à la voûte de la Salle Pauline du Vatican, quelques différens, qu'il eut avec les principaux Officiers du Pape Gregoire XIII. lui firent naître l'idée de son tableau de la colonnie, dans lequel il représenta ces Officiers avec des oreilles d'âne, &

eut la témérité de l'exposer à la porte de l'Eglise de S. Luc, le jour de la fête de ce Saint. Le Pape irrité obligea Frédéric de sortir de Rome, où il ne revint que long-tems après.

Le Cardinal de Lorraine l'attira en France ; de-là il passa à Anvers, où il fit des cartons pour des tapisseries, puis en Hollande, en Angleterre, & enfin à Venise, où il travailla dans la Salle du Grand Conseil, en concurrence avec Paul Veronese, le Tintoret, le Bassan, & le Palme, & se rendit ensuite à Rome où il finit les ouvrages qu'il avoit commencé dans la Salle Pauline. Il établit dans cette dernière Ville une Académie, dont il fut le chef sous le nom de Prince. Il mourut enfin, épuisé de travaux & de fatigue, à Ancone en 1609. Il eut pour élève Dominique Passignano, Florentin, qui s'est aussi très-distingué. Il a fait imprimer à Venise deux volumes sur la Peinture, & un troisième contenant ses Poésies.

Frederic étoit bien fait, aimé de tous les honnêtes gens ; il avoit beaucoup de génie, inventoit toutes sortes de sujets avec une facilité surprenante, dessinait

bien, quoique maniéré, & son coloris étoit vigoureux ; mais ses têtes manquoient de graces.

Dans ses desseins, les yeux de ses figures sont pochés, les draperies lourdes & coupées, les figures un peu roides, le trait de la plume un peu gros, lavé au bistre ou à l'encre de la Chine.

PERRIN DEL VAGA, né en Toscane en 1500. se nommoit *Buonacorsi*. Le goût qu'il prit pour la Peinture, en portant aux Peintres les couleurs que leur vendoit un Epicier chez lequel il demouroit, lui fit naître l'envie du dessein, auquel il s'appliqua avec beaucoup d'affiduité & de succès. Un Peintre médiocre nommé *Vaga*, le mena à Rome, où Raphaël ayant reconnu ses talens, le prit pour son élève, & lui procura des ouvrages considérables. Après la mort de Raphaël il entreprit de finir avec Jules Romain & le *Fattore*, les Peintures dont ils avoient la direction ; il épousa même la sœur de ce dernier. Il mourut enfin à Rome en 1547.

Perrin s'est attaché à la maniere de Raphael ; il réussissoit très-bien à déco-

rer les lieux selon leur usage. Il y a beaucoup de légèreté & d'esprit dans ses desseins, la plupart arrêtés à la plume, & lavés à l'encre de la Chine, ou au bistre.

BAROCHE (*Frédéric*) nâquit à Urbin en 1528. Son pere, Sculpteur, lui apprit le dessein, à modeler : son oncle, Architecte, lui montra la Géométrie, l'Architecture & la Perspective. Il fut à Rome à l'âge de 20 ans, où le Cardinal *della Rovere* le protégea, & l'occupa dans son Palais. Pie IV. lui fit dans la suite peindre plusieurs morceaux à *Belvedere*. Baroche a fait beaucoup de portraits & de tableaux d'histoires, & a réussi particulièrement dans les tableaux de dévotion. On voit dans tous un des plus gracieux, des plus judicieux & des plus sages Peintres d'Italie. Personne ne sçut mieux accompagner ses sujets de choses agréables & instructives pour ceux qui sçavent penser ; il faisoit connoître jusqu'aux faisons dans lesquelles l'action principale s'étoit passée, en introduisant pour accessoire dans ses sujets, quelque chose qui ne se trouvoit que dans ces faisons. Il n'a jamais employé son pinceau à exprimer des

idées libres, & qui peuvent blesser la pudeur.

Le Baroche entendoit parfaitement l'effet des lumières, peignoit d'un frais admirable, dessein correctement, & mettoit toujours beaucoup de graces dans ses têtes. Sa maniere est vague & belle, ses contours coulans & noyés doucement avec les fonds ; mais ses attitudes sont un peu outrées, & il prononçoit quelquefois trop les muscles. Il a beaucoup approché de la douceur & des graces du Corège, & l'a surpassé dans la correction du dessein. Son usage étoit de modeler d'abord en cire les figures qu'il vouloit peindre, & prenoit ses élèves même pour modeles, en les faisant tenir dans des attitudes convenables à ses sujets, & leur demandant s'ils n'étoient point gênés dans ces postures.

Malgré sa mauvaise fanté, qui ne lui permettoit pas de travailler plus de deux ou trois heures par jour, Baroche a laissé un grand nombre de tableaux, & a vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Ses élèves sont *Vannius* de Sienne, le *Sordo*, François Baroche, son neveu, & *Antoniano* Urbinate. Il a gravé de sa main

plusieurs de ses tableaux ; les Sadeliers & plusieurs autres ont aussi gravé d'après lui. Les desseins du Baroque sont les uns au trait de plume, lavés au bistre, rehaussés de blanc au pinceau ; les autres sont mêlés de plume & de crayon rouge ; d'autres sont au pastel, à la plume seule, à la pierre noire, à la sanguine, dont les hachûres sont grosses sans être croisées.

SACCHI (André) ou *André Oche*, nâquit à Rome en 1599. & après avoir commencé sous son pere *Benoît Sacchi*, il se perfectionna sous le fameux *Albanne*, dont il se concilia l'estime particuliere, & devint son meilleur élève. Il sembloit que l'esprit du maître eût passé tout entier dans l'esprit du disciple, de même que son pinceau frais, son coloris, & ses autres talens : les petits tableaux qu'il fit sous ses yeux, étoient si recherchés des connoisseurs, qu'il ne pouvoit suffire à leur empressement.

Aussi grand Dessinateur au moins que l'*Albanne*, ses idées étoient élevées ; il donnoit beaucoup d'expression à ses figures, un grand goût de draperies y est joint à une noble simplicité qu'on

trouve rarement dans les autres Peintres. Il aimoit extrêmement son art, & tous ses tableaux sont terminés & travaillés avec un soin infini, sans cependant être peints.

Personne n'a fait sur la Peinture des réflexions plus judicieuses que *Sacchi* ; il méditoit long-tems son sujet, & toujours ami du vrai, il n'a jamais dessiné sans consulter la nature ; c'est ce qui donne à ses tableaux un air de vérité & de correction, qui séduit le Spectateur. Il réussissoit cependant mieux dans les sujets simples que dans les grandes compositions. Il mourut à Rome en 1661. & eut pour disciples *Carlo Maratti* & *Luigi Garzi*.

*Sacchi* faisoit le trait de ses desseins à la plume, soutenu d'un petit lavis ; on en voit à la pierre noire, hachés & croisés ; d'autres à la sanguine en partie lavés & hachés de traits menus, & presque perpendiculaires. Sa maniere étoit peu prononcée, ses contours coulans & légers, ses ombres & ses lumieres bien menagées, de beaux airs de têtes, une composition sage, & beaucoup d'expression.

FETI (Dominique) né

à Rome en 1589. fut élève du célèbre *Civoli*, Peintre Florentin ; les Peintures que Jules Romain avoit faites à Mantoue, le frappèrent, & il y puisa la fierté des caracteres, & la belle maniere de penser ; mais il n'y prit pas la grande correction de ce Maître, & a donné un peu trop dans le ton noir de coloris qui y regne. Il peignoit d'une grande force, donnoit beaucoup d'expression, avoit une grande maniere, une touche piquante & quelque chose de moelleux, qui plaît infiniment. Malgré ces défauts, les tableaux du *Feti* sont fort recherchés des amateurs, de même que ses desseins, qui sont pour l'ordinaire heurtés d'un grand goût, & extrêmement rares. On trouve de lui quelques études peintes à l'huile sur du papier, qui sont admirables. Sa passion pour les femmes, abrégé ses jours, & il mourut à Venise en 1624.

**MICHEL-ANGE DES BATAILLES**, dont le vrai nom étoit *Cercozzi*, né à Rome en 1602. avoit une façon de peindre qui lui étoit particulière. Il montrait son naturel jovial dans tous ses tableaux, & chargeoit avec tant d'art le ridicule de ses

figures, & leur donnoit tant de force & de vérité, qu'on ne pouvoit s'empêcher d'en rire & de les admirer. Sa vivacité & la facilité de son pinceau, étoient si grandes ; que sur le récit d'une bataille ou d'un naufrage, il en peignoit sur-le-champ un tableau. Sa couleur étoit vigoureuse & sa touche légère ; il réussissoit si bien à peindre des Batailles, que le surnom de *Michel-Ange des Batailles* lui en est resté. Mais comme il donnoit aussi dans le goût de *Pierre de Laer*, dit *Bamboche*, & qu'il se plaisoit à peindre des fleurs, des fruits, sur-tout des Pastorales, des Marchés, des Foires : on le nomma aussi *Michel-Ange des Bambochades*. Il mourut en 1660.

**GUASPRES DUGHET**, surnommé *Pouffin*, naquit à Rome en 1613. & eut pour pere Jacques Dughet, Parisien, qui maria une de ses filles au fameux Nicolas Pouffin, & lui donna Guaspres pour élève. Le Pouffin lui reconnut un goût particulier pour le Paysage, & l'engagea à s'y donner, sans négliger l'étude des figures qui en font le plus bel ornement.

Guaspres aimoit passionné-



ment la Chasse, & pendant cet exercice, il ne lui échappoit aucune occasion de dessiner ce que la nature lui présentoit de plus beau. Pour être plus à portée de dessiner d'après nature, il loua quatre maisons en même-tems, deux dans les quartiers les plus élevés de Rome, une à Tivoli, & la quatrième à Frascati. Les études qu'il y fit, lui acquirent une grande facilité; une touche admirable, & un coloris vrai & très-frais. Le Pouffin qui alloit souvent le voir travailler, se faisoit un plaisir d'orner ses paysages de figures.

Dans la suite le Guaspre s'attacha à la maniere de Claude Lorrain; sa premiere étoit sèche, la dernière vague & agréable; la seconde étoit la meilleure: plus simple, plus vraie, & plus sçavante, elle ravissoit les spectateurs. Personne, avant le Guaspre, n'avoit attiré le vent & les orages dans les tableaux faits pour les représenter: les feuilles y semblent agitées, ses sites sont beaux, bien dégradés avec un beau maniment de pinceau; ses arbres sont cependant un peu trop verts, & ses masses trop de la même couleur; il peignoit si vite qu'il finissoit en un jour un

grand tableau avec les figures. Il mourut à Rome en 1675.

Les desseins de Guaspre, touchés d'un grand goût, sont, comme ses tableaux, extrêmement finis. Les uns ont le trait fait à la plume, lavé de bistre, ou d'encre de la Chine; d'autres sont au pinceau relevés de blanc, souvent même avec des touches de pierre noire: les beaux sites, la belle maniere de feuiller les arbres, & leurs figures extraordinaires, sont leur caractère essentiel.

ROMANELLI (François) né à Viterbe en 1617. fut élève de *Pietre de Cortone*, plus correct que lui, quoiqu'il lui fût inférieur dans plusieurs autres parties de la Peinture. Sa réputation s'établit solidement à Rome, où il se maria & fut élu Prince de l'Académie de St. Luc. Le Cardinal Mazarin l'attira en France, lui donna de l'occupation, & Louis XIII. le combla de bienfaits. Pressé de revenir en France, il s'y rendit, & le Roi lui fit peindre les Bains de la Reine au vieux Louvre, où l'on voit beaucoup de ses ouvrages. Sa nombreuse famille le rappella en Italie une seconde fois; il fit plusieurs tableaux à Rome, où une

maladie le surprit dans le tems qu'il se préparoit à venir s'établir en France avec sa femme & ses enfans. Il mourut à Viterbe en 1662.

Romanelli inventoit facilement, dessinoit bien, étoit gracieux dans ses têtes ; sa fresque étoit très-fraîche, sa composition & sa pensée n'étoient pas moins élevées que celles de son Maître ; mais il avoit beaucoup moins d'expressiou.

CIRO FERRI, né à Rome en 1634. fut le meilleur élève de *Pietre de Cortone*. On prenoit souvent les tableaux du Disciple pour ceux du Maître, & ceux que *Pietre* avoit laissé imparfaits à Florence, furent achevés par *Ciro Ferri* avec tant d'adresse & de ressemblance, de maniere qu'ils paroissent être de la même main. Il dessinoit beaucoup, & le crayon paroissoit lui plaire plus que le pinceau. La coupole de *Ste. Agnès*, dans la Place *Navonne*, fut son dernier ouvrage ; les angles du *Baccici*, qui étoient au-dessous, & dont la force du coloris rendoit le sien encore plus foible, lui inspirerent une jalousie qui le fit tomber malade ; il en mourut, sans avoir achevé son ouvrage, en 1689.

Ses desseins se confondent aisément avec ceux de *Pietre de Cortone* ; ils sont cependant moins lourds, & un peu plus corrects. Les extrémités des figures sont un peu négligées.

GARZI (Louis) né à *Pistoia* en 1638. étudia sous *Sacchi*, qui l'aimoit beaucoup, & retouchoit ses ouvrages ; ce qui lui fit en peu de tems une grande réputation. Il dessinoit correctement ; sa facilité à inventer, & son coloris, étoient admirables, & quoiqu'il ait réussi dans toutes les parties de la peinture, *Carlo Maratti*, son contemporain & son condisciple, s'est acquit plus de réputation.

Garzi donnoit de la grace à ses figures, drapoit bien ; ses groupes d'enfans & ses gloires d'Anges surprennent par leur beauté ; il faisoit bien le Paysage, l'Architecture & la Perspective. Ses desseins sont tellement ressemblans à ceux de *Carlo Maratti*, qu'on les confond aisément. Le dernier ouvrage que fit Garzi, & son chef-d'œuvre, est la voûte de l'Eglise des *Stigmates*, qu'il entreprit à l'âge de quatre-vingt ans, par ordre du Pape *Clément XI*. Il se surpassa, & l'ayant terminé heureuse-

ment, il mourut à Rome en 1721.

MARATTI (Carlo) naquit à *Camerano*, dans la Marche d'Ancone en 1625. Etant enfant, son inclination pour la Peinture lui faisoit dessiner comme il le pouvoit, des figures de Vierges sur les murs; il y mettoit les couleurs qui lui tomboient sous la main, & y suppléoit par des jus d'herbes & de fleurs. Les progrès surprenans de Maratti le firent envoyer à Rome à l'âge de onze ans; Barnabé son frère aussi Peintre, lui donna des leçons pendant un an, & le mit ensuite dans l'école d'André Sacchi, où il resta 19 ans.

Carlo Maratti se fit d'abord une grande réputation à bien peindre des Vierges, & comme il ne peignoit presque que ces sortes de tableaux, on le nomma *Carluccio delle Madone*. Il prouva bien qu'il pouvoit faire autre chose; son morceau de Constantin, qui détruit les idoles, & les trois chapelles de Saint Isidore, augmentèrent sa réputation. Il étudia les ouvrages de Raphaël, des Carraches & du Guide, & de toutes leurs manières, il s'en forma une à lui propre. Il devint un

des plus gracieux Peintres de son tems; peu d'Artistes dans ce genre se font autant distingués que lui. Louis XIV le nomma par brevet, son Peintre ordinaire; & ses tableaux très-recherchés pendant sa vie, ne le font pas moins depuis sa mort.

Il mourut à Rome en 1713, regretté de tout le monde à cause de sa probité & de ses talens. Il étoit grand Dessinateur; ses pensées étoient élevées, ses ordonnances belles, ses expressions ravissantes, sa touche spirituelle, son pinceau frais & moëlleux, sçavant dans l'Histoire, dans l'Allégorie, dans l'Architecture. Ayant été choisi pour remettre en état l'histoire de Pnyché, peinte par Raphaël au Palais Farnesé, il n'y voulut retoucher qu'au paitel, afin, dit-il, que s'il se trouve un jour quelqu'un plus digne que moi d'associer son pinceau avec celui de Raphaël, il puisse effacer mon ouvrage, pour y substituer le sien.

L'ECOLE VENITIENNE s'est toujours distinguée par la beauté du coloris, une grande intelligence du clair-obscur, des touches gracieuses & spirituelles, une imitation sim-

ple & fidelle de la nature ; poussée jusqu'à faire illusion ; mais on lui reproche d'avoir beaucoup négligé le dessein & l'expression. Quoiqu'il en soit, plaie & instruire sont les deux objets de la Peinture, & les morceaux des grands Maîtres de cette *Ecole* ont atteint à ce but : sans doute ils plairoient davantage, s'ils réunissoient les beautés de l'*Ecole* Romaine & Florentine, aux beautés de l'*Ecole* Lombarde & Vénitienne.

Celle-ci regarde le Giorgion comme le premier qui lui a fait un nom, avec le Titien ; car les Bellino, freres, Gentil & Jean ne sont guères célèbres que pour avoir eu les deux premiers pour Eleves.

TITIEN (*Wecelli*) qui s'appelloit *Tiziano Vecellidas Cadore*, nâquit à Cador dans le Frioul en 1477, étudia d'abord chez Gentil Bellin, & puis sous Jean Bellin, qui avoit plus de réputation ; mais ayant ouï faire beaucoup d'éloges du coloris du Giorgion, son ancien camarade, il rechercha son amitié : il profita tellement en le voyant travailler, qu'on auroit pris les ouvrages du Titien pour ceux du Giorgion ; ayant

même travaillé tous deux de concert à la façade d'une maison appellée *Fondaco de Tedeschi*, ce que le Titien avoit fait ayant été trouvé le meilleur, le Giorgion en conçut de la jalousie, & rompit tout commerce avec lui. Il redoubla alors ses soins & ses travaux, pour parvenir à la perfection de son art ; sa réputation lui procura des ouvrages dans les plus grandes Villes, & il se distingua presque également dans tous les genres.

Il réussissoit si parfaitement dans le portrait, que tous les Souverains ambitionnoient d'être peints par ce grand homme : il fit le portrait de Paul III, lorsqu'il étoit à Ferrare ; il se rendit à Urbin, pour y peindre le Duc & la Duchesse. Soliman II, Empereur des Turcs, François I, Roi de France, & Charles V, furent peints de sa main. Le portrait où ce dernier est représenté tout armé, étonna toute la Cour, & l'Empereur en fut si content, qu'il voulut être peint encore deux fois en différentes formes. Charles V. disoit à ce sujet, qu'il avoit reçu trois fois l'immortalité du Titien ; aussi ce Prince le créa Chevalier, Comte Palatin

latin, & le combla d'honneurs & de bienfaits.

Pendant son séjour à Rome, il fit quelques petits tableaux qui lui attirèrent de grands éloges, & l'admiration même de Michel-Ange & de Vasari. On voit dans la grande salle du Conseil à Venise, uné bataille de la main du Titien, où plusieurs soldats combattent pendant le tems d'un orage effroyable; ce tableau passe pour le plus beau de la salle, & lui mérita une chaîne d'or du Sénat.

Après la mort du Giorgion; il fut chargé de terminer plusieurs de ses tableaux; & y ajouta une finesse & une grande recherche dans les accompagnemens; que le Giorgion n'avoit pas.

L'opulence soutenue par le mérite personnel & les talens, mit le Titien en état de fréquenter les Grands, & de les traiter à table avec splendeur: son caractère doux & obligeant lui fit des amis sinceres, & son humeur gaie & enjouée lui rendit le commerce de la vie toujours gracieux. Il a joui d'une santé parfaite jusqu'à l'âge de 99 ans, avec le même feu & les mêmes saillies de l'imagination. Il

mourut enfin à Venise, pendant la peste, en 1576.

Sur la fin de ses jours, sa vûe s'étant un peu affoiblie, & voulant retoucher, dit-on, dès tableaux qu'il avoit faits dans son bon tems, il en gâta quelques-uns; ses Eleves s'en étant apperçus, mirent dans ses couleurs de l'huile d'olive, qui ne sèche point; & effaçoiert avec une éponge son nouveau travail pendant son absence: c'est par ce moyen qu'ils nous ont conservé une quantité de beaux morceaux, qui nous restent de lui.

Ses principaux ouvrages sont à Venise; on y voit entr'autres les morceaux précieux de la présentation de la Vierge, un Saint Marc admirable, le martyre de Saint Laurent, de Saint Paul, une Assomption de la Vierge & sa mort, un Christ à la croix; avec une corde qu'un Juif lui attache au cou, Saint Jean dans le desert, très-beau paysage, & tant d'autres. Ayant vécu jusqu'à une extrême vieillesse, & toujours travaillé, il a eu le tems de faire tant d'ouvrages qu'on les trouve en nombre dans toute l'Europe. L'escorial est décoré d'une cène admirable; & de beaucoup d'autres morceaux. A

Rome on voit dans le Palais Borghese trente tableaux du Titien, & douze au Palais *Ludovisi*. La France en possède aussi une grande quantité.

Ce grand Peintre traitoit également tous les genres ; il rendoit la nature dans toute sa vérité ; chaque chose recevoit sous sa main l'impression convenable à son caractère : son pinceau tendre & délicat a peint merveilleusement les femmes & les enfans. Ses figures d'hommes ne sont pas si bien traitées. Il a possédé dans un degré éminent tout ce qui regarde le coloris, & personne n'a mieux fait le paysage : il avoit une belle intelligence du clair-obscur. On lui reproche seulement de n'avoir pas assez étudié l'Antique, d'être un peu froid, de s'être répété quelquefois, & d'avoir mis dans ses compositions plusieurs anachronismes.

Les desseins arrêtés du Titien sont très-rare ; mais on a beaucoup de ses croquis, faits à la plume un peu grosse, maniés librement avec des pâtes d'encre, qui leur donnent la couleur. Ses paysages, ainsi que ses portraits, sont admirables ; plusieurs sont faits à la pierre

noire mêlée de sanguine ; & rehaussés de blanc, dont le maniment est un peu négligé.

On a beaucoup gravé d'après lui, & l'on compte au nombre de ses Eleves François *Vecelli*, son frere, Horace *Vecelli*, son fils, le *Tintoret*, Paris *Bordone*, Jean *Calder*, *Girolamo da Titiano*, *Nadalino da Murano*, *Damiano Mazza* & *Giovanni Fiamingo*.

GIORGION (*Georges*), né à Castel-Franco dans le Trévifan en 1478, avoit une figure aimable & beaucoup d'esprit. Il donna d'abord dans la Musique, & jouoit très-bien du luth ; mais abandonna tout pour la Peinture, étudia les principes sous Bellino, & ne tarda guères à le surpasser. La vûe fréquente des ouvrages de Léonard de Vinci & l'étude de la nature le perfectionnerent en peu de tems.

Comme il disputoit un jour avec des Sculpteurs auquel des deux arts, Peinture & la Sculpture on devoit adjuger la préminence, le Sculpteur avoua qu'il avoit l'avantage de faire voir une figure de tous côtés, ce que la Peinture pouvoit exécuter. Giorgion

soutint qu'il feroit plus, & qu'il la montreroit de quatre côtés tout à la fois, ce que la Sculpture ne pouvoit présenter à l'œil en même tems. Il peignit pour cet effet une figure nue, vûe par les épaules, & sur la terrasse du même tableau une fontaine claire, qui réfléchissoit son visage; il mit à la gauche de la figure une cuirasse très-polie où se voyoit un de ses côtés, & un miroir placé à droite exposoit l'autre.

Sa réputation croissoit de jour en jour, & la jalousie seule que celle du Titien fit naître dans son esprit, en empoisonnoit la satisfaction. Il peignit les portraits des Doges *Barbarigo* & *Lo-redano*, qui sont admirables: son goût est si fier & si vigoureux, qu'on n'a pû jusqu'ici l'imiter qu'imparfaitement.

Dans le tems qu'il étoit le plus appliqué à son art, & dans la force de son âge, la mort l'enleva à Venise en 1511, à l'âge de trente-quatre ans.

On admire le relief de ses figures, l'harmonie de ses couleurs, la beauté & le frais de son coloris, son intelligence du clair-obscur, & la grande vérité dans son imitation de la nature. Il

donnoit la vie & l'esprit à ses portraits. Ses paysages ne sont pas moins estimés, & la touche y égale la belle couleur. On desireroit cependant dans les tableaux du Giorgion un peu plus de correction, plus d'invention & d'ordonnance.

Quoique mort très-jeune; on comptoit déjà parmi ses Eleves, Pordenon, Sébastien del Piombo & Jean d'Udine, trois Peintres célèbres.

Son goût de dessein est délicat, ce qu'on remarque dans le petit nombre de tableaux de chevalet qu'il a fait: le Roi & M. le Duc d'Orleans en possèdent quelques-uns, qui seuls suffiroient à sa gloire. On voit très-peu de desseins du Giorgion; ceux qu'il a fait à la plume sont maniés assez rudement, avec des hachures répandues également partout. On reconnoît ces desseins aux figures courtes, à la maniere gothique dont elles sont habillées, avec des toques & des plumets.

SEBASTIEN DEL PIOMBO, connu aussi sous les noms de *Fra-Bastien* & de *Sébastien de Venise*, nâquit à Venise en 1485, & étudia les premiers élémens de la Peinture sous Jean Bellin,

qui étoit fort vieux : il se mit ensuite dans l'école du Giorgion, où il prit le bon goût de couleur, & fit des tableaux qui passoient pour être de son Maître. Sa réputation naissante le fit attirer à Rome, où il s'attacha à Michel-Ange, qui l'aida de ses conseils, & lui donnoit en petit l'idée de ses tableaux, souvent même il desseinait en grand ses figures sur la toile. Michel-Ange jaloux de Raphaël, & étonné de la beauté du coloris de Sébastien del Piombo, pensant aussi qu'il surpasseroit Raphaël, donna à Sébastien le dessein d'une résurrection du Lazare, qu'il devoit faire en concurrence du tableau de la Transfiguration de Raphaël; mais celui-ci l'emporta, & dit à ce sujet à l'Arétin son ami : *Ce seroit une foible gloire pour moi de vaincre un homme qui ne sçait pas dessiner.* Ce qu'il a résulté de singulier de ce déficit, c'est que ce tableau de Sébastien, admirable pour le grand goût de couleur, & précieux à bien des égards, est aujourd'hui au Palais Royal, quoiqu'il eût été fait pour rester en Italie, & celui de la Transfiguration, entrepris pour François I, est demeuré

à Rome, parce que l'Italie n'a pas voulu se défaire d'un si beau morceau.

Sébastien qui étoit fort avant dans les bonnes grâces de Clément VII, en reçut beaucoup de bienfaits; il prit l'habit de Religieux, & le Pape lui donna l'office de Scelleur de la Chancellerie, ce qui le fit nommer *Fratel del Piombo*, & *Fra-Bastiano*. Dès qu'il eut cette Charge, qui le mettoit très à son aise, il se rendit encore plus paresseux, & il devint si irrésolu, qu'il commençoit à la fois plusieurs ouvrages sans en terminer aucun. Il travailloit bien, mais la nature lui avoit refusé la facilité d'opérer, si nécessaire dans cet art : le portrait en conséquence étoit plus de son goût que les sujets d'histoire, qui avec la longueur du travail, la liberté de la main & cette facilité qu'il n'avoit pas, demandoient encore beaucoup de réflexions. Cependant les peintures de la première chapelle à droite de l'église de Saint Pierre *in Montorio*, lui ont fait un honneur singulier. Il est le premier qui ait peint à l'huile sur les murailles, & pour y conserver aux couleurs leur frais & leur brillant, il inventa



un composé de poix , de mastic & de chaux - vive , sur lequel il peignoit. Il se brouilla enfin avec Michel-Ange , & une grosse fièvre l'emporta à l'âge de 62 ans , en 1547.

On ne lui connoît qu'un Disciple , nommé Tomaso Laurati. Les desseins de Sébastien sont rares ; ils sont à la pierre noire , soutenus d'un petit lavis , & relevés de blanc au pinceau. Ses airs de têtes sont un peu féroces , ses contours un peu branchés , & les plis de ses draperies sont trop secs : il dessinoit d'ailleurs dans le goût de Michel-Ange ; mais n'avoit beaucoup moins de correction.

PORDENON , dont le vrai nom étoit Jean-Antoine *Licinio* & quelquefois *Regillo* , naquit à Pordenone dans le Frioul , en 1484. Il n'eut pour autre Maître que son grand-père , & se mit ensuite dans l'école de Giorgion. Il y fit beaucoup de progrès , que les Vénitiens le mirent plus d'une fois en concurrence avec le Titien , qui en devint jaloux à ce point que Pordenon ne croyant pas en sûreté , quitta Venise , & fut travailler dans différentes Villes , entr'autres à Vicence , où il fit le magnifique ta-

bleau de Saint Augustin dans la tribune de Sainte Marie *di Campagna* , & s'y maria.

Pordenon revint à Venise , y prit beaucoup d'émulation à la vûe des ouvrages du Titien , & y peignit la coupole du maître-autel de l'Eglise de S. Roch , & beaucoup d'autres morceaux , qui lui méritèrent une pension du Sénat. Charles V. lui donna aussi de l'occupation , & le fit Chevalier. Enfin le Duc de Ferrare l'ayant attiré dans la Ville de ce nom , pour faire les cartons des tapisseries qu'il projettoit , Pordenon prit pour sujets les travaux d'Hercule , dont le Prince portoit le nom , & y fut attaqué d'un violent mal de poitrine qui lui ôta la vie en 1540.

Il eut pour Eleve son neveu Jules Licinio Pordenone , qui fut grand Dessinateur , & dont les Magistrats d'Augsbourg ont éternisé la mémoire par une inscription. Il entendoit très-bien la fresque. Son oncle dessinoit bien , avoit un beau coloris à fresque & à l'huile , beaucoup de prestesse dans la main , un grand style , & donnoit beaucoup de relief à ses figures. Le

Roi a un Saint Pierre de lui, demi-figure tenant un livre & des clefs : on voit au Palais Royal une Judith, & un Hercule arrachant une corne à Achéloüs.

JEAN NANNIDA UDINE, né dans une Ville du Frioul en 1494, entra d'abord dans l'école du Giorgion ; mais la réputation de Raphaël l'attira à Rome, & il y fut reçu parmi ses Disciples. Il s'attacha particulièrement à peindre d'une grande manière les animaux, les oiseaux, les fruits, les fleurs, les ornemens & le paysage, dont il fit un livre d'études qui faisoit souvent l'amusement de son Maître. Raphaël qui l'employoit dans ses tableaux, lui fit peindre l'orgue & les instrumens de musique de son tableau de Sainte Cecile à Bologne.

On avoit perdu le secret de faire le beau stuc des Anciens, *Jean da Udine* en fut le restaurateur, & a imaginé le premier le goût des grotesques dans la Peinture.

Pendant qu'il achevoit un des tapis qu'on voit au-dessus des pilastres des Loges, le Pape vint le voir : un Domestique qui précédoit le Pape, accourut pour lever ce tapis, croyant qu'il

couvroit quelque tableau.

Après avoir fait beaucoup d'autres morceaux admirables, il finit ses jours à Rome en 1564, & fut inhumé près de Raphaël. Il étoit fort médiocre pour les sujets d'histoire, & ses figures sont maigres & incorrectes ; mais ses desseins offrent des ornemens de grand goût. On trouve deux planches de grotesques d'après ce Maître, dans le Recueil de Crozat.

BASSAN (*Jacques da Ponte*, connu sous le nom de), né à Bassano en 1510, étudia sous son pere François Bassan, & puis à Venise d'après les ouvrages du Titien, du Parmesan, & sur-tout d'après la nature. Il joignit à la beauté du coloris, une grande connoissance du clair-obscur. Comme il réussissoit infiniment mieux dans la représentation des animaux, que dans les sujets historiques, il faisoit choix ordinairement de sujets champêtres qu'il tiroit de l'écriture sainte, tels que le voyage de Jacob, les Israélites dans le désert, l'adoration du veau d'or, le passage de la Mer Rouge, l'entrée des animaux dans l'arche de Noé. Le Titien trouva si beau un tablea

du Bassan, où il avoit traité ce dernier sujet, qu'il l'acheta pour lui-même, & ne se laissoit pas de donner des éloges à l'Auteur.

Annibal Carrache ayant été voir le Bassan dans son atelier, mit la main sur un livre que celui-ci avoit peint sur le mur. Il peignoit très-bien le portrait, & l'on en voit plusieurs à Venise. La mort enleva ce grand homme à Bassano en 1592.

Le pinceau du Bassan est ferme, gras; son style est beau, ses couleurs locales sont bien placées, ses sites heureux, & son paysage est de bon goût. Ses coups sont si francs, & expriment si bien son intention, qu'on ne peut atteindre plus loin. Ce ne sont cependant que des touches assemblées les unes près des autres sans être noyées, mais dont l'effet est surprenant. Personne peut-être ne l'a surpassé pour la vérité qu'il donnoit aux différens objets de ses tableaux, par leur couleur, leur fraîcheur & leur brillant; c'est ce qui fait sans doute qu'on recherche même ses tableaux d'histoire, quoique souvent défectueux contre l'ordonnance, le dessein & la vraisemblance poétique & pittoresque. Il évitoit le nud,

& cachoit ordinairement les extrémités de ses figures par quelques draperies, ce qui a fait croire qu'il ne sçavoit pas dessiner les mains & les pieds; cependant quelques-uns de ses tableaux où ces extrémités se trouvent admirables, donnent lieu de penser qu'il n'en usoit ainsi que pour aller plus vite.

Ses desseins sont pour la plupart heurtés & indécis: on en reconnoît l'Auteur à ses figures rustiques & à une manière d'ajustemens, qui lui est propre.

Ses ouvrages en grand nombre, sont répandus dans tous les cabinets des Curieux. Le Roi & M. le Duc d'Orléans en possèdent plusieurs.

Bassan eut quatre fils, qui tous furent ses Eleves; François & Léandre se firent une grande réputation. Le premier a presque égalé son pere; Léandre excelloit à faire le portrait: les deux autres, Jean-Baptiste & Jérôme, se sont presque bornés à copier les ouvrages de leur pere, & à les multiplier.

TINTORET (*Jacques Robusti, surnommé le*) parce que son pere étoit Teinturier, nâquit à Venise en 1512, & fut mis dans l'école du Titien, qui jaloux de ses

progrès, ne le garda pas long-tems. Il joignit au coloris du Titien le goût de dessein de Michel - Ange ; mais il devint quelquefois *strapassé*. Il avoit un genie extrêmement fécond, & une *prestesse* de main surprenante. Pendant que ses Camarades faisoient des desseins pour un tableau destiné à la Confrerie de Saint Roch, il présenta le tableau tout fait, & sur quelques difficultés que lui firent les Confreres, il leur en fit présent, afin qu'il fût mis en place. Les autres Peintres étonnés rendirent justice à son mérite, & le nommerent *il furioso Tintoretto, un fulmine di penello*.

Le Tintoret aimoit tant son art, & son genie étoit si vif, qu'il proposoit souvent de peindre de grands ouvrages dans les Couvens, pour le seul déboursé des couleurs. Le Sénat de Venise lui donna la préférence sur le Titien & sur Joseph *Salviati*, pour peindre dans la salle du scrutin la fameuse victoire remportée sur les Turcs en 1571. Cet immense ouvrage ne lui coûta qu'une année.

Il n'étoit point intéressé, & travailloit pour son plaisir & pour la gloire. Plus

résolu & plus hardi que Paul *Veronese*, quoiqu'inférieur pour les grâces & la richesse de la composition, il peignoit au premier coup ; sa couleur se conservoit très-fraîche, parce qu'il ne la tourmentoit pas. Ses idées sont relevées & pleines d'un feu qui se montre dans ses attitudes surprenantes ; les mouvemens de ses figures sont même violens, & n'ont pas toujours toute la dévotion dans ses sujets de dévotions. Une fougue, dont il n'étoit pas le maître, lui a fait faire des tableaux médiocres ; mais on y voit partout un grand goût de couleur. Dans la multitude de ses ouvrages, on en trouve d'admirables, qui feront toujours regarder le Tintoret comme un des plus célèbres Peintres de l'Italie. Il mourut à Venise en 1594, & eut pour Eleves Dominique *Robusti*, son fils, qui faisoit bien le portrait, & sa fille Marie Tintoret, dont nous dirons deux mots ci-après. Le Roi a plusieurs tableaux du Tintoret, entr'autres le portrait d'un homme tenant un mouchoir, la Magdeleine aux pieds de Jesus - Christ chez le Pharisien, une descente de croix & le martyre de Saint Marc. M. le Duc

d'Orleans possède une représentation au Temple, la conviétion de S. Thomas, les portraits du Titien & de l'Arétin, & plusieurs autres. Presque tous les desseins du Tintoret sont heurtés. On le reconnoît à ses figures souvent incorrectes, à ses têtes particulieres, & à ses draperies un peu trop papillotées.

TINTORET (*Marie*) fille du Tintoret, vint au monde en 1560. Son pere ayant remarqué en elle de grandes dispositions, prit un soin particulier de les cultiver. Son sexe ne lui donnant pas toutes les facilités pour traiter les sujets d'histoire, qui demandent une étude infinie, & l'imitation d'après des modeles nuds, elle se donna au portrait. Le premier qu'elle fit, est celui de *Marc dei Vescovi*, dont on admiroit particulièrement la barbe. L'Empereur, Philippe II, Roi d'Espagne, l'Archiduc Ferdinand & plusieurs autres Princes, firent demander Marie à son pere, pour les peindre; mais Tintoret aimoit trop sa fille, pour se séparer d'elle. La mort l'enleva dans la Ville de Venise à l'âge de trente ans. Elle peignoit facilement; sa tou-

che étoit légère & badine, & soutenoit le tout d'un excellent coloris.

SCHIAVONE (*André*), nâquit à *Sebenigo* en Dalmatie, en 1522. Les ouvrages du Giorgion, du Titien, perfectionnerent les heureuses dispositions que *Schiavone* avoit reçues de la nature. Tintoret charmé de son coloris, avoit toujours un tableau de *Schiavone* devant ses yeux, quand il peignoit, & conseilloit à tous les Peintres de suivre son exemple. On regarde en effet cet Artiste comme un des grands Coloristes de l'*Ecole* Vénitienne. Sa maniere est vague, agréable & spirituelle, avec un goût de draperies estimé de tous les Connoisseurs; ses têtes de femmes sont admirables, & celles des vieillards bien touchées. Il mourut à Venise en 1582.

VERONESE (*Paul Caliari* dit), né à Verone en 1532, montra dès sa plus tendre jeunesse, qu'il s'éleveroit un jour au rang des Peintres les plus célèbres. Il se rendit à Venise, où il entra en concurrence avec les meilleurs Artistes de cette Ville, & une chaîne d'or fut le prix de la victoire qu'il remporta, au ju-

gement même de ses Compétiteurs & du Titien.

Rival du Tintoret, il ne mettoit point à la vérité tant de force dans ses ouvrages; mais il rendoit la nature dans tout son beau, & avec beaucoup d'éclat & de majesté.

Paul étoit plus propre aux grandes machines, qu'aux petits tableaux, dans lesquels le feu de l'imagination se ralentit par l'attention scrupuleuse qu'ils demandent. Il s'est rendu recommandable par ses grandes ordonnances, par l'élevation de ses pensées. On voit dans ses tableaux une imagination féconde, vive, beaucoup de dignité dans ses airs de tête, un coloris frais, & un bel accord dans ses couleurs locales: vrai dans ses expressions, il ne cherchoit que le naturel, & ses fonds d'Architecture sont charmans. Il sçavoit faire un beau choix de la nature, y ajoutoit même des graces & de la noblesse, & donnoit un caractère de vie à toutes ses figures. Ses draperies ont une richesse, un brillant & une magnificence qui sont particuliers à ce Peintre.

Il travailloit beaucoup pour la gloire, aussi la plupart de ses tableaux l'ont immortalisé. Les noces de

Cana, représentées dans le réfectoire de Saint Georges majeur du Palais S. Marc, font un des plus beaux morceaux de Peinture qui soit au monde.

Toutes ces perfections n'empêchent pas que les Connoisseurs ne remarquent dans les tableaux de Paul Veronese, un peu d'incorrection & de défaut d'intelligence dans le clair-obscur: il a bigarré ses figures de trop de différentes couleurs, ce qui ôte le repos. Ses ciels tranchent un peu trop; ils tiennent de la détrempe: on desireroit plus de convenance & plus de finesse d'expression dans ses têtes, enfin plus de choix dans ses attitudes, plus de goût de dessein dans les contours & dans les extrémités de ses figures.

Tout est beau dans les desseins de ce grand Maître, dont la plupart sont arrêtés à la plume & lavés au bistre ou à l'encre de la Chine rehaussés de blanc & très-terminés. Les amateurs les recherchent avec beaucoup de soins, à cause du grand genie, de la facilité, de la richesse de l'ordonnance & la beauté des caractères de têtes. La mort l'enleva à Venise en 1588,

dans sa cinquante-huitième année. Ses deux fils, *Gabriël & Carletto*, qui avoient été ses Elèves, acheverent plusieurs morceaux qu'il n'avoit pû finir.

Le Roi de France possède entr'autres tableaux de ce Maître, le fameux banquet chez Simon le Lepreux, dont la République de Venise fit présent à Louis XIV. les pèlerins d'Emmaüs, le martyre de Saint Marc, Jesus-Christ guérissant la belle-mère de Saint Pierre, l'adoration des Mages & beaucoup d'autres.

On voit au Palais Royal Mars désarmé par Venus, l'enlèvement d'Europe, la mort d'Adonis, Paul *Veronese* entre le vice & la vertu, l'embrasement de Sodome, les Israélites sortant d'Egypte, &c.

Les plus habiles Graveurs ont gravé d'après Paul *Veronese*; on en trouve vingt-cinq morceaux dans le Recueil de Crozat.

**PALME LE VIEUX** (*Jacques*), né à *Serinalta* dans le territoire de Bergame, en 1540. Il entra de bonne heure dans l'école du Titien à Venise, où il prit une manière si conforme à celle de son Maître, qu'on le choisit après la mort du

Titien, pour terminer une descente de croix qu'il avoit laissée imparfaite : mais le Palme est plus estimé pour l'union des couleurs, pour leur fonte, & pour le grand fini, sans être peiné, que pour la fierté & la correction du dessein.

Ce Peintre plaçoit d'abord sa couleur grasse & fraîche, bien empâtée, ensuite retouchoit son ouvrage, le chargeoit de couleurs & de glais, de la même manière que le Titien & le Corregge.

Le vieux Palme a été fort inégal, & ses premiers tableaux sont plus estimés que les derniers, quoiqu'il soit mort à la force de l'âge, n'ayant que quarante-huit ans. On ne le nomme aussi le *Vieux Palme*, que pour le distinguer de Jacques Palme, son neveu, qui est mort dans un âge beaucoup plus avancé que son oncle, & n'avoit que quatre ans de moins.

**PALME** (*Jacques dit le Jeune*), nâquit à Venise en 1544, & fut, dit-on, Elève du Tintoret, dont il a suivi le goût. Il fut plus estimé que son oncle, pour le beau génie, la légèreté de la touche & les plis bien ménagés de ses draperies. Il se

trouva en concurrence avec Tintoret même ; l'émulation que cela lui donna, lui fit faire des morceaux admirables. L'amour du gain prévalut en lui sur celui de la gloire, & lui fit prendre une manière expéditive ; c'est pourquoi l'on voit beaucoup de ses tableaux extra-passés, & qui s'éloignant entièrement de la nature, n'ont d'autre mérite que celui de la liberté de la main ; mais dans ceux qu'il a travaillés avec soin, on remarque avec une touche hardie, de bonnes draperies & un coloris fort gracieux. Il mourut à Venise en 1628, âgé de 84 ans.

Ses desseins sont spirituels ; sa plume est fine, & beaucoup plus légère que celle de son oncle. On y trouve un feu d'imagination & une vivacité de génie qu'on ne voit pas ordinairement dans les desseins de la plupart des Peintres.

VERONESE (*Alexandre*) nâquit à Verone en 1600. Son nom étoit *Turchi* ou *l'Orbetto*. Il entra dans l'école de *Felice Ricci*, dit *Brusaforei*, dont la manière étoit sèche & léchée ; mais Alexandre se proposa le Corregge pour le modèle de son coloris, & le guide pour ses airs de têtes.

Il se rendit à Rome, pour se perfectionner ; il s'y maria, & sa femme & ses filles lui servoient de modèles. Il fit dans cette Ville une quantité de tableaux de chevalier, qui sont répandus de tous côtés. Il peignoit assez souvent sur le marbre, le jaspe & autres pierres, pour y représenter des sujets gracieux & faits avec beaucoup d'amour.

Le Roi possède deux tableaux de ce Maître, le mariage de Sainte Catherine & le déluge ; il y en a aussi deux au Palais Royal, l'un la chasteté de Joseph, peint sur une pierre de touche ; l'autre est l'apparition des Anges peint sur toile, & les figures de grandeur naturelle. On voit aussi à l'Hôtel de Toulouse, Rachel qui donne à boire au serviteur d'Abraham, & dans la galerie la mort de Marc-Antoine & de Cléopâtre,

RICCI (*Sebastien*) naquit en 1659. à *Belluno*, dans les Etats de Venise. Après avoir appris les premiers principes de son art, l'envie de se perfectionner le conduisit à Bologne. Le Duc *Ranuccio* de Parme, après l'avoir fait travailler à Plaisance, l'envoya à Rome dans le Palais Farnese, avec



tous les secours nécessaires. Après la mort de son Protecteur, il parcourut les Villes de Florence, Bologne, Modene, Parme, Milan, & enfin à Venise, où ses ouvrages lui méritèrent les éloges des Connoisseurs.

Le Roi des Romains le manda à Vienne en Autriche, où il peignit un grand Sallon & plusieurs appartemens. Il fut de-là à Florence, où il travailla pour le Grand Duc, & la Reine d'Angleterre l'ayant attiré à Londres, il passa par Paris, où il fut reçu de l'Académie de Peinture. Après un long séjour en Angleterre, il retourna à Venise, où il mourut en 1734.

Ricci étoit grand dans ses idées; il avoit un génie fertile, une grande exécution, une touche légère, de belles ordonnances, de l'harmonie, beaucoup de franchise & un grand coloris. Ses desseins sont spirituels & touchés avec beaucoup de feu. Un trait de plume très-heurté en désigne la pensée avec un petit lavis de bistre & d'encre de la Chine; les formes n'en sont pas arrêtées, & ne forment que des esquisses légères: les têtes sont à peine marquées, &

les pieds & les mains n'ont que la place; ses desseins ne laissent pas cependant de faire leur effet.

L'ÉCOLE LOMBARDE doit proprement sa naissance à la nature. Le Corregge, cet heureux génie, dont les Graces sembloient conduire le pinceau, en est regardé comme le fondateur, & les semences qu'il y jetta, fructifierent de façon, qu'il semble que ce Prince des graces & du coloris ait communiqué à ceux qui l'ont suivi, l'immortalité qu'il s'est acquise.

Cette école a presque réuni toutes les beautés de la Romaine & de la Vénitienne: le grand goût de dessein formé sur l'antique & la belle nature, une riche ordonnance, une belle expression, un pinceau léger & moëlleux, une touche sçavante, des couleurs admirablement bien fondues, la grace & la grandeur, sont le caractère principal de cette école. La plupart des Maîtres qui en sont sorti, sont parvenus au même but par des routes différentes. Ils se sont faits des manieres chacun selon leur goût, mais qui toujours belles, plaisent infiniment. On verra cette variété dans le détail suivant des plus

célebres Peintres, qui ont illustré cette *Ecole*.

CORREGÉ (*Antoine*). Son vrai nom étoit *Antoine de Allegris*. Il nâquit à *Corregio* dans le *Modenois*, en 1475, selon quelques-uns, & selon d'autres en 1494. Il apporta en naissant une disposition naturelle aux arts, & particulièrement pour la Peinture, dont il atteignit presque la perfection, sans être sorti de son pays, sans avoir vû Rome ni Venise, sans avoir consulté l'Antique, ni aucun modele de plafonds, de racourcis, de coupole, &c. Il se fit une maniere, qu'il ne dut qu'à lui-même.

Le désintéressement lui faisoit mettre un prix très-modique à ses ouvrages, quoiqu'il les eût travaillés avec beaucoup de soin; & le plaisir qu'il prenoit à assister les malheureux, l'empêcha lui-même de s'enrichir. 200 livres qu'on lui avoit données pour prix d'un de ses tableaux, & la joie qu'il eut de pouvoir soulager les besoins de sa famille avec cette somme, qu'on lui avoit payée en monnoye de cuivre, la lui fit porter à pied pendant quatre lieues, sans faire attention à la longueur du chemin, à la pe-

santeur du fardeau & à la grande chaleur de la saison. Il arriva très-fatigué à *Corregio*; une pleuresie survint, & il y mourut à la fleur de son âge en 1534.

Tout enchante dans les Peintures du Corregé: on y trouve un grand goût de dessein, quoique ses contours ne soient pas toujours de la dernière correction; mais on ne peut rien voir de plus moëlleux, tout y paroît tendre & sans crudité; un heureux choix du beau. Quelle fraîcheur! quelle force de coloris! quelle vérité! quelle excellente maniere d'empâter les couleurs! Ses idées sont grandes, élevées & extraordinaires, ses compositions sages & judicieuses, les airs de têtes de ses figures, inimitables, des bouches riantes, des cheveux dorés, les plis de ses draperies coulans, une vie & une finesse d'expression si admirables, que ses figures paroissent respirer, enfin le pinceau divin, & un fini qui fait son effet de loin comme de près. Un relief, une rondeur, un accord & une union parfaite, se manifestent dans tous ses Ouvrages, qui ont étonné & font encore l'admiration des plus grands Maîtres dans l'Art de la Peinture.

Le Corregge eût peut-être été le premier Peintre du monde s'il eût vû les beaux Tableaux & les Antiques de Rome & de Venise. On le trouve quelquefois capricieux, & on remarque chez lui des airs de tête souvent répétés, & un peu trop de fatigue dans son travail, quelque soin qu'il ait pris de le cacher par une grande fonte de couleur.

Ayant pendant long-tems entendu faire de grands éloges des tableaux de Raphaël, & jugeant de la supériorité du mérite de ce Prince de la Peinture sur le sien, par la réputation & la différence de leur fortune, le Corregge ambitionnoit beaucoup la vûe de ces Tableaux : il parvint enfin à en voir un ; & après l'avoir examiné avec attention, il s'écria : *Anche io sono Pittore : Je vois par là que je suis aussi Peintre ;* il avoit raison de le dire, puisque ses Ouvrages sont admirables ; ses Tableaux de chevalet sont d'une cherté surprenante ; il en est peu dont le prix soit monté si haut.

Les Dessains du Corregge sont très-rares ; Vasaris dit que quoique bons, pleins de *vaguezze*, & faits de main de Maître, ils ne lui au-

roient pas acquis une grande réputation, s'il ne s'étoit surpassé infiniment en exécutant en Peinture les mêmes sujets. En effet, les draperies sont dessinées lourdement, & les extrémités des figures fort négligées : content d'avoir son idée seulement devant les yeux, il peignoit son sujet avec l'enthousiasme d'un homme qui produit sur le champ ; aussi disoit-il que *sa pensée étoit au bout de son pinceau*. C'est sans doute ce qui fait qu'on ne voit gueres que des études & de légers croquis de sa main.

On ne lui connoît d'Eleve, proprement dit, que *Bernardo Soiaro*, mais tous les Peintres se font fait un devoir de le prendre pour Maître & pour modele.

Ses grands Ouvrages sont à Parme, à Modene & dans quelques autres Villes de l'Europe ; ceux de chevalet sont très-rares.

Le Roi de France possède Jupiter & Antiope, une Vierge, le Jesus, S. Joseph & S. Jean ; un S. Jérôme ; un Satyre près d'une femme nue qui dort ; une Vierge & l'Enfant Jesus, la Magdeleine qui lui baise les pieds, & un S. Jérôme ; un *Ecce Homo* couronné d'épines,

assis sur une draperie changeante ; l'Homme sensuel ; la Vertu héroïque couronnée par la Gloire ; le Mariage de Sainte Catherine.

On voit au Palais Royal une Magdeleine regardant un Crucifix ; un *Noli metangere* ; la Fable d'Io, celle de Leda ; toutes deux de grandeur presque naturelle ; l'enseigne du Mulet, une Sainte Famille, peinte sur bois ; la Vierge au panier ; l'éducation de l'Amour ; le même qui travaille son arc, & quelques autres. On a beaucoup gravé d'après le Corregge, entr'autres Augustin Carrache ; Edelinck & Picart le Romain.

PRIMATICE (*François*) connu aussi sous le nom de *l'Abbé de S. Martin de Bologne*, nâquit dans cette Ville en 1490, de parens nobles, & se mit dans l'école d'Innocenzio da Imola, Peintre estimé, & passa ensuite dans celle de *Bagna Cavallo*, Eleve de Raphaël.

François I. ayant demandé un Peintre au Duc de Mantoue, il lui envoya le *Primatice* en 1531. Sa capacité dans la Peinture & dans l'Architecture lui gagna la confiance du Roi ; mais la jalousie que conçut le *Primatice* des Ouvrages que

le *Rosso*, dit Maître Roux ; faisoit à Fontainebleau, obligea François I. de renvoyer le *Primatice* en Italie, sous prétexte d'aller chercher des Figures antiques. Il en revint avec cent vingt-cinq, quantité de bustes, & les creux de la Colonne Trajane, du Laocoon ; de la Vénus de Médicis, de la Cléopâtre, & des plus fameuses figures : tous ces Antiques furent jetés en bronze ; & placés à Fontainebleau.

Maître Roux étant mort pendant ce voyage, le *Primatice* n'eut plus de rival ; & travailla beaucoup à l'embellissement du Château de Fontainebleau, & y peignit la Galerie & beaucoup d'autres choses.

Après la mort de François I. Henri II. continua de l'employer ; & François II. le nomma Commissaire général de ses Bâtimens dans tout le Royaume. Charles IX. lui donna ordre de travailler à la sépulture de Henri II. Il avoit donné le dessein du tombeau de François I. qui est à Saint-Denis.

Quoiqu'il fut pourvû de l'Abbaye considérable de S. Martin de Troyes, la Peinture remplissoit ses plus chers momens, & il se monroit extrêmement libérale envers

Tous les Artistes. Il mourut en 1570, âgé de quatre-vingt ans.

Le Primatice & Maître Roux apportèrent en France le goût Romain pour la Peinture. Les Artistes François les plus célèbres changèrent alors de maniere, & jusqu'à la Peinture sur verre & les émaux, tout devint beau & de bon goût.

La composition de Primatice est bonne, les attitudes de ses figures sont sçavantes, sa touche est légère, & son ton de couleur est bon. Sa maniere expéditive lui a cependant fait négliger la correction & le naturel, ce qui le rend manieré.

Ses desseins sont faits avec soin, & arrêtés d'un trait de sanguine haché finement, & relevés de blanc au pinceau, haché de même, & souvent croisé. Il y en a dont la plume est aussi belle que celle du Parmesan: Les attitudes en sont quelquefois forcées, & les proportions un peu trop sveltes. On a plus de quatre cens pièces gravées d'après ce Maître, dont les principaux Ouvrages sont à Fontainebleau.

POLIDORE DE CARAVAGE; dont le vrai nom étoit *Caldara*, nâquit à Caravage dans le Milanois en

1495. Il fut à Rome dans sa jeunesse, & y servit les Peintres qui travailloient aux Loges du Vatican; & y portoit le mortier de chaux dont on faisoit l'enduit pour peindre à fresque. Il devint Peintre en les voyant travailler. Mathurin de Florence l'aida de ses conseils, & le Disciple surpassa le Maître en peu de tems. Mais ayant remarqué que son coloris n'étoit ni si vif ni si agréable que celui de ses contemporains, il s'attacha particulièrement au clair-obscur, appelé *Sgraffito*, dont la couleur grise imite l'estampe.

Parmi plusieurs Ouvrages qu'il a faits à Messine, on voit un portement de croix, orné d'une multitude de figures si bien peintes, qu'il prouva qu'il étoit capable de peindre autre chose que des batailles & des clairs-obscurs. Son Domestique l'assassina dans son lit en 1543, pour lui voler son argent.

Les grandes compositions auroient rendu cet Artiste plus célèbre, s'il s'y étoit appliqué. La force du coloris l'auroit disputé aux grands caracteres des têtes, à la correction du dessein, à la beauté du paysage, & à tout ce qui forme les grands Pein-

très. Il excelloit sur-tout dans les bas-reliefs & les frises.

On remarque dans ses desseins un grand goût de l'antique, une admirable finesse de pensées, une touche spirituelle, de belles draperies, & un style severe avec beaucoup de correction.

PARMESAN (*François Mazzuoli*, dit le) nâquit à Parme en 1504. Ses dispositions naturelles le portoient à dessiner même dès sa plus tendre jeunesse. A l'âge de seize ans il peignoit déjà à fresque des morceaux goûtés des connoisseurs, & fit à l'huile un Baptême de S. Jean, qui fut placé à Parme dans l'Église de l'Annonciade. L'envie de se perfectionner par la vûe des Ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël, le fit aller à Rome, où il porta trois Tableaux, qui furent admirés des plus habiles Peintres. Il y peignit une Circoncision, qui fut regardée comme un chef-d'œuvre, & Clement VII. le choisit en conséquence pour peindre la Salle des Papes. On rapporte que pendant le sac de Rome en 1527, le Parmesan, comme un autre Protogene, travailloit tranquillement; des Soldats qui le trouverent en su-

rent surpris, & aimerent mieux se retirer que de l'interrompre; ils se contentèrent de quelques desseins pour un d'entr'eux qui aimoit la Peinture: d'autres moins polis survinrent, lui enlevèrent tout, & le firent prisonnier pour l'obliger à payer sa rançon.

Dénué de tout, le Parmesan se retira à Bologne, où il fit de mémoire un portrait admirable & très-ressemblant de Charles V. Il partit ensuite pour Parme, où pour se délasser d'un grand morceau à fresque qu'il y peignoit, il s'amusoit à graver à l'eau forte. Un Graveur Allemand qu'il avoit dans sa maison, lui vola ses planches & ses desseins. Le recouvrement de ses planches diminua un peu le déplaisir qu'il en eut. La Chimie dans laquelle il donna avec trop d'ardeur, abrégea ses jours; la vapeur du charbon & des minéraux l'incommoda; le mauvais état de ses affaires le rendit mélancolique; la fièvre qui se joignit à tout cela, l'emporta à l'âge de trente-six ans, en 1540.

Le Parmesan a bien fait le portrait & le paysage: ses figures sont belles & gracieuses; ses têtes sont charmantes; ses attitudes bien

contrastées, ont du mouvement ; ses contours sont beaux & flexibles. Il avoit une légereté de draperies presqu'inimitable ; ses enfans ont un air si vif, qu'ils paroissent animés. L'esprit enfin, la légereté de la main, l'élégance, la belle touche & les graces se trouvent dans tous les Ouvrages de ce Maître. Ses desseins sont encore plus recherchés que ses tableaux, à cause du beau maniment de la plume qui y égale l'esprit, la touche & la légereté. On y remarque cependant des figures gigantesques, des têtes allongées, des jambes singulieres, & des doigts trop longs ; mais ses draperies semblent voltiger au gré du vent, tant elles sont légères.

Ses principaux Ouvrages sont en Italie. Le Roi de France possède entr'autres une Vierge très-belle ; & l'on voit dans la collection du Palais Royal une Sainte Famille peinte sur toile, & plusieurs autres.

Les Carrache, au nombre de trois, Louis ; Augustin & Annibal, sont regardés comme les Chefs d'une *Ecole* particuliere qui a produit beaucoup de grands hommes.

CARRACHE (*Louis*) étoit

l'aîné, & nâquit à Bologne en 1555. Le peu de progrès qu'il fit d'abord, à cause de son génie lent & tardif à se développer, engagerent son Maître *Prospero Fontana* & le *Teintoret* à lui conseiller d'abandonner la Peinture ; mais un travail soutenu, & la vûe des Ouvrages des plus grands Maîtres qu'il étudioit sans relâche, le mirent de pair avec ses modeles. Il s'attacha ensuite à corriger sur la nature le goût manieré qui avoit infecté la plupart des Peintres de son tems.

Ils se liguerent contre lui ; ils critiquerent hautement ses Ouvrages. Louis résolut avec ses deux cousins ses Eleves, de donner *gratis* quelques grands Ouvrages pour être placés dans les Eglises à côté de ceux des autres Peintres. La comparaison fut heureuse pour eux, & leur acquit beaucoup de gloire.

Ils formerent ensuite un plan d'Académie, où l'on enseigneroit toutes les parties de la Peinture. Elle fut établie sur les principes de la nature & des Antiques, & Louis en fut le Chef. Cette Académie devint célèbre ; le Cardinal Farnese manda Louis pour peindre la Gallerie de son Palais ; l'envoya Annibal à sa place,

qui s'en acquitta parfaitement. Louis entreprit l'histoire de S. Benoit & celle de Ste. Cécile dans le Cloître de S. Michel *in Bosco*; il y employa deux années, & en fit une suite de morceaux, qui forme une des plus belles choses du monde. Il mourut en 1619.

Il mettoit dans ses Ouvrages autant de correction qu'Annibal, & il étoit plus gracieux. Son goût de dessein est noble, sa maniere sçavante & grande; il faisoit parfaitement le paysage. Ses desseins arrêtés à la plume sont précieux; il y regne beaucoup d'expression, de correction & de simplicité, avec une touche délicate & spirituelle.

Ses Elèves sont Annibal Carrache, *Lucio Massari*, Augustin Carrache, *Lorenzo Garbieri*, *Alessandro Tiarini*, & plusieurs autres.

Le Roi a deux Nativités du Sauveur, de Louis Carrache; l'Adoration des Rois, l'histoire d'Omphale, une Annonciation, & une Vierge tenant l'Enfant Jesus. On voit au Palais Royal un *Ecce Homo*, un couronnement d'épines, une descente de Croix, & quelques autres.

CARRACHE (*Augustin*) né à Bologne en 1538, avoit

un goût & une inclination pour toutes les Sciences & les beaux Arts; il s'adonna plus particulièrement à la Peinture & à la Gravûre. Il travailla beaucoup à copier les Tableaux des anciens Maîtres, & réformoit souvent les incorrections des Tableaux originaux. Corneille Cort, habile Graveur de Venise, reconnut bientôt que son Elève le surpassoit, il le congédia. Il s'est fait plus connoître par ce dernier talent que par ses morceaux de Peinture, dans lesquels on trouve néanmoins de très-grandes beautés; sa composition est sçavante, ses figures sont gentilles, son dessein est très-correct, & d'une grande maniere. Il mourut à Parme en 1602.

Les desseins qu'il a faits à la plume sont maniés très-sçavamment; on y voit un grand caractere; mais ses têtes sont moins fieres que celles d'Annibal, & moins gracieuses que celles de Louis. On voit dans la collection du Palais Royal un Martyre de S. Barthelemi, dont un paysage fait le fond.

CARRACHE (*Annibal*) nâquit à Bologne en 1560. La nature l'avoit comme choisi pour en faire un des plus grands hommes en fait



de Peinture. Accompagnant un jour son pere dans un voyage, des voleurs leur enleverent tout; Annibal retint si bien leur physionomie, & les dessina si ressemblans chez le Juge où son pere porta sa plainte, qu'on les reconnut, & on leur fit rendre ce qu'ils avoient pris. Il corrigea son goût de couleur sur les Ouvrages du Corregge, du Titien, & se propoisa pour modeles dans le Dessin, Michel-Ange & Raphael; il se fit de tout cela une maniere belle & élégante qui caractérise ses Ouvrages. Il y puisa un style noble & sublime, des expressions vives & frappantes, un dessin correct & fier, une grande noblesse & un pinceau ferme, mais moins fondu, moins tendre & moins agréable qu'il ne l'avoit auparavant. Le chagrin, un peu de débauche pour les femmes, & une fièvre violente, le mirent au tombeau à l'âge de quarante-neuf ans en 1609.

Il eut pour Elèves Antoine Carrache son neveu, l'Albane, le Guide, le Dominiquin, Lanfranc, le Guerchin, *Cavedone*, le *Bolognese*, & beaucoup d'autres, qui ont rendu célèbre l'École des Carrache. Les des-

seins d'Annibal sont d'une grande correction, & d'une facilité égale à la fermeté de la touche; ses paysages & ses caracteres sont admirables, il excelloit dans ces sortes de portraits qu'on appelle *caricatures*: son talent en ce genre étoit si grand, qu'il sçavoit donner aux animaux, & même à des vases, la figure d'un homme dont il vouloit faire la *charge* en ridicule.

La galerie Farneze, dont l'ouvrage lui coûta huit années, & dont il fut si mal récompensé, est un chef-d'œuvre de l'art. Ses tableaux sont répandus dans toute l'Europe. Le Roi en possède beaucoup, & entr'autres S. Jean prêchant dans le désert, l'Assomption de la Vierge, les Blanchisseuses, Jesus-Christ qu'on met au tombeau, sa Résurrection, deux Nativités très-belles, & un tableau qu'on appelle *la pêche du Carrache*. Dans la collection du Palais Royal se voyent Saint Roch avec un Ange, la Madeleine, le calvaire, une descente de croix, l'Enfant prodigue, les bains de Diade, la toilette de Venus, Hercule étouffant des serpens, &c.

SCHIDONE (*Barthold-*  
N iij

*meo*) nâquit à Modene vers l'an 1560, & suivit la maniere du Corregge, quoi-qu'Eleve des Carrache. *Schidone* se maria à Parme, où le Duc *Ranuccio* l'avoit attiré ; il y peignit beaucoup, & ses tableaux sont cependant aussi rares que ses desseins : les graces, la délicatesse de la touche & un fini admirable, les rendent extrêmement précieux, Sa passion pour le jeu, lui fit perdre boucoup de tems ; & ayant perdu dans une nuit une somme qu'il se trouva hors d'état de payer, le chagrin & la douleur s'emparerent de lui, & le conduisirent au tombeau en 1616.

Le style de *Schidone* est élégant, sans être extrêmement correct ; il plaît par les graces qu'il a sçu répandre dans toutes ses figures. Ses airs de tête sont frappans, & on trouve dans ses tableaux un ragoût de couleur & une chaleur de pinceau peu commune.

On voit au Palais Royal une sainte Famille, & une Vierge qui montre à lire à l'Enfant Jesus.

MICHEL-ANGE DE CARAVAGE, dont le nom étoit *Michel-Ange Amerigi*, né en 1569. L'habitude d'être

toujours avec les Peintres ; pour lesquels il faisoit la colle qu'ils employoient, lui inspira le goût de leur art, & sans autre Maître que la nature, il devint un grand Peintre ; mais il la faisoit sans choix, copiant même jusqu'à ses défauts. Il se fit une maniere forte, vraie & d'un grand effet, après qu'il eut abandonné celle du Giorgion : quoique la sienne fût sèche & dure, parce que ses teintes n'étoient pas adoucies, que tout étoit trop ressenti par des ombres fortes, & beaucoup de brun, pour détacher & donner plus de relief à ses figures, elle devoit frappante, sembloit une exacte imitation de la nature, & effaçoit au premier coup d'œil tout l'effet des tableaux des autres Peintres. Heureux d'exercer son talent dans un tems où l'on ne peignoit guères que de pratique, son coloris d'après nature n'en parut que plus beau : cependant sa maniere outrée n'étoit bonne que pour les portraits & les sujets de nuit. Mais toutes ces beautés s'évanouissoient dans les grandes compositions ; sa maniere devenoit insupportable, & ses figures placées sur le même plan,

sans dégradation & sans perspective, le décréditoit dans l'esprit des Connoisseurs.

Tous les Peintres se liguerent contre le Caravage; ils lui reprochoient qu'il n'avoit ni genie, ni grace, ni intelligence, ni choix: ses figures en effet n'ont point de noblesse, & sont des serviles représentations des portefaix qui lui servoient de modeles, dont il ne pouvoit se passer, ce qui lui faisoit dire que chaque coup de pinceau qu'il donnoit, étoit dû à la nature & non à lui.

Il n'est pas surprenant que la maniere du Caravage soit dure & outrée; son caractère brusque & emporté s'y manifeste par-tout. Il ne se fit jamais un véritable ami, parce qu'il se faisoit des affaires avec tout le monde. Il vécut toujours misérable, & mourut enfin sans secours sur un grand chemin, en 1609.

On vante comme un très-beau tableau, un Cupidon du Caravage, & son incrédulité de S. Thomas. On ne peut guères regarder son Prométhée attaché au rocher, sans ressentir une impression approchante de celle que l'objet réel auroit pû produire.

Le Roi a de ce Peintre le portrait du Grand-Maître de Vignacourt, la mort de la Vierge, une Bohémienne qui dit la bonne-aventure, & un S. Jean-Baptiste. On trouve dans la collection du Palais Royal, le sacrifice d'Isaac, une Transfiguration, le songe du Caravage, & un jeune-homme qui joue de la flûte. Son Prométhée est dans l'Abbaye de Saint Germain-des-Prés.

Ses desseins sont heurtés d'une grande maniere, qui rend bien la couleur. On y voit par-tout son goût bizarre, des contours irréguliers, & des draperies mal jettées.

Il eut pour Disciples Barthelemi *Manfredi* de Mantouë, Joseph *Ribera*, dit l'Espagnolet, Gerard Honshort & quelques autres.

GUIDO RENO, connu sous le nom du *Guide*, naquit à Bologne en 1575, & apprit les premiers principes de son art de Denis Calvart, bon Peintre Flamand. A l'âge de vingt ans, il se mit sous la discipline d'Annibal Carrache, où il fit des progrès si surprenans, qu'Annibal jaloux de son mérite, vouloit le détourner de la Peinture.

Le Guide suivit quelque

tems la maniere du Caravage, qu'il quitta pour en prendre une plus claire, plus vague, & qui lui acquit une très-grande réputation, qu'il s'est toujours conservée depuis, & qui fut comme scellée pour l'immortalité, dès le moment qu'il eut peint le martyr de S. André dans l'Eglise de S. Gregoire à Rome, & qu'il avoit fait en concurrence avec le Dominiquin.

Paul V. le choisit pour peindre la chapelle secrète de *Monte Cavallo*; l'Albane & Lanfranc l'aiderent dans cet ouvrage, qui fut applaudi de tout le monde. Le Pape lui donna, pour preuve de son estime particulière, un équipage & une forte pension, qui le mit en état de vivre honorablement; sa pension ayant été supprimée, il se retira à Bologne, pour y jouir de sa patrie & de ses amis.

Quelque tems après, la passion du jeu le maîtrisa au point, qu'étant de retour à Rome, il perdit dans une nuit une somme considérable qu'il avoit reçue d'arrhes de la Fabrique de S. Pierre, pour y peindre l'Histoire d'Attila. Cet événement lui causa beaucoup d'embarras, mais ne le corrigea pas; il

faisoit très-souvent des pertes qui le mettoient dans l'indigence, & qu'il réparoit néanmoins par sa facilité prodigieuse à manier le pinceau. La seule proposition cependant de faire un tableau, le mettoit de mauvaise humeur, & il vint au point qu'il ne se mettoit au travail, que pour gagner de l'argent, & payer ce qu'il devoit; il se mit même à peindre à la journée, & à tant par heure.

Cette facilité qu'il avoit à peindre, se manifesta bien clairement dans une tête d'Hercule qu'il fit en deux heures de tems, si parfaitement devant le Prince Jean Charles de Toscane, pour qui il l'avoit peinte, qu'il lui donna soixante pistoles dans une boîte d'argent, avec une chaîne d'or.

Malgré les sommes considérables qu'il touchoit, le jeu où il les perdoit aussitôt, le mit toujours mal à son aise. Enfin devenu vieux, & poursuivi par l'indigence & par ses créanciers, le chagrin s'empara de lui, & lui causa la mort en 1642.

Le Guide n'aimoit que les avantages de son art, & en soutenoit les prérogatives avec ardeur. Il ne cherchoit rien à ses Elèves de

tout ce qui pouvoit les rendre aussi habiles que lui ; il retouchoit volontiers leurs ouvrages.

La correction, la légèreté de la touche, la noblesse, la grandeur, la spiritualité & le coulant du pinceau, avec une grande délicatesse, une riche composition, un coloris frais, un grand goût de draperies, des airs de têtes, des mains, des pieds admirables, sont ce qui caractérise particulièrement les ouvrages de ce grand Maître, qui eût été l'objet d'une admiration générale, s'il eût mis un peu plus de feu & un peu plus de vigueur de coloris dans ses tableaux.

Il travailloit également bien à fraîsque & à l'huile, & se délassoit en jouant du clavecin, en sculptant & en gravant à l'eau-forte.

Ses ouvrages les plus considérables sont à Rome & à Bologne ; les autres sont dispersés dans toute l'Europe. On voit dans le cabinet du Roi de France, une charité Romaine, un *Ecce Homo*, Dalila & Samson, une Vierge & l'Enfant Jésus qui dort, Jésus-Christ au jardin des Olives, une Vierge vêtue de rouge, appelée la *Coufouse*, S. Jean

en méditation, Hercule enlevant Dejanire, Hercule sur le bucher, un S. Sébastien, David tenant la tête de Goliath, & beaucoup d'autres.

Dans la collection du Palais Royal, on trouve une Magdeleine portée sur un nuage, Susanne prête à entrer dans le bain, une Vierge vêtue de bleu, une Sibylle avec un turban, Herodiade de grandeur naturelle, David & Abigaïl, la décollation de S. Jean-Baptiste, l'Enfant Jésus couché sur la croix, &c.

A l'Hôtel de Toulouse, on voit David vainqueur de Goliath, & l'enlèvement d'Helene par Paris. Le Couvent des Carmelites de la rue S. Jacques possède aussi une Annonciation, tableau admirable de ce célèbre Artiste.

Ses desseins faits ordinairement sur du papier bleu à la pierre noire, relevés de blanc de craye, quelquefois à la plume lavés au bistre, ou à l'encre de la Chine, sont remarquables par la légèreté & la franchise de la main, par un grand goût de draperies, par la beauté des airs de têtes, des pieds & des mains, & par bien d'autres traits qui

les font rechercher avec beaucoup de soin & de curiosité.

Ceux de ses Eleves qui se font le plus distingués, sont *Guido Cagnacci*, *Gio Andrea Sirani*, *Simone Cantarini da Pesaro*, *Francesco Gessi*. Le Guide employoit particulièrement ce dernier dans ses grands ouvrages.

**ALBANE** (*François*) nâquit à Bologne en 1578, & fut mis chez Denis Calvart, pour apprendre les principes de la Peinture; il y trouva le Guide, qui l'aida de ses conseils, & l'un & l'autre quitterent ce Maître, pour entrer chez les Carraches; ils furent ensuite à Rome, où l'Albane devint un des plus gracieux & des plus sçavans Peintres du monde.

Il portoit toujours le Tasse avec lui, ou quelqu'autre Poëte Italien, pour se former le goût du sublime, & sçavoit en faire usage à propos.

Sa vie réguliere le porta au mariage, & la naissance d'une fille le priva de sa femme au bout de l'an. Il prit un nouvel engagement avec une femme peu riche, mais d'une grande beauté; il en eut douzé enfans aussi beaux que la mere. Elle

lui servit de modele, & il la peignit, tantôt en Venus, tantôt en Nymphe, tantôt en Déesse, tantôt en Vierge, en Magdeleine, enfin pour toutes les femmes qui entroient dans la composition de ses tableaux. Ses enfans furent les objets qu'il imita, quand il eut à peindre des Génies des Amours, ou autres figures d'enfans: leur mere les tenoit dans ses bras dans les attitudes convenables à ses sujets, ou les suspendoit avec des bandelletes; souvent elle les prenoit endormis. Elle consentit même qu'ils servissent de modele à l'Algarde & à François Flamant, fameux Sculpteurs.

L'Albane étoit admirable pour les carnations des femmes & des enfans; les corps *musclés* des hommes n'étoient pas si bien de son goût, & l'on peut dire que les sujets gracieux étoient plus de son ressort que les actions fieres & terribles.

Il vouloit qu'un Peintre rendit compte des moindres choses qu'il met dans ses tableaux. La nature, disoit-il, est très finie, & l'on n'y voit point de touche ni de maniere particuliere, & n'estimoit point les Peintres qui n'avoient fait que relever

leur peinture par des touches, quoique légères & spirituelles. Il méprisoit ceux qui représentoient des sujets bas, tels que des tabagies, & ceux qui traitoient des sujets lascifs; il s'étonnoit avec raison, que des morceaux qu'on ne pouvoit exposer en public, pussent trouver place dans les palais des Grands, ou dans les cabinets des Particuliers. Il congédia même un de ses Disciples qui avoit percé le mur, pour regarder un modele de femme qu'il dessinoit: aussi étoit-il si modeste, que lorsque sa propre femme fut hors d'âge de lui servir de modele, les femmes qu'il employoit, n'étoient jamais nues dans les endroits que la pudeur oblige de cacher; à l'exemple de Louis Carrache & du Guide, il ne leur découvroit que les bras, les jambes & la gorge. Il mourut de défaillance à Bologne en 1660, âgé de 83 ans.

On pourroit lui reprocher qu'il n'étoit pas toujours correct, qu'il répétoit souvent le même sujet, & que ses têtes de vieillards, de femmes & d'enfans, sont presque les mêmes dans tous ses tableaux; un Auteur Italien rapporte à cette occasion

que M. de Piles, après avoir admiré un tableau de l'Albane à Florence, s'écria qu'il pouvoit dire les avoir tous vûs, puisqu'ils se ressembloient tous.

Malgré tout ce qu'on peut reprocher à l'Albane, ses ouvrages feront toujours les délices des Connoisseurs; on les recherche dans toute l'Europe, & on les paye comme des pierres précieuses. En effet, quel autre Peintre a mis dans les siens plus de moëlleux, plus de légereté, plus d'enjouement & plus de grace?

Ses desseins sont extrêmement rares: on remarque dans ceux qui sont faits au crayon rouge, ou à la pierre noire, peu de facilité, des figures lourdes & un crayon peiné, & ses têtes toujours ressemblantes, comme dans ses tableaux.

Ses Disciples furent entr'autres Jean-Baptiste & Pierre-François Mola, André Sacchi, le Cignani, &c.

Le Roi possède un grand nombre de tableaux de l'Albane, & l'on en voit neuf au Palais Royal; les uns & les autres sont presque tous petits tableaux de chevalet, peints sur cuivre.

DOMINIQUE ZAMPIERI, dit *le Dominiquin*, nâquit à Bologne en 1581. Il quitta l'Ecole de Denis Calvart pour se mettre dans celle des Carraches. Il remportoit tous les prix de l'Académie, & travailloit même dans le tems que les autres Elèves se divertissoient, & Louis Carrache le leur propoisoit pour modele. Il étoit lent & long dans ses opérations, & méditoit si long-tems avant que de se mettre à l'ouvrage, que ses camarades le nommerent *le Bœuf de la Peinture*, prétendant qu'il dessinoit trop lentement, qu'il étoit lourd, & que ses Ouvrages sentoient le joug. Sur quoi Annibal son Maître disoit que ce Bœuf labouroit un champ très-fertile, qui nourriroit la Peinture.

L'amitié étroite qui se lia entre l'Albane & le Dominiquin, excitoit leur émulation sans causer entr'eux aucune jalousie. Annibal & son ami lui procuroient tous les Ouvrages qu'ils pouvoient, & le Dominiquin répondit toujours très bien aux idées que ces deux amis donnoient de lui. La nature lui avoit donné un esprit paresseux, pesant & assez stérile; mais son opiniâtreté au travail lui acquit de la faci-

lité, de la fécondité, & son génie caché que l'on traitoit de stupidité, lui ont fait mettre au jour des morceaux admirables. Cet esprit, ce génie se développa dans la suite, de maniere qu'il s'en faut peu que le Dominiquin ne soit arrivé au sublime. En effet, on ne peut rien voir de plus beau que sa Communion de S. Jérôme, son S. Sébastien dans la seconde Chapelle de l'Eglise de Saint Pierre, le Musée, & bien d'autres Ouvrages que l'on voit à Rome, à la chapelle du Trésor de Naples, & dans les environs de cette ville à l'Abbaye de *Grotta Ferrata*.

On ne peut attribuer qu'à son mérite & à ses rares talens la jalousie que lui portoient ses rivaux dans tous les endroits où il a travaillé, puisque le Dominiquin étoit modeste, sincère, & ne disant jamais du mal de personne. Ses envieux en vinrent au point d'employer pour détruire ses Ouvrages, des moyens aussi honteux que ceux qui furent employés presqu'en même tems contre les Peintures de le Sueur au petit Cloître des Chartreux de Paris.

Cette jalousie & les tours qu'on lui jouoit dans toutes les occasions, le chagrinerent.



rent beaucoup : on corrompit jusqu'au Maçon qui préparoit la chaux, dans laquelle on lui fit mêler de la cendre pour faire tomber l'enduit & l'Ouvrage à fresque qu'il peignoit dans la Chapelle du Trésor de Naples. Frappé de ces mauvaises manœuvres, son chagrin augmenta, il craignit qu'on ne voulût l'empoisonner, & ne se fiant plus à personne, même à sa femme, il changeoit tous les jours de mêts, & les apprêtoit lui-même. Il mourut enfin en 1641, âgé de soixante ans.

Le Dominiquin dessinoit tout d'après nature ; & comme il travailloit pour la gloire, ses modeles, ses cartons, ses études lui coûtoient tant d'argent & tant de tems, qu'il ne lui restoit presque rien des sommes qu'on lui donnoit pour ses Ouvrages.

Il sçavoit accorder parfaitement les mouvemens des bras, des jambes, le contour du corps, aux sentimens de l'ame, & s'attachoit à bien rendre une action & à exprimer les passions. On l'entendoit souvent, lorsqu'il étoit seul, pleurer, rire, gémir, se mettre en colere, selon le sujet qu'il traitoit, & discouroit alors si haut, qu'on l'eût pris pour un insensé.

Ses tableaux à l'huile n'ont pas la même beauté que ses Ouvrages à fresque. Il étoit grand coloriste, très correct, bon paysagiste, entendant bien le costume, la Perspective & l'Architecture : quant à l'expression, le Poussin disoit qu'il ne connoissoit que lui de Peintre, & que depuis Raphaël personne n'y avoit réussi comme le Dominiquin.

Ses desseins sentoient trop le travail ; ses paysages sont plus libres, & la plume en est mieux maniée.

Rome possède quantité d'Ouvrages du Dominiquin. On en voit à Bologne, à Naples, & en divers autres endroits d'Italie. On trouve dans le cabinet du Roi Renaud & Armide, Timoclée devant Alexandre, la Vierge à la coquille, un Paysage où Hercule est représenté tirant Cacus de sa caverne, Ste. Cecile, une Magdeleine, &c.

Au Palais Royal, un Sacrifice d'Abraham, un portement de croix, un S. Jérôme, une Sibylle à demi-corps, un petit Paysage avec plusieurs barques, & plusieurs autres.

LANFRANC (*Jean*) naquit à Parme en 1581, & fut mis dans l'École des Carra-

ches, où il fit bientôt des progrès étonnans. Il travailla sous Annibal dans le Palais Farnese; les Ouvrages du Corregge flattoient beaucoup Lanfranc, qui étoit charmé des raccourcis admirables qu'on y trouve. Sa réputation augmentoit tous les jours. Il passa sa vie avec beaucoup de douceur & d'agrément. Son caractère lui fit quantité d'amis, & point de jaloux. Les Papes Paul V. & Urbain VIII. le comblèrent d'honneurs & de bienfaits, qui le firent vivre splendidement. Il mourut à Rome en 1647.

Lanfranc né pour les grandes machines, & sur-tout pour les raccourcis, se montra toujours un grand Peintre. Ses compositions sont élégantes, ses groupes font un grand effet, ses draperies sont jettées avec un art surprenant; son pinceau est fier, mais il lui manque un peu d'expression & de correction, & son goût de couleur est un peu trop noir.

Ses desseins sont spirituels & d'une main hardie, ses têtes, ses draperies larges font beaucoup d'effet.

Le Roi possède de ce Peintre un S. Augustin & S. Guillaume à genoux, la séparation de S. Pierre &

de S. Paul, Agar & son fils, Diane & Pan dans un Paysage, Mars & Venus.

On voit au Palais Royal une Annonciation, une Charité Romaine, & un portrait de femme à mi-corps.

GUERCHIN (*Jean-François Barbieri da Cento*, dit le) né à Cento près de Bologne en 1590, fut mis dans cette dernière ville chez un Peintre médiocre, & ne doit presque sa science dans la Peinture qu'à lui-même & à la vûe des beaux Ouvrages des Carraches & des autres grands Maîtres.

Le Guerchin donna d'abord dans la manière du Carravage, trouvant trop foibles celles du Guide & de l'Albane.

Son génie fécond & son imagination vive lui firent enfanter ces belles compositions, ce grand, ce sublime, qui remue & qui enchante. Ses ouvrages firent tant de bruit que bien des Peintres allerent exprès à Cento pour les voir, & les admirer. Quand il eut fait quelque séjour à Bologne, il quitta les ombres fortes & rouffes, & employa des teintes plus claires.

Malgré les défauts de correction, d'expression & de noblesse, ses tableaux sont

très-estimés, à cause de la fierté de son style & des autres beautés qu'on y remarque. Il mourut en 1666.

Peu de Peintres ont travaillé autant que le Guerchin; on compte plus de cent six tableaux d'Autel, plus de cent cinquante grands sujets pour des Princes, sans compter les coupoles, les plafonds, les morceaux peints sur les murs des Chapelles & les tableaux de chevalet.

On trouve chez le Roi un S. Jérôme s'éveillant au bruit de la trompette, une Vierge, un S. Pierre, Circé tenant un vase d'or, &c. Au Palais Royal une Présentation au Temple, une Vierge, un Christ couronné d'épines, David & Abigaïl. A l'Hôtel de Toulouse, Coriolan qui relève sa mere & sa femme prosternée à ses pieds, le combat des Romains & des Sabins, très beaux, &c.

Le nombre de ses desseins est presque incroyable; à sa mort on en trouva dix gros volumes; ce ne sont la plupart que des croquis très-peu arrêtés, mais pleins de feu. Ses paysages sont très-estimés. On le reconnoît particulièrement à ses figures courtes & incorrectes, & à

sa maniere de coëffer les têtes, à ses yeux pochés, & à un certain griffonnement chargé d'encre, qui produit une espèce de beau clair-obscur.

CAVEDONE (*Jacques*) nâquit à *Sassuolo* dans le Modenois, en 1580, prit les premiers élémens de la Peinture chez Annibal Carrache, où il fit des progrès très-rapides, & s'y fit une maniere belle & expéditive. La vûe des ouvrages du Titien le perfectionna. Il fut estimé pendant un tems égal à Annibal Carrache, & plusieurs de ses tableaux passent pour être de ce grand Maître: le *Colonna*, le *Velasquez* & *Rubens* y furent trompés sur une Annonciation du Cavedone que le Roi d'Espagne avoit.

Les commencemens de ce Peintre furent admirables, son milieu très-médiocre, & les tableaux qu'il fit dans ses derniers tems ne valent rien du tout. Il devint si pauvre qu'il fut réduit à peindre des *ex voto*: son chagrin augmenta quand il se vit obligé à mendier publiquement son pain. Comme il avoit donné dans la dévotion, elle lui fut d'une grande ressource; il se résigna entierement à la volonté de Dieu, & attendant

fa dernière heure avec patience, il tomba évanoui de foiblesse & de misere dans une rue de Bologne : on le porta dans une écurie voisine, où il expira âgé de quatre-vingt ans.

Les compositions du Cardevone sont élégantes, avec une grande intelligence du clair-obscur, & beaucoup de correction ; les yeux de ses figures sont pochés ; les caractères de ses têtes ne sont pas si nobles que ceux d'Annibal Carrache, & les contours de ses figures sont plus secs.

Ses principaux ouvrages sont à Bologne. Il y a au Palais Royal une Vierge assise, donnant à têter à l'Enfant Jesus, S. Estienne & S. Ambroise se trouvent dans le même tableau ; l'autre tableau représente une Junon qui paroît dormir ; elle est peinte sur toile, & elle plafonne.

GRIMALDI (*Jean-François*, dit le *Bolognese*) nâquit à Bologne en 1606. Il entra dans l'école des Carraches, dont il étoit parent, & s'adonna plus particulièrement au paysage, genre dans lequel il se distingua, & sa réputation étant parvenue jusqu'à Paris, le Cardinal Mazarin l'y attira, lui

donna une grosse pension ; & l'employa pendant trois ans à embellir son Palais : Louis XIII. le fit aussi travailler au Louvre. Le Bolognese retourna ensuite à Rome, où Alexandre VII. & Clement IX. lui donnerent beaucoup d'occupations. Il y fut enfin attaqué d'hydropisie, & y mourut en 1680.

Le Bolognese étoit bien fait de sa personne, & avoit des manieres qui le firent aimer de tout le monde : il fut très-généreux sans être prodigue, & très-charitable envers les pauvres. Un Gentil-homme Sicilien ayant été obligé avec sa fille de quitter Messine pendant les troubles du pays, vivoient si misérablement à Rome, qu'ils n'avoient pas de pain : comme il demuroit vis-à-vis du Bolognese ; celui-ci ne fut pas long-tems sans en être instruit. Il alla dès le soir jeter de l'argent chez le Sicilien, sans se faire connoître. La chose arrivée plus d'une fois, le Gentilhomme curieux de connoître son bienfaicteur, se cacha tout auprès de la porte par où le Bolognese le jettoit, & le prit sur le fait : il l'embrassa, le remercia du mieux qu'il put, & le Bolognese, qui  
resta

resta tout confus, lui offrit sa maison; il l'accepta & vécut grands amis jusqu'à la mort.

Le coloris du Bolognese est frais & vigoureux, sa touche belle & légère, ses sites beaux, son feuillér enchanté; mais ses paysages sont quelquefois un peu trop verts, & ses ciels un peu tranchés.

Ses desseins sont très-recherchés, la plume en est fine & bien maniée, le feuillér net & de bon goût, avec des sites très-heureux. Sa maniere est fiere & sçavante, & les formes de ses fabriques assez particulieres.

MOLA (*Pietro Francesco*) né à Coldre dans le Milanois en 1621. Son pere Peintre & Architecte, le mit chez le cavalier Josefepin, & puis chez l'Albane: de-là il fut à Venise, où la jalousie du Guerchin l'obligea d'aller à Rome, où il se fit une grande réputation. Alexandre VII. lui fit peindre l'histoire de Joseph dans la galerie de *Monte Cavallo*, & le combla de biens. Louis XIV. lui fit proposer de venir à sa Cour, & lorsque Mola se dispoisoit à partir, une dispute qu'il avoit eue quelque tems auparavant, avec le Prince Pamphile,

lui causa tant de chagrin, qu'il en mourut à Rome en 1666.

Le geniè de Mola étoit fécond & vif: il deslinoit très-correctement, & colorioit parfaitement bien, quoique ses ombres soient un peu noires. Il excelloit dans le paysage & les caricatures.

Il eut pour Eleves Jean *Bonati*, Jean-Baptiste *Buon, Cuori*, Antoine *Gherardi*; Forest & Collandon, l'un & l'autre François.

Ses desseins sont corrects & pleins d'expression; il y regne un goût & une intelligence qui annoncent un grand Maître.

Le Roi possède une sainte Famille, un Saint Jean qui prêche dans le désert, Saint Bruno dans un très-beau paysage, Angelique & Medor, Tancrede qui pense un soldat blessé.

On voit au Palais Royal un repos en Egypte, Archimede tenant un compas, & un soldat qui le blesse, une prédication de S. Jean, Agar & Ismaël.

CIGNANI (*Charles*) né à Bologne en 1628, fut d'abord mis sous la discipline de *Baptista Cairo*, & puis chez l'Albane, qui l'aima comme son propre fils, & qui publioit par-tout qu'il

feroit le plus grand soutien de son école.

Sa réputation lui procura beaucoup d'ouvrages particuliers. Le Duc *Ranucio* de Parme l'engagea à peindre les murs d'une chambre où Augustin Carrache avoit exprimé au plafond le pouvoir de l'Amour : ce Prince lui donna le même sujet à continuer, & fut si satisfait de son ouvrage, qu'il fit tout son possible pour l'engager à rester à Parme.

Cignani entreprit la coupole de la *Madona del Fuoco* de la Ville de Forli, où cet Artiste a représenté le Paradis ; il y fit admirer son genie & ses talens. Il finit sa carrière dans la Peinture, par un tableau de la naissance de Jupiter, qu'il peignit à l'âge de 80 ans, pour l'Electeur Palatin. Cignani fut ensuite attaqué d'un catarre en 1715, qui le mit hors d'état de travailler, & après quatre années de souffrance, il tomba plus dangereusement malade, & mourut à Forli en 1719, âgé de 91 ans.

On trouve dans les ouvrages du Cignani la fraîcheur & la force du pinceau, la légereté de la main, un beau faire, beaucoup de correction, les graces, le

moëlleux, & s'attachoit surtout à l'expression. On lui reproche trop de fini, ce qui ôte un peu du feu de ses tableaux ; son coloris étoit si fort, & il donnoit tant de relief à ses figures, qu'elles ne se lioient pas assez avec le fond ; on l'a même toujours regardé comme plus propre à peindre des Vierges & des demi-figures, que des sujets d'histoire.

Ses desseins sont rares ; très-heurtés ; il y en a quelques-uns de terminés, dans lesquels on remarque la beauté des draperies, le gracieux dans les têtes, & une grande intelligence de lumieres.

Le Roi est possesseur d'une descente de croix & de l'apparition de Jesus-Christ à la Magdeleine, deux tableaux de ce Maître fort beaux : & l'on voit au Palais Royal un *Noli me tangere*, petit tableau admirable.

JOSEPIN, (*Joseph-Cesari d'Arpinas*, dit le) naquit au Château d'Arpinas, dans la terre de Labour au Royaume de Naples, en 1560. On l'envoya à Rome à l'âge de treize ans. Comme il étoit fort pauvre, le Pape Grégoire XIII. lui donna de

quoï faire ses études, & il se mit sous la conduite du Cavalier Pomeranci qui avoit beaucoup de réputation. Ses essais furent heureux ; son dessein parut léger, & ses compositions élevées. Beaucoup d'esprit, avec une agréable conversation, lui donna accès chez les Papes ; & quoiqu'il peignit tout de caprice, sa maniere franche & vague plaisoit à tout le monde.

Il fit l'histoire de Rémus & de Romulus, avec le combat des Romains contre les Sabins. Clément VIII. le fit Chevalier de Christ, & Henri IV. lui donna le cordon de St. Michel.

Josepin fit beaucoup de grands tableaux au Capitole, & malgré son goût maniéré, ses attitudes roides & forcées, son coloris froid & languissant, il fut regardé comme un grand Peintre. Mais comme il avoit, pour ainsi dire, usurpé sa réputation pendant sa vie qui fut longue, ses ouvrages ne furent que médiocrement recherchés après sa mort qui arriva en 1640.

Ses desseins font plutôt connoître un grand Praticien qu'un Peintre correct. On voit trois tableaux de ce Maître dans la collection du

Roi, & un dans celle du Palais Royal.

DIEGO VELASQUEZ DE SILVA, né à Seville, de parens nobles & illustres, en 1594. suivit son inclination pour la Peinture, & se mit dans l'École de François Pachéco, homme distingué par ses Poësies comme par son pinceau.

Velasquez dessinoit animaux, poissons, payfages, fruits, &c. tout ce qui se présentoit à lui, & les peignoit dans un si grand naturel, qu'il se fit bientôt une grande réputation. Il donna d'abord dans les sujets bas, peignant des gens à table, des cabarets, des cuisines avec une touche fiere, des lumieres & des tons extraordinaires ; mais Pachéco ayant fait venir des tableaux d'Italie, leur vûe annoblit les pensées de Velasquez ; il s'attacha à l'histoire & au portrait, & y réussit très-bien. On trouve dans ses ouvrages beaucoup de correction, d'expression, & une maniere tendre & agréable.

Ce Peintre étoit sçavant dans l'histoire, la fable. Il avoit une grande connoissance des beaux arts ; ce qui lui servit beaucoup pour celui de la Peinture. Philippe IV.

le nomma son premier Peintre, & lui donna la clef d'or. Rubens ne voulut voir à Madrid d'autres Peintres, que Velasquez. Il fut quelque tems après en Italie qu'il parcourut, en faisant des desseins & des copies des morceaux qui le frappoient le plus. Il retourna à Madrid, où il travailla beaucoup.

Philippe IV. ayant formé le projet d'un cabinet, renvoya Velasquez en Italie en 1648. pour acheter des tableaux & des antiques, & il s'acquitta de sa commission en habile homme; il en revint chargé d'excellens tableaux, de belles statues antiques, & de quantité de bustes de marbre & de bronze. Sa grande réputation le fit nommer Chevalier de St. Jacques. Il suivit le Roi dans le voyage d'Irun pour accompagner l'Infante Marie-Thérese; à son retour à Madrid la fièvre le prit, & malgré tous les soins des Medecins que le Roi lui avoit envoyés, il mourut en 1660.

On ne lui connoît de disciple que le fameux Murillo. Ou voit au Louvre, dans la salle des bains, les portraits de la Maison d'Autriche depuis Philippe I. jusqu'à Phi-

lippe IV. & au Palais Royal un Moïse sauvé des eaux, peints par ce Maître.

RIBERA (*Joseph*, dit *l'Espagnolet*) naquit de parens pauvres dans le Royaume de Valence en 1589. Il fut tout jeune en Italie, où il étoit réduit à une si grande misere, qu'il n'avoit pour vivre que les restes des Pensionnaires de l'Académie de Peinture; c'est à Rome où on lui donna le nom de l'Espagnolet. Un Cardinal le voyant un jour dessiner, & fort mal vêtu, le retira chez lui, où il ne manqua de rien. Le trop bien être l'ayant rendu paresseux, il s'en aperçut, & son amour pour son art lui fit reprendre sa premiere maniere de vivre.

La jalousie qu'il conçut du Dominicain, lui fit prendre la maniere de Michel-Ange de Carravage; il devint sec & noir, ainsi que son modele, dont il n'atteignit point la force; mais il deslinoit plus correctement.

Ribera passa à Naples, où il domina sur tous les autres Peintres, & chagrina le Dominicain de tout son pouvoir. Sa réputation devint si grande, qu'on lui demandoit de ses tableaux de tous côtés. Le Pape le fit Chevalier de Christ.



Son génie vif & mélancolique lui faisoit choisir par préférence les sujets terribles ; dans le profane , les Ixion , les Tantale , les Prométhées ; dans le sacré , le Martyre de S. Barthelemi , de S. Laurent , &c. Il peignoit ces sujets avec une vérité qui faisoit d'horreur les spectateurs.

Ribera a fait peu de tableaux pour les Eglises , mais beaucoup de morceaux de chevalet , qui sont répandus par toute l'Europe. Ce Peintre mourut à Naples en 1656. Il eut pour Eleve Luc Jordans de Naples.

Ses desseins n'ont ni noblesse , ni grace ; ses têtes sont allongées avec des cheveux épars & hérissés.

Le Roi possède de ce Peintre , la mort de la Vierge , une Bohemienne disant la bonne aventure ; & Mr. le Duc d'Orléans , Démocrite & Héraclite , St. Joseph , & Notre-Seigneur au milieu des Docteurs.

MURILLO (*Barthelemi-Etienne*) né dans la ville de Pilas , près de Seville , en 1613. Son oncle Jean *del Castillo* , se chargea de lui donner les premiers éléments , & Murillo se transporta de-là à Madrid , où Velasquez son compatriote ,

lui facilita les moyens de se perfectionner , en lui obtenant la permission de copier les ouvrages du Titien , de Rubens & de Vandick.

Murillo , de retour à Seville , travailla d'après nature , & ses premiers ouvrages furent des chef-d'œuvres. Il y peignit le fameux cloître de Saint François. Il se perfectionna au point que ses ouvrages sont aujourd'hui extrêmement recherchés dans toute l'Europe. On y trouve une Peinture moëlleuse , un pinceau frais , des carnations admirables , une entente de couleur qui surprend , une vérité qui n'est effacée que par la nature même : un peu plus de correction , un choix plus heureux , & tiré de la noblesse des têtes antiques , mettroient ce Maître au plus haut degré de considération.

Ce Peintre humble , modeste , & si peu intéressé qu'il donnoit tout ce qu'il avoit , mourut à Seville en 1685. Ses principaux ouvrages sont dans cette Ville sa Patrie , à Cadix , à Grenade , & à Madrid.

SALVATOR ROSA , ou *Salvatoriel* , naquit à Naples en 1615. & quitta l'école de *Francesco Franconziano* son parent , pour suivre *Ribera* ,

qui le mena à Rome , où il profita beaucoup. Il partageoit son tems entre la Peinture , la Poësie & la Musique ; & ses Satyres ont été imprimées & réimprimées plus d'une fois. Ses Comédies mêmes furent très à la mode , & malgré cette variété d'occupation , il ne laissa pas de faire beaucoup d'ouvrages de Peinture ; le Grand Duc & le Prince son fils l'employèrent beaucoup.

Ce Maître a plus excellé dans le Paysage que dans les sujets d'histoire. Ses tableaux sont ornés de belles figures de soldats & d'animaux très-bien peints. Les batailles , les marines & les caprices pictorésques étoient fort de son goût ; son feuiller est extrêmement léger & spirituel ; mais ses figures sont un peu gigantesques. Il peignoit extrêmement vite ; souvent il commençoit & finissoit un tableau de Chevalier dans le même jour. Il se servoit lui-même de modèle , au moyen d'un grand miroir qu'il avoit dans son attelier. Il excelloit dans les *caricatures* : extrêmement généreux , il travailloit plus pour la gloire que pour l'intérêt. Il mourut à Rome en 1673.

Ses desseins sont aussi esti-

més que ses tableaux ; on ne peut rien voir de plus léger , ni de plus spirituel que la touche de ce Maître ; son feuiller est formé par de seuls traits allongés sans être fermés ni arrondis , comme le sont ordinairement ceux des autres Paysagistes. On peut dire que ses desseins sont très-chauds , & ont beaucoup de couleur : comme ils sont griffonnés , on les a souvent copiés , & la seule franchise de la main les fait distinguer.

Ses Eleves sont , Auguste Rosa son fils , *Bartholomeo Torregiani* , Jean *Grisolfi* de Milan , & *Pietre Montanini*. Les principaux ouvrages de *Salvator Rosa* sont en Italie. Le Roi de France possède de lui une bataille avec un fond d'Architecture , & la Pithonisse.

LUC JORDANS naquit à Naples eu 1632 , & fut mis dès le bas âge chez Ribera , où il fit de si grands progrès , que dès l'âge de sept ans on vit de lui des choses surprenantes. Il quitta ensuite Naples secrettement pour voir les ouvrages de Venise & de Rome , & s'attacha d'abord à la maniere de *Pietre de Cortonne* , & se proposa enfin Paul Veronese pour modèle.

Son pere qui vendoit ses desseins fort chers, le conduisoit dans les différentes Villes où Luc desseinait les beaux morceaux qu'il y trouvoit. Le pere pressoit vivement le fils, & ne lui donnoit point de relâche : comme il lui répétoit souvent ces mots, *Luca fa presto*, le nom en est resté au fils.

Luc se fit une maniere qui tenoit de tous les Maîtres, & sa réputation s'établit très-promptement ; comme il travailloit fort vite, il acheva en deux ans les dix voûtes de l'Escorial & l'escalier.

Il avoit la mémoire si heureuse, que sans avoir les tableaux des grands Maîtres devant lui, il en imitoit la maniere à s'y méprendre. Il est rare de trouver un Peintre qui ait fait autant d'ouvrages que lui ; aussi ses travaux qui lui avoient procuré beaucoup d'honneur, le rendirent très-riche, & sa famille a toujours bien figuré depuis sa mort, qui arriva à Naples en 1705.

La grande pratique de Luc Jordans lui faisoit faire les contours de ses desseins au pinceau, sans être préparé par aucun crayon, & il soutenoit les contours par un fort lavis à l'encre de la Chine, relevé de blanc ;

c'est un faire étonnant : dans ceux-là, comme dans ceux qu'il a faits à la plume lavés au bistre, on reconnoît toujours un grand Maître.

Ses principaux ouvrages sont à Naples & en Espagne. On voit au Palais Royal les Vendeurs chassés du Temple, & la Piscine ; les figures de ces deux tableaux sont de grandeur naturelle, & sont en très-grand nombre.

CANGIAGE ou CAMBIASI (*Lucas*) vint au monde à Moneglia, dans les Etats de Genes, en 1527. Son pere Peintre lui donna les premiers principes, & fit tant de progrès, qu'à l'âge de dix-sept ans, il peignit à fraisque la façade d'une maison, d'une maniere à mériter l'approbation & les applaudissemens des plus habiles Peintres Florentins. Sa réputation s'accrut si fort, que toutes les Eglises, tous les Palais de Genes s'empresserent de lui donner de l'occupation. Il s'étoit formé une si grande pratique, qu'il peignoit souvent sans faire de dessein : ses fraisques s'exécutoient sans cartons, & pour aller même plus vite, il peignoit quelquefois des deux mains en même tems.

Cangiage excelloit dans les racourcis ; il étoit assez correct & très-fécond ; heureux s'il eût possédé les graces , la légereté , un beau choix & le vrai de la nature. Il mourut à l'Escorial en 1585.

Le Tintoret disoit que les desseins du Cangiage étoient capables de gêner un jeune-homme , peu avancé dans l'art ; mais qu'un praticien pouvoit en tirer beaucoup d'utilité. La plus grande partie des tableaux du Cangiage , sont à Genes. On voit entr'autres morceaux de lui au Palais Royal, une Judith en pied avec sa suivante.

**CASTIGLIONE (Benoit)**, connu sous le nom du *Benedette*, nâquit à Genes en 1616. Il s'appliqua d'abord aux Belles-Lettres ; mais son amour pour la Peinture, prit le dessus. Il se mit sous *Gio Baptista Pagi*, Eleve du Cangiage ; mais il le quitta pour *Gio Andrea de Ferrari*, chez lequel il travailla long-tems. *Benedette* profita ensuite du séjour de Vandick à Genes. Il se forma une grande maniere, & réussit très-bien dans les sujets d'histoire ; le portrait & le paysage étoient encore de son ressort ; mais son in-

clination naturelle le portoit à faire des pastorales , des marchés & des animaux : il s'est distingué plus particulièrement dans ce dernier genre.

*Benedette* parcourut presque toutes les Villes d'Italie , & y laissa des morceaux qui soutinrent sa réputation. Le Duc de Mantoue se l'attacha particulièrement , & son Palais se trouve embelli de tous côtés des ouvrages de ce Maître , qui y termina sa vie en 1670.

Son dessein est élégant , sa touche est scavante , & son pinceau très-vigoureux. Son intelligence du clair-obscur étoit si grande , que quelques-uns de ses tableaux frappent & saisissent fortement le spectateur.

Ses desseins sont piquans , pleins de feu , & font presque l'effet des tableaux : il les colorioit souvent à l'huile , sur du gros papier.

Genes possède la plûpart de ses ouvrages. Le Roi a de lui une Nativité de Jesus-Christ , Notre-Seigneur qui chasse les Marchands du Temple , & deux paysages. On voit au Palais Royal le portrait d'une femme ayant une coëffure bizarre , ornée de plumes blanches.

**BACICI (Jean-Baptiste)**

né à Genes en 1639, étudia d'abord dans l'atelier de Borgonzone, & fut ensuite à Rome à l'âge de quatorze ans, avec l'Envoyé de la République, qui le garda dans son Palais jusqu'à ce qu'il l'eût mis chez un Peintre François; il le quitta, pour travailler chez un Marchand de tableaux qui étoit Genois: le *Bernin* & *Mario di Fiori* ayant vû ses ouvrages, le produisirent dans différentes maisons, où il fit des portraits admirables. Il donna ensuite dans l'Histoire, pour laquelle il avoit beaucoup de talens. Ses coups d'essais à l'âge de 20 ans, lui firent une si grande réputation, que le Prince Pamphile le préféra à tous les autres Artistes, pour peindre les quatre angles de la coupole de Sainte Agnès. Alexandre VII. lui fit le même honneur, en le préférant pour la coupole du Jesus, sur *Ciro Ferri*, *Carlo Maratti* & le *Brandi*. Il fut cinq ans à peindre cette grande machine, qui fait aujourd'hui l'admiration de tout le monde.

Un Cavalier lui ayant fait faire son portrait sans convenir de prix, le Peintre, après l'avoir fini, lui en demanda cent écus; le Cava-

lier étonné se retira, & ne revint pas reprendre le portrait: au bout d'un tems, le Bacici s'avisa de peindre des barreaux dessus le portrait, écrivit dessus que la personne étoit en prison pour dettes, & l'exposa dans le lieu le plus apparent de son atelier. L'oncle du Cavalier, homme constitué en dignité, en fut averti, & fut compter la somme en retirant le portrait.

Le Bacici travailloit extrêmement vite; il peignit en deux mois la voûte de l'Eglise des Peres de *Santi Apostoli*; mais cette diligence fut nuisible à sa santé & à sa réputation. Il avoit alors soixante-sept ans. Il travailla peu dans la suite, & mourut le 2 Avril 1709.

Ce Peintre étoit d'une vivacité qui tenoit de l'emportement, très-spirituel dans sa touche, infatigable dans le travail, bon coloriste, entendant bien les raccourcis. Ses figures ont tant de force, qu'elles semblent sortir du plafond; mais elles sont quelquefois un peu incorrectes, lourdes, & ses draperies sont maniérées.

Les desseins du Bacici sont chauds & d'une belle touche, la tournure des figures est charmante, & le

feu qui s'y montre, fait passer sur l'incorrection & le peu de détail. Ses draperies sont lourdes, boudinées; aucune extrémité n'est formée: mais l'esprit, la grande ordonnance & la belle intelligence des lumières, se trouvent dans tous les desseins de ce Maître.

Il a plus travaillé à Rome qu'ailleurs. Le Roi a de ce Peintre une prédication de Saint Jean, & M. le Duc d'Orléans un petit portrait ovale d'un jeune-homme jouant du luth, & un gros bonnet à l'Allemande sur la tête.

**E C O L E A L L E M A N D E.** Le caractère de cette *Ecole* est une représentation fidelle de la nature, telle qu'elle se présente, sans choix de ce qu'elle a de parfait, & même avec ses défauts. Elle a cela de commun avec les *Ecoles* Flamandes & Hollandoises; mais elle n'a pas ce fini précieux & ce naturel charmant, ce caractère de vérité, cette expression & cette élégance, qu'on trouve dans les ouvrages des Maîtres des Pays-Bas. Les principaux sujets des uns & des autres Peintres de ces *Ecoles*, sont les fêtes champêtres, les tabagies &

autres sujets bas de ce genre: il en est cependant qui ont très-bien réussi dans les sujets nobles de l'Histoire.

**ALBERT DURER**, né à Nuremberg en 1470, jetta les premiers fondemens de l'*Ecole* Allemande. Il avoit un génie vaste qui embrassoit tous les arts; il a même écrit sur la perspective, la géométrie, les fortifications & les proportions du corps humain.

Ses premiers ouvrages de Peinture furent recherchés des Souverains, & lui acquirent beaucoup de biens & d'honneurs. *Buon Martino* lui enseigna la Gravûre, & ses estampes le rendirent aussi célèbre que ses tableaux.

Sans aucun modele de Peinture, il ne dut sa manière qu'à lui-même: son imagination est vive, ses compositions grandes, un génie facile, beaucoup d'exécution, un beau pinceau, un fini précieux. Sa grande correction n'empêche pas de remarquer la roideur de son dessin; son choix n'est pas dans le beau de la nature, ses expressions demanderoient plus de noblesse & de grace. Il a bien écrit sur la perspective, & l'a trop négligée: il ignoroit sans

doute les loix du costumé ; car il a habillé ses Vierges, toutes les femmes de ses tableaux, & les Juifs mêmes, à la maniere de son pays. Il mourut en 1528.

Ses desseins faits communément à la plume, sont beaux ; mais on y remarque la même sécheresse que dans ses tableaux.

Ses ouvrages de Peinture ne sont pas en grand nombre, parce qu'il a plus gravé que peint. Le Roi a trois tentures de tapisserie d'après ses desseins, & l'on voit au Palais Royal un portrait d'homme à mi-corps, qui tient un papier ; une Nativité, une Adoration des Rois, & une fuite en Egypte. Albert Durer a gravé en bois & en cuivre un grand nombre de morceaux, tant de sa composition, que d'après d'autres Peintres ou Graveurs, & l'on a beaucoup gravé d'après lui.

HOLBEIN (*Jean*) né à Basle en Suisse, vers l'année 1498. On l'a nommé Holbein le jeune, pour le distinguer de son pere & de son frere, qui l'un & l'autre étoient aussi Peintres, mais beaucoup moins habiles que celui dont il est question. Son genie & son bon goût lui firent faire des progrès

si heureux, qu'il évita même dès ses commencemens le goût national ; il réussit principalement dans la représentation d'une danse de Payfans qu'il peignit dans le marché au poisson, & dans celle de son tableau appelé *la danse de la mort*, qui attaque indifféremment toutes les conditions de la vie.

La réputation de Holbein augmenta à mesure que ses tableaux se multiplièrent, & il parvint à s'élever au rang des plus grands Artistes. Les deux plus beaux tableaux qu'il ait faits, sont le triomphe des richesses, & l'autre l'état de la pauvreté. Ses portraits sont admirables. Dans le tems qu'il étoit le plus occupé à Londres, une maladie contagieuse l'enleva à l'âge de 56 ans.

Ce Peintre est vrai dans ses portraits ; ses carnations sont vives, son ton de couleur vigoureux. Il travailloit également bien en mignature, à gouache, en détrempe & à l'huile.

On ne trouve guères en France d'autres desseins de ce Maître, que des têtes dessinées à la pointe d'argent sur des tablettes. Ses draperies sont sèches & boulinées.

Ses principaux ouvrages sont à Basle & à Londres. Le Roi a neuf tableaux de lui, dans le nombre desquels est un sacrifice d'Abraham; les autres sont des portraits. M. le Duc d'Orléans en a quatre, entr'autres le portrait de Cromwel, ayant une robe fourrée & un bonnet de Docteur.

**SCHWARTZ** (*Christophe*) nâquit à Ingolstadt environ l'an 1550. Il étudia à Venise sous le Titien, & devint si habile, qu'on l'appelloit le Raphaël d'Allemagne. Il se rendit célèbre par son genie dans les grandes compositions, par la bonté de son coloris & par la facilité de son pinceau; mais il lui manquoit la noblesse & la correction. On dit qu'il mourut en 1594. Ses principaux ouvrages sont à Munich.

**ROTHEMANER** (*Jean*) né à Munich en 1564, fut étudier en Italie. Il s'y forma une maniere assez bonne; mais sa réputation eut peine à percer. Dès qu'il fut connu, l'Empereur Rodolphe lui commanda le banquet des Dieux, où l'on voit un grand nombre de figures, avec une table servie magnifiquement, ornée de vases d'un bon goût: la

composition de ce tableau; les figures gracieuses, le beau ton de couleur & le beau fini, lui méritèrent beaucoup d'éloges. Le bal des Nymphes, qu'il peignit pour Ferdinand, Duc de Mantouë, & son tableau de tous les Saints, qu'on voit à Augsbourg, l'ont toujours fait regarder comme un Maître distingué.

Sa maniere quoiqu'Allemande, tient beaucoup du goût Vénitien. Ses tableaux sont extrêmement recherchés. Le Roi a un portement de croix, de ce Peintre, & M. le Duc d'Orléans un Christ mort, sur les genoux de la Vierge & Danaë couchée sur un lit.

Malgré le grand nombre & la beauté de ses ouvrages, il fut réduit avant de mourir à une si grande indigence, que ses amis furent obligés de faire les frais de sa sépulture. Ses desseins tiennent un peu du goût du Tintoret; la touche en est légère, mais ses têtes se ressemblent presque toutes, & ne sont pas assez correctes.

**ELSHAIMER**, (*Adam*) connu sous le nom d'Adam *Tedesco*, ou d'Adam de Francfort, naquit dans la Ville de ce nom en 1574, & surpassa bientôt son Maî-



tre Offembach, quoique bon Dessinateur, & bon Peintre. Il se rendit ensuite en Italie, où il se perfectionna.

Ses tableaux sont en petit nombre, & presque tous de chevalier; il employoit beaucoup de tems à les finir; ils ont cependant beaucoup de force; le clair-obscur y est très-bien menagé, sa touche spirituelle est accompagnée de gracieux, & ses figures ont beaucoup de vie & de vérité. Il n'a guères fait que des nuits & des clairs de Lune. Il mourut en 1620. & eut pour Eleves, Salomon, Moysé, David, Téniers le vieux, Jacques Ernest, & Thoman de Landeau, qui imitoit la maniere d'Adam au point de tromper d'habiles Connoisseurs.

On trouve dans le cabinet du Palais Royal un petit tableau d'Elshaimer, peint sur toile; ce sont des gens qui se chauffent pendant la nuit au bord d'un canal, un autre paysage ou clair de Lune, peint sur bois.

BAWR (Guillaume) naquit à Strasbourg en 1610. Frederic *Brendel*, Peintre à gouache, cultiva les heureuses dispositions de Bawr, & en fit un Eleve digne de lui. Bawr fut ensuite en Italie, où il se montra habile

homme; mais il y conserva toujours son goût allemand. Ses figures, quoiqu'un peu lourdes, ont un feu surprenant & une expression charmante.

Il s'adonna particulièrement au Paysage & à l'Architecture, qu'il a fait avec une grande finesse. En travaillant il parloit continuellement entre ses dents, tantôt Espagnol, tantôt Italien ou François, comme s'il eût tenu une conversation suivie avec les figures qu'il peignoit, afin de mieux exprimer les différens caracteres qu'il vouloit leur donner. Il est mort en 1640.

Guillaume Bawr n'a peint qu'en petit & à gouache, & eut pour Eleve François Goubeau, qui a peint dans le goût de Jean Miel & de Bamboche: sa maniere est plus élevée que celle de son Maître, & a donné des leçons à M. Largilliere.

NETSCHER, (Gaspard) naquit à Prague en 1636. & peut passer pour un des meilleurs Peintres Allemands. Il imitoit jusqu'au luisant des satins & au velouté des tapis de Turquie. Il joignit au talent d'imiter les étoffes, une touche délicate & moëlleuse, un pinceau frais & un ton de couleur

admirable. Il entendoit parfaitement le clair-obscur & les couleurs locales. Il mourut de la gravelle en 1684. Le Roi possède deux tableaux de ce Maître, & M. d'Orléans en a six.

MIGNON, ( Abraham ) né à Francfort en 1640. s'est rendu célèbre par l'art avec lequel il a imité la nature dans toute sa vérité. Les fleurs de Mignon ont tout le délicat & le brillant des fleurs naturelles ; les fruits, toute leur fraîcheur. Le beau choix, la manière de les grouper, se trouvent accompagnés d'insectes, de reptiles, d'oiseaux ; tous y paroissent vivans ; la rosée sur les fleurs, les gouttes d'eau qu'elle y forme, semblent si naturelles, que l'illusion est entière. Ses ouvrages enfin sont extrêmement précieux. Le Roi en possède un, où l'on voit plusieurs plantes, des poissons avec un nid d'oiseau & quelques insectes : il en a un second qui représente un bocal rempli de fleurs.

Un travail trop assidu épuisa Mignon, & lui causa une maladie dont il mourut en 1679. & laissa deux filles qui furent ses Elèves.

Quelqu'habile cependant qu'ait été Mignon, tout le

monde convient qu'il a été surpassé par R. *Ruisch*, fille très-habile, & par Juste *Van-Auisum*.

MERIAN (*Marie Sibylle*) née à Francfort en 1647. s'est aussi rendue célèbre par son goût pour l'histoire des insectes, qu'elle a dessinés & peints avec une grande intelligence ; elle fit pour cet effet un voyage dans les Indes à Suriman, & a fait imprimer l'histoire des insectes qu'elle y avoit dessinés.

L'ÉCOLE FLAMANDE a toujours été célèbre par une grande intelligence du clair-obscur, par un pinceau moëlleux, par un travail fini sans sécheresse, & par une union très-étendue de couleurs bien assorties.

On souhaiteroit généralement dans cette École un meilleur choix de la nature & une imitation moins servile de ce que les objets réels ont de défectueux.

C'est à cette École qu'on a l'obligation de la Peinture à l'huile. Un nommé *Jean de Bruges*, ou *Jean Van Eyck*, trouva ce secret admirable dans le XIV. siècle ; & l'ayant communiqué à Antoine de Messine, celui-ci le porta en Italie, d'où il s'est divulgué par-tout,

DE VOS, (*Martin*) né à Anvers environ 1534. Il étudia d'abord sous son pere Pierre de Vos, & puis sous *Franc-Floris*. Martin se rendit ensuite à Rome, où il ne tarda pas à se faire distinguer. Le Tintoret ayant fait connoissance avec lui à Venise, ils travaillèrent de concert; Martin faisoit le paysage des tableaux de son ami, & acquit une grande réputation, qui lui rendit l'histoire & le portrait familiers.

Après ces grandes études, de Vos retourna dans son Pays, où il fit beaucoup d'ouvrages qui soutinrent très-bien sa réputation.

Martin traitoit bien l'histoire; sa veine étoit extrêmement féconde, son pinceau facile, son dessein correct, son coloris fort bon, assez gracieux, mais un peu froid dans ses expressions. Ses portraits en grand nombre sont fort estimés, & la quantité d'estampes gravées d'après lui, prouve la fécondité de son génie. Il mourut à Anvers en 1604.

La touche de ses desseins est légère, les figures y ont une coëffure singulière, & les têtes se ressemblent presque toutes. M. le Duc d'Orléans a deux tableaux de ce

Maître; l'un représente les principaux fleuves de l'Asie & de l'Afrique, avec des *Nayades*, des tigres & des crocodiles; l'autre Pan appuyé contre un arbre, prêt à combattre trois tigres retenus par *Syrinx*.

STRADAN (*Jean*) nâquit à Bruges en 1536. Après avoir reçu de son pere les premiers principes, il se mit dans l'école de Maximilien Franc, & ensuite dans celle de Pierre *Lungo*, Peintre Hollandois: il fut de-là en Italie, où il donna des desseins de tapisseries, & peignit une salle à *Regio*. Il travailla à Rome avec Daniel de Volterre, & ensuite avec François *Salviati*, dont il prit la maniere. Jean d'Autriche le manda à Naples, pour peindre ses actions militaires, & il s'en acquitta en grand Peintre.

Ce Maître avoit autant de génie que de facilité dans l'exécution: il faisoit les animaux & les chasses dans la plus grande perfection; on lui reproche seulement d'être un peu lourd & manieré. Il mourut à Florence en 1605. Ses desseins sont des plus finis.

POURBUS (*François*) né à Bruges vers l'an 1540, surpassa bientôt & son pere

Pierre Pourbus, & François Floris, de qui il avoit reçu les premiers principes. Les animaux, le paysage & le portrait faisoient son occupation ordinaire. Ses têtes sont vraies & de bonne couleur ; mais il y manque un peu de vie & une certaine force de dessein.

Son fils, nommé aussi François, fut son élève, & lui a été fort supérieur. C'est lui qui a fait à l'Hôtel de ville de Paris plusieurs grands tableaux, où sont les portraits de Prévôts des Marchands & Echevins de cette ville. Il a bien fait le portrait & l'histoire. Il mourut à Paris en 1622, & son pere décéda à Anvers en 1580.

La plupart des ouvrages du fils sont à la Maison de ville de Paris. Ceux du pere sont dispersés dans les villes de Flandres. Le Roi en possède quatre portraits, & l'on voit au Palais Royal celui de Henri IV. de 14 pieds de haut, peint sur bois.

SPRANGER (*Barthelemi*) nâquit à Anvers en 1546. Il étoit fils d'un Négociant, & dès son plus bas âge remplissoit de croquis à la plume tous ses livres de négoce. Cette inclination marquée par la nature, le fit mettre chez Jean Mandin, Peintre

de Harlem. Au bout de quelques années, il vint à Paris avec un Allemand, & se mit chez un Peintre nommé Marc, dont il charbonnoit de caprice tous les murs de la maison. Marc regarda la chose comme une insulte, & dit à Spranger que n'y ayant plus de place chez lui pour dessiner, il pouvoit chercher un autre Maître, dont les murs lui fourniroient de nouveaux moyens d'exercer ses talens.

Spranger se rendit à Milan chez *Bernardo Soiaro*, Elève du Corrège, où il se perfectionna, & fut de là à Rome, où le Cardinal Farnese lui donna de l'occupation. Il fut ensuite nommé Peintre du Pape Pie V. & peignit pour ce Pontife un Jugement universel, où l'on compte cinq cens têtes, & qui fut placé au-dessus du tombeau de ce Pape.

En 1575 Spranger fut mandé à Vienne en Autriche ; Maximilien II. le nomma son premier Peintre, titre qu'il conserva sous Rodolphe II. Cet Empereur le goûta, l'aima & l'annoblit.

Ce Peintre reconnoissant ne travailla presque plus que pour l'Empereur, ce qui rend ses tableaux fort rares.

Il n'a jamais travaillé que de

de caprice & de pratique ; avec une légereté de main surprenante. Ses contours sont forcés & manierés , mais la douceur de son pinceau l'a toujours fait estimer.

STEENWYCK ( *Henri* ) nâquit dans la ville de ce nom en 1550, & fut Disciple de Jean Uriès, habile Peintre & très-versé dans le Génie & la Perspective. Henri donna particulièrement dans ce dernier talent, & réussit très-bien à représenter la perspective intérieure des Eglises. Ses effets de lumière, sa précision à exprimer les arcades & tous les profils des Eglises gothiques, enfin sa belle touche, rendent ce Peintre très-estimable. Il mourut en 1603. Les deux *Peter Neefs* ont été ses Elèves, ainsi que son fils *Nicolas*.

BRIL ( *Paul* ) né à Anvers en 1554, eut pour Maître Daniel Voltelmans. Son goût pour le beau le conduisit en Italie. Lorsqu'il eut vû les beaux paysages du Titien & du Carrache, il donna une plus grande perfection aux siens, & fut chargé par Sixte V. de continuer au Vatican les ouvrages que Matthieu Bril son frere, prévenu par la mort en 1584, n'avoit pû achever.

Il s'est rendu célèbre par une maniere de peindre légeré, moëlleuse & vraie ; la touche de ses arbres est admirable, ses fêtes & ses lointains sont charmans : on y desireroit un peu moins de verd. Annibal Carrache se plaisoit à faire des figures dans les paysages de Paul Bril, dont la mort est marquée à Rome en 1626.

Ses Disciples sont entr'autres, Guillaume Nieulant, Roland Saveri.

Les desseins de Paul Bril sont parfaitement bien maniés, on y voit toujours une touche spirituelle & gracieuse.

Le Roi a de ce Peintre un paysage où l'on voit Diane & Callisto, un autre où est Pan & Syrinx, des voleurs qui dépouillent un paysan, une Chasse au cerf, une autre Chasse, un Port de mer avec une tempête, Rebecca, Orphée au milieu de plusieurs animaux, une Dryade jouant du tambour, S. Jérôme dans le désert, S. Jean Baptiste, un paysage avec une pêche, un autre avec des moutons, une fuite en Egypte, & le *Campo Vaccino*.

On trouve dans la collection du Palais Royal une Sainte Famille, un paysage

avec des chevres, une chasse au canard, une Marine, & une danse de Nymphes & d'enfans avec des Satyres.

**BREUGEL.** Il y a trois Peintres de ce nom; le pere appellé Pierre Breugel, ou Breugel le vieux, qui nâquit en 1565. Pierre Breugel, dit le jeune, connu aussi sous le nom de Breugel d'Enfer, parce qu'il se plaisoit à peindre des incendies, des feux & des diableries.

Jean Breugel, le plus célèbre des trois, & fils aussi de Breugel le vieux, nâquit à Breugel près de Breda vers l'an 1575. On l'a nommé Breugel de velours, parce qu'il aimoit à être habillé de cette étoffe. Il s'attacha d'abord à peindre des fleurs & des fruits avec un soin & une intelligence admirables. Il donna ensuite dans le paysage, où il a réussi si parfaitement, que ses tableaux sont aussi rares & aussi chers qu'ils sont précieux.

Ses figures sont pleines d'esprit, & très-correctes, & le soin avec lequel il finissoit ses tableaux ne fait qu'ajouter à leur mérite: on lui reproche seulement d'avoir trop mis de bleu dans ses lointains. Ses desseins ne sont pas moins finis que ses tableaux, le feuiller des arbres

est souvent fait au pinceau; mêlé de couleurs rougeâtre & jaune, qui font un grand effet. Ce Peintre mourut en 1642.

Le Roi a sept tableaux de Breugel de velours, & on en compte cinq dans la collection du Palais Royal.

**SAVERY (Roland)** né à Courtray en 1575, étudia sous son frere Jacques Savery, & dans l'école de Paul Bril. Il touchoit les animaux, les oiseaux, les insectes, les plantes, le paysage & la figure comme les meilleurs Maîtres de Flandre. On voit dans ses paysages des torrens, des cascades exécutés avec beaucoup d'intelligence & de goût; ses sites sont d'un beau choix, & sa touche spirituelle quoiqu'un peu sèche. La couleur bleue est trop répandue dans ses ouvrages. Il mourut à Utrecht en 1639.

Ses desseins plaisent infiniment à la vûe; ils sont dessinés d'une grande propreté & d'une grande finesse.

**RUBENS (Pierre-Paul)** originaire d'une très-bonne famille d'Anvers, nâquit à Cologne en 1577. Son goût pour la Peinture le portoit à dessiner tout ce qui se présentoit devant lui. Sa mere devenue veuve, le mit d'a-

bord chez Adam *Van-Oort*, & puis chez *Otto-Vanius*. Il se perfectionna en Italie. Il donna d'abord dans la maniere du Caravage ; mais il sçut dans la suite s'en former une meilleure, qui lui est propre. Les ouvrages du Titien & de Paul Veronese le frapperent si vivement, qu'il se proposa d'imiter leur coloris, & sçut se l'approprier.

L'étude qu'il avoit faite des belles Lettres, & son génie vaste, le mirent en état d'inventer & d'exécuter les compositions les plus riches. Sa réputation fut bientôt accréditée : l'Archiduc Albert & l'Infante Isabelle son épouse attirerent Rubens à leur Cour, & lui accorderent une pension considérable.

La Reine Marie de Medicis l'engagea aussi à venir à Paris, pour peindre la Galerie du Luxembourg. Il fit les tableaux à Anvers, & revint exprès à Paris en 1625 pour les mettre en place. Il en peignit seulement deux en présence de la Reine, & y a mis divers portraits des Dames de la Cour.

Ce grand homme avoit un génie élevé, facile, plein de feu ; sçavant dans les belles Lettres, l'Histoire & la Fable. Son grand coloris,

l'abondance de ses idées, la force de ses expressions & leur vérité, la vivacité & le moëlleux de son pinceau, l'artifice de son clair-obscur, l'effet & l'harmonie de ses tableaux, ses belles draperies, qui imitent parfaitement l'étoffe qu'il vouloit représenter, & qui par des plis simples, mais sçavamment jettés, flottent autour du nud sans y être collées, sa touche belle & légère, ses carnations fraîches peintes au premier coup, ses groupes de lumière inimitables, faisant toujours arrêter l'œil du spectateur sur le principal objet du tableau & de chaque groupe, enfin toutes les qualités requises pour former le plus grand Peintre, ont rendu ce Maître le plus célèbre après Raphaël. Il manquoit à celui-ci la fraîcheur & la beauté du coloris de Rubens, & la plupart des tableaux de Rubens n'ont pas la correction de ceux de Raphaël.

La Nature étant l'objet que les Peintres se proposent d'imiter, Rubens qui y trouvoit une variété inépuisable, & une vérité qu'on ne trouve pas dans les productions des arts, l'a suivie plutôt que l'antique ; cette variété fournissoit d'ailleurs

une vaste carrière à son génie pour les grandes compositions qu'il a exécutées : il trouvoit dans la nature des attitudes plus variées que dans l'antique ; & c'est dans cette même variété qu'il a puisé ces différences de visages & de caractères d'une beauté singulière qu'on remarque dans tous ses tableaux.

On ne doit pas juger de la science de Rubens dans le dessein par les incorrections qu'on trouve quelquefois dans ses ouvrages. J'en ai parlé à plus d'un grand Peintre ; ils m'ont répondu unanimement que ces incorrections étoient en effet réelles, mais qu'il falloit que Rubens eût senti la nécessité de les employer dans les tableaux où il les a mises, puisqu'en voulant les corriger dans une copie d'ailleurs bien faite, le bel effet de l'original ne s'y trouvoit plus si parfait. Il ne faut donc pas croire que Rubens ait été peu sçavant dans le dessein ; il a même prouvé le contraire par divers morceaux dessinés d'un goût & d'une correction que les bons Peintres de l'École Romaine ne desavoueroient pas.

Rubens a ouvert le che-

min du coloris ; on en découvre aisément les traces dans ses tableaux, au lieu que le Giorgion, le Corregge & le Tintoret l'ont adroitement caché dans la grande fonte de leurs couleurs. Quand il avoit de grands morceaux à faire, il colorioit une petite esquisse que ses Disciples copioient en grand ; il repassoit ensuite, retouchoit tout, & y mettoit la dernière main. On assure qu'il y a peu de tableaux qui soient entièrement de la main de Rubens. Aussi est-on étonné de la quantité de ceux qu'il a exécutés. Il faisoit faire le paysage par *Wildens* & *Vanuden* ; *Snyders* en peignoit les animaux.

Ces deux derniers disoient un jour entr'eux, étant à table, que Rubens, dont on faisoit tant de cas, ne pouvoit cependant se passer d'eux, pour peindre le paysage & les animaux qui faisoient tant valoir ses ouvrages. Rubens ayant appris ce discours, peignit aussitôt de grands tableaux de chasse, où les animaux & le paysage étoient admirables. Il leur dit alors : » Vous n'êtes que des ignorans ; » quand je me fers de vous, » c'est pour aller plus vite,



» Je viens de vous faire voir  
 » que je sçais me passer de  
 » votre secours, & que je  
 » suis votre maître en tout.

Il est peu d'Eglises ou de maisons considérables dans les Pays-Bas, qui n'ayent quelque tableau de Rubens. La Ville d'Anvers possède un crucifiement de Notre-Seigneur, qui fait l'objet de la curiosité de tous les étrangers. Le mauvais Larron, qui a eu sa jambe meurtrie par un coup de barre de fer, se souleve sur son gibet, & par cet effort qu'a produit la douleur, il a forcé la tête du clou qui tenoit le pied attaché : celle du clou est même chargée des dépouilles hideuses qu'elle a emportées, en déchirant les chairs du pied à travers lequel elle a passé. Rubens qui sçavoit si bien en imposer à l'œil par la magie de son clair-obscur, fait paroître le corps du Larron sortant du coin du tableau dans cet effort, & ce corps est encore la chair la plus vraie qu'ait peint ce grand Coloriste. On voit de profil la tête du supplicé, & sa bouche, dont cette situation fait encore mieux remarquer l'ouverture énorme; ses yeux dont la prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit

que le blanc fillonné de veines rougeâtres & tendues; enfin l'action violente de tous les muscles de son visage, font presque ouïr les cris horribles qu'il jette.

*Réflex. sur la Peint. Tom. 1.*

La Ville de Paris peut se glorifier de posséder la plus grande suite des morceaux suivis que Rubens ait faite. Elle est composée de vingt-quatre tableaux, qui forment la galerie du Luxembourg, appelée la galerie de Rubens : ces tableaux représentent la vie de Marie de Medicis. Les gravûres qu'on en a faites, ont porté la gloire de ce Peintre par tout le monde. C'est aussi dans cet ouvrage, qu'il semble s'être plus appliqué à faire voir son talent & son genie. Les plus estimés de ces morceaux, sont le tems qui découvre la vérité, les trois Graces, l'entrevûe du Roi Henri IV. & de la Reine, sous l'emblème des figures de Jupiter & de Junon; le mariage de la Reine, son couronnement, & la naissance de Louis XIII. Ce dernier sur-tout a mérité tous les suffrages. On ne peut en effet rien voir de plus admirable, que l'expression marquée sur le visage de Marie de Medicis qui vient

d'accoucher ; on y apperçoit distinctement la joie d'avoir mis au monde un Dauphin, à travers les marques sensibles des suites de la douleur inévitable dans l'enfantement.

On ne reproche à Rubens que d'avoir donné trop à son genie dans la composition de ces tableaux, en y multipliant les figures allégoriques, qui ne peuvent nous parler & nous intéresser. Elles deviennent des énigmes pour la plûpart, à ceux qui n'ont pas à la main les explications qu'en ont donné Félibien & M. Moreau de Mautour.

On voit dans la collection du Roi une fuite en Egypte, une Vierge dans une gloire environnée d'AnGES, une nôce de Village, Lot & ses filles conduits par les Anges, le portrait d'Anne d'Autriche, assise dans un fauteuil, la Reine Tomyris, & un paysage nommé *l'arc-en-ciel*.

M. le Duc d'Orleans possède de ce Maître douze esquisses peintes sur bois, pour être exécutées en tapisseries ; c'est l'histoire de Constantin : on trouve encore dans la collection du Palais Royal, la Reine Tomyris qui regarde la tête

de Cyrus qu'on plonge dans une cuvette pleine de sang ; la continence de Scipion ; l'aventure de Philopœmen ; l'enlèvement de Ganimede, Mars & Venus, Diane revenant de la chasse, le jugement de Paris & l'histoire de S. Georges.

Les desseins de Rubens ne sont jamais terminés avec propreté : un grand goût, quoique Flamand, la touche d'un sçavant Maître, la couleur, la belle intelligence & l'effet du tout-ensemble décelent la main de Rubens.

Il mourut à Anvers en 1640, & eut pour Eleves *Vandyck, Diepenbeck, Jacques Jordans, David Teniers le pere, Juste, Pierre Van-Mol*, dont on voit une très-belle Nativité dans le réfectoire de l'Abbaye Saint Germain-des-Prés à Paris ; *Van-Tulden, Corneil Schult*, dont la même Abbaye possède un S. Casimir, tableau admirable, placé à l'Hôtel dudit Saint ; *Erasme Quellinus, Gerard Segers*, & plusieurs autres.

Quelque habile que fût Rubens dans l'art de la Peinture, ce grand homme avoit une infinité d'autres talens supérieurs, qui l'ont rendu également célèbre. Il étoit également propre aux affai-

res d'Etat, & fut employé en diverses négociations en Angleterre & en Hollande. On peut consulter sur tout cela la vie de Rubens, écrite par M. de Piles.

**FOUQUIERES** (*Jacques*) né à Anvers, environ l'an 1580, fut Eleve de Breugel de Velours. Il avoit une maniere moins finie & moins précise que son Maître; mais on peut le regarder comme un grand Paysagiste, puisque Rubens qui s'y connoissoit bien, l'employoit quelquefois, pour faire les paysages de ses tableaux. Après avoir parcouru l'Italie, Fouquieres se rendit à Paris, où il travailla beaucoup au Louvre.

Ce Peintre peignoit un peu trop verd, & généralement ses paysages sont trop bouchés; sa couleur est fraîche, & l'on ne peut guères voir une plus belle touche d'arbres: ses figures mêmes répondent à la beauté de ses paysages. Il mourut à Paris en 1659.

**K R A Y E R** (*Gaspard*) nâquit à Anvers en 1585. Il peignit très-bien l'Histoire, & ses tableaux sont recherchés pour la belle imitation de la nature, un coloris séduisant, & une expression qui frappe & saisit.

Ses tableaux, tant en grand que de chevalet, sont répandus dans la plûpart des Villes de Flandre: le plus célèbre est celui que l'Electeur Palatin acheta 6000 livres d'une Communauté qui en étoit en possession. Il a vingt pieds de haut, & représente la Vierge, soutenue par les Anges extrêmement bien groupés: Saint André appuyé sur l'instrument de son martyre, admire avec plusieurs autres Saints la gloire de la Mere de Dieu. Kraye mourut à Gand en 1669.

**S N Y D E R S** (*François*) né à Anvers en 1587. Son genie ne le porta d'abord qu'à peindre des fruits; mais il donna ensuite dans les animaux, & y réussit avec tant de perfection, qu'il n'a guères été surpassé dans ce genre par aucun Peintre. Ses chasses, ses cuisines & ses fruits sont également estimés: lorsque les figures de ses tableaux étoient un peu grandes, Rubens & Jacques Jordans s'y employoient avec plaisir, & ces habiles gens s'entendoient si bien dans l'intelligence des teintes, que tout paroissoit fait de la même main.

Dans ses desseins, comme dans ses tableaux, la

touche est légère, précise & assurée; sa composition est riche, variée, pleine d'intelligence & de sçavoir. Il a gravé un livre d'animaux, & les a peints d'une si grande maniere, que leurs peaux & leurs poils font une illusion entiere. Il mourut en 1657, & eut pour Disciple *Van-Boucle* ou *Van-Bouck*, *Boule*, *Grif* & *Nicassus*.

PETER NEEFS. Il y en eut deux de ce nom, le pere & le fils. Le pere plus célèbre, nâquit à Anvers en 1580, & reçut les premiers principes de *Steenwick*. Il s'attacha à peindre l'Architecture & la Perspective des Eglises Gothiques, & l'a fait avec tant de goût & d'intelligence, qu'il mérite une place distinguée parmi les habiles Peintres. *Van-Tulden* & *Teniers* faisoient ordinairement les figures de ses tableaux. M. le Duc d'Orleans en possede deux excellens.

SEGHERS (*Gerard*) né à Anvers en 1592, fut Disciple de *Bartholomeo Manfredi*, après l'avoir été de Rubens, & suivit la maniere du Caravage; il corrigea ensuite cette seconde maniere par une plus claire. Il a beaucoup travaillé de sujets

de dévotion. Il fit à Anvers un martyre de S. Pierre & une élévation de croix, qui sont très-estimés. Il mourut dans cette même Ville en 1651.

Son frere *Daniel Seghers*, qui étoit Jesuite, a peint des fleurs d'une légereté & d'une fraîcheur admirables. Jean Miel fut l'Eleve de Gerard.

JORDANS (*Jacques*) né à Anvers en 1594, entra d'abord dans l'école de *Van-Oort*, dont il épousa la fille. Jordans fit une étude particuliere des tableaux du Caravage, du Titien, de Paul Veronese & de Jacques Bassan; ayant entrepris de se rendre maître de la maniere fiere & vigoureuse de Rubens, il y réussit si parfaitement, que son pinceau le dispute à celui de ce grand Maître.

Jordans avoit beaucoup de genie & de talens, un pinceau mâle & nourri, un coloris brillant & solide, une grande facilité, une belle touche & une grande richesse de composition. Toutes ses figures sont pleines de vie & de mouvement, & paroissent d'un grand relief: un peu plus de correction, plus de noblesse dans les caracteres, plus

d'élevation dans la pensée , lui auroient mérité de plus grands éloges.

Les douze tableaux de la Passion de Notre-Seigneur , qu'il fit pour Gustave , Roi de Suede , sont très-estimés. Les sujets plaisans étoient aussi de son goût , comme conformes à son caractère enjoué. Son *Roi-boit* & son *Satyre soufflant le chaud & le froid* , sont des morceaux achevés. Il mourut à l'âge de 84 ans , à Anvers en 1678.

Les desseins de Jordans sont ordinairement coloriés , & font l'effet des vrais tableaux. Son goût de dessin y est commun , ses caractères peu nobles , ses figures lourdes & incorrectes : mais on y remarque une grande intelligence & une riche composition.

Le Roi possède de lui un grand tableau représentant *Jesus-Christ* , chassant les *Vendeurs du Temple* , & *M. le Duc d'Orleans* a dans sa collection un homme armé , tenant un bâton de commandement.

**VANDYCK** (*Antoine*) né à Anvers en 1599 , eut pour premier Maître *Van-Balen* , bon Peintre Flamand. Rubens le reçut ensuite dans son école , & con-

nut si bien la supériorité de Vandyck sur tous ses autres Eleves , que la jalousie s'empara du Maître , particulièrement lorsqu'après avoir fait divers tableaux que Rubens se contentoit de retoucher , le bruit se répandit que Vandyck faisoit la plus grande partie des ouvrages de son Maître : on prétend même que l'ombrage que celui-ci en conçut , l'engagea à persuader à Vandyck à ne faire que des portraits. Vandyck qui s'en aperçut , quitta l'école de Rubens , & travailla en son particulier.

Le genre de portrait que Vandyck embrassa dans la suite , lui fournit beaucoup d'ouvrages. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt ans ; & il étudia à Venise les beaux portraits du Titien & de Paul *Veronese* : il passa ensuite à Genes , de-là à Rome , où les Peintres de son pays qui y étoient alors , jaloux de sa réputation , s'efforcèrent de décrier ses ouvrages. Il quitta Rome ; & retourna à Genes , & puis en Flandre où l'amour de la patrie le ramena.

Son goût s'étoit épuré en Italie ; il employoit plus d'art , & recherchoit davantage ses productions ; il devint par-là le plus habile

Peintre de portraits qui ait paru ; aussi l'appelle-t-on le *Roi du portrait*. Les graces, l'expression, la finesse, une touche surprenante, un pinceau plus léger & plus coulant que celui de son Maître, des carnations plus fraîches & plus vraies, un dessein plus délicat, une touche plus fine, se font remarquer dans tous ses tableaux ; mais il étoit moins heureux dans l'invention, & moins propre aux grandes machines, que ne l'étoit Rubens. Vandyck entendoit parfaitement l'artifice du clair-obscur ; ses ajustemens sont grands, ses plis simples & riches, & on reconnoît enfin dans toutes ses compositions les principes par lesquels Rubens se conduisoit.

Les tableaux d'histoire que Vandyck a faits, sont aussi très-estimés, & répandus dans les divers Etats de l'Europe. Le Roi de France en possède un grand nombre, soit histoire, soit portraits ; on en trouve presque autant dans la collection du Palais Royal.

Vandyck avoit été marié avec une Demoiselle alliée à la Maison d'Ecosse ; il en eut une fille qui mourut fort jeune : la goutte qui le tourmentoit vivement, l'emporta

peu de tems après en 1641.

MIEL (*Jean*) nâquit à *Ulaenderen*, à deux lieues d'Anvers, en 1599, & fut Disciple de *Gorard Seghers*. Il passa ensuite en Italie, & se mit dans l'école d'André Sacchi, qui l'employa à divers ouvrages. On ne connoît guères ce Peintre en France, que par des pastorales ou des Bambochades : ces petits sujets, dans lesquels il excelloit, ne l'empêchoient cependant pas de traiter noblement les sujets d'histoire, dont il a décoré plusieurs chapelles des Eglises de Rome.

Jean Miel mourut en 1664 à Turin, où il avoit beaucoup travaillé pour le Duc de Savoie Charles-Emmanuel. On ne lui connoît d'autres Eleves, que Jean Affelin & Christophe *Orlandi*.

Son coloris est vigoureux, ses figures sont bien dessinées, ainsi que ses animaux ; mais l'habitude de faire des grotesques, a empêché sans doute qu'il ne donnât à ses têtes de sujets sérieux, toute la noblesse qu'elles demandent.

CHAMPAGNE (*Philippe de*) né à Bruxelles en 1602, vint à Paris en 1621, & y fut occupé à faire des pay-

sages & des portraits, où il réussissoit très-bien. Il peignit quelques tableaux au Luxembourg dans l'appartement de la Reine; Duchêne, premier Peintre de cette Princesse, devint jaloux de Champagne, dont la maniere plaisoit infiniment: celui-ci se retira à Bruxelles, & Duchêne étant mort la même année, Champagne fut mandé pour occuper sa place, & épousa sa fille. Il fit alors les tableaux qu'on voit de lui aux Carmélites du fauxbourg S. Jacques. Il peignit en 1644 le dôme de la Sorbonne, & fut ensuite élu Professeur de l'Académie, & puis Recteur. Champagne fut le premier nommé lors de l'établissement de cette Académie, & mourut à Paris en 1674, à l'âge de 72 ans.

Le genie facile de Champagne s'attachoit fort au naturel; mais il ne l'aimoit pas assez: un dessein correct, & un bon ton de couleur, nous dédommagent de ce qui manque à ses tableaux. Il faisoit bien le portrait, le paysage, & entendoit si bien la perspective, que l'on regarde comme un chef-d'œuvre de l'art le crucifix que l'on voit de sa main à la voûte de l'Eglise des Carmélites.

Philippe eut pour Eleve son neveu Jean-Baptiste de Champagne, qui malgré son séjour en Italie, conserva toujours la maniere de son oncle, & mourut à Paris, Professeur de l'Académie, en 1688, âgé de 43 ans.

Les desseins de Philippe sont à l'encre de la Chine, sans aucun trait de plume; les caracteres de ses têtes sont froids, & ses enfans sont lourds.

QUELLINUS (*Erasme*) né à Anvers en 1607, employa sa jeunesse à l'étude des Belles-Lettres, & quelques Auteurs prétendent même qu'il avoit professé la Philosophie. Quoiqu'il en soit, son goût pour la Peinture le conduisit dans l'école de Rubens, où il fit de grands progrès. La beauté de son genie éclate dans ses compositions; une exécution mâle & vigoureuse en releve le prix, & tout y sent la riche école de son Maître. Il mourut fort vieux dans une Abbaye où il s'étoit retiré après la mort de sa femme.

Erasme eut pour Eleve son fils Jean-Erasme *Quellinus*, qui ne soutint pas la réputation de son pere; mais il eut un neveu, nommé Artus Quellinus, dont les

ouvrages de Sculpture , répandus dans la Flandre , immortaliseront le nom.

**BRAUR** ou **BROWEZ** (*Adrien*) né à Oudenarde en 1638 , a travaillé dans le goût de Teniers avec un art infini ; on prétend même que ses tableaux sont plus coloriés & plus moëlleux. Les sujets ordinaires de ses ouvrages , sont des scenes plaisantes de payfans. Il a représenté des querelles de cabaret , des filous jouant aux cartes , des yvrognes , des fumeurs , des nôces de Village , &c. Allant d'Amsterdam à Anvers , il fut pris pour un Espion en entrant dans cette derniere Ville , & comme tel conduit en prison. Il y peignit avec tant de feu & de vérité des soldats Espagnols , occupés à jouer , que Rubens ayant vû ce tableau , en offrit 600 florins , & employa tout son crédit , pour obtenir sa liberté.

Les tableaux de Braur sont rares ; leur vive expression , la grande intelligence des couleurs , une vérité , une finesse surprenante , feront toujours regretter que la mort ait enlevé ce Peintre en 1640 , âgé seulement de 32 ans.

**TENIERS** (*David*). Il y

a eu deux Peintres de ce nom , le pere & le fils. Le pere , appelé Teniers le Vieux , nâquit à Anvers en 1582 , & après avoir étudié son art dans l'école de Rubens , il fut à Rome où il demeura dix ans chez Adam Elsfaymer , dont il prit toute la maniere , en conservant néanmoins beaucoup de celle de son Maître.

A son retour dans son pays , il ne s'occupa plus qu'à peindre des tableaux remplis de petites figures de buveurs , de Payfans , mais avec beaucoup de goût. Il mourut à Anvers en 1649.

David Teniers , dit le Jeune , nâquit dans la même Ville en 1610 , & fut Eleve de son pere : on l'a surnommé le Singe de la Peinture , parce qu'il n'y a guères de maniere qu'il n'ait imitée de façon à tromper bien des Connoisseurs.

Il est devenu beaucoup plus célèbre que son pere ; ses paysages , ses fêtes de Villages , ses corps-de-garde , tous ses tableaux , ceux même qu'on appelle des *après-souper* , parce qu'il les commençoit , & les finissoit le soir même , sont extrêmement recherchés. Ses ouvrages rassemblent dans un degré de finesse & de per-



fection, tout ce que l'art a de plus piquant dans ce genre : mais lorsque Teniers a voulu peindre l'Histoire, il est demeuré au-dessous du médiocre. Il mourut à Anvers en 1694.

VAN-TULDEN (*Théodore*) né à Bois-le-Duc en 1620, entra dans l'école de Rubens, & y devint un fort bon Peintre d'Histoire; mais le goût dominant du pays, l'entraîna dans des petits sujets rians & divertissans, tels que les foires & les fêtes de Villages. Il donnoit beaucoup d'action à ses figures, & l'on admire dans ses tableaux d'histoire la correction du dessin avec une grande intelligence du clair-obscur. Le cœur des Mathurins de Paris est orné d'une suite de tableaux de ce Maître, enchassés dans les panneaux des stalles. Van-Tulden a gravé lui-même ces morceaux avec beaucoup d'autres. On ignore l'année de sa mort.

SWANEFELD (*Herman*) né vers l'an 1620, eut pour Maître le fameux Gerard Dou; mais l'envie de voir l'Italie, le tira de cette école, & le conduisit dans celle de Claude Lorrain, environ l'an 1640.

Herman alloit souvent

seul dessiner dans les ruines & les antiquités des environs de Rome, & comme il y passoit des journées entières, on l'appella l'*Hermite*. Le grand séjour qu'il fit dans ce pays-là le fit surnommer aussi *Herman d'Italie*. Sa Peinture est suave & savante; elle est aussi fraîche que celle de son Maître; mais ses tableaux sont cependant moins chauds & moins frappans. Ses figures sont pour le moins aussi belles.

On voit au Palais Royal une vûe de *Campo Vacino*, peinte sur cuivre par Herman, & un autre tableau du même, qui représente des bergers & des bergeres menans paître leurs troupeaux. Ce Maître est mort à Rome, mais on ignore en quelle année.

VAN-DER-MEER [*Jean*] né à Lille en 1627, avoit, ainsi que son frere *Van-der-Meer de Jonhe*, ou le Jeune, un talent particulier pour peindre des vûes de mer, des payfages & des animaux. Il fit un long séjour en Italie, où il se perfectionna beaucoup. On ne lui reproche guères que d'avoir mis trop de bleu dans les fonds de ses tableaux.

Van-der-Meer le Jeune

avoit une touche admirable, & ne fit entrer dans ses compositions que des coteaux dans un paysage, avec un berger & une bergere gardant des chevres & des moutons : il réussissoit si parfaitement à représenter la laine, que malgré le grand fondu de sa touche, l'illusion est entiere ; aussi ne voit-on gueres dans ses tableaux, que des moutons & des beliers. Les desseins de celui-ci sont très-finis, & supérieurs à ceux de son frere.

VAN-DER-MEULEN [ *Antoine - François* ], né d'une des plus honorables familles de Bruxelles en 1634, vint de bonne-heure en France, où M. Colbert, le pere des arts, l'attira. Il fut d'abord logé aux Gobelins, avec une pension de deux mille livres, & suivit ensuite Louis XIV. dans toutes ses conquêtes : leur grand nombre ouvrit un vaste champ au pinceau de Van-der-Meulen. Il dessinoit sur le lieu les Villes fortifiées, leurs environs, toutes les différentes marches de l'armée, les campemens, les haltes, les fourrages, les escarmouches, & tout ce qui se passe à la guerre : il en fit le sujet de ses tableaux.

Quand il étoit pressé, il se servoit de Martin l'ainé, de Baudouin, de Bonnart & d'autres, pour ébaucher sur ses desseins ses grands tableaux, qu'il travailloit ensuite, & y mettoit la dernière main.

Ce Maître deffinoit bien la figure, & avoit un talent admirable pour représenter les chevaux ; son paysage est frais & léger, sa touche & son feuiller sont spirituels, & son coloris quoique moins vigoureux que celui du Bourguignon & de Parocel le pere, est plus suave & plaît davantage. Il mourut à Paris en 1690.

Ses plus grands tableaux décorent le Château de Marly & le grand escalier de Versailles.

MILET ou MILÉ [ *François* ] connu sous le nom de Francisque, nâquit à Anvers en 1644, & fut mis dans l'école d'un habile Peintre, nommé *Franck*, dont Francisque à dix-huit ans épousa la fille. Il réussissoit très-bien dans le paysage, & particulièrement après qu'il eut fait une étude sérieuse de ceux du Pouffin. Ses sites sont beaux, & son feuiller est de bon goût ; mais son imagination lui servoit plus de modele, que la nature ;

c'est pourquoi ses tableaux ne sont pas quelquefois assez variés dans le ton de couleur, & ne font pas tout l'effet qu'ils pourroient faire. Francisque aimoit les payfages dans le genre héroïque, & il a fait plusieurs tableaux d'histoire. Il mourut à Paris en 1680, à l'âge de 36 ans, & eut deux fils, qui furent ses Eleves.

Le Roi a onze payfages de ce Maître, dont les desseins ne sont pas rares, & presque tous faits de caprices, comme ses tableaux.

VLEUGHELS [ *le Chevalier* ] né en Flandre vers le milieu du dernier siècle, vint en France, & se rendit ensuite en Italie, où ses talents, son esprit & son sçavoir le firent nommer par le Roi, Directeur de l'Académie de S. Luc, établie à Rome. Il n'a guères peint que des tableaux de chevallet : ses compositions sont ingénieuses, & il s'est particulièrement attaché à la maniere de Paul *Veronese*.

ECOLE HOLLANDOISE. Elle tient du goût des Flamands & des Allemands, tant pour le bon, que pour le mauvais. Ils ont donné particulièrement dans la représentation des vaisseaux, machines & autres

objets qui ont rapport aux arts. On remarque dans les ouvrages de cette *Ecole* une grande intelligence du clair-obscur, un travail fini, une propreté charmante, & beaucoup d'art dans la représentation des payfages, des perspectives, des animaux, des fleurs, des fruits, des vaisseaux, des sujets de nuit, &c. & ses tableaux sont aujourd'hui beaucoup plus recherchés qu'ils ne l'étoient sous le siècle de Louis XIV. quoiqu'on y cherchoit envain la beauté de l'ordonnance, de l'invention & de l'expression qu'on trouve dans les ouvrages de France & d'Italie.

On admire dans les Peintres Hollandois ce flegme laborieux, & persévérant dans le travail, malgré le nombre de tentatives inutiles, pour parvenir au but qu'ils se proposent, & qu'un travail opiniâtre leur fait enfin obtenir. On est enchanté par la magie de leur clair-obscur, où l'on voit les différentes nuances des couleurs des objets, fondues comme celles de la nature même : mais ce flegme aussi les empêche de donner à leurs figures cette expression vive des passions, si nécessaire dans bien des circons-

tances ; les sujets même de leurs tableaux étant presque toujours dans le genre ignoble , leur fournissoient un champ vaste à une expression même outrée , puisqu'on ne suppose pas de modération dans les passions des gens du commun.

Ceux d'entre les Peintres Hollandois qui ont fait des tableaux d'histoire , y ont conservé leur intelligence admirable du clair-obscur ; mais les vêtemens de leurs personnages sont extravagans , & l'expression de leurs Héros est même basse & comique. Un Monarque y paroît sous le visage & l'air d'un Crocheteur , Susanne y oublie sa pudeur & sa modestie , Scipion y a dépouillé ses traits de noblesse & de courage ; enfin sous le masque froid des Hollandois , on méconnoît tous les Héros de leurs Peintures. Si quelques Peintres de cette *Ecole* ont sçu ne pas se laisser asservir à la tyrannie du goût général de leur Nation , le nombre en est petit , comme nous le verrons dans le détail que nous allons en donner.

LUCAS DE LEYDEN , connu sous le nom de *Lucas de Hollande* , nâquit en 1494. La nature lui avoit

donné un genie & des talens qu'il exerça de si bonne heure , qu'il commença à graver dès l'âge de neuf ans , & mit au jour à l'âge de douze , sa fameuse planche de S. Hubert. Ses travaux ne cessoient ni jour ni nuit ; il peignoit à l'huile , à gouache , quelquefois sur verre , & varioit ses occupations par la Peinture & la Gravûre. Mais un travail outré , & trop continué sans relâche , le mit au tombeau en 1533.

Lucas sans faire absolument choix d'une belle nature , dessinoit assez bien , & quand il trouvoit dans ses planches quelques défauts essentiels , il en jettoit au feu toutes les épreuves.

L'émulation qu'il y avoit entre Albert Durer & Lucas , ne fit jamais naître entre ces grands hommes une basse jalousie capable d'altérer l'amitié qu'ils avoient liée ensemble. Ils s'envoyoient réciproquement leurs ouvrages , & travailloient en concurrence le même sujet par pure émulation. Si l'Albert dessinoit mieux que Lucas , celui-ci mettoit plus d'accord & d'harmonie , & dégradait mieux ; & comme il finissoit extrêmement , il semble que ses successeurs dans

dans l'*Ecole* Hollandoise ; se sont faits un devoir de l'imiter. Albert fit exprès le voyage de Leyden, pour le voir, & ils se firent réciproquement leurs portraits, rare exemple d'une émulation noble, dont tout le fruit étoit l'assiduité au travail & l'envie de se perfectionner.

Lucas a commencé le premier à avoir l'idée de la perspective employée dans la Peinture, au moyen de la diminution des teintes de la couleur des objets, à mesure qu'ils s'éloignent de la vûe.

Il ne faut pas chercher dans les ouvrages de ce Maître un pinceau moëlleux, & un grand coulant dans les plis de ses draperies : ses attitudes sont naturelles, & il a fait choix d'un bon ton de couleur ; mais ses têtes se ressemblent presque toutes.

Les desseins de Lucas sont très-terminés à la plume qu'il manioit finement, & les estampes qu'il a gravées, sont au nombre de 364 pieces. Ses tableaux ne sont pas communs. Le Roi a plusieurs tentures de tapisseries, faites d'après les desseins de ce Maître, entr'autres les douze mois de l'année & les sept âges.

HEEMSKERCK [*Martin*] né à Harlem en 1498, a mérité par son habileté le nom de Raphaël chez les Hollandois. Martin fit le voyage d'Italie, pour mériter de plus en plus l'estime qu'on avoit conçue de lui. Il retourna enfin dans son pays, où il mourut en 1574.

Ce Peintre étoit correct, & facile en tous genres ; mais il étoit lourd, ses draperies pesantes, avoit peu de noblesse dans ses têtes, & moins d'intelligence dans le clair-obscur, que n'en ont communement les Peintres de son pays.

VÆNIUS (*Otto*) ou Octave Van-Veen, né à Leyden en 1556. Après avoir été élevé dans les belles Lettres, un Cardinal l'envoya à Rome pour séconder l'inclination naturelle que Vænius avoit pour la Peinture. Il travailla dans l'*Ecole* de *Zuccherò*, où il devint un grand Peintre. L'amour de la patrie le fit revenir dans son pays, & de là à Anvers ; il décora les Eglises de cette ville de nombre de magnifiques tableaux de sa main. Son *Ecole* devint fameuse par un Disciple aussi célèbre que Rubens.

Vænius mourut à Bruxelles en 1634. Il étoit gracieux

dans ses têtes, deffinoit correctement sur-tout les extrêmités, jettoit bien ses draperies, & donnoit beaucoup d'expression à ses figures. On estime particulièrement son Triomphe de Bacchus, & la Cène qu'il peignit pour la Cathédrale d'Anvers. Il laissa deux filles, qui soutinrent parfaitement la réputation de leur pere.

**BLOEMAART** (*Abraham*) nâquit à *Gorcum* en 1567. Son pere *Corneille Bloemaart* étoit Architecte, Ingénieur & très-bon Sculpteur à *Dordreck*. *Abraham* n'a point eu de Maître fixe pour la Peinture; mais son application le rendit si habile que l'Empereur même ne jugea pas ses tableaux indignes de tenir leur place dans sa riche collection. *Abraham* finit ses jours à *Utrecht* en 1647, & eut pour Elève *Corneille Bloemaart*, qui abandonna la Peinture pour la Gravûre, dans laquelle il a réuffi parfaitement, & *Corneille Poelmburg*.

*Bloemaart* étoit vrai dans ses ordonnances, & avoit un génie facile; les graces semblent avoir conduit son pinceau; sa touche est libre, & ses draperies larges; mais son goût de dessein tient beaucoup du pays.

**POELMBURG** (*Corneille*) né à *Utrecht* en 1586, étudia les premiers principes de la Peinture sous *Abraham Bloemaart*, & fut ensuite se perfectionner à *Rome*, où il goûta si fort la maniere d'*Elshaimer*, qu'il se proposa ce Peintre pour modele, & voulut y ajoûter les graces de *Raphaël*; mais il n'a jamais pû parvenir à donner à ses figures la correction requise. Les petits tableaux de ce Maître sont fort supérieurs aux grands. On trouve dans les premiers une grande finesse & beaucoup de suavité dans le coloris, le choix des têtes, l'ingénieuse richesse de ses fonds, ornés des ruines de *Rome*, le ton vrai & naturel de ses paysages, la couleur légère de ses ciels, sont le mérite de ce Peintre, qui mourut à *Utrecht* en 1660.

Le Roi possède de ce Maître un *Bain de Diane*, deux *Vûes du Campo Vaccino*, & le *Martyre de Saint Etienne*. On voit au *Palais Royal* un paysage où sont des *Vaches*, un tableau représentant *Céphale* & *Procris*, un paysage avec des ruines, & un tableau rempli de *Nymphes* & de *Faunes*.

**TERBURG** (*Gérard*) né à *Zuwol* dans la Province

D'Overissel en 1608, voyagea dans sa jeunesse dans tous les Royaumes de l'Europe, & s'y fit connoître pour un habile Peintre. Il se rendit à Munster pendant le Congrès, & tous les Plénipotentiaires lui firent faire leurs portraits. Il les a tous réunis dans un seul tableau, qui représente ce Congrès assemblé, & c'est le plus beau que Terburg a fait. Il mourut à Deventer en 1681, & eut Netscher pour Elève.

Terburg dessinoit tout d'après nature; son pinceau est lourd & ses figures pesantes, vêtues de satin pour la plupart, parce qu'il l'imitoit parfaitement.

HÉEM (*Jean David &c.*) né en 1604, a peint particulièrement des fleurs, des fruits, des vases, des instrumens de musique, & des tapis de Turquie. Il a rendu ces objets avec tant de vérité, qu'on est tenté au premier coup d'œil d'y porter la main. Les insectes de ses tableaux semblent avoir vie.

REMBRANT Van-Ryn, fils d'un Meunier, né en 1606 dans un village sur le bras du Rhin qui va à Leyden. Il prit les premières leçons de Peinture de Jacob Vanzwanenborg, & y fit des progrès étonnans. Mais

il se fraya une route toute différente de celles des Peintres de son pays. Il se moquoit de ceux qui s'appliquoient à étudier sur l'antique, & les murs de son atelier couverts de vieux habits, de piques & d'armures extraordinaires, étoient toutes ses études, ainsi que des étoffes anciennes & autres choses de cette espece qu'il avoit coûtume d'appeler ses Antiques. Frappé de tout ce qu'il voyoit, & se proposant toujours la Nature pour modèle, il devint grand coloriste. Il mourut à Amsterdam en 1674.

La maniere de ce Peintre est peu léchée; ses tableaux sont pleins de couleurs, sa touche est raboteuse & désagréable à regarder de près, mais d'une force & d'un suave étonnant, vûe à une distance requise. Comme il n'avoit jamais voulu se gêner pour étudier la Perspective, il mettoit des fonds noirs à ses tableaux. Cependant on les considère toujours avec un nouveau plaisir, à cause de leur grand relief, de l'harmonie des tons de sa couleur, de la force de l'expression de ses figures, de la fraîcheur de ses carnations, & du caractère de vie qu'il leur donnoit:

on y fouhaiteroit un peu plus de correction de dessein.

Rembrant a beaucoup gravé, & sa maniere n'étoit pas de faire à ses figures des contours ni des lignes extérieures pour déterminer la superficie des parties ; ce n'est qu'un assemblage de traits heurtés, extrapassés, irréguliers, égratignés & redoublés, dont le clair-obscur qui en résulte fait un effet piquant & merveilleux. Ses desseins sont dans le même goût.

Le Roi possède deux tableaux de ce Maître ; l'un est le portrait du Peintre même, l'autre est l'Ange qui dispaçoit aux yeux de Tobie.

Les estampes gravées de la main de Rembrant se montent à deux cens quatre-vingt pièces, & plusieurs Graveurs ont travaillé d'après lui.

BOTH (*Jean*) nâquit à Utrecht en 1610, & a été nommé Both d'Italie à cause du grand séjour qu'il fit dans ce pays-là. Il étudia d'abord dans l'*Ecole* d'Abraham Bloemaert, & puis dans celle de son frere André Both, avec lequel il fut en Italie, où celui-ci mourut noyé dans un canal où il tomba.

La fraîcheur & la beauté des paysages de Claude Lorrain plurent infiniment à Jean Both ; il réussit très-bien à l'imiter, & ses figures supérieures à celles des tableaux de Claude Lorrain, firent un peu diminuer la réputation de ce dernier.

Les deux freres travailloient toujours conjointement & souvent au même tableau, qui paroissoit fait de la même main. Ils s'étoient fait une maniere expéditive très-piquante pour les beaux effets de lumiere, fraîche, brillante, & pleine de chaleur.

Jean Both accablé de tristesse de la funeste mort de son frere, abandonna Rome & se retira à Utrecht, où il mourut la même année que lui, c'est-à-dire en 1650. Leurs tableaux sont très-recherchés, & se trouvent dans les cabinets des Curieux de l'Europe.

DOW (*Gerard*) né à Leyden en 1613, eut Rembrant pour Maître, dont il ne prit aucunement la maniere, & en retint seulement l'intelligence des couleurs & le clair-obscur. Son grand fini ne paroît pas lui avoir fait perdre rien de la liberté de la touche qu'exige la Peinture ; elle est légère &



spirituelle, & il a rendu la Nature avec une vérité féduisante. Ses tableaux augmentent de prix tous les jours.

Gerard Dow parvint, dit-on, à une extrême vieillesse, mais l'on ignore l'année de sa mort. Il ne peignoit rien que d'après nature, & entroit dans les plus petits détails; mais il a fait très-peu de tableaux d'histoire.

Le Roi a de ce Maître un tableau représentant une servante tenant un coq, une femme lisant avec des lunettes, & un vieillard dans la même attitude. Ces trois tableaux sont peints sur toile.

On trouve dans la collection du Palais Royal un tableau de ce Peintre, où l'on voit une femme sur le peron de sa maison, un Joueur de violon, une vieille qui file au rouet, la vieille à la lampe, le vieux Tobie tenant une pipe à côté de sa femme qui file.

LAAR (*Pierre de*) dit Bamboche, nâquit à Laar près de Naarden en Hollande, en 1613. Bamboche, ainsi nommé de sa figure, (*Voyez BAMBOCHADES*) étoit né Peintre dans son genre, mais il ne consultoit jamais la nature, & ne sui-

voit que son génie & son caprice. Il passa à Rome où il s'acquît une grande réputation. Son caractère gai, sa politesse, ses aimables réparties, le firent rechercher de tout le monde.

Bamboche n'a traité que des sujets champêtres, maritimes, des chasses, des animaux, mais avec un grand goût, un pinceau vigoureux, une manière suave, & cependant avec beaucoup de force & de vérité. Il mourut à Harlem en 1675.

On voit chez le Roi un tableau de ce Maître, représentant une grotte, avec un Maréchal qui ferre un cheval, un autre où l'on voit un carrosse & un manège, & un troisième où se trouve une fille qui file avec un homme endormi.

M. le Duc d'Orléans possède aussi trois tableaux de Bamboche; un jeu d'enfants, des Sbirres dans un paysage qui arrêtent des enfans, & une foire qui se tient dans une grande place.

METZU (*Gabriel*) né à Leyden en 1615, est regardé dans les Pays-bas comme un des meilleurs Artistes pour le beau fini & pour l'intelligence des couleurs. Il a fait peu de tableaux; mais il a rendu avec beau-

coup d'art & de vérité les beautés de la nature. Il n'a traité que des fujets de caprice, de femmes entourées de leurs familles, des malades avec leurs Médecins, des laboratoires de Chymistes, des Marchandes de fruits, de légumes, de gibier, &c. On vante beaucoup son tableau qui représente une visite de couche, & celui de la Demoiselle qui se lave les mains dans un bassin que tient la Servante, tandis qu'un jeune homme entre dans l'appartement & lui fait la révérence. Le Roi a un seul tableau de Metz, qui représente une femme tenant un verre à la main, & un Cavalier qui la salue.

**BRÉENBERG** (*Bartholomé*) né à Utrecht en 1620, fut de bonne heure en Italie, où il fit un long séjour. Il peignoit tous ses tableaux en petit, & prenoit pour ses fujets des vûes des environs de Rome, qu'il ornoit de fort jolies petites figures. Ses tableaux sont précieux. Il mourut en 1660.

Le Roi possède de ce Maître un Joueur de hautbois dans une grotte, & un paysage représentant Mercure & Argus. On trouve cinq tableaux de Bartholomé dans la collection du Palais

Royal; sçavoir, un homme à cheval; dans un beau paysage, un Berger avec des chèvres & des moutons, un paysage avec une tour ronde, la Montagne & la Prédication de S. Jean.

**WOUWERMANS** (*Philippe*) né à Harlem en 1620, apprit les premiers élémens de la Peinture de Jean Winants, bon Peintre de la même ville. Il surpassa Winants dans l'élégance des figures: son genre de composition, de choix de ses fujets, son coloris séduisant, la correction de ses figures, leur tour fin & expressif, la belle touche de ses arbres, l'entente du clair-obscur, les chevaux & les animaux peints dans la perfection, un grand feu qui anime tout, la beauté & la richesse des fonds de ses tableaux ne se peuvent trop estimer. Il mourut à Harlem en 1668, & eut pour Eleves son fils & Jean Griffier, connu sous le nom de *Gentilhomme d'Utrecht*.

Wouwermans a eu deux freres Peintres dans le même genre que lui, mais beaucoup moins célèbres. L'ainé s'appelloit Pierre, & s'attacha à représenter des écuries, des chasses à l'oiseau, & ses chevaux étoient assez bien dessinés. Le cadet nom-

mé Jean, a fait le paysage assez bien, mais il est mort jeune.

Le Roi a de Philippe Wouwermans un retour de chasse, des Cavaliers qui boivent à la porte d'une hôtellerie, une écurie avec plusieurs chevaux, une chasse du vol, & une alte de chasse.

M. le Duc d'Orléans possède une chasse au vol, où est une Dame assise à cheval, l'oiseau sur le poing, un départ de chasse avec une maison de campagne sur le devant, la curée d'un cerf abandonnée aux chiens, la chasseresse parmi des chasseurs.

HELMBREKER (*Theodore*) né à Harlem en 1624, a beaucoup travaillé en Italie. Son goût le portoit naturellement à peindre des foires & des marchés remplis d'un grand nombre de figures; mais il a fait plusieurs tableaux de dévotion. Sa maniere est belle, on y trouve beaucoup de vérité, son paysage est vigoureux, ses figures belles & expressives, la couleur, le relief, l'esprit, la variété, le parfait accord de ses tableaux, séduisent le spectateur. On recherchoit à Rome ses ouvrages avec autant d'empressement que ceux de Bam-

boche. Helmbreker mourut à Harlem en 1694.

BERCHEM ou BERGHEM (*Nicolas*) nâquit à Amsterdam en 1624, & eut différens Maîtres, qui se firent tous honneur d'avoir formé Berchem, qui se fit une maniere aussi expéditive que facile: on eût dit que la Peinture n'étoit qu'un jeu pour lui: ses ouvrages sont cependant nourris d'un travail recherché, & d'une belle exécution. Ils brillent par la variété & la richesse de ses compositions, par la vérité & le charme de son coloris, par la liberté & l'élégance de sa touche, par des effets piquans de lumiere, par son habileté à peindre les ciels, enfin par l'art & l'esprit avec lequel il a dessiné & peint les animaux. Il mourut à Harlem en 1683.

Les tableaux de Berchem ornent les cabinets des Curieux de l'Europe. Le Roi en possède deux, dont l'un représente une femme qui sort du bain dans un paysage où l'on voit des animaux; l'autre, une Bergere qui file dans un paysage, & beaucoup d'animaux.

VANDER-KABEL (*Adrien*) né dans le château de Riswyk proche de la Haye en 1631, se plaisoit à peindre

des marines, des animaux, sans négliger la figure qu'il a bien dessinée, & peinte de bon goût. Il vint en France, & se fixa dans la ville de Lyon. Il s'appliqua à imiter le *Benedette* & *Salvator Rosa*, & quelquefois le Mole & les Carraches. Comme eux il a peint noir, ou plutôt les mauvaises couleurs dont il se servoit, ont fait changer ses tableaux. Il étoit trop habile homme pour les avoir peints tels que la plupart sont aujourd'hui. Son goût n'est point léché, sa touche d'arbres est très-belle, ses figures sont correctes & bien touchées, & ses animaux sont vivans. Il mourut à Lyon en 1695.

MIERIS, dit le Vieux, (*François*) né à Leyden en 1635, eut pour Maître Gerard Dow, & a fini ses tableaux dans le même goût; mais bien des connoisseurs prétendent qu'il l'a surpassé dans la correction du dessin, par l'élégance de ses compositions, & par la suavité de sa couleur. Ses tableaux sont très-rares & très-chers. Mieris mourut à Leyden en 1681, & laissa un fils qui n'a pas soutenu la réputation brillante de son pere. Le Roi possède de celui-ci une Dame à sa toi-

lette, un jeune homme qui fait des bouteilles de favon, un Marchand de volaille & de gibier.

On voit au Palais Royal une femme qui mange des huîtres, qu'un homme lui présente; elle est en manteau d'écarlate fourré d'hermine, assise près d'une table couverte d'un tapis de Turquie admirable: un autre tableau qui représente une Bacchante composée de deux femmes nues & de deux Satyres qui jouent de la flûte: un troisième tableau où l'on voit un enfant qui fait des boules de favon, & enfin deux autres, appelés le Rôtisseur, & le Chymiste.

VAN - DEN - VELDE (*Adrien*) né à Amsterdam en 1639, fut Elève de Winaerts, & s'exerça particulièrement à peindre le paysage & les animaux; il faisoit cependant très-bien la figure. Son pinceau est flou & moëlleux, sa couleur est en même tems fondue & vigoureuse, ses figures sont vraies & naïves, mais sa touche d'arbres est un peu négligée. Ses tableaux ne sont pas tous également bons, il y a beaucoup de choix à faire. Il ne faut pas confondre Adrien, qui est le plus connu, avec plusieurs

autres Van - der - Velde ; Peintres comme lui ; l'un s'appelloit *Isaïe*, & peignit des batailles ; il eut deux freres, l'un nommé *Guillaume*, qui par amour pour son art accompagna l'Amiral Ruyter jusques dans les combats de mer, pour en saisir tous les événemens, qu'il dessinoit fort bien. L'autre, appelé *Jean*, fut un habile Graveur.

Il y en a un autre *Guillaume Van-den-Velde*, né à Amsterdam en 1633, grand Peintre de marine, & beaucoup plus habile que l'autre Guillaume. Il fut long-tems en Angleterre, & mourut à Londres en 1707.

Adrien Van-den-Velde mourut en 1672. On voit de lui au Palais Royal deux marines, dont l'une représente la bataille navale de Lepante.

SCALKEN (*Godefroi*) né à Dordrecht en 1643, fut Elève de Gérard Dow, & a eu un talent particulier pour bien représenter les beaux effets de la lumiere. On voit de lui dans tous les genres de Peinture des morceaux qui étonnent. Il excelloit à faire des portraits en petit, & des sujets de caprice. Ses tableaux sont ordinairement éclairés par la

lueur d'un flambeau ou d'une lampe. Les reflets de lumiere, les réveillons donnent à ses tableaux un piquant admirable, & son clair-obscur bien entendu, des teintes parfaitement fondues, & des expressions vives & bien rendues rendront toujours ses tableaux précieux. Scalken mourut à la Haye en 1706, & eut pour Disciple *Boon*, d'Amsterdam. On voit de Scalken, au Palais Royal, un homme qui donne une bague à sa femme ; un petit garçon qui joue de la guitare ; la reconnaissance de la Bohémienne, avec plusieurs figures.

VANDER-WERFF (*Adrien*) né à Rotterdam en 1659, finissoit extrêmement ses tableaux ; ils sont si terminés qu'ils causent de l'étonnement. Il a travaillé dans le goût de Mieris. Son dessein est assez correct, sa touche est ferme, ses figures ont beaucoup de relief ; mais ses carnations sont un peu fades, & tiennent de l'ivoire ; ses compositions & l'expression de ses figures manquent de ce feu préférable au beau fini. Il mourut à Rotterdam en 1727. Ses principaux ouvrages sont chez l'Electeur Palatin. La

collection du Palais Royal  
offrè le Jugement de Paris,  
une vendeuse de marée, un  
Marchand d'œufs.

VAN-HUYSUM (*Jean*)  
né à Amsterdam en 1682,  
n'a été surpassé par personne  
dans l'art de peindre les  
fleurs & les fruits. Le ve-  
louté, le duvet, des fruits,  
l'éclat des fleurs, le transpa-  
rent de la rosée, le coloris  
le plus brillant, le plus moël-  
leux, joints à une imitation  
parfaite de la nature, le  
mouvement qu'il sçavoit  
donner aux insectes, tout  
enfin enchante dans les ta-  
bleaux de ce Peintre admi-  
rable & unique dans son  
genre; mais ses tableaux sont  
d'un prix si haut que les  
Princes seuls ou des particu-  
liers très-riches peuvent se  
procurer le plaisir de leur  
possession. M. le Voyer  
d'Argenson en a acquis deux,  
en les couvrant d'or.

#### ECOLE FRANÇOISE.

Cette Ecole tient de toutes  
les autres; elle n'a jamais eu  
de caractère particulier dis-  
tinctif, si l'on n'en excepte  
la beauté de son ordonnance,  
la sagesse & le brillant  
de son invention & de sa  
composition, & une cer-  
taine gaieté répandue dans  
toutes ses productions. On  
lui reproche en général un

coloris foible; mais on peut  
dire que l'Ecole Françoisè  
est aujourd'hui, de l'aveu  
général, supérieure à toutes  
les autres.

Lorsque Maître Roux &  
le Primatice furent mandés  
en France sous le regne de  
François I. il y avoit déjà  
de bons Peintres dans le  
Royaume, mais la plupart  
se bornoient aux portraits,  
& l'on peut dire que ces  
Maîtres Italiens, avec Leo-  
nard de Vinci, y apporte-  
rent le bon goût de la Pein-  
ture.

COUSIN (*Jean*) natif de  
Sens, est proprement le pre-  
mier connu des Peintres  
François qui ait fait l'histoire,  
ou plutôt qui s'y soit distin-  
gué. Sa première occupation  
fut de peindre sur le verre.  
Le plus considérable des  
tableaux qu'il ait fait, est  
celui du Jugement universel,  
qui est dans la Sacristie des  
Minimes de Vincennes.

Jean Cousin dessinait bien,  
& mettoit beaucoup d'ex-  
pression dans ses têtes; ses  
pensées sont nobles. Il em-  
ploit à propos la Pers-  
pective & l'Architecture.  
Mais sa manière est sèche,  
& on y remarque un reste  
de goût gothique. Il s'occu-  
poit aussi à la Sculpture, &  
le tombeau de l'Amiral Cha-

bot, qu'on voit aux Célestins, est de la main de cet Artiste. Il a écrit sur plusieurs matieres, & ses ouvrages sont estimés. Les vitraux du Chœur de Saint Gervais à Paris sont l'ouvrage de Cousin.

FREMINET (*Martin*) né à Paris en 1567, passa quinze ou seize ans tant à Rome qu'à Venise & dans les autres villes d'Italie. Il devint sçavant & assez bon Dessinateur; & à son retour en France, Henri IV. le nomma son premier Peintre, & lui donna la conduite de sa Chapelle de Fontainebleau. Sa maniere fiere qu'il avoit voulu emprunter de Michel-Ange, ne fut pas du goût de tout le monde; les mouvemens trop forts de ses figures, les muscles trop prononcés, qui paroissent même à travers les draperies, & les attitudes trop recherchées, n'expriment point la belle nature. Il cherchoit dans son goût de dessein, celui du Parmesan & de Michel-Ange; mais sa maniere est infiniment plus lourde. Il mourut en 1619. L'ouvrage le plus considérable de ce Maître est le plafond de la Chapelle de Fontainebleau.

VOUET (*Simon*) nâ-

quit à Paris en 1582. Il a ramené le bon goût en France. A l'âge de quatorze ans il fut mandé pour aller peindre une Dame de qualité qui s'étoit retirée en Angleterre. M. de Harlay, Baron de Sancy, le mena ensuite avec lui dans son Ambassade de Turquie. Vouet y peignit parfaitement de mémoire le Grand-Seigneur, qu'il n'avoit vû qu'une fois pendant l'Audience. De Turquie il se rendit à Venise, & de là à Rome, où sa réputation lui procura une pension de Louis XIII. & le fit élire Prince de l'Académie de S. Luc.

Revenu d'Italie par ordre du Roi en 1627, après un séjour de quinze ans, Sa Majesté le nomma son premier Peintre, & le logea aux Galleries du Louvre. On peut dire que la Peinture en France doit à Vouet ce que le Théâtre doit à Corneille. La plupart de nos meilleurs Peintres ont été ses Elèves. On compte dans ce nombre le Sueur, le Brun, Mignard, Mole, Testelin, du Frénoy, Dorigny le pere, & beaucoup d'autres. La gloire d'avoir formé ces habiles Artistes l'a fait connoître autant que ses propres ouvrages. Il mou-

rut à Paris en 1641.

Son talent particulier de bien peindre les Vierges, étoit soutenu de la fraîcheur du pinceau. Il inventoit facilement, consultoit le naturel, étoit correct, & cherchoit la maniere de Paul Veronese ; mais accablé d'ouvrages, il se fit une maniere expéditive par de grandes ombres & par des teintes générales peu recherchées & peu fondues. Il est un peu manieré dans ses airs de têtes qu'on ne voit souvent que de profil, & dans les doigts de ses figures. La plupart de ses tableaux ont été faits sur ses desseins par ses Elèves, & retouchés seulement par lui ; c'est la raison du peu d'estime qu'on fait du plus grand nombre : mais ceux qui sont entièrement de sa main sont encore fort recherchés. Ce secours de ses Elèves a produit la prodigieuse quantité de tableaux qui passent sous son nom. Son coloris est généralement mauvais ; on voit cependant quelques morceaux qui méritent de l'attention dans ce genre.

Les desseins de Vouet sont faits avec beaucoup de liberté & de franchise, accompagnées d'une maniere très-vague.

POUSSIN ( *Nicolas* ) né de parens nobles dans la ville d'Andely en Normandie en 1594, devint le premier Peintre de l'Europe de son tems. Son génie & son amour pour le travail, qui lui faisoit souvent quitter ses amis à la promenade, pour aller dessiner aux environs de Rome, où le desir de se perfectionner l'avoit attiré. Il s'y appliqua à la Géométrie, à la Perspective, à l'Architecture & à l'Anatomie qu'il sçavoit parfaitement. Le Dominiquin lui plut davantage que tous les autres Maîtres Italiens ; mais il profita de tout ce qu'il y avoit de beau, de relevé & de sublime dans leurs ouvrages, & sçut si bien en faire usage, qu'il a mérité d'être appelé le *Peintre des gens d'esprit & de goût*. Comme il avoit été son maître à lui-même, il ne tenoit à aucune *Ecole*, & critiquoit très-librement les ouvrages des autres. On admira sa maniere, & ceux même qui critiquent le Poussin, n'osent tenter de l'imiter, dans la crainte sans doute de ne pouvoir pas réussir, même avec ses défauts.

Sa conversation rouloit ordinairement sur les matieres sublimes de la Philo-



sophie , ou sur son art , & il étoit recherché des honnêtes gens , parce qu'il en avoit le caractère.

Le Pouffin étoit un Peintre sçavant , qui par l'élevation de ses pensées , ennoblissoit les sujets les plus communs ; il les traitoit avec beaucoup d'élégance , & comme il méditoit long-tems le sujet qu'il devoit traiter , tout y est placé à propos ; on n'y voit pas une figure inutile : excellent Desinateur , grand Historien , grand Poète , sage Compositeur , ses inventions sont des plus ingénieuses , ses ordonnances des mieux entendues , & son style est des plus héroïques ; personne n'a mieux exprimé les différentes passions de l'ame , & les divers objets de la nature. Toutes ses figures avoient une contenance convenable à l'action représentée ; le costumé , les âges , les convenances des sexes de chaque Nation , des conditions , étoient exactement observés.

Son genie élevé le portoit plus naturellement au caractère noble , mâle & sévère , qu'au gracieux. Son dessein correct avoit été puisé sur l'Antique , mais avec trop de scrupule , ce qui donne

à ses figures un air de statue , & a fait dire à quelques-uns qu'on pourroit désigner dans les figures antiques , celles qu'il avoit pris pour modèles : cette passion trop marquée lui a fait négliger le naturel , & de-là sans doute cette multiplicité de plis dans ses draperis , qui couvrent à peine le nud , la manière un peu dure & sèche qu'on lui reproche , & la foiblesse de coloris qu'on remarque dans presque tous ses meilleurs tableaux.

On ne peut pas lui faire ce reproche pour ses payssages ; il a toujours consulté la nature quand il en a peint , aussi sont-ils d'une beauté ravissante. Tous les divers effets de l'air , des orages , des tempêtes , y sont représentés ; le matin , le soir , les saisons , les arbres différens & les belles fabriques , s'y font remarquer au premier coup d'œil.

Le Pouffin étoit si peu intéressé , qu'il renvoyoit l'argent qu'on lui donnoit au-dessus du prix qu'il avoit marqué derrière la toile ; il vécut aussi toujours dans une extrême médiocrité de fortune , mais content : il n'avoit même pas un Domestique pour le servir , ce que lui reprochant un jour

le Cardinal *Massiusi*, qu'il reconduisoit la lampe à la main, il lui répondit, & moi, *Monseigneur, je vous plains bien davantage d'en avoir tant.*

Le Cardinal de Richelieu avoit engagé Louis XIII. de faire venir le Pouffin à Paris en 1640, pour peindre la galerie du Louvre; M. de Chantelou fut même le chercher par ordre du Ministre: il vint en effet; mais il y trouva des envieux qui lui firent regretter le séjour de Rome, où il retourna trois ans après, après avoir commencé dans cette galerie les travaux d'Hercule, & après avoir peint le tableau de la Cène pour la chapelle du Château de Saint-Germain en Laye, un autre pour Fontainebleau, & celui de la chapelle du Noviciat des Jésuites. Il lui prit en 1665 un tremblement dans tous ses membres, qui l'obligea à garder le lit; mais n'ayant plus la faculté de l'exécution, il inventoit encore, & son génie avoit survécu à la dextérité de sa main. Cette maladie le mit au tombeau dans la même année, & il ne laissa ni enfans, ni Elèves.

Nous n'avons presque point de desseins arrêtés de

la main du Pouffin; un simple trait à la plume, soutenu d'un lavis au bistre ou à l'encre de la Chine, exprime sa pensée sans chercher aucune proportion, ni même dessiner les têtes, qui souvent ne sont que des ovales: mais ses paysages sont maniés d'un trait fin & spirituel, avec quelques coups de lavis.

On voit à Rome divers ouvrages du Pouffin; mais la plus grande partie est heureusement revenue en France. Un des plus beaux que ce Maître ait fait, est celui de S. François Xavier ressuscitant un mort, qu'on voit au Noviciat des Jésuites de Paris. L'énumération de ceux que possède le Roi seroit trop longue. La collection du Palais Royal offre entr'autres morceaux de ce Peintre célèbre, outre le ravissement de Saint Paul, digne pendant avec la vision d'Ezéchiel de Raphaël, les sept Sacremens du Pouffin, suite très-précieuse, que M. le Régent paya 120000 liv. Ceux qui seront curieux d'apprendre quelque chose de plus de la vie & des ouvrages de ce grand homme, qu'on a nommé le Raphaël de la France, peuvent consulter l'histoire de sa vie,

donnée en François par Félibien, & en Italien par Bellori.

STELLA (*Jacques*) né à Lyon en 1596, à l'âge de vingt ans fit le voyage d'Italie; & le Duc de Florence qui sçavoit distinguer le mérite, l'arrêta sept ans dans sa ville. Stella fut ensuite à Rome avec son frere François Stella, Peintre comme lui, mais moins habile. Il s'y lia d'amitié avec le Pouffin, dont il a suivi la maniere. Sur de fausses accusations, Stella ayant été mis en prison, dessina avec du charbon sur le mur une Vierge tenant l'Enfant-Jesus. Depuis ce t ms-là, les prisonniers tiennent une lampe allumée devant cette Vierge, & viennent y faire leurs prieres.

Le Maréchal de Créquile ramena en France en 1634; il apporta d'Italie de bons tableaux & plusieurs curiosités, & à son arrivée il fut nommé premier Peintre du Roi, avec une pension de 100 pistoles, & un logement aux galleries du Louvre. Il fut peu de tems après décoré de la Croix de Saint Michel: il mourut en 1657.

Sa maniere de peindre étoit agréable & finie, principalement dans le petit. Il a

toujours cherché le Pouffin, & a très-bien réüssi dans les jeux d'enfans, dans les Pastorales, dans la Perspective & dans l'Architecture. Son dessein est correct; mais son coloris trop fait de pratique, donne un peu dans le crud & dans le rouge.

ANTOINE BOUSSONNET *Stella*, son neveu, fut son élève, & a suivi sa maniere; il étoit aussi de Lyon, & a fait quantité de bons ouvrages. Il y est mort en 1682.

Les desseins de Jacques Stella sont estimés pour leur fini; mais il y a trop peu de feu dans les caracteres de ses têtes, qui ne sont pas non plus assez contrastées.

Ses tableaux sont assez connus dans Paris & à Lyon, & l'on a beaucoup gravé d'après lui.

VALENTIN naquit à Colomiers, dans la Brie, en 1600. Après avoir pris les premiers élémens dans l'Ecole de Voüet, il suivit son inclination qui le portoit à voir les beaux ouvrages de l'Italie, & donna dans la maniere du Caravage, & ne fit pas un plus beau choix pour les sujets de ses tableaux. Ses tableaux d'histoire & de dévotion sont cependant fort estimés. il peignit pour l'E-

glise de Saint Pierre de Rome un grand tableau représentant le martyre des Saints Proceffe & Martinian, que l'on regarde comme son chef-d'œuvre. Il est mort à la fleur de son âge en 1632.

Le Valentin a toujours consulté la nature, & dispofoit bien fes figures; son pinceau est léger, & fes tableaux ont beaucoup de force & de couleur, fans être auffi noirs & auffi outrés que ceux du Caravage.

Le Valentin a peu recherché l'élégance des formes, & n'a pas consulté les graces; il manquoit même de correction, & semble ne s'être attaché qu'à l'effet.

Le Roi a de ce Maître les quatre Evangélistes, qu'il a fait placer dans fa chambre à coucher, & huit autres tableaux. On voit au Palais Royal une femme qui joue de la guittare, un concert de musique, & les quatre âges de l'homme.

BLANCHARD (*Jacques*) né à Paris en 1600, reçut les premiers principes d'un oncle maternel nommé *Bolletti*, & prit de nouvelles leçons à Lyon d'un nommé Horace le Blanc, Peintre assez estimé. Blanchard fut ensuite à Rome de compa-

gné avec son frere Jean; Peintre comme lui, & de-là à Venife, où il fit une étude particuliere du coloris. Il s'y acquit même une réputation qu'il soutint parfaitement après son retour en France, tant à Lyon qu'à Paris, où il fit plusieurs ouvrages qui, par la beauté & la suavité de leur coloris, le firent appeller le Titien de la France. On aimoit fa maniere, & il avoit un talent particulier pour peindre les Vierges à demi-corps, aufquelles, outre le beau coloris, il donnoit de très-belles exprefions.

On voit peu de grandes compositions de ce Maître; mais celles qui nous restent, indiquent qu'il joignoit beaucoup de genie à fes autres belles qualités. D'ailleurs il mourut en 1638, à la fleur de son âge.

Ses principaux ouvrages font à Paris; treize tableaux qui composent la galerie de l'Hôtel de Bouillon; tous font tirés de la Fable, & les personnages font grands comme nature. On voit deux de fes tableaux dans l'Eglise de Notre-Dame un dans la salle de l'Académie de S. Luc: on en trouve auffi plusieurs dans le Château de Versailles.

& dans plusieurs Villes du Royaume.

**LORRAIN** (*Claude Gellée*, dit Claude) nâquit dans la Lorraine en 1600. La pauvreté de ses parens l'obligea d'aller chercher à gagner sa vie en Italie, où il eut le bonheur d'entrer chez un Peintre nommé *Taffi*, qui tâcha de lui donner les premières leçons de son art assez inutilement. Le talent de Lorrain se développa cependant; mais il ne dut point son habileté à ses Maîtres. Ce Peintre sçachant à peine écrire son nom, pouvoit le disputer d'ignorance avec Rembrandt; mais fidele interprète des beautés de la nature, il la rendit parfaitement dans ses paysages & autres tableaux. Il faisoit la figure fort mal, & la plûpart de celles qu'on voit dans ses tableaux, sont de *Lauri* ou de Courtois; aussi disoit-il en plaisantant, quand il les faisoit lui-même: *Je vends le paysage, & je donne les figures*. Sa coutume étoit de faire & d'effacer continuellement; il glaçoit ses fonds, & couvroit l'ouvrage de la veille sans qu'il y parût aucune touche; tout est fondu, tout est d'un accord admirable, & personne n'a mieux entendu la dégrada-

tion des lointains. Il faisoit admirablement bien tous les effets de la nature, avec laquelle il semble avoir disputé de vérité. Il mourut à Rome en 1682.

Ses Eleves sont Jean-Dominique Romain, le Courtois, *Angeluccio*, & Herman Swanefeld. Les desseins de Claude Lorrain sont surprenans pour le clair-obscur; on y trouve la couleur & l'effet des tableaux.

Le Roi possède plusieurs tableaux de ce Maître, tous très-beaux. Il n'y en a qu'un seul au Palais Royal, mais de la dernière beauté: il représente un soleil couchant, avec des soldats sur le devant. On en voit aussi deux admirables à l'Hôtel de Bouillon.

**HIRE** (*Laurent* de la) né à Paris en 1606, devint habile en peu de tems, & se fit une maniere plus fine, plus naturelle que celle de Vouët. Sa touche est légère, son coloris frais; les teintes des fonds de ses tableaux, sont noyées de maniere qu'il y paroît une vapeur répandue par tout: son style est précieux; mais la nature entroit peu dans ses études, ce qu'il est aisé de remarquer aux contours, aux airs de tête de ses figu-

res, & à leurs doigts crochus & allongés. Il ne faisoit plus sur la fin de sa vie, que des tableaux de chevallet très-finis, & qui sont encore recherchés. Il mourut à Paris en 1656.

Ses desseins sont tellement finis, qu'ils vont jusqu'à un froid dégoûtant; on en trouve cependant quelques-uns exemts de ce défaut.

Ses ouvrages sont répandus en grand nombre dans cette Ville: un des plus beaux est le martyre de S. Barthelemy à S. Jacques du Haut-pas, & un Crucifix au Château de Vincennes.

MIGNARD (*Pierre*) surnommé *Mignard le Romain*, né à Troyes en Champagne en 1610, fit à douze ans un tableau de la famille d'un Médecin, chez lequel son pere l'avoit mis pour apprendre la Médecine, à laquelle il le destinoit: mais voyant son inclination pour la Peinture, il l'envoya chez un nommé Boucher, Peintre à Bourges. Pierre Mignard entra ensuite dans l'école de Vouët, qu'il quitta pour aller en Italie, où il lia une amitié étroite avec Alfonso du Fresnoy.

Mignard s'y fit connoître par son talent pour le por-

trait; il y faisoit les graces fugitives qui dépendent des différens mouvemens de l'ame, & les fixoit sur sa toile. Il peignit le Pape, la plupart des Cardinaux, des Princes, des Seigneurs: après vingt-deux ans de séjour en Italie, il se rendit à Paris, & eut l'honneur de peindre dix fois Louis XIV. & plusieurs fois la Maison Royale.

Mignard entreprit la coupole du Val-de-Grace, où la grande composition égale la beauté de la touche. Moliere, son ami, a fait à ce sujet un Poëme fort estimé. Mignard fut toujours l'antagoniste de le Brun, & préféra d'être reçu à l'Académie de S. Luc, dont il fut élu le Chef, à l'Académie Royale de Peinture, parce que le Brun en étoit Directeur.

Mignard mourut en 1695 comblé d'années, d'honneurs & de fortune. Il laissa une fille d'une grande beauté, qu'il a peinte plusieurs fois dans ses ouvrages, & qu'il avoit mariée au Comte de Feuquieres. Elle lui a fait ériger un superbe mausolée dans l'Eglise des Jacobins de la rue S. Honoré; Girardon l'a exécuté. La Comtesse y paroît à genoux.

au-deffous du bufte de fon pere : le refte eft de la main de le Moine le fils.

Les ouvrages qui font le plus d'honneur à Mignard , font la coupole du Val-de-Grace , qu'il voulut retoucher au pafte , ce qui a changé le bon ton de couleur en un autre qui tire fur le violet ; & la galerie de Saint-Cloud. Il étoit confamment grand Colorifte : fes carnations font fraîches , fa touche eft légère & facile , fes compositions font riches & gracieufes , fa penfée eft noble & élevée , fon pinceau moëlleux , & fes attitudes pleines de nobleffe ; mais il lui a manqué un peu de feu , & quelquefois fon deffein manque de correction. Ses qualités personnelles le faifoient aimer de tout le monde , & fon bon cœur s'eft manifefte à l'égard de du Fresnoy , qu'il a affifté jufqu'à la mort. Il étoit lié avec les plus beaux efprits du tems , tels que Racine , Boileau , Scaron , la Chapelle , Moliere , &c.

• Son frere Nicolas Mignard , nommé Mignard d'Avignon à caufe de fon long féjour en cette Ville , a fait auffi de très-bons morceaux dans le Palais des Tuilleries. Il mourut à Avignon en 1668.

On voit dans les appartemens de Versailles le fameux portement de croix de Pierre Mignard , l'Efperance avec trois enfans , la Foi accompagnée de même , Sainte Cécile , une fainte Famille , la Samaritaine , la Vierge couverte d'un voile blanc , un *Ecce Homo*. Il y en a d'autres à Trianon , à Compiègne , au garde-meuble & dans la galerie d'Apollon au Louvre ; à Saint-Cloud ; à Paris dans l'Hôtel de Longueville (aujourd'hui d'Armenonville). On voit fix plafonds dans la Maifon de feu M. Manfard. On a beaucoup gravé d'après ce Maître.

ROBERT (*Nicolas*) né à Langres vers l'an 1610 , peignit pour Gaston de France , Duc d'Orleans , les fleurs & les plantes de fon jardin. Cet habile Artifte fit chaque plante fur une feuille de vélin de la grandeur d'un *in-folio* , avec une exactitude merveilleufe , & repréfenta fur de femblables feuilles les oifeaux & les animaux rares de la ménagerie du Prince. Gaston fit ranger le tout en divers porte-feuilles , qui fe trouvent aujourd'hui dans la Bibliothèque du Roi , rue de Richelieu.

Robert mourut en 1684 :

mais cette collection aussi singulière par sa rareté, que par sa beauté & l'exactitude du dessin, a été continuée par les Sieurs Joubert, Aubriet, Mademoiselle Basseporte, & fait le plus beau recueil en ce genre, qui soit au monde. Toutes ces miniatures y sont rangées par les classes & les genres auxquels chacune doit se rapporter.

FRESNOY [*Charles-Alfonse du*] né à Paris en 1611, parut Peintre & Poète, & s'est fait une réputation immortelle, tant par le peu de tableaux que nous avons de lui, que par son Poème latin sur la Peinture. Il sçavoit le Grec, la Géométrie, & entendoit parfaitement les Poètes. Il fut ami de Mignard, qui le soutint jusqu'à la mort, & qui a procuré au Public le Poème latin de *Certe graphica*, dont nous venons de parler: on le compare à l'Art poétique d'Horace, & il a été traduit en Italien, en Anglois & en François. Du Fresnoy mourut à Villiers-le-Bel à quatre lieues de Paris, en 1665.

Ses ouvrages en France se voyent dans l'Eglise de la Paroisse Sainte Marguerite à Paris, à l'Hôtel d'Armenonville, au Château ap-

pellé autrefois de Rincy; aujourd'hui de Livry.

BOURDON [*Sébastien*] né à Montpellier en 1616, peignit à fresque à l'âge de quatorze ans la voûte d'un Château voisin de la Ville de Bordeaux. A dix-huit ans il fut en Italie, où il copia de mémoire un tableau de Claude le Lorrain, de manière que les Connoisseurs eux-mêmes en furent surpris. Il faisoit la manière du Caravage, & fit des corps-de-gardes comme lui; il imita Bamboche dans ses petites figures.

Après trois ans de séjour en Italie, il revint en France; & peignit à Paris à l'âge de vingt-sept ans, le fameux tableau du crucifiement de S. Pierre, qu'on voit à Notre-Dame. Il peignit aussi dans la suite la galerie de l'Hôtel de Bretonvilliers, ouvrage digne des plus beaux tems de la Peinture. Il fut un des douze premiers qui commencèrent en 1648 l'établissement de l'Académie Royale de Peinture, dont il fut Recteur, & mourut à Paris en 1671.

Le Bourdon a embrassé & réussi dans tous les genres de Peinture. Il avoit un génie fécond, beaucoup de feu, de la facilité, & une



grande liberté de pinceau. Il étoit grand Coloriste, mais peu correct dans les extrémités de ses figures : sa touche est extrêmement légère, & sa couleur très-fraîche : il ne suivoit que son caprice, & n'avoit proprement aucune maniere arrêtée. Ses compositions extraordinaires, ses expressions animées, les belles têtes de ses Vierges, dont les attitudes sont aussi variées que gracieuses, ont toujours été estimées.

Les desseins de Bourdon sont pleins de feu, & d'une liberté qui enchante. Il a fait peu de tableaux en Italie ; mais on en voit un beau de lui dans l'Eglise de S. Pierre de Rome.

On trouve à Paris dans l'Eglise de Notre-Dame le crucifiement de S. Pierre, qu'on regarde comme son chef-d'œuvre ; à S. Gervais le martyre de S. Protas, une descente de croix dans l'Eglise S. Benoît, une Nativité dans une chapelle de la Collégiale de S. Honoré, & beaucoup d'autres.

SUEUR [*Eustache le*] né à Paris en 1617, entra de bonne heure dans l'école de Simon Vouët, & y fit des progrès si étonnans, qu'il devint bientôt supérieur à son Maître, & peignit dans

sa maniere huit grands tableaux du songe de Poliphile, pour être exécutés en tapisseries.

Un genie heureux & fertile, un dessein correct, une composition sage, une ordonnance bien digérée, des idées sublimes, un style noble, l'ont souvent fait nommer le Raphaël de la France. Le Sueur, en effet, a toujours cherché dans ce maître de la Peinture, la simplicité des draperies, la noblesse de ses airs de têtes, son dessein & son expression. Il avoit en partage ces graces nobles & élevées, qui, sans contrainte & sans servitude, ont tous les ornemens de l'art. Il se forma le goût sur l'antique ; mais il sçut si bien y allier les graces de la nature, que sa maniere de peindre & de dessiner n'a rien de dur, de froid, ni de sec. Son pinceau est au contraire moëlleux, facile, & d'une franchise aimable.

Il entreprit en 1645 le petit cloître des Chartreux de Paris, où il représenta en 22 tableaux la vie de S. Bruno, leur Fondateur. Cet admirable ouvrage, terminé en trois années, fit connoître l'étendue du genie de le Sueur, & l'a immortalisé : le 7, le 13 & le 21 sont les

plus beaux ; le dernier , surtout , étoit traité d'une manière très-sçavante pour la disposition des figures , & les différentes expressions des Religieux qui regardent expirer leur pere.

La France perdit ce grand homme en 1655 à l'âge de 38 ans. Si une plus longue carrière lui eût permis de prendre la couleur Vénitienne , il seroit devenu un Peintre parfait.

On retrouve dans les desseins de le Sueur les beautés qui brillent dans ceux de Raphaël.

Ses ouvrages les plus considérables sont le petit cloître des Chartreux. Dans l'Eglise de Notre-Dame , S. Paul qui prêche à Ephese , & persuade aux Gentils de se convertir & de brûler leurs livres : aux Capucins de la rue S. Honoré , un Christ mourant ; à S. Germain l'Auxerrois , Jesus-Christ chez Marthe & Marie , & le martyre de Saint Laurent ; à Saint Etienne du Mont , la mort de Tabithe ; & dans l'Eglise de S. Gervais plusieurs morceaux.

Dans l'Abbaye de Marmoutiers-les-Tours , Saint Louis pensant les pauvres , d'environ 6 pieds 6 pouces de hauteur , sur 4 pieds 6

pouces de largeur ; S. Sébastien après son martyre , soutenu par des Anges , une femme retire les flèches , une autre ramasse celles qui sont tombées ; même dimension. S. Martin , auquel apparoît la Sainte Vierge , S. Pierre & S. Paul , avec Sainte Agnès & Sainte Thécle : un autre S. Martin en habits pontificaux , 5 pieds 8 pouces sur 4 pieds 6 pouces ; S. Benoît en extase , 5 pieds 8 pouces sur 4 pieds 6 : la tête est parfaite. Une descente de croix ; la Vierge tient Jesus-Christ appuié sur ses genoux ; la Magdeleine , & deux autres femmes , accompagnent la Vierge : le coloris en est beau , & l'expression charmante ; les figures sont grandes comme nature. Un S. Benoît , petit tableau d'environ 2 pieds sur 18 pouces , faisant pendant avec un autre représentant Saint Scholastique. L'Annonciation , dont parle M. d'Argenville , n'est pas dans l'Abbaye , mais dans un Prieuré qui en dépend. On n'y trouve pas non plus le Pere Eternel : il faut s'en rapporter à la liste que je donne ici , l'ayant vérifiée de mes propres yeux.

Dans la maison du Président Lambert , l'apparte-

ment au deuxième étage ; appelé les bains ; cinq sujets dans le cabinet appelé *de l'Amour*, & plusieurs autres.

La Chapelle de M. Turgot, Conseiller d'Etat, rue Portefoin, est peinte entièrement de la main de le Sueur.

On voit au Palais Royal Alexandre qui prend une coupe de son Médecin Philippe, en lui donnant une lettre qui l'accusoit de trahison.

Le Roi a un petit tableau représentant Jésus-Christ à la colonne après la flagellation.

Le Sueur a gravé à l'eau-forte une Sainte Famille, & tous les plus habiles Graveurs se sont fait gloire de graver d'après ses desseins.

BLANCHET, (*Thomas*) né à Paris en 1617, s'attacha d'abord à la Sculpture, que Sarasin, à cause de la foiblesse de son tempérament, lui conseilla de quitter pour la Peinture.

Blanchet fut en Italie où il lia amitié avec le Poussin, André Sacehi, & le fameux Algarde. Il revint ensuite à Lyon, où il peignit beaucoup dans l'Hôtel de Ville, & y fut élu Directeur d'une *Ecole* académique ; &

quoiqu'absent, il fut reçu dans l'Académie Royale de Paris en 1676.

Ce Peintre avoit un génie facile, & un dessein assez correct, la pensée & le style élevés, une riche composition, une belle touche & beaucoup d'expression : son coloris est vrai, & il dessinait les enfans avec beaucoup d'art.

L'incendie de l'Hôtel de Ville de Lyon, qui consuma une partie de ses ouvrages, lui causa beaucoup de chagrin : il s'étoit fixé dans cette ville, où il mourut en 1689. On y voit ses principaux ouvrages ; & à Paris, dans l'Eglise de Notre-Dame, on trouve le ravissement de S. Philippe après le Baptême de l'Eunuque de Candace ; Cadmus qui tue le dragon, & en sème les dents par ordre de Pallas, se conserve dans les salles de l'Académie.

BRUN, (*Charles le*) né à Paris en 1619, montra dès le plus bas âge qu'il deviendrait un grand homme, & que ses talens illustreroient sa patrie. Dès l'âge de trois ans, il tiroit les charbons du feu pour dessiner sur le plancher, & à douze, il fit le portrait de son ayeul, qui passe pour un beau morceau.

On voit de lui au Palais Royal deux tableaux qu'il peignit à l'âge de quinze ans. L'un est Hercule qui assomme les chevaux de Diomède; l'autre représente ce héros en sacrificeur.

M. le Chancelier Seguier l'envoya en Italie, & l'y entretenit pendant six années; il rencontra à Lyon le Poussin qui y retournoit, & qui lui dévoila les mystères de l'Art, qui ne sont connus que des grands hommes. Le Brun fit même à Rome quelques tableaux dans le goût du Poussin, dont quelques-uns parurent faits de la main de ce dernier.

Ce Peintre, de retour à Paris, exécuta & exposa en public divers tableaux qui le firent regarder comme un des premiers Maîtres de l'Europe. Il fut élu Directeur de l'Académie Royale, à l'établissement de laquelle il avoit le plus contribué. Tous les ouvrages qu'il fit depuis confirmèrent la réputation qu'il s'étoit si justement acquise.

Le Brun avoit l'esprit pénétrant, étoit bon historien, grand & magnifique dans ses ordonnances, possédant la poétique de son Art, sçavant dans l'allégorie & dans toutes les parties de la Pein-

ture: il avoit beaucoup de correction & d'élégance; ses airs de tête sont nobles & gracieux; on trouve dans ses figures une expression admirable, & on lit dans leurs caractères les passions qui les agitent. Nous avons de lui deux traités; l'un sur la physiologie, & l'autre sur les caractères des passions, avec des figures qui les rendent parfaitement.

Aucun Peintre n'a mieux observé le Costume que le Brun; il s'instruisoit à fond de sa matière, soit par la lecture, soit en consultant les sçavans: on souhaiteroit seulement, dans les ouvrages de ce célèbre artiste, un coloris plus vrai, plus varié, plus vigoureux, & un peu moins d'uniformité dans ses productions.

Louis XIV le nomma son premier Peintre, l'annoblit en 1662, & le créa Chevalier de Saint Michel. Sa Majesté lui donna dans la suite des armes distinguées, & son portrait enrichi de diamans. Ce fut le Brun qui obtint du Roi l'établissement d'une nouvelle Académie à Rome, où l'on entretient, aux dépens de Sa Majesté, les jeunes gens qui ont de la disposition pour la Peinture, la Sculpture & l'Architectu-

re, & dont les ouvrages ont mérité le prix au jugement des Académiciens de Paris.

Le Brun s'étoit fait une fortune brillante, qu'il soutint très-bien par ses manières nobles & gracieuses jusqu'à sa mort, qui arriva en 1690. Il fut inhumé à S. Nicolas du Chardonnet, où sa veuve lui fit construire un tombeau de marbre d'une grande magnificence. Coysevox l'exécuta.

Ses disciples ont été Frere Gabriel, Claude Audran, Verdier, Houasse, Vernaufal, *Viviani*, le Fevre, & plusieurs autres.

Les ouvrages de le Brun sont en trop grand nombre pour en faire ici un détail complet; mais on ne peut gueres se dispenser de parler de quelques-uns, qui ont mérité particulièrement les suffrages de tous les gens de goût, & de tous les connoisseurs.

On voit aux Carmelites du Fauxbourg S. Jacques la Magdeleine aux pieds du Sauveur, chez Simon le Pharisien: & Jesus-Christ dans le desert, servi par les Anges, deux grands tableaux admirables. Dans une Chapelle de la même Eglise, une Magdeleine pénitente, qui est un chef-d'œuvre de l'art

pour l'expression & le coloris. Dans l'Eglise de Saint Paul le *Benedicite*, petit tableau excellent; dans la Chapelle du Séminaire de S. Sulpice un plafond superbe qui représente la Vierge, à qui le Pere Eternel tend les bras, avec nombre d'Anges qui la soutiennent: à S. Nicolas du Chardonnet un S. Charles; le Brun semble s'être surpassé en faisant ce tableau de son Patron. Au Couvent des Picpus le fameux tableau du serpent d'airin.

Le Roi a deux galeries peintes de la main de ce célèbre Artiste, & les seuls tableaux qui les enrichissent auroient fait ériger des autels à leur Auteur dans l'antiquité. Sa Majesté en possède encore un grand nombre qui sont en piles dans la galerie appelée la galerie d'Apollon, dans le Château de Versailles & autres endroits. Les batailles d'Alexandre, & sur-tout la famille de Darius, sont inestimables. M. le Duc d'Orleans a le tableau du *massacre des Innocens*. On trouve encore beaucoup de productions du pinceau de le Brun dans divers endroits du Royaume. On peut en voir un détail assez circonstancié dans la

*Vie des Peintres* de M. d'Argenville, d'où j'ai tiré ces abrégés des vies des plus célèbres Maîtres de chaque Ecole.

**COURTOIS** (*Jacques*) connu sous le nom de *Bourguignon*, naquit à S. Hypolite dans la Franche-Comté, en 1621 : il apprit les premiers principes de son pere Jean Courtois, & fut à Milan avec un Officier François, n'ayant encore que quinze ans. Il suivit l'armée, destina les marches, les sièges, les escarmouches & les batailles dont il fut témoin. Le Bourguignon fit ensuite connoissance avec le Guide & l'Albane, qui ne lui cachèrent rien des finesses de l'Art. Le Bourguignon vint enfin s'établir à Rome, & peignit de caprice quelques batailles, animé par la vûe de la bataille de Constantin, peinte par Jules Romain.

Il donnoit à ses couleurs un éclat & une fraîcheur séduisantes, & animoit les figures d'un feu réellement martial. Le Prince *Mattia* de Médicis l'employa beaucoup dans sa belle maison de l'*Appoggio*, & le Procureur *Sagredo* lui fit représenter dans une galerie les batailles les plus sanglantes de l'Écriture Sainte.

Devenu veuf, & sans enfans, après 7 ans de mariage, & soupçonné d'avoir empoisonné sa femme, il prit l'habit de Jesuite & se rendit à Rome, où sa grande réputation l'avoit devancé: il fit plusieurs tableaux d'histoire qui sont fort estimés; mais le genre dans lequel il s'est fait le plus d'honneur, est celui des batailles. Rien n'est si recherché que ses ouvrages, & l'on y aperçoit un feu & une intelligence qu'on ne trouve guères dans les tableaux des Peintres qui ont couru la même carrière. Il mourut à Rome en 1676. On ne lui connoît d'autre disciple que Parocel le pere.

Les ouvrages de Bourguignon sont répandus partout : les principaux sont quatre grandes batailles dans la galerie du Grand Duc, une galerie à Venise chez le Procureur *Sagredo*; à Dusseldorf la bataille de Josué, celle de Constantin contre Maxence. Le Roi de France a la bataille d'Arbelles, Josué qui fait arrêter le Soleil, & Moyse qui prie pendant le combat des Amalécites.

**LOIR** (*Nicolas*) né à Paris en 1624, donna au coloris la préférence sur les au-

tres parties de la Peinture , & se fit une maniere particuliere , quoiqu'il fût élève de Bourdon.

Loir fut à Rome en 1647, & y dessina d'après nature le paysage & les fabriques des environs de cette Ville : il y peignit Darius qui visite le tombeau de Sémiramis ; & le succès de ce morceau lui acquit une réputation glorieuse.

A son retour en France Louis XIV lui fit peindre plusieurs plafonds dans le Palais des Thuilleries & dans le Château de Versailles : il y représenta, sous l'allégorie du Soleil , l'histoire de ce grand Monarque. On estime infiniment le percé du plafond de l'antichambre du Roi , où la lumière est répandue avec un grand artifice. Sa Majesté fut si satisfaite des ouvrages de Loir , qu'elle lui assigna une pension de 4000 livres. Loir ne faisoit entrer dans ses tableaux aucun ornement qui ne fût relatif à ce sujet , & qu'il ne renfermât une pensée morale. Son grand talent étoit de peindre les femmes & les enfans. Il avoit un génie si fécond , qu'étant un jour avec des Peintres de ses amis qui disoient qu'on ne pouvoit

guères traiter un sujet d'histoire que de deux ou trois manieres , il gagea qu'il composeroit en un jour douze Saintes Familles si variées que pas une figure ne se ressembleroit : il gagna la gageure. On trouve une quantité de copies qu'il a faites d'après le Poussin , & si belles , qu'on les prendroit pour des originaux. Le grand travail l'épuisa , & il mourut en 1679. François de Troy fut son élève.

Les caracteres de têtes des figures de Nicolas Loir sont un peu quarrés & peu gracieux , & ses draperies sont lourdes.

Dans la terre du Plessis-Guenegaut , près Villeroy , on voit une belle galerie peinte de la main de ce Maître.

COURTOIS (*Guillaume*) frere du Bourguignon , naquit en 1628 , & fut à Rome avec son frere , où il se mit sous la conduite de *Pierre* de Cortone. Carle Maratte disoit qu'il estimoit davantage les ouvrages de Guillaume Courtois , que ceux de *Pierre* de Cortone ; & Guillaume , en effet , dessinoit plus correctement , mais il mettoit moins de feu. La goute , qui le tourmentoit , le mit au tombeau en 1679. Pres-

que tous ses ouvrages font à Rome.

COYPEL [ *Noël* ] né à Paris en 1628, entra dans l'école d'un Peintre d'Orleans nommé Poncet, élève de Vouët; mais il le quitta à l'âge de 14 ans & se rendit à Paris. Charles Errard, chargé des ouvrages de Peinture qu'on faisoit au Louvre, y employa Coypel qui s'y fit honneur. Il fut reçu à l'Académie en 1659, & devint un de ses plus illustres membres. Il fut nommé Directeur de l'Académie de Rome en 1672, & y mena son fils Antoine Coypel. Noël donna un nouveau lustre à cette Académie, la logea dans un Palais, & y fit mettre les Armes de France. Il peignit quatre sujets de l'Histoire Romaine, destinés pour le cabinet du Conseil à Versailles. Ces morceaux furent exposés à la *Rotonde*, & eurent un applaudissement général.

Noël revint en France en 1676; le Roi lui donna une pension de mille écus, & le nomma Directeur après la mort de Pierre Mignard. Il entreprit à l'âge de 78 ans les peintures à fresque qui sont au-dessus du Maître-Autel des Invalides, & mou-

rut en 1707. Il a laissé deux fils, Antoine & Noël-Nicolas, qui furent ses élèves.

Ses principaux ouvrages sont dans les Eglises de Paris, aux Thuilleries, à Versailles, à Trianon, à Rennes, & un beau morceau dans le plafond de la salle des Gardes au Palais Royal. Son tableau du martyr de Saint Jacques, qui se voit à Notre-Dame, l'a fait regarder comme un des meilleurs Maîtres de l'*Ecole Francoise*.

FEVRE [ *Claude le* ] né à Fontainebleau en 1633, fut successivement élève de le Sueur & de le Brun. Il réussit si bien dans quelques portraits, que le Brun lui conseilla de s'y attacher. Le Fevre s'y tint, & devint si habile qu'on peut le comparer aux meilleurs Peintres en ce genre: il fut même regardé en Angleterre comme un second Vandick. En effet, la vérité, la ressemblance, le caractère, l'esprit, la vie de la personne semblent animer la toile de ses portraits, où le coloris, la fraîcheur & une touche admirable se font remarquer avec distinction. Le Fevre mourut à Londres en 1675.

MONOYER [ *Jean-Baptiste* ] nommé communé-



ment *Baptiste*, naquit à Lille en 1635, & s'addonna à peindre des fleurs. Il répandoit une fraîcheur & une vérité si parfaite dans tout ce qu'il peignoit, qu'il ne paroïssoit manquer à ses fleurs que l'odeur de celles qui lui avoient servi de modèles. Il vivoit jusqu'à la rosée qui s'y attache le matin.

Baptiste fut reçu à l'Académie en 1663; & s'étant laissé gagner aux instances de Milord Montaigu, il fut à Londres, où il peignit des fleurs & des fruits tout le long de l'escalier de son appartement. Baptiste y mourut en 1699. On ne peut rien ajouter à la légereté de sa main, à la finesse de sa touche, & au moëlleux des desseins de Baptiste, qui eut un de ses fils nommé Antoine, pour son disciple.

Le Roi a environ 60 tableaux de ce Maître dans ses Châteaux de Trianon, Meudon, Marly, la Ménagerie. Tous ses ouvrages sont extrêmement recherchés.

FOREST [*Jean*] né à Paris en 1636. Après avoir reçu les premières instructions de son pere, il fut en Italie, & entra dans l'école de Pierre-François *Mola*. En revenant en France il dessina les plus belles vûes qu'il trouva

sur sa route, & égala *Mola*, son Maître, pour le paysage, auquel il se donna plus particulièrement qu'à l'histoire. Son coloris est terrible, quelquefois même un peu outré, & trop noir; mais on trouve toujours dans ses tableaux un piquant, & ces coups de Maîtres que l'on appelle *réveillons*. C'étoit pour faire valoir de semblables échappées de lumière, qu'il a employé des tons sourds dans ses ouvrages. Sa touche d'arbres est admirable, accompagnée de beaux sites, & de figures bien dessinées. Tous les curieux se font une satisfaction d'avoir dans leurs cabinets des morceaux de ce Maître, qui mourut à Paris en 1712 sans avoir fait d'élèves.

FOSSE (*Charles de la*) naquit à Paris en 1640: sa famille étoit abondamment pourvue des faveurs des Muses. La Fosse son oncle a fait plusieurs Tragédies très-estimées. Charles fut oncle de l'Auteur de *Manlius*; les progrès rapides qu'il fit dans l'*Ecole* du célèbre le Brun le rendirent en peu de tems capable de se faire à lui-même une haute réputation. Il puisa à Rome la correction du dessein, & à Venise un pinceau moël-

leux & une intelligence du coloris & du clair-obscur qui font estimer ses ouvrages. Il fut reçu à l'Académie en 1693, & en fut nommé Recteur dans la suite. Il a peint dans la belle maison de Milord Montaigu, à Londres, l'apothéose d'Isis & l'assemblée des Dieux. Tout ce que la poétique, la magie du coloris & la belle ordonnance peuvent produire, se trouve ramassé dans ces ouvrages.

On lui reproche cependant de n'avoir pas employé le vrai ton de couleur de la nature, d'avoir fait ses figures un peu courtes, & d'être lourd dans ses draperies. Il mourut à Paris en 1716, & eut pour disciple François Marot, dont les tableaux sont fort recherchés.

On regarde comme le chef-d'œuvre de la Fosse son tableau de réception à l'Académie, représentant l'enlèvement de Proserpine. Il a peint la coupole de l'Eglise des Invalides. Le Roi a plusieurs morceaux de ce Peintre, tant dans sa collection, que dans la Chapelle de Versailles, dans celle de Choisy-le-Roi, &c.

CORNEILLE (*Michel*) : né à Paris en 1642, se forma en Italie un goût de dessin

qui tenoit beaucoup de celui des Carraches. Le coloris n'eût pas été sa moindre partie, si les couleurs qu'il employoit n'eussent pas entièrement changé, & s'il ne les eût un peu trop fatiguées. Il entendoit fort bien le clair-obscur, le paysage, dessinait correctement, & ses airs de tête sont nobles & gracieux. Le Roi l'employa à Versailles, à Trianon, à Meudon, à Fontainebleau. Il a peint à fresque une chapelle des Invalides. Il avoit un talent si particulier pour copier les desseins des plus grands Maîtres, qu'on prenoit souvent ses copies pour les originaux. Une fluxion de poitrine jointe à la pierre, dont il souffroit beaucoup, le mirent au tombeau en 1708.

*Jean-Baptiste Corneille* frere de Michel, fut aussi un bon Peintre. Il nâquit à Paris en 1646, fut reçu à l'Académie en 1676, Professeur dans la même Académie, & mourut à Paris en 1695. Les plus beaux ouvrages de l'un & de l'autre décorent les Eglises de cette Ville & des environs.

- JOUVENET [*Jean*] né à Rouen en 1644, est regardé comme un des premiers Peintres de France.

Son ayeul Noël Jouvenet , avoit eu le fameux Pouffin dans son école. Jean Jouvenet se transporta à Paris à l'âge de dix-sept ans, & n'eut point d'autre Maître que la nature , & acquit cette facilité d'exécution qui a toujours caractérisé ses travaux. Il fit à 29 ans le tableau du *Mai*, dont le sujet est la guérison du Paralytique; la fierté du dessein, la belle composition, & l'entente du clair-obscur, s'y font remarquer avec distinction. L'Académie le reçut avec un applaudissement général en 1675 : son tableau de réception, qui représente Esther devant Assuerus, est un des plus beaux morceaux de la salle de l'Académie. Il en fut Directeur, & puis Recteur perpétuel.

Etant devenu paralytique de la main droite à la suite d'une attaque d'apoplexie, il s'habituait tellement à se servir de la main gauche, qu'il a exécuté de cette main des tableaux admirables, entr'autres le morceau appelé le *Magnificat*, qu'on voit dans le chœur de Notre-Dame.

Ce Peintre ne vit jamais l'Italie, non plus que le Sueur : les grands hommes trouvent leur succès dans

leur propre génie. Jouvenet mourut à Paris en 1717, & n'a fait qu'un seul Eleve bien digne de lui; c'est M. Restout son neveu, Professeur de l'Académie, qui par ses grands ouvrages & ses talens, fait parfaitement revivre cet habile homme, auquel le Dictionnaire de Moreri, édition de 1725, & le Mercure de France du mois de Juillet 1730, n'ont pas rendu la justice qu'il méritoit. On devoit parler en des termes plus mesurés d'un des plus grands Artistes en son genre, que la France ait vû sortir de son sein.

On remarque en lui une maniere fiere & ressentie, des expressions vives, des attitudes vraies; dessinant de grand goût, insinuant dans les ombres des reflets ménagés & des coups de lumieres piquans, qui font valoir les tons sourds du fond, & qui en faisant connoître sa grande intelligence du clair-obscur, dédommagent de la vérité de couleur qui y manque souvent, & donnent à ses tableaux un effet admirable. On souhaiteroit que son dessein fût un peu moins chargé.

Ses ouvrages en grand nombre, se trouvent dans toutes les Eglises de Paris.

Les quatre morceaux qui sont à S. Martin des Champs, & qui sont exécutés en tapisseries, suffiroient seuls, pour rendre immortelle le nom de ce célèbre Artiste. On connoît aussi de sa main le tableau excellent de la guérison des malades sur les bords du lac de Genesareth, qui se voit aux Chartreux, & les douze Apôtres qui sont au-dessous de la coupole des Invalides.

Ses desseins sont rares, parce que M. Restout, son neveu, en est le seul possesseur : on y remarque partout une touche mâle, une hardiesse de main, un feu & une imagination qui étonnent.

TROY (*François de*) né à Toulouse en 1645, vint à Paris fort jeune, & se mit dans l'Ecole de Claude le Févre qui excelloit dans le portrait. De Troy n'abandonna pas cependant l'histoire, & fut reçu à l'Académie en 1674. L'expression, la correction, le choix des belles formes, beaucoup de noblesse, un grand fini, la beauté, la force & l'harmonie de la couleur se trouvent rassemblés dans ses ouvrages. Il mourut en 1730, laissant pour Elève Jean de Troy son fils, qui a été Pro-

fesseur de l'Académie de Paris, Directeur de celle de Rome, Prince de celle de S. Luc, Secrétaire du Roi du grand Collège, & Chevalier de S. Michel, mort depuis deux ans à Rome, sur le point de revenir en France. L'un & l'autre sont regardés comme deux grands Maîtres.

PARROCEL (*Joseph*) né en Provence en 1648. Son pere étoit d'une famille distinguée dans la ville de Montbrison en Forez; il s'établit à Brignoles en Provence, où il avoit épousé la fille d'un Capitaine d'un vaisseau sur lequel ils avoient été pris l'un & l'autre par un Corsaire, conduits à Alger, & enfin relâchés. Il mourut à Brignoles en 1660, laissant trois enfans, Barthelemi mort jeune, Louis, & Joseph, qui s'attachèrent tous trois à la Peinture.

Joseph dont il est ici question, reçut les premiers principes de son frere Louis, qui s'établit ensuite à Avignon. Joseph, après quelque séjour à Paris, se rendit en Italie, & se mit à Rome sous la discipline du Bourguignon, qu'il a surpassé à représenter des batailles, suivant le dire de bien des Connoisseurs, Parrocel par-

courut

courut les villes d'Italie, & prit à Venise un beau coloris. Il comptoit même se fixer dans ce pays-là, lorsque la jalousie que fit naître son mérite, lui suscita sept ou huit assassins, qui l'attaquèrent la nuit sur le fameux pont *Rialto*. Son courage le tira sain & sauf des mains de ces malheureux, & il prit aussi-tôt le parti de revenir en France, où il a peint avec succès des sujets d'histoire, de caprice & de guerre avec une légèreté de touche charmante, & une fraîcheur de coloris admirable. Tout est en mouvement dans ses tableaux, le Soldat a une action propre à exprimer le vrai courage, & le tout ensemble offre aux yeux cette horreur si nécessaire à des sujets de batailles. Il disoit au sujet des tableaux de Vander-Meulen, *que ce Peintre ne sçavoit pas tuer un homme*. Parrocel n'avoit cependant jamais suivi les armées comme lui & le Bourguignon, mais son heureux génie suppléoit à tout.

A ces heureux talens Parrocel joignoit l'amour des Belles-Lettres & une parfaite connoissance de l'Histoire sainte & profane; il avoit même composé des cantiques, qu'il chantoit en

travaillant lorsqu'il étoit seul. Pieux sans affectation, trop franc, trop sincère pour être courtisan, charitable envers les pauvres, il mourut en 1704, & laissa deux enfans, l'un M. Charles Parrocel son Elève, qui a prouvé par ses beaux ouvrages combien il étoit digne successeur des talens de son pere, & mort en 1752. Son cadet est mort à Saint-Malo Chevalier de S. Louis, & Ingénieur en chef de cette ville.

Ses autres Disciples sont M. François Sylvestre, de l'Académie, & deux de ses neveux, Ignace Parrocel, qui s'est attaché à peindre des batailles dans sa maniere, mort en 1722. Et l'autre Pierre Parrocel, qui a pris des leçons de Carle Maratte. Ce dernier a peint une galerie à l'Hôtel de Noailles, dans la ville de Saint-Germain en Laye. Il a laissé plusieurs enfans, entr'autres Joseph, qui a été Pensionnaire du Roi à Rome, & Ignace Parrocel, aujourd'hui en cette ville, où il se distingue par son talent, particulièrement pour les décorations & les grandes machines. Il vient de peindre la grande coupole de l'Eglise de l'Abbaye du Mont Saint-Quentin en Pi-

cardie ; & c'est de lui que je tiens les instructions sur la Peinture à détrempe que j'ai inférées dans ma Préface.

CHERON (*Elizabeth-Sophie*) (née à Paris en 1648, illustra son sexe par ses talens supérieurs dans l'art de la Peinture, comme *Alba Rosa* le fait encore en Italie. Le mérite d'Elizabeth Cheron fut bientôt connu, par les portraits qu'elle fit, & dont la parfaite ressemblance étoit la moindre qualité. Un beau ton de couleur, un dessein correct & de bon goût, une entente de l'harmonie, des draperies bien jettées, joints à une grande facilité de pinceau, se trouvent réunis dans les ouvrages de cette illustre fille. Charles le Brun qui aimoit à soutenir les Arts, la présenta à l'Académie, où elle fut reçue avec distinction en 1676.

Elle ne se fixa pas au portrait, elle traitoit également bien les sujets d'histoire ; & ses talens pour la Poësie lui firent entreprendre la traduction en vers françois de plusieurs Pseaumes de David, & de quelques cantiques, qu'elle orna de figures gravées par son frere Louis Cheron. Elle fit aussi

un Poëme des cerises renversées, imprimé à la fin de la *Batrachomiomachie* d'Homere, mise en vers françois par M. Boivin. Ces ouvrages lui méritèrent une place dans l'Académie des *Ricovrati* de Padoue en 1699, sous le nom de la Muse *Erato*. Elle cultivoit aussi la Musique.

Elizabeth Cheron se maria dans un âge un peu avancé avec M. le Hay, Ingénieur du Roi, dont elle n'eut point d'enfans. Elle mourut à Paris en 1711, âgée de quatre-vingt-trois ans.

Son frere Louis Cheron étudia long-tems en Italie, & en rapporta ce caractère antique & ce vrai goût si rare dans la Peinture. Il est mort en Angleterre en 1713.

Il y a une suite de cornalines gravée d'après les dessein d'Elizabeth Cheron. Ses tableaux d'histoire sont une Fuite en Egypte, avec un beau fond de paysage ; la Vierge endormie de fatigue, & les Anges prenant soin de l'Enfant Jesus ; Casandre interrogeant un Génie sur la destinée de la ville de Troye, une Annonciation ; Jesus-Christ au tombeau, peint d'après le modele de l'Abbé Zumbo. S

Thomas d'Aquin, dans les Ecoles des Jacobins de la rue S. Jacques. Ses portraits historiés sont répandus dans Paris.

BOULLONGNE (*Bon*) nâquit à Paris en 1649, & fut Elève de son pere Louis Boullongne, Professeur de l'Académie, dont on voit trois tableaux à Notre Dame, & qui mourut à Paris en 1674. Bon se rendit en Italie, où son génie facile, secondé d'une bonne main, formée par une étude réfléchie des ouvrages des grands Maîtres de ce pays, lui fit une adresse si surprenante à copier leurs tableaux & à imiter leurs manieres, que les yeux les plus clairvoyans y ont été trompés plus d'une fois.

A son retour en France il fut reçu à l'Académie en 1677, & donna pour son tableau de réception le combat d'Hercule contre les Centaures. Il travailla ensuite à l'escalier de Versailles, & en 1702 il peignit à fresque dans l'Eglise des Invalides la chapelle de S. Jérôme & celle de S. Ambroise. Louis XIV. l'occupa beaucoup. Il mourut à Paris en 1717.

Ce Peintre composoit & desinoit bien, & son coloris étoit aussi bon dans les

sujets d'histoire que dans le portrait. Il avoit l'esprit toujours porté au travail, & se levoit de très-bon matin en tout tems. Il ébauchoit ses tableaux le matin, les donnoit à peindre à ses meilleurs Elèves, & retouchoit l'après-midi tout leur ouvrage. Un d'eux ayant fait le portrait de son Maître, & s'excusant de ce qu'il n'avoit pas bien réussi, sur la difficulté d'avoir de bons pinceaux: *Ignorant que tu es*, lui dit Boullongne, *je veux faire ton portrait avec mes doigts*: il le fit en effet.

Ce Maître laissa deux fils qui moururent jeunes l'un & l'autre. Ses deux sœurs Geneviève & Magdeleine peignoient fort bien, & furent reçues à l'Académie Royale.

Ses Elèves sont Jean-Baptiste Santerre, Louis Sylvestre, Jean Raoux, Claude Verdot, Nicolas Bertin, Christophe, Dulin, le Clerc, Tournieres, & Cazes.

Jean Raoux né à Montpellier en 1677, a eu un bon coloris. Il a resté dix ans en Italie; à son retour il fut reçu à l'Académie. Il mourut à Paris en 1734. Quand il a réussi dans ses caprices, il a presque égalé le Rembrant.

Ses Vestales sont charmantes, & son satin est admirable, mais son coloris est un peu foible.

*Louis Boullongne* s'est aussi distingué dans la Peinture; il s'est acquis beaucoup de réputation, ses morceaux des Invalides lui font un honneur infini. Il est mort en 1734.

**HALLÉ** (*Claude-Gui*) né à Paris en 1651, eut pour Maître son pere Daniel Hallé, connu par son tableau de S. Jean devant la Porte Latine, que l'on voit à Notre Dame, & par le Martyre de S. Symphorien, à l'Autel de la Paroisse de l'Abbaye S. Germain.

Claude Hallé se forma un bon goût sur les beaux morceaux qui sont à Paris, & s'acquit un rang distingué dans son Art. Il ne fut jamais en Italie. Il avoit une belle composition, un coloris gracieux, un dessein correct, une grande intelligence du clair-obscur, & beaucoup de facilité dans l'exécution. Comme il étoit d'un caractère extrêmement doux, & avoit des mœurs bien rangées, son pinceau a toujours produit du gracieux, & jamais rien de libertin. Il se maria en 1697, & mourut à l'âge de quatre-vingt-cinq

ans en 1736. Il a laissé deux enfans, un garçon, aujourd'hui Peintre reçu à l'Académie Royale, & qui soutient parfaitement la réputation de son pere. Le second enfant est une fille, que M. Restout a épousée. Les ouvrages du pere sont répandus dans les différentes Eglises de Paris. On voit à Notre Dame Jesus-Christ qui chasse les Marchands du Temple, & dans l'Abbaye de S. Germain des Prés le Martyre de S. Vincent, la Translation de S. Germain, S. Paul forti des prisons de Lystré, qui empêche son Geolier de se tuer. Le Roi possède aussi plusieurs tableaux de ce Maître.

**SANTERRE** (*Jean-Baptiste*) né à Magni près de Pontoise, en 1651, apprit son Art de Boullongne l'aîné; il étoit attentif à tout ce qui pouvoit le perfectionner, & s'occupoit sans cesse à chercher les couleurs inaltérables. M. d'Argenville prétend qu'il n'employoit que l'outre-mer, le massico, le gros rouge-brun, le blanc de craie & le noir de Cologne, pour faire toutes ses teintes, sans y mêler aucunes laques ni fils de grains, & qu'il n'employoit que l'huile de noix. Il avoit ce-



pendant un coloris vrai & tendre, un beau pinceau, & donnoit une espèce de transparent à sa Peinture. Il mourut à Paris en 1717.

Ce grand homme dessinoit correctement, & avoit une expression séduisante, beaucoup de vérité dans les attitudes; ses morceaux les plus estimés sont ses tableaux de caprice. Susanne avec les deux vieillards, Adam & Eve, les cinq sens de nature, une descente de croix à Saint-Malo, une rêveuse, une dormeuse, une liseuse à la chandelle, une chanteuse, une coupeuse de choux, les curieuses, la pélerine, la coquette, la femme en colere, la femme qui rend un billet, & autres tableaux de pareil caprice.

LARGILLIERE (*Nicolas de*) né à Paris en 1656, a mérité avec Rigaud d'être appelé le Vandick de la France. Il entra à l'âge de douze ans chez Antoine Goubeau Peintre Flamand, renommé pour les Bambouchades; il en sortit à l'âge de dix-huit ans, & fut exercer son talent en Angleterre. Il passa de là en France, & se fixa à Paris. Un tableau du Parnasse dont il fit présent à un de ses amis, lui acquit l'estime de tous les

connoisseurs. On ne parloit que de son habileté à peindre les femmes, dont les graces sembloient augmenter sous son pinceau. Il fut reçu à l'Académie en 1686, dont il fut dans la suite Recteur, & Directeur; & ayant été attaqué d'une paralysie, il mourut le 20 Mars 1746.

Ses Elèves sont les sieurs Milot, & Van-Scuppen, premier Peintre de l'Empereur; les sieurs Jans & de Lyens, Oudry, le Chevalier Descombes, & le Sr Meunier fils.

DESPORTES (*François*) né en 1661 au village de Champigneul en Champagne, entra dans l'école de Nicasius, Peintre Flamand, de réputation, établi à Paris. Nicasius étant mort peu de tems après, Desportes ne prit d'autres Maîtres que la Nature, & se livra à toutes sortes d'ouvrages dans tous les genres. Il devint habile dans le portrait & dans la Perspective, & excelloit à représenter des animaux, des chasses, des paysages, des fleurs, des fruits, &c.

En 1699 Desportes fut reçu à l'Académie, & il se peignit en chasseur dans son tableau de réception, au milieu des chiens & du gibier, qui sont peints avec une vé-

rité étonnante. On remarque cette même vérité dans tous ses tableaux ; sa touche est vraie , légère , facile ; il entendoit parfaitement les couleurs locales , la perspective aérienne , & l'effet du tout-ensemble.

Desportes est mort en 1743 , laissant pour Elève un fils habile , qui joint le talent de la Poësie à celui de la Peiture.

Le Roi possède la plus grande partie des ouvrages de ce Maître , & M. le Duc d'Orléans en a trois morceaux. On en voit aussi dans quelques châteaux & maisons particulieres de Paris & des environs.

COYPEL (*Antoine*) né à Paris en 1661 , fut Elève de son pere Noël Coypel , qu'il a surpassé. Antoine fit en Italie une étude particuliere des ouvrages de Raphaël , de Michel-Ange & d'Annibal Carrache , & lia une amitié étroite avec Carle Maratte. Il fit connoître son mérite après son retour en France , & l'on admire encore la beauté de son génie & l'éclat de son pinceau. Il fut nommé premier Peintre de Monsieur , frere unique de Louis XIV. & fut reçu à l'Académie en 1681. Le Roi l'annoblit en 1715 , &

le fit son premier Peintre. M. le Duc d'Orléans devenu Régent du Royaume , l'employa à peindre la galerie du Palais Royal , où il a représenté l'histoire d'Énée. Ce Peintre travailloit à une suite de l'Iliade , & continuoit pour des tapisseries celle de l'Écriture sainte , lorsque l'épuisement causé par ses grands ouvrages , le conduisit au tombeau en 1722. Charles Coypel son fils & son élève , dont les talens pour la Peinture étoient accompagnés de la connoissance des belles Lettres , a composé plusieurs Pièces de théâtre , & ses ouvrages pittoresques sont la plupart d'une belle composition , d'une touche facile , & d'un coloris brillant. Il est mort à Paris en 1752.

RIGAULT (*Hyacinthe*) né à Perpignan en 1663 , s'adonna plus particulièrement au portrait qu'à l'histoire , & aucun des Peintres François ne s'est fait une réputation mieux méritée , puisqu'on l'appelle communément le Vandick de la France. Rigault fut occupé pendant quelque tems à Lyon ; il passa de là à Paris en 1681 , où il fut bientôt connu. En 1695 l'envie de revoir sa mere qu'il aimoit

tendrement, lui fit prendre la route du Rouffillon. Il le peignit de plusieurs côtés, fit exécuter son buste en marbre par Coyzevox, & chargea Drevet de la graver. Afin de rendre ce monument de son amour filial plus authentique, Rigault l'a laissé par son testament à l'Académie de Peinture.

Rigault fut reçu dans cette Académie en 1700, comme Peintre d'histoire; mais son talent fut toujours pour le portrait. Le Roi, les Princes, tous les Seigneurs & Dames de la Cour se sont empressés de lui donner de l'occupation, & son nom étoit aussi célèbre dans les Pays étrangers qu'il l'étoit en France.

Cet habile Artiste sçavoit donner à ses portraits une ressemblance si parfaite, qu'il suffisoit d'avoir vû la personne une fois, pour la reconnoître dans son tableau. Il s'étoit fait sur la physionomie des régles si bien établies, & pour ainsi dire si certaines, qu'il devenoit le caractère des gens, & le rendoit en conséquence avec bien plus de facilité. Les draperies qu'il sçavoit varier de cent manieres différentes, font un effet admirable dans ses tableaux. Les

ainsi, les cheveux si difficiles pour tant d'autres, n'étoient qu'un jeu pour lui.

Rigault ne laissoit point à d'autres le soin d'ébaucher ses ouvrages; les fonds mêmes étoient de sa main, & sans ôter le goût, la belle touche, sans qu'il y parût même rien de peiné, il les finissoit avec une patience admirable: quand il vouloit cependant être prompt dans l'exécution, il expédioit une tête en deux heures de tems; c'est ainsi qu'il fit le portrait de son beau-pere, & un enfant nud, qu'on diroit être de Vandyck.

Il historioit presque tous ses portraits, & quelques Critiques lui ont reproché le brillant fracas de ses draperies, qui attire trop l'attention du spectateur, & lui dérobe celle qui est dûe à la tête du portrait. On pourroit même dire qu'Eole étoit sans doute à ses ordres, puisqu'il lui départoit des zephirs pour agiter l'air par-tout où il vouloit, & comme il le desiroit, même dans l'appartement le mieux clos: il n'eût pas été possible sans cela, que ses draperies eussent pu se soutenir en l'air aussi éloignées qu'elles le sont des figures qui les portent. Les tableaux que Ri-

gault a faits dans ses derniers tems, ne sont pas non plus de la même beauté que les autres; il est vrai que la foiblesse des organes dans un âge avancé, ne peut produire ce que la force de l'âge met au jour. Ce grand homme est mort le 29 Décembre 1743.

Il a eu entr'autres Eleves Nicolas Desportes, neveu du Peintre de ce nom; Jean Ranc, né à Montpellier en 1674, & qui se distingua tellement dans le portrait, comme Rigault, dont il avoit épousé la nièce, que le Roi d'Espagne le nomma son premier Peintre. Il est mort à Madrid en 1735.

On reconnoît dans le beau maniment du crayon de Rigault, jusqu'aux différentes étoffes; le beau fini ne peut être poussé plus loin, & les desseins qu'il a fait au premier coup, sont aussi surprenans pour l'effet.

Les ouvrages de cet illustre Peintre sont répandus dans les familles de France, d'Espagne, d'Angleterre & des autres pays. Il n'a fait que quelques tableaux d'histoire, mais celui où il a représenté le Cardinal de Bouillon ouvrant l'Année sainte, est un morceau égal aux plus beaux de Rubens.

BERTIN (*Nicolas*) né à Paris en 1667, entra successivement dans les écoles de Vernansal le pere, de Boullongne l'ainé & de Jouvenet. A dix-huit ans il gagna le premier prix de Peinture. M. de Louvois l'envoya Pensionnaire du Roi à Rome: une intrigue avec une Princesse Romaine, qui fut découverte, l'obligea de repasser en France. A son arrivée à Paris, il fut reçu Académicien en 1703; on le nomma Professeur en 1716, & Directeur de l'Académie de Rome peu de tems après; mais ses craintes au sujet de son ancienne intrigue en cette Ville, lui fit refuser ce poste honorable.

Bertin dessinoit correctement; sa maniere de peindre étoit forte, mais gracieuse, & finie: le grand nombre de ses ouvrages annonce la facilité de son genie & de sa main. On dit qu'il réussissoit mieux dans le petit que dans le grand; ses tableaux de cette dernière espèce sont cependant très beaux: on peut en juger entr'autres par celui que l'on voit dans la Nef de l'Eglise de l'Abbaye de S. Germain-des-Prés, représentant le Baptême de l'Eunuque de

la Reine de Candace ; la Canané & la prédication de S. Jean dans le désert , deux tableaux qui sont dans l'Abbaye de Chailly. La plûpart de ses tableaux de chevalet sont dans les cabinets étrangers , particulièrement chez les Electeurs de Baviere & de Mayence.

Ce maître mourut en 1736 , & laissa entr'autres Eleves M. Toqué , l'un des Peintres d'aujourd'hui les plus distingués dans le portrait.

RIVALZ (*Antoine*) né environ l'an 1667 , étoit fils de Pierre Rivalz , Peintre & Architecte de l'Hôtel de Ville de Toulouse , dont le célèbre la Fage étoit Eleve. Antoine vint à Paris , & partit ensuite pour l'Italie. Il remporta le premier prix de Peinture de l'Académie de S. Luc à Rome. Le Cardinal Albani , depuis Pape sous le nom de Clement XI , le couronna. Ce Maître fut rappelé à Toulouse , pour remplir les places de son pere , & s'en acquitta avec distinction. Il avoit une touche ferme , un pinceau vigoureux ; son dessein est correct , ses compositions ingénieuses. Il est mort en 1735 à Toulouse , où sont ses principaux ouvrages. Le

Chevalier Rivalz , son fils , soutient parfaitement bien la réputation de son pere.

TROY (*Jean-François de*) né à Paris en 1676. Son mérite le fit choisir pour être Directeur de l'Académie de cette Ville , & depuis de celle de Rome ; aussi est-il regardé comme un des bons Peintres de l'Ecole Française. Il avoit un bon goût de dessein , un beau fini , & un coloris suave & piquant , une magnifique ordonnance , des pensées nobles & heureusement exprimées , beaucoup d'art à rendre les passions de l'ame , des fonds d'une simplicité majestueuse , enfin un genie créateur. On voit beaucoup de tableaux de ce Maître dans les Eglises de Paris , & il a composé des suites considérables , pour être exécutées en tapisseries aux Gobelins.

WATTEAU (*Antoine*) né à Valenciennes en 1684 , fut mis dans la même Ville chez un assez mauvais Peintre , & le quitta de bonne heure. Il se joignit à un autre , avec lequel il vint à Paris , où ils travaillèrent aux décorations de l'Opera. Watteau fit ensuite connoissance avec Claude Gillot , né à Langres en 1673 , Dis-

ciple de Jean-Baptiste Corneille, & qui avoit beaucoup de genie pour les figures grotesques, les Faunes, les Satyres, &c. Gillot étoit peu correct, & peignoit assez médiocrement. Il est mort à Paris en 1722. Il prit Watteau avec lui, qui se distingua dans la suite par une plus grande recherche de la nature. Il fut ensuite reçu à l'Académie sous le titre de Peintre des fêtes galantes. Il a été dans le gracieux à peu près ce que Teniers a été dans le grotesque. On trouve dans tous les tableaux de Watteau, une gayeté, une vérité de couleur des caracteres de têtes qui charment : la nature y est rendue d'une manière frappante, & il y joignoit des excellens paysages, qui servent presque toujours de fonds. La foiblesse de sa santé ne lui permit pas de courir une longue carrière, & il mourut en 1721, âgé de trente-sept ans. Il eut pour Eleves Jean-Baptiste Pater, né en 1695, & qui eut un bon ton de couleur, mais qui négligea trop la partie du dessin : il est mort à Paris en 1736. Nicolas Lancret fut aussi son Disciple : nous en parlerons ci-après.

VANLOO (*Jean-Baptiste*) né à Aix en 1684, a été un des habiles Peintres que la France ait produit. Le Prince de Carignan logeoit par affection ce Peintre dans son Hôtel, où ce Seigneur se faisoit une véritable satisfaction de le voir travailler. Cet illustre Artiste s'est extrêmement distingué dans le portrait, & a fait des tableaux d'histoire d'un effet surprenant ; témoins entr'autres celui de Saint Pierre délivré de prison par un Ange, que l'on voit dans la nef de l'Abbaye de Saint Germain-des-Prés. On remarque dans tous ses ouvrages une touche sçavante, hardie, un beau choix, une composition & un style nobles, un coloris onctueux. Il travailloit avec une facilité, & une assiduité prodigieuses.

Louis-Michel, & Charles-Amédée-Philippe Vanloo, ses fils & ses élèves, sont, celui-là premier Peintre du Roi d'Espagne, & celui-ci premier Peintre du Roi de Prusse. Leur réputation soutient très-bien celle de leur pere ; & le mérite reconnu de M. Charles-André Vanloo, le jeune, frere & élève de Jean-Baptiste, ne relève pas moins l'éclat de ce nom célèbre dans la

Peinture. Le Roi l'a fait Chevalier de l'Ordre de S. Michel, & Gouverneur des Elèves protégés par Sa Majesté.

MOINE [ *François le* ] nâquit à Paris en 1688, & étudia les premiers principes chez M. Galloche, dont les ouvrages sont connus. Le mérite de le Moine le fit recevoir à l'Académie en 1718. Il peignit ensuite à l'huile le chœur de l'Eglise des Jacobins du fauxbourg S. Germain. Un Amateur qui partoit pour l'Italie, emmena le Moine avec lui; son genie & les études qu'il fit dans ce pays-là pendant un an qu'il y séjourna, le perfectionnerent. A son retour il fut nommé Professeur, & se distingua dans la coupole de la chapelle de la Vierge de l'Eglise de Saint Sulpice. Le Roi le choisit pour peindre le grand salon de Versailles, qu'on nomme aujourd'hui *le Salon d'Hercule*, parce que le Moine y peignit son apothéose. Cette grande composition qui offre cent quarante-deux figures, est un monument de la science du Maître, & du progrès de la Peinture en France sous le regne de Louis XV : tout y est d'une fraîcheur, d'une vérité, d'une

noblesse & d'un fini admirables. La jalousie que quelques-uns de ses Confreres avoient de son mérite, qui l'avoit fait nommer premier Peintre du Roi, & qui lui valut une pension de trois mille cinq cens livres; la mort de sa femme, qui le chagrina beaucoup; se croyant d'ailleurs mal récompensé pour un si grand ouvrage, où l'on dit qu'il avoit employé pour dix mille livres d'outremer, une noire mélancolie s'empara de lui; il fut attaqué d'une fièvre chaude, qui lui déranger l'esprit, & il se tua enfin par frénésie le 4 Mai 1737, dans le tems qu'un de ses amis venoit le chercher pour le mener à la campagne, afin de le dissiper.

Messieurs Natoire, Boucher, Professeurs de l'Académie, & M. Nonotte sont ses élèves. Les ouvrages des uns & des autres sont assez connus, & les disciples nous annoncent un grand Maître.

LANCRET [ *Nicolas* ] né à Paris en 1690, fut d'abord élève de Gillot, & puis de Watteau : il a fait beaucoup de compositions riantes & agréables dans le goût de son dernier Maître; mais il n'en a jamais pû acquérir la finesse du pinceau & la dé-

licatelle du dessein. Il étoit de l'Académie, & mourut à Paris en 1743. On voit beaucoup de pièces gravées d'après ses tableaux & ses desseins.

COYPEL (*Noël-Nicolas*) né à Paris en 1692, perdit son pere, Noël Coypel, à l'âge de quinze ans; mais il continua à suivre le penchant héréditaire dans sa famille pour la Peinture: il fut reçu à l'Académie pendant le Rectorat de son frere Antoine. Le tableau que Noël-Nicolas fit pour le concours proposé par le Roi en 1727, fut trouvé si beau, le coloris en parut si frais, si suave, que le public lui adjugea la pomme; la Cour en pensa sans doute autrement, & la faveur fut partagée entre deux autres Peintres. M. le Comte de Morville, Secrétaire d'Etat, donna à Noël-Nicolas la somme de quinze cens livres promise au tableau gagnant. Ce Peintre, peu intéressé, offrit de peindre la Chapelle de la Vierge dans l'Eglise de Saint Sauveur pour le seul déboursé des couleurs & des échafauds; mais on eut égard à son grand désintéressement. Ce plafond est d'une fraîcheur admirable; le dessein est correct, le pinceau moël-

leux, la touche légère, & on trouve dans tous ses ouvrages une riche composition. Noël-Nicolas est mort en 1737.

SUBLEYRAS [*Pierre*] né à Usez en 1699, fit dès le bas âge des compositions de tous les sujets de l'Histoire sacrée & profane, qui sentoient déjà le grand Maître. Son pere le mit à l'âge de quinze ans à Toulouse chez Antoine Rivalz, dont la réputation faisoit grand bruit dans la Province. Le maître fut étonné des progrès du disciple. Il partit pour Paris à l'âge de 25 ans, & les desseins des plafonds qu'il avoit exécutés à Toulouse le firent reconnoître pour mériter de concourir aux prix de l'Académie. Il remporta le premier sur un sujet du serpent d'airin, que l'on voit encore dans la salle du modèle. On le nomma en 1728 pour aller à Rome, où il épousa en 1739 *la Signora Maria-Felice Tibaldi*, célèbre pour ses ouvrages en miniature, & qui fut reçue, comme son mari, dans les Académies de S. Luc, & celle des Arcadiens; lui sous le nom de *Protogene*, elle sous celui d'*Asterie*.

Le Pape & les Cardinaux faisoient un cas particulier



de Subleyras. Il a fait le portrait de Benoît XIV, du Cardinal *Valenti* Gonzaguè, du Prince Electoral de Pologne, de plusieurs Cardinaux, Princes & Princesses Romaines. Ses tableaux d'Histoire sont très-estimés, tant pour le bon ton de couleur, & la délicatesse du pinceau, que pour la beauté de l'ordonnance. Son tempérament foible lui occasionna une maladie de langueur, à laquelle il succomba, & mourut à Rome en 1749. Ses ouvrages sont presque tous en Italie.

TREMOLLIÈRE [ *Pierre Charles* ] né en 1703 à Cholet en Poitou, eut pour pere un Gentilhomme qu'il perdit fort jeune. Sa mere voyant son inclination pour le dessin, l'envoya à Paris, où il se mit sous la conduite de Jean-Baptiste Vanloo l'ainé. Sa capacité lui fit remporter plusieurs prix à l'Académie, & partit pour l'Espagne de Rome, où il resta dix années. Il s'arrêta quelque-tems à Lyon à son retour en France, & peignit dans cette Ville plusieurs tableaux, & des portraits qui firent connoître son mérite. Il fut reçu à l'Académie de Paris en 1737, & fut nommé Adjoint à Professeur la

même année. Il est mort en 1739.

Tremolliere sçut allier les graces du pinceau à celles de la composition : l'ordonnance de ses tableaux, le tour de ses figures, la facilité de son génie, & sa correction dans le dessein lui feront toujours tenir un rang distingué parmi les habiles gens.

Il resteroit beaucoup d'autres célèbres Artistes dans ce genre, dont on auroit pu parler. Tels sont Jean-Baptiste Blain de Fontenay, né à Caën en 1654, & mort à Paris en 1715. Ses ouvrages surprennent par la vérité, le brillant de son coloris, le moëlleux de sa touche, & l'esprit de sa composition. Les insectes paroissent vivre dans sa Peinture, les fleurs n'y perdent rien de leur beauté. J'aurois souhaité avoir quelques mémoires sur la vie de l'illustre M. Cazes, dont les ouvrages, qui décorent le chœur & la nef de l'Abbaye Saint Germain, immortaliseront la mémoire. Grimoux, mort depuis une douzaine d'années : il a excellé dans le portrait. Sa coûtume étoit de coëffer ses figures avec un bonnet d'une façon assez singuliere, & de les habiller

de fantaisie. Ses tableaux sont dans le goût de Rembrandt : son coloris est piquant, suave & moëlleux. Le célèbre Oudry, mort depuis un an ou environ, dont les tableaux d'animaux & de chasse sont si parfaits, qu'il peut aller de pair avec tous ceux qui ont excellé dans ce genre. Joseph Vivien, si connu par ses portraits en pastel, où l'histoire, la fable & l'allégorie concourent à embellir sa composition. Et enfin un grand nombre d'autres qui ont mérité les suffrages & l'approbation du public. Mais cet abrégé de la vie des Peintres n'étant que comme accessoire à ce Dictionnaire, peut-être même trouvera-t-on mauvais que je sois entré dans un si long détail.

**ECONOMIE** (*belle*) l'accord, l'ensemble, l'harmonie de toutes les parties qui entrent dans la composition d'un tableau. *Voyez HARMONIE.*

**ECORCHER**, ôter du tour du noyau d'une figure qu'on veut jeter en plâtre ou en bronze, autant de l'épaisseur de la matière qui environne ce noyau, que le Sculpteur ou Fondeur veut donner d'épaisseur à

son bronze ou à son plâtre.

**ECUELLE**, est un ustensile dont les Imprimeurs entaille-douce se servent à mettre leur noir après qu'il a été broyé sur le marbre. Cette écuelle doit être de terre vernissée : on la couvre d'un papier fort ou d'un morceau de carton lorsqu'on y a mis le noir, afin qu'il ne s'y mêle aucune ordure qui pourroit gâter les planches en les encrant.

**EFFET**, en termes de Peinture, signifie la sensation & le sentiment intérieur qui naissent à la vue d'un tableau. L'*effet* n'est pas astringent au plaisir que le spectateur ressent, ou qu'il cherche à ressentir, puisque tous les tableaux ne produisent pas ce plaisir. Dans ce dernier cas la Peinture a un *effet*, mais non celui que l'Artiste s'est proposé. On dit alors que telle ou telle partie fait un *mauvais effet*; & dès qu'il y a ce *mauvais effet*, il exclut le plaisir. Quand on dit qu'un tableau fait bien son *effet*, c'est comme si l'on disoit qu'on sent naître à son aspect les mouvemens de l'ame que l'action même y exciteroit, si elle se passoit réellement à nos yeux. C'est-là l'*effet du tout ensemble*. Mais chaque par-

tie de la Peinture faisant son impression particulière sur l'œil du spectateur & sur son esprit, il en résulte des *effets* relatifs à chacune ; ces effets sont plus ou moins sensibles suivant le plus ou moins de connoissance que le spectateur peut en avoir. Un paysan sera souvent plus frappé de la vivacité des couleurs, que de l'intelligence avec laquelle elles sont distribuées. Il préféreroit en conséquence un tableau chargé de couleurs vives & tranchées, à celui dont les couleurs scavamment rompues, & le clair-obscur très-bien entendu, ne présenteroit au premier coup d'œil que des couleurs tendres & de peu d'éclat.

Mais la science du Peintre consiste à faire un tableau qui produise un même & bon *effet* sur l'esprit & l'œil généralement de tous les spectateurs. Il faut pour cela donner aux objets représentés les vraies formes qu'ils ont naturellement ; c'est l'*effet* relatif au dessein. Si de plus on donne à ces objets la véritable couleur qui leur est propre, suivant leur position supposée dans le tableau, il en résultera le bel *effet* du coloris. Qu'on ménage ensuite les lumières &

les ombres selon celles que la lumière produit en effet sur ces corps, lorsqu'ils sont éclairés, ce sera l'*effet* du clair-obscur.

Chaque genre de Peinture doit en général produire tous les *effets*, parce qu'ils sont de l'essence même de la bonne Peinture. Mais l'histoire, le portrait, le paysage, doivent avoir encore des *effets* qui sont propres à chaque genre en particulier. Il suffit, pour l'*effet* d'un tableau d'histoire, qu'il rappelle exactement à l'esprit l'action que l'Artiste a voulu mettre devant les yeux, avec les couleurs locales qui sont propres à faire illusion ; mais on n'exige pas de lui qu'il donne le portrait des acteurs véritablement ressemblant. Dans le portrait simple ou historié on demande pour l'*effet* qui lui est propre, qu'on y trouve la vraie ressemblance, & que l'on puisse au premier aspect être frappé agréablement ou avec déplaisir à la vûe du tableau, comme on le seroit à la vûe de son ami ou de son ennemi représentés. Le bel *effet* d'un paysage consiste dans la représentation des sites bien choisis & bien exprimés. La hardiesse, la tran-

chise des contours, les belles proportions & l'exactitude des formes sont les *effets* particuliers du dessein; & l'*effet* propre au coloris, est d'achever l'illusion par le charme de la couleur distinctive & naturelle à chaque objet dessiné. Il est peu de tableaux qui, sans ces qualités, puissent faire l'*effet* que le Peintre se propose: mais l'on peut dire que l'entente du clair-obscur est la principale source du bon *effet* sur l'esprit des spectateurs. Ceux où cette intelligence est sçavamment mise en pratique, l'emporte sur ceux où elle manque, quoiqu'ils aient d'ailleurs quelques défauts relatifs au dessein ou au coloris.

Une infinité d'autres choses sont requises pour le bel *effet* d'un tableau. Vouloit entrer dans leur détail, ce seroit s'engager à faire un traité complet de Peinture, puisque l'*effet* en est le résultat.

**EFFUMER**, peindre les objets moins sensibles, leur donner de la légèreté, & répandre comme une espèce de vapeur qui empêche d'en distinguer les détails.

**ÉGRATIGNÉE** (*maniere*) genre de fraisque qu'on nomme aussi *blanc &*

*noir*, & que les Italiens appellent *sgraffitto*. On couche sur le mur un enduit noir de stuc, & un blanc par-dessus: on gratte le blanc avec une pointe de fer, & l'on découvre le noir par hachures, comme on gratte le vernis pour découvrir une plaque de cuivre qu'on veut graver; les traits noirs découverts forment les ombres, & le blanc qui reste tient lieu des clairs, à la manière des estampes.

Cette manière *égratignée* résiste mieux à l'air que la fraisque ordinaire; mais elle a une sécheresse & une dureté si désagréables, que peu de gens se sont avisés d'imiter en cela Polydore de Caravage, qui a exécuté beaucoup d'ouvrages dans cette manière.

**ÉGUILLE** ou **AIGUILLE**. Abraham Bosse dit qu'il faut prendre des aiguilles à coudre, cassées, pour faire les échoppes & les pointes à graver au vernis dur. On peut à la vérité les employer à cet usage; mais il est difficile d'en trouver de bonnes: les meilleures sont celles qui se cassent net, & qui ont un grain très-fin. Les plus excellentes pointes sont faites avec des bouts de burins usés, que les Coute-

liers accommodent pour cet usage ; du moins faut-il se servir de ces grosses, quand on grave du grand. Les Quinquailleurs en vendent de toutes faites, avec des manches propres à les mettre : ce sont de petits bâtons tournés, garnis de longues viroles de cuivre creusées, qu'on emplit de cire d'Espagne fondue, & l'on y insère les aiguilles pendant qu'elle est encore chaude. Quand à force de s'en servir, elles sont devenues trop courtes, on fait chauffer la virole jusqu'à ce que la cire s'amollisse, & en retirant les pointes, on leur donne la longueur qu'on desire. Il faut en avoir plusieurs de trois ou quatre grosseurs différentes, qui iront en grossissant jusqu'à l'échoppe, qui sera la plus grosse. On leur aiguise d'abord la pointe longue, & également fine à toutes ; on use ensuite par le bout celles que l'on veut faire un peu plus grosses, & l'on y fait une pointe plus ou moins courte, suivant l'inclinaison avec laquelle on tient le manche en les aiguissant, & selon qu'on veut les faire plus ou moins grosses. Par ce moyen elles mordent toutes un peu dans le cuivre, & ne vous empêchent

pas par leur grosseur, de voir l'endroit où vous les placez, ce qui est de conséquence sur-tout quand on grave en petit. Comme il est difficile de leur faire une pointe parfaitement ronde, en les aiguissant sur la pierre, on a imaginé de faire au bout de cette pierre une espèce de petit canal, dans lequel on les aiguise en allant & venant le long de ce canal, & en tournant en même tems le manche entre ses doigts.

**EGUILLES ou AIGUILLES de Peintres en émail :** ce sont des instrumens ou outils d'acier & de bois, d'environ quatre pouces de longueur. Une de ces éguilles a une pointe un peu aplatie par un bout, & presque en forme de dard, grosse par le milieu comme une moyenne plume à écrire ; l'autre bout est en forme de spatule de la largeur environ d'un petit denier, & de l'épaisseur à peu près d'un sou-marqué, & fort poli.

La seconde est pointue par un bout comme une éguille à coudre ; l'autre bout est un peu plus gros & un peu aplati. Le bout pointu sert à étendre les teintes sur la plaque emboutie, & l'autre pour les mettre à

leur place, lorsqu'il en faut une certaine quantité; la pratique apprend cet usage mieux que le discours le plus détaillé.

L'*éguille* de buis est un petit morceau de buis bien sec, de la longueur à peu près des *éguilles* précédentes, très-pointu par un bout, rondet & émouffé par l'autre: avec celui-ci on efface les défauts, & avec le côté pointu on approprie l'ouvrage, lorsqu'il se trouve *boueux* & peu net. *Encyclopedie.*

ELARGIR les tailles, se dit en termes de Gravûre, non des tailles elles-mêmes, mais de l'espace qu'on laisse entre elles. On doit regarder l'action des figures, & de toutes leurs parties, avec leur rondeur, observer comme elles avancent ou reculent à nos yeux, & conduire son burin suivant les hauteurs & cavités des muscles & des plis, *élargissant* les tailles sur les jours, les resserrent dans les ombres & à l'extrémité des contours. *B. ffe.*

ELEGANCE, en fait de Peinture: M. de Liles dit que c'est l'art de représenter les choses avec choix, de manière à se mettre au-dessus de ce que le commun

des Peintres fait ordinairement; avec politesse, en donnant aux choses un tour délicat qui frappe les gens de goût; & avec agrément, en répandant sur tout l'ouvrage ces graces naturelles & piquantes qui plaisent à tous les hommes. On dit l'élégance du dessein; un peintre *élégant*, contours *élégans*, &c.

ELEGAMMENT, ELEGANT. *Voyez* ELEGANCE.

ELEVATION, en termes de Dessein, se dit de la représentation d'une face de bâtiment dessiné dans sa hauteur, selon les proportions qu'il a ou qu'il doit avoir. Ce n'est pas assez d'avoir le plan d'un bâtiment, il est toujours à propos d'en faire dessiner l'*élévation*, pour sçavoir l'effet qu'il doit faire sur l'œil des spectateurs. Le profil est l'*élévation* géométrique & orthographique, qui fait voir le dedans d'un bâtiment. Ce profil s'appelle aussi la *coupe*, quand on en représente qu'une partie: mais l'*élévation* géométrale représente une face du dehors dans sa hauteur.

ELEVE. Ce terme étoit autrefois consacré pour la seule Peinture, & signifie Disciple, qui a étudié sous

un bon Maître : *Eleve* de Raphaël, *Eleve* du Titien, *Eleve* de Jouvenet, &c. Avant l'institution des Académies & des Ecoles publiques de Peinture, les jeunes gens s'attachoient à des Maîtres particuliers, dont ils suivoient les leçons, & les aidoient dans leurs ouvrages.

Ils prenoient communément leur maniere & leurs défauts, s'ils ne trouvoient pas dans eux-mêmes de quoi suppléer à ce qui manquoit à leur Maître. Aujourd'hui on recommande aux Eleves de ne s'attacher à la maniere d'aucun Maître en particulier, parce que la nature n'a point de maniere.

Depuis quelques années le Roi a établi une pension à Paris, pour les Eleves de Peinture & Sculpture, où ceux qui au jugement des Académiciens, ont mieux réussi dans les tableaux de concours, proposés pour le prix, sont reçus, nourris & élevés aux dépens du Roi pendant trois ans, & sont ensuite envoyés à l'Académie Françoisé de Peinture établie à Rome, où ils sont aussi entretenus pendant 3 ans, pour avoir le tems de se perfectionner, & de se former le goût sur les beaux

morceaux, tant antiques que modernes, dont l'Italie est abondamment pourvûe.

Dans la Pension de Paris, les Eleves ont des Professeurs d'Histoire sacrée & profane, de Géométrie, Perspective, Géographie & Anatomie. *Voyez* ECOLE, ACADEMIE.

**ELOIGNEMENT**, terme de Peinture. Ce qui paroît le plus éloigné dans un tableau, s'appelle ordinairement le *lointain* : on dit les figures qui sont dans l'*éloignement*. Le terme de *lointain* se dit plus particulièrement du paysage; ce sont les montagnes & les autres objets qui paroissent fuir à nos yeux, qu'on ne distingue que confusément.

**ELOIGNER** les objets, terme de Peinture; c'est les faire paroître éloignés & comme dans le fond du tableau, au moyen d'une dégradation bien observée suivant les règles de la Perspective, & de l'adresse à ménager les ombres & les clairs. Dans la Gravûre on produit cet effet en formant des tailles plus fines, & en les serrant de plus en plus, selon que l'on veut faire paroître les objets dans un plus grand éloignement.

**EMAIL** (*Peinture en*)

sorte de Peinture dans laquelle on n'employe que des couleurs minérales & fusibles. Elle se fait sur les métaux , & en pointillant , comme dans la mignature.

Nous avons consulté sur cet article M. Rouquet, de l'Académie Royale de Peinture , qui joint au rare talent de peindre supérieurement en émail, celui d'avoir des connoissances chymiques , très-étendues sur tout ce qui regarde cette Peinture. Il a eu la bonté de nous promettre des instructions sur cette matiere , que nous insérerons dans notre Préface telles que M. Rouquet nous les communiquera : heureux d'avoir trouvé dans cet habile Artiste ce que les livres n'apprennent pas , ou n'apprennent que très-imparfaitement, le Public devra une éternelle reconnoissance à M. Rouquet du présent qu'il lui fait de cette précieuse nouveauté.

EMAIL est aussi une couleur bleue , qui a peu de corps. Elle est encore appelée azur, dont voyez l'article.

Le bleu d'*émail* noircit à l'huile : on l'employe plus heureusement à la détrempe , & il subsiste fort bien au grand air. Il fait une très-

belle couleur employé à la cire. Voyez la Préface.

EMAILLER , travailler en émail , peindre avec des couleurs minérales ou provenues des minéraux.

EMAILLEUR , Artiste qui travaille en émail ; il ne se dit guères que de ceux qui travaillent l'émail au feu de lampe , & qui en font diverses figures en relief : quand il s'agit de la Peinture , on dit *Peintre en émail*.

EMAILLURE , application d'émail sur quelque ouvrage. Il n'est en usage que parmi les Ouvriers & les Artisans. Les Orfèvres sont bien-aïses quand on leur commande de l'*émaillure* , parce qu'ils vendent l'émail autant que l'or.

EMBLEMATIQUE , tableau *emblematicque*. Voy. EMBLEME.

EMBLEME , métaphore représentée en figures, dont l'allégorie est ordinairement morale , ou galante , ou historique , ou satyrique , & dont le sens est déterminé par des paroles.

EMBOIRE , en termes de Peinture, se dit des couleurs qui restent mattes après qu'on les a appliquées : on dit que les toiles nouvellement imprimées , sont *em-*



*boire* les couleurs, parce que l'huile avec laquelle les couleurs sont broyées entre aisément dans l'impression, & laisse les couleurs à sec. Les nouvelles toiles ne sont pas si bonnes par cette raison, que celles dont l'impression a eu le tems de sécher & de se consolider.

EMBOIRE se dit aussi d'un moule de plâtre, lorsqu'on le frotte d'huile, ou de cire fondue, avant que d'y couler la matière dont on doit former les figures. Quand le creux du moule de plâtre est bien sec, & qu'on veut s'en servir, ceux qui sont curieux de leurs ouvrages, ne se contentent pas de le frotter d'huile, mais ils l'emboivent de cire en le faisant chauffer, & mettant de la cire dedans. Lorsqu'on le frotte simplement d'huile, la figure de cire devient ordinairement farineuse, parce que la cire respire toujours quelques parties du plâtre & réciproquement, ce qui fait que le tout n'en est ni si uni, ni si parfait. *Fécb.*

EMBORDURER, mettre une bordure à un tableau.

Un tableau bien & richement *emborduré*, paroît & platte infiniment plus, que

lorsqu'il n'a point de bordure.

EMBOUTI, terme de Peintres en émail, qu'ils employent pour dire un peu creux d'un côté, & relevé en bosse de l'autre. Une plaque *emboutie* est celle qui a cette figure; on la leur donne ordinairement, parce que si elles étoient plates, l'or ou le cuivre se tourmenteroient au feu, & feroient écarter l'émail.

EMBRUNIR, terme de Peinture, mettre un ton de couleurs trop sombre & trop noir dans un tableau. Les tableaux un peu anciens deviennent *embrunis*, quand on s'est servi de mauvaises couleurs pour les faire. Les meilleures couleurs prennent même toujours avec le tems, un ton plus *embruni* que celui qu'elles avoient quand le tableau étoit fait nouvellement. On connoît les tableaux repeints à des taches *embrunies*.

EMBU. On dit qu'un tableau est *embu*, dans le même sens qu'on dit *emboire*, dont voyez l'article.

EMINENCE, réhaussement de Peinture, de Sculpture, &c. *Dist. de Trev.*

EMMANCHEMENT, terme de Peinture, qui signifie les jointures des mem-

bres au tronc d'une figure : les épaules, les coudes, les fesses, les genoux, les poignets, &c. sont les *emmanchemens*. On ne doit jamais les cacher tellement par des draperies, qu'ils ne se fassent sentir, & comme appercevoir au-dessous : il faut les marquer par les plis, mais avec science & discrétion.

**EMPASTEMENT**, action de coucher la couleur sur la toile, le bois ou autre matiere. *Voyez EMPASTER.*

En Gravûre on dit l'*empâtément*, pour signifier l'effet que produit le mélange des points, des tailles & des hachures. Les points de la pointe sèche sont trop exactement ronds ; ceux de l'eau-forte plus irréguliers, & d'un noir différent, forment avec les autres un *empâtément* plein de goût. *Ab. Bosse.*

**EMPASTER**, mettre, coucher de la couleur grasement, sans la trop frotter. On dit un tableau bien *empâté*, pour dire qu'il y a beaucoup de couleurs, & qu'elles y sont mises avec liberté. Ce terme signifie aussi mettre les couleurs à leurs places, sans les noyer ensemble. Cette tête n'est point peinte, elle n'est

qu'*empâtée*. *De Piles.*

*Empâter*, en Gravûre, veut dire mélanger des points faits avec la pointe sèche, & des points faits à l'eau-forte avec les tailles & les hachures. *Voy. EMPASTEMENT.*

**EMPREINDRE**, imprimer quelque figure sur quelque chose par le moyen de quelque coin ou cachet. Ce terme est vieux & peu d'usage.

**EMPREINTE**, marque ou impression que fait une chose dure sur une chose plus molle, comme un cachet sur la cire. Ce mot peut avoir deux sens différens ; il signifie aussi une chose gravée, pour en imprimer ou empreindre d'autres. De maniere qu'*empreinte* se dit également & de la chose gravée, comme seroit un cachet, & de l'impression tirée sur la chose gravée. Comme l'on dit un *cachet*, tant de la chose avec laquelle on imprime sur la cire, que de la cire même qui a reçu l'impression.

Quand on veut faire des médailles d'or ou d'autre matiere, l'on imprime une plaque de plomb ou d'étain entre les deux quarrés ou creux de la médaille ; & ce morceau de plomb ayant la

figure, s'appelle l'*empreinte*, & sert pour être imprimée dans le sable, où l'on fait ensuite des médailles de tel métal qu'on veut. *Féli-*  
 *sien.*

**EMPREINTE** ou **IMPRESSION**, première couleur que l'on couche uniformément sur toute la toile avant d'y dessiner le sujet du tableau.

La couleur de cette empreinte n'est pas si indifférente que la plupart des Peintres ignorans se l'imaginent. Avant tout il faut faire choix du fonds le plus propre à recevoir les couleurs, le moins capable d'en altérer l'éclat & la vérité, & n'en employer que d'invariables.

L'empreinte des toiles en brun rouge, ou en forte grisaille, ne vaut rien; parce que ces empreintes étant à l'huile, il est presque impossible qu'en appliquant par-dessus des couleurs délayées de même, elles détachent de cette impression humectée, des parties huileuses, qui portant avec elles la teinte du fonds, corrompent celle des chairs, dont elles altèrent l'éclat.

L'impression des toiles en blanc est celle que M. de Piles (note sur le 382 vers

de l'Art de la Peinture de du Fresnoy) préfère avec raison: elle n'est pas sujette à cet inconvénient; elle a de plus cet avantage, que le Peintre commençant son tableau par l'ébauche de ses figures, le fonds sur lequel elles portent, est un guide qui l'avertit quand il s'égare; & par son secours il évite de donner dans un ton étranger à la nature; vice de ceux qui manquent de coloris.

De plus, les couleurs ne se détachant point du fonds autant qu'il le souleveroit, il s'éleve par ce travail à une force inaltérable, à laquelle il n'auroit peut-être jamais atteint: tout autre fonds qui contraste avec les carnations, leur prêtent une vigueur momentanée, qu'elles perdent à l'instant.

Titien, Rubens, & les autres grands coloristes modernes, ont suivi cette pratique des fonds blancs, parce qu'ils en sentoient tout l'avantage. Ils n'avoient garde de tenir la conduite de ceux qui pour expédier & trouver plus promptement leur accord, font leur ébauche en grisaille, sur laquelle ils passent ensuite un glacis. Si cette manière est la plus expéditive, elle n'est ni la plus

durable ni la plus sûre.

Ce n'est pas assez de faire choix du fond le plus convenable, pour conserver les couleurs dans toute leur pureté, il faut sçavoir encore l'art de les employer. Le seul est, selon M. de Piles, de peindre en mettant toujours des couleurs, & non pas en frottant, après les avoir couchées sur la toile. L'illustre Jouvenet, fidèle à ce principe, quoique d'ailleurs médiocre coloriste, avoit une maxime excellente pour maintenir les couleurs dans l'état où elles fortoient de sa palette : il plaçoit toutes ses teintes les unes auprès des autres, & ne faisoit ensuite que les unir ensemble ; aussi voit-on de lui des tableaux qui ont encore tout le brillant & tout l'éclat qu'ils reçurent de la main de leur Maître.

**ENCADRER.** Voyez **EMBORDURES**, **BORDURE**.

**ENCAUSTIQUE**, espèce de Peinture qui, selon Pline, étoit fort en usage chez les Grecs & les Romains, pour l'exécution de laquelle on employoit la cire, des couleurs & le feu, d'où elle pris le nom d'*encaustique*. *Ceris pingere & picturam inurere.* Pline,

Hist. Nat. liv. 35, chap. 114.

Cet Auteur ne dit rien du faire de cette Peinture. Le Pere Hardouin, celui qui s'est le plus attaché à interpréter Pline, prétend que la Peinture *encaustique*, & la Peinture en émail, sont une même chose. M. Rollin, ce Grammairien fameux, pensoit que la Peinture *encaustique* est une espèce de mosaïque composée de morceaux de cire colorés approchés les uns des autres, & soudés ensemble au moyen du feu. Mais il est étonnant que M. Rollin n'ait pas remarqué que Pline dit expressément qu'elle s'exécute avec le pinceau, *cum penicillo* ; ce qui détruit absolument l'opinion de M. Rollin.

Il étoit réservé à M. le Comte de Caylus & à M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris, de dévoiler le mystère : il falloit être Grammairien & Peintre, Physicien & Chymiste pour démêler l'obscurité du langage de Pline. Ces illustres associés réunissant toutes ces parties, qui pouvoit en effet mieux qu'eux nous donner des éclaircissements sur ce genre de Peinture ?

Nous ne ferons point ici l'historique de leur décou-

verte ; nous renvoyons le Lecteur à notre Préface , dans laquelle nous avons jugé à propos de traiter de toutes les espèces de Peinture. Nous nous y étendons beaucoup plus sur la Peinture *encaustique* que sur les autres , parce qu'un Ecrivain de nos jours s'est efforcé de faire partager la découverte de Messieurs le Comte de Caylus & Majault avec un homme qui ne peut être censé que leur copiste. Nous éviterons d'appuyer ce que nous en dirons sur des autorités frivoles , ou sur des oui-dire. Ce seroit peu respecter le public , ce seroit peu se respecter soi-même.

**ENCRE** , liqueur dont on se sert pour écrire , pour dessiner , pour imprimer , soit les livres soit les estampes. Il y en a de différentes couleurs , de sèche & de liquide. La meilleure pour dessiner ou laver est l'*encre* de la Chine , vraie ou imitée. Quand on n'en a pas , on peut en faire avec du charbon de noyaux de pêches ou du noir d'os ou d'ivoire , du noir de fumée fin & dégraissé , on broye l'une ou l'autre de ces matières sur le porphyre avec de l'eau bien gommée & un peu de bel

indigo. Après l'avoir bien broyée pendant deux heures , on en forme de petites plaques ou des petits bâtons dans des moules frotés de noir , afin qu'ils ne s'attachent pas contre les parois du moule. Quelques-uns y mêlent un peu d'ambre pour imiter l'*encre* de la Chine.

Pour se servir de l'une ou l'autre de ces deux *encres* sèches , on met quelques gouttes d'eau claire sur une palette d'ivoire ou d'autre matière , ou même dans un petit vase ; l'on frotte ensuite avec une de ces *encres* , l'endroit mouillé de la palette , ou le fond du vase , jusqu'à ce que l'eau soit colorée à souhait , après quoi l'on y trempe le bout d'un pinceau , & on en lave ses desseins.

L'*Encre* dont se servent les Imprimeurs en taille-douce , est un mélange d'huile de noix brûlée & du noir d'Allemagne. Voyez **NOIR** , & **CANEPARIUS** *de altramensis*.

**ENCRIER** est en termes d'Imprimeurs en taille-douce , une machine dans laquelle ils mettent leur noir pour encrer les planches gravées. L'*encrier* est une espèce de boîte ou caisse de bois ayant des bords seulement de trois côtés , &

faits comme la figure les représente. N°. 28.

**ENDUIRE**, couvrir une muraille avec un enduit soit pour la disposer à recevoir les couleurs de la Peinture, soit pour les y rendre plus stables & plus adhérentes. *Voyez* ENDUIT.

On appelle aussi *enduire* ou *maroufler* un tableau, quand on y applique par derrière une composition ou enduit, dont on trouve le procédé dans l'article *Composition*.

**ENDUIT**, en termes de Peinture. *Voyez* COMPOSITION.

**ENDUIT**, en termes de Peinture, se dit des couches de mortier composé, ou de stuc qu'on applique sur les murailles avant d'y peindre à fresque ou autrement. On le dit aussi des couches de couleurs qu'on met dessus. Un *enduit* de couleurs, un *enduit* de stuc. On l'appelle aussi *incrustation*. *Félib.*

Pour faire de bons *enduits* il ne faut pas employer le sable aussi-tôt qu'il est tiré de terre, car il fait sécher trop vite le mortier; ce qui fait gerfer les enduits. On ne doit pas aussi s'en servir quand il a resté fort long-tems à l'air, parce que l'aideur du Soleil & la pluie

l'alterent, de manière qu'il se change tout en terre.

**ENFONCEMENT**. Les Peintres appellent ainsi des bruns sans reflets, qui se trouvent dans le milieu des plis. Il faut les éviter sur le relief des membres; ils les feroient paroître creux & cassés: ils ne doivent se trouver que dans les grands plis des draperies, & dans les jointures des membres.

**ENFONCEMENT**, est aussi le nom que l'on donne dans la perspective à une ligne supposée la plus éloignée du plan, & qui le termine. *Voyez* PERSPECTIVE.

**ENFUMÉ**, un tableau *enfumé* est un tableau que le tems a noirci, ou embruni.

**ENFUMER**. On *enfume* quelquefois les tableaux modernes pour leur donner un air d'antiquité.

**ENLEVURE**, en termes de Sculpture, se prend pour le relief des figures. *Dict. de Trév.*

On appelle aussi *enlevures* les élévations de la couleur qui se détache de la toile des tableaux.

**ENLUMINER**, coucher des couleurs sur une estampe; c'est une espèce de lavis. Tout cet art consiste à mettre sur l'estampe une

couche de colle très-claire d'amidon bien blanc. Cette colle étant sèche, on étend sur l'estampe des couleurs gommées, selon le coloris que demande chaque partie, comme si l'on peignoit. On passe ensuite un vernis par-dessus.

**ENLUMINEUR**, est le nom de celui qui enlumine les estampes.

**ENLUMINURE** est proprement l'estampe enluminée ; mais on le dit aussi de l'Art même. Le Peintre entend fort bien l'*enluminaire*.

La plûpart des couleurs pour enluminer doivent être des teintures ou des couleurs transparentes. Quelquefois on a enluminé des estampes en y peignant à l'huile, après y avoir passé & laissé sécher une couche légère de térébentine. D'autres ont collé des petits morceaux de satins sur l'estampe, suivant les couleurs des carnations & des draperies ; & ayant fait cet espèce d'ouvrage de marqueterie, l'ont fait imprimer avec la même planche, après l'avoir un peu humectée ; & les tailles de la gravûre marquées sur le satin, formoient les ombres. Il faut beaucoup de patience & d'attention pour réus-

sir à cette sorte d'enluminure. Enfin une autre façon d'enluminer, est celle de peindre une estampe collée sur un verre, après en avoir ôté tout le papier. Voyez la manière de le faire dans l'article *PEINTURE sur le verre*.

**ENNEMIES**, (*couleurs*) ce sont celles qui étant rompues ensemble, ne produisent qu'un ton dur, & qui étant placées l'une auprès de l'autre, présentent un coup d'œil désagréable ou trop tranchant. Voyez **COULEUR**.

**ENSEIGNE**, petit tableau pendu à une boutique de Marchand, ou à une chambre d'ouvrier, pour marquer son adresse & désigner sa demeure, quelquefois la qualité des marchandises, ou quels sont les ouvrages que l'ouvrier fait. Il y en a quelques-unes de fort bien peintes. Mais quand on veut parler d'un mauvais tableau, on dit que c'est une *enseigne à bierre*.

**ENSEMBLE**, le tout-ensemble, *ensemble* d'un tableau, d'un bâtiment. Ce sont des termes de Peinture & d'Architecture, qui signifient ce qui résulte de toutes les parties prises conjointement. Selon M. de Piles, c'est une subordination gé-

nérale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un. Dans cette subordination les bruns font valoir les clairs, les clairs font aussi valoir les bruns. L'art du tout-ensemble consiste à fixer agréablement les yeux par des liaisons de lumieres & d'ombres, par des unions de couleurs, & par des oppositions d'une étendue suffisante pour soutenir les groupes & leur servir de repos. Ce n'est pas assez que les parties d'un tableau aient chacune leur arrangement, leur justesse & leurs proportions, il faut encore qu'elles s'accordent *toutes ensemble*, & qu'elles ne fassent qu'un tout harmonieux.

**ENTENDRE**, en termes d'arts, signifie l'habileté & la science de l'Artiste, soit pour le total, soit pour quelques parties seulement, dans lesquelles il excelle. On dit, ce Peintre *entend* toutes les délicatesses de son art; il *entend* bien le clair-obscur; tous ses morceaux sont bien entendus.

**ENTENDU**, en fait d'arts; ce terme se dit de l'Artiste & de son ouvrage. Quand il s'agit de l'Artiste, il se prend dans le même sens que entendre; mais si

l'on parle de l'ouvrage, le terme *entendu* signifie une chose bien faite, bien exécutée, & travaillée selon les règles. Ainsi en termes de Peinture, un morceau bien *entendu*, est un tableau bien composé, bien ordonné: quand on ajoute bien *entendu* de lumieres, c'est-à-dire que les clairs & les ombres sont si bien ménagés que chaque chose fait sur l'œil des spectateurs à peu près le même effet que les objets qui y sont représentés le seroient en nature.

**ENTENTE**. On dit d'un tableau, qu'il est bien entendu, qu'il y a une belle *entente*; c'est-à-dire, beaucoup d'intelligence. On dit, une belle *entente* de lumieres & d'ombres.

**ENTOILER**, coller sur une toile. *Entoiler* une estampe, un dessin.

**ENTRE-DEUX**, terme de Gravûre. Ce sont des tailles plus délicées que les autres, & que l'on place entre les tailles, pour représenter les choses unies, & qui ont un certain éclat. Les *entre-deux*, qu'on nomme aussi *entre-tailles*, sont très-propres à représenter les étoffes de soie, les eaux, les métaux, & autres corps polis; car ce qui produit ces lui-



fans , est l'opposition des bruns contre les clairs.

**ENTRELAS**, en termes de Sculpture , est un ornement à jour , de pierre , de marbre , ou d'autre matière , qui sert quelquefois , au lieu de balustres , pour remplir les appuis évuidés des tribunes , des balcons , des rampes d'escalier.

**ENTRE - TAILLE**. Terme de Gravûre , qui signifie la même chose qu'Entre-deux , dont voyez l'art.

**ÉPARGNE** ou **ESPARGNE**. On dit *taille d'épargne* , pour signifier une espèce de Gravûre. *Felib.* C'est la gravure en maniere noire.

**EPARGNER**, en termes de Peinture , signifie ménager un endroit , une figure du tableau , n'y rien coucher dessus. On dit qu'il faut *épargner* les figures & les fabriques quand on couche le ciel d'un tableau.

**EPARGNER**. On appelle en Peinture , *épargner* le fond du papier , quand dans un dessin ou lavis on ne couvre pas le blanc du papier , dont on se sert pour éviter de mettre du blanc au pinceau.

**EPARPILLER**. On dit qu'un Peintre *éparpille* ses lumieres , lorsqu'elles ne

forment plus des masses , & ne sont point assez contractées par des ombres qui les soutiennent ; ce qui éblouit l'œil , qui ne trouve plus cette harmonie , ce repos , un des plus grands charmes de la Peinture.

**EPISODE**, en termes de Peinture , comme de Poësie , se dit d'une action accessoire qu'on ajoute à l'action principale qui fait le sujet du tableau. Le Démoniaque , qui compose un des groupes du tableau de la Transfiguration peint par Raphaël , peut passer pour un *épisode*. Hérode représenté à table avec ses courtisans , dans un même tableau , où l'on représente S. Jean-Baptiste décolé dans sa prison , est aussi un *épisode* , quoique le décollement soit une suite de l'autre sujet , mais parce qu'il n'est pas vraisemblable qu'on puisse voir en même tems , & le dedans de la prison , où se passe l'action principale , & le dedans de la salle , où Hérode mange avec ses courtisans.

**EPITHALAME**. Les Graveurs de Hollande appellent ainsi certaines estampes gravées en l'honneur de quelques nouveaux mariés , dans lesquelles on les représente avec des attributs allé-

goriques, convenables à leur état & à leur qualité. Comme les personnes riches sont les seules qui fassent cette dépense, l'on ne tire qu'un très-petit nombre de ces estampes, pour distribuer aux parens & aux amis des mariés. On dore ensuite la planche, on l'embordure, ce qui rend ces sortes de pièces très-rares. Les morceaux les plus gracieux & les plus recherchés de Bernard Picart, sont ses *épithalames*.

EPURE, Dessin fait en grand contre une muraille, sur du carton ou des ais, pour servir de modele à quelque ouvrage. *Voyez* CARTON.

EPREUVE, en termes d'Imprimeur en taille-douce, signifie la première, la seconde, troisième estampe qu'on vient de tirer d'une nouvelle planche, ou d'une vieille qu'on remet en train. Elle differe de la contre-*épreuve*, en ce que celle-ci se fait avec l'*épreuve*, même fraîchement faite, mise sur la planche par son envers, & qu'après avoir posé sur cette *épreuve* une feuille de papier blanc trempée à l'ordinaire, ensuite une maculature par-dessus, humectée à l'éponge, on renverse les

lances sur le tout, on tourne la croisée, & l'*épreuve* passant entre les rouleaux, décalque dessus la feuille de papier blanc une empreinte, qui est à rebours de l'estampe & dans le même sens que la planche est gravée.

EQUESTRE. Ce terme n'est en usage que dans cette phrase, Statue *équestre*, c'est-à-dire, qui représente une figure humaine à cheval. Il ne se dit que des statues jettées en fonte, ou faites en Sculpture. On ne le dit pas d'une figure peinte à cheval, quoiqu'on puisse le dire d'une estampe qui représente en copie une statue *équestre*.

EQUILIBRE, en termes de Peinture, ne signifie pas seulement la balance & la pondération des corps. On dit aussi l'*équilibre* d'un tableau, pour dire que le fond doit être rempli avec une symmétrie qui ne soit point affectée, & que lorsqu'un côté est rempli, l'autre ne doit pas rester vuide, soit qu'il y ait entre beaucoup de figures, soit qu'elles y soient en petit nombre.

EQUIVOQUE. On dit en termes de Peinture & de Gravure, des contours *équivoques*, pour signifier

des contours qui ne sont pas assez *ressentis*. Alors ils deviennent *amollis* ; & cela leur arrive quand ils ne sont pas dessinés de la manière qui leur convient, c'est-à-dire d'une manière un peu quarrée dans la Gravûre en petit ; & si on ne les forme qu'avec des tailles qui les approchent, cette manière, qui peut être bonne dans le grand, devient vicieuse dans le petit.

**EREINTER.** Les élèves en Sculpture se servent de ce terme pour dire défaire, gâter, détruire une étude en terre, faite d'après le modèle. Ils *éteignent* ordinairement toutes les études qu'ils font aux Ecoles académiques, après l'heure passée & l'examen du Professeur.

**ESCHAMPIR.** Voy. BORDER, ECHAMPIR, RÉCHAMPIR.

**ESCLAVAGE.** Terme de Gravûre, qui signifie une manière gênée, une taille qui n'est point *quittée* à propos, mais faite de manière qu'elle n'est pas propre à rendre la suivante, & servir de première à une seconde, ou de seconde à une troisième. Il ne faut rien dans la Gravûre à l'eau forte, qui sente l'esclavage ; cette con-

tinuation de la même taille n'est d'usage que dans les ouvrages purement au burin, encore n'y est-elle pas fort nécessaire. Voyez LIBERTÉ.

**ESFUMER.** Voy. EF-FUMER.

**ESGRATIGNÉ.** V. EGRATIGNÉ.

**ESPACER.** Observer les espaces convenables que la perspective doit faire paroître dans la position des colonnes, dans les tableaux où il y a de l'Architecture, ou à l'égard des arbres dans les paysages. Les arbres de ce paysage sont bien *espacés*.

**ESPRIT,** dessiner, toucher avec *esprit*, c'est-à-dire avec intelligence, donner aux Elèves & aux figures le caractère & l'expression qu'elles doivent avoir. C'est à l'égard du petit particulièrement que doit avoir lieu cette règle ; & c'est ce qu'on remarque dans les ouvrages de Sébastien le Clerc & de M. Cochin le fils, qui excellent dans ce genre en fait de Gravûre, & David Teniers entr'autres pour la Peinture. Il faut pour cet effet toucher les sujets avec *legereté*.

**ESQUISSE.** Terme de Peinture, qui signifie l'é-

bauche d'un tableau ; ou un tableau commencé, & qui n'a pas reçu les derniers coups de main du Peintre. Entre les *esquisses*, les unes ne sont proprement que des *ébauches*, des *croquis* ; les autres sont plus finies : dans les premières la main n'a fait que mettre en masse, & pour ainsi dire, que *croquer* les figures, les groupes, les ordonnances, &c. c'est ce qu'on appelle en fait de desseins, *dessin heurté*, *croquis*. Dans les secondes, les pensées sont plus digérées, & les figures plus finies.

Il semble néanmoins que le terme d'*esquisse* devrait être affecté aux tableaux commencés en petit, pour servir de modèles aux grands qu'un Peintre fait d'après ces petits ; & l'ébauche devrait s'entendre d'un tableau commencé pour être fini, ce qui n'arrive pas communément aux esquisses.

ESQUISSEUR, terme de Peinture. C'est faire au crayon ou au pinceau une légère ébauche d'un ouvrage que l'on médite. Les Italiens disent *Schizzo* dans le même sens. On dit, *esquisser* une pensée. Son opposé est *arrêter*, *terminer*, *finir*.

ESSAIS. Petits morceaux de verre qu'on met dans le fourneau lorsqu'on cuit la Peinture sur le verre.

ESTAMPE. Nom que les Peintres & Graveurs donnent à toutes les pièces gravées à l'eau-forte, au burin & en bois. Les Marchands & le commun du peuple les appellent *images*, & celles qui ont été gravées sur cuivre, *tailles-douces*. Les *Estampes* représentent ordinairement à gauche ce qui est à droite dans les tableaux sur lesquels elles sont copiées. Quand on veut la faire venir du même sens que le tableau ou dessin original, ce qu'on est obligé de faire quand il y a des actions qui doivent se faire de la main droite, & se feroient à gauche sur l'estampe si l'on gravoit sur le cuivre du même sens que l'original, il faut alors contre-épreuveur tout de suite son trait sur le cuivre, sans le faire d'abord décalquer sur un papier blanc. On peut encore réussir en faisant le dessin sur du papier verni, & le retournant de façon que le côté dessiné regarde la planche, & ayant mis entre deux un papier rougi par derrière avec de la sanguine on calque son trait dans un sens

Sens contraire. Voyez **CON-  
TR'ÉPREUVER.**

En fait d'estampes, les unes sont originales, les autres copies. Le terme d'original se prend en deux sens différens quant à la Gravûre. Dans le premier, on entend une estampe, non seulement dessinée & gravée, mais composée par le Graveur même, telles que nous en voyons en quantité de Sébastien le Clerc; de Callot & de quelques autres. Dans le second sens ce terme se prend seulement pour une estampe faite immédiatement d'après un tableau ou un dessin original d'un autre Maître. Une estampe copie est celle qui a été gravée d'après une autre estampe.

Il est bien difficile, pour ne pas dire presque impossible, qu'on puisse faire, en fait de Gravûre en estampes, quelque chose d'aussi beau & d'aussi excellent qu'on le fait avec le pinceau ou le crayon. Mais la Gravûre a l'avantage de nous procurer une infinité de copies d'une même pièce, de sorte qu'un grand nombre de personnes peuvent en avoir chacun la leur, & à un prix fort modique.

Les estampes sont de deux

sortes; les unes sont gravées par les Maîtres même, sur leurs propres desseins; & lorsque ce sont des Peintres, on les appelle Gravûre de Peintre; les autres le sont par des Graveurs qui ne se piquent pas d'inventer, & se contentent d'être bons ou mauvais copistes des ouvrages des autres, suivant leur plus ou moins d'habileté.

Tout ce qui est gravé par ces derniers est toujours une simple & vraie copie; mais elles sont quelquefois copiées; & pour distinguer les copies de cette nature de celles qui ne le sont pas, il faut connoître le burin du Graveur, qui à cet égard est l'Auteur original, comme le Peintre dont il a copié le tableau, l'étoit par rapport à lui.

Le mérite du Graveur dans ce genre ne consiste pas seulement dans la beauté, la délicatesse; la fermeté &c. de son burin, ou de son eau forte, mais à bien rendre la vigueur, l'expression, la maniere & l'esprit du Peintre.

L'excellence d'une estampe, comme celle d'un dessin, ne consiste donc pas particulièrement dans le maniment, qui a cependant son mérite; c'est sur-tout à l'in-

vention, à la grace, comme aux principales parties auxquelles il faut avoir égard.

On voit souvent dans les estampes fort médiocres, une meilleure gravûre & un plus beau burin que dans celles de Marc - Antoine ; mais celles qu'il a faites d'après Raphaël, sont en général plus estimées que celles qui sont gravées par les Maîtres mêmes, & de leur invention. Quoique l'expression, la grace, la grandeur que Raphaël sçavoit mettre dans ses ouvrages, ne se trouvent que foiblement dans ces estampes, l'ombre de ce prodige y a des beautés qui faisoient encore beaucoup plus que ce qu'ont fait quantité de graveurs originaux.

Les estampes faites à l'eau-forte par les Peintres mêmes, comme celles du Parmesan, d'Annibal Carrache & du Guide, sont très-belles pour l'esprit, l'expression & le dessein ; mais elles ne sont pas à comparer à ce que ces Maîtres ont fait au pinceau, au crayon ou à la plume.

Si les estampes ne peuvent avoir la même beauté que les desseins, elles perdent encore beaucoup de ce qu'elles ont, lorsque la

planche commence à s'user. L'esprit s'évanouit, l'expression devient foible, les airs de tête se perdent, & le tout dégénere à proportion, à moins qu'elle ne soit rude dans les commencemens ; & dans ce cas, cette rudesse adoucie, on tire les meilleures épreuves.

**ESTOMPÉ** ou **ESTOMBÉ**, terme de Peinture, qui se dit d'un dessein fait avec du crayon mis en poudre, qu'on applique du côté des ombres, avec des petits rouleaux de papier ou de cuir, sans qu'on y découvre aucune ligne ; quelques-uns se servent d'un petit morceau de feutre, ou d'un petit pinceau dont le poil est coupé près de la plume dans laquelle il est enchassé : on passe l'un ou l'autre sur les traits du crayon, & l'on étend ces traits & les hachures, en les adoucissant.

**ESTOMPE**, petit morceau de papier roulé, ou de feutre, dont les Dessinateurs se servent pour étendre la couleur du crayon, & adoucir ses traits. *Voyez ESTOMPÉ.*

**ESTOMPER.** *Voyez ESTOMPÉ.*

**ESTROPIÉ.** Une figure *estropiée* en termes de Pein-

ture, est une figure mal dessinée, qui n'est pas dans une belle attitude. Les Chinois peignent & dessinent bien les fleurs & les animaux, mais ils *estropient* toutes leurs figures humaines.

**ESTROPIER.** Voyez **ESTROPIÉ.**

On *estropie* une figure, lorsqu'on fait un pied plus long que l'autre, des petits doigts avec une grande main, un bras trop court ou trop long, suivant la justesse & les proportions du corps humain.

**ÉTAU** est un instrument dont les Graveurs en taille-douce se servent pour tenir leurs planches, sans se brûler les mains, quand ils les mettent sur le réchaud, pour faire sécher le vernis. On en met un, deux, quelquefois trois & quatre, quand la planche est grande, & on les attache sur le bord en quelqu'endroit où il ne doit point y avoir de gravure. N<sup>o</sup>. 35.

**ETEINDRE**, en termes de Peinture, signifie confondre : l'un des plus grands défauts d'un tableau, c'est de ne pas donner à connoître au premier coup d'œil le sujet qu'il représente, & d'en *éteindre* la figure principale par l'opposition de

quelques autres, qui se présentent d'abord à la vûe.

*Du Fresnoy.*

Quand on donne des couleurs brillantes à des figures qui ne concourent qu'à l'action qui semble se passer dans le tableau, & que la figure principale est confondue, ou cachée par celles dont nous venons de parler, c'est alors qu'on dit que cette figure est *éteinte*. Il faut donc que la principale figure du sujet paroisse sous la principale lumière du tableau, qu'elle ait quelque chose qui la fasse remarquer plus que les autres, & que les figures qui l'accompagnent, ne la déroberent point à la vûe.

**ETEINDRE** se dit aussi d'un clair que l'on affoiblit par quelque demi-teinte, ou que l'on ombre tout-à-fait. Il faut *éteindre* ce clair; il est placé mal-à-propos. Les grandes lumières doivent *s'éteindre* insensiblement vers leurs extrémités. Le blanc, qui est une couleur fière, *s'éteint* par des bruns.

**ETENDU**, qui est coulant, sans creux ou élévation trop ressentis. On dit des contours *étendus* : ils conviennent au second âge ou à l'adolescence, qui est svelte & légère.

**ETTOFFES**, se dit des différentes draperies d'un tableau & d'une estampe ; il y en a de luisantes comme celles de soye , & d'autres plus mates , comme sont celles de laine. On ne doit pas les travailler également ; si c'est du drap blanc , il doit être gravé de largeur , selon que l'étoffe en est grosse ou fine. Les étoffes luisantes se gravent plus roides & plus droites que les autres , parce qu'elles produisent des plis cassés & plats. *Voy. DRAPERIES.*

**ETRANGER**, en termes de Peinture , se dit du goût & de la touche , eû égard à l'Ecole de la Nation où l'on est. En France un tableau peint par un François , mais à la maniere Italienne ou Flamande , est un pinceau *étranger*. On le dit aussi des morceaux peints dans une Ecole étrangere.

On appelle aussi *lumiere étrangere* une lumiere différente de la principale , & ménagée artistement pour le bon effet du tableau.

**ETUDES**, terme de Peinture , qui signifie des parties de figures dessinées d'après nature , des bras , des mains , des pieds , des têtes & quelquefois même des figures entieres , lesquel-

les entrent dans la composition totale d'un tableau : les draperies , les animaux ; les arbres , les plantes , les fleurs , les fruits & les paysages ; sont aussi des études qui y servent infiniment.

**EVENTAILLISTE**, Peintre qui ne peint que des éventails. Il se dit aussi du Marchand qui les fait , ou qui les vend.

**EURYTHMIE** ou belle proportion. Ce terme qui est plus communément d'usage dans l'Architecture , pour marquer la beauté des proportions des membres , est quelquefois aussi employé au même sens dans la Peinture , pour désigner la beauté des parties d'un tableau , & leur accord.

**EXAGERATION** ; en termes de Peinture , se dit de l'application des couleurs pour former les ombres & les jours. Les couleurs perdent beaucoup de leur brillant , quand elles sont employées , ce qui oblige les Peintres à outrer les chairs & les ombres , pour tâcher d'approcher dans un tableau des couleurs naturelles des objets ; & c'est ce qu'on appelle *exageration*.

**EXAGERER** se dit en Peinture des choses qui sont trop ou beaucoup marquées,



soit pour le dessein, soit pour le coloris. Il est bon d'examiner si les Peintres qui ont *exagéré* les contours de leurs figures, pour paroître sçavans, n'ont point abandonné le vrai. *De Piles.*

Quand aux couleurs artistielles, le Peintre doit en connoître la valeur, la force, la fonte & l'union, afin d'*exagérer* par les unes, & d'éteindre par les autres, quand la composition du sujet le demande.

EXECUTER, en termes d'Arts, veut dire travailler, mettre en œuvre, réduire en exécution un projet, un plan, un dessein, un tableau. On dit un morceau *exécuté* avec grâce, avec esprit, avec soin, hardiment, légèrement, sçavamment, lourdement.

EXECUTION, travail & manière d'opérer d'un Artiste. On dit d'un beau morceau d'Architecture, d'un tableau, &c. qu'ils sont d'une belle *exécution*, pour dire, qu'ils sont bien travaillés, sçavamment faits, & régulièrement. *Voyez EXECUTER.*

EXFUMER ou ESFUMER, terme de Peinture. C'est éteindre un endroit d'un tableau trop éclairé. Il faut *exfumer* cette partie-là,

elle est trop forte en couleur

EXPLIQUÉ se dit, en termes de Gravûre en taille-douce, des objets qui paroissent plus ou moins distincts, selon le plus ou le moins d'éloignement qu'ils ont du devant du tableau. Les arbres qui paroissent dans l'eau, comme dans un miroir, doivent être *exprimés* d'une manière presque aussi *expliquée* que si c'étoit les arbres mêmes plantés sur les bords. *Bosse.*

EXPOSITION. Les Peintres de l'Académie Françoisse de Peinture, exposent ordinairement tous les ans leurs tableaux nouveaux, dans la Salle de Peinture au vieux Louvre. Cette *exposition* commence à la Saint Louis, & dure un mois entier; quelquefois on la prolonge jusqu'à la fin du mois de Septembre. Cette Salle est alors ouverte à tout le Public, & chaque Particulier peut dire ouvertement ce qu'il pense de chaque tableau exposé. Les Peintres mêmes qui les ont faits, s'y trouvent souvent mêlés dans la foule, pour profiter des critiques que l'on en porte, & corriger les défauts réels que les connoisseurs y remarquent.

EXPRESSION, terme de Peinture; représentation vraie & naturelle des choses, & sur-tout des mouvemens du corps excités par les passions de l'ame. L'*expression* est la pierre de touche de l'esprit du Peintre.

*De Piles.*

L'*expression* est l'ame de la Peinture, le dessein & le coloris en font le corps. Les principales qualités de l'*expression*, sont la justesse & la vérité, le naturel, la vivacité & la finesse. Raphaël, Jules Romain, le Dominiquin, le Brun, Jouvenet, &c. ont excellé dans l'*expression*. On ne peut donner de règles précises pour bien *exprimer* les différentes passions; chacun doit en user selon son génie, & selon l'étude qu'il a dû en faire: il faut cependant prendre garde que les actions des figures soient toujours naturelles; car les mouvemens de l'ame qui sont étudiés, ne valent jamais ceux qui se voyent dans la chaleur d'une véritable passion. Il ne faut pas non plus faire faire des contorsions aux figures; car il y en a qui s'imaginent avoir donné bien de la vie à leurs figures, quand ils leur ont fait faire des actions violentes & exagérées.

Tout doit être animé de la manière convenable à l'action; de quelque nature que soit le caractère général de l'histoire qu'on représente, soit enjoué, mélancolique, grave, &c. il faut que cela se fasse remarquer au premier coup d'œil dans toutes les parties du tableau.

Dans les tableaux de la Nativité, de la Résurrection & de l'Ascension de Jesus-Christ, le coloris en général, les ornemens, & tout ce qui s'y trouve, doivent avoir un air gai & riant, excepté les soldats témoins de la résurrection. Le contraire doit s'observer dans le crucifiement, la sépulture, la descente de croix, les Vierges de Pitié, appelées en Italien *Pietà*, c'est-à-dire de la Vierge tenant le corps mort de Jesus-Christ: mais il faut faire une différence entre ce qui est grave, & ce qui est mélancolique. Dans le premier cas, un coloris simplement brun, qui imprime du respect. Dans le second, il doit être forcé & lugubre, & qui inspire de la tristesse. Une chute de Phaëton doit avoir par-tout une couleur de pourpre rougeâtre, comme si le monde entier étoit enveloppé dans un feu étouffant.

Il a de certaines circonstances qui contribuent à l'expression générale du tableau : telles sont des parties accessoires bien ménagées.

Les habits des figures, leur équipage, leurs marques de dignité, comme sont les couronnes, les masses, les armes, &c. servent à en exprimer les différens caractères, comme le font aussi les places qu'elles tiennent dans la composition ; car il ne faut pas mettre les personnages les plus considérables, ni les principaux acteurs, dans un coin ni aux extrémités du tableau, à moins que le sujet ne l'exige absolument. On doit à l'habillement faire les distinctions communes & ordinaires de la qualité & condition des personnes, dans l'état actuel de l'action ; & ce seroit une faute de représenter Jésus-Christ ressuscité, comme Jésus-Christ prêchant. La face, l'air & la manière de faire les actions, décelent le caractère & le génie de la personne représentée ; car un sot ne parle, ne rit & n'agit pas comme un homme d'esprit ; un Paysan n'a pas la contenance d'un homme de Cour. Il faut donc que chaque figure, & même chaque animal,

dans un tableau, soit posé dans l'attitude telle qu'elle doit vraisemblablement l'être.

Toutes les expressions des passions & des sentimens, doivent répondre aux caractères des personnes en qui on les suppose. La joie, la tristesse ne doivent point grimacer dans une personne noble, où tout doit être grand, noble, & au-dessus du commun. Qu'on peigne une Vierge en défaillance à la vue de la descente de croix de son Fils, il n'y a rien que de raisonnable ; on peut le supposer : mais la posture que lui donne Daniel de Volterre dans son fameux tableau du même sujet, peut-elle trouver des approbateurs ? De telles expressions doivent être pleines de dignités, & les autres choses qui l'accompagnent, doivent avoir un caractère un peu inférieur.

Pour les portraits, il faut bien considérer & étudier le caractère intrinsèque de la personne, si elle est grave, ou enjouée, brusque, dure ou douce, & compatissante ; si c'est un homme d'esprit, ou un homme d'affaires ; s'il est poli, bien élevé, ou grossier & du commun, &c. L'attitude & les habillemens

doivent répondre à leurs différens états & caractères ; les ornemens, l'arrière-fond & toutes les parties du tableau, doivent y avoir un rapport immédiat, & concourir avec les traits du visage, à exprimer la ressemblance.

Lorsque la personne a quelque chose de singulier dans la disposition ou dans le mouvement de la tête, des yeux, ou de la bouche, pourvu que cela ne soit pas mélangé, il faut l'exprimer & le prononcer par des traits bien marqués ; il y a des beautés passagères qui sont autant parties de l'homme, que celles qui sont fixes. Vandyck avoit un talent admirable pour les saisir, comme on peut le voir dans le recueil des têtes de ce Peintre.

Les robes & autres marques de dignité, de profession, d'emploi, d'amusement ; un livre, un chien, un instrument de musique ou d'autre art, & autres choses de cette nature, sont des *expressions* historiques, qui en ornant le portrait, désignent encore mieux la personne.

Il y a plusieurs sortes d'*expressions* qu'on peut appeler *artificielles*, dont l'Ar-

tiste doit faire usage, pour suppléer au défaut du discours historique. Raphaël les a employées en bien des rencontres ; un exemple suffira.

Dans son tableau où Joseph interprète les songes de Pharaon, le nom de Joseph & l'action n'étant pas écrits, on auroit pu supposer tout autre personne devant ce Prince, & toute autre action ; Raphaël a déterminé le tout en peignant les deux songes dans deux cercles au-dessus des figures ; comme il a fait aussi celui de Joseph, lorsqu'il le raconte à ses frères.

Les Peintres, pour exprimer leurs idées, employent souvent des figures qui représentent, ou rappellent les idées de certaines choses. De tous les Peintres, Rubens a été le plus hardi, & le plus heureux dans le choix & dans l'usage de cette sorte d'*expression*, par figures symboliques, dans la galerie du Luxembourg.

Il faut pourtant avouer qu'on ne sçauroit trop lui passer, non plus qu'aux autres, ce mélange de figures antiques & modernes, de Christianisme & de Paganisme. Elles varient, animent & enrichissent l'ouvrage.

ge, & il a eu cette intention ; il aura sans doute même prévu ce qu'on pourroit en dire ; mais il a préféré l'avantage qu'il y trouvoit , au jugement critique qu'on pourroit en porter.

Une autre sorte d'*expression* étoit assez commune chez les Anciens ; c'est celle de l'écriture. Polygnote écrivit sur les figures les noms de ceux qu'il peignit dans le Temple de Delphes. Les anciens Maîtres Italiens & Allemands enchérent là-dessus ; leurs figures étoient proprement des figures parlantes , au moyen des bandelettes & des rouleaux qui sortoient de leurs bouches , ou qu'elles tenoient à la main , & sur lesquelles étoit écrit ce qu'ils leur faisoient dire. Raphaël même & Anibal Carrache ont mieux aimé écrire , que de laisser dans leurs ouvrages la moindre chose ambiguë ou obscure. Entre plusieurs exemples , on peut voir le carton de l'Elymas , où le Proconsul est converti ; le tableau de la Peste , dont on a l'estampe assez commune , gravée par Marc-Antoine , & dans laquelle on voit un trait de Virgile , qui en relève beaucoup l'*expression* , parce qu'il vient parfaitement au sujet.

Raphaël excelloit dans l'*expression* de toutes les parties d'un tableau ; Michel-Ange , pour les sujets particuliers ; Jules Romain donne un air excellent aux Mafques , à Silene , aux Satires & à d'autres figures de cette nature ; le Dominiquin , Rembrant , pour les portraits , avec Vandyck , le Titien : Rubens , le Sueur & Jouvenet mettoient dans leurs tableaux une vérité & une *expression* admirables. On peut dire en général , qu'il n'y a point de meilleure école pour l'*expression* , que celle de la nature.

**EXTERMINER** , terme de Graveurs ; éteindre , empêcher l'effet d'un clair ou d'une demi-teinte , par des bruns mal ménagés. Il faut que les jours soient vagues , & les demi-teintes fort claires ; car si elles étoient noires , elles *extermineroient* l'effet , parce qu'on ne pourroit que difficilement trouver dans les ombres , des bruns pour soutenir & donner de la force & de la rondeur. Il faut aussi bien prendre garde à ne pas *exterminer* les principales lumières , en affectant par trop d'imiter les couleurs , sur-tout aux figures de devant ; car cela les empêcheroit d'avancer ,

& romproit entierement l'intention du Peintre. *Bosse.*

**EXTRAPASSÉ**, qui est fait sans mesure & sans conformité aux règles reçues. On le dit des contours & des attitudes qui ne sont pas naturels. Ce terme s'applique aussi aux traits du dessein & de la gravûre, quand ils sont irréguliers & heurtés.

**EXTREMITÉS**. On appelle *extrémités* d'un tableau, les parties qui le terminent. Les *extrémités* des figures sont la tête, les pieds, les mains, les épaules, & les autres emmanchemens des membres. Les *extrémités* ne doivent jamais être cachées; c'est-à-dire, que si elles sont couvertes d'une draperie, on doit les marquer par des jours & des plis.

## F.

**FABRIQUE**, en termes de Peintures, ce sont en général tous les bâtimens & ruines que les Peintres représentent dans leurs tableaux; mais on le dit plus particulièrement de ceux qui se servent d'ornement aux paysages. Le Pouffin a peint des *Fabriques Romaines* d'un grand goût.

**FACE**, visage. La *face* commence au haut du front & finit à l'extrémité du menton. La *face* se divise en trois parties égales: la première comprend le front, la seconde le nez, & la troisième, depuis le nez jusqu'au bas du menton.

Quelques Peintres prennent la longueur de la *face* pour mesure dans les proportions qu'ils donnent au corps humain: d'autres prennent la longueur de la tête entière. Ceux qui divisent par *faces*, en donnent dix à leurs figures.

Depuis le sommet de la tête jusqu'à la naissance du front, un quart, quelques-uns un tiers de *face*.

Depuis le haut du front jusqu'au bout du menton, une *face*.

Depuis le menton jusqu'à la fossette formée par les clavicules, deux tiers de *face*.

De la fossette au bas des mammelles, une *face*.

Du bas des mammelles au nombril, une *face*.

Du nombril aux testicules, une *face*.

Des testicules au haut du genouil, deux *faces*.

Le genouil contient une demi-*face*.

Du bas du genouil au

coude du pied deux *faces*.

Du coude du pied à l'extrémité de la plante, une *demi-face*. De *Piles*.

L'homme étendant les bras, a du plus long doigt de la main droite, à l'extrémité du même doigt de la main gauche, dix *faces*.

Voyez PROPORTION.

FACILE, se dit de la manière de conduire le pinceau & le burin : c'est pourquoi on dit une *manière facile*, pour marquer le contraire de la manière *fatiguée*. Voy.

FACILITÉ.

FACILITÉ, en termes de Peinture, signifie quelquefois la promptitude avec laquelle un Peintre travaille, quelquefois aussi la fécondité de son génie & la légèreté de sa touche & de son dessein. On dit aussi qu'une chose est faite avec facilité, quand elle produit tout l'effet qu'elle doit faire, sans avoir un fini trop recherché & peiné, qui rend l'ouvrage froid & languissant. Cette facilité attire d'autant plus nos yeux & notre esprit, qu'il est à présumer qu'un beau travail qui nous paroît facile, vient d'une main sçavante & consommée. C'est dans cette partie qu'Apele se sentoît plus fort que Proto-

gene, lorsqu'il le blâmoit de ne sçavoir pas retirer sa main de dessus son tableau, & de consumer trop de tems à son ouvrage. C'est pour cela qu'il disoit aux Peintres, que ce qui leur portoit le plus de préjudice, étoit leur trop d'exactitude, & que la plupart ne sçavoient pas ce qui étoit assez. Il est vrai que cet *assez* est difficile à connoître ; ce qu'il y a à faire est de bien penser au sujet, & de quelle manière on le traitera selon les règles & la forme de son génie, & ensuite de travailler avec toute la *facilité* & la promptitude dont on est capable, sans se rompre si fort la tête, & sans être industrieux à faire naître des difficultés dans son ouvrage. Mais il est impossible d'avoir cette *facilité*, sans posséder parfaitement toutes les règles de l'Art, & sans s'en être fait une grande habitude ; car la *facilité* consiste à ne faire précisément que l'ouvrage qu'il faut, & à mettre chaque chose dans sa place avec promptitude. D'où l'on doit conclure que l'on peut, comme nous l'avons dit, considérer la *facilité* de deux façons, ou comme une diligence & une promptitude d'esprit & de main, ou com-

me une disposition de génie propre à enfanter les sujets & à lever les difficultés qui peuvent se présenter.

La facilité de la touche consiste donc dans la hardiesse, la liberté & la fermeté du pinceau : mais cette hardiesse devient un défaut quand elle n'est pas fondée sur la science de l'Art, & que ces coups de pinceaux libres ne font pas à une certaine distance tout l'effet d'un pinceau moëlleux & fini.

**FACILITÉ**, en termes de Gravûre, se dit d'un burin conduit avec une maniere aisée, & qui fasse sentir que le Graveur étoit maître de son burin. Cette maniere facile dont j'entends parler, est celle de Goltzius, Muller, Lucas Kilian, Mellan, & quelques autres, qui semblent, en plusieurs rencontres, ne s'être attachés qu'à faire voir par un tournement de tailles, qu'ils conduisoient leur burin à leur gré avec beaucoup d'aisance, sans se mettre en peine de la justesse des contours, des expressions, ni de l'effet du clair-obscur, qui se trouve dans les desseins & les tableaux qu'on veut représenter. *Abraham Bosse.*

**FACTICE** (*couleur*)

*Voyez COULEUR.*

**FAIRE.** Ce terme s'entend du maniment du pinceau & du burin ; c'est l'habitude de la main de l'Artiste. On le dit encore du genre de travail, *faire l'histoire, faire les animaux, faire le paysage* ; c'est-à-dire, peindre l'histoire, le paysage, &c. Quand il s'agit du goût & des talens de l'Artiste, le terme *faire* se prend substantivement ; on dit alors : *ce paysage est d'un beau faire*, pour dire qu'il est bien touché, que les suites en font d'un beau choix, & que l'ensemble forme une belle harmonie. Mais lorsqu'on parle de la touche, on dit : *faire moëlleux, faire sec & dur*, comme si l'on disoit, peindre d'une maniere sèche & tranchée.

**FANTAISIE**, en termes de Peinture, signifie quelquefois un tableau qui n'est point fait d'après nature. On dit, ce Peintre ne peint que des *fantaisies*, que de *fantaisie* : dans le premier sens c'est le grotesque ; dans le second on veut dire qu'il ne peint que d'imagination & de pratique.

**FANTASTIQUER** ; ce terme n'est guères d'usage que dans le discours fami-



ier, pour signifier travailler  
lé fantaisie, sans s'affujettir  
aux rigueurs des règles de  
l'Art. C'est s'abandonner à  
son imagination, sans s'ar-  
êter aux usages reçus, au  
goût autorisé & reconnu  
pour bon par ceux qui pas-  
sent pour connoisseurs.

**FARINE**, *donner dans  
à farine*; expression de  
quelques Artistes, qui signi-  
ent peindre avec des cou-  
leurs claires & fades tout  
ensemble, qui ne donnent  
on plus de vie aux figures  
que si elles étoient faites de  
*farine*. Ceux qui font leurs  
carnations fort blanches, &  
leurs ombres grises ou ver-  
dâtres, tombent dans cet  
inconvenient. Les couleurs  
poussées dans les ombres des  
cheveux les plus délicates,  
contribuent merveilleuse-  
ment à les rendre vives,  
brillantes & naturelles; mais  
il faut en user avec pruden-

**FARINEUX**, en termes  
de Peinture, se dit d'un ta-  
bleau peint avec des cou-  
leurs fades & claires, dont  
les carnations sont trop blan-  
ches, & les ombres trop  
faibles. *Voyez FARINE.*

**FARINEUX** se dit aussi en  
sculpture d'une figure de ci-  
qui ne sort pas nette du  
moule; ce qui arrive lorsque

le moule de plâtre n'est pas  
bien *embu* de cire, parce  
qu'alors la cire dont la figu-  
re est composée, aspire le  
plâtre; où le plâtre aspire la  
cire, & il reste quelques *fa-  
rines* du plâtre adhérentes à  
la figure, ou il se détache  
quelques parties de la figu-  
re qui demeurent attachées  
au moule de plâtre.

**FATIGUÉE**, en termes  
de Graveurs en taille-dou-  
ce, se dit de la manière de  
graver. *La manière fatiguée*  
est opposée à ce qu'on ap-  
pelle la *facilité du burin*, ou  
*manière facile*. Ce qui com-  
pose une *manière fatiguée*,  
sont une infinité de traits &  
de points confondus les uns  
dans les autres, & sans au-  
cun ordre, qui ressemblent  
plutôt à un dessein, qu'à de  
la gravure.

**FATIGUER** (*Peint.*)  
se dit d'un tableau que l'on  
frotte trop en le nettoyant,  
& d'où l'on a enlevé un peu  
de couleurs, soit demi-tein-  
tes ou glacis.

**FAUX-JOUR**. On dit  
qu'un tableau est placé dans  
un *faux-jour*, lorsque la lu-  
mière naturelle qui entre  
dans la chambre où il est  
placé, ne vient pas du côté  
d'où le jour artificiel du ta-  
bleau paroît venir. C'est-à-  
dire, lorsque les objets peints

dans le tableau, sont éclairés d'une façon différente de celle que le seroit les mêmes objets en nature placés dans le même endroit, & éclairés par la lumière naturelle. Quand les tableaux sont ainsi placés, on ne peut voir la moitié de leurs beautés & de leurs perfections.

**FÉCES.** On appelle ainsi en Peinture la lie des couleurs, qui reste lorsqu'elles sont mal broyées. Les couleurs de terre *fècent* beaucoup. On trouve *fesser*; mais il doit s'écrire par un *c*, & non par deux *ff*, parce qu'il vient du mot latin *fæx*.

**FECER.** *Voy.* **FECES.**

**FECONDITÉ**, en termes de Peinture, se dit de l'abondance des pensées, & des compositions d'un Peintre ou d'un Dessinateur. De la Fage n'eût point de pareil pour la *fècondité* de génie, pour l'abondance des pensées & sa prodigieuse facilité. Il s'étoit borné au dessin. La *fècondité* consiste dans la facilité de l'invention.

**FER**, métal composé d'une terre grossière & d'un principe inflammable assez peu liés ensemble, ce qui rend le fer sujet à la rouille. L'ocre est une terre ferrugineuse, de même que le brun-rouge.

Le fer est aussi la base du bleu de Prusse, qui se fait de la manière suivante.

Faites du potéche en prenant trois livres de tartre crûd, & trois livres de salpêtre entier, vous pilerez tout ensemble, & le mettez dans un pot de terre non vernis, sur un feu bien ardent : lorsque toute la matière est bien fondue, vous la versez sur une pierre ou table de marbre polie. Vous mettez ensuite dans un pot de fer neuf, quatre livres de sang de bœuf avec vos six livres de potéche & vous ferez cuire le tout jusqu'à siccité, & que la matière ne fume plus. Retirez-la par morceaux, & mettez dans un creuset, & vous la ferez fondre dans un fourneau. Pendant ce temps là vous ferez bouillir six pintes d'eau, que vous réduirez à cinq : retirez la matière du creuset, & l'ayant pilée après qu'elle est refroidie mettez-la dans un bacquet neuf, & versez votre eau bouillante dessus, en remuant toujours avec une verge de fer ou une baguette de bois jusqu'à ce qu'elle soit bien dissoute ; alors vous couvrirez bien le bacquet, & vous mettez cinq onces d'vitriol d'Angleterre dans

autre bacquet neuf, avec deux pintes d'eau bouillante. Le vitriol étant dissout, vous le passerez par un tamis de futaine, à travers lequel vous aurez auparavant filtré la première lessive; mais vous ne mêlerez pas la dissolution de vitriol avec elle.

Faites une troisième lessive avec six onces d'alun, que vous réduirez en poudre, & ferez bouillir dans sept pots d'eau. En même tems vous ferez bouillir vos deux autres liqueurs, chacune à part, & lorsqu'elles seront bien bouillantes, vous les mêlerez toutes ensemble dans un bacquet, ayant soin de bien les mêler avec une grande cuillère de bois, ou une spatule, pour empêcher que votre matière ne s'ennuyé, parce qu'elle écume beaucoup. Vous la remuerez toujours jusqu'à ce qu'elle n'écume plus; laissez ensuite reposer la liqueur, & après en avoir décanté l'eau, ou presque toute tirée, jetez la matière sur le tamis de futaine, pour la laisser égoutter. Vous la mettrez ensuite dans une terrine vernie, & jetterez dessus peu à peu une livre & demie d'eau-forte commune, qui y fera élever des petites bulles; remuez bien le tout, & lorsqu'elle

qu'elle ne fera plus de bulles, vous y verserez de l'eau de rivière tant qu'elle ne soit plus salée; reversez ensuite votre couleur sur votre tamis de futaine, garni de papier brouillard: lorsqu'elle sera égouttée, vous la mettrez sur des tables de plâtres ou de briques bien unies, pour achever de la faire sécher hors de la poussière. Le tout vous donnera une livre & demie de couleur.

**FERME.** Un pinceau *ferme*, un burin *ferme*; c'est-à-dire, conduit avec hardiesse, & d'une manière à faire connoître que le Peintre ou le Graveur possédoient bien leur Art.

**FERMETÉ** de la touche. *Voyez FERME.*

**FERMOIR**; outil d'acier en forme de ciseau à trois dents, dont se servent les Sculpteurs quand ils travaillent des pierres de Saint Leu, de Troisi, de Tonnerre, ou d'autres moins dures que le marbre.

Ils ont aussi des fermoirs ordinaires, & faits comme ceux des Menuisiers. N<sup>o</sup>. 29.

**FERRETTE D'ESPAGNE**, minéral participant du fer, dur, compacte, pesant, disposé en aiguilles

pointues, de couleur brune-rougeâtre, mais devenant rouge comme du sang à mesure qu'on le met en poudre. Le plus estimé, & le meilleur, est celui qui nous vient d'Espagne; il a des lignes noirâtres par dehors. On l'appelle aussi *Pierre hematite, hardier, & Pierre sanguine*, il ne faut cependant pas le confondre avec la sanguine dont on fait les crayons. Celle-ci vient d'Angleterre, & diffère de la précédente en ce qu'elle n'est pas en aiguilles, ni si dure.

On peut imiter la *ferrette* d'Espagne, en stratifiant dans un creuset de la limaille de fer & du soufre en poudre; on couvre le creuset, & on le met au feu de roue pendant cinq à six heures. La *ferrette* est un des minéraux qu'employent pour leurs couleurs les Peintres sur le verre. *Felib.*

**FESTON**, ornement de fruits, de feuilles & de fleurs liées ensemble en forme de guirlande, & suspendu par les deux bouts. Les anciens en faisoient de gros faisceaux ou cordons dont ils ornoient leurs temples & en paroient les frontispices & les façades dans les jours de solennité. Ils laissoient tomber les

extrémités par gros bouquets. C'est ce qu'on imite dans les tableaux & dans l'Architecture où l'on fait non-seulement les festons des fruits & des fleurs, mais de plusieurs autres choses qui ont rapport au lieu & au sujet que l'on orne.

**FEU** se dit en Peinture de l'expression vive & animée des figures qui entrent dans le sujet d'un tableau, des traits hardis & marqués qui caractérisent chaque chose représentée, de l'invention, & même de la composition de tout l'ensemble d'un tableau. On dit alors: ce Peintre avoit un grand *feu* d'imagination.

**FEU D'ATTEINTE**, terme de Peintre sur le verre. C'est un feu vif & âpre que l'on donne au fourneau dès le commencement de la cuisson du verre peint. Il est rare de réussir quand on donne aux pièces un feu d'atteinte, parce que souvent par ce moyen on perd tout en brûlant les couleurs & en cassant les pièces.

**FEUILLE & FEUILLER**, représentation des branches des arbres garnies de leurs feuilles. Chaque Artiste a sa manière pour le *feuillé*; mais la règle générale est, qu'il vaut mieux le représenter

représenter par des masses d'ombres, relevées par des masses de clairs variées dans leurs teintes & dégradées insensiblement ; on fortifie ensuite le tout par des coups de pinceau & des traits plus clairs que le fond. Ces traits doivent suivre le sens dans lequel poussent les branches & les feuilles : mais il faut éviter les détails qui dégènerent en sécheresse. S'ils sont permis, c'est seulement dans les pointes des branches, & dans celles qui sont tout-à-fait sur le devant du tableau.

Ce terme se prend aussi substantivement. On dit, le *feuiller* de ces arbres est admirable ; l'effet de ce *feuiller* est charmant. Tous les Peintres ne *feuillent* pas de la même manière : les uns ne font que de grandes masses d'ombres relevées de quelques masses de clairs dégradés ; d'autres le font par une infinité de petits points allongés de différentes teintes ; d'autres comptent, pour ainsi dire, toutes les feuilles ; & c'est la plus mauvaise manière. Mais de quelle façon qu'un Peintre travaille le *feuiller* d'un arbre, le fera toujours bonne, dès qu'elle produira sur l'œil l'effet qu'elle doit faire.

**FIDELITÉ**, en termes de Peinture, signifie l'exactitude d'un Peintre à représenter les choses & les figures conformément au costume ; c'est à-dire au caractère, aux façons de faire ; aux habits, aux armées, &c. des gens qui font l'action représentée, & aux pays où elle s'est passée. On dit aussi la fidélité d'une copie, d'un trait, pour signifier sa conformité avec l'original.

**FIER**, en termes de Peinture, se dit de la touche & des couleurs. On appelle couleurs *fieres*, les couleurs vives, éclatantes, comme le blanc, le vermillon, &c. On dit que les touches d'un tableau sont *fieres*, quand les couleurs sont heurtées, & que les teintes ne sont pas adoucies & noyées ensemble. On dit aussi qu'un tableau est touché *fierement*, avec *fiereté*, pour signifier la même chose. Un dessein *fier* est un dessein dont les traits sont marqués & coulés hardiment sans tâtonner. Une copie de dessein ou de tableaux n'a jamais la *fiereté* de l'original. La manière de Michel-Ange est *fier* & terrible.

**FIER**, en termes de Sculpture, se dit du marbre & des pierres dures trop *fiers*.

jettes à éclatter quand on y travaille. Ceux qui ont le grain fin sont fujets à ce défaut.

**FIERTÉ.** *Voyez FIER.*

**FIEREMENT.** *Voyez FIER.*

**FIGURE**, terme en usage parmi les Artistes, pour signifier tout ce qui peut être représenté par des lignes.

On dit des *figures* de Géométrie, d'Astronomie, &c.

En Peinture on restreint sa signification aux figures humaines. La plupart des Payfagistes ne sçavent point faire la *figure*. Peindre la *figure*. Annibal Carrache disoit qu'il ne croyoit pas qu'on dût faire entrer plus de douze *figures* dans un tableau. Il n'entendoit pas parler des batailles, des marchés publics, &c.

**FIGURE À LOUER**; c'est ainsi qu'on appelle, en termes de Peinture, des figures inutiles dans un tableau, & qui ne font rien au sujet.

**FIGURER**, en termes de Peinture, ne se dit guères; on dit plutôt, faire la *figure*, pour dire dessiner ou peindre des figures humaines. *Voyez* FIGURE.

**FIGURINE.** On donne ce nom en général à toutes les figures en petit qui or-

nent les payfages & les petits tableaux; mais particulièrement à celles qui ne sont pas recherchées, & finies avec soin.

**FILARDEUX**, se dit du marbre & de la pierre qui n'est pas également pleine, & qui se trouve avoir des veines plus dures que le reste.

**FINESSE**, se dit de l'expression & de la touche. La première s'entend de la vérité de l'expression, relativement au caractère des personnes & à la circonstance de l'action. La finesse de la touche s'entend des coups hardis, fermes & expressifs qui caractérisent & donnent la vie aux figures & aux autres objets.

**FINI**, en termes de Peinture, se dit d'un tableau travaillé avec grand soin jusqu'aux moindres parties. Il se dit aussi d'une touche fine, délicate & ménagée jusqu'au degré de perfection dont le Peintre étoit capable. On dit, c'est un morceau *fini*; ce tableau est d'un beau *fini*, d'un grand *fini*. Il se dit aussi d'un dessin perfectionné & arrêté.

**FINIMENT**, ne se dit guères que des petits ouvrages de portraitures & de mi-

gnature, qui sont travaillés avec une grande délicatesse & beaucoup d'exactitude. M. Félibien dit que ce terme est usité particulièrement pour la Peinture en émail.

**FINIR**, en termes de Peinture, signifie travailler avec une scrupuleuse exactitude & avec une grande attention. *Voyez* les deux articles précédens. Ce Peintre, dit-on, a de grandes parties, mais il ne *fini* pas.

**FLAMBOYANT**, en termes de Peinture, se dit des contours. Il faut toujours dessiner *flamboyant* & ressemblant à la flamme & au serpent. *Dufrénoy*. Il faut cependant prendre garde qu'en donnant cette forme aux membres, on ne fasse pas paroître les os brisés. Cette maniere de dessiner donne de la grace aux parties, & je ne sçai quoi de vif, de remuant & d'animé,

**FLATOIR**, outil d'Artisans qui travaillent en métaux. C'est un petit marteau dont se servent particulièrement les Graveurs. Celui des Monnoyeurs est un gros marteau pesant sept ou huit livres. Il est fait en façon de corne de bœuf, large par le bas, du côté qu'on frappe, & finissant en pointe par l'autre bout.

**FLATTER**, en termes de Peinture, se dit d'un portrait qu'on n'a pas représenté tel qu'il étoit en nature; mais dans lequel on a caché ou adouci quelques défauts, ou ajouté quelque agrément que la personne n'avoit pas. Les femmes aiment qu'on *flatte* au moins un peu leur portrait, quelques belles qu'elles soient par elles-mêmes.

**FLEURIE**, couleur fleurie. *Voy. FRAIS, COULEUR.*

**FLEURON**. Ornement de Sculpture, représentant une fleur & des feuilles imaginaires, mais avec goût. Ces fleurons sont quelquefois entrelassés de figures humaines & d'animaux, soit en entier, soit en parties.

On donne le même nom à un petit morceau de gravure, composé dans le même goût, ou de peu de figures allégoriques. Ces fleurons servent à orner le frontispice des Livres.

**FLEURONNE**, en termes de Sculpture, on dit, *Génie fleuronné*. *Voyez GENIE.*

**FLEURS**. C'est un genre de Peinture, comme le portrait, le paysage, l'histoire. Baptiste a excellé dans ce genre. Daniel Zegre,

connu sous le nom du Jésuite d'Anvers, a fait son unique étude de la Peinture des fleurs ; il s'y est borné, & s'est acquis une grande réputation. On estime ses tableaux pour la légereté & la fraîcheur.

FLEURS, sont aussi des ornemens de Sculpture représentant des fleurs naturelles ou imaginaires, telles que celles des fleurons & des grottesques.

FLEXIBILITE' dans les contours. C'est le contraire de roideur, c'est-à-dire, un trait condit d'une manière ondoyante, qui semble suivre & exprimer la mollesse des chairs, & la souplesse des muscles.

FLOTANT-ANTE, se dit en termes de Peinture, d'une draperie dessinée avec des plis amples & larges, qui ne paroît point adhérente & collée sur les parties qu'elle cache, mais qui les marque en les flattant par la discrétion des ombres & des clairs.

FLOTER, en termes de Peinture, se dit des plis d'une draperie dont le coulant traverse quelquefois les parties du corps, mais qui ne doit pas y paroître collé.

FLOU, terme qu'on emploie pour exprimer en

Peinture, la tendresse, la douceur & le moëlleux de la touche d'un tableau. C'est le contraire de *faire sec*.

FOIBLE, se dit d'un morceau sorti de la main d'un habile homme ; mais auquel il n'a pas donné toute la force, la vigueur, & les autres beautés dont il étoit capable, & dont le sujet étoit susceptible.

On dit ordinairement que de deux tableaux pendans, l'un est toujours plus foible que l'autre, c'est-à-dire, moins bon.

FONCE', se dit des couleurs brunes : mais en Peinture on substitue à ce terme celui d'*obscur*, rouge obscur, vert obscur.

FOND, en termes de Peinture, signifie la même chose que *champ*, ou derrière d'un tableau. C'est sur le fond que sont représentés tous les objets qui composent le tableau. Tous ceux qui ont bien colorié avoient pour maxime de se servir de *fonds* blancs, pour maintenir les couleurs fraîches, vives & fleuries ; ils peignoient sur ces fonds souvent au premier coup, sans rien retoucher, & sans y employer de nouvelles couleurs. Rubens s'en servoit toujours. La raison que ces



excellens Coloristes avoient de se servir de ces sortes de fonds, est que le blanc conserve toujours un éclat sous le transparent des couleurs, lesquelles empêchent que l'air n'aiter la blancheur du fonds, de même que cette blancheur répare le dommage qu'elles reçoivent de l'air. C'est par cette même raison que les couleurs glacées ont une vivacité qui ne peut jamais être imitée par les couleurs les plus vives & les plus brillantes, dont à la maniere ordinaire on couche simplement les différentes teintes, chacune dans leur place les unes après les autres. *De Piles.*

Je ne sçai d'où vient que l'on ne se fert pas aujourd'hui des fonds blancs, si ce n'est qu'il y a peu de Peintres curieux de bien colorier, ou que l'ébauche commencée sur le blanc ne se montre pas assez vite, & qu'il faut avoir une patience plus que françoise pour attendre qu'elle soit achevée, & que le fond, qui ternit par sa blancheur l'éclat des autres couleurs, soit entierement couvert, pour faire paroître agréablement tout l'ouvrage.

Le *fond* ou champ du tableau doit être vague,

fuyant, léger & bien uni ensemble de couleurs amies.

*Du Fresnoy.*

On entend aussi par *fond* ce qui paroît être derrière les objets en particulier, & l'on dit, une telle chose fait *fond* à tel e autre; une draperie, par exemple, fait *fond* à un bras, une terrasse fait *fond* à une figure, une figure à une autre, un ciel à un arbre, ou à autre chose, & ainsi du reste.

FONDAMENTALE (ligne) est en Perspective ce que l'on appelle aussi *ligne de terre*, ou *base du tableau*.  
*Voyez* LIGNE.

FONDANT. Matières fusibles que l'on mêle avec les émaux, soit pour leur donner du corps, soit pour accélérer leur fusion. Les *fondans* se font avec du crystal, ou du caillou, ou de l'agate, ou de la calcédoine, ou du sable, & de la soude ou sel de verre, le tout en proportions requises, que l'on trouve dans les Traités de la Verrerie de Nery & de Kunckel.

FONDRE, en termes de Peinture, signifie *mêler*. On dit des couleurs bien *fondues*; pour dire des couleurs bien mêlées. Ce Peintre a une admirable *fonte* de couleurs; c'est-à-dire qu'il

les a noyées avec tant de soin qu'elles n'en font qu'une composée de plusieurs.

FONDUE. (*couleur*)  
Voy. COULEUR.

FONTE, en termes de Peinture. Voy. FONDRE.

FORCE. En termes de Peinture on dit, un tableau qui a beaucoup de *force*, de relief, c'est-à-dire dont les ombres & les jours sont forts, quoique bien dégradés, & du tout point tranchés.

FORCÉE; (*action*) c'est une attitude gênée & peu naturelle. Ils s'imaginent qu'ils passeront pour de grands connoisseurs, dit M. de Piles, quand ils diront qu'un bras est estropié, qu'une jambe est trop longue, qu'une action est *forcée*, quoique le tableau soit quelquefois bien dessiné, & que les endroits qu'ils reprennent, soient très corrects.

FORCE, est un terme de Gravûre en taille-douce, qui signifie l'effet que produit sur nos yeux une belle dégradation des clairs aux bruns, ménagée selon toutes les règles de la Perspective & de la Peinture. Il signifie aussi la fermeté de la main dans la conduite du burin, quand les tailles sont bien nourries, sans cepen-

dant produire des ouvrages noirs, fades & sans vie.

FORME, en termes de Peinture, se dit de l'ensemble d'une figure, & de chaque partie prise séparément. Une figure, pour avoir de la grace & de la vie, doit avoir une *forme* flamboyante ou serpentine. *De Piles.*

FORME, se dit aussi en termes de dessin, des contours & figurés d'un vase, d'un ornement & des autres choses inanimées. On dit ce vase est de *forme* antique, il a une *forme* élégante, heureuse, il est de *belle forme*, sa *forme* est pittoresque. On dit aussi qu'un tableau est d'une *forme* ingrate, quand les proportions de la largeur & de la hauteur de la toile gênent le Peintre dans sa composition.

FORTS, (*contours*) sont ceux auxquels il ne se trouve rien de douteux, les principaux muscles commandant aux moindres, qui doivent être moins prononcés, & n'offrant rien que de bien choisi.

FORTIFIER, en termes de Peinture; c'est donner plus de force dans le dessin, ou dans les couleurs. *Fortifier* les teintes d'un tableau. Quand le Peintre a une fois bien choisi son

sujet, il est très à propos qu'il y fasse entrer les circonstances qui peuvent servir à *fortifier* le caractère de ce même dessein. *De Piles.*

**FOUDRE**, est le nom que les Sculpteurs donnent à une manière de flamme entortillée avec des dards, dont ils font un ornement d'Architecture.

**FOUILLER**, en termes de Sculpture, signifie rechercher, évacuer. Une draperie bien *fuillée*, des ornemens bien *fouillés*, pour dire bien creusés, bien évacués.

**FOURNEAU**. Les Peintres en émail ont des fourneaux propres à faire un feu de reverberé requis pour parfondre les émaux. Ils y suppléent par une *moufle* d'Orfèvre, ou petit arc de terre à creuset. On la met dans un fourneau simple, ou dans une terrine, & on l'enfouit dans du bon charbon neuf. Sous cette moufle on met le tableau peint, & les essais se placent sur une platine de fer.

Le fourneau est aussi nécessaire pour jeter les figures de bronze; mais comme ce fourneau appartient proprement à l'art de la fonte plutôt qu'à la Sculpture, je n'en ferai pas mention.

**FRAICHEUR**. Ce terme se dit en général de la couleur la plus vraie & la plus brillante de l'objet; mais plus particulièrement de celle des carnations. Une fraîcheur dans les chairs est la couleur d'une chair saine, animée, pleine de sang, & non celle qui est jaunâtre, plombée, terreuse, ou briquetée.

**FRAIS, FRAICHE**.  
*Voyez COULEUR.*

**FRAISOIR**, sorte de villebrequin qui sert aux Ouvriers en marqueterie. La méche a une tête faite en cône cannelé dans sa hauteur. Le fraisoir sert aux mêmes usages que le villebrequin.

**FRAISQUE**. *Voyez FRESQUE.*

**FRANC**. On dit un pinceau, un ciseau, un burin franc. *Voyez FRANCHISE.*

**FRANCHISE** de pinceau, &c. se dit de la facilité, de la liberté & hardiesse de la main de l'Artiste, dans un travail qui, quoique négligé en apparence, caractérise l'habileté & le génie sçavant de celui qui paroît l'avoir fait sans gêne, & en badinant.

**FRAPPÉ**, en termes de Peinture & de Dessin, se dit de la manière de conduire

re ses outils dans les desseins, les tailles & les hachures. Il faut *frapper* son trait avec plus de force & de hardiesse dans la Gravure en petit qu'en grand, & que le travail qu'on y met soit fait avec une pointe plus badine.

**FRESQUE, ou FRAISQUE.** Nom que l'on donne à un genre de Peinture, & à l'ouvrage fini. Cette maniere de peindre est des plus anciennes, comme le prouvent certains morceaux antiques qui nous restent des premiers tems de la République Romaine.

De toutes les sortes de Peintures la fresque est celle qui demande un Artiste plein de vivacité, habile dans le dessein, sçavant dans l'intelligence de ce qu'il fait, ayant une pratique aisée, facile, & qui connoisse parfaitement l'effet des couleurs & du clair-obscur : sans ces qualités l'ouvrage sera sec, pauvre, désagréable, parce qu'on ne peut revenir sur son ouvrage, & que les couleurs ne se mêlent pas comme à l'huile.

Ce travail se fait sur la surface des murs & des voûtes fraîchement enduits d'un mortier composé de chaux & de sable, d'où a pû venir

ce nom de *Peinture à fresque*. Voy. la Préface.

**FROID**, en termes de Peinture, se dit de l'expression, du caractère des figures. On dit, un tableau trop éché est ordinairement *froid*, c'est-à-dire que les figures n'ont pas cette expression vive & animée qu'on remarque dans les figures vivantes. Cette froideur vient de ce que les premiers coups de pinceaux ayant été conduits par une imagination toute pleine du premier feu qui avoit enfanté le sujet, ce feu s'éteignant peu à peu par un travail trop long & trop soigné, les derniers coups se ressentent de cet affoiblissement.

**FROIDEUR.** On dit en termes de Peinture, *froid* de dessein, *froid* de caractère, *froid* dans l'exécution. Voyez FROID.

**FRONT**, en termes de Perspective, est la projection orthographique d'un objet sur le plan parallèle au tableau.

**FRUIT.** Genre de Peinture, comme celui des fleurs. Certains Peintres se bornent aux fleurs & aux *fruits*, d'autres seulement à ces derniers, mais rarement.

**FUIR**, en termes de Peinture, se dit particuliere-

ment des objets que les couleurs fuyantes & la perspective bien observée, font paroître plus ou moins éloignés. Les *repouffoirs* font fuir les objets; les *réveillons* le font aussi.

FUITE, en termes de Peinture, signifie la même chose que fuir. On dit, de belles *suites*, pour dire de beaux lointains. La dégradation des objets bien exécutée, est la cause de la *uite* des objets.

FUMER. Voy. NOIR-CIR.

FUSAIN ou FUSIN. Arbre dont les Dessinateurs & les Peintres employent le bois pour faire du crayon noir. On le fend en petites baguettes; on l'enferme dans un canon de pistolet, que l'on bouche bien avec de la terre glaise, & l'ayant ainsi fait rougir au feu, on le retire quand on croit que le bois est réduit en charbon, & après que le canon est refroidi, on trouve dedans le bois propre à être taillé en crayons. Quelques-uns le contentent d'envelopper le bois dans de la terre glaise, & quand elle est sèche, ils la mettent au feu, comme le canon de pistolet.

FUSIN. Voyez FU-SAIN.

FUYANT, couleurs fuyantes. Termes de Peinture, qui se dit des couleurs légères, comme le blanc, le bleu, parce qu'elles font paroître les objets éloignés lorsqu'elles sont employées avec art. On dit aussi, des beautés fuyantes & passageres; ce sont celles que nous remarquons dans la nature pendant très-peu de tems, & qui ne sont point permanentes à leurs sujets; telles sont les passions de l'âme. Il y a de ces fortes de beautés qui ne durent qu'un moment, comme les mines différentes que fera une assemblée, à la vûe d'un spectacle imprévu & peu commun; quelque particularité d'une passion violente, quelque action faite avec grace, un souris, un coup d'œil, un mépris, une gravité, & mille autres choses semblables. On peut encore mettre au nombre des beautés fuyantes & passageres les beaux nuages, tels qu'ils sont après la pluie ou après le tonnerre.

FUZAIN. Voyez FU-SAIN.

**GAI**, couleurs *gaiés*, sont les couleurs vives, brillantes, dont l'éclat flatte la vue. Un *paylage gai*, est celui dont les sites sont bien choisis, bien diversifiés, qui a de beaux lointains, & qui est peint de bonne couleur.

**GAINÉ**. Support, ou espèce de base qui forme la partie inférieure des figures de sculpture, faites en forme de thèrme. On la nomme ainsi, de ce que le bas de la figure y est cachée, & comme dans une gaine, de laquelle la partie supérieure semble sortir.

**GALANT**; (*goût*) c'est celui qui entante & exécute des sujets gracieux, des pastorales, qui sçait donner à ses figures des caractères & des draperies riantes, agréables, éclatantes, & qui flatte l'œil & l'esprit du spectateur.

On dit aussi dans le même sens, un *sujet galant*: tels sont la plupart des sujets pris de la Fable. Watteau & Lancret n'ont guères peint que dans le genre *galant*.

**GALERIE**. Lieu plus long que large, faisant partie d'un Palais, d'un Hôtel, ordinairement décoré de morceaux de Peinture & de Sculpture, de bronze, de

vases, &c. Ces richesses des beaux arts donnent quelquefois le nom à ces Galeries, & l'on dit, par exemple, la *Galerie du Rubens*, pour désigner la Galerie du Luxembourg décorée de tableaux peints par Rubens. Souvent on ne les appelle que du nom du lieu même; ainsi on dit simplement, la *Galerie de Versailles*, du *Palais Royal*, &c.

**GARDE-VUE**, est une machine dont les Graveurs se servent quand ils travaillent à la chandelle, pour que les agitations de la flamme, qui n'est presque jamais fixe, ne fassent point de faux jours sur leurs ouvrages, que la lumière y soit toujours égale, & que ses agitations ne leur gâtent pas la vue. Son usage est le même que celui du chassis pendant le jour. Cette machine est composée d'une espèce de cercle de bois, tel que celui d'un tamis, sur lequel on colle du papier huilé ou verni, comme on met une peau sur un tambour de basse. Sur un des côtés est adapté un plateau de bois, au milieu duquel est fixé une douille, pour mettre la chandelle allumée. On pose cette machine à sa gauche, un peu sur

le devant, le côté où est le papier regardant vers le Graveur, de maniere qu'il se trouve entre la chandelle & l'ouvrage que l'on fait.

**GATEAU.** Les Sculpteurs & les Fondeurs nomment ainsi des morceaux de cire ou de terre aplanis, dont ils remplissent les creux & les pièces d'un moule où ils veulent jetter des figures. *Félibien.*

**GÈNE, GÉNÉ.** Quelques-uns écrivent **GEHENNE**. En termes de Peinture il signifie la même chose que *Contrainte*.

**GENIE.** M. de Piles a défini le *génie*, une lumière d'esprit, qui conduit à la fin qu'on se propose par des moyens faciles.

Le *g'nie* est ce qui distingue les grands Peintres des Peintres médiocres. *V. INVENTION, COMPOSITION.*

**GENIE**, en termes de Sculpture, sont des figures d'enfans ailés qu'on emploie pour ornemens. *Génies fleurons*, sont ceux dont la partie inférieure se termine en naissance de rinceaux, de feuillages, ou de fleurs.

Les Peintres donnent aussi ce nom à des figures de petits enfans ailés, qui servent à enrichir le sujet d'un tableau, soit comme dépen-

dant nécessairement de ce sujet, soit qu'ils n'y soient que comme accessoires.

**GENRE.** Il y a divers genres de Peinture & de Gravûre : ils sont tous expliqués, soit dans ces deux articles généraux, soit dans ceux qui les concernent, & particulièrement dans la Préface.

**GEOMETRAL**, Plan géométral. *Voy. PERSPECTIVE.*

**GEOMETRIE.** Elle est le fondement de la Perspective, & sert aussi pour trouver les justes proportions des nombres & des figures. Mais l'exactitude trop scrupuleuse dans ce genre, & un esprit trop géométrique, peut être la source de grands défauts en fait de Peinture. On doit éviter toute affectation des contours trop égaux, des lignes parallèles, & tout ce qui a l'air de figures géométrales, comme des quarrés & des triangles; enfin tout arrangement méthodique, d'où résulte, dit du Fresnoy, une symmétrie ingrate, & un froid ennuyeux & déplaisant.

*Sive parallelos plures simul,  
& vel acutas,  
Vel Geometricas (ut quadra,*

*triangula formas :  
Ingratamque pari signorum  
ex ordine quandam  
Symmetriam.*

DE ARTE GRAPH.

GERSEUX. Voyez  
CUIVRE.

GLACIS, en termes de Peinture, est une préparation de couleurs légères, qui ont peu de corps, & qu'on applique avec un pinceau délié sur d'autres couleurs plus éclatantes. Les *glacis* servent à l'union des teintes & à l'harmonie du ton.

Les *glacis* sont une des plus grandes difficultés de la Peinture : la vûe fréquente des tableaux des grands Maîtres, & des tentatives répétées, sont seules capables d'y faire réussir. Les couleurs doivent paroître à travers le transparent du *glacis*, & avoir par conséquent plus de corps & de vivacité.

GLAÇONS, en termes de Sculpture, sont des ornemens de fontaines, de grottes, de bassins qui imitent les glaçons naturels. On les applique aussi sur les cascades & sur des colonnes marines. On dit aussi *congelations*.

GLAISE, terre glaise, est une terre qui sert aux

Sculpteurs à faire des modèles & des figures de terre cuite. Elle doit être grasse, sans gravier, sans vers & sans racine. On en tire de Normandie, qui prend une espèce de couleur de chair, quand elle est cuite. On la prépare en la pétrissant, ce qu'on appelle *courroyer la terre*.

GLOIRE, en termes de Peinture, est la représentation d'un ciel ouvert, avec des Anges, des Saints, &c. Mignard a peint une *Gloire* dans la coupe du dôme du Val-de-Grace.

GODET, petit vaisseau rond qui n'a point d'ances. Les Peintres s'en servent pour mettre leur huile & leurs couleurs. Les Enlumineurs, & ceux qui peignent en mignature, n'étalent pas ordinairement leurs couleurs sur la palette ; mais ils les tirent immédiatement des *godets*. Ceux des Peintres en mignature sont communément d'ivoire, sans ances & sans pieds. Ils en ont un certain nombre, pour pouvoir y mettre toutes les couleurs séparément les unes des autres : on les enferme dans un cornet ou dans des petites boîtes faites exprès, & divisées par étages qu'on appelle *tiroirs*, dans lesquels



sont enchassés les *godets* pleins de couleurs préparées & prêtes à mettre en œuvre. N<sup>o</sup>. 36.

**GOMME**, suc de quelques arbres que l'on emploie dissout dans de l'eau, pour délayer les couleurs. La *gomme dite Arabique*, est celle dont on fait le plus d'usage. Il faut choisir la plus blanche, la plus friable & la plus nette. On en met gros comme une aveline sur la quantité d'un verre d'eau; elle attache, & rend adhérente au vélin, au papier, à l'ivoire, les couleurs en poudre que l'on délaye dans cette eau gommée, qu'il ne faut pas mêler avec la gomme gutte. Une eau trop gommée feroit écailler les couleurs, particulièrement orsque le vélin est un peu gras. Il suffit que les couleurs couchées avec le pinceau, ne s'effacent & ne s'enlèvent pas, en y passant le doigt dessus quand elles sont sèches; on connoît par là la quantité de *gomme* qu'il faut mettre dans l'eau. Les couleurs les plus pesantes ou les plus terrestres, ont besoin d'être un peu plus gommées.

Certaines *gommes* entrent aussi dans les vernis; telles sont la *gomme Copal*, la

*gomme Laque*, la *gomme de l'Oxycèdre*, appelée aussi *Vernix* ou *Sandaraques des Arabes*; celle-ci fait la base du vernis à tableaux: la *gomme animée*, la *gomme Elemy*, le *Sandaraque*, le *sang de dragon*, le *Camphre*, le *Karabé*, la *gomme adragant*.

**GOMME ANIMÉE**, gomme ou résine blanche qu'on nous apporte d'Amérique. Elle sort d'un arbre de grandeur moyenne, par les incisions qu'on y fait. Il faut la choisir blanche, sèche, friable, nette, de bonne odeur, & se consumant aisément sur les charbons allumés. Elle entre dans les vernis.

**GOMME ELEMI**, espèce de résine blanche, tirant sur le verdâtre, odorante, qu'on nous apporte d'Ethiopie en pains enveloppés dans des feuilles de canne d'Inde. C'est le suc d'une espèce d'olivier sauvage. Il faut la choisir sèche en dehors, molasse en dedans, nette, d'assez agréable odeur.

**GOMME GUTTE** ou **GUTTE-GOMME**, est une gomme résineuse, qu'on nous apporte des Indes, de Siam, &c. Elle sort par incision d'un arbrisseau

épineux, qui s'éleve très-haut, en s'entortillant comme le liere autour des arbres voisins. Les Indiens y font des incisions par lesquelles sort un sue jaune, qui s'épaissit en peu de tems au soleil. On lui donne la forme qu'on veut, quand il est encore en consistance de pâte, & on nous l'apporte en pains.

Il faut choisir cette *gomme sèche*, cassante, nette, haute en couleur. Elle donne un très-beau jaune pour la mignature, & n'a pas besoin du secours de la gomme Arabique, pour s'attacher fermement sur le vélin.

**GOMME LAQUE** ou **LACQUE**, espèce de résine dure, rouge, claire, transparente, qu'on nous apporte de Bengale, de Malavar, de Pegu. Elle a divers noms, suivant les différentes formes que les étrangers, & sur-tout les Anglois & les Hollandois, lui donnent.

On appelle *laque en bâtons*, celle qui est telle qu'elle vient des Indes; *laque en grains*, celle que l'on fait passer légèrement entre deux meules, pour en séparer la partie la plus pure; *laque plate*, qu'on a fondue & aplatie sur un marbre; &

*laque en oreilles*, certaine *laque* très-fine & très-belle faite en forme d'oreilles, que les Anglois apportèrent il y a quelques années en France, & dont il ne reste presque plus aujourd'hui.

Tavernier préfère celle de Bengale à celle du Royaume de Pégu, à cause du peu de soin que les Péguans ont de préparer des bâtons pour recevoir ce riche ouvrage de leurs mouches ou fourmis. On en trouve quelquefois des masses de la grosseur d'un tonneau; mais qui étant plus brune, & mêlée de quantité d'ordures, en est beaucoup moins estimée.

M. de Flacone parle aussi d'une autre espèce de *laque* dans son histoire de Madagascar; mais on prétend qu'elle ne peut servir tout au plus qu'à la fabrique de la cire à cacheter.

Un sçavant Académicien soutient que l'analyse qu'il a faite de la *laque*, ne lui a donné qu'une espèce de cire faite par des mouches comme l'est notre cire, & qu'on doit pas là mettre au nombre des *gommés*.

La gomme *laque* doit être choisie la plus haute en couleur, nette, claire, un peu transparente, se fondant sur le feu, qui étant machée

teigne la salive en rouge. Celle qui est en grain est la moins bonne. Il faut, pour l'employer dans les vernis, la mettre d'abord infuser dans de l'eau chaude, où ce qu'elle a de gommeux se dissout, & sa teinture se décharge. On fait ensuite sécher la partie résineuse, & on la fait dissoudre dans l'esprit-de-vin.

**GORGE**, petite corniche de bois qu'on met au haut des estampes avec un rouleau en cylindre au bas, pour les orner & les conserver. La *gorge* est aux estampes, ce que la bordure est aux tableaux; elle les détache & les fait paroître avec avantage.

**GOTHIQUE**, goût *gothique*, en termes de Peinture. Voyez BARBARE.

**GOUACHE**, terme de Peinture: c'est une peinture où l'on détrempe les couleurs à l'eau gommée, comme dans la mignature; mais qui en diffère en ce que dans celle-ci on travaille en pointillant, & dans la *gouache* on couche les couleurs à plat, comme pour laver. Voyez DÉTREMPE, PEINTURE.

**GOUGE**, outil d'acier taillant par le bout, qui est formé en demi-canal; il a un manche de bois. Il y en a

de différentes grandeurs. Les Sculpteurs & les Graveurs en bois en font beaucoup usage. Voyez-en la figure, N<sup>o</sup>. 30.

**GOUT**, terme métaphorique en usage aussi dans la Peinture pour exprimer le sentiment intime & éclairé, tant de l'Artiste que du spectateur, avec le plaisir que procure la vûe d'un tableau bien inventé, bien composé & bien traité. C'est le *goût* qui juge sagement des ouvrages, comme la langue & le palais jugent des saveurs. L'un & l'autre décident de la bonté de leur objet, à proportion qu'il les flatte & qu'il leur plaît. L'on dit qu'un homme a le *goût* fin, quand il aime ce qui est bon, & qu'il hait ce qui est mauvais dans les beaux Arts, comme dans les viandes; & non-seulement on met le *goût* dans la langue & dans l'esprit, mais encore dans les choses que l'on goûte. C'est pourquoi nous disons qu'il y a des ouvrages comme des hommes de *bon goût*. Le *bon goût* dans un ouvrage, est une conformité des parties avec leur tout, & de ce tout avec le beau, le grand & le parfait. De *Pi-les*.

On dit, il y a du *goût* dans

ce tableau ; c'est une pièce de *bon goût*.

*GOUT* signifie aussi la façon dominante de travailler, soit pour la touche, le dessein, le coloris, soit pour la composition. On distingue trois sortes de *goûts*, l'Italien, le Flamand & le François.

Le *goût* Italien n'est autre chose que l'esprit naturel de la nation ; ce *goût* s'est formé sur les ouvrages antiques que l'Italie possède. Il consiste en général dans la correction du dessein, dans une belle ordonnance, dans des contours variés & contrastés, dans une expression fine, soutenue d'un grand coloris. A Rome, à Florence, c'est le dessein qui domine ; en Lombardie & à Venise, c'est la couleur : on l'y regarde comme le propre fond de la Peinture, & l'on y néglige un peu le dessein.

Le *goût* Flamand est la nature même, telle qu'elle est, sans trop de choix, & sans s'embarraiser beaucoup de l'antique ; la couleur, secondée d'une touche moëlleuse, est son objet principal : on reconnoît toujours ce *goût* à une lourde façon de dessiner.

Les Allemands tiennent plus du gothique ; ils pren-

nent la nature sans choix, & en copient jusqu'aux défauts.

Le *goût* François pourroit le disputer aux deux autres. La correction, l'élévation de la pensée, l'allégorie, l'expression des passions, & même la couleur, s'y trouvent souvent rassemblées. Les François en général ont moins de touche que les Flamands ; le choix des attitudes & des figures est moins élégant que celui des Italiens : il faut cependant en excepter nos grands Peintres, tels que le Poussin, le Sueur, Bourdon, le Brun, Jouvenet, le Moine, Caze, &c.

On dit aussi d'un Peintre qu'il sent le *goût de terroir*, pour dire qu'on reconnoît son école. Le *goût* national est un abus.

Une figure faite avec *goût* est celle dont l'attitude est gracieuse, qui se présente au spectateur dans son beau, & qui est placée dans le tableau de la manière la plus favorable pour son effet particulier, & pour l'harmonie de la composition. Le génie du Peintre se montre dans l'invention & l'ordonnance, & son *goût* dans le choix des sites, du beau de la nature, & des attitudes, des figures.

**GOUT NATUREL**, c'est celui qui est né avec l'Artiste : il est bon ou mauvais suivant ses dispositions & l'étude qu'il a fait de la nature. On voit clairement cette différence dans les tableaux Italiens & Flamands. Les premiers semblent avoir eu naturellement un *goût* décidé pour le choix de la belle nature ; & les seconds, pour le naturel, à la vérité, mais sans choix & sans distinction de l'excellent & du défectueux. Ceux-ci enfin, l'imitent telle qu'ils la trouvent, & ceux-là lui ajoutent toutes les graces dont ils la croient susceptible.

**GOUT ARTIFICIEL.** L'éducation & l'étude donnent ce *goût*. On le remarque plus particulièrement dans ceux qui n'ayant pas assez de génie pour enfanter, s'en tiennent au *goût* & à la manière des Maîtres qu'ils prennent pour modèles, & rampent toujours dans une imitation servile. *O imitatores servum pecus!*

**GOUT NATIONAL**, ce sont certains airs de têtes, une manière de jetter les plis des draperies, une composition bien ou mal entendue ; enfin certaines beautés ou certains défauts plus communs dans les morceaux de

Peinture sortis des mains des Artistes d'une nation, que dans ceux d'une autre. *Voy. ECOLE.*

Le terme de *goût* se prend aussi quelquefois pour la *manière* du Peintre, c'est-à-dire, pour le penchant que le Peintre montre à peindre ou dans le noble ou dans le bas ; sa façon de traiter les sujets, de les composer, &c. *Voyez MANIERE.*

**GOUTIERE** est, en termes de Gravûre en taille-douce, un petit canal pratiqué à un coin du rebord de cire qu'on met autour de la planche pour y retenir l'eau-forte qu'on y verse dessus pour mordre dans le cuivre. Cette *goutiere* est faite pour verser plus commodément l'eau-forte après qu'elle a mordu.

**GRACE**, en termes de Peinture & de Sculpture, se dit des figures bien disposées, des contours bien ménagés, des sites bien choisis, des figures bien groupées, d'une touche moëlleuse, légère, délicate, d'une attitude bien entendue, bien dessinée, des objets bien arrondis ; enfin du ton & de l'ensemble de tout un tableau. Il faut donner de la grace aux figures. *Félibien.* La grace est donc un certain tour

que l'on donne aux choses , qui les rend agréables aux spectateurs. Une figure peut être parfaitement bien dessinée , & admirablement coloriée , sans avoir cette *grace* dont nous parlons ; elle sera belle sans être gracieuse. C'est ce qu'on appelle en Latin *venustas*. M. de Piles avec bien d'autres disent que cette *grace* répandue dans tous les tableaux de Raphaël , le fait préter à tous les Peintres modernes. Cette *grace* doit se trouver dans les sujets tristes , comme dans les plus gais ; dans les terribles , comme dans les plus agréables ; dans les vieillards , comme dans les enfans ; dans les soldats , comme dans les femmes.

C'est aussi le choix de la belle nature , & la manière de la traiter , de façon que la Peinture réveille dans le spectateur des idées relevées , nobles , belles , & que son œil en soit satisfait.

Il y a toujours du mérite dans un tableau où l'on voit la nature copiée exactement , quelque vil qu'en soit le sujet ; comme les paysans , les fêtes champêtres , les fleurs , les paysages , &c. & cela plus ou moins à proportion de la beauté du sujet que le Peintre s'est proposé d'imi-

ter. Les Maîtres Hollandois & Flamands ont en cela égalé les Italiens ; mais ceux-ci n'ont pas suivi servilement la nature commune ; ils l'ont relevée , perfectionnée , & ont toujours fait le meilleur choix de cette nature. C'est ce qui donne une certaine dignité aux sujets vils ; c'est une des raisons qui nous font estimer par préférence les paysages de Salvator Rose , de Philippe Laura , de Claude Lorrain , des Pouffins , &c. Les fruits des deux Michel-Ange , de Battaglia , de Campadoglio ; les fleurs de Jean Breugel , de son Disciple Daniel Seghers , de Baptiste Monoyer , &c. Les animaux de François Snyder , de Desportes , &c. Les portraits de Raphaël , de Rubens , de Vandyck , du Titien , &c.

En fait de Peinture , on peut comparer la simple nature , avec la simple narration pour un Poëme. Il faut qu'un Peintre élève ses idées au-dessus de ce qu'il voit & qu'il imagine un modèle de perfection , qui ne se trouve que très-rarement. Quant aux figures , il doit s'attacher à leur donner toute la beauté , toute la *grace* , toute la dignité & toute la

perfection, dont elles sont susceptibles dans leur genre. Les bons & les mauvais caractères, c'est-à-dire le noble, le bas, le doux, le terrible, doivent être marqués de la manière la plus parfaite qu'ils se trouvent dans la nature; mais toujours sans charge & sans exagération.

On remarque dans la nature une gradation du laid au beau, & du beau au parfait; c'est toujours à ce terme que le Peintre doit aspirer, en se figurant comme un nouveau monde, où il n'y ait rien que de tel, & en peupler ses tableaux.

Le siècle d'Alexandre étoit d'une politesse consommée: dans le dessein que l'on y eut de pousser les arts & les sciences à leur perfection, les Sculpteurs de ce tems-là employèrent tout ce qu'ils avoient d'esprit, de bon sens & de génie, pour faire & donner des règles infaillibles de leur art. Après l'examen qu'ils firent de la nature, de ses beautés, & de quelle façon devoient être les parties du corps, pour être également belles, & dont l'assemblage fit un tout accompli, ils ne purent trouver toutes ces parties dans un même sujet, & ils conclurent enfin qu'il fal-

loit les choisir dans plusieurs, & prendre des uns & des autres ce qu'ils auroient de plus beau, pour faire ce corps parfait qu'ils s'étoient proposés, & qui devoit servir de modèle à la postérité.

Polyclete, l'un des meilleurs Artistes de son siècle, exécuta fort heureusement cette pensée, & la statue qu'il fit se trouva si parfaite, quant à l'âge qu'elle représentoit, qu'elle fut appelée *la règle*; de sorte que tous ceux qui travaillèrent depuis, se servirent des proportions de cette figure, & imiterent la bonne grace de ses membres & de ses contours.

Les Peintres & les Sculpteurs modernes doivent suivre les mêmes errements, & imiter ces belles proportions, sans cependant s'assujettir à cette *règle* trop servilement, mais un peu plus ou un peu moins, suivant la discrétion des gens bien sensés & bien versés dans les principes de leur art. Il faut aussi s'accommoder au sujet que l'on représente, & imiter cette diversité de proportion que la nature met dans les différens sexes & les différens âges, en conservant toujours cette

*grace* & cette noblesse, que les Anciens donnoient à leurs figures.

Lorsque le Peintre a des caractères à représenter, dont la nature ne lui fournit pas de modèles, tel qu'un Dieu des armées, l'*Alpha* & *Omega*, le *Jehova*, l'*Elohim* des Hébreux, le très-grand, le père des Dieux & des hommes d'Homère, le Père Éternel & Jésus-Christ son fils; tous ces titres ne nous fournissent pas des idées égales à son excellence, ni qui puisse faire concevoir au juste sa majesté, sa grandeur, &c. Un Dieu créateur, un Dieu incarné, un Sauveur du genre humain, un Dieu ressuscité; ce sont-là des caractères qui ont quelque chose de si sublime, qu'il n'est point de Peintre capable de nous les représenter; mais il faut dans ces cas-là leur donner toute la grandeur & la beauté majestueuse qu'il lui est possible d'exprimer.

S'agit-il du Démon, l'ennemi de Dieu & du genre humain, ce n'est pas précisément dans la laideur que consiste la beauté de son caractère, ni dans le grotesque de ses figures, telles qu'on les voit dans les tableaux des Peintres qui man-

quent de génie. Il faudroit se mettre bien en tête ce portrait qu'en a fait Milton dans le premier Livre, v. 600. de son *Paradis perdu*.

. . . . Son front défait & foudroyé,  
Ne témoigne que trop un esprit effrayé;  
Pendant que ses sourcils font paroître une rage,  
Qui ne tend qu'au forfait, qu'au meurtre, qu'au carnage.

Il y a d'autres caractères qu'un Peintre doit s'efforcer d'exprimer dans toutes les parties des figures, & de leurs accompagnemens; tel doit être un Orateur, un Magistrat, un Général d'armée, quand on les représente dans une assemblée de peuple, ou de soldats. Leur air, leur maintien, leurs gestes, tout doit parler dans eux, & captiver l'attention du spectateur, comme s'il se trouvoit lui-même dans cette assemblée.

Le Peintre d'histoire doit donc s'habituer à étudier tous les caractères imaginaires ou réels, qui conviennent à chaque figure en particulier, soit qu'ils marquent de la joie, du chagrin, de la colère, de l'espérance, de la crainte, &c. Il faudroit même qu'il pous-



Et cette étude au point de venir Physionomiste, afin que son imagination pût suppléer au froid ordinaire des modeles, qui ne sçauoient jamais bien exprimer ce qu'ils ne sentent pas en effet.

Le Peintre en portrait a pour objet tous les caracteres réels, existans, & toute son étude est, en conservant la ressemblance, de faire éclater sur les visages la satisfaction de l'âge d'or. Il faut que la joie & la bonne humeur s'y manifestent, mais avec une variété qui réponde & convienne au caractère, à l'état & à la qualité des personnes; soit qu'on suppose cette tranquillité & cet enjouement produits par la vue d'un ami, par la réussite d'une affaire, par la découverte de quelque chose de satisfaisant, ou quelque autre cause que ce soit.

Lorsqu'il se rencontre quelques caracteres graves, qui demandent un air pensif, comme si la personne étoit occupée à la recherche de quelque vérité, à la solution de quelque problème, à l'arrangement de quelque projet, il faut le dépouiller de ce sérieux rebutant & morne, & de toute espece de mélancolie déplaisante. Le

Peintre doit bannir les passions chagrines & turbulentes, relever les caracteres; dépouiller un homme mal élevé de sa rusticité, & lui donner un air de politesse; faire qu'un homme sage le paroisse davantage, un homme brave, encore plus brave; donner à une femme modeste & discrete, un air d'Ange ou de Vestale.

Voilà la partie la plus difficile de l'art, & celle à laquelle manquent presque tous les Peintres en portraits. Ils s'attachent uniquement à faire ressembler leurs visages de maniere qu'on reconnoisse l'original au premier coup d'œil & à une belle touche, parce que la plupart de ceux qui se font peindre, n'en demandent pas davantage, & se soucient fort peu que les caracteres de sagesse ou de folie s'y trouvent représentés. Les femmes sur-tout veulent un air de jeunesse, un air mignon, & à l'exemple d'une Reine d'Orient, pardonneroient volontiers à un Peintre de les avoir représentées entre les bras d'un soldat, pourvû qu'ils les eût fait belles.

Par ce défaut, beaucoup de portraits sont de véritables piéces burlesques. Un

homme sage & de bons sens, y paroît avec un air de Daimoiseau; un homme prudent y ressemble à un étourdi, un homme modeste à un petit-maitre, & une Dame vertueuse à une franche coquette.

Il faut que le Peintre observe & prononce sans exagération & sans charge, mais par des traits bien marqués, les parties les plus éclatantes du caractère de la personne dont il fait le portrait. Qu'il donne, s'il veut, un air de jeunesse & d'enjouement à une personne qui n'a rien de plus relevé; mais qu'il ne métamorphose pas un caractère noble, en un vil & théâtral; une flatterie de cette nature insulteroit à son peu de discernement.

En général le Peintre ne doit pas être trop prodigue de *graces* & de grandeur; j'entens dans le goût de la flatterie; la ressemblance en souffriroit, & ce ne seroit plus le portrait de la personne.

Il seroit difficile de déterminer au juste ce qui donne la *grace*, & le noble dont je parle, soit en Histoire, soit en portraits: les observations suivantes pourront cependant y être de quelque utilité.

La première chose qui frappe dans une personne qui se présente dans une compagnie, c'est son air de tête; il faut donc sur-tout y faire attention, puisque ce sont les airs de têtes qui saisissent d'abord dans un tableau ou un dessein.

Il faut aussi avoir égard à toutes les attitudes & aux mouvemens, que l'air ne soit pas embarrassé, niais ni affecté dans l'action, qu'il soit aisé, & que la personne paroisse faire ce qu'elle fait, non seulement avec aisance, mais avec *grace*: éviter toute contorsion & tout racourci qui déplaisent à l'œil.

Les contours seront grands, prononcés hardiment, délicats, ondés finement & bien contrastés.

Les draperies auront de grandes masses de jour & d'ombre, des plis nobles, grands & bien jetés, sans papillorage.

Il faut que le linge soit net, les foyes & les étoffes neuves, de bon goût & de la meilleure sorte, & ne point y prodiguer la dentelle, le galon, la broderie, ni les joyaux.

Les anciens Grecs & Romains semblent avoir eu le meilleur goût pour la manière d'habiller leurs figures,

pour le grand & le noble. Il faut donc les imiter, en gardant néanmoins le *costumz*.

Mais de quelque manière qu'une figure soit vêtue, il ne faut pas que le nud se perde sous la draperie, ni qu'il y soit trop marqué. Quant aux portraits, les uns veulent que les figures soient vêtues à la mode du tems où elles vivent, parce que ces portraits deviennent historiques; d'autres prétendent qu'on ne doit pas s'y asservir, & qu'il vaut mieux y mettre une draperie arbitraire, qui fasse un meilleur effet, & qui y donne plus de *grace*. Je croirois que le meilleur parti seroit, pour les portraits, de vêtir les figures suivant la mode du tems, sauf à les embellir avec discrétion, de manière que le tout devienne pittoresque.

Dans les tableaux d'histoire, on infère une *grace* & une grandeur artificielle, au moyen des oppositions qui se contrastent. Une Vénus, par exemple, en paroît plus belle, lorsqu'elle est accompagnée d'un Vulcain, d'un Hercule. On fait usage de cet artifice particulièrement dans les Saintes Familles, où la tête de Sainte

Elisabeth ou de S. Joseph, l'un & l'autre représentés en vieillards, relevent la beauté de la Vierge.

Pour être capable d'user de ces règles, & les mettre en pratique, ou si l'on veut, pour devenir habile Peintre, il faut du génie, de la lecture, de l'adresse dans la main, & par-dessus tout de la vertu & de l'amour pour son art.

La vertu est véritablement grande & aimable; elle naît des sentimens les plus sages & les plus nobles, & ne peut en produire que de pareils: un esprit plein de ces sentimens, est plus propre à concevoir & à exécuter de grandes choses, qu'un autre fouillé, enseveli & abruti par le vice. Un homme vertueux a généralement plus de tranquillité, plus de santé, plus de vigueur; il fait un meilleur usage de son tems, & le met tout à profit.

Un tour d'esprit doux & heureux fournit à un Peintre des idées douces, nobles, généreuses; car *les Peintres se peignent eux-mêmes*. Un esprit badin cherche le plaisant & le grotesque; un esprit dur, austere, s'attache aux idées sombres & sauvages. L'un passe légère-

ment sur un beau caractère, & l'autre en relève & enrichit un médiocre.

Tout le monde convient que les Grecs avoient une beauté & une majesté dans leur Sculpture & dans leur Peinture, qui surpassoient celles de toutes les autres Nations; c'est qu'ils se peignoient & se sculptoient eux-mêmes. Les anciens Romains vinrent ensuite, & ne firent, ce semble, que les imiter. Rome moderne a ressuscité sous Raphaël & Michel-Ange ces Arts admirables, qu'on voit encore briller aujourd'hui dans notre France avec tant d'éclat, qu'elle fournit des Maîtres à toutes les Nations. Heureux ceux qu'un si beau feu anime! qui savent voir toutes les beautés que la nature nous offre éparées jusques dans les plus petites parties de ses ouvrages! Heureux ceux dont l'esprit cultivé, & né avec des sentimens nobles & magnifiques, savent nous présenter dans leurs tableaux les idées sublimes qu'ils enfantent, exprimées par des caractères qui en soutiennent la noblesse, & qui impriment dans les spectateurs les mêmes sentimens. Si la Peinture n'étoit permise qu'à des

génies de cette espèce, en quelle estime & en quelle considération ne seroit-elle pas? Les Anciens ne permettoient qu'à la Noblesse de l'exercer, persuadés qu'elle étoit plus propre à avoir de grandes idées; mais les grands sentimens ne lui sont pas réservés; la nature les dispense à beaucoup d'autres, & l'éducation les développe & les fortifie.

GRACIEUX. En Peinture on dit un ton *gracieux*, une figure *gracieuse*, un ensemble *gracieux*, des contours *gracieux*, pour dire que toutes ces choses forment un aspect qui plaît à l'œil, & qui font naître dans l'ame des mouvemens d'affection, des sentimens & un certain je ne sçai quoi, dont on est comme flatté à la vûe de ces objets. Il ne faut cependant pas confondre le *gracieux* avec le *beau*, qui produit des mouvemens assez approchans. Une figure, un tableau peut être beau, & d'un grand beau sans être *gracieux* jusqu'à un certain point; car la beauté naît de la proportion & de la symmétrie des parties, & le *gracieux* s'engendre de l'uniformité & des mouvemens intérieurs & flatteurs, qui s'élevent dans l'ame à

la vûe de l'objet. La beauté excite l'admirable, & la grace fait naître l'amour.

GRADATION ou DIMINUTION DE TEINTES, terme de Peinture. *Félib.* Voyez DEGRADATION.

GRADINE, outil d'acier en forme de ciseau dentelé, dont se servent les Sculpteurs, pour avancer l'ouvrage, après avoir approché à la double-pointe ou dent de chien. N°. 31.

GRAINE D'AVIGNON est le fruit d'un arbrisseau épineux, couvert d'une écorce grisâtre, garni de feuilles petites, épaisses, qui ressemblent à celles du huis, nerveuses, faciles à se détacher: ses fleurs sont petites, attachées plusieurs ensemble; il leur succède des fruits gros comme des grains de poivre, à trois ou quatre angles, & quelquefois faits en petits cœurs, de couleur verte-jaunâtre, d'un goût stiptique & fort amer: ses racines sont ligneuses & jaunes. Cet arbrisseau croît aux lieux rudes, pierreux, entre les rochers, principalement vers Carpentras & Avignon, ce qui fait donner le nom de *graine d'Avignon* à son fruit. On l'appelle aussi *grenettes*, dont voyez l'article.

Cet arbrisseau est connu dans la Botanique sous les noms de *Lycium* & *Pyxantha*. Il faut choisir la graine assez grosse, récente & bien nourrie, sèche & jaune.

GRAINES, en Sculpture; ce sont des petits boutons d'inégale grosseur, au bout des rinceaux de feuillages qui servent d'ornement.

GRAND (en). On dit en Peinture travailler, peindre en *grand*, pour dire faire des grands tableaux, où les figures sont de grandeur naturelles, ou au moins de demi-proportions. Tous les Peintres qui ne font que des tableaux de chevalets, ne sont pas sensés travailler en *grand*. On dit encore peindre dans le *grand*, quand on choisit des sujets nobles & historiques.

GRAND (le) se dit en termes de Graveurs, des sujets historiques, ou des figures, gravés assez en *grand* pour être susceptibles du détail des traits du visage, & des petites parties qui le composent, telles que les yeux, les contours du nez, de la bouche, les sourcils, les ongles, les cheveux, &c. le tout en entier. Ces détails ôtent l'esprit du petit.

**GRAND, E** (maniere).  
*Voyez* TOUCHE GRANDE,  
 TOUCHE FACILE.

**GRANDEUR**, en termes de Peinture, s'entend de la grace & de la noblesse, tant du sujet que des figures qui entrent dans la composition du tableau. *Voyez* GRACE, NOBLESSE.

**GRANDEUR** se dit aussi des mesures & proportions des toiles, sur lesquelles on peint. *Voyez* TOILE.

**GRAPPE DE RAISIN** (*L. 1*) est le modele que les Peintres doivent prendre, pour disposer les objets dans un tableau, de telle sorte qu'ils composent un tout, dont plusieurs parties contiguës puissent être éclairées, plusieurs ombrées, & d'autres de couleurs rompues, pour être dans les tournans; de même que dans une *grappe de raisin*, plusieurs grains se trouvent dans le jour, plusieurs dans l'ombre, & d'autres dans la demi-teinte, pour être dans les parties fuyantes. Le Titien est le premier qui ait employé cette comparaison judicieuse, & qui en ait fait un précepte à ses Eleves.

**GRAS**, pinceau *gras*, est un terme de Peinture qui signifie des couleurs couchées avec abondance. C'est la

même chose que *Nourri*.

**GRAS**, en termes de Gravûre, se dit d'un trait ou d'une hachure plus large & mieux nourrie que n'est une simple taille. Quand on travaille d'une maniere *grasse*, on imite beaucoup mieux le moëlleux du pinceau ou du crayon, qui fait les traits larges & néanmoins tendres.

**GRATICULER**, terme des Arts qui dépendent du Dessin; diviser un tableau qu'on prend pour modele, en petits carreaux, en forme de chassis, pour rapporter les parties renfermées en chaque carreau, dans d'autres carreaux proportionnés qu'on trace aussi sur l'ouvrage où l'on veut tirer & copier, soit pour le mettre en grand, ou le réduire au petit pied. On fait le même avec un chassis de roseaux, & plus facilement encore par le linge. Celui qu'a inventé M. Langlois, un des plus habiles Faiseurs d'instrumens de Mathématiques, a toute la perfection & la commodité qu'on peut désirer. *Voyez* CALQUER.

**GRATTE - BOESSE**, espece de brosse de fil de léton, dont se servent plusieurs Artisans, entr'autres les Graveurs en creux & en relief, pour nettoyer l'ou-

vrage à mesure qu'ils travaillent. N<sup>o</sup>. 32.

**GRATTE-BOESSER.**

C'est frotter une chose avec la gratte-boesse, pour la nettoyer & la polir. On mouille la gratte-boesse dans de l'urine ou dans de la biere. *Félibien.*

**GRATTER** se dit en termes de Gravûre, de l'action que l'on fait avec le grattoir, quand on ratiffie une planche, pour en effacer quelques traits que l'on veut corriger & retoucher.

**GRATTOIR**, outil de Sculpteurs, dont ils se servent pour travailler les figures de pierre de S. Leu, & autres pierres dures qui ne sont pas de marbre. N<sup>o</sup>. 33.

**GRATTOIR** est aussi un outil de Graveurs en taille-douce, long d'environ six pouces, de forme triangulaire & bien acéré par un bout. L'autre extrémité sert de brunissoir, dont voyez l'article & la figure.

L'usage du *grattoir* est de racler & ratiffier les endroits d'une planche que l'on veut retoucher & corriger.

**GRAVE.** Un Artiste est *grave* dans sa composition, lorsqu'il rend bien le caractère noble des grands sujets que l'Histoire lui fournit.

Un Peintre qui s'amuse à faire des Bambochades sous prétexte de délassément, risque de contracter l'habitude du genre bas, de borner son génie, & d'étouffer en lui les idées du noble & du sublime, & n'aura jamais ces traits de feu, ces traits de génie qui caractérisent le grand homme.

**GRAVER.** Tailler, inciser le bois, les pierres, ou les métaux, avec des ciseaux, burins ou eaux fortes, en sorte que certains caractères & images des choses y demeurent tracés & figurés.

Les Sculpteurs *gravent* des épitâphes, des figures, avec un ciseau. Les Graveurs en planches de cuivre ou autres métaux, *gravent* au burin, & à l'eau forte. On *grave* aussi les crystaux & les pierres précieuses, tant en creux qu'en relief. On *grave* encore des planches en bois pour en tirer des estampes. Mais cette dernière sorte de gravûre est fort peu en usage, parce que l'on trouve plus de facilité à *graver* sur le cuivre. Les Cartiers sont presque les seuls qui se servent des planches en bois, quoique plus commodes dans une infinité de rencontres, principalement quand il faut mettre dans les livres

d'histoires, ou autres traités, des figures nécessaires pour l'intelligence du discours; car elles s'impriment en même tems que la lettre, elles épargnent bien du tems & de la dépense. *Félib.*

Hugo de Carpi inventa une maniere de *graver* en bois, par le moyen de laquelle les estampes paroissent comme lavées de clair-obscur. Il faisoit pour cet effet trois sortes de planches d'un même dessein, qui se tiroient l'une après l'autre, sous la presse, pour imprimer la même estampe; elles étoient *gravées* de façon que l'une servoit pour les jours & les grandes lumieres, l'autre pour les demi-teintes, & la troisième pour les contours & les ombres fortes. C'est ce qui aura sans doute donné l'idée de l'impression en trois couleurs, que M. Gautier a beaucoup perfectionnée, & qu'il exerce encore actuellement avec beaucoup de réputation. La maniere de *graver* à l'eau forte & au burin est parfaitement traitée dans le livre intitulé, *La maniere de graver à l'eau forte & au burin, mise au jour par Abraham Bosse, revue, corrigée & augmentée du double par M. Cochin le fils, si connu par*

ses beaux ouvrages en ce genre. Il a même enrichi & traité de la Gravûre en maniere noire, & de l'impression en trois couleurs, telle que M. le Blon, son inventeur, la mettoit en usage.

GRAVEUR, celui qui grave sur le bois, le cuivre, &c. *Graveur* en pierres précieuses. *Graveur* en creux, en relief ou épargne. *Voyez* GRAVURE.

GRAVURE. Ce terme s'entend & de l'art de graver, & de l'ouvrage même de *Gravûre*. La Gravûre au burin ou à l'eau forte sur cuivre ou autres métaux, a les traits enfoncés dans la planche, celle qui est en bois les a relevés. L'art de graver sur le cuivre & sur le bois s'est tellement perfectionné, qu'on ne doit rien attendre de mieux. Quoiqu'avec le seul noir & le blanc, on sçait faire distinguer à l'œil les différentes étoffes de soie & de laine, les cheveux blonds d'avec les noirs, les cheveux blancs d'un vieillard d'avec les châtains d'un jeune homme; les étoffes de velours, de satin, tabisées, de peluche, les fourrures, les linges, &c. & cet art est devenu si commun, que la quantité des ouvrages qu'on a faits peut



passer pour innombrable. Félibien en attribue l'invention à un Orfèvre de Florence qui travailloit de *nielure*, & non aux Graveurs en pierre, comme l'en accuse faussement l'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture, pag. 287, dans l'art. *Gravûre*.

On peut voir Félibien sur toutes les sortes de *gravûres*, dans son livre des *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, &c.*

GRAVURE à l'eau forte pour les tailles-douces, est une *Gravûre* qu'on a inventée pour imiter la *Gravûre* au burin, ou plutôt pour faire une *Gravûre* qui, en imitant ce que le burin a de meilleur, n'en eût pas les défauts. Aussi ne voit-on pas dans les plus beaux morceaux des excellens Graveurs à l'eau forte, tel que *Gerard Audran* pour l'histoire, cet esclavage & ce servile arrangement de tailles qui est essentiel au burin, & qui rend ses productions d'un froid qui leur ôte l'ame & l'esprit. Au contraire par un mélange d'hachures libres, & des points mis en apparence sans ordre, on a des exemples admirables du véritable caractère dans lequel la *Gravûre* d'histoire

doit être traitée. Ce n'est pas que la propreté & le bel ordre des hachures ne fassent un merveilleux effet quand ils sont employés à propos, & mêlés avec d'autres travaux plus libres, selon le goût de l'ouvrage & le caractère des choses que l'on veut représenter : c'est même la perfection de la *Gravûre*. On peut donc dire que si le burin termine & perfectionne l'eau forte, il en reçoit aussi beaucoup de mérite & de goût : elle lui donne une ame qu'il n'avoit point, ou du moins qu'il n'auroit que très-difficilement sans elle : elle lui défine ses contours avec sûreté & esprit, elle lui ébauche ses ombres avec un goût *méplat* & varié, suivant les divers caractères des sujets, comme terrains, pierres, paysages, ou étoffes de différentes épaisseurs, ce que le burin ne fait qu'avec une égalité de ton & de couleur qui ne satisfait pas si bien. Enfin elle lui prépare dans les chairs des points d'une forme différente de ceux du burin, qui sont longs, & de ceux de la pointe sèche, qui sont exactement ronds ; ceux que produit l'eau forte sont d'un rond plus irrégulier & d'un noir différent ; & du mélan-

ge des uns & des autres il résulte un *empâtement* plein de goût. Il est donc certain qu'avant l'invention de l'eau forte il manquoit quelque chose à la *Gravûre*, sur-tout pour bien rendre les tableaux d'histoire, lorsqu'ils sont peints avec facilité & hardiesse. Mais pour les portraits, ils demandent à être faits au burin, & l'on voit peu d'exemplés que ceux que l'on a avancés à l'eau forte ayent bien réussi. On doit donner aussi la préférence à l'eau forte quand il s'agit de graver en petit. Mais de quelque espèce que soit la *Gravûre* à l'eau forte, il faut toujours la retoucher au burin.

La *Gravûre* fut apportée en France par des Italiens, sous le regne de François I. elle s'est perfectionnée sous les regnes suivans, & on peut dire qu'elle y est aujourd'hui dans son plus grand éclat.

Les outils propres à la *Gravûre* sont, un *brunissoir*, des *pointes*, des *échoppes*, un *pupitre*, une *parallele*, un *pinceau*, des *burins*, un *couffinet*, la *règle*, le *compas*: on les trouve expliqués dans leurs articles.

Il y a diverses sortes de *Gravûres*, qui se distinguent

& par la maniere de graver, & par la matiere que l'on grave.

La *Gravûre* en cuivre ou autres métaux, destinée à former des estampes, se fait au burin ou à l'eau forte, souvent même avec le secours des deux; les traits qui doivent porter leur empreinte sont creux; dans la *Gravûre* en bois ils sont élevés: c'est ce qu'on appelle *Gravûre d'épargne*. Les outils pour cette dernière sorte de *Gravûre* sont des *canifs* bien tranchans & forts, des petits *ciselets*, & des *gouges*, selon la grandeur & la délicatesse du travail. Ceux qui s'adonnent à cet art sont en petit nombre, comme je l'ai dit; on en trouve cependant aujourd'hui quelques-uns qui y réussissent fort bien. Les culs-de-lampes & les fleurons de la nouvelle édition in-folio des Fables de la Fontaine, ornées de planches faites sur les desseins de feu M. Oudry, en sont une preuve bien convaincante. Le buis est le bois le plus propre à cette sorte d'ouvrage; on peut aussi y employer les bois durs des Indes, & notre poirier à leur défaut.

Quant à la *Gravûre* sur les pierres & les cristaux,

On se fert pour outils, du diamant & de l'émeril, d'une petite machine, appelée *Touret*, des *sies*, *bouts*, *bouterolles*, *charnières*, pointes de fer & d'étain, & de petites roues armées de broffes de foies de cochon & de tripoli. Cette sorte de *Gravure* est fort ancienne, elle étoit connue chez les Egyptiens des premiers tems. Cet art, comme les autres, fut porté de là en Phénicie, aux Etrusques, & les Artistes Grecs le poussèrent à sa perfection. Les plus belles pierres gravées qui nous restent viennent d'eux. On y admire la correction du dessein, la finesse des expressions, l'élégance des proportions, la naïveté de la nature dans les attitudes, & toujours un caractère plein de grace & de grandeur, qui saisit & ravit les connoisseurs.

Ce genre si utile, & où depuis les Grecs, peu d'Artistes ont excellé, se renouvelant de nos jours, devoit naturellement faire fortune en France, par l'avantage impréciable de tenir une place entre les curiosités les plus recherchées, les plus précieuses, & les bijoux, ces ruineuses bagatelles de caprice, dont les gens du

monde font un si grand cas. Mais comme je me suis proposé de ne traiter dans cet ouvrage que de la *Gravure* pour les estampes, comme ayant une relation & un rapport plus immédiats avec la Peinture, je dirai peu de choses des autres sortes de *Gravure*, me réservant d'en parler plus au long dans une nouvelle édition, si le public paroît le desirer par l'accueil qu'il pourra faire à celle-ci.

GRAVURE en maniere noire, est une sorte de *Gravure* en taille-douce, qui est devenue fort à la mode depuis quelques tems, sur-tout dans les pays étrangers. Elle est facile & prompte pour les Peintres & autres gens qui sçavent dessiner. Elle consiste à remplir tout un cuivre de traits qui se croisent en tout sens, & que l'on y grave avec un outil nommé *berceau*, dont voyez l'article. On efface ensuite autant de ces traits ou tailles qu'il en faut, pour faire paroître les jours & les clairs des desseins qu'on y a tracés, en ménageant néanmoins ces traits, de façon qu'on en attendrissse seulement quelques-uns, d'autres que l'on efface tout-à-fait, d'autres auxquels on ne tou-

che point du tout quand il s'agit des masses d'ombre ou du fond. Cette maniere de graver est fort bien expliquée dans le livre qui a pour titre: *Maniere de graver à l'eau forte & au burin*, nouvelle édition de 1745.

**GRAVURE en bois.** Elle est ainsi nommée de la maniere sur laquelle l'Artiste travaille; c'est ordinairement le bois de poirier ou de buis. Le Graveur en cette espèce de *Gravûre* n'incise pas sa planche avec des burins, des pointes & des échoppes, mais il épargne & laisse de relief les endroits qui doivent faire l'empreinte, enlevant le reste avec la pointe d'un canif, avec des petits ciselets & des gouges en bois, seuls outils qu'ils emploient à cet effet.

La planche sur laquelle on veut graver ayant été choisie bien sèche & sans nœuds, & ayant été réduite par le Menuisier à l'épaisseur requise, bien dressée, & parfaitement polie du côté qu'on veut la travailler, le Graveur y trace à la plume le dessein qu'il y veut représenter, & ensuite avec les seuls instrumens dont on vient de parler, acheve son ouvrage, auquel il donne plus ou moins de relief, &

à ses traits plus ou moins d'épaisseur, suivant que la lumière ou les ombres le demandent, ou qu'il le faut pour l'usage auquel l'ouvrage est destiné. Si l'Artiste sçait peu le dessein, il fait faire à l'encre par le Peintre un dessein sur sa planche, ou sur un morceau de papier précisément de la grandeur de la planche, & l'y ayant collé, les traits du côté de la planche, avec de la colle de farine, d'eau & d'un peu de vinaigre, il le laisse parfaitement sécher. Quand la colle est bien sèche, il imbibe le papier doucement & à plusieurs reprises, jusqu'à ce que l'eau l'ait bien pénétré, ce qu'on fait ordinairement avec une petite éponge. Lorsque le papier est bien détrempé, il l'enleve en le frottant peu à peu & légèrement avec le bout du doigt, ce qu'il continue jusqu'à ce qu'il ne reste sur le bois que les traits de l'encre qui forment le dessein.

Cette *Gravûre* se fait communément sans aucunes hachûres, c'est à-dire sans trancher, couper, ni traverser les premiers traits par d'autres, ainsi qu'il se pratique dans les gravûres au burin & à l'eau forte, mais en les tirant seulement les uns au-  
près

près des autres. Néanmoins on en a vû depuis quelques années des morceaux gravés d'une si grande délicatesse, & où les doubles traits ou traits croisés imitent si bien ceux des Graveurs en taille-douce, qu'ils méritent de leur être comparés.

**GRENETTES**, ou graines d'Avignon. Ce sont des petites graines dont on fait un très-beau jaune, en les faisant bouillir dans du vinaigre ou de l'eau. On s'en sert dans la mignature & l'enluminure. On en fait aussi du jaune pour la Peinture à l'huile, en y mêlant du blanc de plomb ou de la craie, pour lui donner du corps.

**GRIFFONNEMENT**. Terme des Arts qui dépend du dessein. Crayon, légère ébauche d'un morceau de Peinture, d'Architecture, de Gravûre, &c.

**GRIFFONNEMENT**, en Sculpture, est un petit modèle de terre, ou de cire, feurté d'art avec l'ébauchoir.

**GRIFFONNER**. Ecrire ou dessiner mal. Ce Peintre n'a jamais sçu que *griffonner*.

**GRIGNOTIS**. Terme de Gravûre. On appelle ainsi l'effet que produisent les tailles conduites avec une main tremblottante, soit

expres, soit naturellement. Le *Grignotis* fait très-bien dans les draperies grossieres, pour leur donner un brut pittoresque, qui les distingue des fines.

**GRIL** est un ustensile de Graveur en taille-douce, qui se met sur un poêle où il y a du feu, pour soutenir & faire chauffer la planche avant de l'encre pour en tirer les épreuves. Ce Gril est carré, élevé sur quatre pieds de huit à neuf pouces de hauteur. N<sup>o</sup>. 34.

**GRIS**. (Papier) Il y a une espèce de papier gris tirant un peu sur la couleur de noisette claire, dont les Peintres se servent pour desfiner au crayon noir ou rouge, & sur lequel ils rehaussent les jours avec du blanc de craie, ou du blanc au pinceau.

**GRIS**. (Verd-de-) Mauvaise couleur verte qu'on ne doit employer en Peinture que le moins qu'il est possible, parce qu'elle gâte les autres, & les fait noircir. Voyez **VERD-DE-GRIS**.

**GRISAILLÉ**, sorte de Peinture faite seulement avec du blanc & du noir. On l'appelle autrement, *blanc & noir*. La Peinture égratignée est une espèce de *grisaille*.

**GRISAILLER**, peintre en grisaille. *Voy.* CLAIR-OBSCUR.

**GRISATRE**, qui est de couleur tirant sur le gris. *Voyez* COLORIS, COULEUR.

**GROSSIERS**. (*contours*) Ce sont, suivant M. la Combe, ceux où les muscles paroissent confondus avec les tendons & les arteres, enforté que rien n'est articulé ; ce qui sert, dit-il, dans la représentation des sujets simples & des gens *grossiers*. Si M. la Combe entend par gens grossiers les personnes grosses & chargées de graisse avec excès, sa définition seroit en partie passable ; mais je ne vois pas que les arteres entrent pour rien dans les contours, & j'ai toujours pensé que les gens de travail, tels que les Paysans & les Ouvriers, ont les muscles trop apparens & trop renforcés pour être confondus avec les tendons & les arteres. Les contours de ces sortes de personnes doivent être prononcés avec force, & ce seront alors des contours, résolus, arrêtés & austeres.

**GROTTE**. Petit colifichet qui imite une antre, une caverne, garnie de rochers, de fontaines, de cas-

cares. On les décore au dehors d'Architecture rustique, & au dedans on les orne de coquillages ; souvent on y place des figures d'hommes & d'animaux. On fait de grandes *grottes* dans les jardins, pour imiter les *grottes* naturelles. On y emploie les congellations, les marcaffites, les crystaux, les amélistes, les pétrifications, la nacre, le corail, l'écume de fer, & généralement toutes sortes de minéraux, de fossiles & de coquillages. L'un des ouvrages le plus achevé en ce genre étoit la *grotte* de Versailles. Salomon de Caux a fait un *Traité des grottes & des fontaines*.

**GROTESQUE**. Ouvrage de Peinture ou de Sculpture, qui ne représente point les figures d'hommes ou d'animaux avec les proportions ordinaires, ni telles qu'elles sont dans la nature. C'est l'effet du caprice, de la fantaisie du Peintre, qui représente les choses d'une maniere ridicule, plaisante & propre à faire rire. Quelques-unes de ces figures n'ont de naturel que la tête & une partie du corps : c'est à proprement parler, des *chimères*. On nomme ces sortes d'ouvrages *grotesques*, parce que *Jean de Udine* en

trouva dans les ruines du Palais de Tite; qu'on appelloit *grottes*; & qu'il fut le premier qui, à l'imitation des Anciens, remit en usage cette sorte de travail.

Vitruve a parlé de ces *grottes* antiques; & a voulu persuader que ce qu'elles ont de ridicule devoit les faire rejeter. Il n'a pas réussi; parce que nos Sculpteurs les trouvent fort commodes pour faire des ornemens.

**GROTESQUEMENT**; d'une maniere grotesque, ridicule. Quand un Peintre fait la charge d'un homme au lieu de faire son portrait, c'est le peindre *grotesquement*.

**GRUPPE**. C'est en Sculpture comme en Peinture un assemblage de plusieurs figures. Le terme de *groupe* veut dire proprement l'amas de plusieurs figures accouplées & assemblées en peloton; ces figures, soit d'hommes, d'animaux ou de fruits, doivent avoir quelque rapport ensemble, & concourir à une même action. On dit aussi que telle ou telle chose fait *groupe* avec telle autre. On considère les *groupes* par rapport au dessein & par rapport au clair-obscur. Les *groupes*, par rapport au

dessein, sont, comme nous l'avons dit, plusieurs figures qui ont quelque union entr'elles, ou par l'action qu'elles font, & quelquefois par leur proximité, ou par l'effet qu'elles ont. Les *groupes*, par rapport au clair-obscur, sont des figures sur lesquelles les lumieres & les ombres sont répandues de telle maniere qu'elles attirent l'attention, & que l'œil est naturellement porté à les considérer toutes ensemble. On fait des *groupes* de deux, de trois; de quatre figures, &c. & lorsqu'on en met plusieurs dans un tableau, ils doivent être détachés les uns des autres, & séparés par des vuides, pour éviter la confusion. Ce terme vient de l'Italien *gruppo*, qui signifie la même chose. Le *groupe* où est la figure principale, doit être le plus frappant.

**GRUPPER**. Assembler plusieurs figures en un tas, pour représenter une action. Voyez **GRUPPE**. On dit, des figures bien *groupées*, ingénieusement *groupées*; des membres qui se *groupent*, qui se contractent. Quelques-uns disent, *aggrupper*, des figures bien *aggroupées*.

**GRUGER**. Terme de

Sculpteur, qui se dit du travail que l'on fait avec la marteline. *Gruger* le marbre. *Voyez* MARTELINÉ.

**GUILLOCHIS.** Certains entrelas de filets quarrés que les Sculpteurs font pour servir d'ornement dans l'Architecture, à l'imitation des Anciens. *Félib.* Les Anciens appliquoient ordinairement les *guillochis* sur des membres droits & plats, comme sur la face du larmier d'une corniche, sous les sophites des architraves, sur les plinthes des bases, quand leurs tores & leurs scoties étoient ornées.

**GUIRLANDE,** est un ornement d'Architecture que les Sculpteurs composent de petits festons, formés de bouquets d'une même grosseur, dont on fait des chûtes dans les ravalemens des pilastres, ou dans les frises.

**GYPS ou PLÂTRE,** est une pierre blanche, d'une dureté médiocre. On la calcine, & l'on en fait une espèce de plâtre plus propre à faire des figures que le plâtre commun. Il faut choisir le *gyps* brillant & semblable au talc. On l'emploie aussi pour tirer des empreintes des pierres gravées, &c.

## H.

**HABILLER,** en termes de Peinture & de Sculpture, signifie couvrir des figures avec des draperies convenables. On dit, ce Peintre *habil*le bien ses figures, il les *habil*le à l'antique, à la moderne; pour dire qu'il entend bien les draperies, qu'il leur donne des habits convenables, propres à leurs qualités & à l'action qu'elles paroissent faire, & qu'il observe le *costumé*.

**HABIT:** On ne doit point se servir de ce terme dans la Peinture, la Sculpture & la Gravûre, pour signifier les vêtemens dont les figures humaines sont couvertes. On dit *draperie*.

**HACHER.** Les Desinateurs & les Graveurs appellent *hacher*, former avec la plume, le crayon, le burin ou la pointe, des traits ou lignes ferrées, paralleles, pour former les ombres des objets qu'ils veulent représenter. Lorsque ces traits sont liés & croisés quarrément ou obliquement sur les premiers, c'est *contre-hacher*.

On estompe quelquefois les desseins *hachés*, d'autres



fois on les laisse sans être estompés. Mais comme dans ce dernier cas, ils sont sujets à se maculer, & à se gâter par le frottement, qui élargit les traits, & en ôte la netteté, on prévient cet inconvénient par la contre-épreuve. On humecte pour cet effet le derrière du dessin & la feuille de papier qui doit recevoir l'empreinte, & on la passe ensuite sous les rouleaux de la presse des Imprimeurs en taille-douce. Cette humidité attache la sanguine sur le papier où l'on a fait le premier dessin, & la seconde feuille enlève le superflu. Voyez CONTR'ÉPREUVE.

**HACHURE**, terme de Dessinateurs & de Graveurs. Ce sont des traits de burin, de plume ou de crayon croisés les uns sur les autres, pour former les ombres des figures. Melan ne gravoit presque jamais par *hachures*; il ne travailloit guères que par des tournoyemens de tailles, qui faisoient presque le même effet.

Abraham Bosse (*maniere de graver à l'eau-forte & au burin, édition de 1745, page 28.*) distingue deux sortes de *hachures*; les *hachures* simples qui ne sont que les

traits droits ou courbes du burin, & les *hachures croisées*, quand ces traits s'entrecoupent & forment par leurs intersections des carrés ou des lozanges. Ces dernières sont sujettes à éclater à l'eau-forte; mais on peut réparer ce défaut avec le burin. Les *hachures* carrées ne sont bonnes que pour représenter de la pierre ou du bois.

**HARDERIC.** Voyez FERRETTE D'ESPAGNE.

**HARDI**, en termes de Peinture, se dit de la touche & du dessin. Une touche *hardie* est une touche assurée, ferme, conduite avec art, & qui sans être tâtonnée, fait tout l'effet qu'on doit en attendre. Un dessin *hardi*, est un dessin dans lequel la main d'un Maître se manifeste par des traits scavamment prononcés.

**HARDIESSE** se dit de la touche, de la composition & du dessin: c'est pourquoi on dit un pinceau *hardi*, une composition *hardie*, des contours *hardis*.

Un pinceau *hardi* se manifeste dans la franchise de la touche, dans les coups larges & donnés librement, nourris de couleurs, dans certains coups fermes couchés à propos, tant dans les

jours que dans les ombres ; soit pour donner plus de lumiere & plus de force aux clairs, soit pour donner de l'expression aux caracteres des figures, soit pour arrondir les contours des objets, soit pour ménager ces reveillons de lumieres qui détachent à propos une partie d'un objet, qui sans cela seroit trop rapprochée & perdue ou confondue avec une autre ; soit enfin pour animer & donner de la vigueur à celle qui doit frapper davantage.

Une composition *hardie*, est celle où l'Artiste a scu joindre au sujet quelques figures qui font beaucoup d'effet dans sa composition, quoiqu'il eût pu le traiter plus simplement ; où les attitudes ont quelque chose de recherché & de difficile à traiter, sans cependant qu'on y remarque aucune gêne, & rien de contraire à la nature. Cette dernière partie forme avec les contours francs, & exprimés avec justesse & précision, la hardiesse du dessein.

HARMONIE se dit en Peinture, tant de la composition & de l'ordonnance, que des couleurs d'un tableau. Dans l'ordonnance, il signifie l'union, la liaison

que les figures ont entr'elles par rapport au sujet du tableau : dans le coloris, il signifie l'union, l'amitié, l'opposition convenable & réfléchie des différentes couleurs.

Le Pere Castel prétend que l'harmonie des couleurs vient des mêmes proportions que l'harmonie des sons : c'est ce qui a donné lieu à son système du *Clavessin oculaire*, dont M. de la Chambre avoit eu l'idée avant lui, comme on peut le voir dans son Traité des couleurs de l'Iris, où il dit que le verd, qui est la plus agréable des couleurs, répond à l'octave, le rouge à la quinte, le jaune à la quarte, &c. Cette idée étoit un peu trop bizarre, pour faire fortune.

HAUSSES. Nom que les Imprimeurs en taille-douce donnent à des morceaux de carton minces, ou de gros papier, déchirés selon la forme des inégalités des planches, quand elles n'ont pas la même épaisseur par-tout, afin de remplir les vuides que ces inégalités forment entre la table de la presse & la planche ; ce qui se fait, pour que l'estampe vienne bien marquée par-tout.

**HAUT**, en termes de Peinture, se dit des couleurs. On appelle couleurs *hautes* celles qui ont de l'éclat, de la vivacité, comme le rouge de vermillon, le bleu, &c.

**HERMITE**. Les Curieux d'estampes appellent les Hermites de Sadeler, un certain nombre d'estampes en forme de recueil, que Sadeler a gravées, & où il a représenté des Anachorettes ou Hermites dans le désert, avec les noms de chacun : les paysages en sont admirables. Il y a joint un certain nombre de femmes retirées dans la solitude, qui font un recueil d'estampes séparé des *Hermites*. On appelle ce recueil les *Hermitesses*.

**HEURTÉ**, terme de Peinture qui signifie un dessein qui n'est touché que de coups hardis & très-prononcés. Ces desseins faits ainsi avec beaucoup de vitesse, ne sont pas exactement corrects, & peuvent manquer pour la perspective & quelques autres parties de l'art ; mais ce ne sont point des défauts dans une esquisse, dont tout le but est de représenter une pensée exécutée avec beaucoup d'esprit, ou bien des figures

détachées & imparfaites qui doivent entrer dans quelque composition, dont elles font partie.

**HEURTÉ** se dit aussi d'un tableau peint au premier coup, sans que la couleur soit fondue ni caressée.

**HISTOIRE**. *Peindre l'Histoire* se dit des Peintres qui prennent des traits de l'*Histoire*, de la Fable, ou en général des actions grandes & héroïques, pour sujet de leurs tableaux. Ce genre appelé historique, tient avec raison le premier rang dans la Peinture ; & quoique ceux qui se restraignent au portrait, peignent des figures avec des attributs historiques, & dans des attitudes de caprice, ou qui rappellent quelque action propre à la personne représentée, on dit seulement que de tels Peintres font des portraits *historiés* ; mais on ne les met pas dans la classe des Peintres d'*Histoire*.

Une figure seule peut cependant faire un tableau d'*Histoire* ; mais il faut pour cela qu'elle rappelle au spectateur un fait, un point, une situation ; qu'elle n'ait pas le froid & la servitude du portrait, & que l'Artiste ne se soit pas borné à représenter la ressemblance d'une

personne. Quelques - uns prétendent même que les portraits de plusieurs personnes, par exemple d'une famille, rassemblés dans un même tableau, ne font pas un tableau d'*Histoire*.

De tous les genres de Peinture, l'*Histoire* est le plus noble & le plus difficile; Vitruvè l'appelloit aussi *Megalographia*, ou Peinture d'importance. Elle demande en effet beaucoup d'esprit & de génie, beaucoup de correction de dessein, beaucoup de sentimens, de science, de goût, de fidélité, de choix, & de netteté dans les idées & dans la manière de les présenter sur la toile.

La fidélité scrupuleuse n'est pas absolument de l'essence de la Peinture; mais elle est de convenance, en sorte que l'Artiste ne s'écarte pas de la Fable ou de l'*Histoire*, de façon à méconnoître dans son tableau l'opinion qu'en ont communément les hommes, sur la foi des Auteurs. C'est dans ce cas qu'il est permis aux Peintres, comme aux Poètes, de se donner une licence modérée, & de soustraire quelques traits, ou en introduire d'imagination, suivant qu'ils le jugent convenable pour l'effet qu'ils se proposent.

La netteté consiste à saisir dans l'action un instant si caractérisé, que le spectateur la distingue au premier coup d'œil de toutes celles qui en approchent.

Le génie détermine le choix du sujet; le goût le dirige, pour la composition & l'ordonnance; les sentimens sont la source où le Peintre puise la noblesse, la grandeur & la grace de ses figures, la force & la justesse de l'expression.

**HONGNETTE**, ciseau dont la pointe est presque en forme de losange: il est d'acier bien trempé, & d'un grand usage dans la Sculpture en marbre. *Voyez sa figure, N<sup>o</sup>. 37.*

**HORIZON**; c'est dans la Peinture comme dans la nature, la partie du tableau où la terre commence à cacher à nos yeux la continuité du Ciel. On suppose toujours l'*horizon* à la hauteur de l'œil; tout ce qui est supposé placé au-dessus, ne doit montrer que le dessous & les côtés, & ce qui est représenté plus bas, doit laisser appercevoir les côtés & le dessus.

**HORIZONTAL**, qui est de niveau à l'horizon. On appelle plan *horizontal*, celui qu'on entreprend de

peindre en lointain & en perspective : la ligne *horizontale*, celle où se trouve le point de vûe, la hauteur de l'œil, où presque toutes les autres lignes doivent aboutir, pour mettre les objets en perspective. Cette ligne est parallèle à la ligne de terre ou fondamentale.

Lorsque la ligne principale d'un tableau passe par le milieu du plan, & que le but du Peintre est de représenter les objets symétriques, la hauteur de la ligne *horizontale*, doit être placée plus haut que la hauteur naturelle de l'homme ; car si la ligne *horizontale* étoit plus basse, les apparences des compartimens d'un parterre, d'un pavé, plus éloignés de la base du tableau, paroîtroient trop petites & très-resserrées : les colonnes, les piliers, les arbres, &c. placés le long de la ligne de terre, sur des lignes perpendiculaires, ne paroîtroient pas assez détachés les uns des autres. Dans ce cas il faut placer les deux points de distance aux deux extrémités du tableau, ou à une très-petite distance de ces extrémités en dehors, parce qu'alors les lignes tirées aux points de distance, coupent celles qui sont tirées

au point de vûe, en des points plus éloignés de la base, & font paroître les objets plus distincts, & séparés entr'eux. Il ne faut cependant pas placer la ligne *horizontale*, extrêmement haut ; l'apparence du haut des maisons paroîtroit trop grande, & les figures peintes sur le terrain, seroient trop petites. Ces hauteurs de l'œil ne sont bonnes que pour les plans qu'on veut représenter à *vol d'oiseau*.

Si le principal sujet est une action qui se passe sur le plan du tableau, il faut placer la ligne *horizontale* moins haut que la hauteur naturelle d'un homme ; deux ou trois pieds au plus suffisoient. L'action s'approchera par ce moyen de la base du tableau ; les figures auront la tête au-dessus de la ligne *horizontale*, & le détail de la composition paroîtra beaucoup mieux. Dans ce cas les points de distance doivent être hors du tableau.

**HUILE.** Jean de Bruges, Peintre Flamand, est le premier qui ait employé l'*huile* dans la Peinture.

La Peinture à l'*huile* a plusieurs avantages sur les autres manières de peindre ; l'*huile* adoucit les couleurs

qui y sont détrempées; elles imitent mieux le naturel, & marquent plus fortement les ombres. Les tableaux peints à l'*huile* peuvent se retoucher, mais très-difficilement sans qu'il y paroisse au bout de certain tems, après qu'ils ont été finis & achevés.

La Peinture à l'*huile* est très-bonne pour les tableaux de moyenne grandeur. On l'emploie cependant dans de grands ouvrages, comme dans des coupoles, des galeries; mais l'humidité en détache des morceaux, ce qui n'arrive point à la fresque. Les meilleures *huiles* qu'on puisse employer, sont l'*huile* de lin, l'*huile* de noix & l'*huile* d'oliette. Voyez PEINTURE.

#### HUILE D'ASPIE.

Les Peintres la mêlent avec leurs couleurs, détrempée à l'*huile* de lin ou de noix, pour rendre les couleurs plus coulantes, & les tenir un peu plus termes; elle les rend plus maniables, & les sèche plus vite, parce qu'elle s'évapore aussi-tôt. Elle ôte aussi le luisant des tableaux. Quelques-uns employent aussi l'*huile* de térébenthine.

HUILE D'IMPRIMEUR EN TAILLE-DOUCE, est de l'*huile* de noix pure,

& brûlée jusqu'à ce qu'elle ait acquis une certaine consistance qui la rende propre à l'impression en taille-douce. Voyez la maniere de la brûler dans le Livre intitulé, *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 158, édition de Paris, 1745.

#### HUILE FORTE

est celle qui est plus gluante & plus épaisse; pour la faire on y laisse le feu beaucoup plus long-tems.

HUILE FOIBLE est celle qui a moins de consistance, & qui n'a brûlé qu'un peu plus de demi-heure.

On trouve la maniere de les faire dans le Livre cité ci-dessus, de même que l'*huile forte & foible*, pour imprimer en camayeux.

L'*huile* de noix se blanchit & se purifie en la mêlant bien avec de l'émail, qu'on laisse ensuite précipiter, ou en la faisant bouillir, ou en l'exposant dans une bouteille de verre au Soleil pendant l'Été.

HUILE GRASSE ou HUILE SICCATIVE, se compose en la faisant bouillir avec de la litharge & des oignons; jusqu'à ce que les oignons soient en charbons. On la mêle plus ordinairement avec les noirs,

la laque & les autres couleurs qui ont peu de corps, & qui ne séchent que difficilement. Il faut en mettre très-peu ; elle est sujette à faire noircir les couleurs, & à rendre la peinture trop sèche, ce qui la fait souvent écailler.

**HUMECTER** son pinceau ; c'est en mignature, & on le met sur le bord des couleurs, & le mouiller un peu avec la langue, pour lui faire faire une pointe propre à pointiller.

## J.

**JAUNE** (couleur). Elle est assez sensible, & il y en a de différentes sortes ; elles sont l'ochre commune, l'ochre de ruth, la terre d'Italie, le jaune de Naples ; les massicots, les stils de grains, l'orpin, la gomme-gutte, la pierre de fiel, &c. *Voyez* tous ces articles à leur lieu & dans la Préface. Le *jaune* fait du verd, quand on le mêle avec du bleu.

**JAUNE DE NAPLES.** Quelques-uns prétendent que c'est une couleur facile ; nos Peintres venus d'Italie, assurent cependant que c'est une terre ou un minéral qui se trouve aux environs de Naples. C'est une pierre trouée, friable, qui

tient beaucoup du soufre. Elle a un sel très-âcre qu'on lui ôte par des lotions répétées, en changeant l'eau à chaque fois, après l'avoir laissée tremper vingt-quatre heures à chaque lotion. Le sel transperce la terrine, & paroît tout blanc sur la superficie extérieure du vase. Il faut la réduire en poudre avant de la mettre tremper, & ne point se servir de couteau de fer, pour la ramasser de dessus le porphyre où on la broye, ni pour la rompre sur la palette avec les autres couleurs, parce que le fer lui donne un œil grisâtre ou verdâtre. On se sert d'un couteau de bois de buis, de châtaigner, d'ivoire ou de bois des Indes. Cette couleur est bonne à l'huile, à la cire & à l'eau. On imite le *jaune de Naples* avec du minium & de l'antimoine.

**ICHONOGRAPHIE** : discours sur la connoissance de tout ce qui regarde en général la Peinture, la Sculpture & la Gravure ; mais qui a particulièrement pour objet les morceaux précieux de l'Antiquité, que les injures du tems & l'écoulement des siècles ont épargnés. *Dict. des beaux Arts.*

Quelques-uns la confon-

dent mal-à-propos avec l'*Ichonologie*, dont voyez l'article.

**ICONOLOGIE.** Art de représenter les Dieux de la Fable, les hommes, leurs actions & leurs passions, avec les attributs qui les caractérisent de manière à les faire aisément distinguer.

Les Peintres, les Poètes, les Sculpteurs ont créé un nouveau monde, un monde idéal, dont les habitans sont les vertus, les vices, les maladies, les saisons, les Royaumes, les Provinces, personnifiés & représentés sous la figure humaine ou sous des symboles, & ont accompagné ces figures de quelques attributs ou signes caractéristiques, que les Artistes ne doivent pas ignorer, ni les changer à leur fantaisie, parce qu'ils ont passé en usage. Voyez l'*Iconologie* de Cæsar Ripa. Je travaillerai à en faire une plus complete & plus circonstanciée.

**JET, JETTER;** termes de Peinture, qu'on emploie en parlant des draperies : c'est la manière d'en distribuer l'étendue & les plis. Il faut toujours que cette distribution paroisse naturelle, & en bannir tellement l'affectation, que l'art

ne s'y fasse pas sentir. Ce naturel consiste dans une négligence apparente, mais si heureuse que les draperies n'ayent rien de dur, de cassé, & qu'elles laissent sentir le nud & les emmanchemens qu'elles cachent. On dit alors qu'une draperie est bien *jettée*, ce Peintre *jette* bien une draperie, pour dire qu'il en dispose bien les plis & les contours.

Le terme *jetter* est aussi en usage pour les ouvrages de Sculpture en fonte, en plâtre, en cire. On dit, *jetter une figure en plâtre, en bronze*, pour dire la couler dans le moule.

**ILLUMINATION.** Manière d'éclairer des figures peintes sur des matières qui n'empêchent point le passage à la lumière, comme la toile, le papier, le verre, &c. Ces figures exposées la nuit avec des lumières derrière, font un effet fort agréable. On en fait de diverses manières & couleurs dans les décorations.

**IL PETIMENTO,** terme Italien dont les curieux en fait de desseins se servent quelquefois, pour signifier un dessein où l'on trouve des têtes retournées de plusieurs manières, des doubles bras, des jambes jettées au



azard à côté l'une de l'autre, pour chercher celle qui convient le mieux.

**IMAGE.** Ce terme ne s'emploie guères que pour le sacré, & quand il s'agit de designer des figures de Dieu, des Saints, &c. alors on dit, l'*image* de la Vierge, de S. Jean, & non la statue, la figure de la Vierge, &c.

Le peuple donne en général le nom d'*images* à toutes les estampes, de quelque pièce qu'elles soient.

**IMAGER.** Marchand qui vend des estampes, des images; en papier ou vélin. Les Sculpteurs ont été aussi appelés *Imagers* ou tailleurs d'images dans leurs anciens statuts; mais sans doute qu'on ne l'entendoit que des Sculpteurs en bois; car par ces mêmes statuts il leur est demandé de tailler aucune *image* de bois vert, mort-bois, ou bois de tilleul. On ne connoîtroit pas aujourd'hui les Sculpteurs de l'Académie royale sous ce nom.

**IMAGINATION,** fait de Peinture, se dit de l'invention & des effets que produit la force du génie des Peintres. Un Artiste doit avoir une *imagination* vive, pour saisir les traits frappans

& distinctifs des objets qu'il veut peindre ou dessiner.

**IMAGINER.** Penser, concevoir, inventer, assembler plusieurs idées dans son esprit. Une des principales qualités d'un Peintre est de bien *imaginer* un dessein avant que de l'exécuter.

**IMITATEUR.** Ce terme ne se dit guères en Peinture, quoiqu'on dise *imiter*. David Teniers a été fort bon *imitateur* de la maniere de peindre de ceux qui l'avoient précédé: c'est ce qui l'a fait nommer *le Singe de la Peinture*. Voyez PASTICHE.

**IMITATION, IMITER.** Ces termes ont deux sens. C'est travailler d'après un modèle, ou en le copiant exactement, ou en travaillant seulement dans le goût & la maniere d'un Maître. Un Peintre même qui peint de pratique, & qui ne consulte pas la nature à chaque tableau qu'il fait, a toujours pour objet l'*imitation* de cette même nature. Le Sculpteur l'imité par l'exactitude des formes & la justesse du dessein seulement; mais le Peintre ne doit pas s'en tenir là: il doit se proposer une *imitation* si parfaite de la nature, qu'il fasse illusion, & c'est en

ajoutant à cette exactitude des formes la couleur propre à chaque objet : tout l'art de la Peinture consiste dans cette *imitation*.

On dit encore qu'un Peintre, un Sculpteur *imitent* l'antique, quand après s'être familiarisés avec l'antique ils en prennent le goût & la manière. On dit aussi, ce tableau n'est qu'une *imitation* de Raphaël, du Poussin, &c. pour dire qu'il est peint suivant le goût, la touche & le coloris de ces Peintres. Ainsi *imiter* n'est pas précisément copier trait pour trait. Mais quand on dit que tout l'art du Peintre consiste dans l'*imitation* de la nature, il faut l'entendre de la *belle nature*, & non de ce qu'elle a de défectueux. Prendre un modèle, & en imiter jusqu'aux défauts dans la représentation qu'on en fait, ce seroit *imiter* la nature, mais ce ne seroit pas être bon Peintre, quand le tableau auroit même d'ailleurs la correction du dessein & la beauté du coloris, une touche molleuse, & beaucoup d'autres qualités requises pour une bonne Peinture. Avec un travail assidu, un esprit médiocre peut parvenir à la précision des mesures, à

l'exactitude des formes; mais il faut y donner l'âme, par ce dessein tout spirituel dont parle M. de Piles, lequel supposant toujours l'*imitation* de la nature dans cette justesse des mesures, rend cette *imitation* parfaite, en imprimant aux objets peints la vie & la vérité de la nature, avec choix, convenance & variété: choix pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se présente; convenance pour l'expression des sujets, qui demandent des figures tantôt d'une façon & tantôt d'une autre; & variété pour le plaisir des yeux, & pour la parfaite *imitation* de la nature, qui ne présente jamais deux objets parfaitement semblables. Il ne suffit donc pas d'*imiter* les proportions, il faut de plus l'esprit du contour. Quand on représente, par exemple, le corps d'un homme, il faut y insufer l'âme, en le faisant paroître véritablement de chair, plein de sang & de vie.

IMPRESSION, signifie en Peinture une couche ou enduit de couleurs que l'on met sur une toile ou autre matière, pour le préparer à recevoir les couleurs que le Peintre dispose dessus à son gré, pour re-

présenter le sujet qu'il s'est proposé de peindre. Voyez IMPRIMER.

M. Félibien a dit *imprimeure* au lieu d'*impression*, & blâme ceux qui disent *imprimature*, pour imiter les Italiens qui disent *imprimatura* dans le même sens.

IMPRIMER, en termes de Peinture, mettre quelques couches de couleurs sur une toile, pour la disposer à recevoir les autres couleurs qui doivent former le tableau. Quand on peint sur bois, on l'encolle avec la brosse, & l'on y donne d'ordinaire une couche de blanc à la colle avant que de l'imprimer à l'huile. On se sert aujourd'hui plus de toile que de bois, parce que les inconvéniens en sont moins grands. On choisit du coutil ou de la toile la plus unie, & lorsqu'elle est bien tendue sur un châssis, on y donne une couche d'eau de colle, on passe ensuite par-dessus une pierre-ponce, pour en ôter les nœuds. L'eau de colle sert à coucher tous les petits fils sur la toile, & à remplir les petits trous, afin que la couleur ne passe pas au travers. Quand la toile est bien sèche, on l'imprime d'une couleur simple, qui ne fasse point

mourir les couleurs, comme du brun rouge; c'est une terre naturelle dont la teinte ne s'altère point; on y mêle quelquefois un peu de blanc de plomb, pour le faire plutôt sécher. Cette *impression* se fait avec de la couleur broyée à l'huile de noix ou de lin; & pour la coucher la moins épaisse qu'il est possible, on prend un grand couteau propre à cet usage. Quand cette couleur est sèche, on passe encore la pierre-ponce par-dessus, pour la rendre plus unie; on donne ensuite si l'on veut une seconde impression, composée de blanc de plomb & d'un peu de noir de charbon, pour rendre le fond grisâtre, & dans l'un & l'autre procédé, on met le moins de couleur qu'il est possible, pour empêcher que la toile ne casse, & conserve les couleurs dont on la recouvre en peignant. Car si l'on n'imprimoit point les toiles, & qu'on peignit dessus après les avoir simplement encollées, les couleurs se conserveroient mieux & n'en seroient que plus belles.

L'on voit dans quelques tableaux du Titien & de Paul Veronese qu'ils observoient d'en faire l'*impression* à détrempe, sur laquelle ils pei-

gnoient ensuite avec des couleurs à l'huile, ce qui a beaucoup servi à rendre leurs ouvrages plus vifs & plus frais; parce que l'impression à détrempe attire & boit l'huile qui est dans les couleurs; & fait qu'elles restent plus belles, l'huile ôtant beaucoup de leur vivacité. C'est pourquoi ceux qui veulent que leurs tableaux conservent de la fraîcheur, emploient le moins d'huile qu'ils peuvent; & tiennent leur couleurs plus fermes, y mêlant un peu d'huile d'aspic, qui s'évapore aussi-tôt, mais qui sert à les faire couler, & les rend plus mariables.

Quand on veut peindre sur les pierres, soit marbre ou autres, on n'y met point de colle, mais seulement une légère couche de couleurs.

**IMPRIMERIE** en couleur, est un art nouvellement inventé, au moyen duquel on représente tous les objets avec leurs couleurs naturelles, par trois planches gravées, & imprimées sur la même feuille: M. le Blond en est l'inventeur. Ces trois planches doivent représenter un seul sujet, & chacune à sa couleur particulière. Ces couleurs sont, le rouge; le jaune & le bleu; & par leurs différens degrés & mélan-

ges, elles produisent des tons *approchans* des tableaux. On a pour cet effet trois planches de cuivre de même grandeur, bien égalisées & limées, de façon qu'elles se rapportent exactement l'une sur l'autre. Ces trois cuivres sont gravés & préparés comme on le voit dans l'article de la Gravure en manière noire, & l'on calque sur chacun le même dessin. Chaque planche est destinée à être imprimée d'une seule couleur. On efface sur celle qui doit être imprimée en rouge toutes les parties où il ne doit point entrer de rouge; comme, par exemple, la prunelle de l'œil, ou des étoffes d'une autre couleur. On y forme seulement les parties où le rouge domine, comme les lèvres, les joues, &c. & dans les autres parties qui ne demandent qu'un œil roussâtre, comme les masses d'ombre, & en général toute la peau qui doit être vermeille, on y laisse un petit grain tendre, & seulement capable de faire, étant imprimées avec les autres couleurs, un ton mêlé tel qu'on le desire.

Sur la planche qui doit être tirée en bleu, on efface tout-à-fait les choses qui sont rouges, & l'on ne fait qu'at-

tendrir celles qui doivent participer de ces deux couleurs ; on laisse entierement celles où le bleu doit dominer. On en fait de même sur la planche destinée pour le jaune. L'on imprime ensuite chacune de ces planches sur le même papier ; avec la couleur qui lui convient. A l'égard de l'ordre que l'on doit suivre pour l'impression de ces trois couleurs, il varie selon que l'exigent les sujets que l'on veut représenter. En général il faut commencer par la couleur la moins apparente dans le tableau, & réserver la couleur dominante pour être imprimée la dernière.

Quelquefois on est obligé de graver deux planches pour la même couleur, pour faire un plus grand effet, & alors la seconde planche de la même couleur s'imprime à dernière, & ne sert qu'à attendrir & glacer les autres couleurs. On se sert aussi le terre d'ombre, & même le noir ; pour former des nasses d'ombre, & leur donner plus de vigueur.

Toutes les couleurs qu'on emploie, doivent être transparentes, en sorte que paroissant sur l'épreuve l'une au travers de l'autre ; il en résulte un mélange qui imite

plus parfaitement le coloris d'un tableau.

Pour conserver plus longtemps ces épreuves, & les faire mieux ressembler à la Peinture, on les colle sur toile, & on les tend sur un châssis, pour les encadrer dans une bordure ; ensuite l'on passe par-dessus cette impression un beau vernis, pareil à celui que l'on met sur les tableaux.

M. le Blond, dont nous avons parlé, a fait un livre sur cette matière ; il a pour titre, *Il coloritto*, ou l'harmonie du coloris dans la Peinture, réduite à des principes infailibles, & à une pratique mécanique, avec des figures imprimées en couleur, pour en faciliter l'intelligence. Par Jacques-Christophe le Blond, *in quarto*, orné de cinq planches. Il a été imprimé à Londres en Anglois & en François.

M. le Blond voulant fixer la véritable harmonie des couleurs dans la Peinture, prouve dans ce livre que tous les objets peuvent être représentés par trois couleurs primitives ; sçavoir, comme nous l'avons dit, le rouge, le jaune & le bleu. Que par le mélange de ces trois on peut composer toutes les au-

tres, & même le noir; ce qui s'entend des couleurs matérielles dont on se sert dans la Peinture. Ces réflexions ont conduit naturellement cet Auteur à faire cette belle découverte, quoique depuis la naissance de l'impression en taile-douce on eût fait plusieurs tentatives inutiles.

L'art d'imprimer en couleur se réduit donc : 1°. A représenter un objet quelconque avec trois couleurs, & par le moyen de trois planches qui doivent se rapporter sur le même papier. 2°. A faire les desseins sur chacune des trois planches, de façon que les trois desseins s'accordent exactement. 3°. A graver les trois planches de manière qu'elles ne puissent manquer de se rapporter ensemble. 4°. A trouver les trois vraies couleurs matérielles primitives, & les préparer de manière qu'elles puissent s'imprimer, être belles & durer longtemps. 5°. Enfin à tirer les trois planches avec assez d'adresse pour qu'on ne s'aperçoive point après l'impression, de la façon dont elles sont tirées.

Voilà à peu près tout le fin de cet art, qu'il seroit facile de perfectionner si des

personnes sçavantes dans le Dessin & la Peinture daignoient en prendre la peine. On pourroit même pour cet effet ne point se restreindre aux trois couleurs dont nous avons parlé. Au reste, cette espèce de Peinture réussit assez bien à imiter les choses qui sont de couleur entière, comme les plantes, les fruits & les anatomies : elle n'a produit cependant jusqu'ici que des choses médiocres, excepté quelques portraits gravés par M. le Blond lui-même. Le défaut général de presque toutes les productions de cette espèce, qui ont paru depuis la mort de cet Auteur, est qu'elles sont trop bleues, & que cette couleur y domine de façon à effacer les autres. Les teintes en sont fausses & laissent toujours beaucoup à désirer.

IMPRIMURE. Voyez IMPRESSION.

INCORRECTION. Défaut de correction. Ce assemblage de pièces rapportées forme un tout agréable, dont l'incorrection du dessin n'étoit sensible qu'à des yeux connoisseurs *Mémoires de Sept. 1731.*

INCRUSTATION. Voyez ENDUIT.

INDE. Fécule bleue

foncée qui sert dans la Peinture, & qu'on nous apporte des Indes occidentales. Elle est en masse ou en pastilles sèches : elle est tirée des seules feuilles d'une plante que les Indiens & les Espagnols appellent *Anil*, & les François *Indigo*.

Il y a plusieurs espèces d'*Inde* ou d'*Indigo*; le meilleur est celui de Serquissé, village où on le fait. On le choisit en morceaux plats, d'une épaisseur convenable; moyennement dur, net, nageant sur l'eau; inflammable; de belle couleur bleue ou violet foncé, parsemé en dedans de quelques paillettes argentées, & paroissant rougeâtre quand on le frotte sur l'ongle.

L'*Inde* en maron est encore d'une assez bonne qualité, on l'appelle *Indigo d'Aggra*; il est en figure de maron.

L'*Inde* s'emploie dans la Peinture, mêlé avec le blanc, pour faire une couleur bleue; car sans mélange, il donne une couleur noirâtre. Les Anciens en avoient de deux sortes, selon Pline; *liv. 35. c. 6.* & Dioscoride, *liv. 5. c. 57.* L'un, qui se faisoit avec de certains roseaux qui se trouvent aux Indes; l'autre de l'écume des chaudi-

res où l'on teint les draps en couleur de pourpre. En France on imite l'*Inde* avec la plante appelée *Guesde*, *Isatis* en Grec, & en latin *Glastum*.

INDIGO, couleur bleue. Voyez INDE.

INGRAT. Qui ne peut produire un bel effet, qui n'a pas de graces; & dont la nature ne présente pas une idée heureuse. Les ajustemens du tems sont *ingrats* à traiter; le simple de l'Antique est à préférer. On dit aussi dans le même sens un sujet *ingrat*, une forme *ingrate*.

INSERTION, terme d'Anatomie & de Peinture. C'est l'endroit où s'emmanchent & s'infèrent les membres & les autres parties du corps. On se sert plus ordinairement du terme *emmanchement*, quand il s'agit de Peinture.

INSIPIDE; ce qui n'est pas traité avec goût; avec choix, avec élégance & sagesse. L'épithète *insipide* s'applique à toutes les parties de la Peinture, mais plus particulièrement à la couleur.

Les Peintres & les Sculpteurs modernes joignent souvent au mauvais choix des ornemens, une profusion

*insipide*, & s'éloignent de cette simplicité antique, & noble dans les airs de tête & dans les ajustemens, si estimée des vrais Connoisseurs : ce qui a fait dire à quelques Italiens que nos Artistes mettoient dans leurs ouvrages un air national, & qu'ils ne sçavoient faire que des *Messieurs*. Ceux d'aujourd'hui ramènent cette simplicité.

**INTERESSANT** se dit en général d'un tableau ou d'un dessein rare & de prix. Un morceau est aussi *intéressant* par le choix des attitudes, des masses, par l'invention, la composition, l'intelligence du clair-obscur, &c. Quand on parle du sujet, le terme *intéressant* présente une autre idée ; il signifie un sujet qui représente une action *intéressante* pour le spectateur, en excitant dans son ame des sentimens nobles, généreux, des sentimens de douleur, de joie ou de compassion, quand il lui rappelle quelque trait d'histoire, quelque fait extraordinaire de valeur, de courage, de générosité, &c.

**INTELLIGENCE.** Ce terme s'entend de la science de toutes les parties de la Peinture. On dit l'*in-*

*telligence* du clair-obscur, l'*intelligence* des couleurs ; c'est-à-dire l'art de connoître leur amitié, pour les rompre ensemble de manière à produire l'effet de la couleur des objets naturels. Elle consiste dans la distribution de ces couleurs, pour former un accord convenable.

On dit aussi qu'un Peintre montre beaucoup d'*intelligence* dans ses compositions, son ordonnance, son dessein, pour dire qu'il desine correctement, que son ordonnance est bien entendue, & que sa composition est belle. Voyez **CLAIR-OBSCUR**, **DESSEIN**, **ORDONNANCE**.

**INVENTER** ; produire par la force de son esprit & de son imagination, trouver, imaginer quelque chose de nouveau. Les Peintres *inventent* les sujets de leurs tableaux : ils imitent à la vérité la nature ; mais ils *inventent* la disposition, l'ordonnance, l'économie, en distribuant les figures & les autres objets de manière que le tout-ensemble plaise aux yeux des spectateurs, parce que la chose paroît à sa place.

**INVENTEUR** ; celui qui a trouvé le premier quel-



que chose, quelqu'art, quelque science. Les Peintres qui font des originaux, en sont les *Inventeurs*, parce qu'ils sont les premiers qui aient présenté les actions peintes dans leurs tableaux, de la manière qu'ils les présentent. La même action, le même sujet peut avoir été déjà traité cent fois; mais la façon de le représenter peut être nouvelle: c'est pourquoi ils mettent simplement leur nom sur le tableau, & quelquefois y ajoutent ces paroles: *Invenit & fecit*, ou *pinxit*; c'est-à-dire un tel a inventé & fait, ou peint ce tableau.

**INVENTIF**; qui a un génie propre à inventer & produire quelque chose de nouveau, à trouver des expédiens. Voyez **INVENTEUR**.

**INVENTION** est une partie de la Peinture, qui trouve les objets nécessaires dans la composition d'un tableau. C'est ce que trouve l'Artiste, ce qu'il enfante, en quoi l'*invention* doit être distinguée de la composition, qui ne se prend ordinairement que pour l'ordonnance & la disposition des différentes parties qui font l'ensemble du tableau.

L'*invention* demande bien

des choses, du génie, de l'esprit, de la prudence, de l'érudition & du goût: le génie & l'esprit, pour enfanter facilement; de la prudence pour ne pas se laisser accabler par les objets qui se présentent en foule, & du goût pour ne prendre que ce qui doit contribuer au bel effet, à l'expression du sujet, & en retrancher tout ce qui est inutile ou peu convenable; enfin de l'érudition pour n'y rien mettre que de vraisemblable, de conforme à l'Histoire & au Costume.

L'*invention* dépend absolument du génie de l'Artiste; mais il ne lui est pas permis de se laisser emporter à la fougue de son imagination, & il ne doit point abuser de ce dire d'Horace:

. . . . *Pictoribus. atque  
Poëtis  
Quidlibet audendi semper  
fuit æqua potestas.*

Le Peintre est astringé à certaines règles, dont il ne peut s'écarter sans se rendre reprehensible; ces règles sont liées si intimement avec celles qui concernent les autres parties de la Peinture, qu'elles en sont la source; il n'est donc pas hors de pro-

pos de les rappeler dans cet article.

Lorsque le Peintre s'est déterminé sur l'action qui doit faire le sujet de son tableau, il faut qu'il se l'imprime bien dans l'esprit, qu'il s'y intéresse en quelque manière, qu'il se transporte sur le lieu de la scène, qu'il en examine avec un œil curieux toutes les circonstances, qu'il médite sur les accessoires, qu'il néglige tout l'inutile & superflu, & qu'il fasse choix de tout ce qui peut contribuer à produire dans son tableau un effet avantageux, sans s'écarter cependant des bornes du vrai, ou du moins de la probabilité. Mais un Artiste doit user sagement de cette liberté dans les incidens qu'il introduit, ou dans les circonstances qu'il retranche.

Il n'est point de sujet où il puisse donner plus d'effor à son imagination, que lorsqu'il s'agit de représenter une bataille, les funestes effets d'une maladie contagieuse, d'un incendie, d'un massacre, & toutes les assemblées de la multitude : mais il ne peut pas corrompre l'Histoire, ni la changer en fable ou en roman : chaque personnage doit y soutenir son caractère ; tout y

doit être observé, le pays, le lieu de l'action, les habillemens, les mœurs, &c. *Voyez* COSTUME.

Toute action ayant différentes circonstances, un Peintre marque son génie & son esprit dans le choix qu'il fait de celle qui est la plus avantageuse, & il doit toujours se ressouvenir qu'un tableau historique ne doit représenter qu'un seul instant de l'action, & qu'il n'y faut rien mettre qu'on ne puisse supposer s'être fait dans ce même tems, ou qui puisse distraire l'attention du spectateur de celle qu'il doit à l'action principale. *Voyez* ACTION.

L'effor que le Peintre donne à son imagination, ne doit pas lui faire changer l'action ; il faut qu'il l'expose non seulement comme elle a pu se faire, mais de la manière la plus convenable. *Voyez* CONVENANCE.

Il ne faut pas non plus y introduire d'ornemens superflus, ni des figures inutiles. *Voyez* ACCESSOIRE.

On ne doit faire entrer dans un tableau rien d'absurde, d'indécent ou de bas, rien qui soit contraire à la Religion, ni qui choque la morale, ou qui puisse même donner à penser rien de sem-

table, quand le sujet est religieux. Peindre un chien qui ronge un os dans un festin où des personnes de la plus haute qualité sont à table, & d'autres traits de cette nature, sont des fautes que l'autorité de Paul Véronèse, ni même de tout autre Peintre plus excellent que lui, ne sçauroit justifier. Approuvera t-on Raphaël même d'avoir mis dans le devant du tableau de la Donation de Constantin, un garçon nud à cheval sur un chien? Michel-Ange, dans son Jugement dernier, gravé par G. Mantouan, par Martin Rota & par d'autres, a péché contre cette règle de la manière la plus choquante.

Toutes ces règles n'empêchent pas qu'on ne doive faire entrer dans un tableau toute la variété dont le sujet est susceptible. Elle est même absolument requise dans tout tableau représentant une multitude. Il faut, autant qu'il est possible, introduire une variété dans les caractères des passions, dans les attitudes, dans les conditions, pourvû qu'elle soit naturelle & sans affectation.

Dans tous les groupes qui composent la multitude, il doit toujours y avoir une

figure principale, dont le caractère se fasse remarquer.

En toutes sortes de tableaux un Peintre doit éviter la superfluité des pensées, & l'obscurité. Les figures allégoriques doivent avoir des indices autorisés par la coutume & l'antiquité. Si l'on en ajoute quelques-uns de son invention, il faut qu'ils soient aisés à deviner, parce que la Peinture est une écriture que tout le monde doit lire facilement.

Dans les portraits le Peintre doit exercer son *invention* sur le choix qu'il fait de l'air, de l'attitude, de l'action, de la draperie & des ornemens convenables à la personne qu'il peint.

Il ne faut pas suivre toujours la même route, ni peindre les autres comme il voudroit lui-même être représenté.

Quant à la ressemblance, doit-elle être parfaitement exacte, ou doit-on la flatter? Les sentimens sont partagés là-dessus.

Ce qu'on peut dire de plus raisonnable, est qu'il faut éviter de faire la *charge* d'un homme, en exagérant les défauts du visage, pour lui donner plus de ressemblance; & aussi de ne pas

le flatter de maniere que la flatterie soit trop visible. Il y a certaines choses dans la nature, que le Peintre s'efforceroit presque toujours envain d'imiter. Nous ne pouvons pas dire au juste quelle étoit la ressemblance des personnes dont les plus habiles Peintres nous ont laissé les portraits; mais il est à croire que Vandyck lui-même n'a pas toujours attrapé la nature. Ses portraits étoient sans doute ressemblans; mais ne l'auroient-ils pas été davantage, s'il leur avoit donné un peu plus de grace? Il y a des sujets qui ont si peu d'avantages naturels, qu'un Peintre ne scauroit se dispenser d'y suppléer, pour en relever le caractère.

Il est inutile de s'étendre sur les autres branches de la Peinture, telles que les paysages, les batailles, les fleurs, les fruits, &c. On peut en méditant les différences, leur appliquer ce que j'ai dit jusqu'ici.

Si l'on introduit des grotesques, il faut donner à toutes les créatures imaginaires, des airs, des attitudes & des actions aussi étranges & aussi chimériques que leurs formes le sont. Les Satires & les figures de Bambochades, ne doivent

pas avoir des airs de tête & des attitudes nobles d'Anges ou de Héros.

Pour aider & augmenter l'invention, il faut que le Peintre fasse une étude perpétuelle, qu'il converse avec toutes sortes de gens; qu'il fasse ses remarques principales sur les différens effets des passions de l'homme & des animaux, & qu'il fasse des ébauches de ce qui le frappe le plus, pour soulager sa mémoire; qu'il lise les meilleurs Livres, & particulièrement les Poètes, & qu'il observe les ouvrages des grands Maîtres.

J O U R. Ce terme se prend dans la Peinture comme celui de *lumière*, & non seulement pour ce qui éclaire, mais encore pour les parties éclairées du tableau: c'est pourquoi on dit les *jours*, les lumières de ce tableau, sont bien placés, bien répandus, bien ménagés.

La principale force du *jour* doit tomber sur la principale figure & sur le groupe le plus intéressant. On le dispose ordinairement de maniere qu'il frappe plus vivement le centre du groupe, & qu'il se perde insensiblement sur les bords.

On divise le *jour* d'un

tableau, en *jour naturel* ou principal, en *jour occidental* ou *jour subordonné*, tel que celui de la lumière d'une bougie, ou d'une petite fenêtre, ou d'un rayon du Soleil échappé entre des nuages; en *jour de réflet*, ou celui qui éclaire la partie communément ombrée d'un objet, par une lumière réfléchie, & qui participe de la couleur des objets qui la réfléchissent. V. REFLET.

Il y a encore le *jour favorable* pour la vue d'un tableau. On dit aussi qu'il est dans un *faux jour*, lorsque la lumière qui entre par les fenêtres, ne l'éclaire pas de manière à le faire bien appercevoir dans toutes ses parties. Les *luisans* de la Peinture à l'huile sont la cause de ce prétendu *faux jour*. Ils réfléchissent la lumière comme une glace, ou comme s'il y avoit du vernis, & empêchent de distinguer les objets qui sont dessous.

Un tableau est encore dans un *faux-jour*, ou à *contre-jour*, quand il est placé de façon que sa lumière propre & principale est supposée venir du côté opposé aux fenêtres par lesquelles la lumière naturelle éclaire l'appartement.

IRIS (verd d') couleur des plus tendres, & qui fait un très-beau verd pour la mignature & l'enluminure. Il se nomme ainsi de ce qu'il se fait avec les fleurs d'une plante connue sous le nom d'*Iris nostras*.

Elle pousse des feuilles longues d'un pied ou un pied & demi, larges de deux doigts, roides, cannelées, comme pliées en deux, & ayant à peu près la forme de la lame d'un espadon. Il s'éleve d'entr'elles une tige à la hauteur d'environ deux pieds, droite, ronde, ayant cinq à six nœuds, d'où sort une feuille plus petite, mais semblable à celle du bas. Toutes les feuilles embrassent la tige sans queue. Cette tige se partage dans le haut en plusieurs rameaux, à la sommité desquels naissent des fleurs à une seule feuille qui se divise en six, de couleur bleu-cendré & verte en dehors, violette, purpurine & fatinée en dedans.

Pour faire le verd d'*Iris*, on cueille les fleurs seulement; on en sépare tout le verd, le fatiné & les pyrites: on met ensuite tout le violet-pourpré dans un vase de porcelaine, de verre ou de fayence, & l'on l'y laisse pressé & entassé jus-

qu'à ce qu'il commence à se réduire en liqueur violette. Alors on fait dissoudre un peu d'alun de glace en poudre, dans très-peu d'eau chaude; c'est-à-dire, gros d'alun comme une fève dans deux cuillerées d'eau, sur environ un demi-septier de suc & feuilles pourries. : on verse cette eau alunée par-dessus, & ayant bien mêlé le tout, on le laisse encore fermenter à froid pendant deux jours, le vase toujours bien couvert, crainte de la poussière. On verse après cela le suc dans des vases ou des coquilles, & on l'y laisse sécher : à mesure que l'humide du suc s'évapore, on peut remplir la coquille avec du nouveau suc pris du vase où il s'est formé par la dissolution. J'ai toujours très-bien réussi à le faire suivant ce procédé. Si on exprimoit le suc dans un linge, on en perdrait la moitié & le meilleur.

**IRREGULIER**; qui n'est pas fait selon les règles de l'Art. Dessin *irrégulier*, attitude *irrégulière*, bâtiment *irrégulier*. En Peinture on dit plus communément qu'un

dessin n'est pas *correct*. *Voyez* CORRECTION.

**JUSTE**. On dit en Peinture un dessin *juste* & conforme à l'original; dessiner *juste*, des contours *justes*, marqués & prononcés avec *justesse*, précision & netteté, pour dire des contours exacts, & un dessin *correct*. *Félibien*.

**JUMELLES** sont deux pièces de bois B, qui sont parties d'une presse, pour imprimer en taille-douce. *Voyez* PRESSE.

C'est dans ces jumelles que sont introduits les deux bouts des deux rouleaux de la presse, & qui les tiennent en raison au moyen des boîtes dans lesquelles ces rouleaux sont enchassés.

**IVOIRE**, noir d'ivoire, est de l'ivoire que l'on brûle, & que l'on retire en feuilles, quand il est devenu noir. On les broye à l'eau, & on en fait des petits pains plats ou des trochisques, dont les Peintres se servent. Ce noir que l'on appelle autrement *noir de velours*, doit être bien broyé & friable, pour être de la bonne qualité. *Voyez* NOIR.

## LACQUE ou LAQUE.

Nom commun à plusieurs espèces de pâte en usage dans la Peinture. Mais ce qui s'appelle proprement *lacque*, est une matière gommeuse & résineuse, rouge, transparente, qui nous vient de Malabar, de Bengale & du royaume de Pegu. Cette gomme-résine a différens noms, suivant les différentes formes que les étrangers lui donnent : mais toutes les sortes entrent dans la composition des vernis.

En Peinture le nom de *laque* est commun à plusieurs espèces de pâte, même de différentes couleurs. On tire pour cet effet les teintures des fleurs, comme le jaune, du souci, de la jonquille, du genêt; le rouge, du pavot; le bleu, de l'iris, du bluet, de la violette, en les faisant infuser dans de l'eau-de-vie, ou en les mettant cuire à feu lent dans une lessive de soude d'Alicante & d'alun; on y mêle ensuite de la poudre d'os de sèche, qui en s'emoreignant de la teinture, lui donne du corps. Ces sortes de *laques* servent à l'enluminure; mais celles qui sont en usage pour la Peinture de-

mandent plus de soins & d'attentions.

La *lacque* rouge la plus belle, la plus fine & la plus haute en couleur, nous venoit autrefois de Venise; mais on n'en tire plus de cette ville, depuis qu'on en fait d'aussi bonne & d'aussi belle à Paris.

Il y en a de trois fortes; la *lacque fine* de Venise, la *lacque colombine*, & la *lacque liquide*. La première, quoique fabriquée à Paris, a conservé son nom de *lacque* de Venise: elle se fait de différentes manières. Voici les procédés de Kunckel, dont il dit le succès infaillible. (*Art de la Verrerie*, p. 248.)

Prenez cochenille (mestech ou mestèque) quatre onces.

Alun, une livre.

Laine blanche, bien fine & bien pure, une demi-livre.

Tartre (blanc) pulvérisé, une demi-livre.

Son de froment, huit bonnes poignées.

Faites bouillir le son dans environ vingt-quatre pintes d'eau, le plus ou le moins ne fait rien à la chose; laissez reposer cette eau pendant une nuit, pour qu'elle s'éclaircisse bien, filtrez-la, afin qu'elle devienne bien pure.

Prenez pour lors un chauderon de cuivre assez grand pour que la laine y soit au large ; versez la moitié de votre eau de son, & autant d'eau commune que vous jugerez nécessaire pour la quantité de laine ; faites-la bouillir, mettez-y l'alun & le tartre, & ensuite la laine, que vous y ferez bouillir pendant deux heures, en la remuant toujours de bas en haut, & de haut en bas, afin qu'elle puisse bien se nétoier ; après qu'elle aura bouilli le tems nécessaire, mettez la laine dans un filet (de pêcheur) pour la laisser bien égouter. Prenez pour lors la moitié de l'eau de son (que vous aviez réservée), joignez-y vingt-quatre pintes d'eau, & faites-la bien bouillir ; lorsqu'elle bout bien fort, mettez-y la cochenille, qui doit être pulvérisée au plus fin, & mêlée avec deux onces de tartre (aussi en poudre) : il faudra remuer continuellement ce mélange, pour qu'il ne fuie point ; mettez-y alors la laine, & faites-la bouillir pendant une heure & demie, en observant de la remuer comme on a dit. Lorsqu'elle aura pris la couleur, remettez-la dans un filet pour égouter, elle sera pour lors cramoisi.

Il est vrai que cette couleur pourra se rehausser par le moyen de l'étain & de l'eau forte, ou dans des chaudières d'étain ; mais je ne pousse pas le procédé plus loin, parce que ce qui précède suffit pour tirer la laque . . . je recommanderai seulement de bien observer les doses des matieres, qu'il faudra augmenter dans la même proportion si on a plus de laine à teindre.

Pour en tirer la *laque*, prenez environ trente-deux pintes d'eau claire ; faites-y fondre assez de potasse pour avoir une lessive très-âcre, purifiez-la en la filtrant ; faites bien bouillir votre laine dans une chaudiere, jusqu'à ce qu'elle soit devenue toute blanche, & que la lessive ait pris toute sa couleur ; pressez bien votre laine, & passez la lessive par la chausse : prenez deux livres d'alun, faites-les fondre dans l'eau, & versez-les dans la lessive colorée ; remuez bien le tout, la lessive s'épaissira, & se coagulera ; remettez-la à la chausse, la laque y restera, & la lessive passera claire & pure : si toutefois elle avoit encore de la couleur, il faudroit la faire bouillir un peu, & y remettre encore de l'alun dissous, elle achevera de



se coaguler, & la *lacque* ne passera plus.

Quand toute la *lacque* aura été retenue dans la chauffe, il faudra verser plusieurs fois de l'eau fraîche par-dessus, afin d'achever d'en ôter l'alun & le sel qui auroient pû y rester. Prenez alors un plateau de gypse ou de craie; mettez votre *lacque* dessus, ou faites-en de petits globules, comme des pillules, ce qui sera facile avec un entonnoir (de verre), & gardez-les pour l'usage.

Il faut encore observer que si dans la cuisson il se dissipe beaucoup d'eau, & qu'elle diminue trop, il faudra bien se garder d'y mettre de l'eau froide, c'est de l'eau bouillante qu'on doit y verser, sans quoi l'opération pourroit manquer.

Si quelqu'un vouloit faire de la *lacque* sans avoir la peine de commencer par teindre la lessive susdite, il n'y auroit qu'à prendre de la *tonture* de drap d'écarlate, la faire bouillir dans la lessive susdite, & procéder au reste comme on vient de le dire. On se dispensera ainsi de teindre de la laine, & des autres opérations.

*Autre procédé avec le bois de Brésil & la garance.*

Prenez quatre pintes d'eau froide.

Son de froment, quatre livres.

Sel formé naturellement de l'écume de la mer, & coagulé par la chaleur du soleil sur les rochers, deux dragmes.

Fenugrec, aussi deux dragmes.

Mettez toutes ces matières au feu dans un chauderon, jusqu'à ce que l'eau chauffe de manière à en pouvoir souffrir la chaleur avec la main: alors retirez l'eau du feu, & couvrez le chauderon d'un linge, afin que la chaleur s'y conserve le plus long tems qu'il se pourra. Laissez reposer le tout pendant vingt-quatre heures, au bout desquelles vous décanterez cette lessive, pour être employée aux usages suivans.

Prenez un vase net; mettez-y trois pintes d'eau, & une de dissolvant (lessive), & après l'avoir mis sur le feu, & qu'elle commencera à bouillir, jetez-y une livre de bois de Brésil rapé, & une demi-livre de garance écrasée, avec un quarteron de tartre pulvérisé; laissez bouillir le tout environ une bonne minute. Ayez ensuite de la laine de brebis, bien

fine & bien blanche, qui ait trempé pendant une journée dans de l'eau froide, & puis pressée, nétoyée de la graisse & séchée: mettez-la pendant demi-heure dans de l'eau froide, & après en avoir bien exprimé l'eau, vous jetterez la laine dans la teinture, & la remuerez bien avec un bâton. Laissez-la sur le feu pendant une demi-heure, en la faisant bouillir doucement; ôtez le vase du feu, prenez la laine avec une spatule de bois fort nette, & la jetez dans un vaisseau plein d'eau froide, que vous décanterez au bout d'une demi-heure pour y en reverser de nouvelle: après avoir décanté cette seconde eau, vous presserez la laine, & la ferez sécher à l'abri de toute poussière, observant de l'étendre, de peur qu'elle ne fermente ou ne s'échauffe. Observez que le feu soit bien modéré, autrement la teinture deviendrait trop foncée. Vous ferez ensuite une lessive de la manière suivante:

Mettez des cendres de farment, de saule, ou de tout autre bois tendre, dans une toile de chanvre pliée en double; versez par-dessus peu à peu de l'eau froide, qui se filtrera dans un vase

que vous mettrez dessous; vous reverserez cette première lessive sur les mêmes cendres, & quand elle sera filtrée de nouveau, vous la laisserez reposer pendant vingt-quatre heures; alors vous la décanterez doucement dans un autre vase, sans troubler les fèces.

Mettez votre laine dans cette lessive froide, & faites-la bouillir à un feu très-doux, jusqu'à ce que la laine ait quitté sa couleur.

Prenez alors une chausse d'Hypocrate, & filtrez votre teinture à travers; & quand tout sera passé, pressez la chausse & la laine, pour en tirer toute la teinture; enfin retournez la chausse, & en ôtez la laine pour la nétoyer.

Prenez ensuite huit onces ou environ d'alun de roche en poudre, & mettez-le dans un vase de fayence avec une livre & demi d'eau, & l'ayant fait dissoudre, passez la solution par la chausse, & versez-la dans le vaisseau où est la teinture d'écarlate; aussi-tôt il se formera un *coagulum*; & la teinture se séparera de la lessive; mettez le *coagulum* & la lessive dans la chausse où la *lacque* demeurera après que la lessive sera écoulée

Si il restoit de la couleur dans la lessive, il faudroit y remettre de nouvelle eau d'alun comme dans le premier procédé. Vous formerez aussi des trochisques ou grains de la même maniere, pour les faire sécher, comme il a été dit.

On peut, en suivant ce procédé, faire de la *lacque* avec la graine de kermès; mais alors il faut employer jusqu'à douze onces d'alun. Si l'on veut s'éviter la peine de teindre la laine, Neri, dont le procédé ci-dessus est tiré, donne encore le suivant.

Prenez de l'esprit de vin une quantité suffisante pour y dissoudre une livre d'alun en poudre; ajoutez-y une once de grains de kermès pulvérisés & tamisés. Conservez le tout dans un vase de verre à col large; remuez bien toutes ces matieres, & l'esprit de vin prendra une belle couleur; laissez-le reposer pendant quatre jours, au bout desquels vous verserez l'esprit de vin dans un vase de fayence; prenez ensuite quatre onces d'alun de roche, faites-le dissoudre dans de l'eau chaude, & versez cette dissolution dans l'esprit de vin coloré; passez le tout à la chausse, qui re-

tiendra la couleur. Ramassez la *lacque* de la chausse avec des cuillers de bois ou d'ivoire, & faites-la sécher comme on a dit.

Kunckel, dans ses notes sur ce chapitre, donne le procédé suivant comme moins coûteux. Je prends, dit-il, une lessive bien claire, de potasse ou de tartre, j'y ajoute bien peu de solution d'alun; je mets la lessive dans un vase de verre fort large; je prends de la cochenille en poudre, que j'enferme dans un petit sac de lin fort ferré; je le remue dans cette lessive, jusqu'à ce que toute la couleur en soit sortie; la première qui vient est la meilleure. On peut la séparer de la suivante dans un autre vaisseau. Lorsqu'il ne vient plus de couleur, je prends de l'eau d'alun bien claire, j'en verse sur la lessive jusqu'à ce que le tout soit caillé; je mets à filtrer, & j'édulcore la *lacque* comme dans le premier procédé. On peut, ajoute-t-il, compter sur mon procédé.

Les lacques tirées des fleurs pour l'enluminure, se font de la maniere suivante.

Faites une lessive médiocrement forte avec de la soude ou de la chaux, ou avec de la potasse & de l'a-

lun ; mettez-y des fleurs de genêt , ou de jonquilles , ou de souci , ou de keyri ; connu sous le nom de giroflée ou violier jaune ; faites-les y cuire à feu lent, jusqu'à ce que la lessive se soit chargée de toute la couleur jaune de ces fleurs ; c'est-à-dire jusqu'à ce que les fleurs soient devenues blanches , & la lessive d'un beau jaune : vous en retirerez pour lors les fleurs ; & mettez la lessive teinte dans des pots vernissés pour la faire bouillir : vous y joindrez autant d'alun de roche qu'elle en pourra dissoudre ; retirez ensuite la décoction ; versez-la dans un vase plein d'eau pure & fraîche , la couleur se précipitera au fond ; vous laisserez alors reposer l'eau , vous la décanterez , & y en verserez de nouvelle ; lorsque la couleur se sera déposée , vous décanterez encore cette eau ; vous réitérerez cette opération , jusqu'à ce que tout le sel de la lessive & l'alun aient été enlevés , parce que plus la couleur sera dégagée des sels , plus elle sera belle. Vous trouverez au fond du vase une belle *lacque* jaune , que vous ferez sécher sur des plateaux de gypse ou de craie , comme les précédentes.

Il est à remarquer que le

même plateau peut servir autant de fois que l'on veut & pour toutes sortes de *lacques* ; pourvû qu'à chaque fois on ait eu la précaution de le faire bien sécher avant d'y mettre les *lacques*.

Kunckel remarque sur ce procédé , qui peut servir pour les fleurs de toutes les couleurs , que lorsqu'on a fait bouillir les fleurs dans une lessive , qu'on l'a décantée ; qu'on en a versé une nouvelle sur ce qui reste qu'après une deuxième cuisson douce on a réitéré cette opération jusqu'à trois fois ou tant qu'il vient de la couleur ; & qu'on vient à précipiter chaque extrait avec de l'alun ; chaque précipitation donne une *lacque* ou couleur particuliere , très-utile pour les différentes nuances dont sont obligés de se servir les Peintres en fleurs.

On doit observer en second lieu que la lessive de potasse bien pure peut faire seule ces extraits ; que toutes les fleurs ne réussissent pas également , parce que les unes sont beaucoup plus tendres que les autres , & qu'il faut sur la même quantité de lessive beaucoup plus de celles-ci que de celles-là.

Il n'est pas non plus d'une petite conséquence de faire sécher

ſécher ces sortes de *lacques* à propos. Les unes demandent de la promptitude ; les autres en ſéchant trop vite ; perdent l'éclat de leur couleur.

Voici une autre maniere du même Auteur, qu'il aſſure être également bonne.

Mettez dans une cucurbitite les fleurs dont vous voulez extraire la teinture , ſans les couper ni écaſer ; rempliſſez-la en les foulant , juſqu'à ce qu'elle ſoit pleine aux deux tiers : verſez par deſſus du très-bon eſprit de vin bien rectifié : couvrez-la d'un chapiteau aveugle , que vous lutterez bien , & laiſſez le tout en macération à froid , juſqu'à ce que l'eſprit de vin ſera bien coloré. Débouchez la cucurbitite , décantez l'eſprit de vin que vous conſerverez dans une bouteille bien nette & bien bouchée , & verſez de nouvel eſprit de vin ſur les fleurs ; laiſſez macérer ; comme la première fois , décantez ensuite ; & ſi ce ſecond eſprit eſt auſſi coloré que le premier , mêlez-les , ſinon conſervez-les ſéparément. Mettez ces eſprits de vin dans une cucurbitite avec ſon chapiteau , & ſon recipient à un feu très-doux , & diſtillez juſqu'à ce que l'eſprit de vin

ſoit preſque tout paſſé. Otez ensuite la cucurbitite du feu , & mettez la teinture qui y reſte , dans un vaſe de verre , pour en faire évaporer très-lentement le reſte de l'eſprit de vin ; juſqu'à ce qu'elle ſoit entièrement ſèche. Obſervez que le feu ſoit extrêmement doux , tel que celui des cendres chaudes , parce que ces couleurs ſont très-tendres , & qu'elles ſe terniroient & ſe gâteroient à un feu plus fort.

On fait ainſi des *lacques* de toutes les couleurs de fleurs : on peut même en extraire de vertes des plantes , dont la feuille colore le papier ou le linge en les écaſant deſſus. Mais il faut avoir ſoin de ne couper ni écaſer que celles qui ont peu de ſuc , telles que la prinprenelle.

Il y a des couleurs de fleurs qui changent , & donnent une teinture différente de la couleur qu'elles ont naturellement ; c'eſt ce qui arrive ſur-tout au bleu & à certaines fleurs jaunes , telles que celles du millepertuis. Il faut un ſoin particulier pour tirer le bleu ; & Kunckel avoue qu'il ne peut ſe flatter d'en avoir jamais obtenu un , dont il ait eu lieu d'être content.

On tire par cette méthode un très-beau verd des feuilles de cochléaria. Mais dans cette extraction de teinture, comme dans les autres, il faut observer de faire les macérations dans un lieu frais; car la moindre chaleur gâteroit tout. L'esprit de vin qu'on a retiré par la distillation, peut servir à en faire de nouvelles.

Meret dans ses notes sur Nery, indique les plantes suivantes, comme les plus propres pour faire ces sortes de *lacques*.

: Le bois néphrétique & ses trois différentes espèces, que les Anglois appellent *Fusticks*, dont on fait le jaune & le verd.

La *compegiane* & le *sylvestre*, espèces de bayes qu'on apporte des Indes Occidentales, & qui donnent une couleur un peu moins belle que la cochenille.

: On peut y joindre la graine de *summach*, le coquelicot, la réglisse, le *cucurma* ou *terra-merita*, les fleurs de safran sauvage, l'*anotto*, composition qui se fait d'un mélange d'algue pourprée, d'urine & de graisse, & qui donne une belle écarlate. La fleur de genêt, la jonquille servent pour le jaune,

de même que le safran.

Le *phalangium* & le *trádescanti*, qui donne un bleu foncé fort beau; les *barbots* ou *bluets*, l'algue marine des Teinturiers. Le *tournefol*, dont le suc donne la couleur qui en porte le nom: la *blattaria*, ou herbe aux mites, dont la fleur est jaune & bleue.

Les autres plantes qui contiennent un suc colorant, sont le *tithymale*, le laitron épineux ou *sonchus asper*, le pissentlit, la barbe de bouc, la scammonée de France, les réponces, les laitues, dont la plupart jaunissent en séchant au Soleil. Le millepertuis & la toute-saine ont un suc rouge, caché sous le jaune de leurs fleurs. La grande chélidoine & le teifel des Alpes donnent du jaune.

Quelques bayes des plantes fournissent aussi des couleurs, comme celles de la morelle, de la vigne blanche; du houx, du sceau de Salomon, du sureau, de l'hyèble; l'aconit, le framboisier, le meurier, le bourge-épine, qui donne le verd de verrie; les noix vertes ou brou de noix, les santaulx rouge & jaune, le bois d'Inde, de Bresil, &c.

On peut encore mettre

de ce nombre les fleurs de grenadiers, les roses de Provens, l'amaranthe, la graine de *corona solis* ou de tournesol. Clusius dit que l'alterne donne du noir.

Les plantes dont les feuilles sont bonnes pour faire la *laque* verte, sont en particulier le *stramonium*, l'arbre colorant de Virginie, dont les feuilles seulement broyées font un verd très-foncé; les feuilles de l'acanthé; du tabac, du fenouil d'Espagne; & tant d'autres que les essais peuvent faire découvrir.

La *laque* appelée *colombine*, se compose avec le bois de Bresil pur, ou mêlé avec un peu de cochenille. Au premier coup d'œil, celle-ci paroît quelquefois plus belle & plus haute en couleur que la *laque* de Venise; mais elle change, & n'est pas si bonne. Pour ne pas y être trompé, il faut les éprouver de la maniere suivante.

Mettez quelques gouttes d'huile de vitriol dans un vase de verre ou de fayence, & versez par dessus de l'eau pure & claire peu à peu, jusqu'à ce qu'elle conserve un goût aigrelet, à peu près comme celui d'un citron un peu doux: six à

huit gouttes d'huile de vitriol suffisent sur la quantité à peu près d'un demi-septier d'eau, mesure de Paris. Conservez cette liqueur ainsi préparée dans un flacon bien bouché.

Lorsque vous voudrez éprouver la *laque*, mettez-en gros comme un petit pois dans un petit vase de fayence, & ayant versé par dessus environ une demi-cuillerée de votre liqueur, laissez reposer le tout pendant cinq à six minutes ou davantage; si la *laque* est bonne, sa couleur se soutiendra belle; si c'est de la *laque* faite avec le bois de Bresil, elle deviendra de couleur tannée.

LANCE, outil plat & arrondi par un bout, dont se servent les Sculpteurs & ceux qui travaillent en figures de terre & de cire. Le bout opposé est coupé carrément. On l'appelle aussi *espatule*. N°. 38.

LANCETTE, outil de Sculpteurs. V. LANCE.

LANGES, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, sont des morceaux de drap bien foulés, & sans apprêt. Quelques-uns se servent de langes d'une serge fine à deux envers: les uns & les autres doivent être blancs, sans ourlet ni lisière;

on en fait de deux ou trois grandeurs, suivant la planche & le papier sur lequel on imprime. Ceux de serge se mettent les premiers sur la maculature, ensuite sur celui-là on en met deux ou trois autres communs. Les *langes* deviennent durs ou trop mouillés à force de les faire passer sous le rouleau; c'est pourquoi il faut les étendre sur quelque corde pendant la nuit, afin de pouvoir recommencer à s'en servir le lendemain; on les froisse alors, & on les chiffonne, pour les rendre plus mollets.

On doit toujours en avoir pour changer, & pour les laver, quand ils sont trop durs & trop chargés de la colle que le papier que l'on imprime, jette dedans en passant entre les rouleaux de la presse.

**LARGE**, en termes de Peinture, se dit des lumieres, du pinceau, de la touche & des masses. Le terme de *large* signifie, qui a de l'étendue & de la grandeur. Peindre *largement*, c'est donner de grands coups de pinceaux, & distribuer les objets par grandes masses. Les ouvrages dans lesquels on ne conserve pas des lumieres & des ombres

*larges*, ne font jamais un bon effet aux yeux de ceux qui les regardent de loin.

**LARMES**, figures de larmes que les Peintres font sur les cartons des pompes funébres & les litres: les décorateurs en mettent dans les catafalques, & les Sculpteurs dans les mausolées. Ce sont des attributs de la douleur & du deuil.

**LAPIS LAZULI**, pierre qu'on trouve dans les mines d'or & de cuivre, de différentes grosseurs & figures, opaque, pesante, bleue ou de la couleur de la fleur de bluet, mêlée avec de la gangue ou de la roche, & parsemée de quelques filets & paillettes de cuivre, que quelques-uns prennent pour de l'or. On prétend que le *lapis* a donné par l'analyse de l'or & de l'argent. Voyez la Minéralogie de Valérius.

Cette pierre est très-rare; par conséquent précieuse, & se vend presque au poids de l'or, quand elle est réduite en outremer. Il faut la choisir pour cet effet pesante, la moins chargée de gangue, haute en couleur, c'est-à-dire d'un bleu foncé & obscur.

On en trouve une espèce qu'Anselme Boëtius de Boot



appelle la femelle ou la non fixe, & qui perd sa couleur au feu; elle ne vaut rien pour faire l'outremer. Il ne faut pas non plus la confondre avec la pierre armene que l'on trouve aussi dans les mines; celle-ci est d'un bleu verdâtre moins foncé, & sert à faire de l'azur.

Plusieurs Auteurs donnent des procédés pour faire l'outremer; mais ils sont difficiles & couteux. Kunckel dit que celui de Nery a le défaut de rendre la couleur sale & terne, & y substitue le suivant, qu'il employa avec succès, conjointement avec un François qui le lui avoit communiqué.

Nous prîmes, dit-il, du lapis; nous le réduisîmes en morceaux de la grosseur d'un pois; nous le fîmes rougir au feu, & nous l'éteignîmes dans du fort vinaigre distillé; nous le broyâmes avec le vinaigre, & le réduisîmes en poudre impalpable: c'est le tour de main le plus important de l'opération. Nous prîmes alors en poids égal à celui de la poudre, de la cire-vierge bien pure & de la colophane moitié par moitié; nous les fîmes fondre dans un plat de terre vernissé, & nous y jettâmes petit à petit la poudre de

lapis; en remuant bien; nous versâmes cette masse dans de l'eau froide, où nous la laissâmes pendant huit jours; nous prîmes ensuite deux vases que nous remplîmes d'eau si chaude, que la main pouvoit à peine la souffrir; l'un de nous prit alors un rouleau de cette matiere, & se mit à la pétrir dans cette eau chaude: après que nous eûmes cru en avoir tiré le plus beau, nous passâmes le rouleau dans l'autre vase; mais ce qui vint cette seconde fois n'étoit pas comparable à ce qui étoit venu d'abord; le bleu en étoit plus pâle, & de moindre valeur; nous laissâmes reposer cette eau quatre jours; pendant ce tems la poudre se précipita tout-à-fait, & nous la ramassâmes avec soin. Il n'y en eut que très-peu de la meilleure espece: une même masse en fournit de trois ou quatre sortes différentes, suivant la quantité qu'on en fait, & selon qu'on la pétrit dans des eaux différentes. Il faut sur-tout avoir les mains bien nettes; car cette couleur prend aisément toutes sortes de saletés. Il y a des Peintres qui pour employer le lapis, se contentent de le broyer, & l'employent ainsi sans autre pré-

paration; mais il ne donne qu'une couleur sale, & infiniment inférieure à l'outramer.

**LAVÉ** se dit en Peinture, en parlant des couleurs que l'on couche à plat sur un dessein avec le pinceau, à la différence de celles que l'on applique en pointillant, comme dans la mignature. On *lave* ordinairement avec du bistre, ou de l'encre de la Chine. Dans les desseins d'Architecture & de fortifications, on *lave* d'un rouge tendre pour désigner la brique & les tuiles, d'un bleu d'Inde pour l'eau & l'ardoise, de verd pour les arbres & le gazon, de safran ou de graines d'Avignon pour l'or & le bronze, &c. On trouve chez Jombert, Libraire & Imprimeur, un Ouvrage ou Traité du Dessein & du Lavis. Voyez dans les articles *Bistre & Encre de la Chine*, la maniere de les faire, & d'en user.

Quant aux terres naturelles qu'on employe pour *laver*, il faut pour les rendre plus fines, les délayer dans beaucoup d'eau, les laisser un peu précipiter, décanter le clair, & en faire évaporer l'humidité.

**LAVIS**, terme de Des-

sinateur, qui se dit des couleurs mises à plat, ou adoucissemens que l'on fait sur des desseins à la plume ou au crayon, en y appliquant au pinceau les couleurs qui approchent le plus du naturel des choses représentées. Les *lavis* se font par teintes égales ou adoucies sur les jours par de l'eau claire, & fortifiées de couleurs plus chargées dans les ombres. Celles qui sont le plus en usage, sont le noir de fumée, l'encre de la Chine qu'on employe quelquefois seule; l'encre commune, la céruse, l'indigot, le massicot, l'orpiment, l'ochre, la gomme gutte, l'outramer, le cinabre, la laque, le carmin, la terre d'ombre & le bistre. On appelle proprement *lavis* un dessein où il y a différentes couleurs. Quand il n'y en a qu'une, c'est un dessein *lavé*.

**LE**, article que l'on met ordinairement devant le nom de certains Peintres. *Le Titien, le Poussin, le Corregge*, &c. Les Bassans, l'Albane, &c. L'on dit un tableau du Guide, & non *de* Guide. L'on ne dit pas *le* Raphaël, *le* Michel-Ange: la Vierge *du* Raphaël, le Jugement universel *du* Michel-Ange; mais Raphaël, Michel-Ange

sans article, la Vierge de Raphaël, le Jugement de Michel-Ange. L'article *le* ne se met pas non plus devant le nom des anciens Peintres Grecs, ni des Peintres de notre siècle.

LECHÉ. Voyez CARESSÉ.

LEGER, en termes de Peinture, se dit de la touche. Une touche *léger* est celle où les couleurs sont couchées avec facilité; un dessein *léger*, est un dessein tracé hardiment. Voy. HARDI.

On dit aussi des couleurs *légeres*. Elles doivent être employées dans les objets éloignés, vaporeux & aériens. Voyez COULEUR, TOUCHE.

LEGER se dit aussi en Sculpture des ornemens délicats qui approchent le plus de la nature, & qui sont fort recherchés, évidés, & en l'air comme les feuilles des chapiteaux: & dans les statues, on le dit de leurs parties saillantes & de leurs draperies volantes.

LEGEREMENT; d'une manière légère, facile, aisée, délicate.

LEGERETÉ. Un ouvrage travaillé avec beaucoup de *légereté*, est celui qui est travaillé avec déli-

catesse, facilité, liberté, franchise, &c. On dit la *légereté* d'outil, du pinceau, de la touche.

LEPTURGIE. Voy. MIGNATURE.

LESSIVE est en termes d'Imprimeurs en taille-douce une eau déterfitive préparée avec de la cendre & de la soude, pour vider le noir qui pourroit s'être séché dans les tailles & les hachures, après qu'on a imprimé les estampes. Pour s'en servir, on met les planches au fond d'un cuvier, & par dessus quantité de cendres passées au tamis, avec de la soude & beaucoup d'eau, en sorte que les planches en soient toutes couvertes; on les y fait bouillir quelques heures, puis on les retire, & on les lave tout de suite avec de l'eau fraîche, & on les met égoutter quelque part sans les essuyer.

LETTRE GRISE, lettres majuscules de l'Alphabet Romain, ornées de gravures, soit en fleurons, soit en figures. Lorsqu'on fait le recueil des pièces d'un Graveur, on ramasse jusqu'aux *lettres grises* de sa composition.

LIBERTÉ; aisance, facilité, légereté. C'est une

habitude de la main à obéir facilement, & à exprimer nettement les traits que l'esprit imagine, & que l'art conduit. Ces touches, ces traits qui n'ont rien de peiné, & qui ne sentent point la servitude, offrent un plaisir bien délicat aux Connoisseurs. Cette *liberté* est aussi quelquefois si délicate & si imperceptible, qu'elle n'est sensible qu'aux Maîtres de l'Art. Les arts d'agrément exigent en effet que l'on ne s'aperçoive point qu'il en a beaucoup coûté à l'Auteur.

La *liberté* du burin se connoît à une certaine liaison & à un enchaînement des tailles, qui fait naître l'une de l'autre; mais il faut cependant qu'elles soient toujours *coulées* naturellement, sans ces tournoyemens bizarres, qui tiennent plus du caprice que de la raison.

**LIBRATION.** Voyez PONDERATION.

**LIBRE.** Un pinceau *libre*, un burin *libre*, c'est-à-dire facile, aisé. Voyez LIBERTÉ.

**LIBREMENT,** avec liberté. Voyez LIBERTÉ.

**LICENCE.** On dit d'un tableau, qu'il y a de grandes *licences* contre la Perspective & les règles de l'Art,

lorsque la correction, le costume, l'action représentée, ne sont pas conformes aux loix de la Peinture ou à l'Histoire. Horace a dit :

. . . . *Pictoribus atque  
Poëtis  
Quidlibet audendi semper  
fuit aqua potestas.*

ART. POET.

Mais un Peintre ne doit cependant pas s'écarter de la vraisemblance. Les *licences* ne lui sont permises, qu'autant qu'elles y sont conformes. Ce seroit une *licence* ridicule de représenter les poissons dans les forêts, & les sangliers nageant dans les eaux comme les poissons.

**LICENTIEUX.** Un Peintre *licentieux* est celui qui peint communément des nudités, des choses obscènes, & qui blessent la pudeur.

**LIGNE,** en termes de Peinture, signifie un trait de plume, de crayon, donné pour représenter quelque objet. Un Peintre, dit du Fresnoy, ne doit jamais laisser passer un jour sans tirer quelques *lignes*, c'est-à-dire sans dessiner quelque chose, ou donner quelques coups de pinceau.

**LIGNE D'ENFONCEMENT**, *Voyez* l'article **PERSPECTIVE**.

**LITHARGE** ou **LITARGE**; plomb imprégné des impuretés du cuivre, & réduit en scories ou en forme d'écume métallique, par la calcination.

On fait aussi de la *litharge* en purifiant l'or & l'argent par la coupelle; la première s'appelle *litharge d'or*; la seconde, *litharge d'argent*; celle-là tire sur le rouge, celle-ci grise. Toutes les espèces de *litharges* servent à différens Ouvriers, les Peintres l'employent pour faire l'huile grasse & siccative.

**LOCALE** (couleur). On appelle ainsi la couleur propre & naturelle de l'objet qui le distingue des autres, & qu'il conserve toujours. Les couleurs *locales* d'un tableau sont bonnes, lorsqu'elles expriment fidèlement la nature; elles sont mauvaises, lorsqu'elles s'en écartent. *Voyez* **COULEUR**.

**LOIN**. Les Peintres appellent en général le plan éloigné du tableau, le *loin* du tableau, & le plan qui est plus près se nomme le *proche* du tableau. On appelle en particulier les montagnes éloignées des payfa-

ges, les *lointains*. *De Piles*.

**LOINTAIN** Ce terme en Peinture signifie les objets qui fuyent à la vûe, & se perdent dans l'éloignement. Il faut toujours les tenir légers & vagues, comme si l'air qui se trouve entre l'œil du spectateur & ces objets, lui en déroboit les détails, & ne lui en laissoit presque appercevoir que les masses. Leur couleur même doit participer de cet air, & s'affoiblir suivant les règles de la dégradation, fondées sur celles de la *Perspective*. *Voyez* **DEGRADATION**, **PERSPECTIVE**.

**LOUAGE**, terme bas de la Peinture. *Figures de louage*, ou figures à louer, sont celles qui sont inutiles à l'action représentée, & destinées uniquement à remplir quelque vuide qui choqueroit les yeux des spectateurs. *Dict. de Peinture*.

**LOUCHE**, en termes de Peinture en émail, se dit des émaux clairs qu'on a appliqués & couchés sur une plaque de bas or. Ils y deviennent *louches*, c'est-à-dire qu'il s'y forme un certain noir comme une fumée, qui obscurcit la couleur de l'émail, lui ôte sa vivacité, son éclat, la *bordoisie*, en se rangeant tout autour, com-

me si c'étoit du plomb noir.  
*Félib.*

**LOURD**, qui n'est pas peint ou dessiné avec légèreté, franchise, avec élégance, dont les contours ne sont pas coulans, dont les formes ne sont pas de bon goût. *Voyez* CHARGÉ, PESANT.

On dit une figure *lourde*, une draperie *lourde*, un goût *lourd*.

**LOZANGE**, *tailles lozanges*; c'est dans la Gravure en taille-douce l'effet de la rencontre & des interfections des tailles; elles forment des figures qui sont plus ou moins *lozanges*, suivant qu'elles sont plus ou moins obliques les unes à l'égard des autres. Chaque objet à représenter a son caractère particulier, qui demande une manière propre à l'exprimer. Les chairs des hommes musclés, & dont les contours demandent d'être bien prononcés, veulent être ébauchées dans la Gravure d'une manière méplate, un peu *lozange*. Les chairs de femmes exigent un travail plus uni, qui représente mieux & s'approche en quelque façon du tendre & du délicat de leur peau; un grand lozange interrompait cette douceur. Quelques

Graveurs prétendent qu'il n'est pas nécessaire de suivre cette règle scrupuleusement; mais au moins doit-on éviter sur-tout les hachures quarrées, qui semblent consacrées pour représenter le bois & la pierre. Un autre défaut à éviter, sont les *lozanges* trop allongés, les angles aigus qu'ils forment dans les chairs, présentent une espèce de treillis tabisé fort désagréable. Mais ces tailles croisées en grands *lozanges*, font un bon effet dans les nuages, les vagues d'une mer agitée, &c.

**LUISANT**. On appelle ainsi dans la Peinture ce brillant qui éblouit & ofusque les yeux lorsqu'on regarde un tableau peint à l'huile, d'une place où la surface de ce tableau réfléchit la lumière, qui l'éclaire. Cet inconvénient est propre à la Peinture à l'huile; ce fluide avec lequel on délaye les couleurs, pour les rendre adhérentes à la surface sur laquelle on les applique, fait à peu près l'effet du vernis. Ce *luisant* oblige de placer les tableaux peints à l'huile dans les endroits des appartemens où le jour qui les frappe, leur devienne favorable; si l'on n'a pas cette attention, un tableau ne pa-

soit pas ce qu'il est, la plupart de ses beautés échappent. *Voyez* JOUR, FAUX-JOUR.

LUMIERE, en termes de Peinture. Ce qui éclaire, & les parties éclairées d'un tableau. C'est ce qu'on appelle aussi les *jours*, les *clairs*.

On ne doit jamais admettre deux lumieres égales dans un tableau; mais la plus grande frappera fortement le milieu, & aux endroits où seront les principales figures, & où se passera la principale action, se diminuant du côté des bords à mesure qu'elle en approchera le plus. *Du Fresnoy*. La plupart des corps qui sont sous une lumiere étendue, & distribuée également par-tout, doivent tenir de la couleur les uns des autres. *Id.* Après de grandes ombres on met de grandes lumieres. *Id.* Il est à propos de prendre une lumiere un peu foible pour le jour du tableau, parce que la foiblesse des couleurs ne sçauroit atteindre à l'éclat du grand jour de midi; celle du soir, dont le soleil dore les campagnes; ou celle du ma-

tin, dont la blancheur est modérée; ou celle qui paroît après une pluie, lorsque le soleil ne nous la donne qu'à travers des nuages; ou pendant un tonnerre, que les nuées nous la dérobent, & nous la font paroître rougeâtre. Il faut toujours peindre en lumieres larges, & faire en sorte qu'elles se perdent insensiblement dans les ombres qui les suivent. Quand on ne fait pas des lumieres larges, l'ouvrage n'a point d'effet; les petites lumieres se confondent & s'effacent à mesure qu'on s'éloigne du tableau. Un Peintre doit donner tous ses soins à donner à ses tableaux un beau ton de lumiere. Pour cela les corps ronds qui sont vus vis-à-vis à angles droits, seront de couleurs vives, & les extrémités tourneront, en se perdant insensiblement & confusément, sans que le clair se précipite tout d'un coup dans l'obscur, ni l'obscur tout d'un coup dans le clair. C'est conformément à ces principes qu'il faut traiter tout un groupe de figures.

## M.

**MACHINE**, se prend dans la Peinture, à peu près dans le même sens que dans la Mécanique, c'est-à-dire des parties distribuées & mises à leur place, pour former avec justesse & avec harmonie un tout qui fasse l'effet que l'on s'est proposé: c'est donc en Peinture la distribution des objets sur la toile, pour représenter une action. On dit en conséquence: ce Peintre est admirable pour les petits sujets, mais il ne vaut rien pour les grandes machines; c'est-à-dire qu'il compose bien les sujets simples qui demandent peu de détail, mais qu'il n'a pas le génie de l'ordonnance pour les sujets qui demandent beaucoup de figures, & où il s'agit de distribuer un grand nombre d'objets dans les places qui leur conviennent, pour le bel effet de l'ensemble du tableau.

**MACHONNÉS.** (contours) C'est, en termes de Gravûre en taille-douce, des contours bruts, peu nets & peu coulans, par le défaut des tailles poussées au-delà. Il faut conduire son burin suivant les hauteurs & les cavités des muscles & des

plis, *élargissant* les tailles sur les jours, les resserrant dans les ombres & à l'extrémité des contours, pour ne pas le pousser au-delà, afin de ne pas les faire *machonnés*, & soulageant sa main, de manière que ces contours soient formés & conclus, sans être tranchés ni durs. *Bosse.*

**MACÛLATURE.** Feuille de papier gris mouillée à l'éponge, que l'Imprimeur en taille-douce pose entre la feuille de papier blanc ajustée sur la planche gravée, destinée à recevoir l'impression de la Gravûre, & les langes sur lesquels doivent appuyer les rouleaux de la presse, quand elle joue pour tirer les épreuves.

**MAGIE.** Terme employé par métaphore dans la Peinture, pour exprimer le grand art à représenter les objets avec tant de vérité, qu'ils fassent illusion, au point de pouvoir dire, par exemple, des carnations, ce bras, ce corps est bien de chair, ce mur est bien de pierre, cette colonne est bien de marbre, &c. Cette *magie* ne dépend pas des couleurs prises en elles-mêmes, mais de leur distribution, suivant l'intelligence de l'Artiste dans le clair-obscur. Quand



il est bien traité, il en résulte un charme séduisant, qui attire les spectateurs, les arrête avec satisfaction, & les force à l'admiration & à l'étonnement.

**MAGNESIE.** Voyez **MANGANESE.**

**MAIGRE.** Voy. **MESQUIN.**

**MAITRE.** Ce terme se dit en parlant des Artistes, sur-tout des plus célèbres en Peinture, Sculpture & Gravûre. Il s'entend aussi de ceux qui ont des Elèves, pour leur enseigner l'art qu'ils professent, & dans lequel ils sont supposés avoir assez de connoissances pour en donner des leçons. Tel qui avoit l'heureuses dispositions pour ces Arts, est demeuré dans la classe des Artistes médiocres, pour avoir eu le malheur de tomber entre les mains d'un mauvais Maître; ses leçons font des impressions sur l'esprit des jeunes gens, qu'il est très-difficile l'effacer dans la suite. Il est donc de grande conséquence le choisir un bon Maître.

**MAITRES.** ( petits ) On donne ce nom à plusieurs anciens Graveurs, la plupart Allemands, qui n'ont gueres gravé que de petits morceaux, mais avec un grand soin & une grande

propreté. Tels sont Virgilius Solis, Stuart-Jan, Martin Schorel, Jérôme Bos, Corneille Engelbrechts, Jean Sebald-Boham, Israël Vanments, Lucas Gafelli Binco, Lucas Van-Leyden, Théodore Mayer, Aldegraf, Hisbins, Crispin, Madeleine & Barbe de Pas, &c.

**MALE.** En termes de Peinture, on dit des membres *mâles*, pour dire des membres nourris, dont voyez l'article. Quand on dit une touche *mâle*, c'est comme si l'on disoit une touche ferme, hardie, vigoureuse, pleine de couleur.

**MANGANESE.** Pierre ou marcaffite dure, compacte, de couleur noirâtre. On l'emploie mêlée avec le saffre, pour donner aux émaux une couleur de pourpre. La meilleure vient de Piémont, selon M. Felibien; mais bien des gens prétendent qu'on l'y transporte d'Allemagne, où elle est assez commune. On en trouve dans le Dauphiné & dans le Périgord: les Ouvriers la connoissent mieux sous le nom de *Périgueux*. Les Auteurs du Dictionnaire de Trévoux se sont peut-être trompés à cette occasion, lorsqu'ils disent qu'on l'ap-

pelle *Périgord*, ou pierre de *Périgord*. La *Manganese* est sans doute une corruption de *Magnesie*; car l'une & l'autre pierre ne sont qu'une & même chose. On la nomme aussi *Magánese*.

M. Henckel dit dans sa *Pyrotologie*, que la *Manganese* est une mine de fer d'un gris tirant sur le noir, fuligineuse, striée comme l'antimoine, & que son nom Allemand est *Braun-stein*, favon du verre, parce qu'en faisant le verre, s'il veut tirer sur le verd ou le bleu; la *magnesie* le blanchit, & le rend clair comme le cristal. Le même M. Henckel dit que quelques Auteurs François la confondent mal-à-propos avec la pierre appelée *périgueux*, qui est noire comme du charbon: sans doute que le *périgueux* est la première des quatre especes que le sçavant M. Wallerius nomme, 1°. *Magnesia solida*, magnesie solide & compacte. 2°. *Magnesia striata*, magnesie striée ou à éguilles. 3°. *Magnesia squamosa*, magnesie écaillée. 4°. *Magnesia tessellata splendens*, magnesie à brillants quarrés. Elles contiennent très-peu de fer, suivant cet Auteur.

MANIER; conduire le

pinceau sur la toile, le ciseau sur le marbre, le burin ou la pointe sur le cuivre, pour y dessiner & représenter l'image des objets que l'Artiste se propose de nous mettre devant les yeux. On dit ce Peintre est adroit à manier le pinceau, à manier les couleurs.

MANIERE. C'est une façon d'opérer, une touche, un goût, une façon d'inventer, de concevoir, de rendre & d'exprimer une chose; en se proposant d'imiter la nature; enfin un je ne sçai quoi, dit l'Auteur du Dictionnaire des beaux Arts, qui caractérise & fait connoître les ouvrages d'un Peintre, & quelquefois même d'une Ecole.

La *maniere* d'un Peintre est proprement son style; c'est son *faire*: ainsi quand on dit, ce tableau est dans la *maniere* de Raphaël, c'est comme si l'on disoit d'un Plaidoyer, qu'il est dans le style de Cicéron. *Coypel*.

On connoît la *maniere* d'un Peintre à sa touche, à ses airs de têtes, aux caractères de ses figures, au ton de sa couleur, à sa façon d'inventer, de composer, de dessiner. Il n'est point d'Artiste qui n'ait sa *maniere*, & suivant son plus ou

moins d'intelligence & de connoissances dans les principes & la pratique de son Art; cette *maniere* devient bonne ou mauvaise.

Avoir une *maniere* & être *maniéré*, sont deux choses qu'il ne faut pas confondre. Quoique le Peintre se propose d'imiter aussi parfaitement qu'il est possible les objets naturels, & que la nature n'ait point de *maniere*, il peut en avoir une, & même ce qu'on appelle par éloge, une *belle*, une *grande maniere*: mais dire qu'il est *maniéré*, c'est un reproche; c'est dire qu'il sort de la nature & du vrai; qu'il se répète par-tout; que les objets de tous ses tableaux semblent avoir été jetés dans le même moule, sans être frappés du vrai, du caractère qui les distingue, & de la couleur locale qui leur est propre.

Les grands génies se font une *maniere* qu'ils empruntent de l'idée & de la façon dont ils voyent la nature; quelques-uns la puisent dans toutes les meilleures sources, sans s'attacher à aucun Maître particulier: mais ceux dont le génie borné ne les rend pas capables de s'en faire une propre, choisissent parmi les Maîtres ce-

lui qui leur plaît davantage; ils le copient, le suivent pas à pas, & ajoutent leurs défauts à ceux de leur modele. Il faut se faire un devoir d'imiter les grands génies dans la noblesse de leurs pensées, dans le sublime de leurs idées, & non dans leur maniere de peindre. *Léonard de Vinci, ch. 24.*

On distingue assez communément trois *manieres*, comme trois tems, dans chaque Peintre, sur-tout dans ceux qui ne sont pas du premier rang. La premiere est celle qu'il se forme dans sa jeunesse sous la discipline d'un Maître; la seconde, celle qu'il s'est faite à lui-même; & la troisieme celle qui dégénere, & qui les fait reconnoître pour *maniérés*.

La premiere *maniere* prise chez un Maître, se conserve ordinairement fort long-tems, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Les jeunes-gens estiment naturellement tout ce qui sort de la main de leur Maître; c'est cette premiere liqueur, qui communique à un vase neuf son goût & son odeur, & qu'on a bien de la peine à lui ôter. Le jeune Peintre a deux obstacles à surmonter, si la *maniere* prise du Maître est mauvaise; le premier est

d'en sortir, le second d'en prendre une bonne : mais pour y réussir, combien faut-il de génie, de goût & de connoissances des principes de son Art ?

Lorsqu'on parle de plusieurs Peintres, on dit connoître les *manieres*, comme si l'on disoit distinguer parmi plusieurs tableaux l'Auteur de chacun en particulier. Tomber dans la *maniere*, c'est se répéter dans ses ouvrages.

Une *maniere forte & ressentie* est celle où le dessein domine, où les muscles sont bien exprimés, les proportions exactes, les expressions fortes, & les contours bien prononcés; mais il ne faut pas tomber dans l'exagération.

*Maniere foible & effeminée* est l'opposée de la *maniere ressentie*. Celle qu'on appelle *maniere douce & correcte*, est celle qui fait les contours gracieux, naturels, coulans & faciles.

*Maniere barbare*. Voyez BARBARE.

*Maniere aride & mesquine* est une façon de dessiner qui fait paroître les figures éflanquées, maigres, qui rend les draperies papillotées, les contours peu sçavans, &c.

*Maniere lourde, pesante & chargée*. Voyez ces articles.

La *maniere grande* est à peu près la même que celle qu'on appelle forte & ressentie; elle prononce les contours un peu plus que dans la nature, elle en corrige les défauts; elle donne à toutes les figures un caractère de noblesse, de grâces & de grandeur, qui plaît, qui enchante & qui ravit.

Il n'est pas plus difficile à un bon Connoisseur de distinguer la *maniere* d'un Maître, que de connoître l'écriture d'un homme qu'il a vûe plus d'une fois. Tous les hommes varient dans la conduite de la plume, & tous les Peintres différent dans la maniere de conduire le crayon & le pinceau. Le même Artiste n'a même pas toujours suivi la même méthode, ce qui en impose souvent aux Curieux de tableaux & de desseins. Si deux hommes ne peuvent former un A ou un B, qui se ressemblent parfaitement, ils s'accorderont encore moins dans la maniere de dessiner un doigt, une main entiere, quelqu'habiles qu'ils soient dans l'art d'imiter les contours des objets de la nature. Mais chaque Peintre

En un tour de pensée & une manière de l'exprimer, qui le décelent toujours : quand on a vû plusieurs ouvrages du même Maître, avec l'attention requise, il n'est guères possible de ne pas le reconnoître dans les autres.

Il y a donc un moyen de connoître véritablement la manière des Maîtres, tant dans les tableaux que dans les desseins ; c'est de voir beaucoup de leurs ouvrages, & sur les observations qu'on y a faites, tant pour le style que pour la touche, de s'en former une idée nette & distincte, comme lorsqu'on s'imprime bien l'idée & les traits d'une personne, pour examiner par la comparaison si son portrait lui ressemble.

Mais comme les Peintres, de même que les Artistes dans d'autres genres, ne surviennent pas tout d'un coup à un certain degré de perfection ; & qu'ils ont aussi leur déclin, tous leurs ouvrages ne se ressemblent pas ; on peut dire en général de tous les grands Maîtres, que leurs commencemens ont été assez bons, & que leurs ouvrages de ceux qui ont travaillé jusqu'à un âge avancé, se sentent de la faiblesse & de l'infirmité de

la vieillesse. Il seroit donc inutile de prétendre y trouver la même beauté & la même vigueur que l'on remarque dans ceux qu'ils ont faits lorsqu'ils étoient dans toute leur force ; mais on y trouvera toujours les traits distinctifs du même homme.

Quelques-uns ont donné le nom de *manière moderne* au bon goût de dessein, qu'on a vû ressuscité du tems de Léonard de Vinci, & qui a toujours persévéré jusqu'à présent. Depuis la chute des Arts, ensevelis dans le tombeau de l'Empire Romain, on s'étoit renfermé dans les bornes du goût gothique, & l'imitation parfaite de la nature ne sembloit pas être l'objet des Peintres. Ils ne suivoient ou ne paroissent avoir suivi que leur caprice : mais heureusement cette barbarie fit place au bon goût, & l'on commença à être sensible aux beautés des ouvrages antiques ; on se fit un devoir de les prendre pour modèles, & comme on y apperçut la nature, on crut devoir la préférer aux Antiques mêmes, qui n'en étoient que des imitations.

**MANIÈRE.** Un Peintre *manière* est celui qui se répète dans tous ses ouvrages,

qui fort du vrai de la nature, & qui donne aux figures de ses tableaux une couleur toujours la même, sans consulter la couleur locale; qui ne varie pas ses airs de tête, ses caractères, & qui ne suit guères que son caprice. Quelques-uns donnent à ces mauvais Artistes le nom de *Maniéristes*; mais ce terme n'est pas du bon usage.

**MANIETTE.** Les Marchands de couleurs nomment *maniette* un petit morceau de feutre ou bord de chapeau, dont ils frottent les châssis des tableaux. Donnez-moi la *maniette*. *Dict. de Trév.*

**MANIMENT;** action par laquelle on conduit le crayon; le pinceau sur la toile, & le burin sur la planche. C'est proprement la mécanique de la Peinture. Une main légère, adroite & sçavante, présente une peinture pleine de franchise, de délicatesse & de facilité: une main lourde & pesante ne produit que du lourd, du peiné & du désagréable aux yeux d'un Connoisseur.

- Le *maniment* peut être considéré en lui-même, & pour lors on l'appelle au figuré *le pinceau*. Un Peintre peut avoir le mérite de le

bien manier; de donner à tous ses ouvrages une délicatesse & un fini qui le font admirer: mais si on considère le *maniment* relativement au sujet que le Peintre traite, ce *maniment* deviendrait défectueux, s'il étoit par-tout le même; il doit être varié suivant le caractère de chaque sujet. En général si ce caractère est fier, sauvage, tel que celui des batailles, des brigands, & même celui de certains hommes durs & austères, il faut employer un pinceau ferme, hardi & vigoureux. Si le caractère du sujet est au contraire la grace, la beauté, la douceur, l'innocence, le *maniment* doit être délicat & fini. Les Peintures en petit demandent aussi beaucoup de fini, parce qu'elles veulent être regardées de près.

Les pierres précieuses, l'or, l'argent, & tout ce qui a beaucoup d'éclat, exigent des réhauffemens & des touches raboteuses, hardies & heurtées.

Il faut que le pinceau paroisse suffisamment dans le linge, les étoffes de soye, & dans tout ce qui a du lustre. Tous les grands tableaux & ceux qui sont faits pour être vûs de loin, doivent

être heurtés. Ces touches hardies & heurtées donnent beaucoup plus de force à l'ouvrage ; les teintes en paroissent plus distinctement ; & d'ailleurs les petits détails & la peine qu'un Peintre prendroit à finir beaucoup, seroient perdus : dans un objet supposé éloigné, on ne doit presque être occupé que des masses.

Les carnations, celles des portraits sur-tout ; qu'on doit voir à une distance ordinaire, exigent un travail exact, & des touches placées avec vérité dans les principaux jours & dans les principales ombres, pour en bien prononcer les traits ; mais il faut avoir égard au sexe, à l'âge & au caractère de la personne. Il faut toujours éviter le grand nombre de traits heurtés, si l'on veut conserver le moëlleux & le délicat de la chair.

Les ébauches & les esquisses imparfaites ne sont pas sujettes à ces règles ; on se contente d'y mettre l'esprit, & on les laisse toujours heurtées, même dans le petit, parce qu'elles remplissent en cet état l'objet que l'Artiste s'est proposé en les faisant. Un Connoisseur estime même quelquefois davantage l'esquisse que le ta-

bleau terminé, parce qu'elle lui présente cet esprit & une beauté dans le *maniment* prompt, qu'il est bien difficile de conserver dans le tableau. Elle laisse d'ailleurs à son imagination le plaisir de la finir.

MANNEQUIN ; nom que les Peintres donnent à des figures de bois, d'osier, de carton ou de cire, dont les jointures ou attaches des membres sont faites de manière à pouvoir prendre tous les mouvemens & les attitudes que le Peintre veut leur donner ; ce sont des especes de modeles qui lui servent à disposer les draperies & les attitudes, difficiles à tenir long-tems pour un modele naturel, pour les figures qui doivent plafonner, ou élevées beaucoup au-dessus de l'œil, & pour les animaux même, dont on ne dispose pas à sa volonté.

Il ne faut pas tellement s'en tenir à ces modeles, que l'on néglige la nature, quand il s'agit de finir. Voyez là-dessus M. de Piles dans son Commentaire sur l'Art de la Peinture de du Fresnoy.

Il ne faut pas que les draperies sentent le *mannequin* ; c'est-à-dire, qu'il faut éviter de donner aux plis des dra-

peries ce dur & ce sec qui se trouvent dans ceux des étoffes disposées sur le *mannequin*.

**MARBRE**; Pierre très-dure, & qui reçoit un très-beau poli. On en compte une infinité d'especes, que les Sculpteurs mettent en œuvre, de même que les Marbriers. On en fait des statues, des figures d'animaux, des ornemens dans les beaux édifices, comme les colonnes, les autels, les mausolées, &c. Les différentes especes se distinguent par leurs couleurs, ou par les pays d'où on les tire. On les distingue encore en *marbres antiques* & en *marbres modernes*. Les antiques sont ceux qu'on employoit anciennement, dont les carrieres sont perdues ou inaccessibleles pour nous, & dont on ne voit plus que des morceaux. Par les modernes, on entend ceux dont les carrieres sont ouvertes, & dont on peut tirer des blocs d'échantillon. Celui qui est composé de différentes couleurs, s'appelle *jaspé*, *brèche* & de différens autres noms, tels que *blanc veiné*, *noir veiné*, *porte-or*, &c.

Tous les marbres sont opaques, excepté le blanc, quand il est scié par tranchés

minces de deux ou trois lignes. Scamozzi a traité fort au long des différens marbres dans son Traité d'Architecture; mais il en a passé beaucoup sous silence: Le plus en usage dans la Sculpture, est le *marbre blanc* pur, appelé pour cela *marbre statuaire*, & par quelques Marbriers, *polvache*. Il est d'un grain fin, & facile à travailler.

**MARBRE**, appelé plus communément *Porphyre* en termes de Peinture, est un morceau de *marbre*, ou de porphyre, ou d'écaillé de mer, d'une épaisseur & d'une grandeur arbitraire, ayant une de ses plus grandes surfaces très-polie. Les Peintres, les Marchands de couleurs s'en servent pour les broyer, en les y écrasant avec un autre morceau de marbre, appelé *molette*.

Il faut avoir grand soin de bien nettoyer le *marbre* à chaque fois qu'on veut y broyer des couleurs différentes, pour éviter le mélange de couleurs ennemies, qui se terniroient, & se perdroyent l'une & l'autre. N<sup>o</sup> 39.

Les Imprimeurs en taille-douce appellent aussi *marbre* une pierre dure & polie, en forme de table, sur laquelle ils broyent le noir pour



encre les planches.

**MARBRIERE** ; carriere d'où l'on tire le marbre.

**MARINE**. Les Peintres & les Curieux appellent ainsi certains tableaux qui représentent la Mer, des vaisseaux, des ports de mer, & d'autres sujets marins.

**MAROUFLER**, terme de Peinture. C'est coller sur du bois ou un enduit de plâtre, un tableau peint sur toile. On se sert pour cela de colle forte, ou de couleurs grasses. On maroufle aussi avec une composition de poix grecque & de cire. *Voyez* ENDUIT.

**MARMITE** est un ustensile nécessaire aux Imprimeurs en taille-douce, pour brûler l'huile à faire le noir à encre les planches dont on doit tirer des estampes. Cette *marmite* doit être de fer, assez grande, accompagnée de son couvercle, qui doit être fort épais, & choisi de sorte qu'il la couvre le plus juste qu'il se pourra; car cela est absolument nécessaire, lorsqu'on brûle l'huile pour l'usage dont je viens de parler.

**MARTELINE**; petit marteau pointu d'un côté, & dentelé de l'autre par des pointes forgées quarrément, pour avoir plus de force.

La *marteline* doit être faite du meilleur acier de Carme. Les Sculpteurs s'en servent à gruger le marbre, particulièrement dans les endroits où ils ne peuvent s'aider des deux mains pour faire agir le ciseau & la masse. N°. 40.

**MASCARON**. Les Sculpteurs & les Architectes appellent ainsi certaines têtes comiques ou masques, qu'on place au-dessus des grandes portes, dans le milieu des arcades ou des portiques, au haut des grottes, à l'orifice des fontaines, &c. Les Italiens disent *Mascaronone*.

**MASQUE**; représentation en Sculpture ou en Peinture, du visage d'un homme, séparé de tout le reste du corps: on s'en sert dans les ornemens de Peinture & de Sculpture. On les nomme *mascarons*, quand ils sont gros, & de Sculpture.

**MASSICOT**; céruse brûlée qui est d'une couleur jaune-pêche, ou citron, ou jaune doré. Le degré de cuisson détermine la couleur du *massicot*. Les Peintres regardent cette couleur comme terrestre, crasse & fort difficile à manier.

**MASSE**, en termes de Peinture, se dit des lumières & des ombres. Ce sont

les endroits où il y a beaucoup des unes ou des autres, comme ramassées. Les parties les plus considérables d'un tableau, sont toutes formées par des *masses*, soit de lumieres, soit d'ombres. Ce tableau est placé dans un lieu trop obscur; on n'en voit que les *masses*. La distribution des *masses* fait toute la beauté des tableaux, quand le dessein en est d'ailleurs bien correct.

**MASSE** est aussi un gros marteau qui sert aux Sculpteurs à frapper sur le ciseau, pour dégrossir l'ouvrage.

**MASTIC** est une espece de ciment en usage dans la Sculpture, pour joindre, enduire ou attacher les pieces d'une statue, d'une figure. Il sert aussi à faire des moules pour les ornemens de stuc. Ce *maстик* est composé de briques pilées & tamisées, mêlées avec de la cire & de la poix résine.

**MASTIC en larmes**; résine qui découle en Été sans incision, & par incision du lentisque, en grains ou en larmes grosses à peu près comme des grains de genièvre, de couleur blanche tirant sur le citrin, luisantes, transparentes. Le meilleur est celui qui vient de l'Isle de Chio: mais la plus grande

partie de celui que vendent les Droguistes avec beaucoup d'impuretés, nous vient du Levant. Il faut le choisir le plus net, en grosses larmes claires, transparentes, d'une odeur qui ne soit point désagréable. On employe le *maстик* dans plusieurs vernis.

**MASTIC** pour les crevasses des tableaux. Il est composé d'huile grasse, de craye & de litharge, pétries ensemble comme une pâte solide. On peut le faire de différentes couleurs, en les y ajoutant pour colorer la craye. Il se conserve longtemps. Voyez **REPARER les tableaux**.

**MATTE**, en termes de Peinture, se dit des couleurs sombres, qui ont peu d'éclat, & difficiles à manier. La terre d'ombre & le *maстик* sont des couleurs *mattes*.

**MATTOIR**; petit ciseau taillé par un bout comme les limes à mattir. Cet outil sert aux Graveurs & aux Damasqueurs: aux premiers, pour graver les carrés des médailles ou des monnoyes; aux seconds, pour mattir l'or & le faire tenir dans les ciselures.

**MAURESQUE**. On appelle peintures à la *mau-*

*resque*, celles où il n'y a point de figures parfaites d'hommes ni d'animaux, mais simplement des grotesques.

**MAUSOLÉE**; tombeau avec ornemens de Sculpture & d'Architecture, qu'on élève pour quelque Prince, ou personne de considération par sa naissance ou son mérite. On le dit aussi des représentations de tombeaux qui se font dans les pompes funébres; mais pour ce dernier, *catafalque* est plus en usage. Les Auteurs du Dictionnaire de Trévoux disent qu'on appelle encore *mausolées* les chasses des Saints. Ces monumens ont pris ce nom du fameux tombeau que la Reine Artemise fit élever pour Mausole, Roi de Carie son époux. Il étoit si magnifique, qu'il a passé pour une des sept merveilles du Monde.

**MEDAILLE** se dit en termes d'Architecture & de Sculpture, d'un bas-relief de figure ronde, sur lequel est représenté la tête de quelque Empereur ou autre personne. On dit aussi *medaillon*.

**MEDAILLON**; médaille d'une grandeur extraordinaire.

**MEGALOGRAPHIE**,

terme dont Vitruve s'est servi pour signifier la partie de la Peinture qui traite des grands sujets, tels que ceux d'histoire; comme *Ryparographie*, pour signifier des Peintures viles & des sujets bas, tels que le sont les animaux, les fruits, &c.

**MÉLANGE DE COULEURS** se dit en Peinture de la mixtion & de l'assemblage de plusieurs couleurs, pour en former différentes teintes. La Peinture n'est autre chose qu'un *mélange* agréable des couleurs, fait avec art, & couchées selon les règles du dessein & du clair-obscur.

**MÉLANGER**. Voyez *MELER*.

**MÊLER**; brouiller & mettre diverses choses ensemble, pour n'en faire qu'un tas ou qu'un corps. En Peinture, *mêler* veut dire rompre les couleurs ensemble, en confondre plusieurs, pour en former des teintes. Le jaune & le bleu *mêlés*, produisent du verd; le rouge de laque & le bleu donnent du violet; le noir & le blanc font du gris, &c.

On dit *mêler* les couleurs sur la palette avec le couteau, pour faire les teintes; les *mêler* sur la toile avec le pinceau.

**MELIENNE** ; terre dont les anciens Peintres se servoient. Les Auteurs sont d'avis différens sur sa couleur. Celle de l'ochre de ruth, approche fort de la description que Dioscoride en fait. Félibien l'appelle *meline*.

**MENAGER**, en termes de Peinture, se dit du pinceau & des couleurs. Un pinceau est *menagé*, quand il est conduit avec art. Des couleurs sont *menagées*, quand le Peintre a conservé les plus fortes & les plus claires pour les objets qui doivent frapper le plus, & pour les objets qui sont sur le devant. On dit en parlant d'une belle Peinture, jamais les lumières & les ombres n'ont été plus judicieusement *menagées* : on dit aussi un jour bien *menagé*.

**MEPLAT**, terme usité pour exprimer les parties rondes un peu applaties du corps. C'est aussi une maniere d'exprimer les muscles, en sorte qu'ils forment des plans, & paroissent larges, sans que les contours en soient altérés. Les *meplats* doivent être plus ou moins sensibles, suivant l'âge, le sexe & les conditions.

**MEPLATE** (*maniere*) : c'est en Gravûre faire des

tailles un peu tranchées, & sans adoucissement. On se sert de cette maniere, pour fortifier les ombres, & en arrêter les extrémités. *Dict. des beaux Arts*.

**MESQUIN**, terme de Peinture, qui signifie de petit goût, pauvre, trivial. Une maniere *mesquine*, des draperies *mesquines*, qui sont papillottées ou qui sont trop collées sur les parties qu'elles couvrent.

On dit aussi *mesquin* en termes de Sculpture, quand on veut signifier des parties maigres, petites, chétives : des ornemens *mesquins*, un goût & une maniere *mesquine*.

**MESURE** en termes de Peinture. Voyez **PROPORTION**.

**MEURTRIR**. Les Sculpteurs disent *meurtrir* le marbre, pour dire le frapper à plomb avec le bout de la boucharde ou de quelque autre outil.

L'Auteur du Dictionnaire des beaux Arts, dit que *meurtrir* est un terme de Peinture, qui signifie adoucir la trop grande vivacité des couleurs avec un vernis qui semble être une vapeur éparse sur le tableau. Je crois que le terme *éteindre* vaut mieux.

**MIGNATURE.** *Voyez*

**MINIATURE.**

**MINE;** pierre de mine. *Voyez* l'article suivant.

**MINE DE PLOMB;** couleur dont on se sert quelquefois, mais rarement en Peinture. Elle est faite de céruse brûlée dans une fournaise. Pline la nomme *usta*, Vitruve *sandaracha*, Serapion *minium*, & les Droguistes *mine de plomb*. Sa couleur est d'un rouge orangé fort vif. *V. MINIMUM.*

**MINE DE PLOMB** est aussi un minéral que quelques-uns ont nommé *potetot* : il y en a de deux especes. La premiere & la plus belle, est celle que nous appellons *crayon de mine*; elle doit être légère, médiocrement dure, mais se taillant facilement, nette, sans gravier, unie & douce au toucher, de couleur noire, argentée, & marquant aisément sur le papier sans être nouillée; le grain doit être fin & serré : on nous l'apporte d'Angleterre.

La seconde espece & la plus commune, vient ordinairement de Hollande, en morceaux quelquefois durs, quelquefois tendres : elle est beaucoup inférieure à l'autre.

**MINIATEUR;** Peintre en miniature. Un tableau de

**M. Roux,** Peintre, Sculpteur, Architecte, *Miniatureur* & Graveur en cuivre & en crystaux. . . . *Merc. de Févr.* 1712.

**MINIATURE** ou **MINIATURE**; sorte de Peinture à détrempe, qui se fait en délayant les couleurs à l'eau gommée, & en les appliquant avec la seule pointe du pinceau, ce qu'on appelle *pointiller*. Elle diffère des autres sortes de Peinture en ce qu'elle est plus délicate, qu'elle veut être regardée de près, qu'on ne peut la faire aisément qu'en petit, qu'on ne la travaille que sur du vélin ou des tablettes. Les couleurs qui ont le moins de corps, sont les meilleures, comme le carmin, l'outremer, les laques, &c. Cette maniere de Peinture est celle qui demande le plus de tems. Quelques-uns n'employent point de blanc, & font servir le fond du vélin pour les réhauts. On dit une *miniature*, pour dire un tableau peint en *miniature*, un ouvrage de *miniature*.

**MINIMUM;** couleur minérale qui se fait de plomb poussé au feu. C'est ce qu'on appelle aussi *mine*. Elle sert aux Peintres & aux Enlumineurs.

**MINUTE**, en termes de Peinture, signifie les parties qui servent à partager les proportions du corps humain. La tête se divise en quatre parties, dont chacune se partage en douze, que l'on appelle *minutes*. Voyez **PROPORTION**.

**MIROIR** est un meuble nécessaire aux Peintres, pour leur servir de critique. Il est la règle & le maître des Peintres, en leur faisant voir leurs défauts par l'éloignement & la distance où il chasse les objets. Il n'en montre que les masses, & en confond toutes les petites parties. Il apprend si les masses du clair-obscur & les corps des couleurs sont bien distribués. Le Giorgion & le Corregge. se servoient de cette méthode.

Le *mirair* sert aux Graveurs, pour graver ce qu'ils appellent *au miroir*; ce qui se fait ainsi. Quand le trait est décalqué sur le cuivre dans le sens opposé à l'original, on présente le tableau ou dessein devant un miroir de façon qu'ils soient entre le miroir & le Graveur, & les figures du côté de la glace, dans laquelle elles paroissent du même sens qu'elles sont marquées sur le cuivre. Cette façon de graver

ne se pratique guères que dans le petit.

**MIXTE** (Peinture); sorte de Peinture où l'on employe la touche libre de la détrempe avec le pointillement de la miniature. Par la touche libre, l'Artiste met dans son ouvrage une force que le trop grand fini n'a pas, & donne le feu & la vie au froid dégoûtant de la miniature; le pointillement propre au beau fini, adoucit le dur de la touche libre, & rend parfaitement les parties du tableau qui demandent une grande délicatesse. On peut travailler en grand & en petit, en suivant cette méthode. Le Roi possède deux tableaux précieux du Corregge, peints de cette manière.

**MIXTION** ou **COMPOSITION**; mélange de suif & d'huile, dont les Graveurs couvrent les endroits d'une planche qu'on veut épargner à l'eau-forte. Cette *mixtion* se fait ainsi.

Mettez dans une écuelle de terre plombée la quantité d'huile d'olive que vous voudrez; ayant mis l'écuelle sur le feu, & l'huile étant bien chaude, vous y jetterez du suif de chandelle peu à peu, jusqu'à ce qu'en ayant fait tomber quelques gouttes

sur une planche de cuivre, ou autre matiere sèche & froide, la *mixtion* s'y fige sans être ni trop dure ni trop molle. Si elle est trop dure on y ajoute de l'huile; si elle est trop molle, on augmente la dose du suif. Quand elle sera au point requis de solidité, vous la ferez encore bouillir pendant une heure, ou jusqu'à ce qu'elle devienne routie. Lorsqu'on fait cette composition en Eté, il faut y mettre plus de suif que d'huile, & au contraire en hyver.

La maniere de l'employer est telle. Lorsque la planche est toute gravée, on en ôte exactement & avec grande attention, tout ce qui pourroit être dans les hachures: on fait ensuite chauffer la dite *mixtion*, & quand elle est fondue, on en prend avec un pinceau gros ou menu, à proportion des endroits que l'on veut couvrir, pour que l'eau-forte n'y morde pas, & on l'applique d'une épaisseur raisonnable: on en prend ensuite avec une brosse de foye de porc ou autre, pourvu qu'elle soit grosse, & on en frotte les bords & tout le derrière de la planche, afin que l'eau-forte n'y morde pas, quand on la met dans le bacquet, ou qu'on y

verse l'eau-forte dessus. Si cette *mixtion* étoit malheureusement trop liquide, l'eau-forte l'enleveroit des endroits où elle auroit été appliquée. Voyez ses autres usages dans le Traité de la maniere de graver à l'eau-forte & au burin d'Abraham Bosse.

La *mixtion* ci-dessus demandant beaucoup de soin & de sujettion, pour ôter l'eau-forte de dessus la planche, qu'il faut laver ensuite, & faire sécher au feu, ce qui tient un tems considérable, & retarde l'action de l'eau-forte, j'ai jugé à propos d'ajouter la maniere d'en faire une qui a l'avantage de pouvoir être appliquée avec le bout du doigt sur les endroits que l'on veut épargner, dans le tems même que l'eau-forte agit.

Prenez parties égales de cire & de thériebentine, d'huile d'olive & de saindoux; faites fondre le tout sur le feu dans une terrine, ayant soin de bien mêler ces matieres, & les laissant bouillir jusqu'à ce qu'elles soient bien incorporées.

Lorsqu'on fait mordre une planche, & qu'on veut en couvrir quelqueendroit, on met un petit pot sur le feu avec un peu de cette com-

position ; on en prend au bout du doigt ou avec un pinceau , & on l'applique où l'on veut. Elle s'attache sur le vernis & le cuivre , & empêche l'eau-forte de mordre davantage.

**MODELE** ou **MODELLE** ; nom que les Peintres , Sculpteurs ; &c. donnent en général à tout objet qu'ils se proposent d'imiter , & qu'ils ont présent pour travailler d'après. C'est en particulier un homme nud qu'on pose dans différentes attitudes , dans les Salles des Académies de Peinture , pour le faire desfiner aux Eleves , & les habituer à travailler d'après nature. Le Professeur du mois pose ce *modele*. Chaque Peintre le pose aussi chez lui pour ses études particulières.

Les Sculpteurs font de petits *modeles* de cire , de terre-cuite , & d'autres matières molles & obéissantes à la main , pour les guider dans les grandes compositions. Les yeux connoisseurs y trouvent un esprit , un goût , un art qui engagent les Curieux à rechercher ces petits *modeles* avec empressement ; ils les conservent dans leurs cabinets , comme les desseins des Peintres ,

quand les uns & les autres sont de la main des grands Maîtres.

**MODELER** , terme de Sculpteur : c'est faire avec de la terre , de la cire , &c. un modele de l'ouvrage qu'on veut exécuter en grand.

Pour *modélér* en terre , on met le gâteau ou pain de terre glaise sur la *selle* ou *chevalet* , & on la travaille d'abord avec les doigts ; quand l'ouvrage est un peu avancé , on fait usage de quelques outils de bois , appelés *ébauchoirs* , dont les uns servent à *breter* la terre en sorte qu'elle paroisse *égratignée* , d'autres servent à unir & à polir l'ouvrage. *Voyez* **EBAUCHOIR**.

Lorsqu'on veut *modélér* en cire , on fait fondre une demi-livre d'*arcanson* ou *colophane* , avec une livre de cire , une demi-livre ou davantage d'huile d'olive , suivant qu'on veut rendre la matière plus ou moins molle. On ajoute à ce mélange un peu de brun-rouge ou de vermillon , pour lui donner une couleur plus douce. Cette cire ainsi préparée se travaille à froid avec les doigts & les *ébauchoirs* , comme la terre. La pratique est d'un grand secours dans



ette forte de travail.

On *modele* communément en petit, ce qu'on fait, tant pour conserver l'idée du dessein que l'on a conçu de l'ouvrage qu'on veut exécuter en grand, que pour le rendre facile à transporter, & le présenter & le faire agréer à ceux qui ordonnent ou qui décident de l'ouvrage.

MODELER signifie aussi rayer en creux, faire des moules sur les ouvrages, tant antiques que modernes. Les Maîtres de l'Art disent *couler*, dont voyez l'article.

MOELLEUX : c'est en peinture l'opposé de dur & de sec. Le *moelleux* dans le dessein signifie ce coulant des contours, cette douceur dans les traits qui les empêche de trancher sensiblement.

Un coloris *moelleux* est celui où le clair-obscur est bien entendu, où les couleurs grasses, nourries & bien fondues, rendent la fraîcheur & la délicatesse de chair, suivant l'âge & le sexe. Une touche *moelleuse* est celle où les couleurs sont bien noyées & bien adoucies.

MOL, MOLLE ; ce qui n'est pas touché avec fermeté ; avec force & vi-

gueur ; qui n'est pas senti ; qui ne fait pas l'effet qu'il doit naturellement faire. On dit une touche *molle*, une draperie *molle*.

MOLLESSE. Ce terme a deux sens dans la Peinture. On dit la *mollesse* des chairs, pour dire leur fraîcheur & leur délicatesse ; ce moëlleux & ce tendre des contours, qui font distinguer les endroits où la peau est près des os, telle qu'elle est dans les attaches, des endroits où il n'y a apparence que de chair, & où les muscles ne sont pas roidis, en un mot les endroits nourris & pleins de chair, de ceux où la peau semble adhérente aux muscles & aux attaches.

La *mollesse* dans les draperies est un défaut : il faut que les plis en soient bien prononcés, quoique sans sécheresse & sans être cassés.

MOLETTE ; petite pierre plate & fort unie par dessous, faite en forme de cône qu'on tient à la main, & qui sert aux Peintres à broyer leurs couleurs sur la pierre à broyer. Cette *molette* est d'ordinaire de marbre, de porphyre ou de cailloux. On en fait aussi de verre. N<sup>o</sup>. 39.

MONTAGNE (bleu de)

Voyez PIERRE ARMENE.

**MONTER**; relever un trait, une partie, rehausser le coloris. Beaucoup de tableaux faits d'ailleurs d'une grande maniere, gagneroient beaucoup; si la couleur en étoit un peu plus *montée*. *Observ. sur les Arts*. Il se dit aussi de la couleur, pour produire un plus grand effet.

**MONTER**, terme d'Imagers ou Vendeurs d'estampes, qui signifie mettre une estampe dans un cadre ou bordure, avec un verre ou une glace par devant, tant pour l'orner, que pour l'empêcher de noircir.

**MORCEAU**, en termes d'Arts, signifie toutes productions brillantes, belles, & bien exécutées. On ne le dit que du beau, & non du mauvais. On dit d'un beau tableau, voilà un beau *morceau*, un *morceau* rare, exécuté avec grace, avec esprit; un *morceau* piquant, caressé, soigné, fini, léché, amusant, vivant, riche, sçavant, orné, terminé; recherché, négligé, réfléchi, &c. On dit aussi, c'est un *morceau* assez médiocre. Mais on ne dira pas d'un mauvais tableau, c'est un mauvais *morceau*; on dit, c'est une croute, c'est une

enseigne à bierre, c'est un méchant tableau. La colonnade du Louvre est peut-être le plus beau *morceau* d'Architecture qu'il y ait dans le Monde.

**MORDRE**, en termes de Graveurs, se dit de l'impression ou corrosion de l'eau-forte sur la planche de cuivre. Il faut être entendu dans son métier; pour sçavoir modérer l'eau-forte, & la verser à propos sur la planche, pour qu'elle n'y *morde* pas plus qu'il ne faut.

**MORESQUES & ARABESQUES**. Ce sont certains rinceaux d'où sortent des feuillages, qui sont faits de caprice & d'une maniere qui n'a rien de naturel. On s'en sert dans les ouvrages de damasquinerie; & dans quelques ornemens de Peinture, de Gravûre & de broderie. On appelle aussi *Moresques*, des peintures grotesques qui n'ont aucune figure parfaite d'hommes ou d'animaux. Voyez ARABESQUES.

**MORT, TE** (couleur) est une couleur sombre, tannée ou effacée, en sorte qu'elle a peu ou point d'éclat.

**MORTIER**; composition de chaux & de sable

lélaysés avec de l'eau, dont on fait les enduits pour peindre à fresque. *Voyez* la Préface.

**MOSAÏQUE.** On lisoit autrefois *Musaique*, *Opus Musivum*. Ouvrage composé de plusieurs petites pieces de rapport, & diversifié de couleurs de maniere que les pieces taillées, appliquées & mastiquées sur un fond de stuc, forment, par leur assemblage fait avec art, des figures d'hommes, d'animaux, & des comparemens. Il faut que les joints de ces pieces soient si bien approchés, qu'ils ne paroissent pas du moins à une certaine distance. *Voyez* la Préface.

**MOUILLÉ.** Les Sculpteurs anciens ayant remarqué que le marbre n'étoit pas propre à donner aux statues la douceur & la délicatesse qu'elles présentent naturellement, & qu'elles croissoient trop pesantes & trop lourdes, imaginerent de habiller les figures comme sortant du bain, avec des cheveux mouillés. *Voy.* DRAPERIES.

**MOUILLURE,** en termes d'Imprimerie, se dit du papier que l'on trempe avant de le mettre sous la presse. La mouillure est né-

cessaire au papier avant de l'imprimer.

**MOULE;** creux de terre cuite ou de plâtre, dans lequel on jette des figures en bosse ou en bas-relief, avec de la cire, du papier haché & réduit en bouillie, du plâtre, par impastation; ou des figures de bronze, & autres métaux, au moyen de la fonte. On dit jeter en *moule*. La statue équestre de Louis XIV. qu'on voit à la place Vendôme à Paris, a été jettée en *moule* d'un seul jet. On dit aussi *mouler* dans le même sens: mais ce dernier terme signifie encore tirer l'empreinte de quelque corps, comme figures ou ornemens, au moyen du plâtre ou de quelqu'autre matiere, pour en avoir le creux qu'on appelle aussi *moule*, & y jeter du plâtre ou de la cire, &c. pour en avoir une copie exacte.

On dit qu'André Verrochio, qui vivoit vers le milieu du quinzieme siecle, a le premier essayé & réüssi à *mouler* le visage des personnes, tant vivantes que mortes, pour en conserver la ressemblance.

Louis XIV. a fait *mouler* les bas-reliefs de la colonne Trajane, & les plus belles statues antiques de l'Italie.

*Voyez* la maniere de jeter en moule, dans les principes d'Architecture de Félibien.

**MOURIR**, faire mourir les couleurs; c'est en termes de Peinture, en adoucir l'éclat & la vivacité; c'est aussi ménager avec art le passage des clairs aux bruns, en ôter le sec & le tranchant. On dit : *cette lumiere est trop forte, elle tranche trop; faites-la perdre en mourant dans ce brun.* Le terme de mourir signifie aussi ôter, ternir, faire perdre l'éclat, la vivacité & la fraîcheur des couleurs, à force de les tourmenter avec la brosse. *Voyez* ETEINDRE; SALIR.

**MUFLE** se dit en Peinture & en Sculpture, d'un masque ou ornement qui représente la tête de quelque animal, particulièrement celle d'un lion. On l'employe dans les frises, & à peu près dans les mêmes endroits où l'on placé les *mascarons*.

N.

**NATURE**, en termes de Peinture & de Sculpture, s'entend de tous les objets visibles qu'un Peintre peut représenter dans un tableau. Ce n'est pas assez d'imiter la *Nature* de point en point,

il faut le faire avec choix, & n'en prendre que ce qu'elle a de plus beau & de plus parfait: elle est le modele & l'arbitre souverain de l'art; mais elle a quelquefois des défauts que l'Artiste doit savoir corriger, & n'en point laisser échapper les beautés fuyantes & passageres. Les ouvrages des Anciens ne servent de modeles aux Modernes que parce qu'ils sont faits avec un goût, un choix, une élégance & une perfection que la *nature* ne paroît pas avoir jamais surpassé. Il ne faut cependant pas être si fort attaché à la *nature*, que l'on ne donne rien à ses études ni à son génie; car le nud & les draperies feroient quelquefois un fort mauvais effet sur l'œil des spectateurs; si l'on ne leur donnoit un certain tour qui corrige ce qu'il y a souvent de dur & de sec dans l'objet naturel que l'on copie: c'est ce qu'on appelle *flatter la nature*. Malheureusement la plupart des Peintres voyent toujours la *nature* telle qu'ils ont appris à la peindre, & chacun selon sa maniere. Il est donc très-important de se mettre sous la discipline d'un bon Maître, & encore plus de ne point épouser de maniere, parce que la *nature*

n'en

en a point. On dit peindre après *nature*, dessiner d'après *nature*.

**NATUREL.** Dessiner sur le *naturel*, peindre sur le *naturel*, figures grandes comme le *naturel*, &c. *Voyez* NATURE.

**NATURELLE.** (Couleur) *Voyez* COULEUR.

**NEGLIGER.** (Se) On dit en Peinture, des Peintres qui ne donnent pas à toutes les parties d'un tableau le soin & toute l'attention qu'ils apportent à en perfectionner quelques-unes. Les grands Maîtres *négligent* souvent des bouts de raperies & des parties voisines de celles qu'ils finissent bien, parce que ces *négligences* ménagées avec art, ont alors l'effet d'une mouche noire sur un visage bien blanc. Ce contraste frappe le spectateur, & fixe son attention sur les parties qui lui paroissent avoir un plus grand degré de perfection. Quand on dit qu'un Peintre *se néglige*, ce n'est pas toujours dans ce dernier sens qu'on doit l'entendre; on peut dire qu'il a dans ses tableaux des parties qui ne sont point finies comme il pourroit les finir, & que ce n'est pas l'effet de l'art & de l'adresse, mais de la paresse &

d'une pure négligence.

**NERPRUN**, ou **BOURG-ÉPINE**, petit arbrisseau qui croît dans les haies, dans les bois & autres lieux incultes. Son tronc est d'une grosseur médiocre, son écorce semblable à celle du cerisier, ses branches garnies de petites épines, ses feuilles vertes, approchantes de celles du poirier sauvage, dentelées menu en leur bord; ses fleurs sont petites, de couleur herbeuse; il leur succède des bayes molles, grosses comme celles du genièvre, vertes au commencement, d'un violet noir & luisant quand elles mûrissent. On le cueille au commencement de l'automne pour en faire le verd de vessie, qui est employé dans la miniature & l'enluminure. *Voyez* la maniere de le faire dans l'article **VERD DE VESSIE**.

**NETTOYER**, qui se prononce netteyer. On dit en termes de Peinture, *nettoyer* la palette, pour dire en ôter des restes de couleurs éparfés, qui feroient un fort mauvais mélange, & qui se romproient très-mal avec celles qu'on étendrait dessus. Un Peintre doit avoir grand soin de *nettoyer* sa palette & ses pinceaux;

afin de conferver ses couleurs pures & dans toute la fraîcheur & l'éclat qu'elles ont. Il ne doit jamais se servir du même pinceau pour coucher des couleurs différentes, fans l'avoir bien *nettoyé* auparavant, particulièrement quand les couleurs qu'il veut employer sont ennemies. Le noir est la peste des autres couleurs, sur-tout des tendres & légères; s'il s'en trouvoit quelque peu de mêlé dans les carnations, il les rendroit terreuses, passées & fort fades.

On dit aussi *nettoyer* un tableau, pour dire enlever la crasse, la fumée, & les autres choses qui en ternissent l'éclat & la beauté. Il est très-difficile de bien *nettoyer* un tableau; les uns se servent pour cet effet d'eau seconde, & d'autres eaux mordantes, qui en emportant la crasse, enlèvent avec elles le velouté, le glaci, la fleur, & souvent les couleurs même. Tous les savons les perdent, les lessives de potasse & de cendres gravelées les emportent & les gâtent; l'essence de térébenthine & l'esprit de vin demandent beaucoup d'attention; ce dernier même n'est bon que quand il y a du vernis sur les tableaux, encore faut-il en

user avec beaucoup de discrétion. Il faut bien se donner de garde de vernir les tableaux avec l'eau cirée de M. Bachelier, qui n'étant qu'une eau de savon, & qui contient par conséquent beaucoup d'alkali, rongeroit, mineroit les couleurs, & les emporteroit lorsqu'on voudroit laver le tableau verni de cette drogue; par la même raison les autres lessives de soude & de potasse sont dangereuses, quoique celles-ci adoucies & modérées par l'eau fraîche, décraftent bien: il faut avoir la pratique pour en faire usage, sans quoi on risque d'enlever tout. Il vaut donc mieux les faire nettoyer par des gens entendus & Peintres, qui sçavent ménager les endroits foibles, légers de couleurs, & suivre le sens de la touche, plutôt que de risquer à gâter un beau morceau, qui ne paroît quelquefois tel, que quand il est décrafté.

**NELER.** Voyez **NIELER**.

**NERVURES.** Les Sculpteurs appellent ainsi les côtes élevées de chaque feuille, qui dans les feuillages des rinceaux représentent les tiges des plantes naturelles.

**NEUF** (Sujet) est un

sujet pris de l'Histoire ou de la Fable, & qu'aucun Peintre n'avoit encore traité jusqu'à celui dont le tableau donne matière à s'exprimer ainsi sur son sujet. On trouve dans les Poëtes & dans les sources que je viens de citer, une infinité de *sujets neufs* qui feroient un effet admirable; & les Peintres, au lieu de se mettre l'esprit à la porture, pour tourner & retourner un sujet d'une manière différente qu'il n'avoit été traité jusques-là par ceux qui l'ont devancé, devroient s'attacher à puiser du *neuf* dans ces sources, puisqu'en multipliant les sujets, on augmenteroit la satisfaction, le plaisir & l'instruction, qui sont les deux objets de la Peinture.

On dit aussi qu'un Peintre, un Sculpteur donnent du *neuf*, lorsque dans un sujet mille fois traité, il fait choix d'un moment de l'action, que ceux qui l'ont devancé, n'avoient pas saisi, ou l'avoient traité d'une toute autre manière.

**NICHE**; enfoncement pratiqué dans l'épaisseur d'un mur, pour y placer une figure, une statue, un groupe. Elles ont été plus en usage dans les anciens édifices, qu'elles ne le sont dans les

modernes. Le Sculpteur doit proportionner ses statues à la hauteur des *niches*, de manière que le bas du col ou les épaules, ne passe pas le dessus de l'imposte.

**NIELLER** ou **NELER**; c'est une manière d'émailler sur l'argent. *Félib.*

**NIMBE**; cercle qu'on voit dans certains tableaux & médailles anciennes, qui environne la tête des Saints, des Dieux, des Empereurs, &c. Il tenoit lieu du cercle de lumière que l'on met encore aujourd'hui autour de la tête des Saints, & que l'on nomme *auréole*.

**NOBLE**, en termes de Peinture. *Voyez NOBLESSE.*

**NOBLEMENT.** *Voyez NOBLESSE.*

**NOBLESSE**, en termes de Peinture, se dit du caractère du Peintre, exprimé dans ses desseins ou dans ses tableaux. On dit ce Peintre a beaucoup de *noblesse* dans ses idées, dans son goût, pour dire que tout ce qu'il traite dans ses tableaux, respire & présente des idées *nobles* & relevées, qu'il ne choisit pas des sujets bas & vils, que les airs de tête de ses figures & leur physionomie n'ont rien d'ignoble. Un Peintre peut traiter *no-*

blement des sujets fort communs ; tels sont aujourd'hui Messieurs Chardin & Greufe, qui peignent les actions bourgeoises avec des graces & une *vérité* qui charment.

**NŒUD.** Les Sculpteurs & les Marbriers appellent ainsi certaines parties du marbre & des pierres, qui sont plus dures que les autres. C'est ce qu'ils nomment aussi *cloux*.

**NOIR** ; couleur la plus obscure de toutes. On ne connoît point de noir ni de blanc absolu en Peinture. Cette couleur est en elle-même pesante, extrêmement sensible, fort terrestre, & perverse quand elle est rompue avec les autres. M. de Piles a entendu parler des ombres & des bruns, sous le nom de *noir*, lorsqu'il a dit dans son Commentaire sur l'Art de la Peinture de du Fresnoy, que rien n'approche davantage que le *noir pur*.

» Quelques-uns, dit cet  
 » Auteur, pensent que le  
 » *noir* sur le devant, ne fait  
 » que des trous, ce qu'il faut  
 » entendre du *noir* qui n'est  
 » pas mis à propos & avec  
 » prudence. Le mélange du  
 » blanc & des autres cou-  
 » leurs, qui participent plus  
 » ou moins du *noir*, est la

» chose la plus difficile de  
 » la Peinture : c'est en quoi  
 » consiste l'entente du clair-  
 » obscur, qui donne du re-  
 » lief aux objets dessinés sur  
 » la toile, & il est impos-  
 » sible qu'un tableau fasse  
 » un grand effet, si les  
 » masses ne sont pas artifi-  
 » tement débrouillées, si les  
 » distances & les enfonce-  
 » mens ne se font pas re-  
 » marquer au premier coup  
 » d'œil ; ce qui ne peut se  
 » faire, si le Peintre ne sçait  
 » pas ménager à propos le  
 » *noir* & le blanc.

Il y a des *noirs* de différentes especes, & toutes artificielles, excepté les terres.

Le *noir de fumée* ne sèche point, ou sèche très-difficilement, quand on l'emploie sans préparation. Il sèche un peu mieux, & fait un noir velouté, quand après l'avoir bien fait rougir dans un creuset, pour en ôter la graisse, on le broye à la maniere des autres couleurs : on peut alors en faire usage, parce qu'il est moins sujet à roussir & à faire tomber les autres couleurs dans le brun.

Il se fait, selon Félibien, avec de la térébenthine, de la poix-résine, & d'autres matieres semblables, que l'on fait brûler sur un four,



neau, au-dessus duquel on met un vase renversé, fait en entonnoir sans tuyau, & doublé en dedans d'une peau de mouton, à laquelle s'attache la fumée, que l'on secoue, quand il y a une certaine quantité de *noir* amassé.

Nery donne le procédé suivant. Trempez de la filasse, du lin ou du fil crud dans de l'huile de lin; allumez-les ensuite; tenez directement au-dessus un vaisseau de cuivre; il s'y attachera une fumée très-déliée; quand vous en aurez suffisamment, détachez cette fuye, & vous aurez un beau *noir de fumée* très-fin.

De quelque maniere qu'on prépare le *noir de fumée*, l'usage n'en est pas sûr dans la Peinture, & l'on risque de ternir & de gâter les autres couleurs.

Le *noir de pêche* se fait avec des noyaux de pêches réduits en charbons. Ce *noir* a un oeil brun.

M. le Lorrain, Peintre de l'Académie Royale, a imaginé un *noir* fait avec le liege brûlé en charbon. Ce *noir* est très-léger, & fait un ton bleuâtre, qui fait presque l'effet de la cendre d'outrémer.

Quelques-uns employent

même le *noir* de charbons de bois, particulièrement pour la Peinture à fresque, où les noirs de fumée, les noirs d'ivoire & d'os ne valent rien.

Le *noir* d'Allemagne est une terre naturelle, qui fait un *noir* bleuâtre comme le *noir* de charbon; c'est celui dont les Imprimeurs font leur *noir*.

On fait encore usage d'un *noir* fait avec de la lie de vin brûlée, que les Italiens appellent *Fescia di botta*.

Le *noir d'ivoire* est bon & beau. On le fait ainsi, suivant Kunckel. Prenez des raclures ou de la sciure d'ivoire; humectez-la avec de l'huile de lin, & mettez-la dans un vaisseau bien clos & bien luté; exposez ce vaisseau à un feu modéré, & tenez-le sur les charbons allumés jusqu'à ce qu'il n'en parte plus de fumée; retirez le vaisseau promptement du feu, mettez-le sur du sable; renversez un autre vaisseau par dessus, & vous aurez un très-beau *noir*.

Le *noir d'os* se fait de la même maniere que le *noir d'ivoire*, ou simplement en réduisant les os en charbons; il n'est pas si beau que le précédent.

Les Peintres sur verre

font leur *noir* avec des écailles de fer, broyées pendant deux ou trois heures sur une plaque de cuivre, avec un tiers de rocaille; & pour l'empêcher de rougir au feu, ils y mêlent un peu de cuivre brûlé avec la paille de fer. Quand au *noir* des émaux, voyez la Préface.

Le *noir* des Imprimeurs en taille-douce est une terre qu'on appelle *noir d'Allemagne*. On le tire ordinairement de Francfort: sa beauté & bonté consistent à être d'un œil & d'un *noir* de velours, & qu'en le froissant entre les doigts, il s'écrase comme de la craie fine ou de l'amidon crud; le factice n'est pas d'un si beau *noir*, & se trouve rude & graveleux entre les doigts; il use les planches. On en fait avec de la lie de vin brûlée; le meilleur de cette espèce se fabrique à Paris.

Le *noir* de la Miniature est l'encre de la Chine véritable.

**N O I R**, en termes de Peinture. On dit qu'un Peintre tombe dans le *noir*, pour dire qu'il exagère les bruns & les ombres, comme faisoit le Caravage.

Les Graveurs le disent aussi des ouvrages où l'on a mal ménagé les clairs &

les bruns, & où ces derniers sont trop frappés. Ceux qui s'attachent trop à faire leur capital des allèchemens d'une netteté & d'une beauté de burin, & qui ne cherchent qu'à donner de la force à leurs tailles, pour éviter de tomber dans des tons gris, sont sujets à rendre par-là leurs ouvrages *noirs*, fades & sans vie. *Bosse*.

**N O I R**, poussé au *noir*, Voy. REMBRUNI, NOIR-CIR.

**N O I R AIGRE & POCHÉ**, se dit en Gravure des tailles ou hachures que l'eau-forte a fait crevasser, & confondre les unes avec les autres.

**N O I R A S T R E**. Quelques-uns appellent ainsi le ton qu'on nomme mieux, & plus communément, ton *noir*, c'est-à-dire celui où la couleur est trop rembrunie dans tout le tableau. Ceux pour la composition desquels l'Artiste a employé de mauvaises couleurs, ou les a rompues avec des noirs, acquièrent avec le tems ce ton *noirâtre*, ou plutôt rembruni, qui obscurcit & éteint tellement la plupart des traits, qu'on a de la peine à distinguer les objets. Voyez REMBRUNI.

**NOIRCIR** ; enduire ; couvrir quelque corps de couleur noire , mêler du noir avec un fluide ou une pâte de quelque matiere que ce soit , pour les *noircir*. Les Graveurs noircissent le vernis mol à la fumée de trois ou quatre grosses bougies de cire jaune , après avoir appliqué ce vernis fort uniformément sur la planche à graver ; ce qui se fait de la manière suivante. Après avoir enfoncé dans le plafond ou plancher de la chambre un fort crampon , on y passe quatre bouts de corde d'égale longueur , au bout desquelles on attache quatre anneaux de fer d'environ trois pouces de diamètre ; on pince la planche dans ses quatre coins avec quatre petits étaux que l'on fait entrer dans ces anneaux , de manière que la planche se trouve suspendue horizontalement , le côté verni en dessous. On promene les bouts rassemblés de bougie de cire jaune allumés , de manière que la fumée qui en exhale , noircisse le vernis également par-tout. Il faut pour cet effet approcher la flamme du vernis assez près , en usant cependant de précaution , pour que la mèche ne raye pas le vernis ; &

aller assez vite , pour que le vernis ne se brûle pas. Si l'on s'apperçoit que le noir de la fumée n'ait pas bien pénétré le vernis , on remet la planche sur le réchaud ; le vernis alors s'incorporera avec le noir.

On doit sur-tout donner son attention d'avoir dans ces opérations un feu modéré , & de remuer souvent la planche , & la changer de place , afin que le vernis fonde par-tout également , & qu'il ne brûle pas. Il faut aussi pendant toute l'opération , & jusqu'à ce que la planche soit entièrement refroidie , prendre garde qu'il n'y tombe aucune poussière ou ordure , qui s'y attacherait & gâteroit l'ouvrage. En réchauffant la planche , on connoît si le vernis se brûle , quand on voit qu'il fume , ou qu'il se met en petits grumeaux , qui ressemblent à des ordures. Cette manière de *noircir* les planches vernies , est la plus commode pour celles qui sont d'une certaine grandeur , & qu'on auroit beaucoup de peine à soutenir long-tems à la main , sans cette méthode. Il faut que la planche soit assez chaude , pour que le vernis soit un peu coulant , lorsqu'on le *noircit*.

**NOIRCIR**; devenir brun ou enfumé. Les estampes exposées à l'air ou à la fumée, *noircissent*, c'est-à-dire qu'elles deviennent d'une couleur brune - jaunâtre. Il faut les *monter* pour éviter cet inconvénient, qui les gâte. On dit dans le même sens qu'elle est embrunie, enfumée. La meilleure manière de les monter, est de coller des petites bandes de papier de façon que ces bandes soient attachées sur les bords du verre, & sur la bordure en même tems, afin d'empêcher que l'air n'y passe. On couche ensuite l'estampe sur le verre ou la glace; on met un carton par dessus, & on colle de nouvelles bandes qui prennent sur les bords du carton & sur la bordure.

Quand elles sont *noircies* par l'air ou la fumée, on les blanchit de la manière suivante. Si elles sont collées sur de la toile ou sur d'autres matières, on les met tremper dans un baquet plein d'eau fraîche, & on les y laisse jusqu'à ce qu'elles se séparent de la toile, par la dissolution de la colle.

On a ensuite un châssis de bois garni d'une bonne toile à tableau, ou autre, clouée dessus, & bien ten-

due: on affujetti l'estampe dessus, après en avoir bien ôté toute la colle; on l'étend bien uniment sur cette toile, le côté gravé en dessus: on l'y fixe, ou avec des épingle, ou avec des petites ficelles couchées par dessus transversalement; & après l'avoir bien mouillée d'eau nette, on l'expose un peu en pente à l'ardeur du Soleil. Lorsqu'on voit qu'elle n'est presque plus humide, on y rejette de l'eau dessus, ce que l'on renouvelle à chaque fois, jusqu'à ce qu'elle ait acquis le degré de blancheur que l'on desire. On la laisse ensuite bien sécher, on la met à la presse, & on l'encadre.

**NOUER**. On dit en Peinture, un groupe de figures bien *nouées* ensemble; des couleurs bien *nouées* les unes avec les autres. Ce terme est dans Félibien; mais je ne le crois pas en usage aujourd'hui.

**NOURRI**; terme qui en Peinture signifie bien *empâté*, quand on parle des couleurs. Ainsi quand on dit d'un tableau, qu'il est bien *nourri* de couleurs, c'est comme si l'on disoit que le pinceau en est gras, que les couleurs y sont épaisses, & couchées abondamment.

*Voyez* EMPASTÉ.

On dit aussi des membres, qu'ils sont *nourris* & mâles, c'est-à-dire plutôt gros que petits, & plutôt gras que maigres.

On dit encore en fait de Dessin, un trait bien *nourri*, & en Gravure une taille *nourrie*, pour dire un trait ou une taille large & apparente.

NOYAU est le nom que les Sculpteurs, ceux qui jettent en moule, & les Fondateurs, donnent au massif qui doit remplir dans un moule les vuides que le métal, ou la cire, ou le plâtre n'occuperont pas. Les Anciens faisoient les *noyaux* de leurs figures avec de la terre à Potier, mêlée deiente de cheval & de boue bien battues ensemble, dont ils formoient une figure pareille à celle du moule. Lorsqu'ils avoient bien garni le *noyau* de pieces de fer en tout sens, selon l'attitude de la figure, ils l'*écorchoient*, & ôtoient de son épaisseur ce qu'ils vouloient en donner à leur bronze. Ce *noyau* étant bien sec, ils le revêtoient de cire tout au tour, qu'ils retiroient par la fonte avant que de jeter le bronze dans le moule. Quelques Fondateurs suivent encore

cette pratique, particulièrement quand ils ont de grandes figures ou statues à jeter; mais ils employent le plâtre pour les petites. *Voy.* AME, & les Principes d'Architecture de Félibien pour les différentes manieres de faire les *noyaux*.

NOYER se dit en Peinture de la fonte des couleurs; mais il vaut mieux dire *fonder* les couleurs avec la brosse ou le pinceau. *Voyez* FONDRE.

NUANCE; terme qui s'employe dans la Peinture, mais presque toujours par métaphore, pour exprimer le passage insensible ou presque insensible d'une couleur foible à une couleur plus forte & plus vive de la même espece, comme d'un rouge plus foncé. Les termes de *teintes* & *demi-teintes* sont plus en usage pour exprimer la même chose. On laisse celui de *nuance* aux Tapissiers, pour exprimer les différens tons & degrés de la même couleur dont on teint les soyes & les laines employées dans les tapisseries admirables des Gobelins & des autres manufactures de France.

Les Marchands de crayons de pastel disent aussi *nuancer* les crayons, pour dire

les faire de différens tons dans la couleur de même espece. Pour avoir une boîte complete , un assortiment de crayons de pastel ; on doit , disent-ils , la composer de toutes les *nuances* de chaque couleur.

**N U D** , en termes de Peinture & de Sculpture. On entend par le *nud* d'une figure , tous les endroits du corps qui ne sont pas couverts de draperies. Comme il faut beaucoup d'habileté pour bien exécuter le *nud* , les Artistes pour s'attirer de l'estime & de la distinction , s'attachent tellement à y réussir , & à représenter en quelque sorte la fraîcheur & la mollesse de la chair , qu'ils prennent souvent des licences contre la vérité de l'Histoire , & la vraisemblance. Ils en tirent un si grand avantage pour l'effet & la composition , qu'on leur passe un peu trop légèrement l'abus qu'ils en font.

On dit aussi dans un autre sens , qu'un tableau est *nud* , c'est-à-dire , qu'il y manque des objets , qu'il a besoin d'être meublé de figures , que là composition en est pauvre , & qu'il auroit dû être rendu plus riche.

**NUDITÉ**. Une *nudité* est en général toute figure qui n'est pas couverte de draperies , ou dont les draperies ne couvrent pas les parties que l'usage fait tenir cachées chez presque toutes les Nations. Ce terme se dit plus particulièrement des figures de femmes. Tous les Peintres ne sont pas tombés dans l'abus où ces Artistes ne tombent que trop communément à cet égard. L'Albane méprisoit ceux qui traioient des sujets lascifs , & s'étonnoit avec raison , que des morceaux qu'on n'osoit exposer en public , pussent trouver place dans les palais des Grands , ou dans les cabinets des Particuliers.

**NUIT**. On appelle en Peinture une *nuit* , les tableaux qui représentent un paysage éclairé seulement par la clarté de la lune & des étoiles , ou une action qui s'est passée à la seule lueur des flambeaux. Godefroi Scalken s'étoit particulièrement attaché à peindre des *nuits* , & l'on admire dans ses tableaux les surprenans effets de la lumiere. Le Corregge a fait un tableau dans ce genre , qu'on appelle par excellence *la Nuit du Corregge*.

O.

**OBJET**, en termes de Peinture, signifie tout ce que la Peinture peut imiter sur le naturel & représenter en couleurs.

Dans la Peinture, comme dans la Gravûre, les *objets* éloignés, & qui semblent être vers l'horizon, doivent être tenus fort tendres & légers de couleur, quoique la masse parût brute dans le naturel, comme il arrive à quelques ombres apposées par des accidens de nuées contre des échappées de soleil; ces ombres & ces clairs, quelques forts qu'ils paroissent, sont toujours foibles en comparaison de ceux qui sont sur les figures ou autres corps qui se trouvent sur le devant du tableau, à cause de la grande distance & de l'air qui se rencontre entre ces *objets* & nous. *Ab. Bossé*. Plus les *objets* sont éloignés, moins ils doivent être finis: on ne distingue guères dans la nature que les masses générales, & on perd alors tous les détails, soit des têtes, soit des plis des draperies, & jusqu'à la variété de leurs couleurs. La Peinture & la Gravûre, qui ne sont qu'une imitation

de la nature, doivent la fuivre dans tous ses effets, & rendre les *objets* de plus en plus informes à proportion de leur éloignement. Il ne faut donc pas que les contours soient bien marqués & ressentis en beaucoup d'endroits, mais il faut les faire comme des croquis, & les ombrer par couches plates. Le fameux Gerard Audran en a donné pour la Gravûre, des exemples admirables dans tous ses ouvrages, entr'autres dans l'estampe de Pyrrhus sauvé, qu'il a gravée d'après le Poussin.

**OBSCUR**, qui participe plus des ténèbres que de la lumière. Les couleurs *obscures* sont celles qui participent plus du brun que du clair: elles deviennent *obscures* par degrés; c'est ce que nous appellons *teintes*.

**OBSCUR**. ( Clair- )  
Voyez CLAIR-OBSCUR.

**OCRE**, ou **OCHRE**, terre douce, friable, & quelquefois sableuse, de couleur jaune. C'est une terre ferrugineuse précipitée, que l'on trouve dans les mines de cuivre & de plomb. Il y a des *ochres* de plusieurs sortes & de plusieurs couleurs. Les *ochres* qui nous viennent d'Italie sont plus dorées que celles qu'on trouve com-

munément à Paris chez les Marchands de couleurs. On trouve de l'*ochre* rouge naturelle, mais on en fait avec la jaune, en la faisant rougir au feu plus ou moins, suivant le degré de rougeur qu'on veut lui donner. Le rouge-brun ou rouge d'Angleterre est un composé d'*ochre* & de terre colorée par le fer.

**OCHRE** de rue, ou de rut, ou de rhut, est une *ochre* d'une couleur plus foncée que la jaune, mais qui aux principes de celle-ci joint un peu de terre. Toutes les *ochres* sont pesantes & terrestres pour la Peinture. Les *ochres* ou terres d'Italie le sont également, mais moins les unes que les autres; elles n'ont aucuns principes capables d'altérer la cire, avec laquelle elles font de bonnes couleurs.

**ECONOMIE**, en termes de Peinture, signifie à peu près la même chose que *composition* & *disposition*. On dit, l'*économie* du tout-ensemble ne peut se faire que par un Peintre qui possède bien les parties de son art. Un tableau peut faire un mauvais effet, quoique très-bien inventé & bien colorié, lorsque l'*économie* du tout-ensemble ne vaut

rien; & au contraire un tableau produit souvent un bon effet, quoique mal inventé & peint avec des couleurs les plus communes.

Il y a une chose de très-grande conséquence à observer dans l'*économie* de tout l'ouvrage, c'est que d'abord l'on reconnoisse la qualité du sujet, & que le tableau au premier coup d'œil en inspire la passion principale. Si le sujet que l'on a entrepris de traiter est de *joie*, il faut que tout ce qui entrera dans le tableau représente la joie, & contribue à l'exciter dans le cœur des spectateurs. Il en est de même de la tristesse & des autres passions. Il faut aussi observer le *costumé*, & traiter les sujets avec toute la *fidelité* possible; on ne doit se permettre des licences qu'autant qu'elles seront ingénieuses & vraisemblables. Rien ne détruit tant l'*économie* & la composition d'un tableau, que les figures qui ne font rien au sujet.

**EIL DE BŒUF**, petit vase de faïence sans anses & rond, dont les Peintres se servent pour y délayer & préparer les couleurs pour la détrempe. Voy. la Préface.

**EILLET**. Ceux qui



travaillent en émail, & qui peignent sur l'or, appellent *petits aillets* les bouillons qui s'élevent quelquefois sur les plaques émaillées lorsqu'on les met au feu. *Felib.*

**ŒUVRE.** Terme dont se servent les Marchands d'estampes & les Curieux, pour signifier le recueil des estampes tirées sur les planches gravées par un Graveur qui a de la réputation.

**OLIVATRE**, qui est d'un verd tirant sur celui d'une olive confite, c'est-à-dire d'un jaune mêlé de noir. Quand on ne sçait pas bien rompre les couleurs, on est sujet à donner aux carnations une couleur *olivâtre*, ou trop rouge, ou trop brune.

**OMBRE**, en termes de Peinture, ne se dit guères qu'au pluriel : de grandes *ombres*, des *ombres* fortes. Ce sont les parties obscures & opposées à celles qui paroissent éclairées dans un tableau. Toutes les *ombres* d'un tableau ne doivent en paroître qu'une, afin que toutes les masses fassent une belle harmonie. Après de grands clairs il faut de grandes *ombres*, parce qu'elles forment ce qu'on appelle les repos. Tout ce qui se trouve dans ces grandes *ombres* doit participer de la

couleur l'un de l'autre, en sorte que toutes les différentes couleurs qui sont bien distinguées dans le clair, semblent n'être qu'une dans le brun par leur grande réunion. On doit éviter les *ombres* fortes au milieu des membres, elles semblent les rompre ; il vaut mieux les placer à l'entour, pour former les tournans & donner du relief aux figures. Les demi-teintes sont en effet des *ombres* légères qui servent de passage des clairs aux bruns. *Voyez* CLAIR - OBSCUR, JOUR, LUMIERE.

Quoiqu'on emploie plus ordinairement le terme *ombre* au pluriel, on dit aussi en Peinture, voir dans l'*ombre*, mettre dans l'*ombre*.

**OMBRE** ; (Terre d') c'est une terre naturelle, fuligineuse, & peut-être un peu bitumineuse, de couleur brune-olivâtre. Elle pousse beaucoup au noir quand elle est employée à l'huile ; elle est perverse, & gâte celles avec lesquelles on la rompt. Sa couleur est très-pesante & sensible. Quand on la met au feu, elle prend une couleur rouge brun foncé. On peut en faire usage dans la Peinture à la cire, sans appréhender qu'elle noircisse. *Voyez* la Préface.

**OMBRE**. Peindre ou dessiner certaines parties d'une figure ou de tout autre objet, avec des couleurs plus brunes que celles dont on se sert pour les parties qu'on suppose éclairées. Toute l'adresse du Dessin, de la Peinture & de la Gravûre consiste à sçavoir bien *ombrer* les contours dessinés correctement. C'est ce qui compose le clair-obscur. *Voyez OMBRE*.

**ONDE**. On dit en Peinture & en termes de Dessin, que les contours d'une figure doivent être coulés en *ondes*, qu'ils doivent être *ondoyans*, pour ne pas paroître roides, durs & mesquins. Les parties d'une figure, dit du Fresnoy, doivent avoir leurs contours en *ondes*, & ressembler en cela à la flamme, ou au serpent lorsqu'il rampe sur la terre.

... *Membrorumque finis ignis*

*Flammantis ad instar*

*Serpenti undantes flexu...*

Du Fresnoy, de *Arte Graph.*

On doit cependant, en suivant ce principe, prendre garde qu'en donnant cette forme aux membres, on ne fasse paroître les os qui les soutiennent comme des os

brisés. Les contours qui sont en *ondes*, donnent de la grâce aux figures. *Voyez CONTOUR*.

**ONDOYANT**. *Voyez ONDE, CONTOUR*.

**ONGLET** ou **ANGLET**. Sorte de poinçon en usage dans la Gravûre & l'Orfèvrerie, pour graver & tailler. Il differe du burin en ce que celui-ci est communément taillé en lozange, & l'autre ne l'est qu'en angle, d'où il a pris son nom.

**OPTIQUE**, Science qui fait partie des Mathématiques, & qui est très-nécessaire aux Peintres & aux Sculpteurs. L'*Optique* est la connoissance des choses visibles, en tant qu'elles deviennent visibles par le moyen des rayons, qui partant de chaque point de l'objet, viennent aboutir directement à l'œil. On la prend quelquefois sous une idée plus générale, pour la connoissance des choses visibles en tant que visibles.

La Peinture est fondée sur les principes de cette science; c'est pourquoi nous les donnerons ici un peu au long. Les objets & les couleurs sont la matière de la Peinture. Les uns & les autres ne sçauroient devenir sensibles à la vûe sans lu-

niere. Le défaut de celle-ci occasionne l'ombre, & plus la lumiere trouve d'obstacle à pénétrer en quelque lieu, plus l'ombre y est obscure.

La propagation de la lumiere se fait en ligne droite; c'est pourquoi un corps est dans l'obscurité lorsqu'il se trouve sur une même ligne droite, placé derriere un autre corps opaque, qui empêche que les rayons partis du corps lumineux ne parviennent jusqu'à lui. Ce corps placé derriere l'autre, peut cependant être éclairé, mais ce ne sera que par les rayons de lumiere réfléchis par les corps circonvoisins: c'est ce qu'on appelle *reflets* en termes de Peinture.

Plus la superficie des corps approche de la couleur blanche, plus ils réfléchissent de rayons, & plus le reflet est fort. Si le rayon lumineux tombe obliquement sur la surface d'un corps, le rayon sera réfléchi obliquement, & l'angle de réflexion est toujours égal à celui d'incidence, à moins qu'il ne souffre réfraction dans l'espace qu'il parcourt, en passant d'un milieu plus dense dans un milieu plus rare, ou de ce dernier dans un milieu plus dense & plus épais.

Lorsque la lumiere entre

dans un lieu obscur par une petite ouverture, elle forme un rayon lumineux, qui s'étend en ligne droite jusqu'au plan opposé. Ce rayon prend la figure de l'ouverture par laquelle il entre; il se subdivise ensuite en une infinité d'autres rayons, qui deviennent de plus en plus divergens à mesure qu'ils s'éloignent de leur point d'entrée, & deviennent en même tems plus foibles. De là vient que les objets placés auprès d'une fenêtre, ou d'une porte ouverte, sont beaucoup plus éclairés que ceux qui en sont plus éloignés.

Chaque point de la surface d'un corps éclairé peut être vû de tous les endroits où de ce point on peut mener des lignes droites, & tous les points de la surface d'un corps seront éclairés dès que l'on y pourra mener une ligne droite de quelques points du corps lumineux.

Les surfaces éclairées des corps doivent être considérées comme composées d'une infinité de points qui réfléchissent des rayons de lumiere de toutes parts.

Tout corps opaque éclairé fait une ombre dans sa partie opposée à celle qui reçoit la lumiere, & il faut nécessairement que l'ombre occupe

la partie du corps opaque que la lumière n'éclaire pas.

Comme on ne voit rien sans lumière, il ne seroit pas possible de voir la partie du corps opaque qui est dans l'ombre, si elle n'étoit éclairée par le reflets des autres corps éclairés qui l'environnent.

Tout corps opaque plus petit que celui par lequel il est éclairé, forme une ombre qui devient plus petite à mesure qu'elle s'éloigne du corps opaque. Si le corps opaque est plus grand, l'ombre se forme en éventail, & devient plus large à mesure qu'elle s'éloigne du corps qui la forme. Si les deux sont de même grandeur, l'ombre gardera constamment la sienne.

Lorsque le corps lumineux & le corps éclairé sont deux boules ou sphères de même grandeur, l'ombre prend la figure d'un cylindre. Si la sphère du corps lumineux est plus grande que celle du corps éclairé, l'ombre prend la figure d'un cône. Si enfin celle du corps éclairé est plus grande, la figure de l'ombre ressemblera à celle d'un panier ou cône tronqué. Il en est de l'ombre comme de la lumière; celle-ci s'affoiblit à mesure qu'elle s'éloigne

du corps lumineux, & l'ombre devient moins forte à mesure qu'elle s'éloigne du corps opaque.

Les ombres formées par deux corps de différente hauteur, également éloignés du corps lumineux, & placés sur le même plan, conservent entr'elles la même proportion qui se trouve entre la hauteur des corps. S'ils ne sont pas à égale distance, elles conserveront la proportion de hauteur & d'éloignement.

Si le corps lumineux est plus élevé que les corps éclairés, plus ceux-ci s'approchent du corps lumineux sur le même plan, plus l'ombre devient courte; c'est pourquoi un corps quoique plus grand qu'un autre, fait une ombre plus petite lorsqu'il est plus proche du corps lumineux.

Pour trouver les différentes longueurs & grandeurs des ombres, voyez l'article PERSPECTIVE.

L'œil est l'organe de la vision; tous les objets dont les rayons tombent sur l'œil, s'y peignent très-exactement si l'œil est sain, & l'image des objets s'y peint d'autant plus en grand que l'objet en est près. La proximité des objets les fait

donc

donc paroître plus grands, & l'éloignement plus petits. Les parties principales des objets se peignent aussi dans l'œil plus distinctement, quand ils sont près; de-là vient que nous les distinguons mieux que ceux qui sont éloignés, & plus ils sont éloignés, moins on peut les distinguer. Les Dessinateurs & les Peintres doivent faire beaucoup d'attention à ce principe, sur lequel est fondé ce qu'on appelle la dégradation. *Voy. OBJET, DEGRADATION.*

**OR BRUNI.** On appelle ainsi de l'or appliqué sur une surface unie, & sur lequel on a passé le brunissoir, pour lui donner un poli qui le rend éclatant; on en décore les bordures des tableaux, les lambris; on l'employe quelquefois dans la Peinture en miniature; pour laquelle on sert d'or en coquille. On unit aussi l'or, quand on écrit en lettres d'or.

**OR-COULEUR.** C'est celui que l'on applique en feuilles sur plusieurs couches de couleurs, & dont on enrichit les dedans & les bords d'un tableau, &c. *Et. de Peint.*

**OR EN COQUILLE.** sont des feuilles d'or appliquées sur le marbre avec

du miel tout nouveau, & qui après avoir été préparé selon l'art, se conserve dans des coquilles, pour être détrempé avec de l'eau gommée, ou de l'eau de savon, quand on veut le mettre en usage. Les Enlumineurs s'en servent beaucoup, de même que les Eventailistes. On trouve la façon de le préparer dans un petit Ouvrage intitulé, *Traité de Miniature.*

On prépare l'argent de la même façon, & pour le même usage.

**OR DE MOSAÏQUE** est de l'or appliqué en feuilles sur des panneaux, des voutes, des lambris divisés par petits carreaux, ou lozanges. On ombre ensuite de brun certains endroits, pour faire mieux sortir les autres.

**OR A L'HUILE.** C'est de l'or en feuilles appliquées sur une assiette d'or-couleur. Cette assiette se fait assez souvent du sédiment des couleurs qui se précipitent au fond de l'huile dans laquelle les Peintres nettoient leurs pinceaux.

L'or à l'huile est en usage dans les ouvrages exposés au grand air. On le laisse ordinairement mat, parce qu'on ne sçauroit le brunir.

**OR MAT** est celui qui n'a pas été bruni. Il sert comme de fond à l'*or bruni*, parce qu'il n'a pas d'éclat.

**OR DE RAPPORT**, est de l'*or* en fil, ou en feuilles un peu épaisses, que les Damafqueneurs font entrer avec le ciselet dans les hachures du fer, creusées à queue d'aronde.

**OR SCULPÉ.** C'est de l'*or* appliqué sur du blanc, gravé de rinceaux & d'autres ornemens. *Distion. de Trév.*

**OR VERDASTRE & OR ROUGEASTRE** sont ainsi nommés, parce qu'on y passe en certains endroits un glacis de verd ou de rouge, pour les faire paroître en relief, & comme détachés du fond ainsi glacé.

**ORDONNANCE** est en Peinture le même que disposition, ou la distribution des objets qui entrent dans la composition d'un tableau. Pour réussir à mettre dans ses tableaux une belle *ordonnance*, il faut qu'un Peintre médite longtems son sujet avant même d'en faire l'esquisse; le précepte d'Horace pour la Poësie, a également lieu pour la Peinture.

. . . *Cui lecta potenter erit res,*

*Nec facundia deseret hunc,  
nec lucidus ordo.*

ART. POET.

Quand on a bien médité son sujet, on ne manque ni d'ordre, ni d'élégance, lorsqu'il s'agit de l'exécuter.

Il en est de même dans la Peinture; lorsqu'on s'est bien mis au fait de l'action qu'on veut représenter, les objets vont d'eux-mêmes prendre sur la toile la place qui leur convient.

**ORDONNER**; arranger, distribuer tout ce qui doit entrer dans la composition d'un tableau, les figures, les sites, les attitudes, les groupes, les accessoires, &c. On dit un tableau bien *ordonné*, bien composé. *Voy.* l'article précédent.

**ORIGINAL.** On appelle ainsi tout ouvrage de Dessin, de Peinture, Sculpture, fait d'invention, ou d'après nature. Lorsqu'on considère un tableau ou un dessin, & que l'on veut décider s'il est original ou copie, il faut être grand connoisseur pour en juger sagement, quand le morceau a été exécuté par une main habile. Il n'est pas moins difficile de décider de quelle main est le tableau; les Cu

ieux & les Marchands entendent très-bien à les *baptiser*, & l'on y est trompé souvent. Quoique le nom d'un grand Maître relève le mérite d'un morceau, ce n'est cependant pas aux noms qu'il faut s'arrêter. Il y a des desseins & des tableaux reconnus pour des *originaux* admirables, dont on ne connoît ni l'Auteur, ni la maniere; mais on en juge par l'esprit de l'invention, par l'expression bien frappée, par la liberté du crayon ou du pinceau, par la franchise de la touche, qui répondent que ce ne peut être une copie.

Pour distinguer dans ce cas une copie d'un *original*, il faut comparer la main avec la maniere de penser inconnues. La copie conserve toujours l'invention, la disposition des parties, & quelque peu de l'expression qui se trouvent dans l'*original*; mais que l'on examine & que l'on compare ces parties aux airs de têtes, à la grace, à la grandeur, au dessein & à la touche: si tout est également beau, & que ces parties rapprochées annoncent la même personne, un Connoisseur peut alors assurer le morceau *original*. Si au contraire on

n'y remarque qu'une main pesante & timide, avec un défaut d'harmonie, qui dégrade la beauté de l'invention, & qui ne répond point à une disposition judicieuse, on ne risque rien d'annoncer le tableau pour une copie.

Un tableau pourroit cependant être *original*, sans avoir cette liberté de pinceau, & cette franchise dont nous avons parlé ci-devant. On voit quantité d'*originaux* foibles, sortis de la main des grands Maîtres, soit dans leurs premiers commencemens, soit lorsque les infirmités d'un âge avancé, leur ont rendu la main beaucoup moins assurée & moins propre à rendre fidelement leurs pensées.

S'il est difficile de décider si un tableau est *original* ou copie, il ne l'est pas moins de juger avec certitude du nom du Maître qui l'a exécuté. Un Connoisseur bien versé dans la maniere de chaque Peintre, ne sçauroit y être trompé: le dessein, le coloris, la grace, les airs de têtes, décelent leur Auteur: on ne devient pas un autre homme en un moment.

Jules Romain, si l'on en croit Vasari, prit pour ori-

*ginal* une copie qu'André del Sarte avoit faite d'après Raphaël, quoique Jules eût travaillé lui-même aux draperies de *l'original*.

Michel - Ange, selon le même Auteur, copioit les desseins des autres avec tant d'exactitude, qu'on y étoit trompé : mais ne sçait-on pas qu'être capable de juger de la bonté d'un tableau ou d'un dessein, & sçavoir dire précisément de quelle main est le morceau, sont deux choses bien différentes ? On peut donc être excellent Peintre, sans être parfait Connoisseur dans ce genre. D'ailleurs en supposant de telles copies, elles sont si rares que la règle générale subsiste dans sa vigueur.

Quant à ce qui regarde les estampes, *voyez* l'article qui les concerne.

**ORIGINALITÉ.** M. de Piles a dit : il faut être Peintre, ou grand Connoisseur, pour connoître & s'assurer de *l'originalité* d'un tableau ; mais ce terme n'a point passé en usage.

**ORNÉ (Sujet).** On appelle ainsi un sujet susceptible de la composition la plus riche, soit de son fond propre, soit par les épisodes & les accessoires que le Peintre peut y ajou-

ter pour ornement, ou pour expliquer mieux son intention, ou enfin pour augmenter l'expression.

**ORNEMENS (Les)** en Peinture, sont tout ce qui décore & contribue à l'embellissement du sujet d'un tableau. Il faut un grand goût & une grande sagesse dans un Artiste, pour la distribution des *ornemens* : c'est un accessoire qui ne doit pas l'emporter sur le principal. Les perles, les pierres, l'or, l'argent, &c. ne doivent y être employés qu'à propos, & avec discrétion. On doit plutôt les y épargner, que de les y prodiguer.

**ORPIMENT**, qu'on nomme aussi **ORPIN**, est un minéral pesant, luisant, cassant, sulphureux & caustique, composé d'arsenic & de soufre. La Peinture fait usage de deux especes, du jaune & du rouge : le premier contient moins de soufre que le second, & il y en a de plusieurs sortes qui se distinguent par leurs couleurs ; l'une est d'un jaune doré resplendissant, l'autre d'un jaune plus pâle & moins luisant, l'autre d'un jaune rougeâtre ; le quatrième est d'un jaune verdâtre. Le meilleur & le plus estimé est en



gros morceaux d'un jaune doré, luisant, se divisant facilement en petites écailles minces, brillantes comme l'or.

La seconde espece, ou *orpin rouge*, est un *orpiment* calciné naturellement par des faux fouterrains, ou devenu rouge par une calcination artificielle au feu ordinaire. On le nomme aussi *sandaraque des Grecs & réalgal*.

L'un & l'autre *orpiment* sont regardés par les Artistes, comme des couleurs perfides pour la Peinture à l'huile. Le jaune noircit & altère, tant les couleurs avec lesquelles on le mêle, que celles qui sont dans son voisinage. L'*orpin rouge* se fouient un peu mieux, & fait moins de ravage; mais ils sont tous deux des poisons très-dangereux & très-vioens. Les Peintres qui se sont rouvés en quelque façon obligés d'en employer, pour obtenir de beaux jaunes clairs ou des jaunes-rouges brillans, les ont rendus moins sujets à changer par l'addition des vernis. Ils tiennent assez bien à la cire. Le plus sûr est de n'en faire aucun usage, tant à cause de leurs mauvaises qualités, que parce qu'on a d'autres jaunes

& d'autres rouges qu'on peut leur substituer sans risque.

### ORTOGRAPHIE.

Élévation géométrale du plan d'un édifice avec toutes ses proportions, ou la représentation de la façade d'un bâtiment avec ses fenêtres, ses portes, son comble, & tous les ornemens qui le décorent.

ORTOGRAPHIE se prend aussi pour la science qui apprend à tracer & à dessiner ces représentations.

OUTRÉ, en termes de Peinture, se dit du dessin & du coloris. Quand il s'agit de celui-ci, c'est comme si l'on disoit que le coloris est trop haut en couleur, que le rouge ou tout autre couleur forte domine trop, ce qui produit l'effet du fard sur le visage d'une femme. Dans ce sens-là, *outré* est la même chose que qu'*exagère*. Un dessin *outré* est celui dont les contours sont durs & trop prononcés.

OUTREMER; couleur bleue, ainsi nommée de ce qu'on la tiroit autrefois du Levant. *Félib*.

Cette couleur est la plus chere de toutes, tant parce que le *lapis* avec lequel on la compose, est très-rare, que parce que peu de gens sçavent faire cette couleur comme il faut. E e iij

J'ai donné dans l'article *Lapis* un procédé tiré de Kunckel, qui réussit parfaitement, quand on le suit avec exactitude.

L'*outrigger* est une couleur sujette à être falsifiée avec l'émail : pour connoître celui qui n'est pas sophistiqué, il faut en mettre sur une plaque de fer à un feu vif, & l'y faire rougir ; si après avoir rougi il n'a pas changé de couleur, & demeure en poudre sans s'ammonceler, il est bon & pur. S'il s'y forme des grumeaux, ou qu'il change, c'est un faux *outrigger*, ou du moins mêlé.

Le bleu d'*outrigger* est une couleur très-douce & très-fuyante. On l'emploie dans toutes les belles peintures, particulièrement dans les carnations de femmes & des enfans. Il donne aux demi-teintes un tendre & un moëlleux admirables. Cette couleur ne change jamais. On peut l'épargner dans la Peinture à fresque, où l'émail fait à peu près le même effet ; mais dans la Miniature, l'*outrigger* est absolument nécessaire, & l'on ne peut y suppléer par aucune autre couleur. On fait avec l'argent un bleu qui approche beaucoup de l'*outrigger*,

**OUVRAGE** ; production de l'Art. On dit un *ouvrage* de Mosaïque, un *ouvrage* de Sculpture. Ce terme s'entend aussi de la peine qu'on a prise à faire quelque chose, & du travail que l'on y a employé. Les morceaux extrêmement finis sont estimables à cause du grand *ouvrage*, c'est-à-dire par le travail, l'attention & les soins que les Artistes ont pris à les faire.

Plus il y a de figures dans un tableau, plus il y a d'*ouvrage*.

En Gravûre on appelle *grands ouvrages* les estampes dont les figures sont assez grandes pour être susceptibles de certains détails, qui deviendroient plus qu'inutiles dans les *petits ouvrages*, qu'on appelle la *Gravûre en petit*. On dit aussi les *ouvrages* du devant, pour exprimer le travail que l'on fait pour représenter les objets du devant du tableau ou de l'estampe.

Les grands ouvrages demandent un travail différent des petits dans la Peinture & dans la Gravûre. Les petits veulent être très-finis dans la Peinture, & les grands veulent être heurtés. Dans la Gravûre les petits ne demandent que l'es-

prit, & les grands exigent un grand détail; les tailles doivent y être fermes & nourries, grandes & continuées autant qu'on le peut; les petits veulent être gravés plutôt déliés que gros, & au burin un peu lozange.

## P.

**PAILLES ou ECAILLES DE FER.** Ce sont ces petits morceaux de fer aplatis, qui se séparent du fer, lorsqu'on le bat chaud sur l'enclume. Les Peintres sur verre ou Aprêteurs en font usage pour leur couleur noire. *Voyez* la Préface.

**PAILLEUX** (cuivre). *Voyez* CUIVRE.

**PAIN;** nom que les Sculpteurs donnent à une masse de terre préparée & corroyée, pour modérer.

**PAÏSAGE.** *Voyez* PAYSAGE.

**PAÏSAGISTE.** *Voy.* PAYSAGISTE.

**PALETTE;** petite planche minée, de bois dur, ovale ou quarrée sur laquelle les Peintres étendent, distribuent & mêlent les couleurs avant de les appliquer & les coucher sur la toile avec le pinceau. Elle est trouée par un bout, pour y

passer le pouce. N<sup>o</sup>. 41.

On se sert de palette d'ivoire pour la Peinture en miniature. Les Peintres Flamands qui faisoient des ouvrages très-terminés, employoient la *palette* de crystal. Messieurs de Caylus & Majault préfèrent les *palettes* d'écaille aux *palettes* de bois, pour la Peinture à la cire, parce que ces dernières absorberoient le vernis qui donne la fluidité aux couleurs, ce que l'écaille ne fait pas. *Voyez* notre Préface.

On dit qu'un tableau sent la *palette*, lorsque les couleurs locales ne sont pas vraies, & telles que la nature nous les présente. On dit au contraire qu'un tableau ne sent pas la *palette*, lorsque le mélange en a été fait sur la *palette* si à propos & si sçavamment, qu'on ne sçauroit dire de quelles couleurs le Peintre s'est servi, pour imiter si bien la couleur naturelle des objets représentés dans le tableau.

**PAMPRE;** ornement de Sculpture ou feston de feuilles de vigne, ou un sep garni de grappes de raisin, dont on décore quelquefois des montans, ou des colonnes torfes.

**PANACHE;** ornement

de Sculpture qui représente des plumes d'autruche. On l'employe quelquefois dans le chapiteau de l'ordre d'Architecture, appellé *Ordre François*.

**PAONACE**; vieux mot qui signifioit autrefois une couleur changeante, tirant sur celle de la queue d'un paon.

**PAPIER vernis**. Les Graveurs s'en servent pour prendre le trait d'un dessin ou d'un tableau.

On passe sur du papier fin une couche de vernis de Venise de chaque côté, pour le rendre bien transparent. On peut faire un vernis commun avec le galipot, qui est une térébenthine desséchée à l'air, dissoute dans l'essence de térébenthine: ce vernis est très-propre à cet usage. Quand le papier est bien sec, on le fixe par les bouts avec un peu de cire ordinaire, ramollie entre les doigts, sur le dessin, l'estampe ou le tableau, & l'on marque ensuite sur ce papier les traits de l'original, qu'on voit au travers, avec un crayon de sanguine, & l'on calque ensuite ces mêmes traits sur la planche vernie, en mettant entre-deux un papier blanc,

dont le côté qui touche au vernis de la planche, est rougi avec de la sanguine; de sorte qu'en passant une pointe à calquer sur tous ces traits, ils se marquent à mesure en rouge sur le vernis de la planche. On peut faire la même chose avec un papier frotté de blanc d'Espagne, pour calquer des tableaux.

**PAPIER** (épargner le fond du), expression employée par les Dessinateurs; c'est lorsque dans un lavis on ne couvre point le blanc du papier, afin de le faire servir au lieu du blanc au pinceau. On remarque cette épargne dans les trois quarts des dessins lavés.

**PAPILLOTAGE** se dit des plis des draperies: quand ils sont petits, mesquins, multipliés, & trop rapprochés les uns des autres, on dit qu'ils sont *papillotés*; que c'est un *papillotage*. Il se dit aussi de toute lumière trop dispersée & trop éparpillée des masses.

**PAPILLOTÉ**; plis; draperie *papillotée*. Voyez **PAPILLOTAGE**.

**PARALLELE**; instrument de Graveurs, N<sup>o</sup>. 55, composé de deux règles de bois longues à volonté, lar-

ges d'un pouce ou environ , & attachées l'une à l'autre par deux autres petites règles ou tenons égaux , de manière qu'on puisse les approcher ou les éloigner parallèlement l'une de l'autre , selon l'usage auquel cet instrument est destiné. Il faut pour cet effet que ces deux tenons puissent jouer autour des cloux ronds qui les fixent sur les deux grandes règles , sans cependant que leur jeu soit trop égayé , afin que les deux grandes règles gardent la position où on les met.

La justesse de cet instrument dépend , tant de la rectitude des grandes règles , que de la façon de les percer pour y introduire les cloux des tenons. Il faut donc les percer bien exactement au milieu , & à égale distance , de même que les tenons. Son usage est pour tracer des lignes *parallèles* , soit pour l'Architecture , soit dans les autres desseins qui demandent des lignes tracées parallèlement.

**PARTIE.** Les parties de la Peinture sont l'invention , la disposition ou l'ordonnance , le dessein , le coloris & la touche. Un peintre peut exceller dans quelques-unes , & pêcher

dans les autres. Dire qu'un tableau a de belles *parties* , c'est dire qu'il y manque quelque chose pour la perfection , mais qu'il a des beautés qui le rendent estimable.

**PARFONDRE** , mettre les émaux peints dans le fourneau , pour faire fondre la peinture , & ne faire plus qu'un corps. C'est comme si l'on disoit , faire fondre ensemble & également.

**PARLANT.** Portrait *parlant* , figures *parlantes* ; c'est en Peinture un portrait bien peint au naturel & bien ressemblant ; une figure si bien caractérisée , & où les passions sont si bien exprimées , qu'elle semble parler aux yeux , nous dire l'action qu'elle fait , & nous faire entendre sa pensée.

**PAROLE.** On dit en Peinture d'une figure bien peinte , & d'un portrait bien ressemblant , qu'il ne leur manque que la *parole*. Voy. **PARLANT.**

**PASSAGE** , en termes de Peinture , signifie la gradation des différentes teintes des couleurs , & le point précis qui sépare l'ombre de la lumière. Il faut que le *passage* soit insensible & imperceptible. Pour cet effet ,

la lumiere doit s'éteindre dans l'ombre, & une teinte doit s'affoiblir ou se renforcer de maniere que l'une ne semble que la continuation de l'autre, ce qui se fait avec les demi-teintes.

**PASSAGER, E**, en termes de Peinture, se dit des choses qui durent peu de tems, telles qu'un rayon de lumiere échappé entre deux nuages, un trait caractéristique de passion vive, exprimé sur le visage par un mouvement *passager*. C'est aussi ce qu'on appelle des beautés fuyantes & *passageres*, qu'un Peintre doit s'attacher à saisir, & à fixer sur sa toile.

Le *passager* au propre est la vagueuse, le peu prononcé.

**PASSE-PAR-TOUT**, planche de cuivre ou de bois gravée, ayant la forme d'une bordure d'estampes ou de tableaux: le milieu vuide, sert à recevoir une autre planche gravée, ou écrite, ou tout ce que l'on voudra. On lui donne le nom de *passé-par-tout*, parce qu'il s'ajuste à tout ce qu'on veut y mettre, & dont on veut décorer les bords.

**PASSION**, agitation de l'ame, qui se manifeste

par certains traits du visage & certains mouvemens ou attitudes des autres parties du corps. Ce sont ces agitations & ces mouvemens qui, par leurs différences, caractérisent chaque passion en particulier. Un Peintre & un Sculpteur doivent sçavoir quels sont les traits particuliers & propres à chacune. On en admet communément onze; l'amour, la haine, le desir, la fuite, la joie, la tristesse, l'espérance, le desespoir, la hardiesse, la crainte, la colere; on peut y ajouter l'étonnement, le mépris, l'indifférence. On peut même appeller passion, la majesté, la fierté, l'ennui, l'avarice, la paresse, l'envie & plusieurs autres choses semblables. Il y en a une infinité d'autres, qui sont comme les branches de celles que nous avons nommées. Sous l'amour, par exemple, on peut comprendre la grace, la gentillesse, la civilité, les caresses, les embrassemens, les baisers, la douceur, &c.

Les habiles Peintres sçavent encore les multiplier par leurs différens degrés & par leurs différentes espèces, & c'est ce qui fait distinguer ces Peintres de ceux qu'on

appelle Maniéristes, qui répètent cinq à six fois dans un même tableau les mêmes airs de tête.

Ces passions doivent être étudiées sur la nature, elle peut seule en donner des leçons; on en porte l'application sur les belles antiques & sur les beaux tableaux; & pour les bien posséder, il faut se mettre au fait des traits qui sont propres à chacune, de la forme des muscles du visage plus ou moins exprimés, qui font telle ou telle autre passion dans un tel ou tel degré.

Dans une même *passion* il faut observer des différences, selon la qualité des personnes qui en sont agitées. La douleur d'un Roi doit avoir quelque chose de plus majestueux que celle d'un homme du peuple; la fierté d'un Soldat se représente différemment de celle d'un Général.

La tête est celle qui donne le plus de vie & de grace à la passion: les autres parties du corps ne peuvent exprimer que certaines *passions*; mais la tête les exprime toutes: l'humilité, quand elle est baissée; l'arrogance & l'orgueil, quand elle est levée; la langueur, quand elle est panchée-non-

chalamment sur l'épaule; l'opiniâtreté avec une certaine humeur revêche, quand elle est droite, fixe & arrêtée entre les deux épaules. C'est assez de voir le visage pour voir ce qui se passe dans l'ame, dont les yeux sont le miroir. Les *passions* qu'ils expriment le plus particulièrement, sont le plaisir, la langueur, le dédain, la sévérité, la douceur, la colère, la joie & la tristesse, aidés des sourcils & de la bouche. Le nez n'exprime guères que le mépris, qui lui fait lever le bout & élargir les narines, en tirant en haut la lèvre de dessus, à l'endroit qui approche des coins de la bouche. Les Anciens faisoient le nez le siège de la moquerie. Les mains sont les servantes de la tête, elles sont les instrumens des menaces, des supplications, de l'horreur, du refus, des demandes, de l'admiration, &c. elles sont la langue des muets. Mais l'on ne peut donner de règles bien précises de tous ces mouvemens; on doit seulement avoir soin de les copier sur le naturel, car les mouvemens de l'ame étudiés n'expriment jamais ce que l'on veut représenter, comme ceux qui se voyent dans la

chaleur d'une passion véritable.

Lorsqu'une action offre deux circonstances, dans l'une desquelles le Héros se montre plus grand que dans l'autre, mais que celle dans laquelle il paroît moins grand, est beaucoup plus pathétique, & fournit plus de passions à exprimer, le Peintre doit préférer cette dernière, à cause de l'avantage qu'elle lui procure pour l'effet, soit par sa variété pour l'expression, soit par l'impression vive du pathétique. Un Peintre qui à la vûe ou au récit d'une action, étudieroit en Philosophe les impressions qu'elle fait sur lui-même, connoitroit bientôt l'impression qu'elle peut faire sur les autres, & il sentiroit aisément que l'instant de l'action le plus intéressant, par conséquent le plus avantageux, est celui où le plus de passions nous occupent.

Paul Lomazze a écrit fort au long sur les passions dans son second livre. M. le Brun a fait aussi un Traité des passions, avec des démonstrations des principaux traits qui servent à les caractériser. Léonard de Vinci en a aussi parlé, mais les uns & les autres ont un peu chargé

la matiere. Il seroit à souhaiter qu'un Peintre homme d'esprit & de sentiment, traitât encore cette matiere l'exemple à la main; elle est encore neuve & abondante.

**PASTEL.** ( Peinture au ) C'est une Peinture où les crayons font l'office des couleurs broyées, & le doigt l'office des pinceaux. *Voyez* la Préface.

**PASTELS.** Crayons composés de pâte de différentes couleurs. On broye les couleurs séparément, & l'on en fait une pâte avec de l'eau miellée, & gommée légèrement, en y mêlant plus ou moins de blanc de plomb ou de céruse, ou de blanc d'Espagne, ou de terre de pipe, ou de craie blanche, ou de talc calciné & réduit en poudre, selon les différentes teintes qu'on veut faire.

On lit dans une brochure qui porte pour titre : *Histoire & secret de la Peinture à la cire*, que l'on peut faire des *pastels* mols & durs avec le savon de cire. On pourroit en faire avec tous les savons secs, mais nous croyons que l'usage ne répondroit pas à ce qu'on pourroit désirer dans ce genre.



La Peinture au *pastel* a une grande vivacité & un velouté qui approche de plus près celui du naturel que dans les autres espèces de Peinture ; mais malheureusement ce n'est qu'une poussière, que le vent, le soufflé & le plus léger frottement emportent, si l'on n'a pas le secret d'attacher, de fixer cette poussière sur le papier ou autre matière sur laquelle on l'applique. Quelques-uns ont découvert ce secret. *Voy.* notre Préface.

Pour rendre cette Peinture plus durable, on colle le papier sur une toile un peu usée avant que de peindre ; & lorsque la Peinture est parfaite, on la met dans une bordure, & on la couvre d'une glace ou d'un verre blanc, comme l'on fait aux estampes.

**PASTICHE**, nom emprunté des Italiens, & que l'on donne à des tableaux qu'un Peintre habile fait dans le goût, la manière & la touche d'un autre habile Maître. Il faut, pour faire ces tableaux d'imitation, contrefaire jusqu'au dessin, la coloris, & même les détails de celui que l'on se propose d'imiter. David Teniers étoit très-adroit dans ces sortes de tableaux ; il y excel-

loit si parfaitement qu'on s'y trompe encore aujourd'hui. Mignard, pour faire de la peine à le Brun, fit un jour une Magdeleine dans le goût du Guide. Il lui mit sur la tête une calote de Cardinal, & peignit la chevelure par-dessus ; elle étoit si parfaitement imitée, que le Brun, & avec lui tout le monde, la regarda pour un tableau du Guide. Mignard seul soutint qu'elle n'en étoit pas, & prouva qu'il en étoit l'auteur, en découvrant la calote de Cardinal qu'il avoit dit qu'on trouveroit sous les cheveux. Le Brun se trouvant convaincu, lui répondit : *eh bien, faites donc toujours des Guides.*

M. Boulongne se plaçoit à tromper les curieux par des *pastiches* semblables. Il prenoit pour cela de vieilles toiles enfumées, ou de vieux tableaux, & peignoit par-dessus d'autres sujets dans le goût & la manière de quelque Peintre ancien.

**PÂTE**, en termes de Peinture, signifie le tout-ensemble des couleurs d'un tableau. Que votre tableau soit tout d'une pâte, & fuyez tant que vous pourrez de peindre à sec. *Du Fresnoy.* C'est-à-dire, selon M. de Piles, qu'il faut que tout

l'ouvrage paroisse d'une même continuité de travail, & comme s'il avoit été tout fait en un jour des mêmes couleurs qu'on avoit rangées le matin sur la palette. On loue aussi la *pâte* comme un éloge de la bonne couleur.

**PÂTE** de stuc. C'est une composition que les Sculpteurs font avec de la poudre de marbre bien broyée & salée, mêlée avec de la chaux. *Voyez STUC.*

**PÂTE** de couleurs. *Voy. PASTEL.*

**PÂTÉ**, espace tout noir dans une planche gravée, au lieu de hachures qu'on devoit y remarquer. Ces *pâtés* se trouvent ordinairement dans les endroits qui doivent être fort bruns, parce que les hachures qui doivent y être multipliées pour produire ces bruns, ne laissent guères de vernis entr'elles, & que par conséquent il arrive souvent que l'eau forte enlève ce vernis, en creusant par-dessous, & fait alors ces *pâtés*, que les Graveurs appellent aussi des *plaques*.

Si tôt qu'on s'apperçoit que l'eau-forte fait ainsi écailler le vernis, on doit couvrir promptement de *mixture* l'endroit éclaté, & le retoucher ensuite au burin,

en rentrant dans les traits & hachures pour les fortifier. *Ab. Eoffe.*

**PÂTÉ**. Terme dont le Brocanteurs de tableaux & de curiosités se servent pour signifier, un tas, un assemblage de plusieurs choses en bloc, que l'on ne veut pas vendre séparément. Une seule pièce d'un *pâté* vaut quelquefois la somme qu'on a donnée pour le *pâté* entier.

**PÂTÈRE**, vase dont les Romains se servoient anciennement dans les sacrifices. Les Graveurs de médailles & les Peintres mettoient ordinairement la *patère* à la main des Divinités & souvent des Princes. En Architecture la *patère* sert d'ornement dans la frise de l'Ordre Dorique & dans les tympans des arcades. *Daviler.*

**PÂTEUX**, se dit en Peinture, d'un pinceau ferme, gras, moëlleux, nourri. *Dict. de Peint. & d'Archit. Voyez EMPATER.*

**PATRONNER**, vieux terme de Peinture. C'est appliquer un papier ou un carton, découpé à jour, sur une toile ou autre chose, & imprimer avec de la couleur les figures qui sont enlevées, de la même manière que font les Cartiers quand ils font les

cartes à jouer. *Félibien.*

**PAVÉ** de mosaïque. Pavé fait de plusieurs petits morceaux de pierre, marbré naturel ou artificiel, de verre de différentes couleurs, émaux, &c. dont l'assemblage conduit par le dessein, représente diverses figures. Les pavés de mosaïque étoient plus du goût des Anciens que des Modernes. Quoique ce soit une magnificence, on ne l'emploie presque plus aujourd'hui pour les pavés. Plusieurs Eglises d'Italie sont pavées de cette façon. Le plus beau qui soit en France est celui du chœur de Saint Remi de Rheims : on y voit une infinité de figures qui semblent faites au pinceau. Le plus gros morceau qui compose ce pavé n'exécède pas la largeur de l'ongle, excepté quelques petites pierres noires & blanches, quelques pièces de jaspe, les unes pourprés, les autres ondées de diverses couleurs qui y sont appliquées par compartiment, pour séparer les sujets d'histoire ou les figures qui sont représentées. On y voit David jouant de la harpe ; S. Jérôme, autour duquel sont les figures & les noms des Prophètes, Apôtres & Evangélistes. Les quatre fleuves du Paradis

terrestre, désignés par ces mots : *Tigris, Euphrates, Geon, Fison.* Les Arts libéraux, les douze mois de l'année, les quatre saisons, les signes du zodiaque, Moïse assis dans une chaise, & soutenant un Ange sur un de ses genoux ; les quatre vertus cardinales, les quatre points cardinaux du monde ; enfin quantité de figures qui semblent faillir sur un fond jaune. *Voyez MOSAÏQUE.*

**PAYSAGE.** On appelle en Peinture, *paysages* tous les tableaux qui représentent des lieux champêtres, des campagnes, des prairies accompagnées de bois, ruisseaux, maisons de Payfans, ruines, châteaux, & où les figures n'en font que l'ornement, & n'y sont qu'accessoires. On dit faire le *paysage*, comme faire l'histoire. Le *paysage* renferme deux genres ; l'héroïque qui consiste à ne représenter que des sites d'un beau choix, tout ce que l'art & la nature ont de plus rare, de plus noble & de plus frappant, comme temples, obélisques, pyramides, &c.

Le second est le genre pastoral ; il consiste à représenter la simple nature & des objets communs, tels que quelques Bergers, des trou-

peaux, des maisons de payfans, des arbres, des rochers, &c.

Le *paysage* est un sujet des plus riches, des plus agréables & des plus féconds; de toutes les productions de la nature & de l'art, il n'en est aucune que le Peintre ne puisse faire entrer dans la composition de ses tableaux en ce genre. Celui du *paysage* demande beaucoup d'intelligence de la couleur & des effets de la lumière naturelle du jour. Le Titien, les Carraches, le Pouffin, Bourdon, Campagnole, Paul Bril, Breughel, dit de Velours, ont entr'autres excellé dans le *paysage*.

Lorsqu'on grave un *paysage*, on doit le préparer très-lozange, afin que les tailles accompagnent plus moëlleusement les traits qui les dessinent, & laissent moins sentir la maigreur des contours qui en forment les feuilles. Les terrains se gravent par petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les crevasses de leurs angles les rendent brutes & formés par toutes sortes de travaux libres, qui y sont fort convenables. Les pointes émouffées sont plus propres à graver le *paysage*, que celles

qui sont coupantes, parce que ces dernières s'engageant dans le cuivre, ne laissent point la liberté de les conduire en tous sens, comme il est nécessaire pour les arbres. Les terrains, murailles, tronc d'arbre, doivent se graver en général d'une manière extrêmement grignoteuse: c'est-là qu'on peut mêler avec succès le carré avec l'extrême lozange, & se servir de l'échoppe par le côté le plus large.

**PAYSAGISTÉ**; Artiste qui fait son occupation particulière de peindre le *paysage*. Voyez **PAYSAGE**.

**P E A U**. Les Graveurs font usage d'une peau de mouton préparée à l'huile, pour mettre sur le cuivre vernis, tant pour empêcher que ce vernis ne se raye, ou ne se gâte pendant que le Graveur s'appuie dessus pour y graver ce qu'il a dessein de faire mordre à l'eau-forte, que pour le garantir de la poussière & des autres ordures qui pourroient tomber dessus, pendant qu'il n'y travaille pas. Quelques-uns se servent d'une serviette de toile damassée, usée, sans orlet, & pliée en quatre double. Elle entretient aussi le vernis. Quelques Peintres ont exécuté des tableaux en  
pastel

pastel sur de la peau de mouton.

**PÉCHER**; être défectueux, avoir quelque imperfection. Il se dit en Peinture de l'Artiste & de ses productions. Un Artiste *pêche* par le coloris, par le dessein, &c. Ce qui s'applique aussi au tableau.

**PEDESTRE**; épithete ou dénomination que l'on donne à une figure ou statue posée debout sur ses pieds. La statue de Louis XIV. de la place des Victoires à Paris, est *pedestre*.

**PEINDRE**; représenter l'apparence des objets, avec les couleurs qui leur sont naturelles ou ajoutées. En particulier, c'est mêler les couleurs, les fondre ensemble, & les appliquer selon les règles de l'Art. Quand l'ouvrage est fait librement & avec facilité, on dit qu'il est bien *peint*; mais on dit qu'il est *lêché*, quand cette liberté de main & cette franchise de pinceau ne s'y font point connoître, & que les couleurs y sont seulement fondues & adoucies avec beaucoup de soin. *Peindre* en détrempe, *peindre* en huile ou à l'huile, *peindre* à fresque, *peindre* à l'encaustique, *peindre* à la cire, *peindre* en pastel, *peindre*

en miniature, *peindre* en émail; *peindre* sur verre, sur bois, sur cuivre, &c. *Peindre* l'Histoire, les fleurs, les animaux, le paysage. *Voyez* notre Préface.

**PEINÉ**, en termes de Peinture, signifie qui n'est pas fait avec hardiesse, avec facilité, franchise, liberté. Les copies sont communément *peinées*, à cause de la servitude qu'exige l'imitation exacte de l'original.

**PEINT**; ce qui est travaillé suivant les règles de la Peinture. On dit un tableau bien *peint*; celui dont le faire est bon, ainsi que la couleur.

Ménage a voulu introduire les termes de *peinturé*, *peinturer*; mais ils n'ont pas fait fortune.

**PEINTRE**; Artiste qui avec le secours de la couleur, placée suivant les règles du Dessein, représente à nos yeux l'apparence des objets de la nature en relief sur une surface platte, telle que celle d'une toile ou d'une autre matiere.

On ne doit proprement donner le nom de *Peintre*, qu'à ceux qui savent bien transporter sur la toile les apparences des objets de la nature, par la distribution entendue des couleurs qu

leur conviennent. On appelle par mépris *Barbouilleurs*, tous ceux qui n'employent ou ne réussissent pas à employer les couleurs précisément pour cet objet.

On partage les *Peintres* en plusieurs classes, suivant le genre auquel ils s'adonnent plus particulièrement.

On appelle *Peintres d'histoire* ceux qui représentent les actions de la Divinité ou de l'Humanité. *Voyez* HISTOIRE.

Le *Peintre* de paysage est appelé *Paysagiste*, dont *voyez* l'article.

*Peintre* de fleurs, *Peintre* d'animaux, *Peintre* d'architecture, *Peintre* de décorations, *Peintre* en portraits, *Peintre* en émail : *Voyez* les articles qui les concernent. On appelle aussi *Peintre* de batailles, celui qui représente des sièges, des batailles, des rencontres, des escarmouches, & tout ce qui a du rapport à la guerre.

Les batailles dans la Peinture exigent un génie bouillant, impétueux, le seul capable de soutenir la chaleur d'une action, où l'agitation, le désordre, l'horreur doivent dominer. Mais ce n'est pas assez que l'enthousiasme préside à la composition, si

par une exécution rapide on n'empêche ce beau feu de s'éteindre, si le Peintre ne joint à l'art difficile de faire rapidement beaucoup, de rien ; cet art plus difficile encore d'établir l'harmonie dans le désordre, même à l'aide du clair-obscur, l'agent le plus immédiat & de la plus indispensable nécessité, puisqu'il s'agit dans un sujet aussi étendu, de dégrader, placer les groupes avec tant d'intelligence, qu'ils supposent la multitude sans l'admettre, qu'ils servent de repoussoirs au groupe principal, où la lumière & l'ombre arrêtées fortement, rendent toujours l'expression plus terrible. Il en coûte beaucoup pour créer l'espace & le grand nombre ; moyennant une douzaine de figures, tant cavalerie qu'infanterie, elles doivent représenter une grande armée dans une vaste campagne, signaler ses fureurs, & rendre sa victoire complète, en exterminant le reste des vaincus. *Merc. de France, Mars 1756.*

Il y a encore des *Peintres* sur le verre, qu'on nomme *Apprêteurs*, dont *voyez* l'article.

Anciennement il n'étoit permis qu'aux Nobles d'exercer la Peinture.

Les qualités d'un excellent *Peintre* sont d'avoir le jugement bon, l'esprit docile, le cœur noble, le sens sublime, de la fanté, de la jeunesse, de l'érudition; la commodité des biens, l'amour du travail & de son Art, & d'être sous la discipline d'un habile Maître. *Du Fresnoy*. Ces qualités se trouvent plus ordinairement dans ceux qui ont de la naissance, que dans ceux qui sont de basse-condition, & ce qui avilit cet Art noble, c'est qu'un grand nombre de ces derniers s'adonnent à la Peinture sans avoir ces qualités, & n'ayant ni esprit, ni talens, ni biens, ne prennent ce parti, que parce qu'ils le regardent comme un métier honorable & lucratif.

**PEINTURE**; art de représenter la nature en relief sur une surface plate, en y traçant l'image de tous les objets, tant réels qu'imaginaires, avec les couleurs qui leur sont convenables. La *Peinture* n'est à la rigueur que l'art de dessiner. L'Artiste dessine à chaque coup de pinceau qu'il donne, puisqu'il ne peint que pour produire des ressemblances de formes. La couleur dépend même absolument du

dessein; car toute apparence de forme s'évanouiroit, si la couleur passoit avec la pureté locale dans les parties de l'image qui paroissent commencer à tourner, c'est-à-dire à recevoir moins de lumière. Le dessein seul peut assigner à la couleur le point où elle doit commencer à se rompre, pour n'être pas en contradiction avec le clair obscur, mais concourir avec lui à produire l'effet que le *Peintre* se propose. C'est aussi au dessein seul à diriger le clair-obscur, & à faire changer ses tons à propos, pour produire l'illusion des différentes formes.

Le terme dessein est un terme générique qui n'exprime pas seulement l'art de tracer les limites latérales d'un objet, mais aussi l'art d'assigner la place, l'élevation & l'entonnement de chaque partie visible entre les profils, ou les côtés de cet objet. Le trait ne suffit pas, pour indiquer toutes les formes. La *Peinture* est donc l'art de rendre les formes des objets, au moyen du trait & des couleurs, suivant les règles du clair-obscur. Ainsi on peut dessiner sans peindre, quand il ne s'agit que du simple trait pour exprimer les limites la-

térales ou le profil d'un objet ; mais on peut peindre sans dessiner à chaque mouvement du pinceau.

La *Peinture* a par-dessus la Poësie & l'éloquence, que parmi cette grande diversité de langues, elle se fait entendre de toutes les Nations. Quant à ses différentes especes de *Peinture* à l'huile, à fresque, à détrempe, &c. Voyez notre Préface, où elles sont traitées fort au long.

**PEINTRERIE** ; vieux mot qui signifie la Peinture. Il est du style bas & familier.

**PENDANT** ; terme de Peintres & de Graveurs, qui se dit de deux tableaux ou estampes de même grandeur, & qui représentent des sujets à peu près semblables. On dit, ce tableau n'a point son *pendant*. Les Curieux & les Brocanteurs cherchent toujours à appailler leurs tableaux, & quand ils l'ont fait, ils les appellent *pendants d'oreilles*, ou simplement *pendants*.

**PENSÉES** : ce sont en termes de Dessin & de Peinture les premiers traits, les premières idées que l'Artiste jette sur le papier, pour l'exécution de l'ouvrage qu'il se propose. Il s'y livre à tout le feu de son imagination,

& se contente de quelques coups de crayon ou de plume, pour marquer son intention, l'ordre & le caractère qu'il veut donner à son ouvrage.

Ces *pensées* qui aux yeux des ignorans, ne sont que des barbouillages ou des charbonnées, sont très-précieuses aux yeux d'un Connoisseur, parce qu'il y voit tout l'esprit de son Auteur, une franchise, un feu, des touches spirituelles, & un certain caractère qu'on ne trouve pas dans les desseins finis ; le Connoisseur trouve même sa satisfaction à compléter à ce qui manque de terminé & d'arrêté dans ces pensées.

**PENSIONNAIRES**. On appelle ainsi les Eleves de Peinture, de Sculpture & d'Architecture, que le Roi de France entretient dans l'Académie fondée à Rome par Sa Majesté, pour les mettre en état de se perfectionner dans leur art par la vûe des Antiques, des tableaux des grands Maîtres, & des monumens qui se trouvent abondamment en Italie. —

Il y a aussi des *Pensionnaires* à Paris que l'on nomme *Eleves protégés*. Voyez **ELEVE, ACADEMIE**.



**PERCÉ**, en termes de Peinture, se dit des échappées de lumière, que l'on ménage dans un paysage à travers une touffe d'arbres, ou de toute autre masse brute, pour étendre davantage le point de vûe, & faire un paysage qui ne soit pas trop *ouché*.

**PERCÉ** (corps). Les Graveurs appellent ainsi deux couleurs claires & très-légères, posées l'une sur l'autre dans les tableaux qu'ils se proposent de graver; c'est-à-dire deux objets placés l'un devant l'autre, & dont les couleurs sont légères, vagues & tenant de l'air, comme sont les draperies des Anges, des Génies, des Déesses, &c. Ces corps percés sont ainsi nommés, de ce qu'il semble que l'objet devant est percé & transparent, & qu'il laisse presque voir celui qui est derrière, comme à travers du glaci; ce qui fait qu'ils sont très-difficiles à rendre en Gravûre, avec tout l'effet qu'ils ont dans le tableau, & à la couleur les distingue.

**PERDRE**, en termes de Gravûre, se dit d'une ligne ou trait, que l'on joint continuellement à un autre par une continuité, que l'on ne puisse percevoir qu'il y en a

deux réunis. Si la taille que l'on fait, peut en produire heureusement une seconde, on peut la passer par dessus l'autre avec une pointe plus fine : mais si elle n'est propre qu'à une troisième, il faut laisser au burin le soin de l'allonger, & de la perdre doucement l'une dans l'autre. *Bosse*.

**PERDU**. On dit en Peinture que les contours d'une figure sont perdus & noyés, lorsqu'ils sont confondus avec le fond, duquel ils devroient paroître détachés. *Félib*.

**PERDUE** (taille, hachure), c'est-à-dire affoiblie, & devenue moins sensible. Il faut que la partie des hachures qui approche le plus du jour ou de la partie la plus éclairée de l'objet, soit plus déliée & perdue, & qu'elle devienne presque insensible. Il est difficile de produire cet effet à l'eau-forte; ses hachures finissent trop à coup : il faut les terminer au burin.

**PERIGUEUX**; pierre dure, marcaffite, qu'on appelle aussi *manganese*, dont voyez l'article.

**PERSAN**. Voyez l'article suivant.

**PERSIQUE** ou **PERSAN** selon quelques-uns; nom

générique qu'on donne à toutes les statues qui soutiennent des entablemens. Ces statues représentent des Perses captifs, avec leurs vêtemens ordinaires; on en attribue l'invention aux Lacédémoniens, qui après la bataille de Platée, voulurent humilier les Perses, en plaçant des statues qui les représentoient, pour soutenir l'entablement d'une galerie bâtie exprès pour cela.

**PERSPECTIVE;** science qui apprend à représenter les objets sur une surface, tels qu'ils nous paroissent à une distance proportionnée. Un Peintre ne sauroit être habile dans son Art, s'il ignore les règles de la *Perspective*; mais il ne doit cependant pas s'y assujettir de manière à en devenir l'esclave. La Peinture est faite pour plaire aux yeux, & un tableau dans lequel on observeroit scrupuleusement toutes les règles de la *Perspective*, ne produiroit pas quelquefois cet effet. Les grands Maîtres l'ont abandonnée, quand ils ont remarqué qu'en suivant le plan géométral, ils n'y trouvoient pas leur compte; c'est pourquoi on peut dire que l'on peut établir des règles de bienséance dans la *Per-*

*pective*, quand elles contribuent à produire l'effet de siré. Mais cependant comme elle est absolument nécessaire aux Peintres, qui ne doivent s'en écarter qu'avec une grande discrétion, j'en donne ici les principes, qui suppléeront à ce qui manque dans l'article *Optique*.

On divise la *Perspective* en *Perspective ordinaire*, *Perspective militaire*, *Perspective curieuse* & *Perspective à vue d'oiseau*.

La *Perspective ordinaire* représente les objets sur une surface plane, parallèle nos yeux. La *militaire* représente les objets sur une surface plane à peu près telle qu'ils sont en effet, & ne pas tels qu'ils nous paroissent, quand nous en sommes éloignés à une certaine distance.

La *Perspective curieuse* représente les objets sur toutes sortes de surfaces, planes, courbes, & dans la position que l'on veut, de manière que ces objets paroissent à nos yeux tels qu'ils nous les verrions sur le terrain. Elle donne aussi les règles pour faire sur une surface plane des figures diverses formes & monstrueuses, qui étant présentées devant un miroir concave ou convexe

paroissent naturelles & dans toutes les proportions qu'elles doivent avoir.

Pour faire un tableau dans les règles de la perspective, il y a quatre choses à observer, le *point de vûe* ou de l'*œil*, qu'on nomme aussi *point principal*: les *points de distance*, la *ligne de terre*, & la *ligne horizontale*.

Le point de vûe est celui qui semble le plus éloigné du tableau, où tous les rayons doivent tendre, qui forme l'axe de l'œil sur la ligne horizontale, & qui se trouve perpendiculaire au tableau.

Les points de distance sont deux points pris à volonté à égale distance du point de vûe sur la ligne horizontale. C'est par leur moyen que l'on détermine les apparences des distances des objets qui nous paroissent plus ou moins grands sur le terrain, selon qu'ils sont plus ou moins éloignés de nous.

La ligne de terre qu'on appelle aussi *ligne de plan* & *baze du tableau*, est celle que l'on suppose régner tout le long du bas du tableau: c'est-là où commence le terrain qui s'étend de là jusqu'à la ligne horizontale, ou l'horizon, à qui la *ligne de terre* est parallèle. On appelle

aussi la *ligne de terre*, *ligne fondamentale*.

La ligne horizontale est celle qui passe par le point de vûe, & sur laquelle les points de distance sont pris: elle est parallèle à la ligne de plan.

Ces lignes forment tout le fond de la science de la perspective; mais il ne suffit pas de faire paroître les objets dans le point d'éloignement où ils sont au naturel, il faut aussi leur donner une hauteur proportionnée à cet éloignement. C'est ce qu'on fait au moyen d'une autre ligne, que l'on nomme la *ligne d'élevation*. Il s'agit, pour la former, d'élever une perpendiculaire à droite ou à gauche, à l'extrémité du plan. Ainsi quand on veut élever sur un plan une figure de deux, trois pieds, &c. quand on a tracé le plan, & que l'on a élevé la perpendiculaire dont nous parlons, sur une des extrémités de la ligne de terre; de l'angle que ces deux lignes forment, on mène une ligne droite au point de vûe, ou à un autre point pris à volonté sur la ligne horizontale, entre le point de vûe & le point de distance du même côté. On divise ensuite la ligne d'élevation en parties égales, que

l'on suppose des pieds ; & l'on commence à les compter de bas en haut. Si l'on veut faire des figures , par exemple de trois pieds , on mène une ligne droite de la troisième division au point choisi à volonté sur la ligne horizontale ; l'espace compris entre les deux lignes tirées depuis la ligne d'élévation jusqu'au point choisi , donnera trois pieds sur tout le plan , selon les règles de la *perspective*. Il y a des cas où l'on ne donne pas aux plans de *perspective* , toute l'étendue qui se trouve depuis la ligne de terre jusqu'à la ligne horizontale ; alors on fixe cette étendue par une ligne qu'on nomme *ligne d'enfoncement* , parce qu'elle est comme le terme du plan de *perspective* , au-delà duquel les objets paroissent comme suspendus en l'air , ou appliqué contre un mur ou quelqu'autre élévation.

Cette ligne sert particulièrement dans les plans nuds , destitués de figures , & où l'on représente un pavé de chambre , une salle , ou le dedans de quelqu'autre partie d'un appartement. Cette ligne se mène parallèlement à la ligne horizontale , & se détermine par

celles qui sont menées de la ligne de terre aux points de distances. On éloigne la *ligne d'enfoncement* du point de vûe en éloignant les points de distance de ce même point de vûe , & on l'en rapproche en rapprochant les points de distance. Plus les points de distance sont éloignés du point de vûe , plus le plan paroît raccourci.

Pour dessiner en *perspective* quelque plan horizontal que ce soit , on dessine d'abord le plan ou la figure selon les règles de géométrie , & l'on tire la ligne de terre à la distance du plan au tableau. La ligne horizontale étant ensuite menée parallèle à celle de terre , de tous les angles du plan géométrique on élève des perpendiculaires sur la ligne de terre ; & après avoir choisi le point de vûe , & les points de distance , on transporte les perpendiculaires de droite à gauche sur la ligne de terre , selon la distance qu'elles ont entr'elles , & de chaque point où elles sont transportées , on mène des lignes droites au point de distance : on mène encore des lignes droites du point de vûe aux points d'intersection formés par la ligne de terre & l'élévation des

perpendiculaires ; & les intersections de ces lignes avec celles qu'on a menées au point de distance donnent la figure en perspective. Cette règle-pratique est générale pour toutes sortes de figures ; mais on peut l'abréger en certains cas. L'effet de la Peinture n'est produit que par l'imitation exacte de celui que les objets naturels éclairés font sur l'organe de la vûe ; & cette imitation ne scauroit être parfaite , si elle n'est fondée sur une vraie entente des jours & des ombres. Il faut donc trouver l'apparence des ombres que les corps opaques doivent former quand ils sont éclairés , soit par les rayons du soleil , soit par les rayons divergens d'une lampe ou d'une chandelle. Dans le premier cas , le soleil dardant ses rayons parallèlement entr'eux sur le solide éclairé , & sur le plan où ce solide est posé : dès qu'on a supposé le soleil à une certaine hauteur prise sur le tableau , de ce point fixe on menera des lignes droites parallèles jusques sur le plan ou pavé , en en faisant passer une par chaque angle supérieur du solide ; on en mènera ensuite d'autres de chaque angle inférieur , qui cou-

peront les premières , & les points d'intersection détermineront la longueur , la largeur , en un mot la figure que doit faire l'ombre de ce solide.

Lorsque les corps sont éclairés par une lampe ou une chandelle , il faut abaisser une perpendiculaire du centre de la lumière sur le plan ichnographique , ou la supposer abaissée. On en fait autant des angles ou parties plus saillantes du solide , & du bas de la première perpendiculaire , on mène des lignes droites indéfinies qui doivent passer par le bas des perpendiculaires abaissées des angles du solide. On mène ensuite d'autres lignes droites du centre de la lumière jusqu'aux lignes indéfinies , en les faisant passer par les angles supérieurs du solide , & l'intersection de ces lignes au-delà du solide , détermine la longueur & la figure apparente de l'ombre sur le pavé.

Mais si le plan sur lequel l'ombre tombe est vertical , comme il arrive , lorsque le solide est posé près d'un mur , on doit alors mener une ligne droite du bas de la perpendiculaire abaissée de la lumière jusqu'au-delà du

mur, & la faire passer par le centre du solide. Après avoir ensuite mené une ligne droite depuis le centre de la lumière jusqu'au mur, en la faisant passer par le haut & les angles du solide, on élève une perpendiculaire du bas du mur jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne descendante de la lumière jusqu'au mur : ce point d'intersection fixe la hauteur de l'ombre sur le mur ou plan vertical.

Si l'on a à représenter l'ombre d'un corps éclairé par le jour d'une fenêtre, l'on doit suivre la même méthode qui est prescrite pour les corps éclairés d'une chandelle. Pour cet effet on abaisse une perpendiculaire du centre du haut de l'ouverture de la fenêtre, jusqu'au pavé, & l'on en fait autant des angles inférieurs de la même ouverture. L'on tire ensuite des lignes d'ombre du bas de ces perpendiculaires, qui passeront par les angles inférieurs du solide, & après en avoir mené d'autres des centres supérieurs & inférieurs de l'ouverture de la fenêtre, jusqu'à ce qu'elles coupent celles qu'on a menées du bas des perpendiculaires, l'intersection donnera les bornes & les figures de l'ombre du solide.

Pour qu'un tableau fasse sur l'œil du spectateur tout l'effet que le Peintre peut s'en promettre, il y a encore bien d'autres choses à observer. *La ligne principale* du tableau, est presque la seule d'où en dépend l'ordonnance. Cette ligne est celle que l'on suppose menée du pied du spectateur au bas du tableau, & parallèlement au rayon principal, qui partant de l'œil du spectateur, va aboutir au point de vûe. Il n'appartient qu'aux Maîtres de l'Art, qui ont beaucoup d'expérience, d'avoir le choix & le goût, pour rendre la plus gracieuse qu'il se puisse, l'apparence des objets peints sur un tableau. Supposé donc que le plan du tableau soit une grande salle ornée de côtés & d'autres de morceaux d'Architecture, de Sculpture & de Peinture, &c. & que le fond présente quelque objet capable de former un beau coup d'œil ; dans ce cas on doit placer la ligne principale de manière qu'elle partage le plan en deux également, afin de pouvoir découvrir d'un seul coup d'œil tout ce qu'il présente de gracieux. On doit toujours en agir ainsi lorsque les objets qui font le princi-

pal sujet du tableau, sont placés en simétrie. Mais s'ils ne sont pas simétrisés, & qu'il s'en trouve de plus frappans d'un côté que de l'autre, il faut alors placer la ligne principale du côté de ces objets qui sont plus agréables à voir.

Le fondement de cette règle est qu'il ne faut jamais confondre le sujet principal dans une multiplicité de figures inutiles, ou comme on dit, à louer. Il doit toujours être ramené sur le devant du tableau, afin qu'il frappe davantage, & qu'il ne laisse pas à deviner ce qu'on a voulu représenter.

Lorsque la ligne principale passe par le milieu du tableau, la hauteur du point de vûe doit être plus grande que la hauteur naturelle d'un homme, sans cela les apparences des compartimens d'un parterre, par exemple, plus éloignés de la base du tableau, paroïtroient trop petites & confondues; les piliers, les arbres, &c. placés le long de la ligne de terre, sur des lignes perpendiculaires, ne paroïtroient pas assez détachés les uns des autres. Il faut donc dans ce cas placer les points de distances aux deux extrémités du tableau, parce qu'a-

lors les lignes menées aux points de distances, coupent celles qui sont menées au point de vûe en des points plus éloignés de la base, & font paroître les objets plus distincts. Il faut néanmoins prendre garde à ne pas placer le point de vûe trop haut; les figures en paroïtroient infiniment trop petites proportionnellement aux maisons.

On apperçoit toujours le dessous des objets placés plus haut que l'horison, le dessus de ceux qui sont placés dessous, & le côté avec le devant de ceux qui sont à l'horison même.

Il faut placer le point de vûe à deux ou trois pieds de hauteur seulement, si l'action, qui fait le sujet principal, se passe sur le plan du tableau, le détail en paroît mieux, l'action s'approche du devant; alors les points de distance doivent être placés hors du tableau. Dans les paysages & les grandes vûes il faut toujours les placer dans le tableau, & l'on ne doit jamais placer les objets qu'on veut produire du côté où les diagonales forment l'enfoncement.

Toutes les règles que nous avons données jusqu'ici regardent la *perspective*

ordinaire. La *militaire*, que l'on appelle aussi *cavaliere*, consiste à représenter le plan dans ses véritables dimensions, & avec toutes les largeurs de ses différentes pièces: elle n'est guères en usage que pour les fortifications. Après avoir dessiné le plan comme nous venons de dire, on mène à tous les angles des parallèles à l'un des côtés du plan, & dont les hauteurs des pièces sont égales aux hauteurs des pièces qui sont sur ces angles; on joint les sommets de ces parallèles par des lignes droites, puis effaçant les lignes qui se trouvent cachées par les autres, & mettant les ombres convenables, le dessin est achevé.

Quand à la *perspective curieuse*, il ne s'agit que de tracer un carré grand à volonté, qu'on divise en autant de petits carrés que l'on veut. On dessine sur ces carrés une figure régulière: sur un autre plan on tire une ligne droite de la longueur que l'on veut, & l'ayant partagée en deux parties égales, on abaisse ou on élève une perpendiculaire à volonté, dont l'extrémité se prend pour le point de vûe. Sur cette extrémité on élève encore une

perpendiculaire dont le bout sert de point de distance. Ayant ensuite divisé la ligne qu'on avoit partagée en deux, en autant de parties qu'un des côtés du premier plan contenoit de carrés; de ces points de division on mène des lignes droites au bout de la perpendiculaire que l'on a prise pour point de vûe, & une autre oculte diagonale du point de distance à l'extrémité de la ligne qui contient les divisions des carrés. Les intersections de cette diagonale marquent les points par où l'on doit mener des parallèles à la première ligne d'où l'on avoit mené des droites au point de vûe. On distribue après cela dans chacun de ces carrés longs les traits de la figure régulière, avec la précaution de placer proportionnellement dans chaque carré long, ceux qui se trouvent dans les carrés de l'autre plan qui leur répondent. Les figures paroîtront d'autant plus déformées, que la perpendiculaire qui forme le point de vûe sera longue, & la ligne du point de distance courte.

La dernière espèce de *perspective* est celle que l'on appelle à *vûe* d'oiseau: elle nous représente les objets



tels que nous les verrions si nous étions élevés dans les airs comme les oiseaux. Elle a été imaginée pour représenter l'intérieur des cours environnées de bâtimens élevés ; & comme pour cela la hauteur de l'œil doit être extrêmement grande, le point de vûe & l'horizon doivent être beaucoup au-dessus du tableau.

Supposé donc que le plan soit un quarré long, on prolongera les deux plus longs côtés jusqu'à ce qu'ils soient égaux à la hauteur de l'œil ; on joindra ensuite les extrémités de ces deux lignes prolongées par une autre, qui tient lieu de celle qui sermoit le parallélograme avant le prolongement de ses côtés, & ces deux extrémités de ces côtés prolongés se prendront pour les points de vûe. Sur cette dernière ligne on placera le point de vûe, & l'on représentera les objets selon les règles ordinaires, & on leur donne la hauteur que l'on veut, au moyen de la ligne d'élévation, & des droites menées au point de vûe & de distance selon l'exigence des cas.

On appelle *perspective linéaire* ou *linéale*, celle qui par les règles de la Géo-

métrie donne la diminution précise des lignes & des parties d'un edifice. Les Peintres appellent encore *perspective aeriene*, celle qui enseigne la méthode de traiter les objets d'une maniere plus ou moins distincte, & plus ou moins colorée, selon que l'air interposé est plus ou moins épais. Cette *perspective* dépend de l'art du Peintre qui fait l'application des couleurs ; elle est d'un grand usage dans les paysages pour bien exprimer les lointains.

Quelques-uns ajoutent encore la *perspective spéculaire*, mais elle ne differe pas de la *perspective curieuse*.

**PESANT**, en termes de Peinture, signifie la même chose que *lourd*, dont voyez l'article. On dit aussi une couleur *pésante*. Voyez COULEUR.

**PETILLANT**, en termes de Peinture, signifie éclatant, brillant, fort de couleurs. Que les corps qui sont derriere se lient & fassent amitié ensemble, dit Du Fresnoy, & que ceux de devant soient forts & *petillans*.

**PETILLER**, donner trop de coups de lumieres & des réveillons à un ta-

bleau. Il faut du repos, & ménager en conséquence les masses d'ombres & de clairs, de manière que l'œil ne coure pas & ne se fatigue point en cherchant à s'arrêter. On doit former différens groupes qui se soutiennent les uns & les autres par des *repos* ménagés, & qui sans être trop égaux & symétrisés, laissent promener le spectateur en l'amusant agréablement.

Deux couleurs pétillantes l'une auprès de l'autre ne font pas un bon effet dans un tableau; elles sont communément ennemies: tels sont le vermillon & le bleu, qui choquent la vûe, parce qu'ils *pétillent* trop.

**PETIT PIED** (*réduire au*) Voy. **PIED**.

**PEUPLÉ**, un tableau *bien peuplé* ou meublé, est celui où toutes les figures requises à l'action que le Peintre a voulu représenter, y sont *mises* & distribuées où elles doivent être. *De Piles*.

**PIECE**. Quelques-uns disent d'un beau tableau, que c'est une belle *pièce* de Peinture; mais je crois qu'il vaut mieux dire un beau *morceau*. La transfiguration de Raphaël est un beau *morceau* de Peinture, &

non pas une belle *pièce* de Peinture. Le terme de *pièce* se réserve pour les estampes.

**PIED**, réduire au petit pied, c'est, en termes de Peinture, copier un grand tableau en petit, au moyen d'un même nombre de petits carrés proportionnés à de plus grands qu'on a fait sur l'original. C'est ce qu'on nomme aussi *craticuler* ou *graticuler*. Voyez l'un ou l'autre.

**PIÉ-DOUCHE**, petit piédestal, ou petite base de forme carrée, ou carré-long, ou ronde ornée de moulures: elle se met comme le piédestal pour porter un buste, une petite figure ou statue.

**PIERRE**. La pierre est de toutes les matières celle qui semble la plus propre aux ouvrages de Sculpture; le marbre, sur-tout, lorsqu'il est travaillé par la main d'un habile Artiste, rend toute la tendresse, l'expression, les graces & le fini de la nature. La pierre de Tonnerre y est aussi très-propre; elle a le grain extrêmement fin, & une blancheur éblouissante.

**PIERRE-PONCE**. Pierre ou terre calcinée par des feux souterrains, & si légère, qu'elle surnage l'eau

presque comme le bois. Les plus estimées sont les plus grosses, les plus légères & les plus nettes : elles doivent être poreuses, spongieuses, d'un goût salé marécageux, remplies de petites aiguilles. On s'en sert pour ôter les nœuds du fil des toiles à peindre, pour les rendre plus unies, & pour y faire naître un petit duvet propre à s'attacher plus fortement à la colle, quand il s'agit de rentoiler les vieux tableaux; c'est ce qu'ils appellent *donner de l'amour à la toile*. Voyez AMOUR.

**PIERRE SANGUINE.**

Voyez SANGUINE.

**PIERRE NOIRE**, sorte de pierre tendre de couleur noire, dont les Dessinateurs se servent pour faire des crayons. Il faut la choisir ni trop dure, ni trop tendre.

**PIERRE A BROYER**, est une pierre marbre ou porphyre très-uni, & d'une grandeur arbitraire, dont les Peintres se servent pour broyer les couleurs avant de les coucher sur la palette. On l'appelle aussi *marbre*, dont voyez l'article.

**PIERRE DE RAP-PORT**, (*travailler de*) c'est faire une espèce de mosaïque avec de petits morceaux de pierres naturelles.

Voyez MOSAÏQUE.

**PIERRE DE FIEL**, couleur jaune qui tire un peu sur le brun, & qui ombre très-bien la gomme-gutte dans la Peinture en miniature. Je ne sçais pas de quelle nature est celle qui se vend chez les Marchands de couleurs; mais j'ai fait une couleur semblable avec des fiels de brochets & avec des fiels d'anguilles: je les ai fait sécher dans un lieu chaud comme une étuve; je les ai ensuite fait tremper dans de l'eau pure, en les y écrasant; j'en ai ôté toutes les pellicules & les fibres quand toute la matière du fiel a été dissoute dans l'eau, & j'ai fait sécher ensuite cette eau dans des vases par évaporation au Soleil, ou dans un lieu chaud.

**PIERRE A AIGUISER.** C'est une pierre à l'huile dont le grain doit être extrêmement fin, comme les pierres à aiguïser les rasoirs. Elle sert aux Graveurs pour aiguïser les pointes, les échoppes, &c. Il ne faut pas qu'elle morde trop fort, afin qu'elle fasse un tranchant très-vif: car quand la pierre est rude, elle ne mange pas nettement, & il demeure des ébarbures autour des outils qui sont extrême-

ment préjudiciables à la Gravure, parce qu'ils rendent les traits *boueux*. Cette pierre diffère des autres pierres, en ce qu'on y pratique dans un bout un petit canal A. N°. 42. pour aiguïser les pointes en rond, en les conduisant par allées & par venues tout le long de ce canal, & en tournant en même-tems le manche entre les doigts.

**PINCEAU.** Assemblage de plusieurs poils liés ensemble du côté de leur racine, & ajusté dans le bout d'une plume, dont les Peintres se servent pour coucher leurs couleurs plus délicatement & plus uniment qu'avec la *brosse*. Il y en a de différentes grosseurs. Les *pinceaux* sont ordinairement de poils de gris : il faut toujours choisir ceux qui forment bien une pointe par tous les poils réunis. On les passe pour cela sur les lèvres en humectant un peu le poil, & le retournant en même-tems. Ceux dont les poils s'écartent, ou ne se réunissent pas en une seule pointe, ne valent rien. On doit les nettoyer avec soin à mesure qu'on s'en sert, particulièrement quand on met le même en usage pour coucher des couleurs différen-

tes. On le trempe pour cet effet dans l'huile nette que l'on tient dans le *pinclier*, sur le bord duquel on le presse avec le doigt, & on l'essuie ensuite avec un petit morceau de linge. N°. 43.

Tous les *pinceaux* ne sont pas semblables ; ils diffèrent en grosseur & en longueur suivant l'usage qu'on veut en faire. Les *pinceaux* pour peindre à l'huile ont le poil court & beaucoup de corps : ceux que l'on employe dans la détrempe ont le poil plus long ; les *pinceaux* à laver le sont encore davantage ; & ceux qui sont en usage pour la signature sont petits, menus & déliés.

M. Félibien dit que les anciens Peintres faisoient les leurs de morceaux d'éponges, & que c'est peut-être de-là qu'on a dit d'un certain Peintre, que ne pouvant bien représenter l'écume qui sort de la bouche d'un cheval ou d'un chien, il y réussit en jettant de dépit son éponge contre son tableau.

**PINCEAU** se dit aussi au figuré de l'ouvrage même fait avec le *pinceau*, ou plutôt du Peintre qui l'a conduit & manié. C'est dans ce sens que l'on dit d'un Peintre dont les tableaux sont bien

bien empâtés, que c'est un *pinceau* gras nourri : quand le tableau est bien touché & bien composé, que c'est un sçavant *pinceau*, un *pinceau* moëlleux, &c.

**PINCEAU**; outil de Graveurs fait en forme d'épouffetes, dont les Graveurs se servent pour ôter de dessus leurs planches les parties ou raclures de vernis qu'ils enlèvent avec les pointes ou les échoppes. N<sup>o</sup>. 44.

Il faut avoir soin que ce *pinceau* ne touche à rien de sale ni de gras, & bien le garantir de la poussière, afin qu'en le passant sur le vernis, il ne laisse après lui aucune ordure dans les hachures qu'on a faites. Ces saletés gâteroient le dessein ou rayeroient le vernis.

**PINCELIER**; petit vase communément de cuivre ou de fer blanc, plat par dessous, arrondi par les deux bouts, & séparé en deux par une petite plaque posée au milieu, de la manière qu'on le voit, N<sup>o</sup>. 45. On met de l'huile dans un des côtés, pour nettoyer les pinceaux, en les trempant dedans; on les presse entre le doigt & le bord du vase ou de la plaque, afin que l'huile tombe avec les couleurs qu'elle détache du pin-

ceau, dans l'autre partie du vase où il n'y a point d'huile nette. Les Doreurs employent ces restes de couleurs qui tombent dans le *pinclier*.

**PIQUANT**, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont le sujet & l'exécution sont gracieux, dont le choix est beau, les lumières bien entendues, & dont toutes les parties ont quelque chose d'intéressant & de flatteur.

**PIQUER** se dit d'un dessein. C'est en réhausser les plus vives lumières avec de la craye blanche, ou du blanc de craye détrempé dans de l'eau gommée, & appliqué au pinceau. Voyez **RÉHAUSSER**.

**PITTOIS** ou **PUTTOIS**; espèce de pinceau composé de poils d'un animal appelé *pitois*, *Blaireau* & *Taïsson*. Son poil est dur, roide, & très-propre à faire des pinceaux qui participent de la roideur de la brosse & de la mollesse des pinceaux ordinaires. Les *pitois* servent à fondre les teintes.

**PITTORESQUE**, qui est propre à la Peinture, qui en exprime bien le goût & le caractère, soit dans les attitudes, soit dans les contours, soit enfin dans les ex-

pressions singulières que le génie seul & l'imagination d'un Peintre peuvent produire. M. Charles Coypel, dans ses Conférences, a défini ce terme : » Un choix » piquant & singulier des » effets de la nature, assai- » sonné de l'esprit & du » goût, & soutenu par la » raison. »

**PITTORESQUE-MENT**; d'un goût pittoresque, d'une manière qui ressent bien le goût & le génie de la Peinture.

**PLACARD**. *Voyez* CUL-DE-LAMPE.

**PLAFOND**. *Voyez* PLAT-FOND.

**PLAN GÉOMETRIQUE**. On en suppose plusieurs dans un tableau. C'est le fond de la toile sur lequel on dessine les objets tels qu'ils nous paroissent être. On dit qu'une figure est bien sur son *plan*, bien posée, qu'elle est d'à plomb.

**PLAN** signifie aussi le dessein d'un édifice exprimé par des lignes, sans aucune élévation; mais tel seulement qu'il paroîtroit, si les murs n'étoient élevés qu'à hauteur de la terre; les proportions & les mesures des appartemens y étant cependant exprimées par les différentes distances des lignes.

Ce que nous appelons ici *plan*, est la même chose que ce qu'on appelle aussi *ichnographie*, ou la section horizontale d'un édifice, dans laquelle on représente l'épaisseur des murs principaux & des refends, la largeur des portes & des fenêtres, la distribution des escaliers, & enfin de toutes les parties dont l'édifice est composé.

Pour rendre les *plans* plus intelligibles, on en marque les massifs d'un lavis noir: les saïies qui posent à terre, se tracent par des lignes pleines; & celles qui sont supposées au-dessus, par des lignes ponctuées. On distingue les augmentations ou réparations à faire, par une couleur différente de ce qui est déjà subsistant; & les teintes ou lavis de chaque *plan*, se font plus claires, à mesure que les étages s'élevont.

L'Ortographie est aussi une espèce de *plan*, qui ne présente que l'élévation de la façade d'un édifice, & non pas les dedans. *Voyez* ORTOGRAPHIE.

Les *plans* de fortifications sont ichnographiques & ortographiques, parce qu'ordinairement les maisons du Fort ne sont que représen-

rées ichnographiquement , & les courtines, les bastions, &c. sont représentés orthographiquement. On dit *lever un plan* , *réduire un plan* , *plan* au crayon , *plan* à la plume , *plan* lavé.

**PLANCHE**, en termes de Graveurs , signifie une feuille mince de cuivre , d'argent ou d'étain , sur laquelle ils gravent au burin , ou à l'eau-forte , les desseins qu'ils veulent représenter en estampes. On trouve la manière de les préparer à cet effet dans le Livre intitulé : *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin* , par *Abr. Bosse*.

On grave aussi en bois , & les estampes que l'on tire d'après ces gravûres, se nomment *tailles de bois* : dans celles - ci le relief laisse son empreinte , & dans les *planches* de cuivre , c'est le creux.

Les Libraires appellent *planches* les estampes gravées qu'ils insèrent dans les livres , pour servir à l'explication du discours. *Traité de* , &c. *in-4°* . *in-8°* . &c. *avec 50* , *60* , &c. *planches*. Voyez **GRAVURE** , **CUIVRE**.

**PLAQUE**, en termes de Gravûre. Voyez **PASTÉ**.

**PLAT** se dit en Peinture

de ce qui paroît avoir peu de relief , c'est-à-dire peu d'opposition. On le dit aussi de ce qui est peu élégant , d'un choix médiocre ou mauvais. C'est encore une figure dont le caractère est ignoble , dont l'air de tête est commun , dont les draperies sont molles.

**PLAT-FOND** ; c'est en Peinture un ouvrage fait pour être vû de bas en haut , pour être placé au-dessus de la vûe , dont les objets doivent par conséquent être peints en raccourci , & vûs par dessous.

La Peinture à la cire est très - propre à exécuter des *plat-fonds* : elle donne un vapoureux , un transparent , & néanmoins une vigueur & une hauteur de ton que l'on ne peut guères obtenir des autres genres de Peinture.

M. le Lorrain de l'Académie Royale , a exécuté au mois de Mars de cette année 1756 , chez Madame du Fort , rue du fauxbourg S. Honoré , un *plat-fond* peint à la cire , selon la vraie méthode , qui est celle de Messieurs de Caylus & Majault. Ce morceau , le premier que l'on a exécuté en ce genre , fait également honneur , & aux inventeurs de cette manière de pein-

dre, & à l'Artiste qui a exécuté ce morceau. M. le Lorrain doit faire incessamment un second *plat-fond* de la même manière, dans la même maison. *Voyez* notre Préface.

**PLAT-FONNER**  
*une figure*, lui donner le raccourci nécessaire pour qu'elle paroisse à l'œil dans la même position où elle se montreroit, si elle étoit en effet suspendue en l'air ou au-dessus de l'œil. On dit alors que de telles figures *plat-fonnent* bien. Le Corregge est le premier qui ait osé mettre des figures véritablement en l'air, pour les faire *plat-fonner*.

**PLASTRE.** Les Anciens ont peint sur le *plâtre* comme les Modernes; la couleur y prend très-bien: mais quand il s'agit d'exécuter quelques morceaux sur le *plâtre*, il faut avoir soin de faire faire l'enduit de *plâtre* tout à la fois, parce que si on le fait à diverses reprises, quand il n'y auroit même d'autre intervalle que du soir au lendemain, le second ouvrage ne se lie jamais bien avec le premier, & il se forme des crevasses entr'eux à mesure que le *plâtre* sèche. Il faut aussi que l'enduit soit bien uni, & extrêmement

sec avant qu'on y couche la peinture.

Le *plâtre* en poudre fine; & détremée avec l'eau pure, est la matière la plus en usage pour tirer des figures en relief dans des moules, & pour faire les moules mêmes. *Voyez* MOULE, JETTER EN MOULE.

On exécute en *plâtre* ou gyps, une espèce de gravure colorée, qui fait un effet agréable & approchant de celui de la Peinture. On a pour cet effet une table de *plâtre* extrêmement polie, que l'on creuse plus ou moins avec des espèces de burins très-pointus, comme si l'on gravoit sur le cuivre. On remplit ensuite les creux avec les couleurs & les teintes convenables aux objets gravés; & quand l'ouvrage est fini, on y passe de l'huile de lin chaude, après avoir poli le tout, & on le repoli de nouveau.

**PLEIN-SUR-JOINT;** terme de Maçonnerie & de Gravure. On place *plein-sur-joint* les briques d'un mur que l'on bâtit, c'est-à-dire, qu'on doit poser le milieu de la longueur d'une brique sur les bouts rapprochés de deux briques qui sont déjà posées. C'est dans le même sens que l'on dit



dans la Gravûre , il faut arranger les points longs , & les tailles *pleint-sur-joint*.

PLIS ; parties enflées d'une draperie , formées par l'ampleur de l'étoffe. Les *plis* petits & trop multipliés forment un papillotage désagréable. Quand il s'agit des draperies dont on habille les Divinités , les Magistrats & les hommes de nom , les *plis* doivent en être majestueux , & de beau choix ; mais il ne faut pas que les membres soient traversés par des *plis* trop ressentis. Des *plis* bien entendus doivent suivre les mouvemens des membres sans les gêner dans leur action. On doit avoir toujours égard à la qualité des étoffes ; car les *plis* du satin ne sont pas de même forme que ceux du velours , ou d'une étoffe de laine. Un Peintre ne doit pas non plus toujours suivre le naturel , mais diminuer quelquefois le nombre des *plis* , qui rendroient les draperies sèches & mesquines. Il faut prendre pour règle un certain milieu entre les trop petits & les trop grands *plis* : les extrêmes sont toujours à éviter. *Voy. DRAPERIE.*

Quant à la Gravûre , elle doit observer les mêmes

loix ; & lorsqu'un Graveur veut exécuter une draperie , il faut qu'il prenne les tailles de maniere qu'elles en dessinent bien les *plis* , & qu'il ne se gêne point pour continuer une taille , qui avoit servi à former exactement une chose , lorsqu'elle ne lui paroît pas propre à bien rendre la suivante ; il vaut mieux la quitter , & en prendre une autre plus convenable , en observant néanmoins de faire servir de seconde l'une à l'autre , ou du moins de troisieme. Il n'est cependant pas à propos d'employer des tailles prises dans un sens diamétralement opposé , dans les morceaux de draperies , lorsque les séparations causées par le jeu des *plis* , ne sont pas extrêmement sensibles. Les tailles doivent serpenter suivant les saillies & les enfoncemens des *plis* , & suivre leur profondeur.

PLOMBER ou DEVENIR LOUCHE, terme synonyme usité parmi les Emaillieurs , pour signifier une espece de noir gris comme de la fumée , qui se répand sur l'émail , pendant qu'on le parfonde ; lorsqu'on applique l'émail sur une plaque de bas-or , ou sur un autre métal mal préparé.

**PLUME.** Desséins à la plume. Il faut être bien versé dans l'art du Desséin, pour s'exposer à exécuter des morceaux à la *plume*; les coups une fois portés, ne s'effacent plus, & il faut avoir la main libre, hardie & assurée. On employe dans les desséins à la *plume* des encre de différentes couleurs; mais la noire est la plus en usage.

**PLUME.** Les Graveurs en taille-douce doivent toujours avoir une barbe de *plume* à la main, & la passer à travers l'eau-forte sur l'ouvrage, pendant qu'elle mord, afin de nettoyer la boue ou verdet qui s'amasse dans les hachures, donner à l'eau-forte plus d'action, & voir en même tems si le vernis n'éclate pas en quel-  
qu'endroit.

**POCHIS**, terme de Gravûre qui signifie l'effet que produisent des traits crevassés & confondus ensemble, qui font un noir aigre, & qui interrompent le repos des masses. La Gravûre n'est déjà que trop opposée à ce repos qui doit regner dans les masses, par les petits blancs qu'elle est obligée de laisser entre les hachures & les tailles, sans ajouter encore des aigreur & des *po-*

*chis*, ou trous de noir par l'inégalité de ses tailles. On est quelquefois obligé de boucher toutes les especes de carreaux avec des points, pour parvenir à faire un ton sourd.

**POELE** est un ustensile de Graveurs; il est de fer coulé. Il a trois pieds & deux anses, auxquelles sont attachés deux anneaux qui servent à le transporter d'un lieu à un autre. On y met un peu de feu de charbons, couvert de cendres, pour l'entretenir plus égal, & le faire durer plus long-tems. Ce *poêle* se met ensuite sous un gril de fer, & sur ce gril la planche que l'on doit encrer pour la faire passer sous la presse. N<sup>o</sup>. 34.

**POINÇON**, petit morceau de fer acéré, ou d'acier pur, qui sert aux Sculpteurs, Graveurs en creux & en relief, & à quelques autres Artistes & Ouvriers, pour couper, creuser ou percer. Ils en ont de ronds, de pointus, de gros, de petits, & de différentes formes, selon l'usage auquel on les emploie. La figure de celui dont les Sculpteurs font usage, se voit n<sup>o</sup>. 46; elle en donnera une idée plus juste & plus nette que la description la mieux détaillée.

**POINT DE VUE,** en termes de Perspective. Voyez PERSPECTIVE.

**POINT DE DISTANCE.** Voy. PERSPECTIVE.

**POINT.** On appelle ainsi des petites touches ou traits qui sont employées dans la Mignature & la Gravûre. Il y en a de longs & de ronds ; les premiers tiennent plus des tailles ou coups de pinceaux couchés à plat, & sont dans l'un & l'autre genre un ouvrage plus brut & beaucoup moins tendre que les points ronds : ceux-ci sont propres à finir & à terminer, particulièrement les chairs ; le mélange des uns & des autres forme un empâtement, dont l'effet est très-heureux. Les *points* longs conviennent mieux aux chairs des hommes, & les ronds aux chairs des femmes & des enfans ; mais afin qu'ils ne fassent pas une régularité froide & insipide, ce qui ne manqueroit pas d'arriver s'ils étoient parfaitement ronds, on tient dans la Gravûre la pointe un peu couchée en les formant. Pour les figures en grand, on fait usage d'une grosse pointe qui les rend plus nourris. Les *points* ronds faits à l'eau-forte sont préférables à ceux de la pointe sèche, & les *points*

longs que l'on y ajoute au burin, forment un brut pittoresque très-gracieux. On arrange les *points* longs à peu près comme les briques d'un mur, *plein sur joint* ; & pour rendre l'ouvrage plus flatteur & plus agréable à la vûe, on *rentre* les *points* ronds au burin ; si l'on n'avoit pas cette attention, les chairs paroïtroient galleuses.

Lorsqu'il s'agit du passage insensible des lumieres aux ombres, plus on approche des clairs, plus les points doivent être déliés & petits ; ceux de la pointe sèche, comme faits avec plus de propreté, méritent alors la préférence.

On se sert aussi quelquefois de *points* longs, ou plutôt de petits bouts de tailles très-courtes, dans les draperies de laine ou autres, lorsqu'on veut les représenter grossières.

**POINTE,** outil de fer bien acéré, dont les Sculpteurs en marbre se servent pour ébaucher leurs ouvrages, après que le bloc a été dégrossi : c'est ce qu'ils appellent *approcher à la pointe*, n°. 47. Après s'être servis de cet outil, qui n'a qu'une pointe, ils en emploient un autre, qu'ils appellent *dou-ble pointe*, ou *dent de chien*,

parce qu'il a deux pointes ; il emporte moins de matiere que la pointe simple. *Félib.*

**P O I N T E** est aussi le nom d'un outil de Graveur en taille-douce, avec lequel il trace sur la planche de cuivre, en enlevant le vernis, presque tous les traits des objets qu'il veut faire mordre à l'eau-forte. N<sup>o</sup>. 48.

On fait ces *pointes* avec des aiguilles à coudre bien trempées, & on choisit pour cet effet celles qui se cassent net quand on veut les courber ; on les choisit de différentes grosseurs. Bien des Graveurs leur préfèrent des bouts de burins usés, que les Coûteliers apprêtent pour cet usage. La maniere de les emmancher est la même que celle des échoppes, dont voyez l'article.

La même *pointe* ne pouvant pas servir à former des traits larges, nourris, & des traits déliés, il est absolument nécessaire d'avoir des *pointes* de différentes grosseurs. On leur aiguise d'abord la pointe longue & également déliée ; on use ensuite le bout à celles que l'on veut avoir plus grosses, & cette pointe grosse ou déliée s'aigrit plus ou moins courte, suivant l'inclinaison que l'on donne au manche en les

aiguissant. Comme il est très-difficile de les affûter parfaitement rondes, on a imaginé de faire une espèce de petit canal au bout de la pierre à aiguiser, afin qu'en les affutant dans ce canal on puisse leur donner cette rondeur.

**P O I N T E S È C H E** est un nom que l'on donne au burin, pour distinguer les points qu'il forme d'avec ceux de l'eau-forte. Ainsi on dit que les points faits à l'eau-forte sont préférables dans certains cas à ceux de la *pointe sèche*.

**P O I N T I L L A G E**, travail de la Peinture en signature, qui se fait avec la pointe du pinceau. Le *pointillage* est un travail pénible & fort long ; c'est ce qui distingue la Signature des autres Peintures à détrempe.

**P O I N T I L L E R**, terme de Peinture en Signature. Travailler de la pointe du pinceau. On *pointille* de différentes manieres, ou à points ronds, ou à points un peu allongés, ou en hachant comme dans la Gravûre, par des traits qui se croisent en tout sens, jusqu'à ce que l'ouvrage paroisse rempli de petits points. Il ne faut jamais *pointiller* avec une couleur beaucoup plus brune

que celle sur laquelle on *pointille*, si l'on veut que les reintes se perdent insensiblement. Quand on ne fait pas cette attention, l'ouvrage devient sec & rude, au lieu que la mignature pour être belle doit être moëlleuse.

**POLIMENT**, terme d'Emailliers. Ils disent que leur ouvrage a pris un beau *poliment* dans le feu, pour signifier qu'il est devenu bien uni, qu'il a acquis un beau lustre & un bel éclat.

**POLIR**, donner du lustre & de l'éclat. Les Sculpteurs *polissent* leurs ouvrages de marbre, pour leur donner la dernière main, ce qui se fait avec la potée & l'émeril.

**PONCE**. On donne ce nom à toute poudre enveloppée & nouée dans un morceau de linge, ou autre étoffe claire, quand elle est destinée à poncer. Lorsque le fond sur lequel on veut transporter le dessein, est blanc ou de couleur claire, on fait la *ponce* avec du charbon; si le fond est brun, on emploie de la craie blanche en poudre au lieu de charbon. On passe ce nouet sur des desseins, dont les contours & les principaux traits sont piqués & percés à jour; la poudre qui s'échappe

du nouet passe par ces piquures, & laisse sur ce qu'on a mis dessous, les traits du dessein piqué. Ce dessein piqué s'appelle *poncis*, & l'usage actuel de la *ponce* se nomme *poncer*.

**PONCER**, contre-tirer un dessein à la ponce. *Voyez PONCE*.

**PONCIS**, dessein ou estampe dont les contours & les traits principaux sont piqués à l'aiguille & percés à jour. *Voyez PONCE*.

**PONDERATION**, en termes de Peinture, est la même chose qu'équilibre des corps. Un Artiste Peintre ou Sculpteur ne peut poser une figure dans une attitude naturelle, sans suivre les règles que la nature a prescrites pour les mouvemens du corps humain. Ces règles sont, que les membres doivent être balancés sur leur centre dans une égalité de poids, & ils ne peuvent l'être s'ils ne se contraignent les uns & les autres. Léonard de Vinci & quelques autres Peintres ont recueilli certaines observations très-judicieuses à ce sujet dans leurs Traités de Peinture; ils en ont conclu que la tête doit être tournée du côté du pied qui soutient le corps, qu'en se tournant elle

ne doit jamais passer les épaules ; que lorsqu'une figure élève un bras , toutes les parties de ce côté-là doivent le même mouvement ; que la cuisse , par exemple , doit s'allonger , & le talon du pied s'élever , &c. *Voyez* le reste dans leurs Traités.

**PORPHYRE**, espèce de marbre rouge avec des petites taches blanches , d'une dueré qui résiste aux outils les mieux trempés. C'est la meilleure matière pour faire les pierres à broyer les couleurs.

**PORTANT**, en termes d'Imprimeurs en taille-douce , est le nom qu'ils donnent à deux pièces de bois qui sont parties de la presse , & sur lesquelles roule la table. *Voyez* PRESSE.

**FORTE - CRAYON** , petit tuyau d'or , d'argent ou de cuivre , ouvert , fendu & formé à peu près comme une olive vers les deux extrémités , qui sont garnies d'une petite virole mobile , au moyen de laquelle on fixe fermement les crayons qu'on y met , comme la figure n<sup>o</sup>. 49 le représente. Un bon Dessinateur & un bon Peintre ne marchent jamais sans avoir un *porte-crayon* dans leur poche , pour dessiner tout ce qui les frappe.

Il y a des *porte-crayons* différens de celui que je viens de décrire , & dont j'ai donné la figure ; celui-ci est le plus en usage. Les autres sont ordinairement d'un bois léger , dans lequel on a enchassé la pierre de mine ou la sanguine ; on leur donne même simplement le nom de *crayon*. Quand on les porte dans la poche , on les tient dans un petit étui de bois , ou d'autre matière , qu'on appelle alors *porte-crayon*.

**PORTRAIRE , PORTRAITURE** , vieux mot , qui signifioit en général représenter quelque objet au naturel ; d'où l'on avoit sans doute fait le terme *Portraiture* , dont quelques-uns font encore usage , pour dire la représentation linéale des objets. On dit , un livre de *portraiture* , pour dire un livre de principes pour apprendre le dessein.

*Portraiture* , signifioit aussi en général la *Peinture* , ou l'art de peindre. Jean Cousin , habile Dessinateur ( qui vivoit en 1589 , & qu'on peut regarder comme le premier bon Peintre d'histoire de l'Ecole Françoisse , puisque ceux qui l'avoient précédé ne s'étoient guères attachés qu'au portrait ) a fait

un Traité du Dessein, qui a pour titre : *la vraye Science de la portraicture*. Les règles qu'il y donne sont suivies encore aujourd'hui par la plûpart des bons Peintres de nos jours.

**PORTRAIT**, représentation en Peinture ou en dessein seulement, ou d'un homme ou d'une femme, faite de maniere à pouvoir, au premier coup d'œil, y reconnoître la personne, quand on l'a connue auparavant. On fait des *portraits* en grand, en petit, au craïon, à la plume, au pastel, à l'huile, à la cire, &c.

Il est plus difficile de réussir à faire le *portrait* des femmes que celui des hommes, parce qu'elles ont les traits plus délicats, plus déliés, & moins prononcés. Les plus habiles Peintres d'histoire ne sont pas toujours ceux qui réussissent le mieux à faire le *portrait*, mais ils y réussissent cependant mieux qu'un Peintre de *portraits* ne réussit à peindre l'histoire.

L'essence de l'art à peindre le *portrait* n'est pas précisément de saisir une ressemblance grossiere, trait pour trait, un Peintre médiocre peut avoir ce talent; mais elle consiste à bien exprimer le véritable tempé-

rament, le caractère distinctif, l'air & la physionomie des personnes, de maniere à y lire ce qu'on lit sur le visage même de la personne vivante. Chaque personne a un caractère distinctif qu'il faut saisir, & prendre toujours le moment & la position la plus avantageuse à la personne. Il faut donc étudier ce moment; mais il faut se donner de garde d'exagérer l'air, l'attitude & le coloris, parce que dans le coloris on connoit le tempérament, & dans l'air & l'attitude on lit le caractère. Apelle, au rapport de Pline, faisoit ses *portraits* si ressemblans, que sur l'inspection de ses tableaux les Astrologues tiroient l'horoscope des personnes représentées. Un Peintre doit se régler, pour l'attitude & les ajustemens, même pour les airs de tête, à l'âge, au sexe, au tempérament & à la qualité des personnes. Lorsque le modele a quelques défauts, il faut sçavoir prendre le côté qui n'en a pas, si ces défauts ne sont pas essentiels pour faire connoître la personne même, & s'ils sont nécessaires, on doit les adoucir & les *flatter* un peu; mais cette indulgence ne doit pas être poussée au-delà des

bornes, ce seroit un tableau & non un *portrait*. » Si la » personne que vous peignez » est naturellement triste, » dit M. de Piles, il se faut » dra bien garder de lui donner de la gaieté, qui seroit quelque chose d'étranger sur son visage; si elle est enjouée, il faut faire paroître cette belle humeur par l'expression des parties où elle agit & où elle se montre; si elle est grave & majestueuse, les ris trop sensibles rendront cette majesté fade & niaise. «

On dit un *portrait chargé*. Voyez CHARGE. Un *portrait flatté* est celui où l'on a caché les défauts de la personne, ou exagéré ce qu'elle a de beau: on dit alors que le *portrait* ressemble en beau. Quand le *portrait* est bien ressemblant, on dit qu'il est parlant, qu'il ne lui manque que la parole.

POSER, se dit en Peinture de toute figure & de tout objet que l'on met devant soi pour peindre ou dessiner d'après. Le Professeur de l'Académie en exercice *pose* tout le mois le modèle. Voyez MODELE. On connoit l'habileté, le goût du Professeur dans la position du modèle.

POSITION, en termes de Peinture & de Dessin, s'entend de l'équilibre d'une figure, & de la base sur laquelle elle est posée. Voy. EQUILIBRE, BASE.

POSTURE, terme qui ne se dit en fait de Peinture que dans certains cas, comme quand on parle des grotesques: on dit alors les *postures*, pour dire les attitudes des figures dessinées ou gravées. Dans toute autre circonstance on dit, l'attitude, l'action, la disposition.

POUF. Terme dont les Sculpteurs se servent pour exprimer la qualité du marbre ou du grès, dont les grains sont si mal unis & si adhérens les uns aux autres, qu'ils s'égrainent ou s'écaillent sous le ciseau. Ils disent alors, ce marbre est *pouf*, ce grès est *pouf*.

POUILLEUSE, terme de Gravûre en bois. V. CONTRE-TAILLES.

POUSSER, se dit en Peinture des couleurs qui ternissent l'éclat & la fraîcheur de celles avec lesquelles elles sont rompues, ou que l'on a couchées par-dessus. La terre d'ombre & les noirs *poussent* beaucoup.

*Pousser au noir*. Voyez NOIR.



**PRÉCIEUX.** Les Peintres appellent un *coloris précieux*, celui qui imite bien les couleurs locales des objets. Le Titien a excellé dans ce genre ; c'est pourquoi M. Félibien dit qu'on trouve dans les tableaux de ce Maître, de la force, de la vivacité, & un *précieux* que l'on admire.

**PRECISION**, se dit en fait de Dessin, de la correction & de l'exactitude des proportions. On dit, une chose dessinée avec *précision*. Voy. CORRECTION.

**PRENDRE** au voile. Voy. VOILE.

**PRESSE**, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, est une machine dont ils se servent pour imprimer les estampes : elle est composée de beaucoup de pièces, dont voici l'énumération avec leur usage. L'explication se trouve aux noms qu'elles portent chacune en particulier.

A. Pieds de la presse dérangés en dessous sur leur longueur, pour mieux poser sur leurs extrémités. e. N<sup>o</sup>. 50.

B. Jumelles, retenues de chaque côté dans les pieds A, par des tenons chevillés.

C. Bras de la presse.

D. Portans arrêtés aux

bras de la presse par des vis.

E. Colonnes qui soutiennent les bras de la presse.

F. Chaperon ou chapeau de la presse, assemblé à queue d'aronde dans les deux jumelles, où il est encore retenu de chaque côté par deux vis.

G. Sommier arrêté aux deux jumelles par des vis.

H. Rouleau inférieur, qui doit être beaucoup plus gros que l'autre.

I. Rouleau supérieur dans lequel on ajuste la croisée.

K. Croisée servant à tourner la presse.

L. Lieu où se doit placer l'Imprimeur pour marger sa planche.

R. Côté de la presse où l'Imprimeur fait passer la planche.

S. Langes posés sur la planche qui va passer sous le rouleau.

T. Ais ou planche élevée sur quelque chose, pour poser les épreuves à mesure qu'on les tire, quand la table est passée derrière la presse.

V. Autre ais placé sur le chaperon de la presse, où est le papier sur lequel on doit imprimer.

Y. Boîtes dans lesquelles tournent les rouleaux.

Toutes ces pièces se font

de bois de chêne bien sec & sain, à la réserve de la table & des rouleaux, qui doivent être de bois de noyer sec & sans aubier. Il faut que tout soit de bois de quartier, & non pas de rondin, & que les rouleaux soient tournés bien cylindriquement. Si par hazard un rouleau vient à se fendre, on l'arrêtera avec des cercles ou viroles de fer, ayant fait auparavant des entailles au bois assez larges & profondes pour y faire entrer les viroles, enforte qu'elle ne déborde point le bois.

**PRESTESSE** de la main, se dit en Peinture de l'agilité & de la vitesse avec lesquelles un Artiste conduit son crayon ou son pinceau. Quand il exécute un morceau en peu de tems, on dit: ce Peintre a une grande *prestesse* de main, une *prestesse* surprenante.

**PRIMITIVES.** (couleurs) Les Peintres appellent couleurs *principales* celles que les Physiciens nomment *primitives*, qui sont le blanc, le jaune, le bleu, le rouge & le noir: c'est avec ces cinq couleurs qu'on peut composer toutes les autres, en les rompant ensemble plus ou moins, selon les différentes nuances que l'on

veut faire. L'impression en couleur est fondée sur les principes de ce mélange.

M. Gaultier qui a donné plusieurs pièces gravées en trois couleurs, particulièrement des planches d'Anatomie, a fait un Traité sur l'usage de ces couleurs *primitives*; on peut le consulter.

**PRINCIPALE.** Action *principale*, figure *principale*. Dans un tableau il ne doit y avoir qu'une action & une figure *principales*, les autres doivent lui être subordonnées, & *n'être pas si frappantes, si finies & si apparentes*, tant par leurs couleurs que par la place qu'elles occupent dans le tableau. C'est un des plus grands défauts d'éteindre & de noyer le *principal* objet dans la foule, & de ne pas lui donner une place, des attitudes, & un caractère *expressif*, qui le fasse distinguer au premier coup d'œil. La même règle a lieu dans chaque groupe particulier.

On dit aussi, *couleurs principales*; ce sont celles que les Physiciens appellent *primitives*. Les uns en comptent cinq, les autres n'en admettent que trois, dont on peut former toutes les autres; mais le plus habile Artiste ne sçauroit même avec

les cinq couleurs, dites *principales*, imiter parfaitement toutes les nuances des couleurs locales des objets réels de la nature, il faut nécessairement qu'il ait recours aux couleurs nuancées que la nature elle-même a formées.

En fait de Perspective on appelle *point principal* le point de vûe, & *ligne principale* celle qui est supposée menée du pied du spectateur au bas du tableau, & parallèlement au rayon *principal*, qui partant de l'œil du spectateur, va aboutir au point de vûe. *Voyez PERSPECTIVE.*

**PRINCIPE**, règles & *maximes* sur lesquelles un Art est fondé, & qu'on ne sçauroit exercer si on les ignore. En fait de Peinture, on appelle *principes* les commencemens du Dessin que l'on donne aux Elèves. Les vrais principes de la Peinture consistent dans l'étude & l'imitation exacte de la belle nature, tant pour le dessin que pour le coloris.

**PROCHE**, en termes de Peinture, se dit de ce qui est opposé aux lointains. Les *proches* d'un tableau sont les objets qui sont sur le devant; ils doivent être terminés, finis & bien prononcés, au

lieu que les lointains ne doivent être, pour ainsi dire, que croqués. *De Piles.*

**PROFESSEUR**. L'Académie de Peinture & de Sculpture a douze *Professeurs*, qui doivent chacun son mois poser le modèle dans la salle, où les Elèves de cette Académie travaillent d'après nature pour se perfectionner dans le Dessin. Ces *Professeurs* corrigent les desseins, & en font connoître les défauts aux Elèves commis à leurs soins. Il y a dans cette Académie une leçon tous les jours non chommés; elle commence vers les cinq heures du soir, & dure deux heures.

Il y a de plus un *Professeur* pour la Géométrie & la Perspective, un pour l'Histoire, & un pour l'Anatomie. *Voyez ACADEMIE, ELEVE.*

**PROFIL**, se dit d'une figure vûe de côté, ou d'une tête dont on ne voit que la moitié, c'est-à-dire un œil, une joue, une oreille, &c. comme on les fait ordinairement dans les médailles. On dit qu'Apelle inventa le premier l'art du *profil*, pour cacher la difformité du Prince Antigone, qui n'avoit qu'un œil. Plin qui fait cet honneur à Apelle, ignoroit

sans doute que l'Art du Dessin a commencé par un *profil*, s'il est vrai, comme on l'avance, qu'une fille donna naissance à cet art, en traçant sur un mur le *profil* du visage de son amant, porté en ombre sur ce mur, parce qu'il se trouvoit entre lui & la lumière d'un flambeau.

On appelle aussi *profil* la coupe ou section perpendiculaire d'un bâtiment. On dit, une vûe de *profil*, une tête de *profil*; faire un *profil*, &c.

**PROFILER.** Dessiner, peindre, sculpter, graver une tête de *profil*.

**PROJECTION**, en termes de Perspective, est la représentation de l'apparence de la situation de certains corps, tels qu'ils paroïtroient en nature si on les regardoit d'un certain point.

**PROJET.** Les Auteurs du Dictionnaire de Trévoux disent qu'on dit en Peinture d'une figure croquée, que ce n'est qu'un simple *projet*. Ce terme n'est cependant pas d'usage; on dit, que ce n'est qu'une *pensée*, & non pas que ce n'est qu'un *projet*. Mais on peut dire, & l'on dit de l'esquisse ou du dessein d'une coupole, d'un plafond & de tout autre

grand ouvrage de cette espèce, que c'est un *projet*.

**PRONONCER**, terme de Peinture employé par métaphore, pour dire dessiner d'une manière bien marquée, & exprimer avec fermeté & décision les contours, les pieds, les mains & les autres parties d'une figure, ou de tout autre objet, de façon à les faire connoître clairement. C'est comme dans le langage, articuler chaque parole du discours. Il ne suffit pas cependant de bien *prononcer* toutes les parties d'un tableau pour faire un beau morceau, il faut aussi que toutes les parties en soient bien liées, & que pour vouloir trop les *prononcer*, on n'en rende pas les contours secs & rudes ou mesquins.

**PROPORTION**, se dit des mesures relatives des différentes parties du corps humain, & du rapport de grandeur d'un objet avec un autre, dessinés ou peints dans le même tableau. Plusieurs Auteurs célèbres ont traité de ce rapport des parties du corps humain les unes avec les autres. Paul Lomazze en parle fort au long, mais d'une manière très-obscur. M. de Piles, dans son Commentaire sur du Fresnoy, a remarqué

marqué en général sur les plus belles antiques les *proportions* suivantes ; ce sont celles que l'on suit le plus communément.

Les Anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques-unes n'en aient que sept. Mais l'on divise la figure communément en dix faces, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, dans les personnes qui ont tout leur crû. Depuis le sommet de la tête jusqu'au front, est la troisième partie de la face, qui commence à la naissance des cheveux sur le front, & finit au bas du menton.

La face se divise en trois parties égales ; la première contient le front, la seconde le nez, la troisième la bouche & le menton.

Depuis le menton jusqu'à la fossette d'entre les clavicles, deux longueurs de nez. De la fossette au bas des mammelles, une longueur de face. Du bas des mammelles au nombril, une face. Du nombril aux parties naturelles, une face. Des parties naturelles au-dessus du genouil, deux faces. Le genouil contient une demi-face. Du bas du genouil au coude, deux faces. Du coude-

piéd au-dessous de la plante, demi-face.

L'homme étendant les bras, est, du plus long doigt de la main droite au même doigt de la main gauche, aussi large qu'il est long. D'un côté des mammelles à l'autre, deux faces. L'os du bras, dit *humerus*, est long de deux faces ; depuis l'épaule jusqu'au bout du coude. De l'extrémité du coude à la première naissance du petit doigt, l'os appelé *cubitus*, avec la partie de la main, contient deux faces.

De l'emboîture de l'omoplate à la fossette des clavicles, une face. Si vous voulez trouver votre compte aux mesures de la largeur depuis l'extrémité d'un doigt à l'autre, en sorte que cette largeur soit égale à la longueur du corps, il faut remarquer que les emboîtures du coude avec l'*humerus*, & de l'*humerus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorsque les bras sont étendus.

Le dessous du pied est la sixième partie de la figure.

La main a la longueur d'une face. Le pouce la longueur d'un nez. Le dedans du bras depuis l'endroit où se perd le muscle pectoral, qui fait la mammelle, jus-

qu'au milieu du bras, quatre nez. Depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de la main, cinq nez. Le plus long doigt du pied a un nez de long. Les deux bouts des mammelles & la fossette d'entre les clavicules de la femme, font un triangle.

Pour les largeurs des membres, on ne peut guères en donner de mesures bien précises, parce qu'on les change selon les qualités des personnes, & selon le mouvement des muscles.

Quant aux proportions relatives à la largeur du corps de l'un & de l'autre sexe, elles se prennent sur la division de la tête en quatre parties, dont chacune se sou-divise en douze, que l'on appelle *minutes*. Les voici telles qu'on les suit aujourd'hui, prises d'après l'Antique.

La tête d'un homme au plus large des os de l'attache des joues aux oreilles, a deux parties, trois minutes.

La tête d'une femme, deux parties, deux minutes.

La largeur du corps y compris les épaules, huit parties, huit minutes.

Pour les femmes, sept parties.

Largeur au-dessous des mammelles pour l'homme,

cinq parties, cinq minutes.

Aux femmes, quatre parties, dix minutes.

Largeur des hanches aux hommes, cinq parties, trois minutes.

Aux femmes, six parties, deux minutes.

Le plus gros de la cuisse des hommes a deux parties, dix minutes.

Celle de la femme a trois parties.

Largeur du genou aux hommes, une partie, neuf minutes.

Celui des femmes, deux parties.

Le plus gros de la jambe ou du mollet aux hommes, deux parties, une minute.

Aux femmes, deux parties.

La largeur de la cheville du pied de l'homme, une partie, trois minutes.

Celle de la femme, une partie, trois minutes.

Le plus large du pied, pris de la première attache ou jointure du gros orteil au petit doigt, une partie sept minutes dans les hommes, & une partie six minutes dans les femmes.

Le plus large de l'avant-bras des hommes, une partie, dix minutes.

Celui des femmes, une partie, neuf minutes.

Le bras dans sa plus gran-

de largeur a une partie sept minutes dans les hommes , & dans les femmes une minute de moins.

Le poignet d'un homme, une partie , une minute.

Celui des femmes ; une partie.

La main des hommes , une partie , huit minutes.

Celle des femmes , une partie , six minutes.

Ces proportions sont tirées du Traité de Gérard Audran : ce sont celles du moyen âge. C'est aux Artistes à les varier selon les différens caracteres d'âge dans les deux sexes, & suivant les degrés de délicatesse ou de force , qu'on doit raisonnablement supposer dans les personnages , conformément à leurs états & conditions.

Jean Cousin , qui passe pour un grand Dessinateur , donne des proportions du corps humain un peu différentes de celles que nous venons de rapporter : bien des Peintres les suivent encore. Les voici telles qu'on les trouve dans son Livre de *la vraie Science de la Pourtraiture décrite & démontrée*.

La longueur du corps , tant de l'homme que de la femme , se partage en huit

parties égales , l'une desquelles est la longueur de la tête , prise depuis le sommet jusqu'au bout du menton. On appelle en conséquence chaque mesure , une *tête* ou une *mesure de tête*. Depuis le sommet de la tête jusqu'au bout du menton , une partie. Depuis le menton jusqu'aux bouts des mammelles , une tête , qui fait la seconde partie. Depuis les bouts des mammelles jusqu'au nombril , la troisième partie. Depuis le nombril jusqu'aux parties naturelles , la quatrième. Depuis les parties naturelles jusqu'à la moitié de la cuisse , la cinquième. La sixième , depuis la moitié de la cuisse jusqu'au genouil. La septième , depuis le genouil jusqu'au bas du gras de la jambe ; & la huitième , depuis le gras de la jambe jusqu'au bas du talon.

Ces huit mesures s'observent aussi depuis l'extrémité du doigt du milieu d'une main , jusqu'au bout du doigt de l'autre main , lorsque les bras sont étendus en croix.

Les proportions ne sont pas les mêmes dans les enfans. Leur corps n'a que cinq mesures de tête. Trois depuis le sommet de la tête jusqu'aux parties naturelles , & deux depuis les parties naturelles

jusqu'à la plante des pieds. Une mesure depuis le bout du doigt du milieu, jusqu'au coude; une depuis le coude jusqu'à la jointure de l'*humerus*; une depuis cette jointure jusqu'à la même jointure de l'autre bras; une depuis cet endroit jusqu'au coude de ce même bras, & une cinquième depuis ce coude jusqu'à l'extrémité du doigt du milieu. Une mesure de tête pour la largeur du corps vers les fausses côtes. Le haut de la cuisse a de largeur le tiers de deux mesures de tête. Le genouil a de largeur l'espace qui se trouve depuis l'œil jusqu'au menton. Le bas de la jambe & du bras sont la mesure de la moitié du col; le col, celle de la moitié de la tête.

Les mesures de l'homme, de la femme & de l'enfant, sont les mêmes par derrière que par devant.

L'homme représenté de côté, a cinq longueurs de nez de largeur, depuis le milieu de l'estomac jusqu'à l'omoplate, ou palleron de l'épaule: quatre mesures de nez, ou une tête à l'endroit des hanches. La cuisse par le haut a une mesure de tête; (quelques-uns ne lui donnent que trois mesures de nez.) Le genouil a la gros-

seur du col; la jambe en & la moitié à l'endroit de la cheville, de même que le poignet. Le pied a la longueur d'une tête. La tête vûe de côté, a une troisième partie de nez, de plus que la tête vûe de front.

La femme vûe de côté, de même que l'enfant, ont les mêmes mesures de longueur, que lorsqu'on les voit par devant ou par derrière. Mais quant à la largeur, la femme a la longueur d'une tête, &  $\frac{1}{3}$  à l'endroit des mammelles & des hanches. Le milieu du corps n'a qu'une tête de largeur. La grosseur de la cuisse au-dessous de la fesse, est aussi de la mesure d'une tête; les genoux de la grosseur du col; les poignets & le bas de la jambe, de la longueur du nez.

Le corps de l'enfant est de la grosseur d'une tête; la grosseur de la cuisse est de la grandeur du visage. La main a de longueur, depuis le menton jusqu'aux yeux; & le pied, depuis le commencement du front jusqu'à la bouche.

La longueur de la tête des hommes, des femmes & des enfans, se partage en quatre parties, dont le sommet de la tête jusqu'au front,



occupe la premiere ; le front remplit la seconde ; le nez est contenu dans la troisieme , & la bouche avec le menton font la quatrieme. On partage cette quatrieme en trois parties , & la bouche se forme sur la premiere division du côté du nez. Les yeux sont posés sur la seconde division de la tête , dont la largeur a au-dessus des fourcils la longueur du diamêtré du cercle , dont la circonférence passe par le sommet de la tête & le dessous du nez. Cette seconde division , où l'on fait les yeux , se partage en cinq parties égales : celle du milieu fait la largeur du nez , qui descend jusqu'à la troisieme , & la largeur de chaque partie , qui joint celle qu'occupe le nez , marque récifément la grandeur de ouverture de chaque œil , ont la prunelle occupe le

Les oreilles occupent en longueur la partie qui se ouvre entre la ligne sur laquelle on a formé les yeux , celle qui termine le bout du nez. On place les oreilles sur les côtés de la tête , dignées de l'œil de l'espace qui se trouve depuis la ligne sur laquelle on a fait les yeux , jusqu'à celle sur

laquelle on a formé la bouche.

La grandeur de la bouche se mesure depuis le coin d'un œil du côté du nez , jusqu'à la prunelle de l'autre.

Le pied , comme nous l'avons dit , a la longueur d'une tête ; le coude-pied a un nez  $\frac{1}{2}$  de haut. On partage le pied en quatre parties égales ; la premiere forme le talon , la seconde & la troisieme forment la plante ; sur le commencement de la quatrieme on forme le petit doigt , dont le bout ne doit pas excéder la premiere jointure du gros orteil , qui se trouve à l'opposite. Les autres doigts se forment sur la même partie , & augmentent chacun de la longueur de leur ongle. Ceci doit s'entendre du pied vû de côté ; quand on le voit de front , il y a d'autres mesures à prendre , qui dépendent des règles du raccourci. On trouve ces règles dans les Ouvrages qui ont été faits sur ces matieres ; le Livre de Jean Cousin , que nous avons cité , en donne beaucoup d'exemples.

PROPRETÉ se dit en Peinture , de la netteté des contours , de l'attention scrupuleuse dans la conduite du crayon , pour former les traits.

& les hachures dans un sens plutôt que dans un autre, du soin avec lequel un Artiste s'applique à finir, à terminer son ouvrage. Ainsi *propreté* est souvent un terme de critique : mais en fait de Gravûre, c'est faire l'éloge d'une piece, que de dire qu'elle est travaillée avec *propreté*. Il signifie un certain arrangement & une netteté de tailles & de hachures qui font un effet merveilleux, quand elles sont employées à propos, & mêlées avec d'autres travaux plus libres, selon le goût & le caractère des choses. C'est même la perfection de la Gravûre, parce que cette opposition de différens travaux ne sert qu'à la faire valoir davantage ; c'est aussi ce qui fait tant estimer les morceaux de Corneille Vischer, parce qu'on y voit en même tems ce que le plus beau burin a de flatteur, joint à ce que l'eau-forte a de plus pittoresque. *Bosse.*

**PUISSANS** (contours).  
*Voyez* CONTOURS.

**PUPISTRE** est un meuble de Graveurs en taille-douce, sur lequel il pose sa planche, pour la graver au vernis mol, & conserver ce vernis exempt de froissure & des rayes dont il est fort sus-

ceptible, lorsqu'on le touche avec quelque chose de dur. Le dessous de ce *pupitre* est fait comme ceux dont on se sert communément pour poser le papier, lorsqu'on écrit ; aux deux côtés A B, on attache deux tasseaux sur les bords, & l'on met en travers plusieurs ais minces & étroits, dont les deux bouts posent sur ces tasseaux, & l'on s'appuy sur ces ais minces, pour travailler. On en peut couvrir toute sa planche, & ne découvrir que l'endroit où l'on veut graver, à mesure qu'en est besoin. N°. 51.

**PUR** se dit du trait de contours, & des proportions. Les figures antiques étoient en général des ouvrages *purs*, particulièrement celle de Polyclète, qui fut appelée, *la Règle*.

**PURETÉ** ; grace & virilité dans les proportions des contours & le jet de draperies. *Voyez* PUR.

**PURETÉ DE COULEUR**. Elles sont pures, lorsqu'elles conservent toute la force qu'elles ont naturellement & qu'elles ne sont point liées par d'autres, ou par la privation de la lumière, par la réflexion des objets voisins.

QUADRE de tableau.  
*Voyez* BORDURE.

QUARRÉ; terme en usage dans toutes les Ecoles de Peinture, pour signifier le trait des parties plates, ou qui ne sont pas absolument arrondies dans les contours du corps humain.

Les formes qui tendent au *quarré*, sont sensibles partout où les os sont plus près de la peau, ainsi que dans l'étendue des muscles plats. Les rondes paroissent aux parties charnues, ou chargées de graisse.

Ces formes *quarrées* n'ont point d'angles vifs; ces angles y ont toujours quelque arrondissement.

Plus de dureté où paroissent les os, oblige de donner au premier trait plus de fermeté, & l'on passe légèrement sur les parties rondes, qui sont plus tendres. Les côtés destinés pour les ombres & les insertions des muscles, demandent une plus forte expression: mais elle ne doit être plus vive, que dans ce qui caractérise l'ensemble des grandes parties; celles qui sont plus petites, veulent être moins sensibles à mesure qu'elles diminuent

de volume, si ce n'est dans le cas où ces petites parties auront aussi des os: alors elles demandent la première fermeté, sans vouloir rien perdre de leur détail. C'est de cette façon qu'il faut traiter les pieds, les mains & les têtes. *Voyez* pour les âges dans l'article du *Dessein*.

QUARREAU. *Voyez* CARREAU.

QUITTÉE, en termes de Gravure, se dit des tailles, & signifie la même chose que *brisée*, dont *voyez* l'article.

R.

RACCOMMODER un tableau. *Voyez* REPARER.

RACLOIR; outil de Graveurs en manière noire, composé d'une bande d'acier large environ d'un pouce, épaisse de deux lignes D, ayant le bout E pointu, & le bout opposé emmanché dans du bois. On l'aiguise sur le plat de son plus large côté, afin que l'angle qu'il fait avec les deux petites faces du bout, soit toujours mordant. Il sert à enlever & racler le grain fait avec le *berceau*. N<sup>o</sup>. 52.

On pourroit donner le

nom de *racloir* à un instrument que Messieurs de Caylus & Majault ont imaginé pour préparer les planches, soit pour leurs peintures à l'encaustique, soit pour leurs peintures à la cire : vöici comme ils le décrivent, pag. 123 de leur Ouvrage. Cet outil est composé d'une lame d'acier & d'un manche rond, qui chacun ont trois pouces de longueur : la lame qui a un pouce deux lignes de largeur, est coupée en biseau d'un côté ; la partie opposée au biseau, a des sillons très-ferrés, qui lorsque l'outil est aiguisé du côté du biseau, forment des pointes très-aiguës. Cet outil passé diagonalement sur les planches, forme un grain qui ressemble à celui de la toile.

N<sup>o</sup>. 53.

**RACORDER**, remettre au ton. L'art de bien réparer un tableau gâté, consiste non seulement dans la touche, mais à sçavoir *racorder* les tons des teintes & demi-teintes de manière que la couleur nouvelle s'accorde parfaitement avec la vieille, & qu'elle ne change plus. Il faut pour cet effet *venir* les teintes nouvelles un peu plus claires que les anciennes du tableau, y mettre le moins d'huile qu'il est pos-

sible, & tâcher de deviner celles que le Maître a employées. Il faut aussi éviter de faire usage des couleurs qui sont sujettes à changer. La meilleure manière d'y réussir, est de réparer les tableaux avec des couleurs à la cire. Voyez ENCAUSTIQUE, & la Préface.

Accorder un tableau, c'est proprement y réparer & y mettre l'harmonie des couleurs, & donner à chaque partie le ton juste qu'elle doit avoir. On accorde le tableau, pour le finir. Il faut avoir de l'art & de l'intelligence dans la manœuvre, pour que les couleurs fraîches paroissent ne faire qu'un tout avec celles qui sont sèches & couchées depuis long-tems, sans quoi les dernières couchées pour réparer les endroits gâtés du tableau, feroient tache. C'est cette manœuvre, qu'on appelle *racorder*, qui differe par conséquent de la première, par laquelle on accorde tous les tons, pour l'harmonie générale du tableau. La Peinture à la cire de Messieurs de Caylus & Majault a le grand avantage de ne pas exposer l'Artiste à l'inconvénient des taches du repeint ordinaire. Un tableau fait suivant leur

méthode, peut être repeint autant & aussi souvent qu'on le veut, & les couleurs nouvelles se lient & s'incorporent toujours avec les anciennes. *Voyez* notre Préface.

**RACOURCI**; terme de Peinture qui se dit des figures & de leurs membres, qui sont représentés dans un dessein ou tableau, non pas proportionnellement à la longueur des autres parties, mais telles que la Perspective nous les fait appercevoir.

Les *racourcis* font rarement un bon effet dans un tableau; ils sont très-difficiles à faire, & souvent ne paroissent pas naturels. On doit les éviter le plus qu'il est possible; ils sont cependant nécessaires dans les plafonds & dans les figures représentées en l'air; c'est pourquoi un Peintre ne doit pas négliger d'en apprendre parfaitement les règles. Jean Cousin en a donné de fort bonnes dans son Livre intitulé, *la Science de la Peinture*. Les Graveurs doivent s'étudier particulièrement à former des tailles convenables à l'expression des *racourcis*; car s'ils ignorent la Perspective, ils courent risque de prendre sou-

vent les tailles à contre-sens.

**RADIAL**. Les Peintres anciens donnoient aux Dieux & aux Princes des couronnes *radiales*. C'étoient des especes de gloires ou cercles de lumière, dont ils environnoient leurs têtes, & ces gloires étoient formées par des rayons qui sembloient partir du tour de la tête des figures. On en met encore aujourd'hui au tour de la tête des Saints, & on appelle ces sortes de couronnes, *auréoles*. Outre ces *auréoles*, on représentoit encore les Dieux & les Princes avec des couronnes *radiales*, c'est-à-dire que le cercle de la couronne étoit surmonté d'espece de rayons au lieu des fleurs-de-lys ou de fleurons, dont on les orne aujourd'hui.

**RAFRAISCHIR**; donner un éclat nouveau. Les Peintres & les Brocanteurs *rafraichissent* les vieux tableaux, en les nettoyant, en les retouchant dans les endroit gâtés ou passés, & en y passant ensuite quelques couches de vernis qui fait revivre les couleurs. *Voyez* REPARER.

**RAGOUST**. On dit, ce Peintre a un bon *ragoût* de couleurs, pour dire que

son coloris est beau vif, gracieux, chaud, & qu'il flatte l'œil du spectateur, comme un bon ragoût flatte le sens du goût.

**RAJACE.** Les Sculpteurs appellent pierre *rajace* ou *rapasse*, une pierre dure, blanche & de beau grain, dont on ignore aujourd'hui les carrieres. On en faisoit autrefois de fort belles figures.

**RAINCEAU**, terme en usage parmi les Sculpteurs & les Architectes, pour signifier des petites branches d'arbres, de plantes ou feuillages. On employe les *rainceaux* dans les chapiteaux des colonnes de quelques ordres d'Architecture.

**RAIS DE CŒUR**; terme dont les Sculpteurs & Architectes se servent, pour signifier certains ornemens de Sculpture, qui représentent des especes de fleurons, & que l'on met sur les moulures qu'on appelle *talons*.

**RAPASSE.** Voyez **RAJACE**.

**RAPE**; outil d'acier, taillé en forme de lime arrondie par les deux bouts; les Sculpteurs s'en servent, lorsque le ciseau a fait son office. La *rape* est alors employée pour finir. Il y en a

de droites, de coudées & de piquées de différentes grosseurs. On trouvera la figure d'une de ces *rapes* propres aux Sculpteurs, N<sup>o</sup>. 54.

La plupart des autres sont communes aux Sculpteurs & aux Menuisiers. La *rape* differe de la lime, en ce qu'elle est piquée au ciselet ou au burin, & la lime est coupée avec un outil tranchant.

**RAPORT**; ouvrage de *raport*, ou de pieces *raportées*. La mosaïque est un ouvrage de *raport*. Voyez **MOSAÏQUE**.

**RAPORTER**; travailler de pieces de *raport*. Voyez **MOSAÏQUE**.

**RARE**; qui n'est pas aisé à trouver, qui n'est pas commun. Les ouvrages des grands Maîtres sont chers & très-estimés, tant par leur propre mérite, que parce qu'ils sont *rare*. Ce Curieux a un morceau *rare*; dans ce dernier sens, il se prend quelquefois pour signifier beau, excellent.

**RARETÉ**; terme qui signifie en général des choses curieuses, & qui ne sont souvent estimées belles, que parce qu'elles ne sont pas communes. Le cabinet du Roi est rempli de *raretés*.

**RÉAGAL** ; minéral qui est un orpin rouge naturel , & qui a les mêmes qualités : on en trouve aussi d'artificiel , & ce dernier est le plus commun. On l'emploie quelquefois dans la Peinture ; mais son usage est dangereux , parce que c'est un violent poison. Il est sujet à noircir , comme l'orpin ; mais beaucoup moins. Il gâte cependant les couleurs avec lesquelles on le romp.

**REBROYER** ; réduire en poudre plus menues , en parties plus subtiles. Les Marchands de couleurs ne les broient aujourd'hui que très-grossièrement ; un Peintre un peu soigneux doit les *rebroyer* avant de s'en servir. Un tableau bien fini , & qui a été un peu gâté , ne doit être retouché qu'avec des couleurs *rebroyées*.

**RECUEIL** ; c'est , en termes de curieux , un assemblage de tableaux , d'estampes , ou d'autres curiosités , fait avec choix & goût. M. Crozat avoit fait le plus beau *recueil* d'estampes & de desseins qu'on eût vû jusqu'à lui.

**RECHAMPIR**. *Voy.*  
**ÉCHAMPIR**.

**RECHAUD**. Ustensile de fer ou de cuivre. Il est composé de trois pieds

de fer , posés à égale distance les uns des autres autour d'une bande de fer épaisse d'une ligne , pliee en rond , & plus ou moins large , selon la hauteur que l'ouvrier veut donner au foyer du réchaud , qui est composé d'une grille de petites barres de fer pour soutenir le charbon. Audessous de cette grille est une plaque de fer ou de cuivre , soutenue par les trois pieds à un pouce de terre ; elle sert de cendrier , pour recevoir les cendres.

Les Graveurs s'en servent pour faire chauffer les planches de cuivre qu'ils veulent graver à l'eau-forte , afin qu'étant échauffées à un certain degré , ils puissent y étendre le vernis dur ou le vernis mol sur lequel ils dessinent leurs figures.

Les Anciens se servoient de *réchauds* pour faire fondre la cire appliquée sur les murailles , comme le dit Vitruve. Il est vraisemblable que la Peinture Encaustique avoit donné lieu à cette pratique , & que le *réchaud* étoit compris dans le nombre des instrumens connus chez les Peintres Grecs , sous le nom de *Cauteria*. Cet instrument devient encore nécessaire pour l'exécution de la Peinture à l'encaustique , que Mrs

de Caylus & Majault ont si heureusement retrouvé de nos jours. *Voyez* la Préface.

**RECHERCHÉ**, en termes de Peinture & de Sculpture, se dit d'un morceau extrêmement fini, dont toutes les parties sont travaillées avec grand soin. On dit encore, ce Peintre a un pinceau bien *recherché*, quand on veut dire qu'il adoucit, perfectionne, termine & caresse la touche, par des soins & des recherches qui n'altèrent point le trait. On dit quelquefois, *un sujet recherché*, pour dire un beau sujet, un sujet d'un beau choix.

**RECHERCHER**, terme de Peinture & de Sculpture, qui signifie donner une plus grande perfection à un ouvrage. Quand un tableau est achevé, on le *recherche*, en donnant à certaines parties plus de force, en réhaussant les jours, en fortifiant les ombres, en adoucissant par des glacis & des demi-teintes légères, des endroits qui sans cela paroïtroient trop durs. On *recherche* une statue, en réparant, en finissant, en terminant avec soin jusqu'aux plus petites parties.

**RECHERCHER**, se dit

plus encore des ouvrages d'ornement sur quelque Nation que ce soit, & faits au cifelet. *Voyez* ACCORDER.

**RECUITE**. Les Peintres sur verre disent que la *recuite* s'avance, lorsqu'ils voyent que les pièces de verre peintes & mises dans le fourneau se *parfondent*.

**RECULER**. *Voyez* ÉLOIGNER.

**REDUCTION**, se dit en termes de Dessin, de la maniere de copier un dessin en proportions plus petites que l'original, par les moyens expliqués dans l'article REDUIRE.

**REDUIRE**, en termes de Peinture, c'est diminuer un dessin en le copiant, mais toujours en conservant les proportions relatives de chaque partie du sujet.

On réduit les desseins de diverses façons, soit en traçant légèrement avec un crayon, sur tout le tableau ou dessin, un certain nombre de carreaux, que l'on répète en même nombre sur le papier où l'on doit faire la copie, en les faisant cependant plus petits, à proportion que l'on veut faire un dessin plus petit, ou en les faisant plus grands, si on veut la copie plus grande,



L'on dessine ensuite son trait à vûe d'œil, faisant bien attention de placer chaque partie de l'original dans le carreau qui lui répond sur la copie: c'est ce qu'on appelle *réduire aux carreaux*.

M. Langlois, faiseur d'instrumens de Mathématiques, célèbre par sa grande capacité, a perfectionné une machine appelée *le Singe*, extrêmement commode pour ces sortes de réductions, & prendre le trait des desseins & des estampes, même sans sçavoir dessiner. Mais quelque perfection qu'on ait donné à cet instrument, ses effets sont si inférieurs à ce que peut faire à vûe un bon Dessinateur, que l'œil connoisseur & un homme de goût ne sçauroient en être flattés. Les Peintres appellent *graticuler* la maniere de réduire au moyen des carreaux. *V.* cet article.

REFLET. Félibien écrit mal-à-propos *reflais*. Terme de Peinture, qui signifie une lumière réfléchie sur un corps par les objets voisins: c'est comme un rejaillissement des rayons, qui emportent avec eux sur le corps qui les reçoit, une couleur empruntée de l'objet qui les renvoie. Les *reflets* sont des effets charmans dans un ta-

bleau, & y sont absolument nécessaires pour en augmenter & perfectionner l'harmonie. Les effets du *reflet* doivent être différens en couleur & en force, selon la différence des degrés d'éclat & de vivacité de la lumière, suivant la matière, la disposition & la proximité relative des objets. Le meilleur moyen de les exprimer, est de les peindre d'après nature. Dans la Gravûre les *reflets* doivent être aussi extrêmement tendres, & veulent être gravés avec une pointe plus fine que celle dont on fait usage pour les ombres.

REFONDRE le trait; c'est, en termes de Graveurs en taille-douce, faire réchauffer la planche sur laquelle on a calqué le dessin avec du papier qu'on brûle dessous, pour empêcher que ce trait ne s'efface. On remue de tems en tems le cuivre, pour qu'il ne chauffe pas plus dans un endroit que dans l'autre, & que le vernis ne brûle point. Quand on le voit fondu également par-tout, on retire la planche, & on la laisse refroidir.

REGARD. On appelle *regards* deux tableaux ou deux estampes dans les-

quels sont représentés différens portraits, différens sujets ou différentes figures, mais de même grandeur, & de maniere que les figures soient placées comme si elles se regardoient. *Voyez PENDANT.*

**REGLE**, en fait de Peinture, ainsi que pour les autres arts, signifie les principes reconnus vrais & constants, que l'on propose & que l'on doit suivre quand on veut pratiquer les arts. Toutes les *regles* réunies, forment ce que nous appelons *Théorie*. Il se trouve quelques circonstances dans lesquelles on peut s'écarter des *regles* générales; mais il faut avoir assez de goût, de sçavoir & de talent pour ne pas outrer la licence, & pour prévoir que l'ouvrage plaira davantage. Un Artiste qui seroit trop scrupuleux observateur des *regles* dans toutes les parties d'un ouvrage, en seroit un à la vérité régulier, mais souvent dur, sec & desagréable. La *regle* de toutes les *regles* est de faire un ouvrage qui plaise à tous.

Paul Lomazze, Leonard de Vinci, du Fresnoy, &c. ont fait des Traités de Peinture, pour donner les *regles* de cet Art.

**REGLE**, statue de Policlete, que les Anciens avoient ainsi nommée à cause de sa perfection. *Voyez BEAUTÉ, PROPORTION.*

**REGLE**, instrument dont se servent tous les Artistes & les Ouvriers qui ont besoin de tracer des lignes droites. C'est un petit ais mince, plus ou moins large & plus ou moins long, selon la fantaisie de celui qui le fait faire. On en fait aussi de cuivre, d'argent, &c. Pour connoître si une *regle* est exacte, il faut appliquer successivement ses deux plus longs & plus minces côtés sur un plan bien dressé, bien poli, & pour le moins aussi long que la *regle*: si les côtés de la *regle* touchent dans tous leurs points au plan sur lequel ils sont appliqués, la *regle* est exacte.

Quand on veut se servir de la *regle* pour tracer des lignes à la plume, ou autre instrument équivalent chargé de liqueur colorée, cette *regle* doit avoir un côté figuré en moulure, afin de ne pas maculer le papier ou les autres sur lesquelles on tire ses lignes, qui sans cela ne seroient pas nettes. *Voyez le n°. 56.* On applique le côté où est la moulure sur le papier, & la plume suit la *regle*,

**REGRATTER**, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit d'une planche déjà gravée, dont on efface les traits, & que l'on repolir pour y graver autre chose.

**REGRAVER**, effacer des traits de Gravûre pour leur en substituer d'autres. On est obligé de *regraver* une planche lorsqu'on a oublié quelque chose, ou qu'on veut y ajouter ou changer après que les planches sont formées par l'eau-forte. Le moyen de le faire sûrement se trouve dans le livre intitulé, *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 95. édition de 1745.

**REGROSSIR**, terme de Graveur en taille-douce, qui se dit de tailles & hachures. Il signifie la même chose qu'élargir; ce qui se fait en passant l'échoppe dans les traits que la pointe n'a pas fait assez gros & assez larges. *Bosse.*

**REGULIER**, exact, qui est fait conformément aux règles. On dit, un dessein *régulier*, une figure *régulière*.

**REHAUSSER**, en termes de Peinture, signifie donner plus de clair aux jours & plus d'obscurité aux ombres. Quand un tableau est fini, on le *rehausse* en

donnant quelques coups de pinceau sur les lumières avec une couleur plus brillante, qui fasse sortir ces parties.

En Sculpture on dit, *rehausser* un bas-relief, c'est lorsque sur la couleur on applique de l'or sur les endroits les plus clairs. *Félib.*

**REHAUTS**, terme de Peinture & de Gravûre, qui signifie la même chose que les *clairs*, les *jours*, c'est-à-dire les parties de tous les corps, qu'on représente éclairées, & qui paroissent frappées directement par la lumière. Dans la Gravûre on ne doit point faire trop de travail sur les *rehauts*, il faut les traiter légèrement & avec peu d'ouvrage, c'est-à-dire que les jours doivent être vagues, & les demi-teintes fort claires, si l'on veut finir autant qu'il est possible, car il seroit difficile de trouver dans les ombres des bruns capables de soutenir & de donner de la force & de la rondeur.

**RELEVER**, en termes de Peinture, signifie donner de la saillie, faire sortir. Cherchez à placer les ombres fortes à l'entour des figures, pour en *relever* davantage les parties, & gardez-vous d'en mettre sur le milieu des membres, de peur

que le trop noir qui compose ces ombres, ne semble entrer dedans & les couper.  
*Du Fresnoy.*

Un Peintre *relève* un tableau, en donnant quelques coups de pinceau avec des couleurs brillantes qui donnent du relief. *Relever*, dans ce sens ; signifie la même chose que *rehausser*.

**RELIEF.** Un ouvrage de *relief* est celui qui est relevé en bosse, qui a de la faillie sur un plan. En Sculpture il y a plusieurs sortes de *reliefs*. Celui qu'on appelle de *ronde-bosse* est une figure ou un groupe isolés, & qui ne sont pas attachés à un plan, comme sont les statues posées sur des piédestaux. Le *bas-relief*, ou *demi-bosse*, ou *basse-taille* ; est celui qui a des parties détachées du fond ; auquel tient tout le reste de l'ouvrage. Il y en a même de différentes sortes ; la première est celle où les figures qui sont sur le devant, paroissent se détacher tout-à-fait du fond ; dans la seconde, les figures ne sont qu'en demi-bosse, & d'un *relief* beaucoup moindre ; dans la troisième, les figures n'ont qu'une très-petite faillie. *Voyez*  
**BAS-RELIEF.**

Les arbres réussissent pres-

que toujours mal en *bas-relief*, & les grosses étoffes aussi, même dans le plein *relief*.

En Peinture on se sert du terme de *relief* quand on veut exprimer l'effet d'une belle entente de lumière ; lorsque les clairs & les ombres sont si bien ménagés que les objets paroissent sortir du plan, & avoir un vrai *relief*, quoique tout soit une superficie plate. On dit alors, ce tableau a *bien de la force*, il est *d'un grand relief*, son effet est *trompeur*.

**RÉMBRUNIR**, donner une couleur plus brune. On tient souvent les fonds *rembrunis*, pour donner plus de faillie & plus de force aux objets. Les tableaux deviennent souvent *rembrunis* par le laps du tems. Les couleurs mal broyées, mal rompues, & trop tourmentées, quand on les couche, produisent cet effet. Il faut éviter de se servir de terre d'ombre, de terre de Cologne, des orpins & autres couleurs perverses & perfides, qui noircissent par elles-mêmes, & font *rembrunir* celles avec lesquelles on les rompt. Si on se trouve dans la nécessité d'en faire usage, on doit les employer seules  
**autant**

autant qu'il est possible. *Voy.*  
NOIRCIR.

RENDRE, en termes de Peinture, se dit d'un sujet qu'on représente tel qu'il est. On dit, voilà un portrait bien *rendu*; pour dire qu'il ressemble très-bien la personne qu'on a voulu représenter. On le dit d'un sujet d'histoire, d'un paysage, & de tout ce que la Peinture peut présenter à nos yeux.

Le terme de *rendre* est aussi usité parmi les Graveurs à peu près dans le même sens, c'est-à-dire lorsqu'une estampe est une copie fidèle du tableau qui a servi d'original. Les estampes des batailles d'Alexandre, gravées par *Gerard Audran*, *rendent* parfaitement bien tout le vis, l'ame, le caractère, en un mot toutes les beautés que l'on trouve dans les originaux peints par le Brun.

RENDU. Un sujet bien *rendu* est celui où le spectateur n'a pas besoin de méditer long-tems pour deviner ce que le tableau représente. Ce terme se dit aussi de l'expression, du caractère des figures; du coloris, du dessein, & enfin du tout-ensemble. Il signifie en général la belle, la juste & exacte imitation de la na-

ture, autant que la Peinture ou la Sculpture en sont capables.

RENTREER. Terme de Graveur en taille-douce, qui signifie la même chose que *retoucher*, ou fortifier les hachures dans les endroits où l'eau-forte n'a pas assez mordu, & pour donner plus de force aux endroits qui doivent être fort bruns.

RENTOILER; coler sur une toile neuve. Lorsque les tableaux peints sur toile sont vieux, ou *treffalés*, ou crevés, ou déchirés, il faut nécessairement les *rentoiler* ou remettre sur toile, si l'on veut les conserver; ou faire *retoucher* & raccommoder ceux qui sont gâtés. Les uns, pour cet effet, font une colle avec de la farine & un peu d'ail écrasée dans l'eau; d'autres font fondre un peu de colle forte dans l'eau, & se servent de cette eau pour y délayer la farine & la faire cuire ensuite. *Voyez* l'article suivant.

REPARER; raccommoder un tableau gâté. Il est très-difficile de *réparer* ce que le tems, le défaut des couleurs, ou les autres accidens, causent aux tableaux. Si la toile est simplement pourrie ou usée, &

que la Peinture soit bien conservée, il suffit de la *rentoiler*; s'il y a des crevasses, des trous, ou que la Peinture se soit écaillée, il faut après l'avoir rentoilé, la décroasser, ôter le repeint qui auroit fait tache, & remplir les vuides avec une composition que vendent les Marchands de couleurs, & qui se fait avec de l'huile grasse, de la craie & du brun-rouge ou de l'ocre, ou autre couleur qu'on jugera à propos, pourvû qu'elle ne soit pas sujette à *pouffer*. Quelques-uns remplissent ces vuides avec du blanc de plomb à détrempe, & repeignent par dessus, en raccordant les tons. Le blanc de plomb à détrempe boit l'huile des couleurs, & les rend moins sujettes à changer & à faire tache, mais il rend aussi l'endroit *réparé* embu, & se trouve sujet à s'écailler, parce qu'il ne s'unit pas bien avec les parties voisines peintes à l'huile, & qu'il ne mord pas si bien sur la toile que la composition dont j'ai parlé. Lorsque la Peinture est sur bois, & que la planche est fendue, on la fait recoller par un Ebéniste, on remplit les vuides ou écaillures, & après avoir bien nettoiyé tout ce qui déborde

ces vuides, & qu'on a mis la composition bien au niveau du reste de la Peinture, on repeint par-dessus comme pour les tableaux sur toile. M. Picaut s'est rendu célèbre par le secret qu'il a de les détacher du bois, du plâtre même, tant à l'huile qu'en détrempe & à fresque, & de transporter la Peinture sur une toile. J'ignore ce secret. Mais s'il s'agit de la transporter seulement d'une toile usée sur une autre, on s'y prend de la manière suivante. On colle avec de la colle ordinaire de farine une toile fine, ou du papier gris & fort sur toute la Peinture; quand tout est bien sec, & qu'on a détaché le tableau de son châssis, on le renverse sur une table, la vieille toile en haut, & avec une éponge imbibée de peu d'eau, on humecte peu à peu la vieille toile d'abord par un bout; à force de l'humecter, la vieille colle s'humecte, & on essaye à enlever tout doucement cette vieille toile, qui se détache par ce moyen de la Peinture; quand on l'a toute détachée, on y en substitue une neuve de la manière expliquée dans l'article *rentoiler*. Il ne faut pas tenter cette opération; si le tableau est marouflé, elle ne

réussiroit pas. Après que la toile neuve est bien sèche, & qu'elle a été clouée sur son chaffis, on humecte le papier gris, ou la toile mise dès le commencement sur le devant du tableau; on les enlève par ce moyen, on lave bien la Peinture, on remplit les vuides, & on re-peint.

REPARER, ôter le superflu des figures de plâtre ou de bronze, en ôter les *barbes*, & leur donner une perfection qu'elles n'ont pas à la sortie du moule. On dit, une statue bien nettoyée & *réparée*. On emploie ce terme dans plusieurs autres ouvrages, pour dire y mettre la dernière main. *Félib.*

REPASSER. Retroucher un ouvrage, travailler de nouveau des endroits négligés, ou qui n'avoient pas la perfection requise. *Rechercher* vaut mieux.

REPEINDRE; appliquer & coucher de nouvelles couleurs sur les endroits défectueux d'un tableau. On dit dans un autre sens de quelques Peintres, qu'ils *re-peignent* leurs tableaux plus d'une fois, quand ils ne les trouvent pas à leur fantaisie; en ce cas *voyez* EMPASTER.

Bien des gens se mêlent de repeindre les endroits

endommagés des tableaux, dans le dessein de les réparer; mais rien n'est si difficile à exécuter de manière que la nouvelle couleur ne fasse pas des taches. On est obligé de *salir* les couleurs que l'on couche, pour trouver le vrai ton de l'ancienne; l'huile que l'on emploie, noircit, & produit ces taches. Il faudroit *repeindre* à détrempe, pour ne pas s'exposer à cet inconvénient; ce seroit le moyen le plus sûr, si la détrempe pouvoit s'unir intimement avec la peinture à l'huile. On lit dans l'Ouvrage de Messieurs de Caylus & Majault sur la Peinture à l'encaustique & à la cire, page 131, que les couleurs préparées pour la Peinture à la cire, conviendroient beaucoup mieux que les couleurs à l'huile, pour restaurer les vieux tableaux.

M. le Lorrain, peintre de l'Académie, l'a essayé avec un succès singulier. Il a repassé des vieux tableaux de cette manière, de façon qu'il est presque impossible de retrouver les endroits réparés & *repeints*. Les couleurs séchent promptement, deviennent mates en séchant: il les vernit avec un vernis blanc à l'esprit de vin, ou du vernis à tableaux, & plus

siieurs fois s'il est nécessaire ; elles reprennent leur ton ; il *repeint* même par dessus le vernis , s'il le faut , & enfin vernit tout son tableau avec le même vernis blanc à l'esprit de vin. Les tableaux ainsi réparés , n'ont pas changé , & cet habile Artiste prétend que cette maniere de les raccommoder est la meilleure. Il a remarqué cependant que pour être au ton juste , après avoir verni , il faut peindre un peu plus clair que le ton du tableau ; cette exception n'a cependant lieu que pour les clairs , car il faut peindre les bruns au ton juste. Ceux qui voudront *repeindre* à l'huile , doivent employer le moins d'huile & la plus blanche qu'il est possible ; & tenir les tons plus clairs dans les jours & les ombres , afin que ces endroits *repeints* prennent en séchant le vrai ton de l'ancienne couleur. Il vaudroit mieux employer l'huile d'aspic ou l'essence de térébenthine , que d'ajouter de l'huile nouvelle , pour rendre les couleurs à *repeindre* propres à cet effet.

REPETTER , avec le pronom personnel ( se ) est un terme usité en fait de Peinture , pour dire qu'un Peintre n'est pas varié dans

ses attitudes , ses airs de tête , son ton , &c. Quand ses compositions & les figures de ses tableaux se ressemblent , & paroissent avoir été jettées dans le même moule. On dit dans le même sens , qu'il se *copie*.

REPOS , en termes de Peinture ; ce sont de grandes ombres après de grands clairs. On les appelle ainsi , parce que la vûe seroit fatiguée , si elle étoit attirée par une continuité d'objets petillans. Les clairs peuvent servir de *repos* aux bruns & réciproquement.

Ces *repos* se font de deux manieres , l'une naturelle , & l'autre artificielle : la naturelle se fait par une étendue de clairs ou d'ombres , qui suivent naturellement les corps solides ou les masses de plusieurs figures agroupées , lorsque le jour vient frapper dessus. L'artificielle consiste dans les corps des couleurs que le Peintre donne à de certaines choses telles qu'il lui plaît , & les compose de façon qu'elles ne fassent point de tort aux objets qui sont auprès d'elles. Une draperie , par exemple , que l'on aura faite jaune , ou rouge en certain endroit , pourra être dans une autre couleur brune , & y con-



Vendra mieux pour y produire l'effet que l'on demande. L'on doit prendre occasion, autant qu'il est possible, de se servir de la première manière, & de trouver les *repos* par le clair ou par l'ombre qui accompagnent naturellement les corps solides : mais comme les sujets que l'on traite, ne sont pas toujours favorables, pour disposer des figures ainsi qu'on le voudroit, l'on peut en ce cas prendre son avantage par le corps des couleurs, & mettre dans les endroits qui doivent être obscurs, des draperies, ou d'autres choses que l'on peut supposer être naturellement brunes & salies.

Si les desseins doivent être gravés, il faut se souvenir que les Graveurs ne disposent pas des couleurs, comme les Peintres, & que par conséquent il doit prendre occasion de trouver les *repos* de son dessein dans les ombres naturelles des figures, qu'il aura disposées à cet effet. Rubens en donne des exemples qu'on ne sçauroit trop étudier dans les estampes qu'il a fait graver : toute l'intelligence des groupes, du clair-obscur, & de ces masses que le Titien appelloit *la grappe de raisin*, y

est si nettement disposée, que la vûe de ces estampes est très-propre à former un habile homme. Les plus belles sont gravées par Voosterman, Pontius & Bolwert. Il ne faut pas y chercher l'élégance du dessein, ni la correction des contours.

REPOUSSOIR se dit en termes de Peinture, d'un groupe ou d'une masse d'ombre sur le devant d'un tableau, qui sert à faire fuir les parties éclairées ou éloignées.

REPOUSSOIR est aussi un outil fait en forme de long ciseau, dont les Sculpteurs se servent comme les Tailleurs de pierre, pour pousser des moulures.

REPRÉSENTER; en fait de Peinture, c'est tracer avec quelque instrument, soit crayon, plume ou pinceau, des traits qui nous rappellent la ressemblance de quelques objets absens, ou l'idée de ce que nous regardons comme compréhensible. Les images & les tableaux ne sont cependant pas des représentations vraies de Dieu ni des mystères, puisque l'un & l'autre sont incompréhensibles; mais on nous les représente de manière à nous les rappeler dans l'idée, & tels

que la foiblesse de notre génie peut les rapprocher de notre façon de penser.

**RESOLUS** (contours) hardis, francs, prononcés. Voyez **CONTOURS**.

**RESSEMBLANCE**; conformité de traits, de parties & de proportion d'une chose avec une autre. En Peinture, c'est la conformité des traits couchés sur la toile, avec ceux du visage de celui ou celle dont on a voulu faire le portrait. Un mauvais Peintre qui ne redoute aucune partie de son Art, & qui n'est occupé que de la seule imitation, attrape quelquefois mieux la ressemblance qu'un habile homme; mais ce dernier fait toujours un tableau, & l'autre ne fait qu'un portrait.

**RESSEMBLANT**; qui est conforme à un autre. On dit qu'un portrait est bien *ressemblant*, lorsque le tableau où l'on a voulu représenter un tel homme ou une telle femme, nous en rappelle précisément l'idée au premier coup d'œil.

**RESSEMBLER**; être configuré en réalité ou en apparence, comme une autre chose. Les Peintres habiles tâchent toujours de faire les portraits de manière qu'ils *ressemblent en beau* à l'original.

Pour réussir dans ce genre, & conserver la ressemblance, il faut flatter & adoucir les défauts, & orner avec un peu d'exagération les moindres traits de beauté. Il faut aussi choisir la position, le côté & les momens où la personne dont on fait le portrait, sont le plus à son avantage.

**RESSENTI**, qui est marqué avec force. On le dit en Peinture & en Sculpture, pour signifier ce qui est prononcé; des muscles *ressentis*. Les muscles dans les figures ou statues d'hommes, doivent être *ressentis*, quand il s'agit de les représenter dans un état violent, tel que celui d'un homme qui tire ou porte un fardeau pesant, qui fait une action dans la colere, le désespoir, ou quelqu'autre passion violente. Dans les femmes au contraire tous les traits doivent être moëlleux, les contours arrondis, & les muscles très-peu marqués, & de manière seulement qu'on les devine; leur délicatesse l'exige ainsi.

En fait de Gravure en taille-douce, on dit un endroit d'une figure qui doit être *ressenti*, c'est-à-dire qui doit avoir plus de force, & qu'il faut former par des

traits & non par des points ; ces traits doivent cependant être accompagnés de quelques points , si c'est dans les chairs ; ou de quelques tailles & hachures , si ce sont des draperies , pour leur éviter la maigreur & la sèche-resse.

RESTAURER ; remettre en bon état une chose gâtée. On *restaure* les figures de bronze , de marbre , en réparant ce qu'elles ont de mutilé. La plupart des figures antiques , détruites par le tems ou la barbarie des hommes , ont été *restaurées*.

RETOUCHER , en termes de Peinture , se dit d'un tableau dans lequel on reconnoît quelques coups de Maître , pendant que le reste sent la main d'un Eleve. La plupart des tableaux peints sous les yeux des grands Maîtres , ont été *retouchés* par eux. On dit aussi qu'un tableau a été *retouché* , pour dire qu'il a été repeint. Lorsque le tems ou quelque accident ont gâté un tableau , on le fait alors *retoucher* , pour le raccommo-der. On voit des hommes si habiles dans ce métier , que les plus grands Connoisseurs y sont trompés. Plusieurs morceaux *retouchés* sont autant de ta-

bleaux gâtés , parce que ces *retouches* y sont autant de taches dans la suite des tems.

V. RACORDER, REPARER.

RETRACER ; renouveler des traits effacés. Quand un dessein léger n'est pas conservé avec soin , les traits se confondent , deviennent estompés ; il faut alors les *retracer*. Ceux qui sont faits aux crayons , de quelques especes que ces crayons soient , sont fort sujets à effacer : c'est pourquoi les Dessinateurs devroient avoir soin de les laver au bistre ou à l'encre de la Chine , quand ils en ont le loisir.

REVEILLON , terme de Peinture , qui veut dire une partie piquée d'une lumiere vive , pour ranimer le spectateur , & faire valoir les tons sourds , les masses d'ombres , les passages & les demi-teintes. C'est ce qu'on appelle en Musique une *dissonance*.

REVIVRE. On dit en Peinture , que le vernis fait *revivre* les couleurs , c'est-à-dire qu'il leur donne un éclat que le tems ou le peu de soin , leur avoit fait perdre.

RIANT , en termes de Peinture , se dit d'un sujet agréable & gracieux. Les sujets de la Fable , ceux qui

représentent des pastorales ; des nôces, les paysages dont les sites sont bien choisis, & qui sont décorés de troupeaux & d'animaux, ont toujours quelque chose de *riant*, quelque chose qui flatte, & fait plaisir à la vûe. Vatteau & Lancret, ont presque toujours mis dans leurs compositions des sujets *riants*.

**RICHE.** Un tableau *riche* est celui où tout ce qui a du rapport au sujet, est représenté par des figures développées avec élégance, & où les teintes & les couleurs des objets sont tellement ménagées, mariées & distribuées, que l'œil puisse non seulement s'y promener sans être choqué, mais s'y arrêter avec satisfaction. La *richesse* se dit encore des accompagnemens du sujet, quand les groupes & les accessoires sont grands, nobles, & convenables au sujet qui y est traité.

**RIFLARD** ; outil brettelé ou ciseau dentelé, dont les Sculpteurs se servent, N<sup>o</sup>. 57.

**RIFFLOIR** ; espece de lime taillée douce par le bout, dont les Sculpteurs & les Graveurs se servent pour *dresser*, pour *atteindre*, pour nettoyer les figures de

relief ou en creux, & autres ouvrages. N<sup>o</sup>. 58.

**RIPE** ; outil de Sculpteur en forme de ciseau courbé, arrondi & dentelé par le bout. Il sert à gratter les figures, N<sup>o</sup>. 59.

**RIPER** ; gratter avec la ripe.

**ROCAILLE** ; ouvrage de *rocaille*, assemblage de petits coquillages, de petites pierres brutes, de morceaux de verre & de petits arbres artificiels, dont l'arrangement représente des grottes, des fontaines & autres choses rustiques. Ceux qui peignent sur le verre, appellent aussi *rocaille* des morceaux de verre de différentes couleurs, qui ont la forme de grains de chapelets ; c'est pourquoi ils disent de la *rocaille verte*, de la *rocaille jaune*, de la *rocaille rouge*, &c. Cette *rocaille* leur sert pour faire leurs couleurs.

**ROCAILLEUR** ; ouvrier qui travaille les ouvrages de *rocaille*.

**ROCOURT.** Voyez **ROUCOU**.

**ROGNURES DE GANDS** ; bouts des peaux que l'on coupe, & que l'on retranche, lorsqu'on taille les gands. Ces morceaux inutiles aux Gantiers, servent à faire une colle dont

Les Peintres se servent pour la détrempe. On fait aussi de la colle avec des *rogneres* de parchemin & de cuir.

**ROÏDE**, en termes de Peinture, se dit du dessein en général, & de l'attitude en particulier. Un dessein *roïde* est celui dont les contours ne sont pas ondés & flamboyans, dont le trait est rendu avec sècheresse, avec contrainte. Une attitude *roïde* est celle qui est outrée par rapport à la roideur des muscles, dans le tems qu'ils devroient être représentés plus simples. C'est encore celle qui est toute d'une venue, sans grace, sans agrément, qui paroît gênée, & qui n'est pas naturelle.

**ROÏDEUR**, en termes de Peinture. Voyez **ROÏDE**.

On dit, en Gravûre, la *roïdeur* des tailles, pour exprimer le peu de franchise & de liberté du burin ou de la pointe; ce qui arrive lorsque les tailles ne suivent pas le contour des membres, pour en exprimer la rondeur. On dit dans le même sens, des tailles *roïdes*.

**ROMPRE**, en termes de Peinture, signifie mêler. On rompt les couleurs pour faire les teintes & les demi-teintes, pour en former l'ac-

cord & l'union dans les tournans & les ombres, c'est-à-dire qu'on les mêle, & qu'on ne les emploie pas crues & entières. Il faut une grande expérience pour *rompre* les couleurs à propos; l'art du coloris & la durée des tableaux dans leur beauté, n'ont point de base plus essentielle.

**ROMPUE**. (couleur) On appelle couleur *rompue*, dit M. de Piles, celle qui est diminuée, & corrompue par le mélange d'une autre, excepté du blanc, qui ne peut pas corrompre, mais qui peut être corrompu. On peut dire, par exemple, qu'un tel rouge est *rompu* d'ocre jaune, quand le mélange est composé de ces deux couleurs, & que le rouge y domine, & ainsi des autres.

**ROSASSES** ou **ROSACES**. On nomme ainsi certains ornemens de Sculpture faits en forme de roses. *Felib.* Quelques-uns disent *rosen*.

**ROSE**. Les Sculpteurs & les Architectes donnent le nom de *rose* à une fleur qui est au milieu de l'abaque du chapiteau Corinthien. Vitruve lui donne la largeur de l'abaque. Les Modernes la font descendre jusques dans la volute du milieu,

*Félibien.* On sculpte aussi des roses entre les modillons, pour orner le dessous des corniches.

**ROUCOU**, pâte sèche qu'on nous apporte des Indes. Elle se prépare avec la graine rouge d'un fruit de ce Pays-là, du nom duquel les Auteurs ne sont pas trop d'accord. Cette pâte est jaune, ayant une odeur de violette. Quelques-uns la font entrer dans la préparation du carmin; mais il tient alors plus de la mauvaise lacque que du carmin.

**ROUGE**, couleur vive qui a beaucoup d'éclat. Le rouge est une des couleurs primitives ou principales. Il y en a d'une infinité de teintes différentes. La lacque, le vermillon, le rouge-brun, l'orpiment rouge ou réalgar, &c. On varie ces sortes de rouges, en les rompant avec d'autres couleurs plus claires ou plus brunes.

Les rouges sont tirés comme presque toutes les autres couleurs, ou des minéraux, ou des végétaux. Ceux qui ont les minéraux pour base, sont plus solides, si l'on en excepte ceux qui sont faits avec la cochenille, comme le carmin & la bonne lacque. Le mercure, le plomb & le fer sont les minéraux qui en-

trent dans la composition des rouges. Le mercure uni avec le soufre, donne le vermillon, le plomb calciné donne le minium, & le fer colore les terres rouges. La teinture de bois de Brésil donne aussi une lacque, mais sujette à changer. Voy. dans notre Préface les rouges pour la Peinture en émail, & dans l'article lacque la manière de tirer les rouges des plantes pour l'enluminure.

On remarque dans les expériences de Physique, que les sels alkalis donnent au rouge une couleur violette, & que les acides font devenir rouge certains bleus, le violet, & quelques noirs.

Plusieurs matières prennent au feu une couleur rouge, qui dégénère enfin en noir si l'on pousse le feu à des degrés plus violents. Chaque rouge est expliqué à son article.

**ROUGE à émailler.** Il se fait avec des fèces de vitriol distillé & du salpêtre, qui restent dans la cornue après la distillation de l'eau-forte. On en fait aussi avec la rouille de fer, appelé *Crocus de Mars*.

**ROUGE-BRUN**, Brun-rouge ou Rouge d'Angleterre, est une terre naturelle, de couleur rouge tan;

né. Cette couleur est terreuse & fort pesante. On l'appelle aussi *Ocre*.

## ROUGE-VIOLET.

Terre naturelle qui vient d'Angleterre, & que M. Félibien dit qu'on peut employer au lieu de lacque.

ROUGIR *en colorisant*, est un terme dont se servent les Peintres en émail, pour dire qu'ils font prendre à l'émail une couleur rouge, lorsqu'après l'avoir retiré du fourneau ils le tournent à l'entrée jusqu'à ce qu'il ait pris cette couleur qu'il n'avoit pas auparavant.

ROULEAUX, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, sont deux pièces de bois arrondies au tour, placées dans les ouvertures des deux jumelles de la presse. On doit toujours observer de faire l'inférieur H beaucoup plus gros & plus fort que celui de dessus I; la presse en tourne bien plus facilement. Outre cela, plus le rouleau supérieur est petit, plus la presse serre exactement, ce qui rend l'impression beaucoup plus belle. Quand le *rouleau* inférieur devient défectueux, on peut encore le faire retourner; c'est dans cette intention qu'on y laisse un tenon carré de pareille grandeur

à celui du *rouleau* supérieur, auquel s'ajuste la croisée, *Voyez PRESSE*.

ROULEAUX, en termes de Peinture, sont certains écriteaux que les Peintres du tems du renouvellement de la Peinture, & quelques tems après, mettoient dans leurs tableaux, à la main des figures, ou qu'ils faisoient sortir de la bouche de leurs personnages, & sur lesquels ils écrivoient ce qu'ils supposoient que disoient ces figures de conforme au sujet représenté. Ce goût s'est perdu avec le goût gothique. Un Peintre croiroit se faire deshonneur s'il mettoit quatre ou cinq mots seulement au bas de ses tableaux, pour en indiquer le sujet à ceux qui sont peu versés dans l'Histoire; ils ne feroient cependant qu'imiter Raphaël & Annibal Carrache, qui n'ont pas fait difficulté d'insérer quelques mots au bas, quand ils les ont jugés nécessaires pour l'intelligence du tableau. On ne grave aujourd'hui gueres d'estampes sans inscription qui en explique le sujet.

RUINES, débris & restes de bâtimens dégradés. L'Italie plus que tout autre Pays, offre aux Peintres des ruines plus piquantes & plus

convenables pour l'ornement des tableaux, par la raison que leurs principes étoient plus riches, & s'y trouvent plus variés. C'est dans ces restes de Palais & de Temples qu'on a découvert les belles statues antiques, qui font l'admiration des Connoisseurs, l'étude des Modernes, & la gloire de ceux qui les ont exécutées.

**RUPTURE**, terme de Peinture, qui signifie le mélange des couleurs sur la palette, ou à la pointe du pinceau, pour faire les teintes. Les couleurs crues ne pouvant pas exprimer les différences de la diminution ou augmentation de vivacité de la même couleur, il a fallu y suppléer par le mélange des autres, parce que, suivant ce que dit fort bien M. de Piles, les corps qui sont sous une lumière étendue, & distribuée également par-tout, tiennent de la couleur les uns des autres. L'union & l'harmonie des couleurs & de leur ton, ne peut se faire que par leur *rupture* les unes avec les autres: c'est la base & le principe du clair-obscur & du coloris.

**SABLE**, gravier que l'on trouve sur le bord & au fond des rivières & dans certaines terres. Celui de rivière est excellent pour faire les enduits & les ciments, celui de terre pour le mortier; celui dont les grains sont plus égaux, & ni trop gros ni trop menus, est le meilleur pour l'enduit de la fresque. Le *sable* blanc, qu'on appelle aussi *sablon*, entre dans la composition de l'émail & des couleurs de la Peinture sur le verre. On le met rougir au feu dans un creuset, on l'éteint dans de l'eau commune, pour le calciner & le mettre en poudre. Voyez Fresque, Email, Peinture sur verre, dans notre Préface.

On connoît la bonté du *sable*, lorsqu'étant mouillé il ne tache pas le drap en séchant, & qu'il ne salit pas les mains quand on le manie.

**SABLON**. Voyez **SABLE**.

**SAFRAN**, étamines séchées de la fleur du même nom. La plante qui la porte pousse quelques feuilles longues, fort étroites & cannelées; il s'élève d'entr'elles,



à la fin du mois d'Août, ou au commencement de Septembre, une tige basse, qui soutient une seule fleur à peu près semblable à celle du colchique, disposée comme celle du lys, mais plus petite, divisée en six parties, de couleur tirant sur le bleu, mêlée de rouge & de purpurin. Il naît en son milieu une maniere de houe partagée en trois cordons découpés d'une crête de coq, d'une belle couleur rouge, d'une odeur agréable; c'est cette houe que nous appelons *safran*. On la cueille avant le Soleil levé, pour la faire sécher. Quelques jours après il en vient une autre semblable sur la même plante, que l'on cueille de même.

La racine de cette plante est un bulbe ou tubercule gros comme une petite noix, charnu, doux au goût, couvert de quelques tuniques blanchâtres, garnit en dessous de beaucoup de fibres.

On faisoit autrefois venir le *safran* du Levant; mais on le cultive aujourd'hui dans diverses Provinces de France. Celui de Boïgne & de Bois-commun en Gâtinois, passe pour le meilleur; celui de Normandie est le moins bon.

Il est employé pour les laques jaunes, les styies de grains, & les couleurs jaunes des Enlumineurs.

On donne aussi le nom de *safran* à des préparations des métaux, pour les rendre utiles à la Médecine, à la Peinture en émail & à la Peinture d'apprêt: le fer préparé à cet effet, est celui qui prend plus ordinairement ce nom de *safran*. On trouve diverses manieres de faire cette préparation chimique, dans l'Art de la Verrerie de Neri, commenté par Kunckel, page 70 & suivantes, de l'édition de Paris 1752. La calcination des autres métaux pour le même usage, s'y trouve aussi.

S A F F R E; composition minérale, vitrifiable, employée pour colorer les émaux & le verre en bleu. Cette matiere se compose avec un minéral appelé *cobalt* ou *cobolt*, qui ne contient point, ou si peu que rien de bon métal. Le cobalt qui est un poison très-subtil, se prépare de la maniere suivante, selon Kunckel, pour faire le *safran*. On le met d'abord dans un fourneau, ayant à peu près la forme d'un four de Boulanger. On chauffe ce fourneau, & lorsque le cobalt com-

mence à rougir, il en part une fumée blanche qui est reçue dans un bâtiment de bois, aux parois duquel elle s'attache; c'est un pur arsenic. Cette fumée sortie, on broye le cobalt calciné dans un moulin fait exprès; on le calcine une seconde fois, & on le broye de nouveau; lorsqu'on a réitéré plusieurs fois cette opération, on le passe par un tamis très-ferré & couvert, & on le garde pour l'usage. On prend une partie de cette poudre, deux parties ou même plus de cailloux pulvérisés, ou de quartz bien pilé & tamisé; on humecte ce mélange, & on le met dans des tonneaux; il y devient compacte, & s'y durcit comme une pierre, de sorte qu'il faut des instrumens de fer pour le briser. On envoie cette matière ainsi préparée aux Hollandois & aux autres Nations qui en font usage, pour peindre la fayence & colorer le verre. C'est-là ce que bien des gens appellent *zastloer*, Meret *zaffera*, & les François *Saffre*.

Quand on mêle ce *saffre* avec une certaine quantité de sable & de potasse, ce mélange étant fondu, donne un verre d'un bleu foncé, qu'on broye dans un mou-

lin fait exprès, en une poudre d'une couleur très-éclatante & très-belle, qu'on appelle *émail bleu*.

SAGE. On dit d'un Peintre, d'un Sculpteur, qu'il est *sage* dans ses compositions, lorsqu'il y met une noble simplicité, sans attitudes recherchées avec trop d'affectation, que la nature y paroît belle sans le secours de ces ornemens fastueux qui sentent trop l'art.

SAGESSE; composer avec *sagesse*. Voyez SAGE.

SALE. On appelle en Peinture une couleur *sale*, celle qui est désagréable à l'œil, & qui est composée de couleurs ennemies, telle que celle qui résulte du mélange de l'azur & du vermillon.

SALE, en termes d'Imprimerie en taille-douce, se dit des estampes qui sortent de la presse mal nettes, non pas par l'ordure, mais par le défaut du brunissage du cuivre, ce qui la remplit de petites rayes qui ne viennent pas du dessein, & qui leur donnent un ton gris dans les jours.

SALIR *une couleur*; expression qui en Peinture signifie ternir une couleur, lui ôter sa vivacité, en la rompant avec d'autres plus

brunes ou plus grises. Quand on répare un tableau gâté, on est souvent obligé de *sa-lir* les teintes que l'on applique, afin d'accorder les teintes que le tems a fait changer.

**SALLON** de Peinture ; appartement dans le Louvre, où les Peintres de l'Académie Royale exposent leurs tableaux nouveaux, pour la satisfaction du Public. *Voyez* EXPOSITION.

**SANDARAQUE** ; gomme résine qu'on nous apporte d'Afrique en larmes claires, luisantes, diaphanes, nettes, de couleur blanche tirant sur le citrin : elle découle par incision de l'oxycedre & du grand Genievre. Cette gomme appelée en latin *vernix*, fait la base du vernis des Peintres, qui a de-là pris son nom de *vernix*. On l'emploie aussi dans les autres vernis.

**SANG DE DRAGON** ; suc gommeux, sec, friable, de couleur rouge comme du sang caillé. Il se tire par incision d'un grand arbre des Indes, appelé par Clusius *draco arbor* ou *arbre dragon*. Le plus beau & le meilleur est celui qui coule le premier en petites larmes claires, transparentes, friables, de

couleur très-rouge : il est très-rare ; celui qu'on trouve plus communément est enveloppé en forme d'olives dans les feuilles de l'arbre même, ou dans des feuilles de roseaux. Il faut le choisir net, pur, résineux, sec, friable, & fort rouge. On apporte de Hollande du *sang de dragon* faux, en petits pains plats, cassants, d'un rouge foncé & luisant. Il est fort inférieur à l'autre. On emploie le *sang de dragon* dans les vernis rouges & dans les vernis à dorer.

**SANGUINE** ; pierre dure, compacte, pesante, participant du fer. Elle diffère de la pierre hématite, en ce qu'elle n'est point en aiguilles, ni si dure, ce qui la rend propre à être taillée en crayons, qu'on nomme *crayon rouge*. On doit la choisir rouge-brune, pesante, compacte, unie & douce au toucher, nullement sablonneuse, & tendre à tailler comme à marquer, quand on dessine : on la conserve long-tems fraîche & tendre dans des boîtes de plomb.

La *sanguine* est excellente pour prendre le trait des desseins & des estampes. On la réduit en poudre fine, & l'on en frotte une feuille de

papier. *Voyez* CALQUER, PRENDRE LE TRAIT.

**SAVON.** Le *savon* noir sert aux Peintres pour nettoyer leurs brosses & leurs pinceaux ; mais il faut se donner de garde de les y laisser tremper long-tems ; ce *savon* les brûleroit. On ne peut faire plus mal que de dégrasser les tableaux avec ce *savon*, & même tout autre, sans en excepter le *savon* de cire de M. Bachelier ; c'est le moyen non seulement de ternir & faire perdre l'éclat aux couleurs, mais de les enlever de dessus la toile, ou d'en ôter au moins la fraîcheur & le velouté. On trouve dans notre Préface la maniere de faire ce *savon* de cire.

**SCABELLON** ; espece de piedestal haut & menu, employé pour porter un vase, un buste, &c. *Dict. des beaux Arts.*

**SCÉNOGRAPHIE** signifie proprement la description d'une scène ; mais on l'a consacré pour exprimer la représentation d'un édifice en perspective, & d'un modele en relief.

**SCIOGRAPHIE** ; représentation en profil, ou coupe perspective des parties intérieures d'un bâtiment, comme chambres,

cheminées, escaliers, &c.

**SCULPTER**, travailler en Sculpture. *Voyez* SCULPTURE.

**SCULPTEUR**, Artiste qui travaille en Sculpture. *Voyez* SCULPTURE.

**SCULPTURE.** Art de travailler la pierre, le bois ou autre matiere, pour en représenter les objets palpables de la nature. Ce seroit faire des recherches inutiles que de prétendre par leur moyen découvrir l'origine de ce bel Art. On sçait seulement qu'il étoit en vigueur chez les Egyptiens dans les tems les plus reculés ; les monumens qui nous en restent nous le prouvent bien clairement. La Sculpture étoit connue des Israélites, témoin la déf. nse que Dieu fit à son Peuple de se tailler aucune image ; les Idoles de Laban, le Veau d'or, & l'Arche d'alliance. Dédale la perfectionna dans la Grece, après s'être perfectionné lui-même en Egypte, & les meilleurs Sculpteurs que nous ayons eü, sont sortis de la Grece. Cet Art fit en Italie des progrès considérables sous l'Empereur Auguste, & en France sous François I. Il se soutient encore parfaitement chez ces

deux

deux Nations. *Voyez* la Préface.

Il y a deux sortes de *Sculpture*; la Sculpture en marbre ou en pierre, & la Sculpture en bois. Les outils qu'on y emploie sont expliqués dans les articles qui les concernent. *Voyez-en* l'énumération dans notre Préface.

Pour représenter en Gravure les ouvrages sculptés, on ne doit jamais faire l'ouvrage fort noir, parce que les ouvrages sculptés, étant ordinairement de marbre ou de pierre blanche, la lumière réfléchie est plus vive, & ne produit pas des bruns si foncés que les autres corps moins blancs. Il ne faut pas mettre de points blancs dans la prunelle des yeux des figures, comme si c'étoit d'après la Peinture, ni représenter les cheveux & la barbe comme le naturel, qui fait voir des poils échappés & en l'air.

SEBILLE, GALLE ou JATTE, est un vase de bois, de la forme d'une terrine ou d'un Iceau, dans lequel ceux qui scient le marbre ou la pierre mettent de l'eau & du grès battu, pour verser dans la voie de la scie.

SEC. Ce terme est employé en Peinture pour ex-

primer la dureté du passage de la lumière aux ombres, ce qui est occasionné par la proximité trop sensible des clairs aux bruns, ou par le défaut des demi-teintes qui doivent les unir, en participant des uns & des autres. Ceux qui n'ont pas une grande intelligence du clair-obscur sont sujets à *faire sec*, à *peindre sec*. Ce terme se dit aussi des contours tranchés durement, ou trop fortement exprimés, & d'un coloris dont les tons n'ont pas assez d'accord & d'union.

On dit aussi en Sculpture qu'un ouvrage est *sec*, quand il lui manque ce poli, cette tendresse, cette mollesse & ce moelleux que l'on doit sentir dans le marbre même, lorsqu'on se propose de lui donner une espèce de vie.

SECHE. (pointe) *Voyez* POINTE.

SECHEMENT. *Voyez* SEC.

SECHERESSE. *Ibid.*

SECONDE (eau) est une eau forte modérée avec de l'eau commune; on l'emploie pour la Gravure au vernis mou. *Voyez* EAU-FORTE.

Quelques gens mal avisés font usage de l'eau seconde pour dégraisser les tableaux; il faut bien se garder d'im-

ter un tel procédé. Voyez  
**DÉCRASSER**, **NET-  
 TOYER**.

**SELLE** ou **CHEVA-  
 LET**. Les Sculpteurs ap-  
 pellent ainsi une machine de  
 bois, qui est de deux sortes;  
 l'une est à trois pieds, &  
 l'autre en a quatre. La pre-  
 mière sert à poser la terre  
 ou la cire pour modeler, &  
 l'autre est employée pour  
 poser les blocs de marbre  
 ou de pierre que l'on veut  
 sculpter. Voyez-en les figu-  
 res n<sup>o</sup>. 66 & 67.

**SERPENTE** (papier)  
 est un papier de soie extrê-  
 mement fin, & presque trans-  
 parent. On l'emploie pour  
 prendre le trait, & calquer  
 un dessin, une estampe,  
 que l'on veut copier ou gra-  
 ver.

**SERVIETTE**, est  
 un morceau de toile sans  
 ourlet, dont se servent quel-  
 ques Graveurs au lieu de pu-  
 pitre ou de peau de mou-  
 ton, pour conserver le vernis  
 net & sans raies sur les plan-  
 ches qu'ils gravent, & pour  
 appuyer la main dessus en  
 travaillant. Il faut que ce soit  
 une toile ouvrée ou damas-  
 sée, & qui ait déjà beau-  
 coup servi, afin qu'elle soit  
 plus molette: on la plie en  
 quatre double, & on la pose  
 ainsi sur la planche vernie.

**SERVITUDE**; gêne  
 & attention scrupuleuse,  
 qu'un Peintre donne à faire  
 quelque ouvrage, soit dans  
 les détails minutieux & inu-  
 tiles d'un ouvrage de son in-  
 vention, soit dans l'imita-  
 tion & la copie de celui d'un  
 autre. On dit aussi commu-  
 nément qu'une copie sent  
 toujours la *servitude*, parce  
 qu'on n'y voit pas la fran-  
 chise & la liberté du pin-  
 ceau original.

Dans la Gravure en pe-  
 tit, comme dans la Peinture  
 en grand, on doit fuir cette  
*servitude* des détails, qui  
 n'attire que l'admiration des  
 ignorans, & qui répand sur  
 l'ouvrage un froid qui re-  
 bute les yeux connoisseurs.  
 quelques coups touchés ar-  
 tistement expriment mieux  
 les passions, que ces traits  
 minutieux qui se perdent  
 dans les maïses, & pour le  
 spectateur, & pour l'Ar-  
 tiste.

**SGRAFFITTO**, terme  
 adopté de l'Italien pour si-  
 gnifier une manière de pein-  
 dre ou plutôt de graver sur  
 les murailles, que nous ap-  
 pellons aussi *maniere égra-  
 tignée*. C'est une sorte de  
 fresque en blanc & noir,  
 qui se pratique de la façon  
 suivante.

On détrempe du mortier

**SIE** chaux & de sable à l'ordinaire, auquel on donne une couleur noire, en y mêlant de la paille brûlée; au lieu de ce mortier, on emploie; si l'on veut, un enduit de stuc noirci: on unit bien cet enduit, & on y passe une couche de blanc de chaux; ou autre bien blanc & bien poli; on ponce des cartons par-dessus, ou l'on y dessine à la main ce que l'on veut, & l'on découvre l'enduit noir de dessous, en enlevant le blanc avec une pointe de fer, en suivant les hachures & les traits du dessin. Ce noir & ce blanc font l'effet des estampes ou d'un dessin à la plume. Lorsque l'ouvrage est achevé, on passe de l'eau un peu teinte par-dessus, pour en ôter le crud, & détacher les figures; mais si l'on n'y représente que des grotesques; on se contente d'ombrer seulement un peu le fond avec cette eau auprès des contours qui doivent porter ombre. La plupart des fresques de Polidore de Caravage sont dans cette manière.

**SIE**; instrument; outil dont les Sculpteurs se servent pour s'ier le marbre & la pierre. C'est une lame de fer mince & large d'environ

cinq à six pouces, emmanchée par les deux bouts avec deux montans de bois affermis par une traversie de bois arrêtée dans le milieu de ces montans; aux deux bouts opposés à ceux où la lame est emmanchée, est une corde double qui les lie l'un avec l'autre, les empêche de s'écarter, & tient la lame tendue; au moyen d'une cheville ou bâton que l'on tourne à volonté, pour bander cette corde. La lame de cette *sie* diffère des *sies* ordinaires en ce qu'elle n'a point de dents.

**SIL**: Nom que les Anciens donnoient à une couleur jaune ou espèce de limon qui se trouvoit dans les mines d'argent. *Pline*, liv. 33. *ch.* 12. & 13. C'étoit sans doute une espèce d'ochre. Voyez *Vitruve*, l. 7. *ch.* 7.

**SILENCE**, en termes de Peinture, signifie la même chose que *repos*.

**SIMPLE** (-couleur). Voyez **COULEUR**.

**SIMPLICITÉ**; sagesse & bon goût dans le choix des airs de têtes, des attitudes & des ajustemens des figures. Elle consiste à ne point y mettre d'affectation ni d'air national; mais à suivre & à représenter la na-

ture simple & fans fard.

Cette *simplicité* avoit été fort négligée des Artistes modernes, quoique si estimée des Connoisseurs. Pour vouloir s'éloigner du froid de l'Antique, on tomboit dans le vice opposé. Mais graces à quelques-uns, on est revenu de ces draperies voltigeantes, de ces ornemens insipides qu'on répandoit avec profusion, & de ces attitudes affectées de petits-maitres & de petites-maitresses, qui choquoient un spectateur sensé. C'est en cherchant le pittoresque, que des Artistes sans génie ont trouvé l'extravagant.

SINGE; instrument que l'on connoît aussi sous le nom de *compas de proportion*. On s'en sert pour copier des desseins, des estampes, ou plutôt pour en prendre le trait; mais quelqu'attention que l'on ait à le conduire, il n'en résulte qu'un ouvrage dur & peu gracieux à voir. Il y en a de différentes sortes & figures. Celui que M. Langlois, Faiseur d'instrumens de Mathématiques au Louvre, a perfectionné, est regardé comme le plus propre pour l'usage qu'on peut en faire. Il donne en le vendant, un petit livret qui apprend la maniere de s'en servir.

SINUEUX. On dit en Peinture, &c. que les contours doivent être coulans, dessinés avec légèreté, & *sinueux* avec discernement, c'est-à-dire ondoyans, & coulés en ondes. V. ONDE.

SITE, terme de Peinture qui signifie l'assiette d'un lieu. Les Italiens disent *sito*. *Site* s'entend particulièrement du Paysage: il y a des *sites* de plusieurs genres, bornés ou étendus, montueux, plats, aquatiques, cultivés ou incultes, habités ou déserts; des *sites insipides*, dont le choix est trivial.

Les *sites* doivent être bien liés & bien débrouillés par leurs formes: ils doivent avoir quelque chose de nouveau & de piquant. Un bon Paysagiste y fait survenir quelques-uns de ces accidens qui arrivent communément dans la nature, afin de varier les *sites*: quelques nuages qui interposent la lumière, & qui font paroître des endroits dans l'ombre, qui devoient être naturellement éclairés. C'est par la richesse & l'ingénieuse diversité des *sites*, que les paysages du Poussin sont si estimés.

SOIGNÉ. Morceau *soigné* en termes de Peinture, signifie un tableau tra-



vaillé avec soin, avec exactitude, dont toutes les parties sont recherchées & finies.

**SOMMIER**, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, est le nom d'une piece G de la presse, qui est arrêté aux deux jumelles par deux vis. C'est la partie qui est au-dessus des rouleaux. *Voy. PRESSE.*

**SOMMIER D'EN BAS.** On appelle ainsi la piece de bois sur laquelle tout le train de la presse roule. Cette piece E a aussi un double tenon aux deux bouts, de même que la précédente. *Voyez PRESSE.*

**SORTIE.** On appelle *sortie*, en termes de Gravûre en taille-douce, l'extrémité des tailles & des hachures du côté des jours, où elles doivent être extrêmement déliées & comme perdues. Ces *sorties* ne peuvent guères s'exécuter à l'eau forte, qui les finit & les termine trop brusquement, & trop tout-à-coup : il faut y employer le burin. *Bosse.*

**SORTIR**, en termes de Peinture, se prend à peu près dans le même sens que *détacher*. On dit, cette figure *sort* bien, pour dire qu'elle est bien détachée du fond. Un Peintre habile,

& reconnu pour tel ( *M. Cazes* ) à qui une personne demandoit en ma présence pourquoi les Peintres d'aujourd'hui ne faisoient pas de si beaux morceaux que Raphaël & les autres qui sont venus après lui, répondit qu'il y en avoit encore qui feroient *sortir les nez de la toile, si les récompenses étoient proportionnées au travail & au tems qu'il faudroit y employer, & si les Peintres avoient de quoi se passer de travailler par intérêt.*

**SOULAGER la main**, en termes de Gravûre en taille-douce, signifie la même chose qu'*alléger*, dont *voyez* l'article.

**SOURD**, en termes de Peinture, se dit d'un ton rembruni, & qui tire sur le noirâtre. Il se dit aussi des ombres fortes.

Pour exprimer en Gravûre les tons *sourds* des tableaux, on est souvent obligé de boucher avec des points les blancs qui se trouvent entre les tailles. On peut hazarder quelquefois des troisiemes tailles, dit *Bosse*, dans les choses qui doivent être brouillées, comme nuages, terrains & autres endroits que l'on tient très-*sourds*, pour servir de fonds à d'autres; mais il faut les

graver avec une pointe très-fine , afin qu'ils mordent moins que les autres.

**SOUTENIR.** On dit en Peinture que les ombres doivent *soutenir* les clairs , & les faire valoir ; qu'un groupe en *soutient* un autre. Toutes ces expressions signifient qu'il faut dans un tableau , ménager tellement les teintes que l'ouvrage ne soit point sec , qu'une couleur placée auprès d'une autre ne jure point avec elle , comme pourroient faire le gros bleu avec le rouge de vermillon. Il en est de même de toutes les autres couleurs ennemies. Une figure vêtue de brun sur un fond brun , ne se détacheroit pas assez ; le fond ne la *soutiendrait* pas , & ne la feroit pas valoir ; ils se confondroient ensemble , & l'œil du spectateur n'en feroit pas flatté. Ce n'est pas que les couleurs doivent trancher net sur le fond , ou sur les objets qui sont derrière ; il en résulteroit une dureté & une sécheresse tout-à-fait désagréables ; mais il faut qu'elles s'en détachent de manière que les arrondissemens soient doux & moëlleux , & que le tout fasse une harmonie qui plaise.

**SOUTENU**, terme qui

se dit en Peinture du coloris. Le dessein de ce tableau est élégant , la composition heureuse , le *coloris bien soutenu* , la distribution des couleurs sçavante , &c. C'est comme si l'on disoit que la couleur locale est vraie , que celle de chaque objet est variée , & se font valoir l'une & l'autre.

**SPHINX** ; monstre fabuleux qu'il a plu aux Peintres & aux Sculpteurs de représenter avec une tête & la gorge d'une fille , & le corps d'un lion. On le plaçoit autrefois pour ornement sur les perrons , au-devant des Temples , sur les portes , & près des tombeaux.

On voyoit plusieurs de ces figures monstrueuses auprès des Pyramides d'Egypte. Pline fait mention d'une , dont la tête avoit douze pieds de circonférence , & quarante-trois de hauteur. On ne sçait pas , ajoute Hérodote , en parlant de la même statue , si elle avoit été sculptée sur une roche trouvée dans ce lieu même , ou si on l'y avoit transportée , vû que tous les environs sont couverts d'un sable très-délié. On place encore aujourd'hui des *sphinx* sur les perrons , sur les rampes & sur les portes des grands Hôtels.

**SPIRITUELLE.** On dit en Peinture une *touche spirituelle*, pour signifier des coups de pinceaux fiers, hardis, placés à propos & avec franchise, pour exprimer le caractère des objets, & donner de l'ame & de la vie aux figures. On ne voit pas cette *touche spirituelle* dans les ouvrages de miniature, parce qu'un travail trop fini rend le pinceau froid & languissant.

On employe aussi cette expression dans la Gravure & dans le même sens. Abraham Bosse, ou M. Cochin le fils, s'exprime de la manière suivante dans le Traité du premier qu'il a corrigé.

» Il ( M. Picart ) ne s'est  
 » point contenté d'ôter tout  
 » l'esprit de ses têtes à force  
 » de les couvrir de petits  
 » points. . . . . Il a même  
 » poussé son extrême pas-  
 » sion pour le fini, jusqu'à  
 » vouloir rendre les diffé-  
 » rentes couleurs des dra-  
 » peries, ce qui dans le pe-  
 » tit en détruit tout le goût  
 » & l'effet. Ses productions  
 » si long-tems admirées du  
 » vulgaire ( quoique d'ail-  
 » leurs assez estimables par  
 » la beauté & l'étendue de  
 » son génie ), ne seront ja-  
 » mais comparables à l'ai-  
 » mable négligence de la

» Belle, à la touche *spiri-  
 » tuelle* de le Clerc, ni à la  
 » pointe badinée & pitto-  
 » resque de Gillot. »

Pour faire une eau-forte *spirituelle* & avancée, on doit souvent changer de pointe sur les devants; & pour donner plus de caractère aux choses qui en sont susceptibles, il faut les graver par des tailles courtes, méplates, & arrêtées fermement le long des muscles ou des draperies qu'elles forment; car les tailles longues & unies produisent un fini froid & sans goût. Ceci s'entend de la Gravure en petit.

**STANTÉ**, terme de Peinture, qui signifie la même chose que peine. On dit qu'un ouvrage est *stanté*, quand on y découvre la peine, la gêne & le travail qu'il en a coûté à l'Artiste, pour le finir. Ce défaut de facilité, de liberté & de franchise, en se faisant sentir, ne laisse jouir qu'imparfaitement des autres beautés qu'un morceau pourroit d'ailleurs offrir au spectateur.

**STATUAIRE.** Voyez SCULPTEUR.

**STATUE.** On donne communément ce nom à toute figure sculptée en pied, du mot latin *stare*, se tenir

débout ; mais on appelle ainsi plus généralement toute représentation humaine en relief & isolée, soit en pierre, en bois, ou autres manières.

On distingue plusieurs espèces de statues. 1°. Celles qui sont plus petites que le naturel. 2°. Celles égales au naturel. 3°. Celles qui surpassent le naturel. 4°. Celles qui vont jusqu'au triple & au-delà du naturel, & qu'on appelle des *Colosses*. Les Anciens ont représenté des figures d'hommes, de Rois & des Dieux mêmes sous la première espèce de statues ; la seconde étoit particulièrement consacrée pour la représentation qu'on faisoit aux dépens du Public, des personnes qui se signaloient par leur sçavoir, par leur vertu, ou par quelques services importans rendus à l'Etat. La troisième espèce de statues étoit pour les Rois & les Empereurs, & celles qui avoient le double de la grandeur humaine, servoient à représenter les Héros. Quant à la quatrième, elle étoit destinée à représenter des Dieux ; en sorte que c'étoit anciennement une entreprise de la part des Empereurs & des Rois, de se faire représenter sous cette

dernière forme. *M. La combe.*

*STATUE Grecque* est une statue antique & nue, ainsi appelée de ce que les Grecs représentoient de cette manière leurs Divinités, les Héros & les Athletes. Elles sont admirables par la beauté de leurs proportions, & par le beau choix de la nature.

*STATUES Romaines* sont celles qui étant vêtues, reçoivent divers noms de leurs habillemens.

*STATUE équestre* est celle qui représente un homme à cheval, telle que la statue d'Henri IV sur le Pont neuf, & celle de Louis XIII. de la Place Royale à Paris.

*STATUE pedestre* est une statue en pied & débout, comme celle de Louis XIV. dans la Place des Victoires.

*STATUE curulte* est celle qui représente un homme dans un char, comme on les voyoit dans les Cirques & dans les Hippodromes des Anciens.

*STATUE allégorique* ; c'est celle qui sous le symbole de la figure humaine, représente des fleuves, des Divinités, &c.

*STATUE hydraulique* ; c'est celle qui sert d'orne-

ment à une fontaine, & qui fait l'office de jet ou de robinet par quelqu'une de ses parties. Elles sont en grand nombre dans les jardins de Versailles.

**STATUE persique** ; c'est toute figure d'homme qui fait l'office de colonne sous un entablement.

**STATUE Caryatique.**  
Voyez CARYATIDES.

**STENTÉ. V. STANTÉ.**

**STIL ou STILE de grain ou de grun.** Espèce de pâte de couleur jaune, composée d'une terre crétacée, chargée de teinture de graine d'Avignon, dont la couleur est soutenue, autant qu'elle peut l'être, par le secours de l'alun. Il se fait communément avec du blanc de Troye. L'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture prétend qu'il vaut mieux de le faire avec le blanc de plomb ou de céruse, & qu'il est moins sujet à changer ; mais en général c'est une couleur infidelle, employée à l'huile. On broye bien subtilement la terre crétacée avec de l'eau sur le porphyre, sans jamais employer dans cette fabrique aucun métal, pour remuer ou détrempier les matieres. On la fait bien sécher à l'ombre, & on la

charge de teinture de graine d'Avignon, dans laquelle on a fait dissoudre un peu d'alun, plus ou moins forte, suivant la couleur qu'on veut donner au stil de grain ; on en forme une pâte, & de cette pâte des petits pains qu'on fait sécher à l'ombre dans un lieu bien aéré.

**STIL de grain d'Angleterre** est une espèce de *stil de grain*, dont la couleur est d'un jaune-brun. Il seroit à souhaiter que la couleur qu'il donne, employée à l'huile, fût aussi solide qu'elle est belle ; mais peu de tems après elle s'évanouit, particulièrement quand la Peinture est exposée à l'air extérieur, ou à l'action du soleil.

**STILE**, terme qui en Peinture a la même signification que dans la Littérature. Le *stile* regarde la composition & l'exécution. Quand il s'agit de la composition, le *stile* est noble, lorsque le sujet est traité noblement, que les caractères sont grands & relevés ; le *stile* est médiocre, quand tout y paroît commun & sans choix du plus beau de la nature. Le *stile* est champêtre, quand le sujet représente des pastorales ou des actions bourgeoises. Si l'on

parle de l'exécution, on dit qu'un tableau est exécuté d'un *stile* ferme, lorsque la touche en est hardie, & que rien n'y paroît peiné. Ce *stile* devient quelquefois trop dur. Il faut prendre un juste tempérament, pour éviter la sèche-resse, la dureté, & ne pas aussi tomber dans une touche molle, qui rend l'ouvrage froid & languissant.

**STRAPASSER**, ou **STRAPASSONNER**; c'est en termes de Dessin, rendre une figure, & la desfiner comme si elle étoit estropiée de quelque membre; c'est manquer de correction. On dit une figure, un dessin *strapassé*.

**STUC**; espece de mortier composé de poudre bien tamisée de marbre blanc, & de chaux vive. C'est avec cette composition qu'on forme des ornemens en Sculpture, appelés ornemens de *stuc*. On attribue à Jean d'Udine la découverte de cette matiere employée par les Anciens.

**STUCATEUR**; Artiste qui compose des ornemens de *stuc*.

**SUAVE & SUAVITÉ**. On dit en Peinture un coloris *suave*, en parlant d'un coloris doux & gracieux. La

*suavité* est l'harmonie qui résulte de l'union, de l'accord des couleurs, & d'un clair-obscur bien entendu.

**SUBLIME**. On appelle *sublime* en fait de Peinture, un tableau où la noblesse, le grand de l'action, la grace & la grandeur se font voir dans l'invention, la disposition & l'expression des figures & de toutes les parties qui composent le tableau, soit qu'il soit tableau d'histoire, ou portrait.

Un Peintre pour cet effet doit conserver à l'Histoire toute sa dignité; la relever, l'embellir même, & donner aux figures des formes, des airs de têtes, des attitudes convenables à la grandeur du sujet.

Dans le portrait, le caractère doit être noble, relevé & bien exprimé, tel qu'est un caractère de sagesse, de prudence, de bonté, de grandeur d'ame, ou de quelques autres vertus *sublimes* par elles-mêmes.

Se proposer seulement une imitation pure & exacte de la nature, c'est se mettre dans le cas d'être trop court pour y atteindre. Se borner aussi à vouloir égaler seulement tel ou tel grand Maître, c'est se rendre incapable de parvenir à leur per-

fection. La Peinture n'imité la nature même que de très-loin sous la main du plus grand Maître. Il faut donc que celui qui tend au *sublime*, se forme une idée de quelque chose au-dessus de tout ce qu'on a encore vû, sans cependant devenir strassé ni extravagant. Il doit réunir en lui tout le grand & les excellentes qualités de tous les bons Maîtres, & laisser leurs défauts.

Qui sçait s'il ne naîtra pas quelqu'un qui obscurcira Raphaël? C'est ce que feroient les contours & les airs des meilleures Antiques, réunis aux meilleurs coloris du Titien & de quelques Modernes: il n'est même pas impossible de faire mieux.

L'Artiste qui se sent échauffé d'un si noble feu, doit tenter ce que n'a fait encore aucun autre: mais il ne doit l'essayer, que lorsqu'il est parfaitement au fait des loix fondamentales de son Art.

**SVELTE**, terme de Peinture, qui donne l'idée d'un morceau desiné avec grace & légèreté, d'une manière dégagée & un peu allongée. il est opposé au goût lourd & écrasé. Ce terme est aussi en usage dans la Sculpture, le Dessin,

*Une figure svelte* est une figure dont la taille est déliée, légère & délicate, telle que celle qu'on donne ordinairement aux Déeses & aux Nymphes.

**SUJET**; matiere ou action à exécuter en Peinture, Sculpture ou Gravûre. Un sujet d'Histoire, un *sujet* de la Fable, un *sujet* pastoral, un *sujet* dans le genre noble, un *sujet* dans le genre bas; un *sujet* d'animaux, de fleurs, &c. L'Histoire & la Fable fournissent les *sujets* dans le genre noble. Les actions des gens du commun font les *sujets* du genre bas, qu'on appelle aussi *Bambochades*. On dit un *sujet* riche, un *beau sujet*, un *sujet* ingrat & pauvre. Voyez toutes ces épithètes à leurs articles.

**SYMPATHIE**, en termes de Peinture, se dit des couleurs qui par le mélange en font naître une autre agréable à la vûe. On dit alors que telle & telle couleur sont amies, qu'elles ont de la *sympathie*, de l'union entr'elles. Le bleu, par exemple, rompu de jaune, forme un verd qui plaît à l'œil: le bleu au contraire mélangé avec le vermillon, produit une couleur aigre, rude & désagréable, d'où l'on con-

clut qu'il y a antipathie entre le bleu & le vermillon.

T.

**TABLE** est une planche de noyer, épaisse d'environ deux pouces, & grande selon les planches qu'on veut imprimer. Elle se pose sur une table à gauche, & tout auprès du gril où l'on a encré la planche, qui après avoir été essuyée avec un torchon, pour en ôter le plus gros noir, est transportée du gril sur cette table de noyer, pour y être essuyée avec la paulme de la main, jusqu'à ce qu'il ne reste du noir que dans les traits ou hachures gravées.

**TABLE d'attente.** Les Sculpteurs appellent ainsi un bossage, que l'Architecte ménage dans un fronton, au-dessus des portes & des fenêtres, au-dessous des balcons, &c. pour y tailler des têtes de Sculpture, des masques, des musles ou autres choses.

**TABLEAU.** On donne ce nom à toute représentation peinte d'un ou de plusieurs objets réels ou imaginaires. On distingue les *tableaux*, en *grands tableaux* & en *tableaux de chevalet*. Les grands sont ceux qui ont

plus de cinq pieds de grandeur; tous ceux qui sont moins grands sont des *tableaux de chevalet*, ainsi nommés de ce qu'on les place sur le chevalet, pour les peindre.

On décore ordinairement les *tableaux* d'un cadre ou bordure, qui contribue tellement à les faire paroître dans toute leur beauté, que les Italiens appellent la bordure, la *Maquerelle du tableau*. Le cadre le détache du fond contre lequel on l'applique, & renferme la vûe du spectateur dans l'espace que le *tableau* représente.

Il faut donc que le *tableau* n'offre aux yeux que ce que la vûe peut embrasser à la fois; qu'il ne présente que ce qui a pû se passer dans un moment, & dans l'espace représenté. Les autres règles se trouvent dans les articles *Invention*, *Composition*, *Ordonnance*, &c. La maniere de juger de leur bonté, est expliquée dans les articles *Connoissance*, *Original*, *Copie*, *Maniere*.

Il y a des *tableaux* de grands Maîtres, qu'on désigne par quelque accessoire remarquable dans le *tableau*; ainsi l'on dit la Vierge au *lapin* du Titien, parce que



te Peintre a mis un lapin dans un de ses tableaux qui représente une Vierge ; la Vierge au panier, la Vierge aux poissons, la Cassette, la Jardiniere, & ainsi des autres.

**TABLIER** est un meuble nécessaire à un Imprimeur en taille-douce ; il doit toujours l'avoir devant lui, & par dessus un petit linge blanc attaché par devant à sa ceinture, pour y esluier ses doigts, quand il faut prendre la feuille de papier blanc pour imprimer, & quand il est question de la relever de dessus la planche après l'impression. Ce *tablier* est ordinairement de toile grise, comme celui des Tailleurs d'habits, des Selliers, &c.

**TAILLES**, en termes de Gravûre, est une incision qui se fait dans le cuivre ou autres métaux, avec le burin ou avec l'eau-forte. Les *tailles*, les hachures & les points ménagés selon les règles de l'Art, forment toutes les figures qu'il est possible de représenter en *taille-douce*. Quand on copie un tableau, la première doit suivre la touche du pinceau ; la seconde doit être passée par dessus, dans l'intention d'en assurer les formes. Les

*tailles* inégales valent mieux, & font un plus beau travail que quand elles sont d'une égale grosseur. On doit les *quitter*, quand elles ne sont pas propres à rendre le sens d'une draperie, & avoir soin de n'en point faire de diamétralement opposée dans la même étoffe. C'est travailler de très-mauvais goût, que d'en passer de roides par dessus toute une draperie, pour faire un ton plus noir. On a remarqué que les *tailles* courtes & méplates donnent plus de caractère, & valent beaucoup mieux que les longues & unies : l'on doit les resserrer toujours de plus en plus, suivant la dégradation des objets. Voyez la façon de les conduire dans la *maniere de graver à l'eau-forte & au burin, de Bosse*, édition de Paris 1745.

**TAILLES - DOUCES** (Estampes en) sont celles qui se tirent des planches gravées au burin ou à l'eau-forte. Celles qui se tirent des planches gravées en bois, s'appellent *tailles de bois*.  
V. GRAVURE AU BURIN & GRAVURE EN BOIS.

**TALENT** (Peintre à). C'est celui qui s'applique à quelque genre particulier de Peinture, comme à faire le

portrait, le paysage, à peindre des Tabagies, des batailles, des animaux, &c.

**TALON**; espèce d'ébauchoir, dont se servent ceux qui travaillent les figures de stuc. Il y en a de deux sortes, qui ne diffèrent que par leur grandeur; c'est pourquoi je n'en représente qu'une figure. N°. 60.

**TAMPON**, en termes de Graveurs en taille-douce; c'est un petit morceau de taffetas plié en bourse, & rempli de coton. Ce *tampon* sert à *taper le vernis* sur les planches à graver. On tape avec ce *tampon*, quand le vernis est encore coulant sur la planche, afin de l'étendre uniment sur toute sa surface.

**TAMPON** est un autre ustensile de Graveurs en taille-douce. Il est fait d'une bande de feutre noir, roulée sur un de ses bouts en ligne spirale: on le graisse un peu d'huile d'olive, & l'on frotte avec ce *tampon* le dessus des endroits gravés au burin, afin qu'au moyen du noir qui s'insinue dans les tailles & les hachures, pendant le frottement, on puisse mieux voir l'effet qu'elles produisent. N°. 61.

Les Graveurs ont un troisième *tampon*, qu'ils appel-

lent aussi *bouchon à l'huile*; fait d'une bande d'un vieux morceau de linge ou autre étoffe de laine, roulé en spirale, comme le précédent. Son usage est de nettoyer la planche, quand on a achevé de tirer les épreuves qu'on desiroit. Pour cet effet on laisse un peu chauffer la planche sur le gril, & ayant versé très-peu d'huile dessus, on la frotte avec ce *tampon* en appuyant fortement.

**TAMPON**, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, est un rouleau de bon linge blanc, doux & à demi usé, qui sert à encrer les planches gravées, lorsqu'on veut en tirer les épreuves ou estampes, en les faisant passer entre les rouleaux de la presse. Il sert au même usage que la *balle* chez les Imprimeurs en caractères; mais il se fait différemment. On a pour cela une suffisante quantité de linge blanc, doux & à demi usé, comme je l'ai dit plus haut; on le roule comme on feroit une bande ou lizière, mais beaucoup plus fermement; car le plus ferme est le meilleur; on en forme ainsi comme une molette de Peintre à broyer les couleurs; puis on prend du bon fil en plusieurs doubles, & une es-

pece d'alêne dont on perce le *tampon* tout au travers en différens endroits, & y passant le fil, on le coud fermement, de sorte qu'il soit réduit à la grosseur de trois pouces de diamètre, & de cinq ou six de hauteur : on le rogne ensuite par un bout, en le coupant nettement avec un couteau bien tranchant, comme on coupe du cervelas d'anguille ; puis on coud son autre bout, comme une demi-boule, afin de le pouvoir presser du creux de la main en l'empoignant, pour encrer fermement la planche sans s'incommoder. N°. 62.

**TAPÉ**, en termes de Peinture, se dit d'un tableau, qui pour la touche ressemble presque à une esquisse, dont les coups sont bien nourris de couleurs, & frappés fréquemment, avec hardiesse & beaucoup de liberté, de manière que chaque coup produit l'effet de plusieurs autres plus soignées. Les tableaux *tapés* sont ceux que l'on appelle des tableaux faits au premier coup.

**TAPÉ (Vernis)** terme de Graveurs en taille-douce. C'est du vernis étendu également & bien uniment sur une planche à graver, au moyen du *tapement*. *Bosse.*

**TAPEMENT**, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit de l'action qu'ils font en frappant sur le revers d'une planche garnie de petits tas de vernis, espacés à distances à peu près égales, afin que ce vernis s'étende uniment sur la surface polie de la planche. Ce *tapement* se fait avec la partie de la main qu'on nomme *percussion*, c'est-à-dire cette partie charnue de la paume de la main, qui répond au petit doigt. *Bosse.*

**TAPER LE VERNIS**, terme de Graveurs en taille-douce. La méthode de *taper* le vernis avec la main est sujette à plusieurs inconvéniens ; le premier, c'est qu'on peut se brûler, parce que la planche devant être chaude, elle peut l'être quelquefois plus qu'on ne le souhaiteroit : le second, c'est que la main peut être suante, & comme l'on est obligé de *taper* quelquefois sur le vernis, les petites gouttes de sueur se mêlent avec le vernis, & la chaleur les faisant bouillonner, il s'y forme des petits trous où l'eau-forte mord également comme dans les tailles. On se sert aujourd'hui d'un petit tampon de t. f.etas neuf, rempli de coton.

**TASTER, TASTONNER.** C'est en Peinture, travailler d'une main peu hardie & servile, telle que celle des Copistes. Un tableau *tâté* est ou mauvais original, ou copie, & c'est à ce défaut qu'on distingue l'une de l'autre.

La servitude de l'imitation fait qu'un Copiste ne travaille qu'en *tâtonnant*. Ce défaut dans un original annonce un Peintre qui n'est pas assez au fait des principes de son Art, ou qui n'en a pas la pratique.

**TEIGNEUX.** Voyez CUIVRE.

**TEINTE**, terme de Peinture; couleur artificielle ou composée, qui imite la couleur naturelle de quelque objet. On dit une draperie d'une bonne *teinte*, un fond d'une bonne *teinte*, une *teinte* claire, une *teinte* vive.

Tout l'art du coloris consiste dans la science des *teintes* & des *demi-teintes*. Il faut parfaitement connoître la nature des couleurs & leur sympathie, pour réussir à former des *teintes* vraies. On les fait ordinairement sur la palette; mais quelques-uns les font au bout du pinceau, à chaque coup qu'ils portent sur la toile.

Lorsqu'on veut que les *teintes* conservent leur fraîcheur, il ne faut pas les tourmenter sur la toile; il suffit de les placer l'une auprès de l'autre, & de les réunir en les adoucissant; c'est ce qui forme la *demi-teinte*, qui n'est qu'une *teinte* composée de deux, ou un ton moyen entre la lumière & l'ombre.

Voyez DEMI-TEINTE.

**TEINTE VIERGE**; couleur considérée en elle-même, & sans être rompue d'aucune autre.

**TEMS.** On dit en Peinture, que chaque Artiste a trois *tems*, quand il vit jusqu'à un âge avancé. Le premier, sont les essais, les commencemens de sa jeunesse, où il n'a pas encore acquis toute la connoissance de son Art, ni une liberté, une facilité & une franchise sçavante de la main, que l'expérience seule donne.

Le second *tems* est celui de sa perfection, relative à son talent & à ses connoissances dans l'Art. Le troisième est celui de sa décadence, où le déclin de l'âge & les infirmités de la vieillesse appesantissent la main, affoiblissent l'organe de la vue, & souvent ne permettent pas au génie de faire ses fonctions.

On dit, ce tableau est d'un tel Peintre, mais de son premier *tems*; ou ce tableau est d'un tel, & de son bon *tems*, &c.

**TENDRE**, en termes de Peinture, signifie un ton de couleurs bien fondues. Tous les ouvrages peints pour les petits lieux, doivent être fort *tendres* & fort unis de tons & de couleurs, les degrés seront plus différens, plus inégaux & plus fiers, si l'ouvrage est plus éloigné. Les grandes figures doivent être de couleurs fortes, & dans des lieux fort spacieux. Peignez le plus *tendrement* qu'il vous sera possible, dit du Fresnoy, & faites perdre insensiblement vos lumieres larges dans les ombres qui les suivent & qui les entourent. Il faut cependant prendre garde de ne pas faire mourir les couleurs à force de les tourmenter; mais on doit les mêler le plus promptement que l'on peut, & que s'il y a moyen, on ne retouche pas deux fois au même endroit. *Idem*.

**TENDRE** (couleur).  
**V. COULEUR.**

**TENDREMENT**,  
**TENDRESSE**. Peindre *tendrement*, c'est peindre d'une maniere grasse, avoir

une touche moëlleuse & fondue. Un goût *tendre*, *suave*, *onctueux*, consiste dans une certaine douceur de coloris, dans un choix de couleurs qui se marient agréablement, avec une harmonie de ton d'où il résulte un clair-obscur gracieux & bien entendu, dans des contours coulans, & dans un dessein qui n'ait rien de dur, de sec & de trop prononcé.

Lorsqu'une statue est travaillée dans le goût de dessein que nous venons de citer pour la Peinture, on dit qu'elle est travaillée avec *tendresse*.

**TENDRESSE**. En Gravure, on appelle les *tendresses* les endroits légers, & qui doivent paroître éloignés. On les nomme aussi *douceurs*, dont voyez l'article.

**TENIR** *les objets*, se dit en termes de Peinture, de la maniere de travailler les choses qu'on veut représenter, en leur donnant plus ou moins de force, plus ou moins de clair ou de brun. Les objets éloignés qui sont vers l'horizon, doivent être *tenus* fort tendres, & peu chargés de brun, quoique la masse parût brune, comme il pourroit arriver à quelques ombres supposées par

des accidens de nuées contre des échappées du Soleil ; parce que ces ombres & ces clairs , quelque forts qu'ils paroissent , font toujours foibles en comparaison de ceux qui sont sur les figures ou autres corps du devant du tableau , à cause de la grande distance & de l'air qui se rencontre entre ces objets.

**TENIR**, en termes de Gravûre en taille-douce , se prend à peu près dans le même sens qu'en Peinture , c'est-à-dire que *tenir* signifie *faire*. On peut hasarder avec la pointe quelques tailles fines proche de la lumière ; mais il faut qu'elles soient plus larges , c'est-à-dire plus écartées les unes des autres , que celles des ombres. En général on doit *tenir* les lumières grandes , & peu approchées à l'eau-forte , afin de laisser quelque chose à faire à la douceur du burin. *Bosse.*

Le terme de *tenir* signifie aussi approcher ou éloigner. On dit qu'il faut donner plus de force à une figure ou tout autre objet , pour qu'il se *tienne* mieux sur le devant du tableau , ou lui donner plus de vaguesse & de légèreté , pour le *tenir* sur le derrière.

En Gravûre on couvre

ordinairement les fonds de troisièmes & même de quatrièmes tailles , parce qu'elles salissent le travail , & le rendent moins apparent à la vûe : en ôtant les petits blancs qui restent entre les tailles , on resserre davantage le travail , & par ce moyen il se *tient* mieux sur le derrière. *Bosse.*

**TERME** ; statue humaine , dont la partie inférieure semble enfermée dans une gaine. Les *Termes* sont ordinairement employés , pour décorer les allées des jardins ; on les place le long des palissades : quelquefois on leur fait soutenir des entablemens , comme aux Caryatides.

*Terme marin* est celui qui au lieu de gaine , se termine en queue de poissons.

*Terme double* est celui dont la gaine porte deux demi-corps , ou deux bustes adossés : on en a même vû de quadruples ou à quatre têtes.

**TERMINÉ**. On dit en Peinture un dessin , un tableau *terminé* , c'est-à-dire fini , arrêté , travaillé avec soin. *Voyez* ARRESTÉ.

**TERNIR** (Se) en Peinture , est la même chose que perdre son éclat , sa fraîcheur , devenir brun , pouf-

fer au noir, se rembrunir. Un tableau *terni* est un tableau dont les couleurs ont changé.

**TERRASSE** signifie dans le Dessin & la Peinture un espace de terrain qui forme le premier plan, ou le plan le plus avancé du tableau. Quand le sujet est une action qui se passe à la campagne, on distribue par-ci par-là quelques plantes, avec de la verdure & quelques cailloutages, qui placés sagement rendent la *terrasse* plus vraisemblable. Les *terrasses* doivent être spacieuses & bien ouvertes.

On appelle aussi *terrasses*, en termes de Sculpture, certains défauts qui se trouvent dans le marbre, en forme de crevasses, & qui empêchent de lui donner un beau poli.

**TERRE.** Toutes les terres colorées, fines & en masse comme les ochres, sont employées dans la Peinture, lorsque leur couleur est solide; mais elles sont plus ou moins bonnes, suivant qu'elles sont plus ou moins fines, & propres à être rompues avec les autres couleurs. Toutes sont colorées par les sulfures minéraux & métalliques; celles qui sont fusibles, sont em-

ployées pour les émaux; les autres le sont dans la Peinture à l'huile, à fresque, en miniature, &c. suivant le liquide dans lequel on les détrempe, pour les lier & les couvrir à la brosse ou au pinceau. Voyez les différentes observations que nous avons insérées dans notre Préface, au sujet de la nature & des qualités de ces terres, relativement à chaque genre de Peinture dans lesquels on en fait usage.

**TERRE DE COLOGNE**, est une espèce de terre d'ombre, mais un peu plus douce, plus légère & plus transparente. Comme elle pousse beaucoup, employée & rompue avec les autres couleurs, elle n'est guères bonne que pour glacer: elle est d'un brun foncé & roussâtre; celle qui tire sur le noir, est la pire. Elle porte ce nom du pays d'où on la tire.

**TERRE D'ITALIE.** C'est une terre naturelle, de couleur approchante de celle de l'ocre de ruth, mais plus vive, plus légère. Lorsqu'elle est brûlée, elle est d'un beau maron clair; c'est une des bonnes couleurs à l'huile & à l'eau. La meilleure est celle qui se tire de

Sienna. La plûpart de celles qu'on trouve chez les Marchands de couleurs à Rome & à Paris, sont sophistiquées. Celle de Sienna est d'une couleur jaune-brune, quand elle est en morceaux, & d'un beau jaune-roux, lorsqu'elle est broyée : elle est moins friable que l'autre *terre d'Italie*, dont la couleur même en masse approche de celle de l'ochre de ruth. Celle-ci se broye aisément entre les doigts ; elle est fine, & les teint, ce que ne fait pas la sophistiquée.

**TERRE D'OMBRE**, ainsi nommée à cause de sa couleur brune ; elle nous vient des Isles du Levant & de l'Egypte. C'est une terre ou bol naturel friable, qui devient d'un beau maron rougeâtre, lorsqu'elle est brûlée. On ne l'employe dans la Peinture, que dans ce dernier état, & bien des Artistes la rejettent, comme trop lourde & trop sujette à pousser au noir : Messieurs de Caylus & Majault prétendent qu'elle n'a pas cet inconvénient, employée à la cire.

**TERRE VERTE** de Veronne. C'est une pierre assez dure, & grasse au toucher, d'un verd foncé, quand elle est broyée à l'huile.

Elle vient des environs de la Ville dont elle porte le nom : les Payfagistes en font beaucoup usage. Elle est bonne à l'huile, & en détrempe.

**TERRE VERTE commune.** Elle est beaucoup inférieure à celle de Veronne, plus sèche, plus sableuse, & n'est guères bonne que pour peindre les marbres. On la trouve en France & ailleurs.

**TERREIN** s'entend en Peinture de toute apparence de terrain ou espace de terre distingué d'un autre, & peu chargé ; c'est-à-dire, où il n'y a ni bois-taillis, ni arbres en nombre, ni montagnes. Comme ce sont les *terreins* qui contribuent par leur disposition, à la perspective du paysage, il faut y observer une espece de dégradation de couleur, comme dans les objets, à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil ; mais il n'est pas nécessaire qu'on les tienne de plus en plus vagues & légers, suivant qu'ils sont plus éloignés, parce que chaque plan doit servir de repoussoir à celui qui le suit, & qu'ils doivent se chasser & se faire fuir successivement ; les bruns chassent les clairs, & les clairs successivement



les bruns : en cela comme dans tout le reste, il faut suivre la nature.

Les *terreins*, murailles, troncs d'arbres & paysages doivent être gravés d'une manière extrêmement grignoteuse : c'est-là qu'on peut mêler avec succès le quarré avec l'extrême lozange, & se servir de l'échoppe par le côté le plus large. Les *terreins* peuvent se graver par des petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les crevasses de leurs angles les rendent bruts & formés par toutes sortes de travaux libres, qui y sont très-convenables.

**TERRIBLES** (*contours*) ce sont ceux d'une grandeur demesurée, & qu'on employe pour les ouvrages très-élevés au-dessus de la vûe, & pour les figures gigantesques & colossales. *Dict. des beaux Arts.*

**TÊTE.** La tête est la partie du corps humain la plus difficile à représenter en Peinture, parce que le visage est le miroir de l'ame, & qu'il est le plus susceptible des moindres impressions & des plus imperceptibles mouvemens des passions. Toutes ses parties concourent à les exprimer, quoique quelques-unes sem-

blent destinées plus particulièrement à cet effet : l'œil seul les exprime toutes. C'est une étude que les Peintres devroient faire sans cesse, pour caractériser une tête comme elle demande de l'être.

Quand on n'a pas à faire un portrait auquel on veut conserver toute la ressemblance, il faut donner à la tête une forme presque ronde, un front ni trop grand ni trop petit, & qui fasse la quatrième partie de la tête, & la troisième de la face; il ne doit être ni trop plat, ni trop relevé, mais s'arrondir doucement du côté des tempes, en sorte qu'il paroisse uni & sans tache. Les yeux doivent être grands, bien fendus, vifs ou doux, suivant le sujet, mais toujours vivans & animés; les sourcils arqués, les joues avec un embonpoint convenable; il faut enfin suivre toujours la belle nature.

**TÊTES**; ornemens de Sculpture qui se mettent à la clef d'un arc : on les appelle aussi *Masques*, dont voyez l'article, & celui de *Masca-ron*. Lorsque les têtes sont presque de ronde-bosse, elles sont mises pour représenter quelques Divinités, des symboles des saisons,

des âges, des élémens, des vertus, des sciences, & pour lors on les accompagne de quelque attribut convenable.

Lorsqu'un tableau ne représente qu'une tête avec le haut des épaules, & que ce n'est pas un portrait déterminé, on l'appelle simplement une tête, ou une tête de caprice, & non un buste. Quand le sujet représenté est connu, on ajoute le nom au mot tête; ainsi on dit, une tête d'Empereur, une tête de Saint, &c.

TIER - POINT est le nom que l'on donne en Perspective à une figure d'arcade de forme triangulaire sphérique.

TIGE ou *Fust du trépan*, est en Sculpture la partie de cet instrument à laquelle on applique l'archet. Voyez TRÉPAN.

TIGETTE, est la partie sculptée du chapiteau Corinthien, d'où naissent les volutes, les hélices, & les feuilles. Voyez CAULICAULE.

TIMIDE, se dit de la main de l'Artiste dans l'exécution d'un dessin, d'un tableau, d'une gravure. Un Copiste a ordinairement la main timide, à cause de l'asservissement où il est de

suivre exactement les traits, les contours &c. de l'original qu'il prend pour modèle. Ce défaut de liberté rend les copies froides, lourdes, pesantes, sans graces, & diminuent par là l'estime qu'on pourroit en faire. Les estampes tiennent toujours beaucoup de ce défaut, & plus ou moins, suivant l'habileté du Graveur.

TIRER une personne. Quelques-uns emploient cette expression pour dire, faire le portrait d'une personne; mais tirer est un terme trivial, qui ne doit pas se dire en Peinture.

TOILE IMPRIMÉE. Les Peintres appellent ainsi une toile tendue sur un châssis, & préparée pour recevoir la Peinture qu'on veut y faire. Voy. IMPRESSION, IMPRIMER.

TOILE GRATICULÉE. Voy. GRATICULER.

TOILE. Les anciens Peintres ne se servoient pas de toile avant la Peinture à l'huile; mais depuis ce tems-là on a presque abandonné les autres matières pour leur substituer celle-là, au moins quand il s'agit de faire un tableau d'une certaine grandeur. On dit, une toile d'Italie, une toile de Flandre, ou Flamande, une toile

Françoise. Les *toiles* d'Italie ont le fil très-gros & mal filé ; elles sont mal battues & très-claires. Celles de Flandre sont moins grosses & moins claires, mais beaucoup moins fines que les toiles Françoises ; c'est en France où on les imprime le mieux. On les trouve toutes imprimées chez les Marchands de couleurs : il y en a de toutes grandeurs ; mais ils ne préparent ordinairement que des *toiles de mesure*, c'est-à-dire qui ont une grandeur fixe & déterminée : on leur donne le nom du prix qu'elles coûtent. Ainsi on appelle *toile* de quatre celle qui coûte quatre sols toute imprimée & clouée sur son châssis. Les toiles de 4 ont un pied sur 9 pouces.

Celles de 6, 1 pied 3 pouces sur 1 pied.

— de 8, 1 pi. 5 po. sur 1 pi. 2 po.

— de 10, 1 pi. 10 po. 6 lig. sur 1 pi. 5 po.

— de 12, 1 pi. 10 po. 6 lig. sur 1 pi. 6 po. 6 lig.

— de 15, 2 pi. sur 1 pi. 8 pouces.

— de 20, 2 pi. 3 po. sur 1 pi. 10 po.

— de 25, 2 pi. 6 po. sur 2 pieds.

— de 30, 2 pi. 9 po. 9 li. sur 2 pi. 3 po.

— de 40, 3 pi. 1 po. 6 li. sur 2 pi. 6 po.

— de 50, 3 pi. 7 po. 6 li. sur 2 pi. 9 po.

— d'un écu ou 60 sols, a 4 pi. de long. sur 3 de larg.

— de 70 s. 4 pi. 3 po. sur 3 pieds 3 pouces.

— de 80, 4 pi. 6 po. sur 3 pieds 6 pouces.

— de 100 sols, 5 pieds sur 4.

— de 6 liv. 6 pieds sur quatre.

Au-delà les grandeurs ne sont point fixées, non plus que le prix.

**TOMBEAU**, monument funéraire, communément orné de Sculpture, de la représentation du défunt, de figures allégoriques, de bas-reliefs, d'inscriptions, &c. Les *tombeaux* de nos Rois dans l'Abbaye de Saint Denis, sont, pour la plupart, des morceaux de Sculpture admirables. On en voit aussi quelques-uns dans la Chapelle d'Orléans aux Céléstins, & dans plusieurs autres Eglises de Paris, qui immortaliseront leurs Auteurs.

**TON**, dans la Peinture ; se dit des différens modes ou différentes espèces de couleurs répandues dans un tableau. Le beau *ton* d'un tableau dépend, tant d'un

clair-obscur bien ménagé, que de l'amitié ou de l'antipathie des couleurs qu'on y emploie. Il y a dans la Peinture une harmonie & une dissonance dans les espèces de couleurs. On en voit qui ne peuvent s'accorder ensemble, & dont le mélange ou la proximité offense la vûe, comme les faux tons blessent l'oreille dans la Musique. Telles sont le vermillon avec le bleu, ils font un *ton* bizarre, ou, si l'on veut, une couleur qui ne plaît pas; leur proximité fait un contraste que l'on sent mieux qu'on ne peut l'exprimer. On dit, un *ton* sourd, un *ton* brun, un *ton* clair, un *ton* noirâtre, un *ton* grisâtre, selon que ces couleurs dominent plus ou moins. On dit encore, un beau *ton* de lumière, ce qui s'entend d'un beau clair-obscur bien ménagé. Un *ton* brillant, vague, gracieux, varié, ménagé, &c.

Le peu de variété dans les *tons* du coloris est assez le défaut des Elèves. La plus belle maniere de peindre, celle qui est propre à l'Histoire, engage à marquer légèrement les détails dans les jours & dans les ombres, & à faire ensorte que la variété des *tons* soit à peine

sensible, pour ne point interrompre la grandeur des masses. Les élèves ne voyant point encore tout le sçavoir caché par ces artifices, se contentent d'imiter avec deux ou trois *tons* cette variété presque imperceptible, que l'habile Artiste sçait mettre dans les passages de la lumière à l'ombre. Ils tombent dans le même défaut par rapport à la façon de dessiner les formes de la nature. Les bons Dessinateurs les traitent de maniere que quoique le premier aspect ne présente que de grandes parties & de grands contours, cependant les yeux intelligens y découvrent jusqu'aux moindres détails.

**TOPOGRAPHE.** On appelle Peintre *Topographe* celui qui peint des représentations d'Eglises, de Palais, de Villes & d'autres lieux. *Dist. de Peint. & d'Archit.*

**TORCHONS.** Ce sont chez les Imprimeurs en taille-douce, des morceaux de vieux linges dont ils se servent à essuyer les planches pour en ôter le gros noir, & s'essuyer aussi les mains à mesure qu'ils les passent sur la même planche, pour ôter le reste du noir qui n'est point dans les traits de Gravûre, ce qui se fait à chaque

fois qu'on y passe la paume de la main, afin de ne pas y remettre le noir qu'on en a ôté. Il faut en avoir une bonne quantité, & en changer souvent, si l'on veut que la planche soit bien nette.

Il ne faut pas employer le même *torchon* deux fois de suite pour essuyer la planche : on en a ordinairement trois ; le premier d'un linge grossier, mais usé, pour commencer à ôter le gros du noir, avant d'enlever avec la paume de la main ce qui débordé les creux de la gravûre. Le second, plus fin que le premier, avec lequel on essuie la main, & que l'on fait servir de premier quand il est un peu sale. Le troisième doit encore être plus fin & presque toujours net. Lorsqu'il devient un peu sale, il sert de second. Ces *torchons* servent aussi à essuyer les planches, quand on ne les essuie pas à la main.

**TORSE** ; terme pris de l'Italien *torso*, qui signifie le tronc d'une figure, ou un corps tronqué, sans tête, sans bras & sans jambes, tel que ce beau *torse* de marbre qui est au Vatican, & que quelques-uns croient être le reste d'une statue d'Hercule, & un des plus

scavans ouvrages de l'antiquité. *Felib.*

**TORTILLIS.** On appelle ainsi une maniere de Sculpture qui représente la pierre comme vermoulue & déchiquetée, faite sur un bossage rustique. On nomme ces bossages, *bossages vermiculés*, ou en *tortillis*.

**TOUCHE**, en termes de Peinture, signifie la maniere dont le Peintre applique & couche ses couleurs, ou, si l'on veut, le maniment du pinceau. On dit, une *touche* légère, une *touche* délicate, une *touche* spirituelle, une *touche* ferme, forte, hardie, fiere, fine, moëlleuse, vigoureuse, trop égale, large, recherchée, &c.

Le Peintre doit imiter les objets tels qu'ils sont dans la nature, mais vûs à une distance qu'on peut évaluer à celle de cinq à six pieds, tant pour le portrait que pour les figures qui se trouvent sur le devant dans un tableau d'histoire, parce que soit qu'il fasse ses études pour ce dernier genre, ou qu'il peigne d'après nature pour l'autre, il se trouve dans ces deux cas à peu près à cette distance de la personne qui lui sert de modele. Une infinité de traits délicats & lé-

gers qui sont sur le naturel, ne parviennent point à l'œil de l'Artiste, qui ne fait qu'une surface unie. Ainsi la barbe, les cheveux, les sourcils, quoique divisés en une infinité de parties, sont pris pour des masses, parce qu'elles se confondent à cette distance, & ne paroissent pas distinguées.

On doit donc les peindre d'un pinceau uni; mais il faut aussi que ces masses soient relevées & touchées de quelques coups de lumière, fermes, francs & forts. Le tissu de la peau étant ou du moins paroissant uni, le pinceau doit l'être aussi, jusqu'au point cependant de n'être pas mol & peiné.

On doit aussi observer que le point pour voir des tableaux ordinaires, tels que sont les portraits, & des tableaux d'histoire à figures un peu moins grandes que nature, est à la même distance d'environ six pieds; que cette distance fait perdre à la touche ce qu'elle fait disparaître dans le modèle. Cette raison favorise le sentiment de ceux qui sont pour les touches fortes. Il ne faut cependant pas en inférer que ceux qui se font abs- tenus de ces touches fussent des Peintres sans vigueur :

toutes les manières sont bonnes sous le pinceau des habiles Artistes; ils ont tous chargé la nature, mais d'une façon différente, & cela parce que cet éloignement d'environ six pieds où le Peintre est du modèle, forme près de douze pieds de distance pour l'œil du spectateur. Par cet artifice du Peintre, la nature gagne dans l'imitation ce que la distance lui faisoit perdre de sa force, & les touches fortes se confondant avec les masses par l'éloignement, ne forment plus qu'un tout uni aux yeux du spectateur.

Ces touches fortes sont absolument nécessaires dans les tableaux qui doivent être placés à un grand éloignement, sans elles ils n'auroient pas tout l'effet que l'on demande.

Il en est de même des figures de vieillards, & de ce qui a un caractère approchant, lorsqu'elles excèdent la taille ordinaire de l'homme.

Les chairs délicates des femmes & des enfans ne peuvent au contraire être rendues qu'avec un pinceau uni & moëlleux: celui-ci répand la grace inséparable de la douceur. La touche énonce le feu, imprime la

force, & donne l'air de facilité.

Mais il ne peut gueres y avoir de préceptes fixes à cet égard; le plus sûr est de suivre son génie, & sur-tout d'éviter l'excès. Pour vouloir être trop mâle, on devient dur; & si l'on finit trop, on tombe dans la sécheresse, ou l'on est mol, froid & léché. Le grand mérite d'un Peintre est de sçavoir proportionner sa *touche* au caractère des objets qu'il représente, à la place que son tableau doit occuper, & au genre de Peinture qu'il exerce.

La Gravûre étant presque une façon de peindre ou de dessiner avec des hachûres, la meilleure maniere & la plus naturelle de prendre ses tailles, est d'imiter la *touche* du pinceau, si c'est un tableau que l'on copie: si c'est un dessein, il faut les prendre du sens dont on hacheroit si on le copioit au crayon; ce qui cependant ne doit s'entendre que de la premiere taille. Il faut passer la seconde, de maniere qu'elle assure bien les formes, de concert avec la premiere.

**TOUCHE D'ARBRES;** terme de Peinture, qui signifie la maniere de peindre les feuilles des arbres, ou,

ce qui est la même chose, le *feuiller*. On dit, les arbres de ce paysage sont d'une *touche* différente, sont *touchés* différemment; ce Peintre *touche* bien les arbres.

**TOUCHE GRANDE;** ce sont des coups de pinceau ou de brosse, pleins de couleurs, & couchés largement à grands & longs traits comme dans les décorations de théâtre.

**TOUCHE FACILE;** c'est la même chose que *touche grasse* ou libre. Ces sortes de *touches* indiquent toujours de la hardiesse, mais non pas toujours du sçavoir. La maniere ne peut être *grande*, si la *touche* n'est facile. Voyez **FRANCHISE**.

**TOUCHER,** maniere le pinceau, le conduire dans l'application des couleurs. La force, la franchise, la délicatesse, la hardiesse de la *touche*, marquent bien la science & l'habileté du Peintre. Voyez **TOUCHE**.

**TOUR,** en termes de Gravûre en maniere noire, se dit des trois premieres opérations que l'on fait pour préparer le cuivre: ces trois opérations étant achevées, s'appellent *un tour*; & pour qu'une planche soit préparée d'un grain bien noir & bien uni, il faut avoir fait vingt

*tours*, c'est-à-dire qu'il faut recommencer vingt fois les trois premières opérations. Voyez comment elles se font, dans le livre qui a pour titre, *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 118, édit. de 1745.

**TOURMENTER** ; terme de Peinture, qui se dit de l'application des couleurs sur la toile. On les *tourmente*, quand on les frotte après les avoir couchées, cela ternit leur éclat, & leur ôte la fraîcheur : il faudroit, s'il étoit possible, les placer du premier coup où elles doivent être, & n'y plus toucher. On devroit peindre en mettant toujours des couleurs.

Quand on peint en émail, il faut, autant qu'on peut, le faire sur l'or, parce que les autres métaux n'ont pas une si grande pureté ; le cuivre s'écaille, & jette des vapeurs, l'argent jaunit l'émail blanc. Le cuivre rouge prend assez bien les couleurs, mais il est aisé à se casser ; d'ailleurs les couleurs s'y *tourmentent*, & y perdent leur beauté & leur éclat. *Félib.*

**TOURNANS**, en termes de Peinture, sont les parties des objets qui approchent le plus des contours, & que l'on fait ordinaire-

ment de couleurs rompues. Ce sont les *tournans* qui relèvent les parties éclairées, & qui leur donnent du relief, parce qu'ils semblent fuir, & qu'ils font paroître les corps arrondis.

**TOURNER**, faire *tourner* ; terme de Peinture, qui se dit des parties qui approchent le plus des contours, & auxquelles par des couleurs rompues on veut donner un certain arrondissement qui semble s'étendre jusqu'aux parties des figures qui sont par derrière. *Il ne faut pas charger de couleurs les endroits que vous voulez faire tourner, mais bien ceux que vous voulez tirer hors de la toile.* De Piles.

**TOURNESOL** ou **TORNESOL**, est une pâte colorée en bleu, avec le fruit de la plante appelée *Eliotropium tricoccum*, avec de la perelle, de la chaux & de l'urine. Les Enlumineurs en font un grand usage. L'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture dit mal à propos que le *tournesol* est une couleur jaune.

Lorsqu'on mêle quelque liqueur acide avec le *tournesol*, il devient rouge. Cette couleur sert aussi pour les lavis.



Quoique ce terme, selon sa force, veuille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un tableau les parties de la Peinture considérées ensemble, il se prend pour l'ordinaire en bonne part, & signifie l'harmonie qui résulte de la distribution des objets qui composent un ouvrage ; ainsi l'on peut dire d'un tableau qu'il pêche dans quelques parties, que le dessein n'en est pas aussi correct qu'il devroit être, mais que le *tout-ensemble* est bien entendu. Voyez ENSEMBLE.

TRACER, marquer, ébaucher le trait, faire le dessein de quelque chose. Ce terme se dit plus en Perspective & en Gravûre qu'en Peinture.

TRAIT. C'est, dans le Dessein, ce qui termine l'étendue de la surface d'un objet, & ce qui marque les diverses parties qu'il renferme. C'est au moyen du *trait* qu'on parcourt tous les objets visibles de la nature, & les choses que l'imagination peut se représenter sous des figures corporelles. Le *trait* donne aux objets représentés les formes, les attitudes, les positions qui leur conviennent ; il saisit même, sous la

main d'un habile Dessinateur, jusqu'aux mouvemens de l'ame. On dit qu'on n'a tracé sur une toile que les premiers *traits* du visage ou d'une main, c'est-à-dire qu'on n'en a marqué que les contours & les principales parties. C'est dans ce sens qu'on dit aussi, faire une tête d'un seul *trait*. On dit encore, ébaucher les *traits* d'une figure, les *traits* d'une perspective. Mais *donner le trait* d'une perspective, c'est en assigner & réduire les proportions relativement à l'effet qu'elle doit produire.

Un Graveur en taille-douce doit calquer lui-même son *trait* sur la planche, & y marquer la terminaison des ombres & des demi-teintes. Il se trace par petites parties à mesure qu'on grave, & il doit être accompagné de points ou de hachures, pour qu'il ne paroisse point maigre.

TRAIT est aussi ce qu'on nomme *hachuré, taille*. Il y a des *traits* droits, & des *traits* tournans. Un Graveur doit bien s'exercer à en faire de toute espece.

On ne pourroit faire un *trait* gras & moëlleux qui ne fût très-noir, quand on veut imiter le moëlleux du pinceau ou du crayon, qui

les fait larges & néanmoins tendres : pour y suppléer, & ne pas tomber dans l'inconvénient de ce noir, il faut mettre plusieurs *traits* légers l'un à côté de l'autre, ou des points tendres, pour accompagner ce qui est tracé, d'une petite épaisseur d'ombre qui l'adoucit. L'échoppe est meilleure que la pointe, pour faire les gros *traits*, & grossir les *traits* déliés, quoiqu'avec la même pointe appuyée plus ou moins, on puisse faire les uns & les autres.

**TRAIT** (*Prendre le*): c'est copier les contours d'une figure. *Voyez CALQUER, VOILE, CONTRETIRER.*

**TRAITER**; faire, exécuter. On dit *traiter un sujet noblement*, c'est-à-dire lui donner la grace, la grandeur & la richesse dont il est susceptible. On dit, ce paysage est bien *traité*; ces animaux, ces ornemens, &c. sont bien *traités*; c'est-à-dire qu'ils sont exprimés & représentés dans le vrai de la nature.

**TRANCHANTES** (*Couleurs*); ce sont celles qui ont beaucoup d'éclat & de vivacité, qui ne sont pas noyées & assez fondues avec les teintes voisines.

**TRANCHER**; c'est en Peinture être dur & sec, être trop détaché du fond du tableau. On dit dans ce même sens, que des contours *tranchent* trop; qu'un ciel, une draperie sont *tranchés*. *Voyez DUR, SEC.*

**TRANSPARENT** est le nom d'une peinture faite sur une toile avec des couleurs légères & *transparentes*, qui n'empêchent pas entièrement le passage de la lumière. On employe ces sortes de tableaux ou de peintures, dans les décorations; les lumières placées derrière détachent les objets du fond de la toile, de manière qu'ils en paroissent comme découpés & soutenus en l'air. *V. ILLUMINATION.*

**TRANSPARENTE**, en termes de Peinture, est une couleur légère & couchée avec si peu d'épaisseur, qu'elle ne forme qu'une espece de glais à travers lequel on apperçoit la couleur qui est dessous. Les demi-teintes se font avec des couleurs *transparentes*.

**TRAVAIL**; soins, attention inséparables de l'exécution d'un ouvrage: c'est proprement le faire, le maniment. Dans les tableaux Hollandois, on admire le *travail*, c'est-à-dire le soin

avec lequel ils sont finis , léchés & careffés. La Miniature est recommandable à cause du travail , & de la patience qu'il faut avoir pour l'exécuter. Il ne faut pas qu'un tableau sente le *travail* ; il doit paroître avoir été fait avec beaucoup de liberté & de franchise.

**TREFLE** ; plante à trois feuilles , que les Sculpteurs mettent pour ornement sur les moulures.

**TREMPER** , en termes d'Imprimerie, se dit de l'apprêt que l'on donne au papier, pour le disposer à recevoir l'impression des caracteres ou d'une planche gravée. Il faut, pour *tremper* le papier, avoir un grand cuvier de cuivre, en forme de quarré-long, de la grandeur du papier nommé grand aigle, ou un peu moins long, mais aussi large; ce baquet doit avoir des rebords de la hauteur de huit ou neuf pouces, & être à demi rempli d'eau claire & nette; il faut avec cela deux planches épaisses & fortes, de la grandeur & largeur de la feuille de papier étendue & déployée; l'un desquels ais doit être barré par le derrière, afin que le papier étant entre-deux, vous puissiez pour l'enlever, passer

vos doigts entre ces ais & le lieu où ils sont posés, & pour pouvoir les transporter aisément en un autre endroit.

Vous prendrez donc des deux mains cinq ou six feuilles de papier, en les tenant par deux côtés toutes étendues, & les passerez dans ladite eau deux ou trois fois, selon la force & la colle du papier, prenant bien garde de ne leur point faire prendre de faux plis; vous les poserez ainsi mouillées, sans les séparer & bien uniment, sur un de vos ais du côté poli, & ferez ainsi de tout le papier que vous aurez à *tremper*, en le mettant ainsi mouillé toujours paquet sur paquet sur le premier; puis vous mettrez le côté uni de votre autre ais sur ce papier, en sorte qu'il se trouve tout enfermé entre les deux ais: alors vous mettrez sur l'ais de dessus, quelque chose de très-pesant, afin de le charger, & faire entrer l'eau dans les feuilles qui ne seroient pas assez mouillées, & en faire aussi sortir le superflu. Il faut le laisser ainsi chargé, jusqu'à ce qu'on veuille l'imprimer.

Le papier ayant été ainsi *trempe* le soir, est prêt pour être imprimé le lendemain;

& lorsqu'on en a *trempe* plus qu'on n'en pouvoit imprimer, ce qui reste doit être remanié avec celui qu'on retrempera le soir, & le lendemain on le mettra en usage le premier.

Le papier fort & bien collé, doit *tremper* davantage que le papier foible & peu collé. Le papier qui doit servir à l'impression des ouvrages gravés au burin, doit être vieux *trempe*.

**TREPAN**; outil que les Sculpteurs employent pour creuser dans les endroits où ils ne peuvent faire usage du ciseau, sans risquer de gâter l'ouvrage. Il y a trois sortes de *trépans*; l'un appelé *trépan à archet*, composé de trois pièces: sçavoir, de l'archet A, du *trépan* ou foret avec sa boîte B, & de la palette qu'on appuie contre la poitrine C. N°. 63.

Le second est le *trépan à villebrequin*, qui ne diffère presque en rien des villebrequins ordinaires des Menuisiers, comme on peut le voir N°. 64. & D.

Le troisieme est appelé simplement *trépan*; il est composé des pièces suivantes: sçavoir, d'une tige ou fust 1. de la traverse 2. d'une roue ou plaque ronde de

plomb, nommée *plomb* 3. d'une virolle 4. & d'une méche 5. Une corde prend aux deux bouts de la traverse & à une extrémité de la tige, N°. 65. & fait l'office d'archet, lorsqu'on la bande en tournant la traverse, qui se rapproche & s'éloigne du plomb, suivant le mouvement qu'on lui donne, quand le *trépan* est en train.

**TREZALÉ**, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont l'empâtement est fendu, crevassé, & qui a des petites fentes ou des rayes imperceptibles sur sa superficie. Cela provient ordinairement de la sécheresse qui succède trop promptement à l'humidité, & quelquefois d'y avoir trop employé d'huile grasse: c'est ce qui a ruiné la plûpart des ouvrages de *Watteau*. Cela arrive encore quand le tableau a été trop exposé au soleil, & quand quelques araignées séjournent trop long-tems derrière la toile. On voit souvent aussi ces défauts aux tableaux qui sont peints à l'huile sur une imprimûre, & un fond de détrempe, ce qui fait que ceux des Hollandois y sont plus sujets que les tableaux des autres Peintres, parce qu'ils usent

usent plus souvent de ces fonds de détrempe, qui leur conviennent mieux, pour finir davantage leurs tableaux.

**TROPHÉE.** C'étoit dans l'origine un amas d'armes & de dépouilles des ennemis, que le vainqueur élevoit dans le champ de bataille; depuis on a représenté en marbre, en pierre & en Peinture, ces monumens de triomphe. On les fait servir d'ornemens, comme les autres especes de *trophées* imaginés à l'imitation des premiers.

Le *trophée* de guerre est composé de boucliers, d'épées, de lances & autres instrumens militaires.

Le *trophée* de marine est formé de poupes & de proues de vaisseaux, de rames, d'encres, &c.

Le *trophée* de science est un amas de livres, de globes & autres choses qui caractérisent les sciences auxquelles elles sont propres.

Le *trophée* de musique est composé de violons, de flûtes, de livres & autres instrumens à vent, à archet, &c.

Le *trophée* rustique est formé des instrumens en usage pour la culture des terres, & au ménage rustique.

Le *trophée* de la Religion est composé des choses requises pour le S. Sacrifice de la Messe, d'un soleil à exposer le Saint-Sacrement, &c.

**TROU**, en termes de Peinture, se dit des masses trop brunes qui tirent sur le noir, & qui sont distribuées mal-à-propos sur le devant du tableau. Ces masses regardées à une certaine distance, ne laissent appercevoir aucun des objets ou des détails qu'elles renferment, & font paroître la toile comme trouée. On dit en ce cas-là, cette masse est trop brune, elle fait *trou*.

**TUER**, éteindre, affoiblir; mots synonymes en Peinture, pour signifier une couleur éclatante, qui en obscurcit ou éclipse une plus foible, & l'empêche de produire son effet. Voyez **ETEINDRE**.

## V.

**VAGUE, VAGUESSE**, de l'Italien **VAGHEZZA**. Cè terme a différentes significations en Peinture : tantôt il signifie des tons brillans & lumineux, ou des touches larges & méplates ; tantôt il désigne un grand goût de dessein, de grandes parties de jour & d'ombre, & enfin une certaine vapeur qui semble répandue sur tous les objets du tableau. *De Piles.*

**VALOIR**. Une figure en fait *valoir* une autre, lorsque placée auprès, elle a moins de force, moins de fini, moins de beauté. Tous les objets d'un tableau doivent concourir à faire *valoir* la, ou les figures principales : ce n'est pas à dire que ces figures ou objets moins principaux, ou accessoires, doivent être négligés ; mais le Peintre en les travaillant, doit le faire toujours en vûe de relever l'action, la noblesse & la beauté de la figure principale, de maniere qu'elle fasse au premier aspect, plus d'impression sur l'œil & l'esprit du spectateur, que n'en font toutes les autres. C'est un grand défaut de la confondre dans

la foule des autres ; & de l'éteindre ou l'éclipser par l'éclat des autres objets. On le dit aussi d'un groupe. *V. SOUTENIR.*

**VARIÉ, VARIÉTÉ** ; en termes de Peinture, se dit du ton de couleur & de la composition. On dit un ton *varié*, lorsque le coloris n'est pas le même dans toutes les figures, dans les arbres, dans les terrasses, &c. Un ton qui n'est point *varié* forme une espece de monotone qui déplaît à la vûe, comme une piece de musique qui rouleroit presque toute entiere sur les mêmes notes. La composition *variée* consiste dans la diversité des groupes, des attitudes, des airs de têtes, des sites, &c.

**VASE** ; ornement de Sculpture ordinairement en ronde-bosse, isolé & creux, qu'on pose sur un socle ou sur un piédestal, pour décorer les combles des bâtimens, les dessus des portes, les allées des jardins, &c. Les *vases* sont communément enrichis de bas-reliefs & autres ornemens.

On appelle *vases* d'amortissement, ceux qui terminent la décoration des façades. Ils sont quelquefois ornés de guirlandes & de

festons, & couronnés de flammes. Ceux qui sont couverts, & d'où il sort de la fumée, se nomment *castolletes*.

**VEINE.** On dit en Sculpture les *veines* du marbre, de la pierre, quand ils ne sont pas d'un grain égal, & par-tout compacte au même degré. Certains marbres ne sont pas susceptibles d'un beau poli, parce qu'ils ont des *veines* tendres, ou des *veines* graveleuses, qui obéissent trop ou trop peu à l'outil.

**VENTRE**, en termes de Graveurs, se dit de la partie d'un burin qu'on aiguise pour le rendre tranchant. On doit aiguiser fort plat le *ventre* du burin, & de manière qu'il leve un peu vers l'extrémité de la pointe, pour le dégager plus facilement du cuivre. *Abraham Bosse*.

**VERD.** Il y a diverses sortes de *verds* employés dans la Peinture, & suivant le genre du travail. Tous ceux qui sont propres à la Peinture à l'huile, ne conviennent pas à la fresque. On en compose de jus de fleurs & de plantes, pour l'enluminure & la miniature, tel que le *verd d'iris*, dont j'ai donné le procédé dans

l'article *Iris*, & le *verd* de vessie. On trouvera dans la Préface les verds propres à chaque genre de Peinture.

**VERD DE GRIS** est une rouille de cuivre. Il y en a de naturel, mais il est extrêmement rare; l'artificiel est formé par le marc de raisin, dont on couvre des lames de cuivre, qui avec le tems se réduisent en *verd de gris*: c'est un poison pour tous les animaux, comme pour les couleurs; si on veut en faire usage dans la Peinture à l'huile, il faut l'employer pur, ou tout au plus rompu avec les noirs. Il corrompt toutes les couleurs, & s'il y en avoit même très-peu dans l'impression des toiles à peindre, il gâteroit toutes les couleurs qu'on coucheroit dessus pour faire le tableau. Il est bon pour l'enluminure; on le calcine pour le purifier, & l'on y mêle pour cet effet du sel de tartre & du vinaigre blanc distillé. Quelques-uns le pétrissent avec ce vinaigre, & l'ayant enveloppé de pâte, ils le font cuire au four; & l'en ayant retiré, ils en expriment la teinture avec du nouveau vinaigre, & la font sécher dans des coquilles, pour la miniature & la gouache.

**VERD DE MONTAGNE** : c'est une espece de poudre ou fable fin, que l'on tire de Hongrie & de Moldavie. On l'employe dans la Peinture à détrempe & à gouache ; mais il n'est pas d'un bon usage, & ne vaut rien du tout pour la Peinture à l'huile, parce qu'il pousse trop.

**VERD DE VESSIE** est une couleur *verte* jaunâtre, ou *verd naissant*, qui n'est employé que pour la miniature, la gouache & l'enluminure ; il y en a de deux fortes. La premiere se fait en mettant des petites graines fraîches, rouges - momay, avec de la poudre d'alun en petite quantité dans une vessie sèche de cochon, que l'on suspend dans une chambre : les graines fermentent & se changent en couleur *verte*, que l'on laisse durcir au soleil ou à la cheminée. C'est de-là que ce *verd* a pris son nom de *verd de vessie*.

La seconde sorte se compose avec des graines de Nerprun ou bourg - épine : on les pile dans un mortier de marbre avec un peu de poudre d'alun de roche ; on en exprime le suc, que l'on met dans des vessies de cochon, pour le faire sé-

cher comme le *verd de vessie* précédent. Ces deux couleurs ne sont pas bonnes à l'huile, ni à détrempe, ni à la fresque.

La meilleure maniere d'employer l'alun pour toutes les couleurs, est de le réduire en poudre, & de le faire dissoudre dans un peu d'eau pure sur le feu ; quand on le met en poudre à froid, il ne fond jamais bien. Il faut aussi en mettre le moins que l'on peut, parce qu'il brûle les couleurs & le vélin, quand on en met trop.

Un Particulier depuis quelques années a mis au jour à Paris un *verd* très-brillant, auquel il a donné le nom de *lacque verte*. Cette couleur est vraisemblablement composée avec le bleu de Prusse & une belle couleur jaune, plus solide que le stile de grain jaune, puisque cette lacque se soutient au soleil. Elle est très-bonne employée à l'huile & à la cire.

**VERD D'AZUR** est une couleur faite avec la pierre armene, qui fait aussi un bleu verdâtre.

**VERD D'OYE** est une espece de mafficot, qu'on appelle aussi mafficot pied-d'oye, parce qu'il en a la couleur.



**VERDASTRE**, qui tire sur le verd. Ceux qui mettent de la cendre-bleue dans les carnations, ont un *coloris verdâtre*, ce qui est un grand défaut.

**VERITÉ** se dit des objets. Ils sont peints avec *vérité*, lorsque le tableau nous les présente de manière à y reconnoître une copie exactement imitée de la nature, & pour le dessein & pour la couleur, de manière à y être comme trompé par l'illusion qu'ils font à nos yeux; tels furent les tableaux de Zeuxis & d'Apelle. Les oiseaux furent trompés à la *vérité* avec laquelle les fruits de l'un étoient peints, & ce Peintre même se laissa prendre à l'illusion d'un rideau peint par son émule.

**VERITÉ** se dit aussi de l'expression & des couleurs. Quant à l'expression, elle est *vraie*, lorsqu'elle représente en effet les passions du cœur ou de l'esprit, dont une personne seroit saisie dans l'action que le Peintre s'est proposé de représenter; lorsque le spectateur la lit au premier coup d'œil, & qu'il n'est pas obligé de réfléchir pour la deviner.

Les couleurs sont *vraies*, quand elles sont conformes

à celles que la nature a répandues sur des objets semblables à ceux que l'Artiste a eu dessein de représenter. Ainsi un More doit être représenté noir & non pas blanc; un Américain de dessous la Ligne ne doit pas ressembler pour le coloris à un Anglois; un Mulâtre à un More; une rose ne seroit pas *vraie*, si elle étoit colorée au noir. Chaque objet doit donc avoir sa couleur propre dans le tableau, comme dans la nature. Les camayeux font une exception.

**VERMICULÉ.** *Voy.* TORTILLIS.

**VERMILLON** ou CINNABRE. Le cinnabre que les Hollandois nous apportent en poudre très-fine, est ce que nous appellons *vermillon*. Les Marchands de Paris donnent le nom de cinnabre au *vermillon* qu'ils fabriquent eux-mêmes: celui qui vient de Hollande est communément mêlé avec du *minium*; il faut cependant en excepter le *vermillon* que les Hollandois préparent pour colorer la belle cire d'Espagne; les Marchands lui donnent le nom de *vermillon* pâle. Cette couleur est très-bonne à l'huile & dans les autres genres de

Peinture ; mais avant d'en faire usage, il faut purifier le vermillon de la maniere suivante.

Broyez-le sur le porphyre avec de l'eau pure, & le mettez ensuite sécher dans un vase de fayance ou de verre. Rebrôyez-le avec de l'urine, remettez-le dans le même vase, & ajustez-y de l'urine jusqu'à ce qu'elle surnage ; laissez reposer le tout, & le cinnabre étant précipité, décantez doucement l'urine, & y en mettez de nouvelle, que vous y laisserez pendant douze ou quinze heures ; décantez-la, & recommencez l'opération cinq à six fois. Battez bien du blanc d'œuf avec de l'eau pure, & le versez sur le cinnabre en quantité suffisante, pour que la liqueur surnage de quatre doigts, comme avoit fait l'urine ; mêlez bien le tout avec une spatule de bois, & ayant laissé précipiter le cinnabre, vous en retirerez la liqueur. Vous en mettrez de nouvelles jusqu'à trois fois, tenant dans toutes ces opérations le vase bien bouché : ayant décanté cette dernière liqueur, vous ferez sécher le cinnabre, & le garderez pour vous en servir.

Quelques-uns se conten-

tent de le broyer sur le porphyre avec de l'urine d'enfant & de l'eau-de-vie, dans lesquelles ils le lavent deux ou trois fois, & puis le font sécher.

*VERNIS de Graveur.* Il y en a de dur & de mou ; le premier étant froid, a la consistance de l'huile grasse des Peintres, ou celle d'un sirop transparent & de couleur roussâtre. On le fait sécher, lorsqu'il est appliqué sur la planche, jusqu'à ce qu'il devienne dur. Le second a la consistance de la poix ou de la cire molle. Lorsqu'il est appliqué sur la planche, on se contente de l'y noircir ou blanchir sans le faire sécher, en sorte qu'il y conserve toujours sa mollesse.

Le vernis dur n'est plus d'usage, à cause de ses inconveniens : on lui a préféré le vernis mou, à cause des avantages qu'on y a remarqué. Je ne mets donc ici qu'une recette du vernis dur qu'on a regardé comme la meilleure ; c'est celui dont Callot faisoit usage, & qu'on appelle communément *verniss de Florence*.

Faites chauffer dans un pot de terre vernissé un quarteron d'huile grasse des Peintres, faite avec de la bonne

huile de lin; ajoutez-y un quarteron de mastic en larmes pulvérisé, & remuez bien le tout jusqu'à ce qu'il soit fondu. Passez-le ensuite à travers un linge fin, & conservez-le dans une bouteille de verre à cou large, & bien bouchée.

Il y a aussi plusieurs sortes de vernis mols; mais les plus en usage sont les suivants.

Prenez une once de cire vierge, une once de spalt ou poix Grecque, une demi-once de poix noire, un quart d'once de poix de Bourgogne. Broyez le spalt dans un mortier, faites fondre la cire sur un feu doux dans un vase de terre vernissé, & y mettez les autres ingrédients peu à peu, en remuant toujours jusqu'à ce que le tout soit bien fondu & incorporé. On jette ensuite ce mélange dans de l'eau fraîche; & on le pétrit avec les mains pour en former des petites boules, qu'on enveloppe de tafetas fort & neuf.

Ces mêmes ingrédients entrent dans toutes les autres recettes, mais seulement en plus grande ou moindre quantité proportionnelle, & se fait de la même manière.

2 onces &  $\frac{1}{2}$  de cire vierge.

2 onces de poix de Bourgogne.

2 onces de spalt,  
 $\frac{1}{2}$  ou de poix résine.

Pour un sol de térébenthine.

*Autre.*

Faites fondre dans un vase neuf de terre vernissé deux onces de cire vierge, demi-once de poix noire, demi-once de poix de Bourgogne, & y ajouter peu à peu deux onces de spalt en poudre. Laissez cuire le tout jusqu'à ce qu'en ayant fait tomber une goutte sur une assiette de fayance, cette goutte étant bien refroidie, puisse se rompre en la pliant trois ou quatre fois entre les doigts; alors le vernis est cuit. On le retire du feu, on le laisse un peu refroidir, & on le verse dans l'eau tiède, où on le manie pour en faire des petites boules comme ci-dessus. Il faut observer que le feu soit assez doux pour exciter seulement un frissonnement sans bouillir, crainte de brûler le vernis; & remuer continuellement, quand on met le spalt. En Été il doit être plus dur, & l'on y ajoute pour cet effet un peu de spalt ou de poix résine, ou on le fait cuire davantage

Maniere d'appliquer le vernis mol sur la planche.

La planche étant disposée à le recevoir, vous la mettez sur un rechaud où il y ait un feu médiocre, & on l'y laisse jusqu'à ce qu'elle est assez chaude pour faire fondre le vernis, qu'on y applique avec le tampon de taffetas qui le contient, en en frottant la planche, & le conduisant légèrement d'un bout à l'autre en ligne droite; on y fait plusieurs bandes parallèles jusqu'à ce que la planche en est médiocrement couverte par-tout. On tape ensuite légèrement sur toute la planche avec le tampon de taffetas neuf, plein de coton, pendant que le vernis est encore coulant. On retire la planche du feu, & l'on continue de taper par-tout, pendant que le vernis prend un peu plus de consistance; mais il faut cesser ce tapement, quand le vernis commence à se refroidir, crainte de l'enlever. On rechauffe ensuite la planche, quand on veut le noircir. Voyez NOIRCIR.

Quelques-uns blanchifient les vernis au lieu de les noircir, & s'y prennent de la maniere suivante. On broye du blanc de céruse à l'eau, & on le met dans une

écuelle de terre plombée; avec un peu de colle de Flandres dissoute, & une ou deux gouttes de fiel de bœuf: on fait chauffer un peu le tout, & le blanc étant détrempe un peu clair, on en prend avec une brosse douce, ou un pinceau de gros poil, & on en couche sur tout le vernis, en l'y mettant le moins épais & le plus uniment qu'il est possible. On l'y laisse sécher, & on y grave comme sur le vernis noirci.

De quelque vernis qu'on se serve, il faut avoir soin d'en faire évaporer l'humidité avant d'y faire mordre l'eau-forte, parce que cette humidité le feroit éclater. S'il s'écaille en travaillant, ce qui n'arrive guères qu'au vernis dur ou au vernis mol trop cuit, on couvre les éclats avec du vernis de Venise noirci avec du noir de fumée; si l'on remarque qu'il s'écaille pendant que l'eau-forte mord sur la planche, on y remédie avec la mixture de suif. Voyez MIXTION.

Le vernis de Venise est celui qu'on appelle aussi vernis de Peintre. Il sert aussi à couvrir les rayes, écorchures & faux traits que l'on pourroit avoir faits. On re-

grave par-dessus, & l'eau forte y mord aussi nettement que dans le reste de la planche ; mais il ne faut re-graver dessus que lorsque ce vernis est bien sec.

**VERNIS** pour mettre sur les miniatures.

Mettez dans un matras une once d'ambre le plus blanc en poudre, avec un gros de camphre aussi pul-verisé ; ajoutez-y cinq onces d'esprit de vin rectifié, & faites infuser au soleil pendant quinze jours, la bouteille étant bien exactement bouchée, & remuant la matière deux ou trois fois chaque jour. Il faut faire ce vernis dans la canicule, ou au bain-marie, ou sur des cendres chaudes. Vous coule-rez le vernis par un linge, & le garderez dans une bou-teille bien bouchée.

**VERRE** (Peinture sur le) ou Peinture d'apprêt. Voyez à ce mot, & dans notre Préface.

**VERT.** Voyez **VERD.**

**VERTUEUX**, en termes de Peinture, signifie un homme qui aime les beaux arts, & qui s'y con-noît. Les Italiens l'appellent *Virtuoso*. Du Fresnoy.

**VERVE**, se dit en Peinture comme en Poésie,

& dans le même sens, c'est-à-dire quand il s'agit de l'in-vention & du génie. Rubens n'a pas eu son pareil dans ce genre, personne n'a eu plus de *verve*. L'Auteur des Observations sur les Arts le disoit il y a quelques années d'un Peintre de nos jours : » Quelle variété, dit-il, dans » ses airs de tête, toujours » gracieux, dans ses expres- » sions toujours fines ! quelle » molesse tendre dans ses at-titudes !

**VEUE-D'OISEAU.**

Voyez **VUE.**

**VIE**, en termes de Pein-ture, signifie un caractère, une expression si naturelle dans les visages & les gestes des figures, qu'elles sem-blent faire en effet l'action qu'on a voulu représenter dans le tableau, & avec la même passion, de manière que le spectateur se sente ému de joie ou de tristesse, de plaisir ou de douleur, se-lon le sujet qu'on présente peint à ses yeux. Voyez **ANIMÉ**, **PASSION**, **EX-PRESSION.**

**VIGNETTES.** On nomme ainsi des petits or-nemens de Gravûre que l'on met au commencement des livres, & au haut des pages, dans certaines parties d'un

livre, comme le commencement d'une section, d'un chapitre, &c. C'est d'ordinaire dans les ouvrages qui traitent de l'histoire, ou de matieres allégoriques. Les *vignettes* doivent représenter quelques sujets qui y ayent un rapport immédiat. On s'est mis aujourd'hui si fort dans le goût des *vignettes*, qu'on les multiplie à l'infini, & presque dans toutes fortes d'ouvrages.

**VIGOUREUX.** Un tableau *vigoureux* est celui où les lumieres sont fortes, où les ombres arrondissent bien les objets, & où l'opposition des unes & des autres soit ménagée de maniere qu'en faisant une grande impression sur l'œil, elle ne le frappe point avec dureté.

Il faut distinguer un tableau poussé au noir, d'un tableau *vigoureux*. Le premier est une mauvaise Peinture, devenue telle par le défaut du choix, de la rupture ou mélange des couleurs; c'est alors une négligence du Peintre, lorsque le tableau est d'un grand Maître. Ce noir peut venir aussi de l'inhabileté, tant dans le mélange que dans l'application des couleurs; les cou-

leurs tourmentées y sont assez sujettes. Les ignorans prennent communément des tableaux noirs pour des tableaux *vigoureux*, parce qu'ils regardent ce noir comme des ombres fortes. Bien des Peintres Flamands tombent dans le défaut du noir, au point même de ne pouvoir presque rien distinguer dans les ombres. Les Italiens donnent dans le brun; cette maniere rend souvent leurs tableaux plus *vigoureux*, & leur touche plus moëlleuse; mais la nature n'est ni noire ni brune par excès, & la *vigueur* d'un tableau n'a point son principe dans une couleur outrée, qui ne peut s'excuser dans aucuns cas, même dans les tableaux qui doivent représenter des clairs de lune, ou des actions qui se passent la nuit à la lueur du flambeau: le Peintre doit alors ménager habilement & sagement des reflets, au moyen desquels le spectateur puisse saisir les contours des objets.

La plupart des tableaux même des plus grands Maîtres, ont perdu leur harmonie par le noir que le laps du tems y a fondu. A peine jugeons-nous aujourd'hui dans

beaucoup de leurs ouvrages, du trait & de la beauté du pinceau dans les clairs. On est presque toujours dans la nécessité de supposer cette harmonie.

Une peinture tenue claire rend les lumieres avec plus de vérité ; les ombres sont vraies sans être chargées, l'œil s'y promene avec plaisir. Cette maniere plus communément en usage chez les Peintres françois que chez ceux des autres Ecoles, est la plus propre à faire éviter le noir si funeste à la Peinture.

L'huile brunit les couleurs même sur la palette, & les rembrunit toujours de plus en plus après qu'elles sont employées. Un habile homme ne risque donc rien de tenir sa Peinture haute, claire, & de faire ses tableaux lumineux, la force & la *vigueur* n'y perdront rien entre ses mains, & l'harmonie se conservera plus long-tems dans ses ouvrages. Mais pour parvenir à ce but, il devrait avoir pour le choix & le broyement des couleurs, les attentions que j'ai recommandées dans l'article COULEUR.

VIRTUOSO ou VIRTUOSE, terme adopté de

l'Italian, que quelques-uns ont interprété par *Vertueux*. Voyez à ce mot.

VIS de la Presse. C'est dans une Presse d'Imprimerie, une pièce de fer ronde & cannelée en ligne spirale F, & qui entre dans un écrou qui l'est de même, enforte que s'engageant l'une dans l'autre, ils font un très-grand effort pour presser. La *vis* à quatre filets est beaucoup meilleure que celle qui n'en a que trois. Voyez la figure de la Presse.

VIVACITÉ, en fait de Peinture, se dit des couleurs qui ont de l'éclat & de la fierté, des couleurs brillantes & de celles qui n'ont pas été tourmentées en les couchant sur la toile. Les tableaux faits au premier coup ont toujours, par cette raison, une *vivacité* merveilleuse quand ils sont d'un bon ton de couleurs.

VIVANT. Un tableau *vivant* est celui dont le sujet est animé, dont les figures ont de l'ame, dont l'action est naturelle, où chaque figure est nécessaire, & n'est point placée pour remplir un vuide.

VIVE. (couleur) Voy. COULEUR.

UNION, en Peinture.

L'union des couleurs dépend d'une grande pratique. Ceux qui en ont bien entendu l'accord, ne les ont pas employé toutes pures dans leurs draperies, excepté dans quelques figures sur la première ligne; mais ils se sont servis de couleurs rompues & composées, dont ils ont fait une espèce de musique pour les yeux, en mêlant celles qui ont de la sympathie les unes avec les autres. C'est ce mélange sçavant qui forme l'harmonie des tons, & qui fait que l'œil trouve de quoi se repaître agréablement.

**VOILE.** (prendre au) Maniere de prendre le trait, de calquer un tableau. On prend pour cet effet un crêpe ou voile de soie noire étendu & cloué sur un châssis léger. Ce *voile* doit être assez clair pour distinguer facilement tous les objets du tableau. On fixe ce châssis avec son *voile* dessus ce tableau qu'on veut copier, on en dessine le trait avec un crayon de craie blanche; on lave ensuite le châssis avec précaution, & on l'applique sur la toile où l'on veut faire la copie; on frotte la crêpe légèrement, & l'on fait par ce moyen passer tout le crayon qui

étoit engagé dans les soies du voile, sur la toile, & en même tems le trait du tableau.

**VOLUTE.** Ce terme semble plus appartenir à l'Architecture qu'à la Sculpture; mais comme ce sont les Sculpteurs qui les travaillent, on ne peut se dispenser d'en parler dans un Dictionnaire de Sculpture.

La *volute* est un enroulement en spirale, sous la forme d'écorce d'arbre tortillée, & qui fait partie des chapiteaux des ordres ioniques, corinthien & composite.

*Volute fleuronnée* est celle qui est sculptée d'un rinceau d'ornemens. *Dict. des beaux Arts.*

**VRAI.** Le *vrai* dans la Peinture, est l'imitation parfaite de ce qu'on a eu dessein de représenter, au point de faire illusion. On distingue plusieurs sortes de *vrai*: le simple, qui est une imitation fidèle des objets que le Peintre a choisis pour modèle, en sorte que chaque objet en détail conserve son véritable caractère, & qu'il nous paroisse tel que la nature l'offre d'abord à nos yeux. Le *vrai* idéal est un choix de diverses perfections, qui ne se trouvent presque jamais



réunies dans le même modèle, mais qui se tirent de plusieurs. Le *vrai* composé est un mélange du *vrai* simple & du *vrai* idéal. On lui donne aussi le nom de *vrai* parfait, parce qu'il est une imitation de la plus belle nature & le chef-d'œuvre de l'Art, & qu'il est ce beau vraisemblable qui flatte souvent plus que la vérité même. Un portrait *vrai* est un portrait ressemblant, &, comme on dit, *parlant*. *Diction. des beaux Arts.* Voyez VERITÉ.

URNE, ornement de Sculpture; espèce de vase bas & large, dont on décore quelquefois les balustrades, & qui sert d'attribut aux figures symboliques des fleuves & des rivières.

URNE FUNÉRAIRE: c'est un vase couvert, qui chez les Anciens, contenoit

les cendres des corps des défunts. A leur imitation, les Sculpteurs représentent de ces *urnes* sur les tombeaux, colonnes & autres monumens funéraires.

VUE. On appelle en Peinture *une vue*, un tableau qui représente quelque lieu connu & remarquable. On dit une *vue* de Paris, une *vue* du Château de Versailles, &c.

*Vue d'hirondelle* ou *Vue d'oiseau*; sorte de représentation en perspective. Voyez PERSPECTIVE.

Y.

YNDE. Voyez INDE.  
YVOIRE. V. IVOIRE  
& NOIR D'IVOIRE.

Z.

ZAFFRE. Voy. SAFFRE.

F I N.

# TABLE ALPHABETIQUE

## DES PEINTRES

### LES PLUS CELEBRES.

## A.

**A**LBANÈ, *François*,  
page 202.  
Albert-Durer, 218.  
Affelin, *Jean*, né en Hol-  
lande vers l'an 1610, s'est  
adonné au Paysage, & a  
peint aussi des sujets d'His-  
toire, & des Batailles. Il  
mourut à Amsterdam en  
1660.

## B.

Bacici, *Jean-Baptiste*, 216.  
Bakhuifen, *Ludolfe*, nâquit  
à Embden en 1631, &  
mourut en 1709.  
Bamboche, 245.  
Baroche, *Frédéric*, 170.  
Bassan, *Jacques*, 182.  
Bassan, *François*, 183.  
Bassan, *Leandre*, *ibid.*  
Bassan, *Jean-Baptiste* & *Je-  
rôme*, *ibid.*  
Bawr, *Guillaume*, 221.  
Benedette, 216.  
Berchem, *Nicolas*, 247.  
Berghem, *ibid.*  
Bertin, *Nicolas*, 280.  
Biauchi, *Pierre*, né à Rome  
en 1694, a fait à S. Pierre

de Rome un ouvrage que  
la mort l'a empêché d'a-  
chever ; mais qui tout im-  
parfait qu'il est, passe pour  
un chef-d'œuvre. Il est  
mort en 1739.

Bibiena, *Ferdinand-Galli*,  
né à Bologne en 1657, a  
mis au jour de très-bons  
Traités d'Architecture,  
qu'il peignoit supérieurement.  
Son frere François  
faisoit souvent les figures  
de ses tableaux. Ferdi-  
nand mourut à Bologne  
âgé au moins de 82 ans.

Blanchard, *Jacques*, 256.  
Blanchet, *Thomas*, 263.  
Bloemaart, *Abraham*, 242.  
Bolognese, 208.  
Borzonni, *Luciano*, né à  
Gênes en 1590, s'appli-  
qua d'abord à la miniatu-  
re, & puis à la Peinture à  
l'huile, dans laquelle il  
réussit très-bien. Il mou-  
rut en 1645, & laissa pour  
Elevés trois enfans, qui  
suivent.

Borzonni, *Jean-Baptiste* ;  
mort en 1657.

- Borzoni, *Charles*, mort en 1657.
- Borzoni, *François-Marie*, né à Gênes en 1625. Ce dernier s'adonna particulièrement au Paysage, & aux Marines. Il a travaillé dans les appartemens du Louvre; & de retour à Gênes, il mourut en 1679.
- Both, *Jean*, 244.
- Boullongne, *Bon*, 275.
- Boullongne, *Louis*, *ibid.*
- Boullongne, *Genevieve*, *ibid.*
- Boullongne, *Magdeleine*, *ib.*
- Bourdon, *Sébastien*, 260.
- Bourguignon. *Voyez* Courtois, *Jacques*.
- Bouffonnet. *Voyez* Stella.
- Braur, *Adrien*, 246.
- Breugel, *Pierre*, 226.
- Breugel, *Jean*, *ibid.*
- Breugel d'Enfer, *ibid.*
- Bril, *Paul*, 225.
- Bril, *Mathieu*, *ibid.*
- Browez, *Adrien*, 236.
- Brun, *Charles le*, 263.
- C.
- Calvart, *Denis*, né à Anvers environ l'an 1555, a eu le bonheur de voir dans son école le Guide, le Dominiquin, l'Albane. Il mourut à Bologne en 1619.
- Cambiafi, *Luc*, 215.
- Cangiage, *Luc*, 215.
- Carrache, *Louis*, 195.
- Carrache, *Augustin*, 196.
- Carrache, *Annibal*, *ibid.*
- Carrache, *Antoine*, 197.
- Castiglione, *Benoît*, 216.
- Cavedone, *Jacques*, 207.
- Champagne, *Philippe*, 234.
- Champagne, *Jean-Baptiste*, 235.
- Cheron, *Louis*, né à Paris vers l'an 1660. 274.
- Cheron, *Elizabeth-Sophie*, *ibid.*
- Cignani, *Charles*, 209.
- Cigoli, *Louis*, 161.
- Ciro-Ferri, 174.
- Civoli, *voyez* Cigoli.
- Colombel, *Nicolas*, né à Sotteville près de Rouen en 1646, fut Eleve de le Sueur, & mourut en 1717.
- Colonna, *Michel-Ange*, né en 1600 à Ravenne, capitale de la Romagne, mourut à Bologne en 1687.
- Coques, *Gonzales*, né à Anvers en 1618, a fait très-bien le portrait.
- Corneille, *Michel*, 270.
- Correge, *Antoine*, 190.
- Cortone, *Pietre de*, 161.
- Courtois, *Jacques*, 266.
- Courtois, *Guillaume*, 267.
- Coufin, *Jean*, 250.
- Coypel, *Noël*, 268.
- Coypel, *Antoine*, 278.
- Coypel, *Noel-Nicolas*, 284.
- Crespi, *Joseph-Marie*, né à Bologne en 1665, mort en 1747.

## D.

Desportes, *François*, 277.Devos, *Martin*, 223.Diego Velasquez de Silva,  
211.

Diepenbeck, 230.

Dominique Zampieri, 204.

Dominiquin, le, *ibid.*Dorigni, *Louis*, né à Paris  
en 1654, se distingua dans  
les ouvrages à Fresque,  
& mourut à Véronne en  
1742.Dow, *Gerard*, 244.

## E.

Elshaimer, *Adam*, 220.

Espagnolet (l'), 212.

## F.

Feti, *Dominique*, 171.Fevre, *Claude* le, 268.Flemael, *Bertholet*, né à  
Liege en 1614, mourut  
en 1675.Fontenai, *Jean-Bapt. Blain*,  
né à Caen en 1654, a ex-  
cellé à peindre les fleurs.  
Il est mort en 1715.Forest, *Jean*, 269.Fosse, *Charles* de la, 269.Fouquieres, *Jacques*, 231.Franceschini, *Marc-Antoi-  
ne*, né à Bologne en 1648,  
a fait des morceaux très-  
estimés. Il est mort en  
1729.Franc-Floris, né à Anvers  
en 1520, s'appelloit *de  
Vriendt*; il fut très-bon  
Peintre d'Histoire, &  
mourut âgé de 50 ans.Freminet, *Martin*, 251.Fresnoy, *Charles-Alfonse*  
du, 260.

## G.

Garzi, *Louis*, 174.Gelée, *Claude*. Voyez Lor-  
rain.Grimaldi, *Jean-Franç.* 208.

Guaspre Dughet, 172.

Guerchin, *Jean-Franç.* 206.

Guide, le, 199.

Guido Reni, *ibid.*

## H.

Hallé, *Claude-Gui*, 276.Heem, *Jean-David*, 243.Heemskerck, *Martin*, 241.Helmbreker, *Théodore*, 247.Herman d'Italie, voyez Swa-  
nefeld.Hire, *Laurent* de la, 257.Holbein, *Jean*, 219.Honder Kooter, Melchior,  
né à Utrecht en 1636,  
mort dans la même Ville  
en 1695.

## J.

Jardin, *Karel* du, né en 1635,  
mort en 1678, a gravé un  
livre de Paysages en cin-  
quante-deux morceaux,  
avec

avec beaucoup de figures & d'animaux. Il faisoit bien la figure.

Jean da Udine ,	282.
Jordans , <i>Jacques</i> ,	232.
Jordans , <i>Luc</i> ,	214.
Josepin ,	210.
Jouvenet , <i>Jean</i> ,	270.
Jules Romain ,	165.

K.

Krayer , <i>Gaspard</i> ,	231.
---------------------------	------

L.

Laar , <i>Pierre</i> de ,	245.
Lancret , <i>Nicolas</i> ,	283.
Lanfranc , <i>Jean</i> ,	205.
Largilliere , <i>Nicolas</i> ,	277.
Lingelback , <i>Jean</i> , né à Francfort sur le Mein en 1625 ; on ignore l'année de sa mort.	
Loir , <i>Nicolas</i> ,	266.
Lorrain , <i>Claude</i> ,	257.
Lucas de Leyden ,	240.
Lutti , <i>Benoît</i> ,	162.

M.

Maratti , <i>Carlo</i> ,	175.
Merian , <i>Marie-Sybille</i> ,	222.
Metelli , <i>Augustin</i> , naquit à Bologne en 1609. Il travailla particulièrement à peindre l'Architecture , & mourut à Madrid en 1660.	
Metzu , <i>Gabriel</i> ,	245.
Meuvinier , <i>Philippe</i> , né à	

Paris en 1655 , a peint à fresque l'extérieur du château de Marly : il s'est rendu célèbre dans ce genre de Peinture , & est mort en 1734.

Michel - Ange Buonarroti ;	158.
Michel-Ange des Bataillies ,	172.
Michel-Ange de Caravage ,	198.
Miel , <i>Jean</i> ,	234.
Mieris , <i>François</i> ,	248.
Mignard , <i>Pierre</i> ,	238.
Mignard , <i>Nicolas</i> , né à Troyes en Champagne vers l'an 1608.	259.
Mignon , <i>Abraham</i> ,	222.
Milet ou Milé , <i>Franç.</i>	238.
Mirevelt , <i>Michel-Janson</i> , né à Delf en 1588 , mort dans la même Ville en 1641.	
Moine , <i>François</i> le ,	283.
Mola , <i>Pierre-François</i> ,	209.
Mola , <i>Jean-Baptiste</i> , né environ l'an 1620 , a beaucoup travaillé en Italie.	
Monoyer , <i>Jean-Bapt.</i>	268.
Murillo , <i>Barth. Etien.</i>	213.

N.

Netfcher , <i>Gaspard</i> ,	221.
Nuzzi , <i>Mario</i> , connu sous le nom de <i>Mario di Fiori</i> , né en 1603 , à Penna dans l'Abruzze ultérieure , Province du Royaume de	

Naples, s'attacha à peindre des fleurs, & mourut en 1673.

## P.

- Palme le vieux, 187.  
 Palme le jeune, *ibid.*  
 Parmesan, *François*, 194.  
 Parrocel, *Joseph*, 272.  
 Parrocel, *Charles*, 273.  
 Parrocel, *Pierre*, *ibid.*  
 Parrocel, *Ignace*, *ibid.*  
 Perrin del Vaga, 169.  
 Peter-Neffs, 232.  
 Petitot, *Jean*, né à Geneve en 1607, s'est acquis une si grande réputation dans la Peinture en émail, qu'il n'a été surpassé par aucun de ceux qui se sont appliqués à ce genre de Peinture. Le seul M. Rouquet, aussi Genevois, est en état de lui disputer le premier rang. Petitot est mort en 1691.  
 Poelembourg, *Corneille*, 242.  
 Polidore de Caravage, 193.  
 Pontorme, *Jacques*, 160.  
 Pordenor, 181.  
 Potter, *Paul*, né à Enchuyfen en 1625, s'est adonné particulièrement à peindre des animaux; il a gravé un petit cahier de taureaux & de vaches, & on a gravé d'après lui. Il mourut à Amsterdam en 1654.  
 Pourbus, *François*, 223.

Pouffin, *Nicolas*, 252.  
 Pozzo, *André*, né à Trente dans le Tirol en 1642. Il joignit à un talent supérieur pour la Peinture, beaucoup de connoissances dans l'Architecture, dont il a fait un excellent Traité; c'est sur ses principes, & d'après lui, que j'ai inféré dans ma Préface ce qui regarde la Peinture à Fresque. Il entra chez les Jésuites, & y fut reçu en 1665 pour Frere Coadjuteur. Il mourut à Vienne en Autriche en 1709.

Primatice, *François*, 192.

## Q.

Quaini, *Louis*, fils de François Quaini qui fut oncle de Cignani, & Eleve de Metelli, naquit à Ravenne en 1643, & mourut à Bologna en 1717.

Quellinus, *Erasme*, 235.

## R.

Raphaël Sanzio, 162.  
 Rembrant, Van-Ryn, 243.  
 Ribera, *Joseph*, 212.  
 Ricci, *Sébastien*, 188.  
 Rigaut, *Hyacinthe*, 278.  
 Rivalz, *Antoine*, 281.  
 Robert, *Nicolas*, 259.  
 Romanelli, *François*, 173.  
 Rombouts, *Théodore*, né à

- à Anvers en 1597, a donné de la jalousie à Rubens même. Il mourut en 1637.
- Rohenamer, *Jean*, 220.
- Roffe, 160.
- Rouffeau, *Jacques*, né à Paris en 1630, a peint très-bien l'Architecture & la Perspective. Il mourut à Londres en 1693.
- Roux, *Maître*, 160.
- Roux, *Jean*, 275.
- Rubens, *Pierre-Paul*, 226.
- Ruisdaal, *Jacob*, né à Harlem en 1640, a bien fait le Paysage. Il mourut en 1681.

## S.

- Sacchi, *André*, 171.
- Salvator, *Rosa*, 213.
- Santerre, *Jean-Bapt.* 276.
- Sarte, *André del*, 159.
- Savery, *Roland*, 226.
- Scalken, *Godefroi*, 249.
- Schidone, *Barthelemi*, 197.
- Schut, *Corneille*, né à Anvers en 1600, mort à Seville en Espagne en 1676. page 230.
- Sébastien del Piombo, 179.
- Segers, *Daniel*, né à Anvers en 1590, mort en 1660. 232.
- Seghers, *Gerard*, 232.
- Slingelandt, *Jean-Pierre*, né à Leiden en 1640. Ses ouvrages sont recherchés pour le beau fini. Il mourut en 1691.
- Snyders, *François*, 231.
- Sole, *Jean-Joseph del*, né à Bologne en 1654, est mort dans la même Ville en 1719.
- Solimene, *François*, né à Nocera de Pagani, dans le territoire de Naples, en 1657, réunit dans sa personne beaucoup de talens divers, & fut un des plus célèbres Peintres de son siècle. Il dessinoit avec une légereté surprenante. Il a réussi également en grand comme en petit, à fresque, & à l'huile, dans l'histoire, le portrait, le paysage, les animaux, les fleurs, la perspective & l'architecture. Il est mort près de Naples en 1747, âgé de 88 ans.
- Spranger, *Barthelemi*, 224.
- Steenwick, *Henri*, 225.
- Stella, *Jacques*, 255.
- Stella, *Antoine*, *ibid.*
- Subleylan, *Pierre*, 284.
- Sueur, *Eustache le*, 261.
- Swanefeld, *Herman*, 237.

## T.

- Teniers, *David*, 236.
- Teniers, *David*, c. 2. 236.
- Testelin, *Louis*, né à Paris en 1615, mort dans la même Ville en 1655. Il eut un frere nommé Henri, qui naquit en 1615,

- & mourut à la Haye en 1695.
- Tintoret, *Jacq. Robusti*, 183.
- Tintoret, *Marie*, 185.
- Titien, *Wecelli*, 176.
- Tremolliere, *Pierre-Charles*, 285.
- Troy, *François*, 272.
- Troy, *Jean-François*, 281.
- V.
- Vænius, *Otto*; 241.
- Valentin, 255.
- Vanloo, *Jean-Baptiste*, 282.
- Vanloo, *Louis-Michel*, *ibid.*
- Vanloo, *Charles-Antoine*, *ibid.*
- Van-den-Eekhout, *Gerbrant*, né à Amsterdam en 1621, étudia sous Rembrant, & prit tellement sa maniere, qu'on prend encore les tableaux du Disciple pour ceux du Maître. Van-den-Eekhout mourut en 1674.
- Van-den-Velde, *Adrien*, 248.
- Van-der-Does, *Jacob*, né à Amsterdam en 1623, mort à la Haye en 1673.
- Van-der-Helst, *Barthelemi*, né à Harlem en 1631, a bien réussi dans le portrait, le paysage, & les petites figures.
- Van-der-Heyden, *Jean*, né à Gorkum en 1637, mort à Amsterdam en 1712.
- Van-der-Hulst, *Pierre*, né à Dort en 1652, a bien peint les fleurs & les insectes.
- Van-der-Kabel, *Adrien*; 247.
- Van-der-Meer, *Jean*, 237.
- Van-der-Meulen, *Antoine-François*, 238.
- Van-der-Neer, *Eglon*, né à Amsterdam en 1643, mort à Duffeldorp en 1703.
- Van-der-Werff, *Adrien*; 249.
- Van-Dyck, *Antoine*, 233.
- Van-Huyfum, *Jean*, 250.
- Van-Mol, *Pierre*, 230.
- Van-Oort, *Adam*, né en 1557, mort en 1641.
- Van-Tulden, *Théodore*, 237.
- Vanuden, *Lucas*, né à Anvers en 1595, a excellé dans le paysage; est mort en 1660.
- Véeninx, *Jean-Baptiste*, né à Amsterdam en 1621; fut élève d'Abraham Bloemart, & mourut en 1660.
- Velasquez de Silva, 211.
- Véronese, *Paul*, 185.
- Véronese, *Alexandre*, 188.
- Vinci, *Leonard de*, 158.
- Vivien, *Joseph*, né à Lyon en 1657, fut élève de le Brun, & a bien fait le portrait: il réussit parfaitement dans le pastel, & mourut à Bonn, chez l'Electeur, en 1735.



Vleughels,	239.	Z.	
Volterre, <i>Daniel de</i> ,	160.		
Vouet, <i>Simon</i> ,	251.	Zacht-Leeven, <i>Herman</i> ,	né
Watteau, <i>Antoine</i> ,	281.		à Rotterdam en 1609,
Wildens, <i>Jean</i> ,	né à An-		faisoit très-bien le Pay-
	vers en 1600, mort en		fage, & eut pour élève
	1644.		Jean Griffier, connu sous
Wouermans, <i>Philippe</i> ,			le nom du Chevalier d'U-
	246.		trecht. Herman mourut
Wouermans, <i>Pierre</i> ,	<i>ibid.</i>		dans cette dernière Ville
Wynants, <i>Jean</i> ,	né à Har-		en 1685.
	lem en 1600. Ce Maître	Zucchero, <i>Taddée</i> ,	167.
	est peu connu en France.	Zucchero, <i>Frédéric</i> ,	<i>ibid.</i>

*Fin de la Table.*

---

## AVIS DE L'ÉDITEUR.

**O**N annonce avec plaisir que les Gravures qui sont dans ce Livre ont été faites par le Sieur le Brun. Depuis long-tems on regrettoit d'avoir perdu l'art de bien graver en bois ; en effet cette gravure étoit si négligée, que pour exécuter les moindres desseins on étoit obligé de recourir à la taille-douce ; le Sieur le Brun a pour ainsi dire fait renaître cet art. C'est obliger le Public que de lui enseigner la demeure du Sieur le Brun, Cul-de-sac du Bon-Puits, Quartier S. Victor.

---

## CORRECTIONS ET ADDITIONS.

### PREFACE ET TRAITÉ.

- P** Age v. ligne 20. parus, lisez paru.  
Ibidem, ligne 26. cité, lisez cités.  
Page vij. l. 23. Polignote, lisez Polygnote.  
xiiij. l. 16. peint, lisez peinte.  
xv. l. 9. accordoit, lisez n'accordoit.  
xix. l. 31. Gehenne, lisez Gène.  
xxv. l. antepenult. à quel jour, lisez à tel jour.  
xxvj. l. 6. quant, lisez quand la couleur a acquis.  
xli. l. 20. La plùpart, lisez la plus grande partie.  
liij. l. penult. fait, lisez faite.  
liv. lig. 23. voulant, lis. nous avons cru devoir.  
lxxxv. lig. 17. une médaille, lis. un médaillon.  
ibid. lig. antepenult. *Clarmontensis*, lisez *Claro-*  
*montensis*.  
xcj. l. penult. tréfailler, lisez trefaller.  
xcxviij. l. 25. secant, lisez gluant.  
xcxix. l. 16. effacez donné.  
Ibid. l. 24. effacez de son chef.  
cxvij. l. 32. Pelidot, lisez Petitot.  
cxviij. l. 31. annoncent, lisez annonce.  
cxxj. l. 27. Pelidot, lisez Petitot.  
cxxij. l. 17. défectueux, lisez difficultueux.
- 

## CORRECTIONS ET ADDITIONS

### DANS LE DICTIONNAIRE.

- P** Age 16. colonne 2. ligne 6. font, lisez fait.  
Page 32. col. 2. lig. antep. ayant fait, lisez a fait.  
Page 41. col. 1. l. 33. il est sujet, lisez le premier est  
sujet.  
75. col. 1. l. 3. & couta, lisez & il couta.  
76. col. 1. l. 35. effacez à laquelle.

- Page 96. col. 1. l. 29. effacez pour cette raison.  
 106. col. 2. l. 2. délicats, lisez délicates.  
 158. col. 2 l. 34. naquit, ajoutez en 1474.  
 160. c. 2. l. 35. 1441. lisez 1541.  
 176. c. 1. l. 26 & 27. Vecelli-das, lis. Vecelli dà.  
 188. c. 2. l. 13. ajoutez il mourut en 1670.  
 220. c. 1. l. 28. Rothemaner, lisez Rothenamer.  
 230. c. 2. l. 30. à l'Hôtel dudit Saint, lisez à  
 l'Autel du même Saint.  
 236. c. 1. l. 6. 1638, lisez 1608.  
 256. c. 2. l. 23. ajoutez il vivoit en 1589.  
 Ibidem. l. 31. Bouïllon, lisez Bullion.  
 258. c. 2. l. penult. Girardon, lisez Desjardins.  
 259. c. 1. l. dernier. à Avignon, lisez à Paris.  
 262. c. 2. l. 29. ajoutez, enfin Saint Martin offrant  
 le S. Sacrifice de la Messe, un globe de feu des-  
 cendant sur la tête du Saint. On y voit un  
 Diacre, un Souëdiacre & plusieurs autres fi-  
 gures. Il est haut de trois pieds dix pouces,  
 & large de deux pieds & demi.  
 266. c. 1. l. 8. S. Hyppolite, lisez S. Hippolyte.  
 267. c. 1. l. 5. 1647, lisez 1637.  
 269. c. 1. l. 13. 1663. lisez 1665.  
 272. c. 1. l. penult. Jean de Troy, lisez Jean-  
 François de Troy.  
 Ibid. c. 2. l. 7. depuis deux ans à Rome, lisez  
 à Rome en 1752.  
 274. c. 2. l. 18. quatre-vingt-trois, lisez soixante-  
 trois.  
 282. c. 2. l. 26. ajoutez il mourut à Aix en 1745.  
 284. c. 2. l. 5. 1737, lisez 1745.  
 295. c. 1. l. 31. elles détachent, lis. elles ne dé-  
 tachent.  
 Ibid. c. 2. l. 22. fonds, lisez fond.  
 Ibid. c. 2. l. 24. prêtent, lisez prête.  
 303. c. 2. l. 24. eleves, lisez choses.  
 308. c. 2. l. 32. chairs, lisez clairs.  
 311. c. 2. l. 26. dignités, lisez dignité.  
 314. c. 1. l. 34. qui se servent, lisez qui servent.  
 316. c. 1. l. 12. pinceaux, lisez pinceau.  
 333. c. 2. l. 25. adorante, lisez odorante.

- Page 345. c. 1. l. 2. l'admirable, *lisez* l'admiration.  
 345. c. 2. l. 18. naturelles, *lisez* naturelle.  
*Ibid.* c. 2. l. 23. sensés, *lisez* censés.  
 348. c. 2. l. 2. ila même, *lis.* il l'a même.  
*Ibid.* c. 2. l. 26. quoi qu'avec, *effacez* quoi qu':  
 354. c. 1. l. antepenult. une antré, *lisez* un antre.  
 357. c. 2. l. penult. couchés, *lisez* frappés.  
 419. c. 2. l. 32. ou l'avoient traité, *lis.* ou avoient  
 traité.  
 425. c. 2. l. 25. d'un rouge plus foncé, *lis.* d'un  
 rouge à un rouge plus foncé.  
 439. c. 1. l. 29. minée, *lisez* mince.  
 461. c. 2. l. antepenult. donner trop de coups de  
 lumiere & des réveillons à un tableau, *lis.* être  
 trop chargé de coups de lumiere & de reveil-  
 lons.  
 471. c. 1. l. 13. pinceaux, *lisez* pinceau.  
 473. c. 2. l. 31. les uns & les autres, *effacez* &.  
 474. c. 1. l. 5. doivent le même, *lisez* doivent  
 suivre le même.  
 476. c. 2. l. 22. si adhérens, *lis.* si peu adhérens.  
 491. c. 1. l. 16. menues, *lisez* menue.  
 492. c. 2. l. 2. nation, *lisez* matiere.  
 493. c. l. 14. & prendre, *lisez* & pour prendre.  
 494. c. 2. l. 35. autres sur lesquelles, *lisez* autres  
 matieres.  
 496. c. 1. l. 21. comme font, *lisez* telles.  
 499. c. 1. l. 17. forite, *lisez* sortie.  
 500. c. 1. l. 2. leur on, *lisez* leur ton.  
 550. c. 1. l. 11. ajústez, *lisez* ajoutez.  
 551. c. 2. l. 4. ou. l. once.  
 556. c. l. 33. lave, *lisez* leve.

## PRIVILEGE DU ROI.

**L**OUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE, à nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maitres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; SALUT: Notre amé le Sr BAUCHE, Libraire, Nous a fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & donner au Public des Ouvrages qui ont pour titre: *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture & Gravure*, par le R. P. DOM PERNETY. *Les Délices de la France, le Mémorial de Paris*; s'il Nous plaïoit lui accorder nos Lettres de Privilège, pour ce nécessaire. A CES CAUSES, voulant traiter favorablement l'Exposant; Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de six années consécutives, à compter du jour de la date des Présentes; faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire lesdits Ouvrages, ni d'en faire aucuns extraits sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts, à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression desdits Ouvrages sera faite dans notre Royaume & non ailleurs,

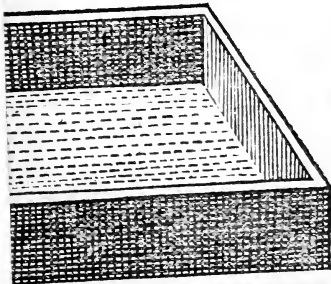
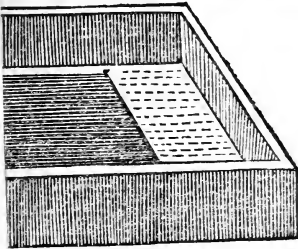
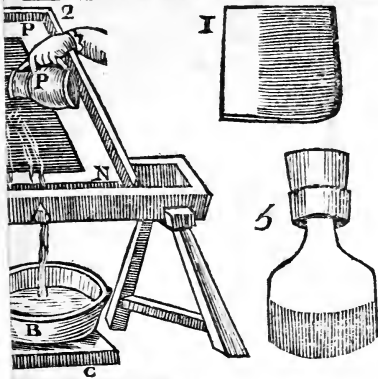
en bon papier & beaux caracteres ; conformément à la  
feuille imprimée , attachée pour modèle sous le contre-scel  
des Présentes , que l'impétrant se conformera en tout aux  
Règlemens de la Librairie , & notamment à celui du 10  
Avril 1725 ; qu'avant de les exposer en vente , les  
manuscrits qui auront servi de copie à l'impression desdits  
Ouvrages , seront remis dans le même état où l'Appro-  
bation y aura été donnée ès mains de notre très-cher &  
féal Chevalier , Chancelier de France le sieur DE  
LAMOIGNON , & qu'il en fera ensuite remis deux  
exemplaires de chacun dans notre Bibliothèque publique ,  
un dans celle de notre Château du Louvre , un dans celle  
de notredit très-cher & féal Chevalier Chancelier de  
France le sieur DE LAMOIGNON , & un dans celle  
de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de  
France le sieur DE MACHAULT , Commandeur de nos  
Ordres , le tout à peine de nullité des présentes ; du  
contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire  
jouir ledit Exposant & ses ayans causes , plainement &  
paisiblement , sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble  
ou empêchement : voulons que la copie des présentes  
qui sera imprimée tout au long au commencement ou à  
la fin desdits Ouvrages soit tenue pour dûement signifiée ,  
& qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux  
Conseillers-Secrétaires , foi soit ajoutée comme à l'original.  
Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce  
requis , de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis  
& nécessaires , sans demander autre permission , &  
nonobstant clameur de Haro , Charte Normande &  
Lettres à ce contraires. Car tel est notre plaisir. DONNÉ  
à Fontainebleau , le huitième jour du mois de Novembre ,  
l'an de grace mil sept cent cinquante-six , & de notre  
Régne le quarante-deuxième. Par le Roi en son Conseil.

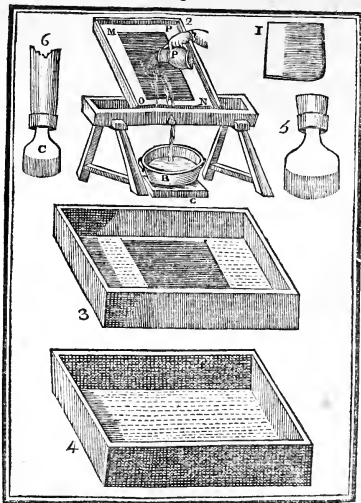
LEBEGUE.

*Registré sur le Registre 14 de la Chambre Royale des Li-  
braires & Imprimeurs de Paris , N<sup>o</sup>. 106. fol. 105. confor-  
mément aux anciens Règlemens , confirmés par celui du 28  
Février 1723. A Paris le 16 Novembre 1756.*

Signé P. G. LE MERCIER, Syndic. O

I

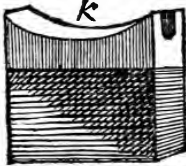
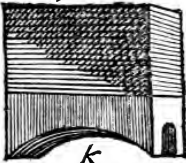




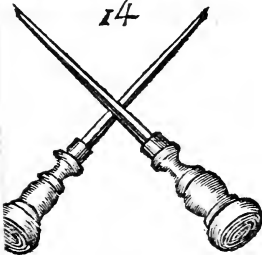




7

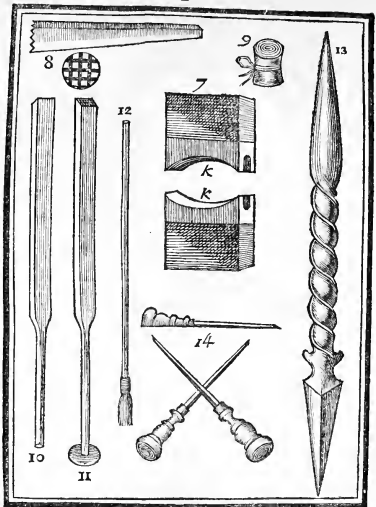


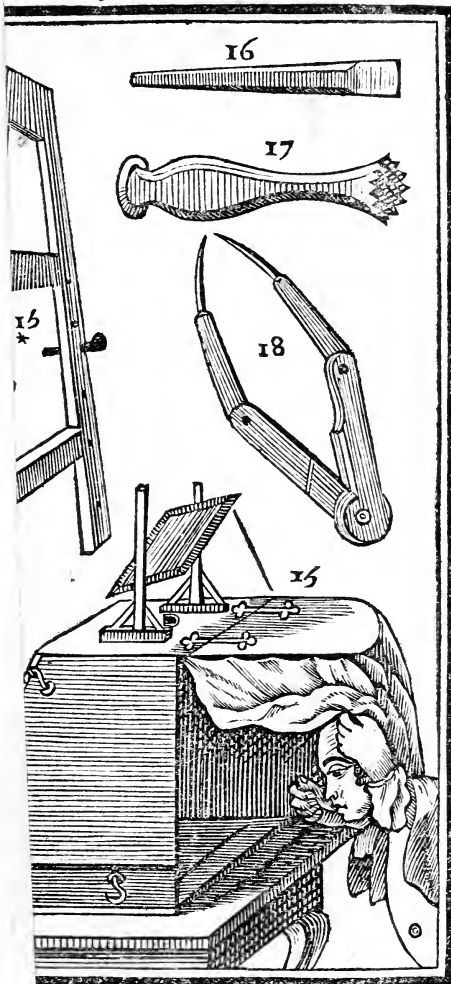
14

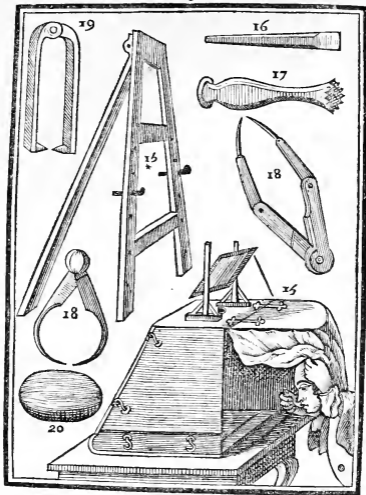


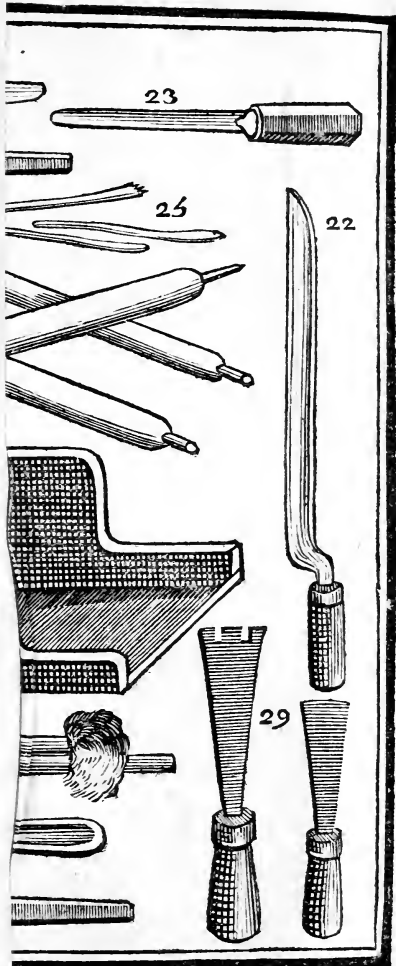
13

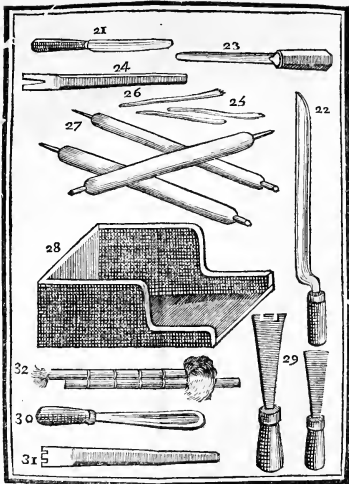


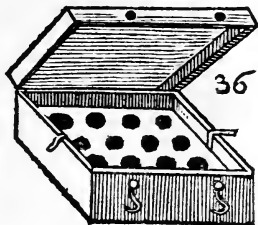




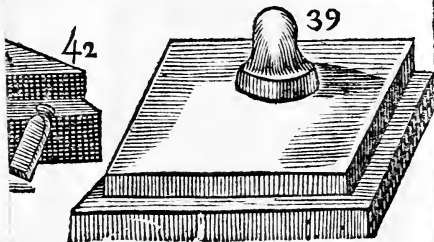






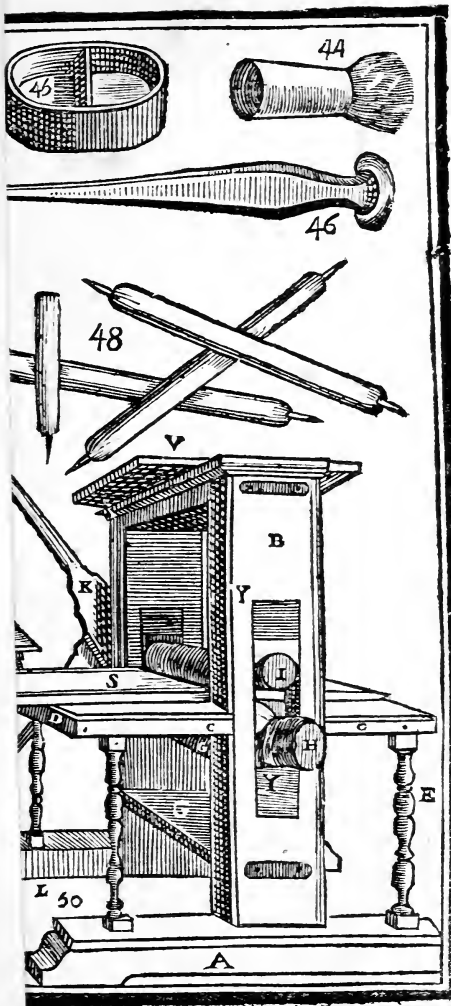


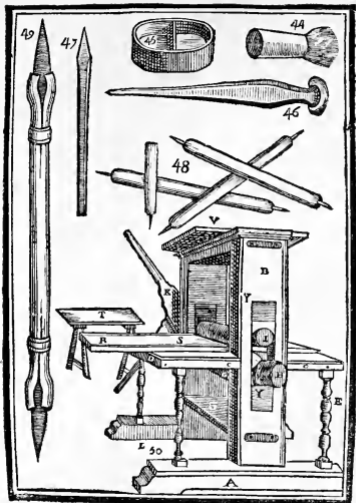
38





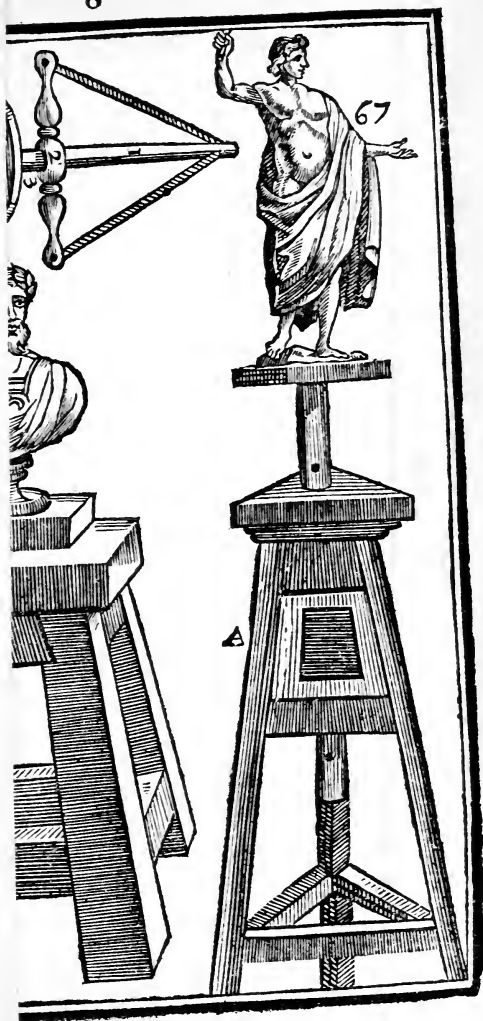


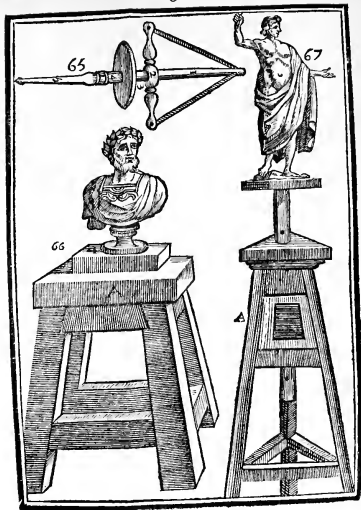












C.S. 1820 R la. #19 95

A H

B

2

12





29 **Pernety, Dom Antoir**  
Gravure; avec un *Traité p*  
tionary of art and artists,  
pages) 8vo. Cont. calf. Par

chronology, index. Sm. 4to.  
*Pacheco, teacher and later*  
*his work under the strict g*  
*sources, includes important*

SPECIAL  
93-8  
2166

