



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

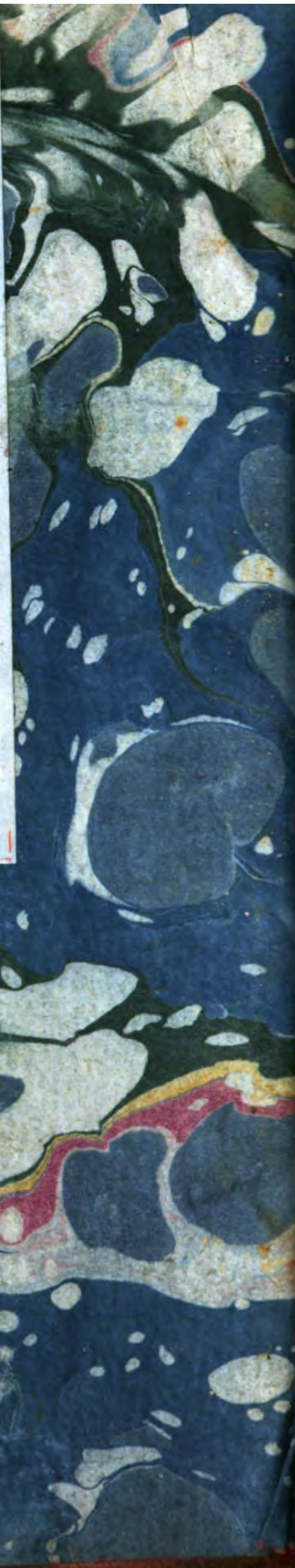
<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.









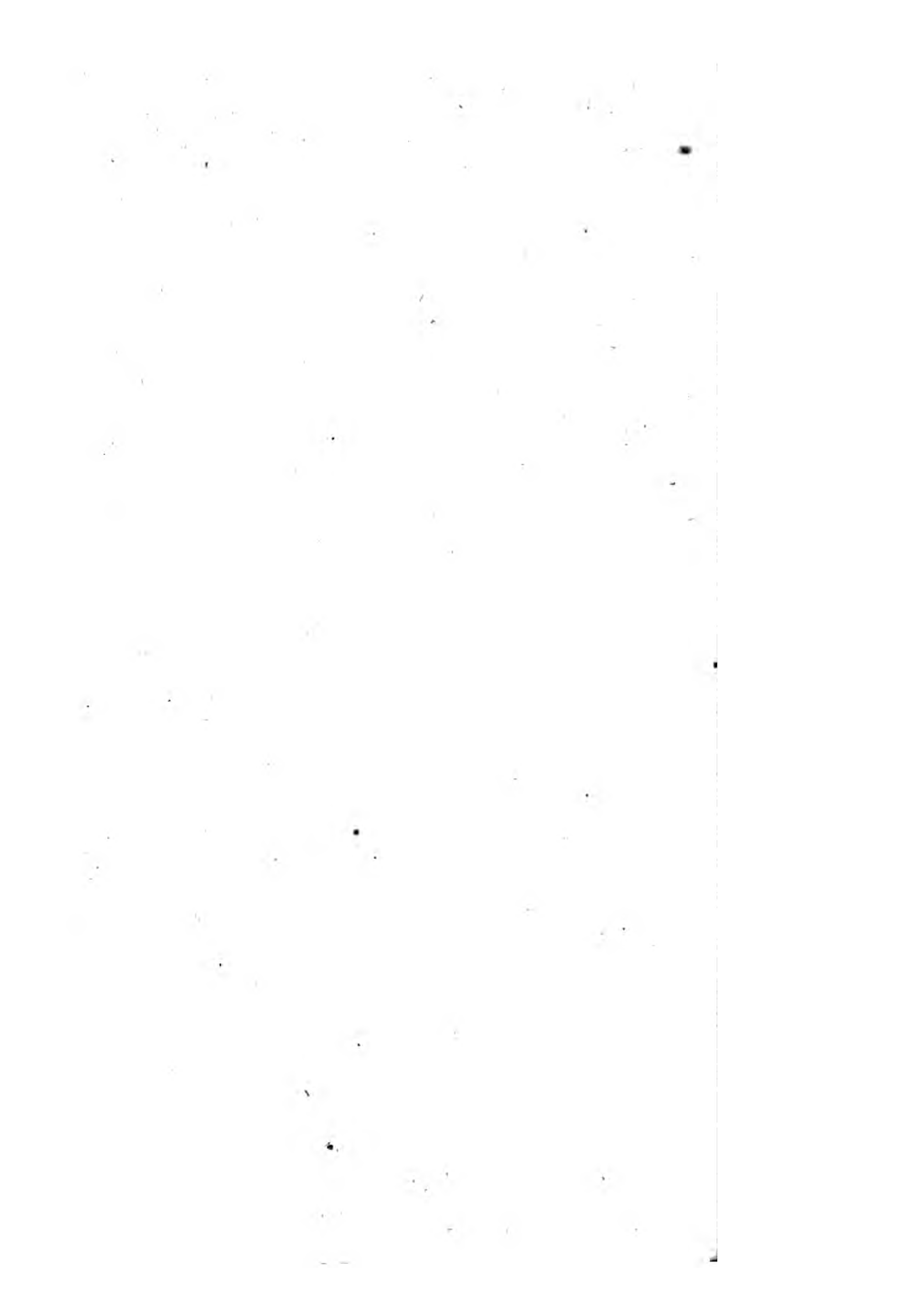
Vet. Fr. II A. 306











**O E U V R E S**  
**D I V E R S E S**  
**DE M. DE PILES.**  
**T O M E T R O I S I E M E.**



REVUE

DE

SCIENCE

ET DE LITTÉRATURE

**O E U V R E S**  
**D I V E R S E S**  
**DE M. DE PILES**

**DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEIN-  
TUTE ET SCULPTURE.**

**TOME TROISIEME.**

**C O N T E N A N T**

**Les Elémens de Peinture pratique.**



**A AMSTERDAM ET A LEIPZIG,**

**Chez ARKSTÉE & MERKUS, Libraires.**

**ET SE VEND A PARIS,**

**Chez CHARLES - ANTOINE JOMBERT,**  
**Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie,**  
**à l'Image Notre - Dame.**

---

**M D C C L X V I I**

F W I N K S O N

ESSEX ST. 201



OXFORD





## AVERTISSEMENT.

C E petit ouvrage sur la Peinture pratique a été composé originairement par M. *De Piles*, pour servir de supplément à son *Cours de peinture par principes*, dans lequel cet Auteur avoit négligé d'instruire les personnes qui veulent s'exercer à ce bel art, de tous les préparatifs & des ustensiles nécessaires pour y travailler. Il est vrai qu'il n'y a guere de Peintre qui refuse de faire part de ces connoissances de détail à ceux qui viennent les consulter, lorsqu'ils rencontrent quelques difficultés dans la pratique. Mais combien de jeunes gens qui commencent à peindre & qui ne se trouvent point à portée de demander de pareils éclaircissements à des Artistes de cette profession! C'est ce qui a toujours fait desirer un ouvrage tel que celui-ci,

iv *AVERTISSEMENT.*

qui fût capable de donner une notion générale de tout ce qui regarde le mécanisme de la pratique, dans les différens genres de peinture qui sont en usage actuellement. On a donc cru faire plaisir aux amateurs de cet art, & même à ceux qui le professent, en leur donnant une nouvelle édition de ces *Elémens de peintur epratique* refondue, & augmentée considérablement (1), dans lequel les personnes les plus avancées pourront trouver encore de quoi se satisfaire en bien des choses. On y a joint l'*idée du Peintre parfait*, par M. De Piles, qui se trouvera mieux placé ici, à la suite de ces *Elémens*, qu'à la tête de l'*abrégé de la vie des Peintres*, du même Auteur, comme il étoit dans l'ancienne édition de cet ouvrage, dont nous donnons

(1) La première édition de cet ouvrage, imprimée à Paris chez Langlois, en 1684, en un volume in-12. ne contenoit que 96 pag. de gros caractère.

*AVERTISSEMENT.* v

pareillement aujourd'hui une nouvelle édition, ainsi que de son *Cours de peinture par principes*; de sorte que nous avons rassemblé tous les ouvrages de cet homme célèbre pour en former une espece de bibliothèque de peinture, en cinq volumes *in-12*. lesquels se vendront ensemble ou séparément, suivant le goût de ceux qui voudront en faire l'acquisition. Voici ce que contient chacun de ces volumes.

*Tome I.* Abrégé de la vie des Peintres, anciens & modernes, par M. *De Piles*.

*Tome II.* Cours de peinture par principes, par M. *De Piles*.

*Tome III.* Elémens de peinture pratique, avec l'idée du Peintre parfait, par M. *De Piles*.



vj *AVERTISSEMENT.*

*Tome IV.* L'Art de peinture :  
poëme latin de *Charles-Alphonse*  
*Du Frenoy*, avec la traduction  
& les remarques de M. *De*  
*Piles.*

*Tome V.* Recueil de divers ou-  
vrages de M. *De Piles*, sur la  
peinture & le coloris.





**T A B L E**  
**D E S C H A P I T R E S**  
contenus dans cet ouvrage.

---

---

**P R E M I E R E P A R T I E**

**C O N T E N A N T**

***L A P R A T I Q U E D E L A P E I N T U R E .***

**C**HAPITRE PREMIER. *De la Peinture en général, & de ses différentes especes.* Page 1  
*De la division de la peinture en général.* 4  
*Autre division de la peinture.* 6  
*De la peinture en détrempe.* 11  
*De la peinture à fresque.* 12  
*De la peinture en mosaïque.* 13  
*De la peinture à huile.* 14  
*De la peinture en miniature.* 16

<i>De la peinture sur verre.</i>	16
<i>De la peinture en émail.</i>	17
<i>De la peinture au pastel.</i>	18
<i>Des tapisseries.</i>	20
<i>Des indiennes &amp; des perses.</i>	21
<i>Des camayeux ou clair-obscur.</i>	22
<i>De l'impression en couleurs.</i>	23
<i>Des images satinées.</i>	24
<i>De la peinture sur des glaces.</i>	25
<i>Des tableaux de gaze.</i>	26
<i>Du patronage &amp; des cuirs dorés.</i>	28
<b>CHAP. II. Du dessin.</b>	31
<i>Des proportions &amp; des mesures du corps humain.</i>	33
<i>Des différens papiers &amp; des diverses manières de dessiner.</i>	37
<i>Quel doit être le premier but de celui qui commence à dessiner.</i>	45
<i>Par quels objets il faut commencer à dessiner.</i>	48
<i>Qu'il est mieux de dessiner d'abord en grand.</i>	50
<i>Quand il faut dessiner d'après nature.</i>	51
<i>Qu'il faut commencer par esquisser.</i>	ibid.
<i>Pratique excellente pour profiter de ses études.</i>	53
<i>Qu'il faut savoir terminer avant que de s'accoutumer à croquer.</i>	54
<i>Comment il faut donner l'esprit &amp; le caractère aux choses que l'on dessine.</i>	55

DES CHAPITRES. ix

<i>Comment on connoît ceux qui ont du génie pour la peinture.</i>	59
<i>Du coloris &amp; de la couleur.</i>	60
CHAP. III. <i>De l'atelier du Peintre.</i>	62
<i>De la pierre à broyer les couleurs.</i>	63
<i>Des broffes &amp; des pinceaux.</i>	68
<i>Maniere de faire les broffes.</i>	71
<i>Des broffes nommées tranchets.</i>	76
<i>Maniere de faire les pinceaux.</i>	77
<i>Du pincelier.</i>	80
<i>Pour empêcher les pinceaux de se durcir.</i>	82
<i>Des antes pour les pinceaux.</i>	83
<i>De l'appui-main.</i>	84
<i>Du chevalet.</i>	85
<i>De la palette.</i>	89
<i>Des toiles &amp; des autres fonds sur lesquels on peint.</i>	94
CHAP. IV. <i>De la peinture à huile.</i>	97
<i>Arrangement des couleurs sur la palette.</i>	98
<i>Des teintes &amp; du mélange des couleurs.</i>	101
<i>Maniere d'esquisser &amp; d'ébaucher un tableau.</i>	107
<i>De la façon de retoucher les tableaux.</i>	114
<i>De la manière de glacer les couleurs à huile.</i>	117
<i>Avis aux personnes qui commencent à peindre.</i>	119
<i>Des couleurs qu'on emploie pour la peinture à huile.</i>	120

x T A B L E

CHAP. V. <i>De l'impression des toiles, planches, &amp;c. &amp; de la préparation des huiles qui servent pour la peinture</i>	125
<i>Maniere d'imprimer les toiles pour la peinture à huile.</i>	126
<i>Pour peindre à huile sur une muraille.</i>	132
<i>Maniere d'imprimer le bois pour la peinture à huile.</i>	135
<i>Préparation des planches de cuivre pour la peinture.</i>	137
<i>Des huiles qui servent pour la peinture.</i>	138
<i>Huile siccativè pour la peinture.</i>	141
<i>Huile à broyer les couleurs pour résister aux injures de l'air.</i>	143
<i>Huile grasse ou siccativè pour les couleurs.</i>	ibid.
<i>Pour faire de l'huile grasse en une heure.</i>	144
CHAP. VI. <i>Des secrets pour peindre à l'huile sur les estampes &amp; sur le verre.</i>	145
<i>Maniere de peindre à huile les estampes en taille douce.</i>	ibid.
<i>Vernis pour préparer les taille-douces avant que de les peindre à huile.</i>	147
<i>Autre maniere mieux détaillée.</i>	148
<i>Pour peindre sur le papier, comme en huile.</i>	154

DES CHAPITRES. xj

- Pour imiter avec une estampe la peinture sur verre.* 154
- Autre maniere de coller une estampe sur le verre.* 156
- Autre façon de peindre des estampes sur verre.* 157
- Maniere de peindre avec des cires colorées.* 160
- Pour peindre à huile sur le taffetas.* 161
- CHAP. VII. *Des secrets concernant les tableaux peints à huile.* 161
- Pour vernir les tableaux peints à huile.* 163
- Maniere de peindre un plafond sur toile, & de le coller ensuite sur le mur.* 168
- Pour transporter de vieux tableaux sur une toile neuve.* 169
- Pour éclaircir & nettoyer de vieux tableaux.* 171
- Secret pour nettoyer les tableaux.* 172
- Autre pour le même.* *ibid.*
- Pour rendre un vieux tableau aussi beau que s'il étoit neuf.* 173
- Pour éclaircir de vieilles peintures à huile.* *ibid.*
- Pour empêcher les mouches de s'attacher sur les peintures.* 175
- Maniere de dégraisser & de nettoyer les tableaux.* *ibid.*

<i>Autre façon de nettoyer les tableaux à huile.</i>	177
<i>Autre maniere de nettoyer &amp; de vernir les tableaux.</i>	179
<b>CHAP. VIII. De la peinture à fresque.</b>	180
<i>Des préparatifs particuliers à la peinture à fresque.</i>	181
<i>De l'enduit du mur pour la peinture à fresque.</i>	182
<i>Des cartons.</i>	187
<i>Des couleurs propres à la peinture à fresque.</i>	189
<i>Maniere de peindre à fresque.</i>	194
<i>De quelques especes particulieres de peinture à fresque.</i>	200
<b>CHAP. IX. Instructions sur la peinture à fresque, traduites de la perspective des Peintres, du P. Pozzo.</b>	203
<i>De l'échafaud.</i>	204
<i>Du crépissage de la muraille.</i>	205
<i>De l'enduit.</i>	ibid.
<i>Du grain de l'enduit.</i>	206
<i>Des desseins &amp; cartons.</i>	207
<i>De la maniere de tracer les carreaux.</i>	208
<i>De la façon de calquer le trait sur l'enduit.</i>	210
<i>De la préparation des couleurs.</i>	211
<i>De la façon de peindre.</i>	ibid.



DES CHAPITRES. xiiij

<i>Maniere d'empâter les couleurs.</i>	213
<i>Maniere de retoucher la fresque.</i>	ibid.
<i>Pour fondre &amp; adoucir les couleurs.</i>	214
<i>Pour effacer quelque partie du tableau.</i>	215
<i>Des couleurs qui peuvent servir dans la peinture à fresque.</i>	216
<i>Blanc de chaux.</i>	ibid.
<i>Blanc de coquilles d'œufs.</i>	217
<i>Blanc de marbre de Carrare.</i>	218
<i>Cinabre ou vermillon.</i>	219
<i>Vitriol calciné.</i>	220
<i>Rouge d'Angleterre.</i>	ibid.
<i>Terre rouge.</i>	221
<i>Terre jaune calcinée.</i>	ibid.
<i>Terres jaunes.</i>	ibid.
<i>Jaune de Naples.</i>	222
<i>Pâte verte.</i>	ibid.
<i>Terre verte.</i>	ibid.
<i>Terre d'ombre.</i>	223
<i>Terres noires de Venise &amp; de Rome.</i>	ibid.
<i>Noir de charbon.</i>	224
<i>Email.</i>	ibid.
<i>Outremer.</i>	225
<i>Pour peindre à fresque sur de vieilles mu- railles</i>	226
CHAP. X. <i>De la peinture en détrempe &amp; à gouasse.</i>	227
<i>De la colle pour la peinture en détrempe.</i>	229



xiv T A B L E

*Des toiles & des autres fonds propres à la détrempe.* 231

*Palette pour la détrempe.* 233

*Des regles pour tirer des lignes droites.* 235

*Maniere d'esquisser l'ouvrage.* 236

*Maniere de retoucher & de finir.* 238

*Maniere de glacer les couleurs en détrempe.* 239

*De la peinture à gouache ou à gouasse.* 242

CHAP. XI. *De la peinture en miniature.*

*Des fonds servant à la miniature.* 244

*De la palette pour la miniature.* 247

*Des pinceaux pour la miniature.* 248

*Des godets & coquilles & de l'eau gommée.* 250

*Des couleurs propres à la miniature.* 252

*Maniere de purifier les couleurs.* 255

*Du travail propre à la miniature.* 256

*Des fonds de diverse couleur.* 261

*Des carnations.* 263

*Des draperies de diverses couleurs.* 267

*Des draperies changeantes.* 271

*Des draperies communes, des linges & des dentelles.* 272

*De l'architecture & du paysage.* 276

*D'une espece de peinture mixte.* 279

DES CHAPITRES. xv

CHAP. XII. *De la peinture au pastel.*

	281
<i>Des couleurs primitives &amp; composées.</i>	283
<i>Démonstration des couleurs simples &amp; composées.</i>	286
<i>De la composition des pastels.</i>	287
<i>Du mélange des couleurs pour les pastels.</i>	289
<i>Jaune.</i>	290
<i>Jaune doré.</i>	ibid.
<i>Orangé.</i>	291
<i>Rouge de feu ou de vermillon.</i>	ibid.
<i>Rouge.</i>	ibid.
<i>Rouge cramoisi ou de laque.</i>	292
<i>Pourpre.</i>	ibid.
<i>Violet.</i>	293
<i>Bleu.</i>	ibid.
<i>Vert de mer.</i>	ibid.
<i>Vert.</i>	294
<i>Vert jaunâtre.</i>	295
<i>Des pastels pour les carnations.</i>	296
<i>Coloris tendres pour les carnations. Jours.</i>	297
<i>Demi-teintes.</i>	298
<i>Ombres.</i>	ibid.
<i>Coloris forts. Jours.</i>	ibid.
<i>Demi-teintes.</i>	299
<i>Ombres.</i>	ibid.
<i>Autres compositions de pastels pour différents usages.</i>	300

<i>Boîte pour ferrer les pastels.</i>	301
<i>Du papier pour la peinture au pastel.</i>	302
<i>Maniere d'ébaucher &amp; de peindre au pastel.</i>	304
<i>Nécessité de placer à propos les rehauts &amp; les diverses teintes du visage.</i>	306
<i>Maniere de suppléer à de certains pastels par d'autres.</i>	307
<i>Que le mélange des couleurs à huile est pareil à celui des pastels.</i>	308
<b>CHAP. XIII. De la peinture en émail.</b>	
	309
<i>De l'atelier du Peintre en émail.</i>	317
<i>Du fourneau.</i>	ibid.
<i>Des moufles.</i>	318
<i>Maniere de fabriquer les moufles &amp; creusets pour parfondre les ouvrages.</i>	320
<i>Du charbon.</i>	322
<i>Du soufflet.</i>	323
<i>Des molettes ou pincettes.</i>	324
<i>De l'enclumeau.</i>	ibid.
<i>Des plaques d'or &amp; de fer.</i>	325
<i>Des ciseaux.</i>	326
<i>Des feux.</i>	327
<i>Pour faire revenir les émaux.</i>	329
<i>Maniere de préparer le cuivre pour émailler du blanc dessus.</i>	332
<i>Des mortiers.</i>	335
<i>De la pierre à broyer.</i>	336

DES CHAPITRES.	xvij
<i>Des aiguilles</i>	336
<i>Des bruxelles.</i>	338
<i>Du couteau.</i>	ibid.
<i>Du compas.</i>	339
<i>Du diamant.</i>	ibid.
<i>Du chevalet.</i>	340
<i>Des pinceaux.</i>	ibid.
<i>Des boîtes aux couleurs.</i>	341
<i>Des différentes couleurs des émaux</i>	342

---

## SECONDE PARTIE

C O N T E N A N T

### *L'IDÉE DU PEINTRE PARFAIT.*

<b>L</b> E génie.	Page 349
<i>La nature parfaite.</i>	350
<i>L'antique.</i>	ibid.
<i>Le grand goût.</i>	351
<i>Définition de la peinture.</i>	ibid.
<i>La composition. Première partie de la peinture.</i>	352
<i>Le dessein. Seconde partie.</i>	353
<i>Les attitudes.</i>	354
<i>Les expressions.</i>	ibid.
<i>Les extrémités.</i>	ibid.

xviii T A B L E

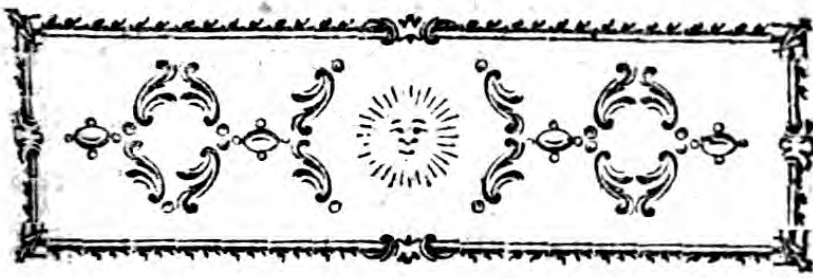
<i>Les draperies.</i>	355
<i>Les animaux.</i>	ibid.
<i>Le paysage.</i>	ibid.
<i>La perspective.</i>	356
<i>Le coloris. Troisième partie.</i>	357
<i>La couleur locale.</i>	ibid.
<i>Le clair obscur.</i>	ibid.
<i>L'accord des couleurs.</i>	361
<i>Unité d'objet.</i>	ibid.
<i>Le pinceau.</i>	ibid.
<i>Les licences.</i>	362
<i>La grâce.</i>	ibid.
<i>Remarques &amp; éclaircissements sur l'idée du Peintre parfait.</i>	365
<b>CHAPITRE PREMIER. Du génie.</b>	ibid.
<b>CHAP. II. Qu'il est bon de se servir des études d'autrui.</b>	367
<b>CHAP. III. De la nature. Des actions de la nature, &amp; des actions d'habitude &amp; d'éducation.</b>	373
<b>CHAP. IV. En quel sens on peut dire que l'art est au-dessus de la nature.</b>	375
<b>CHAP. V. De l'antique.</b>	377
<b>CHAP. VI. Du grand goût.</b>	381
<b>CHAP. VII. De l'essence de la peint.</b>	382
<b>CHAP. VIII. Si la fidélité de l'histoire est essentielle à la peinture.</b>	383
<b>CHAP. IX. Des idées imparfaites de la peinture.</b>	388

DES CHAPITRES. xix

CHAP. X. <i>Comment les restes de l'idée imparfaite de la peinture se sont conservés depuis son établissement dans l'esprit de plusieurs.</i>	391
CHAP. XI. <i>De la composition. Première partie de la peinture.</i>	398
CHAP. XII. <i>Du dessein. Seconde partie de la peinture.</i>	400
CHAP. XIII. <i>Des attitudes.</i>	401
CHAP. XIV. <i>Des expressions.</i>	ibid.
CHAP. XV. <i>Des extrémités.</i>	403
CHAP. XVI. <i>Des draperies.</i>	ibid.
CHAP. XVII. <i>Du paysage.</i>	407
CHAP. XVIII. <i>De la perspective.</i>	409
CHAP. XIX. <i>Du coloris. Troisième partie de la peinture.</i>	410
CHAP. XX. <i>De l'accord des couleurs.</i>	411
CHAP. XXI. <i>Du pinceau.</i>	413
CHAP. XXII. <i>Des licences.</i>	414
CHAP. XXIII. <i>De quelle autorité les Peintres ont représenté sous des figures humaines les choses divines, &amp; celles qui sont spirituelles ou inanimées.</i>	416
CHAP. XXIV. <i>Des figures nues, &amp; où l'on peut s'en servir.</i>	423
CHAP. XXV. <i>De la grace.</i>	427
CHAP. XXVI. <i>De la connoissance des desseins.</i>	429

<b>XX TABLE DES CHAPITRES.</b>	
<b>CHAP. XXVII.</b> <i>De l'utilité des estampes, &amp; de leur usage.</i>	439
<b>CHAP. XXVIII.</b> <i>De la connoissance des tableaux.</i>	461
<b>I.</b> <i>Ce qu'il y a de bon &amp; de mauvais dans un tableau.</i>	ibid.
<b>II.</b> <i>De quel auteur est un tableau.</i>	464
<b>III</b> <i>Si un tableau est original ou copie.</i>	468
<b>CHAP. XXIX.</b> <i>Du goût &amp; de sa diversité par rapport aux différentes nations.</i>	477





# ÉLÉMENTS DE PEINTURE.

---

PREMIERE PARTIE  
CONTENANT  
*LA PRATIQUE DE LA PEINTURE.*

---

## CHAPITRE PREMIER.

*De la Peinture en général, & de ses  
différentes especes.*

LA Peinture, considérée en général, est un art qui, par le moyen des formes extérieures & des couleurs, imite sur une superficie plate tous les objets qui peuvent



tomber sous le sens de la vue. Elle plaît naturellement à tous les hommes, parce qu'elle leur remet devant les yeux leurs actions, leurs mœurs, leurs coutumes, & qu'elle fait même exprimer jusqu'aux différentes passions dont ils se trouvent agités. Cet art est un des plus considérables pour l'usage qu'on en fait, & des plus agréables pour la variété des objets qu'il embrasse : car ayant à représenter tout ce qui peut toucher les yeux, il est vrai de dire qu'il est d'une étendue aussi vaste que toute la nature.

Nous n'entreprenons pas de parler ici de la principale & de la plus difficile partie de la peinture, que l'on appelle *composition*, & qui est toute spéculative. Notre dessein n'est pas non plus de donner des préceptes & des règles sur ce grand art, ni de remonter à son origine, en rapportant tout ce qu'on en trouve dans les auteurs anciens & modernes ; de pareilles recherches nous meneroient trop loin & ne serviroient qu'à nous écarter du plan que nous nous sommes proposé. Il

s'agit seulement dans cet ouvrage de traiter de l'autre partie de la peinture, celle qui consiste dans l'*exécution*, & qui est toute mécanique. Pour cet effet, nous décrirons les différentes manières de peindre, telles qu'elles se pratiquent actuellement, avec les matières qu'on y emploie, les outils dont on se sert, &c, afin que la postérité ne se trouve pas un jour dans le cas de regretter la perte des connoissances que nous avons dans cet art, comme nous regrettons actuellement celles que les anciens pouvoient avoir dans différens arts & inventions, dont le mécanisme nous est inconnu.

Il y a toute apparence que la peinture a commencé par le dessein, c'est-à-dire, par le contour ou le trait des objets qu'on vouloit représenter. Ensuite on y a ajouté des ombres & des clairs, & enfin on y a appliqué différentes couleurs pour imiter ces objets plus au naturel. On employa sans doute alors des couleurs de diverse espèce, suivant les surfaces des corps sur lesquels s'appliquoit cette peinture,

comme sur des murs, sur des planches, des étoffes & autres corps. Tantôt on ne se servoit que de terres, tantôt de suc de plantes, tantôt de teintures tirées des métaux & des minéraux, & quelquefois des uns & des autres en même tems; & c'est ce qui a occasionné les différentes manières de peindre qui sont encore en usage aujourd'hui, & que nous allons rapporter dans ce traité.

*Division de la Peinture en général.*

On divise ordinairement la peinture en trois parties : l'*invention*, le *dessein* & le *coloris*. L'*invention* est une partie qui ne s'acquiert que peu ou point du tout; elle provient d'un heureux génie, & se cultive par la lecture des bons livres, & par la vue des excellens tableaux & des sculptures antiques. Cette partie consiste à trouver les objets que l'on veut faire entrer dans le tableau, & il est certain qu'on ne doit rien peindre sans y avoir bien réfléchi. Cependant il y a quantité de tableaux où l'*invention* n'est comptée pour

## DE PEINTURE. I. PART. 5

rien, comme seroit l'imitation d'une tête, de quelques fruits, fleurs, ou animaux, & autres choses semblables, où l'imagination n'a aucune part, & où il n'est question que d'imiter ce qu'on voit.

Mais pour donner le caractère des choses visibles, deux choses sont essentiellement nécessaires, dessiner & colorier. Par dessiner, on n'entend ici autre chose, sinon donner les véritables mesures & les proportions convenables aux objets que l'on peint. Colorier, est donner à ces mêmes objets les couleurs, les lumières, les ombres & les reflets qui leur conviennent, en sorte que par le moyen du dessein & du coloris, on imite si bien la nature que l'on parvient à tromper la vue, s'il est possible; & c'est des premiers élémens de ces deux choses, dont on se propose d'instruire les jeunes gens dans cet ouvrage.

Cette imitation de la nature, par le moyen du dessein & des couleurs, peut se faire de différentes manières, dont les principales sont la peinture en détrempe, à fresque, à huile, au pastel, en minia-

ture, en émail, &c, dont nous allons parler successivement.

*Autre division de la Peinture.*

Quoique nous ayons adopté la division de la Peinture en trois parties qu'on vient de voir, & que nous la regardions comme la plus commode & la plus naturelle, nous ne pouvons cependant passer sous silence celle qu'en donne l'Editeur d'un *traité de la Peinture en miniature*, attribué à Mademoiselle Fouquet, dans une seconde édition de ce petit ouvrage, considérablement augmenté, imprimée à la Haye, en 1708. Cet auteur divise donc la Peinture, de quelque maniere qu'elle se pratique, en quatre parties principales qui sont, l'invention, la disposition, le dessein & le coloris; voici l'explication qu'il en donne.

L'*invention* consiste à trouver les sujets que l'on veut faire entrer dans le tableau & qui peuvent contribuer le plus à bien exprimer ce qu'on veut représenter, soit que le sujet soit tiré de l'histoire ou de



DE PEINTURE. I. PART. 7

la fable, ou qu'il soit allégorique, symbolique, emblématique, &c. Cette partie de la peinture demande beaucoup de lecture & une grande érudition.

*La disposition*, que l'on appelle aussi *ordonnance*, enseigne à distribuer les figures d'une manière avantageuse : à faire un choix judicieux des attitudes : à donner à chaque chose sa situation dans le lieu qui lui est propre : à exprimer les passions de l'ame par les différens mouvemens du visage & des autres parties du corps : à traiter enfin un sujet avec convenance, selon le tems, le lieu, les personnes, les âges, les conditions, &c; ce qui demande aussi beaucoup d'étude & de jugement.

*Le dessein* a pour objet la figure des corps représentés par un simple trait qui en marque le contour. Cette partie suppose, 1°. une grande connoissance de l'anatomie, qui comprend la science des os, & qui enseigne le nom, l'office, l'origine & l'infertion des muscles, pour pouvoir les exprimer selon leurs divers mou-

## 8 É L É M E N S

vemens. 2°. Une étude exacte de l'antique, c'est-à-dire, des statues anciennes grecques, lesquelles font, de l'aveu de tous les gens d'art, les regles de la beauté & de la juste proportion du corps humain. 3°. Le caractère des passions, ou la science d'exprimer sur le visage les diverses passions de l'ame par des traits qui leur soient propres. 4°. Que l'on entende bien la perspective, pour donner à chaque objet son apparence, suivant qu'il est près ou éloigné, & par rapport au point d'où il est vu. 5°. Enfin que l'on n'ignore point l'architecture, pour pouvoir en orner ses compositions avec goût, & la rendre selon ses véritables proportions lorsqu'il en est besoin Ces deux dernieres connoissances, c'est-à-dire, l'architecture & la perspective, exigent que l'on sache un peu de géométrie, ou du moins la partie de cette science qui regarde la pratique.

*Le coloris* comprend deux choses: la couleur locale, & le clair obscur. Par la couleur locale, on entend celle qui est

DE PEINTURE. I. PART. 9

essentielle & propre à chaque objet; ce qui oblige de connoître parfaitement l'amitié & l'antipathie des couleurs, leur union, leur force & leur douceur, pour ne pas allier ensemble des objets dont les couleurs discordantes feroient aux yeux la même peine, que dans la musique de faux tons feroient aux oreilles. Il faut au contraire accorder ensemble les couleurs, de maniere qu'il en résulte un bel effet & une certaine harmonie qui plaise au spectateur. Cette partie demande aussi que l'on étudie les diverses lumieres & leurs effets, tant par rapport aux corps lumineux, qu'à ceux qui sont éclairés accidentellement, selon qu'ils sont mates ou luisans, opaques ou diaphanes, unis ou raboteux, proches ou éloignés, &c. On doit enfin connoître les reflets & leurs effets, tant par rapport au corps réfléchissant, qu'à celui qui en est refleté.

Le clair obscur comprend la distribution des lumieres & des ombres ( faisant abstraction de toute couleur ), selon qu'elle se répand, ou sur chaque objet en parti-

culier pour lui donner le relief ou l'enfoncement qui lui est propre, ou en général sur tout le tableau, enforte que tous les objets qui le composent se montrent à la vue sans confusion, en lui donnant occasion de se reposer d'espace en espace par une distribution ingénieuse de grandes lumières & de grandes masses d'ombre. Cette distribution se fait de quatre manières : premièrement par les ombres naturelles des corps : secondement par les groupes, en disposant les objets de manière que les lumières se tiennent liées ensemble, & que les ombres soient pareillement contiguës : troisièmement par les accidens d'une lumière supposée : quatrièmement enfin par la nature même des couleurs que l'on peut donner aux objets sans en altérer le caractère.

Voilà ce qui regarde la peinture en général ; les deux premières parties, que l'on confond souvent ensemble, & qui sont comprises alors sous le nom général de composition, en sont proprement *la théorie*, & peuvent être entendues par toutes

DE PEINTURE. I. PART. II  
fortes de personnes intelligentes, sans être Peintre. Les deux autres en font *la pratique*, & regardent proprement le mécanisme de la peinture, dont nous traitons ici.

*De la Peinture en détrempe.*

On peut conjecturer que la plus ancienne manière de peindre est celle à *détrempe*; c'est ce que les Italiens appellent à *guazzo*. Elle se fait avec des terres de différente couleur, détrempées avec de l'eau, & qu'on applique sur des corps propres à les recevoir, comme sur les murailles ou autres surfaces, en y mêlant quelque liqueur gommeuse, ou de la colle, pour les faire tenir sur ces corps & empêcher les couleurs de s'effacer en les touchant. C'est de cette manière que se peignoient les tableaux des anciens, avant qu'on eût trouvé la peinture à huile. Présentement l'on ne s'en sert gueres que pour peindre en grand des décorations théâtrales & des arcs de triomphe pour des fêtes publiques. On peint aussi de cette



maniere de petits ouvrages, comme des éventails, mais alors on se sert de gomme au lieu de colle.

*De la Peinture à fresque.*

On avoit aussi anciennement une autre maniere de peindre, qui a beaucoup de rapport avec celle que nous venons de décrire : on l'appelle à *fresque*, parce qu'elle se travaille sur une muraille fraîchement enduite d'un mortier fait de chaux & de sable, pour y faire incorporer les couleurs, & il n'y a que celles qui ont passé par le feu qui puissent y être employées. Telle est celle qui se pratiquoit autrefois sur les murailles & les voûtes des églises : mais les couleurs propres à cette espece de peinture ne doivent être que des matieres terrestres, parce que la chaux du mortier détruiroit les autres en peu de tems. Ces couleurs ne sont détrempées qu'avec de l'eau, & le travail en doit être prompt, afin que l'enduit n'ait pas le tems de se sécher avant que l'ouvrage soit achevé. La peinture à fresque a cet avan-



DE PEINTURE. I. PART. 15

tage, qu'elle dure plus que celle à l'huile, particulièrement dans les lieux exposés aux injures de l'air : aussi l'emploie-t-on ordinairement dans ces endroits préférablement à celle à l'huile. Les clairs en sont plus clairs que ceux de la peinture à huile, mais les bruns n'en sont pas si vigoureux ni si suaves. On voit encore à présent à Rome quelques-uns de ces ouvrages faits sur des murs du tems des anciens Romains, & qui se sont bien conservés, quoiqu'ils fussent ensevelis dans des ruines de bâtimens. Tous les tableaux trouvés depuis peu sous terre, à soixante pieds de profondeur, dans la célèbre ville d'*Herculanum*, sont peints de cette manière, & la plupart se sont assez bien conservés.

*De la Peinture en mosaïque.*

On imagina ensuite une autre espee de peinture qui se faisoit avec de petites pierres de rapport & des cailloux de différente couleur qu'on appliquoit les uns contre les autres sur un enduit de mortier

frais, & avec lesquels on imitoit la nature dans toutes ses nuances. Pour certaines couleurs difficiles à trouver, au défaut des pierres naturelles, on s'en servoit d'artificielles préparées au feu. Ce travail s'appelloit *de mosaïque, opus musivum*. La principale difficulté de cette maniere de peindre consiste à rassembler une assez grande variété de ces pierres ou factices ou naturelles, pour pouvoir imiter toutes les nuances des choses qu'on veut représenter, & d'en rapprocher si artistement tous les joints, qu'ils ne paroissent plus former qu'une seule piece, du moins à une certaine distance. Il est facile de concevoir qu'un pareil ouvrage devoit être d'aussi longue durée que les murs sur lesquels il étoit fait : aussi en voit-on encore à Rome de fort anciens, quoiqu'exposés à l'air, & toute la voûte de saint Pierre de Rome est peinte de cette façon.

*De la Peinture à huile.*

La peinture à huile tient sans contredit le premier rang entre tous les autres.

DE PEINTURE. I. PART. 15

genres de peinture, étant la plus parfaite & la plus en usage. Il y a environ trois cents cinquante ans qu'elle fut inventée par un Peintre nommé *Jean van Eyck*, originaire de Bruges. Elle a de grands avantages sur toutes les autres, non seulement pour la force & la vivacité de plusieurs couleurs qu'on y emploie & qui lui sont particulières, mais encore pour la délicatesse & l'union des teintes différentes, qu'on peut retoucher à diverses reprises, & pour la durée des ouvrages faits de cette manière. Les couleurs se broient & se détrempent avec de l'huile de noix ou de lin, ou quelque autre qui soit *siccative* de sa nature. Cette sorte de peinture a cela de commode, qu'elle peut se pratiquer en grand comme en petit, & sur toutes sortes de sujets. On commença d'abord à peindre à l'huile sur des planches de bois préparées, avec toutes sortes de terres colorées, & même avec divers métaux calcinés & des minéraux qui peuvent se détremper & s'incorporer avec l'huile; ensuite on s'est servi de planches

de cuivre, & de toiles imprimées de quelque couleur, &c.

*De la Peinture en miniature.*

La miniature est une sorte de peinture qui ne se travaille qu'en petit, sur du papier blanc ou sur du velin, avec des couleurs détrempées d'eau gommée, en réservant le blanc du papier ou du velin pour les clairs des couleurs. Elle approche assez de la peinture à détrempe, excepté qu'elle se finit à la pointe du pinceau & seulement *en pointillant*; ce qui fait qu'il n'y a point de genre de peinture où l'on puisse plus terminer son ouvrage que dans celle-ci, à cause de la facilité que donnent les points d'unir ensemble les différentes teintes & de les attendrir.

*De la Peinture sur verre.*

La peinture sur verre, qu'on appelle *d'apprêt*, se fait avec des couleurs particulières qu'on applique sur le verre blanc & transparent, lesquelles étant recuites au feu, se fondent & s'incorporent dans le

DE PEINTURE. I. PART. 17

verre. Cette peinture étoit fort en usage autrefois, principalement pour les vitraux des églises, où l'on employoit, dans les teintes vives & fortes, des verres colorés dans le fourneau, sur lesquels on mettoit ensuite des ombres pour leur donner le relief. *Jean Cousin* est un de ceux qui s'est le plus signalé dans ce genre de peinture, & l'on voit encore des ouvrages de ce grand homme sur les vitres du chœur de saint Gervais & de la chapelle des trois Maries dans la même église, à Paris.

*De la Peinture en émail.*

La peinture en émail se travaille en petit seulement, & sur des plaques d'or ou de cuivre émaillées de blanc : elle se fait avec des émaux, qui sont de certaines compositions de toutes couleurs, lesquelles peuvent se parfondre étant mises dans un fourneau. Ces émaux ou compositions se broyent avec de l'huile d'aspic, & lorsqu'on veut s'en servir on les délaye avec de cette même huile, comme on délaye dans la miniature les couleurs ordinaires.

avec de l'eau gommée. La pratique de peindre en émail est aussi la même que celle de la miniature, tant pour le mélange des couleurs que pour la manière de les appliquer & de finir *en pointillant*. Cet ouvrage se fait à diverses reprises & se retouche tant que l'on veut, observant qu'à chaque fois il le faut mettre au feu *de reverbere* pour *parfondre* les émaux. Le feu de reverbere se fait dans un fourneau où il y a du feu dessus & tout autour, laissant un vuide au milieu pour y placer ce que l'on veut parfondre. Ce qui rend cette espece de peinture d'un prix inestimable, c'est qu'après qu'elle a passé par le feu, les couleurs en sont inaltérables, & qu'elles reçoivent un vernis & un éclat que rien ne peut effacer.

#### *De la Peinture au pastel.*

La peinture au pastel est ainsi nommée, parce qu'elle se pratique avec des crayons composés de différentes couleurs préparées & réduites en pâte, avec de l'eau plus ou moins gommée, suivant leur na-



ture. Après les avoir broyé avec cette eau, on mêle ensuite les couleurs avec du blanc de craie très fin, selon les diverses teintes que l'on veut faire, & on les roule en forme de crayons. On y mêle aussi quelquefois un peu d'eau de savon pour les rendre plus doux, sur-tout s'ils sont d'une nature sèche. On entrera dans un plus grand détail dans le chapitre XII, sur la nature & la composition de ces couleurs, en donnant la description de celles qui servent pour cette sorte de peinture.

La peinture au pastel se travaille sur un papier gris ou bleu, collé sur une toile préparée & montée sur un châssis : elle tient le milieu entre le dessein & la peinture. Ainsi que le dessein, elle se pratique avec des crayons ; comme la peinture, elle donne à chaque objet la couleur qui lui est propre : c'est ce qui fait qu'on dit également, *dessiner au pastel*, & *peindre au pastel*.

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur le papier, on est obligé de

couvrir les tableaux faits au pastel d'une glace bien transparente ou d'un verre blanc, ce qui leur donne une espece de vernis & rend les couleurs plus douces à la vue. Cette sorte de peinture est beaucoup en vogue présentement pour les portraits; elle est fort commode en ce qu'elle ne salit point les mains & ne tache point les habits, comme celle à l'huile, & qu'on peut la quitter & la reprendre quand on veut, sans aucun appareil ni embarras.

On a aussi la facilité d'y retoucher & d'effacer tant qu'on veut, car on peut emporter aisément avec un peu de mie de pain rassis les endroits dont on n'est pas content, & travailler par-dessus.

#### *Des Tapisseries.*

Les différens ouvrages qui se font avec des laines & des soies de diverse couleur, soit à l'aiguille ou au métier, tels que la broderie & les tapisseries, peuvent se ranger au nombre des especes de peinture qui font l'objet de ce chapitre. La broderie se fait à l'aiguille sur un fond de

## DE PEINTURE. I. PART. 21

quelqu'étoffe ; les tapisseries se font sur une chaîne comme les étoffes ordinaires. On distingue celles-ci en haute & basse lisse, & en tapis façon du Levant. La haute & la basse lisse ne different entr'elles que par la maniere de les travailler. La haute lisse est ainsi appellée de la disposition des lisses, ou plutôt de la chaîne qui sert à la travailler, qui est tendue perpendiculairement de haut en bas ; le métier de la basse lisse au contraire est posé à plat & parallèlement à l'horison. Les tapis, imités du Levant, se font en forme de tissu, dont la chaîne & la trême serrent & contiennent les soies & les laines, qui, étant coupées de très près, font une espece de velours : on y mêle aussi des fils d'or & d'argent frisés, ce qui en augmente le prix & la beauté. Les plus beaux tapis de cette espece, qui se fabriquent en France, sont ceux de *la Savonnerie* à Chaillot.

### *Des Indiennes & des Perses.*

On fait une autre espece de peinture ou tapisserie sur des étoffes de soie blan-

che, ou sur des toiles de coton, en y employant seulement des teintures qui pénètrent ces étoffes ; c'est ainsi que se font les indiennes & les perses. On a même essayé de faire des peintures sur du marbre blanc, avec des couleurs particulières & propres à le pénétrer, mais ce n'est point ici le lieu d'en parler.

*Des Camayeux, ou clair-obscur.*

Il y a deux sortes de peintures qui portent ce nom : les unes ( qu'on appelle aussi *grisailles* ) sont de blanc & de noir, & représentent des bas-reliefs de marbre ou de pierre blanche, sans aucune couleur, ce que les Italiens appellent *chiaro-oscuro* : les autres sont d'une seule ou de deux couleurs, ou rehaussées d'or, & représentent aussi des bas-reliefs sur des agates, ou sur des fonds de *lapis*. Ces dernières se nomment *camayeux*. Il y a enfin des estampes qui portent le même nom, parce qu'elles imitent cette espèce de peinture par le moyen de plusieurs planches qui s'impriment à diverses reprises sur le

même papier, chacune avec une couleur différente. Cet art s'est perfectionné de nos jours par l'impression à trois couleurs, dont nous allons parler.

*De l'Impression en couleurs.*

L'impression en couleurs (1) est un art nouvellement inventé, par le moyen duquel on représente tous les objets avec leurs couleurs naturelles, par le moyen de trois planches gravées & imprimées sur la même feuille. Ces trois planches doivent représenter diverses parties du même sujet, & être imprimées chacune avec sa couleur particulière. Les trois couleurs qu'on emploie à cet effet font le rouge, le jaune & le bleu, & par leurs différens mélanges elles produisent des tons approchans des tableaux. M. le Blon, Anglois, en est l'inventeur, ou du moins le restaurateur, & c'est lui qui l'a perfectionné dans l'état où il se trouve aujourd'hui.

(1) Voyez ce que nous avons dit de cette espèce de peinture dans la nouvelle édition du *Traité de la Gravure à l'eau forte & au burin*, par *Abr. Bosse*, in-8°. Paris, 1745.

*Des Images satinées.*

Quelques curieux, aussi patients qu'industriels, se sont avisés de faire des estampes colorées d'une manière singulière. Ils prenoient une estampe d'un papier fort, représentant, par exemple, un sujet d'histoire, dont les figures étoient d'une grandeur médiocre. Ils colloient sur toute l'estampe de petits morceaux de satin ou de taffetas, suivant les couleurs des draperies & des carnations qu'ils imaginoient. Le tout étant sec & bien disposé, ils l'humectoit légèrement avec un peu d'eau nette, & ils la faisoient réimprimer avec la même planche de cuivre, observant de la marger bien exactement sur la même place où elle avoit été tirée d'abord. Alors toutes les tailles de la gravure marquoient au net les contours & le dessein, & mettoient les ombres à leur place; la planche repassant sous la presse par dessus tous ces petits morceaux rapportés, rendoit le tout fort uni, & comme d'une seule pièce. Pour con-

server



server ces especes d'enluminures, on les couvre d'une glace ou d'un verre blanc.

Cette invention a donné lieu d'imaginer une sorte d'enluminure beaucoup plus belle que toutes les autres, & qui se fait d'une maniere tout à fait différente. Car au lieu que les enlumineurs appliquent leurs couleurs sur l'estampe imprimée, il faut au contraire ici que l'impression soit appliquée par dessus les couleurs. Nous en parlerons plus au long dans le chap. VI.

*De la Peinture sur des glaces.*

Il y a eu des peintres qui ont pris plaisir à peindre à huile sur des glaces de miroir sans être étamées, de façon que la peinture devoit seulement se voir au travers de la glace, c'est-à-dire, du côté où n'étoit point la couleur : on n'a gueres fait que des fleurs de cette maniere. On conçoit bien que le peintre alors ne voit presque pas ce qu'il fait, car il n'y a que la partie de la couleur appliquée immédiatement sur la glace qui paroît : c'est pourquoi il faut peindre le tout au premier

coup & sans retoucher ; autrement les couleurs qu'on couchoit sur d'autres déjà seches , ne pourroient plus s'appercevoir , à moins que les premieres n'eussent pas assez de corps pour couvrir d'abord , & que celles qu'on mettoit par dessus ne servissent à les rendre plus fortes , & à leur donner leur véritable ton de couleur. La dernière touche de cette manière de peindre consistoit en une couleur égale & tout unie , dont on couvroit entièrement le tableau , ou pour mieux dire la glace , pour servir de fond aux endroits où il n'y avoit rien de peint. Le luisant de la glace tenoit lieu de vernis , & les couleurs se conservoient fort long-tems dans tout leur éclat , d'autant mieux qu'elles ne pouvoient être altérées par l'attouchement immédiat de l'air. Enfin elles paroissoient extrêmement fines & adoucies , étant appliquées contre le poli de la glace.

*Des Tableaux de gaze.*

On a encore fait quelquefois des tableaux à huile d'une façon particulière.

On peint sur une toile préparée, ou sur du bois, quelque sujet en grand & au premier coup, en y mettant beaucoup de couleur fort épaisse & un peu grasse. Aussi-tôt que l'ouvrage est achevé, ce qui ne doit pas excéder l'espace d'un jour, étant nécessaire que les couleurs soient encore fraîches quand le travail est fait, on met dans un tamis de la soie blanche, hachée menue & fort courte, & on la passe légèrement sur tout le tableau, ou sur une partie du tableau seulement, en couvrant de quelque morceau de papier découpé & mouillé la partie où l'on ne veut pas que la soie s'attache. On laisse ensuite bien sécher le tout, après quoi on passe légèrement par dessus une brosse douce pour emporter toute la soie qui ne s'est pas attachée à la couleur. On colle enfin sur le tableau, au bord où se termine la soie, une petite dentelle d'or, ou d'argent, ou de soie, qui sert à mieux surprendre la vue; car on a de la peine à se persuader que ce n'est pas un crêpe de soie qui couvre tout le tableau, dont le sujet néanmoins

paroît encore fort distinctement, quoiqu'à travers de cette soie.

*Du Patronage, & des cuirs dorés.*

Enfin la dernière de toutes les peintures, & qui ne peut tenir rang tout au plus qu'au dessous de l'enluminure, est le *patronage*. On en peut connoître le mérite par l'usage ordinaire, puisque toutes les cartes à jouer sont faites de cette manière. Les patrons sont pour la plupart de papier fin & uni, imbibé de cire fondue. Il faut autant de patrons qu'il y a de couleurs différentes. On découpe & l'on ouvre à chaque carton toutes les places ou figures que la même couleur doit occuper; & le patron étant appliqué sur le fond, soit muraille ou papier, ou autre chose, on frotte légèrement & presque à sec tout le patron avec une grosse brosse de poil de porc, plate par dessous & dont les barbes sont coupées, afin que le poil soit plus ferme. On a soin de ne prendre que peu de couleur à la fois, de peur qu'elle ne déborde & ne passe dans le fond par

deffous les bords des ouvertures faites au patron. Les couleurs peuvent être à détrempe ou à huile, fuivant la nature de l'ouvrage.

C'est de cette maniere que l'on écrit les grands livres d'église, au moyen de divers patrons de chaque lettre qu'on range sur une même ligne les uns à côté des autres. Ces patrons font faits de lames de laiton très minces. L'encre dont on se fert pour ce travail est une espece d'encre de la Chine, qui seche fort promptement. Mais il faut bien prendre garde qu'en relevant chaque patron de lettre, la couleur qui s'épaiffit toujours un peu plus vers les bords de l'ouverture, ne bavoche & ne falisse le papier ou le parchemin.

On fait aussi, par le moyen du patronage, une espece de tapisserie qui représente du velours cizelé, ou du damas à grandes fleurs & à feuillages, sur un fond d'or, ou d'une autre couleur que les fleurs. Cette tapisserie se fait sur des cuirs dorés avec une feuille d'argent, & vernis ensuite en couleur d'or, ou sur des toiles &



étoffes blanches ou teintées de quelque couleur claire. Ces cuirs sont minces & fermes, & par feuilles d'environ deux pieds en carré: les étoffes sont par bandes, à peu près de même largeur. On fait aussi de pareilles tapisseries sur des feuilles de papier, qui imitent parfaitement le velours cizelé. On colle ensuite ces papiers sur de la toile taillée de la grandeur de l'endroit où la tapisserie doit être placée, & l'on en cache les bords par des tringles de bois, dorées & ornées de moulures.

On peut encore imiter le damas sur les murailles peintes en détrempe ou à huile, par le moyen d'un patron de carton mince, ou de fer-blanc découpé, suivant le dessein qu'on se propose d'imiter. Pour cet effet on couvre d'abord toute la muraille d'une teinte claire de telle couleur qu'on le desire, & l'on se sert ensuite de la même couleur plus foncée, pour marquer les fleurs & autres ornemens découpés sur le patron, ce qui se comprend aisément, après tout ce qu'on a déjà dit là-dessus. C'est ainsi que sont décorées la plupart



C H A P I T R E I I.

*Du Dessen.*

C E qu'on nomme ordinairement *dessein*, est une expression apparente, ou une image visible des pensées de l'esprit, & de ce qu'on s'est premierement formé dans l'imagination. Comme cette image de nos pensées s'exprime en différentes manieres, les artistes lui ont donné divers noms, suivant qu'elle se trouve plus ou moins achevée. Ils nomment *esquisses* les desseins encore informes qui sont les premieres productions de l'esprit : ces esquisses ne sont que grossierement arrêtées, soit avec la plume ou avec le crayon : ceux dont les contours des figures sont achevés, s'appellent *desseins* ou *traits arrêtés*.

Cet art, de bien contourner les figures ; est le fondement de la peinture ; car les figures étant bien dessinées, il n'est plus question que d'y donner les jours & les ombres, & de savoir y appliquer les couleurs selon la nature des corps qu'on veut représenter, ce qui est véritablement encore un grand secret de l'art. Mais le dessein sert beaucoup à en découvrir le mystere ; & sans lui, quelque connoissance que l'on ait de la nature des couleurs & de l'effet des lumieres & des ombres, il est impossible de rien faire de bon en peinture.

Lorsqu'on veut exprimer quelque sujet, si l'on ne se sert que du crayon ou de la plume, quoique l'on acheve l'ouvrage dans toutes ses parties, & qu'on y observe exactement les jours & les ombres, on ne peut appeller néanmoins cet ouvrage qu'un *dessein*, que l'on peut distinguer par la couleur des crayons, ou par l'encre dont on s'est servi. Les uns emploient, avec les traits de la plume, un peu de lavis fait avec de l'encre de la Chine, ou avec le

bistre, qui est de la suie de cheminée préparée; d'autres dessinent à la mine de plomb, à la sanguine, ou à la pierre noire; chacun suit en cela son goût & son génie particulier. Enfin quoiqu'on fasse de fort beaux portraits & des figures entières avec des pastels ou crayons de différentes couleurs, qui font presque le même effet que la peinture, néanmoins on ne peut gueres appeller ce travail qu'un dessein colorié, ou un dessein au pastel.

*Des proportions & des mesures du corps humain.*

Comme les proportions & les mesures des corps sont le fondement de la peinture, il est nécessaire d'en avoir une grande habitude avant que de se mettre à peindre, parce que l'esprit ne sauroit vaquer facilement & prêter son attention à deux choses à la fois. Ainsi pour employer les couleurs avec succès, il faut dessiner sans peine & mettre chaque partie dans la place & de la grandeur qu'elle doit être. Et même à quoi serviroit le coloris, si, faute de savoir

dessiner, voulant représenter une figure humaine avec les couleurs convenables, on ne faisoit qu'un monstre dont les membres seroient disloqués, mal attachés les uns aux autres, & mal proportionnés?

Cette habitude du dessein, qui doit être consommée dans un habile peintre, ne demande pas toujours d'être contractée sans aucune interruption. Il est fort utile, au contraire, dans l'étude du dessein, de s'exercer de tems en tems à peindre quelque chose, principalement pour ceux qui se destinent à la peinture. Il en résulte plusieurs bons effets : 1°. l'esprit se délasse par ce changement d'exercice : 2°. on en dessine d'une manière plus tendre & plus naturelle : 3°. on acquiert quelque habitude de peindre, ce qui est toujours avant de fait : 4°. enfin on évite par-là un grand inconvénient qui est arrivé à plusieurs bons dessinateurs, lesquels ont tellement laissé prendre le dessus à l'habitude du crayon, que lorsqu'ils ont voulu ensuite manier le pinceau, ils ne l'ont pu faire que relativement à cette habitude,

ce qui leur a fait naître des difficultés presque infurmontables : au lieu que le maniement du crayon n'étant qu'un moyen, il doit toujours se rapporter au maniement du pinceau comme à sa fin. En effet, dans la peinture, on ne peint pas pour dessiner, mais on doit dessiner pour peindre. Ainsi, en peignant quelquefois par intervalle, on en dessine, comme nous venons de dire, d'une manière plus tendre & plus naturelle, qui n'est opposée ni au bon goût ni à la correction des formes.

Le corps humain étant l'ouvrage le plus parfait de la nature, & ce qu'il y a de plus difficile à imiter fidelement, le jeune dessinateur doit commencer ses études par en apprendre les proportions. Pour cela il est nécessaire d'avoir une connoissance générale de l'*anatomie*, laquelle se divise en *ostéologie* & en *myologie* : l'une nous expose la structure des os ou de la charpente qui soutient cette machine mouvante; l'autre rend compte du mouvement & de l'usage des différens muscles qui en lient toutes les parties, & qui servent à l'af-

fermir dans toutes fortes d'attitudes. Voyez ce que nous avons dit de cette science dans *l'abrégé d'anatomie à l'usage des peintres*, avec les figures de *Tortebat*, brochure in-folio, imprimée à Paris, chez *Jombert*, en 1765.

La proportion du corps humain consiste dans la juste longueur & grosseur de ses membres. Plusieurs auteurs célèbres ont écrit de ces proportions avec succès, quoiqu'il soit difficile de les concilier entr'eux. Nous en avons donné un extrait dans notre commentaire sur *l'art de peinture de Dufrenoy*, page 149 de l'édition imprimée à Paris, chez *Jombert*: ainsi l'on peut y avoir recours, ou mieux encore au livre intitulé, *méthode pour apprendre le dessin*, chapitre second, qui traite amplement des *regles de la proportion du corps humain*. Au surplus les proportions qui plaisent à tout le monde sont celles des figures antiques, dont le goût, la correction, & la pureté des contours ont une approbation universelle. Ces antiques se trouvent gravées & expliquées très au long dans le même ouvrage.



*Des différens papiers, & des diverses manieres de dessiner.*

Il ne suffit pas de tracer par des lignes appellées contours les proportions du corps humain, il faut encore les faire voir par le relief qui doit être renfermé dans ces contours; ce qui se fait par le moyen des jours & des ombres que l'on donne aux différentes parties d'une composition. Ces jours & ces ombres se marquent de plusieurs manieres, & c'est proprement ce travail que l'on appelle *dessiner*. Les diverses manieres de dessiner se réduisent ordinairement à trois: savoir, au crayon, à la plume, & au lavis, dont nous allons donner la méthode, après que nous aurons dit quelque chose sur le choix & la qualité des papiers qui servent à dessiner.

Il y a deux sortes de papiers sur lesquels on peut dessiner, le blanc, & celui qui est d'une demi-teinte: celui-ci se subdivise en trois especes, le gris, le bleu & le bistre. Le papier gris & le bleu viennent tout colorés des moulins où ils se fabri-

quent. Mais le bistre se fait de papier blanc sur lequel on passe avec une éponge, ou autrement, de l'eau de suie plus ou moins chargée de cette couleur, selon que l'on desire que le papier soit plus ou moins brun.

Ces papiers de demi-teinte ont été inventés pour épargner le travail du crayon dans les endroits qui doivent être de la même force qu'est la teinte du papier, & l'on se sert de crayon blanc pour faire paroître les endroits éclairés. Cette façon de dessiner est plus expéditive que sur le papier blanc; mais ceux qui commencent ne doivent pas s'en servir sitôt, & quand ils s'en serviront, il faut qu'ils prennent d'abord du papier d'une teinte très foible, car plus la teinte du papier est forte & chargée, plus il faut d'art pour y mettre le blanc.

Les marques du bon papier à dessiner sont d'être fort & d'avoir le grain fin & égal: pour ceux qui dessinent à la plume, il suffit que leur papier soit uni & qu'il ne boive point; mais pour ceux qui lavent,

il faut qu'il soit fort & uni : ce qui fait qu'ils ne se servent que de papier lavé & battu.

Le crayon est plus facile à manier & plus propre à finir, par conséquent il est plus convenable aux jeunes gens qui commencent à dessiner. Il a cela de commode qu'il s'efface quand on veut, en le frottant légèrement avec un peu de mie de pain : de cette façon l'on peut facilement corriger ou changer son ouvrage. Les commençans se servent ordinairement d'une pierre appelée sanguine, ou crayon rouge ; on choisit la plus foncée en couleur, la plus douce & la plus tendre : on en vend des crayons tout faits. Quand vous les aurez bien choisis, il faut avoir soin de ne point les mettre dans un endroit trop sec, comme dans la poche : car la chaleur & la sécheresse les durcit au point qu'on ne peut plus après cela s'en servir qu'en les mouillant de tems en tems avec la salive, ce qui devient fort incommode. Les bons crayons contribuent beaucoup à faciliter la pratique du dessein, c'est pour-

quoi on ne sauroit être trop soigneux de les bien choisir. Outre la sanguine, on se sert aussi de pierre noire, appelée crayon noir, & de mine de plomb, dont la meilleure vient d'Angleterre.

Pour s'avancer dans la pratique du dessin & prendre une bonne manière, il faut d'abord copier au crayon rouge des desseins faits de cette sorte, c'est-à-dire faits avec ce même crayon, & tâcher d'avoir des originaux qui soient touchés proprement & hardiment tout ensemble.

En commençant à dessiner, il faut d'abord *esquisser* légèrement sa figure. Cette esquisse se fait, quand on se pique de dessiner proprement, avec du charbon de bois léger, comme le fusain, qu'on peut effacer facilement en le frottant légèrement avec un linge blanc & sec, ou avec de la mie de pain rassis. Au défaut de charbon de fusain, on esquisse avec de la pierre noire, avec laquelle on trace légèrement sa pensée sur le papier. La sanguine ne vaut rien pour cela, parce qu'elle est difficile à effacer entièrement, & qu'elle

laisse toujours sur le papier blanc une es-  
pece de graisse qui tache & fait le papier.

Cette légère esquisse étant faite, & cha-  
que chose se trouvant arrêtée à sa place,  
on remet le dessein au net, en repassant  
un crayon plus ferme, comme la pierre  
noire ou la sanguine, sur le premier trait,  
que l'on a eu soin, comme nous avons  
dit, d'affoiblir auparavant & d'effacer pres-  
qu'entièrement en passant de la mie de  
pain dessus pour emporter les faux traits  
de l'esquisse. On observe de faire ce trait  
plus fort du côté de l'ombre, & de le te-  
nir plus délié du côté d'où vient la lu-  
miere.

La plume convient mieux aux per-  
sonnes qui dessinent facilement qu'à celles  
qui commencent, parce que tous les coups  
portent, & qu'ils ne peuvent plus s'effacer.  
Néanmoins il y en a qui croient qu'il est  
bon de commencer par là, parce que cela  
oblige de faire plus d'attention à ce que  
l'on fait & où l'on place ses traits, n'y  
ayant plus d'espérance d'effacer : mais peu  
de gens sont de cet avis, d'autant plus

que l'habitude de la plume ne peut conduire qu'à une manière de dessiner dure & sèche. Pour apprendre à la bien manier, rien n'est meilleur que de copier de bonnes estampes dont le burin soit beau, & où il n'y ait point de confusion dans les hachures, comme sont, par exemple, les estampes des *Carraches*, celles de *Melan*, de *Callot*, & de *Le Clerc*; faisant avec la plume les contours & les hachures que le burin ou la pointe ont tracés.

Le lavis se fait par le moyen d'une liqueur colorée que l'on couche avec le pinceau sur le papier pour former les ombres nécessaires à son dessin. On peut laver de plusieurs couleurs, toutes sortes de liqueurs étant bonnes pour ce travail, pourvu que la couleur soit assez brune pour procurer des ombres suffisamment fortes : mais le plus communément le lavis se fait avec de l'encre de la Chine, ou avec du bistre, & quelquefois avec de l'indigo ou avec de la sanguine délayée. Toutes ces couleurs, qui sont ordinairement en pierre, se détrempent facilement



avec un peu d'eau, à l'exception de l'indigo qui est plus difficile à se dissoudre, ce qui fait qu'on ne s'en sert pas aussi fréquemment. L'encre de la Chine est une composition de couleur noire en forme de tablettes, qui nous vient de la Chine. La véritable est rare; mais l'encre de la Chine contrefaite, qui vient de Hollande, se trouve assez facilement, & n'est guere moins bonne que la véritable: quelques-uns même la trouvent meilleure & plus commode à l'emploi. L'inde ou indigo est une pâte bleue qui vient des Indes, où elle se fabrique: & le bistre est fait de suie de cheminée dissoute & infusée dans de l'eau, & ensuite desséchée & mise en forme de pastilles: il est d'une couleur grisâtre, tirant sur le roux. On mêle plus ou moins d'eau dans ces couleurs, selon qu'on veut donner plus ou moins de force aux endroits qu'on touche. Pour cet effet il faut avoir auprès de soi de l'eau nette, dans laquelle vous déchargerez votre pinceau tant & si peu que vous le jugerez nécessaire; de même que vous pouvez re-

passer le pinceau tant qu'il vous plaira sur les ombres que vous voudrez fortifier & rendre plus obscures.

Cette façon de dessiner est beaucoup plus prompte & plus expéditive que les autres, mais elle n'est pas si propre à finir. Elle est sur-tout fort commode pour les grands peintres qui veulent mettre au jour la pensée de quelque tableau, & qui veulent en faire voir une esquisse ou croquis. Ce n'est pas qu'on veuille défendre le lavis à ceux qui n'ont pas une si grande habileté dans le dessin. On peut fort bien, par délassement & pour changer quelquefois de manière, se servir de celle des trois façons de dessiner qui plaira davantage. On peut encore, si l'on veut, les mêler ensemble, car on voit plusieurs desseins lavés d'abord, & retouchés ensuite par dessus le lavis avec la plume ou le crayon.

Ceux qui désireront de plus grands éclaircissemens sur ces trois manières de dessiner, peuvent consulter la *méthode pour apprendre le dessin*, in-4°. déjà citée au

DE PEINTURE. I. PART. 45

commencement de ce chapitre, & les regles du dessein & du lavis, par Buchotte, in-8°. l'un & l'autre imprimés à Paris, chez Jombert.

*Quel doit être le premier but de celui qui commence à dessiner.*

Lorsqu'on commence à dessiner, on doit d'abord se proposer trois choses: 1°. d'accoutumer son œil à la justesse: 2°. d'acquérir de la facilité dans l'exécution, & de se rompre, comme on dit, la main au travail: 3°. de se former le goût aux bonnes choses.

Pour accoutumer l'œil à la justesse, il ne faut jamais se servir de compas pour rapporter sur votre papier les mesures des parties que vous dessinez, mais juger de la grandeur d'un membre par celle d'un autre, regardant l'une puis l'autre, & comparant ainsi la proportion qui est entr'eux. Il faut dire, par exemple, en soi-même: il me semble que cette ligne est longue comme la moitié de cette autre, ou que cette distance est égale à cette autre, ou qu'elle

est plus ou moins grande, & ainsi du reste. Ce n'est pas que, quand votre dessein sera achevé, vous ne puissiez, si vous voulez, vous servir de compas, pour voir par curiosité si vous avez rencontré juste, ou de combien vous vous ferez écarté de votre original. Le célèbre *Michel-Ange* disoit à cette occasion, ainsi que *Dufrenoy*, dans son poëme sur la peinture, qu'il falloit avoir le compas dans les yeux (1).

Un autre moyen pour s'accoutumer à copier avec justesse, est de s'imaginer partout des lignes à plomb & d'autres horisontales, afin de voir si une partie répond à une autre de l'une de ces deux façons, ou combien à peu près il s'en faut, afin que faisant la même chose sur le papier, vous imitiez plus exactement votre modèle, ou que vous rendiez votre copie plus conforme à son original. Vous pouvez encore vous imaginer d'autres lignes de telle façon que vous voudrez, quand elles pourront vous être utiles de la manière qu'on vient d'expliquer.

(1) . . . *Inque oculis tantummodo circinus esto.*

La facilité dans l'exécution se contracte à force de travailler, & le travail est une chose que l'on ne peut assez recommander dans les arts. Tous les projets & toutes les pensées sont inutiles sans le pouvoir de les mettre à exécution; & rien n'est plus capable de chagriner & de décourager l'artiste, que la peine qu'il a dans son travail. Mais pour faire l'application de cette vérité au dessein : comment un jeune homme pourra-t-il satisfaire l'envie qu'il a d'apprendre, si en voulant copier, par exemple, une belle tête ou une belle figure, il trouve de la résistance du côté de sa main, faute de l'avoir assez exercée, & parce qu'il l'aura, pour ainsi dire, laissé rouiller dans la paresse ? C'est pour cela qu'*Apelle* ne vouloit pas qu'on laissât passer un seul jour sans dessiner : *nulla dies sine lineâ.*

A l'égard du goût, si on n'a soin de se le former d'abord à l'amour des bonnes choses, il est bien difficile qu'il ne s'accoutume aux mauvaises, lesquelles on ne quitte ensuite qu'avec beaucoup de peine,

& où l'on court risque de demeurer toute sa vie.

On vient de dire qu'il faut par un exercice continuel accoutumer ses yeux à juger & sa main à travailler avec facilité. Si ces habitudes se contractent sur de mauvais modeles, le goût s'y fera insensiblement : car ce qui entre souvent dans l'esprit par les yeux, y demeure long-tems, & y fait une forte impression. Il est donc de la plus grande conséquence de ne présenter d'abord aux yeux de ceux qui commencent à dessiner, que des choses de bon goût ; & il faut que les desseins, ou autres originaux qu'ils imiteront, viennent de l'antique ou des maîtres les plus habiles & les plus généralement approuvés.

*Par quels objets il faut commencer à dessiner.*

On a vu dans l'article précédent combien il est essentiel pour ceux qui commencent à dessiner, de n'imiter d'abord que des choses capables de leur faire un bon goût ; ainsi il n'est plus question ici que



que de savoir s'il faut commencer par dessiner ou du paysage, ou des fleurs, ou des animaux, ou des figures humaines, ou de toutes ces choses indifféremment. Car il s'en trouve qui n'ont en vue que d'apprendre à faire l'une de ces choses là en particulier, & qui ne se soucient pas de rien savoir des autres.

Je dis qu'il est à propos, à quelque partie de la peinture qu'on veuille s'adonner dans la suite, de commencer par dessiner des têtes. La raison en est que l'on profite davantage, parce que l'on s'attache beaucoup plus à donner l'air à une tête, qu'à une fleur ou à un arbre, lesquels ne laissent pas de satisfaire & d'être bien en eux-mêmes, quoiqu'ils aient des parties plus ou moins grandes que celles qui se trouveroient à l'original. Ainsi les défauts en sont moins sensibles; au lieu que pour peu qu'on s'éloigne de la proportion des parties d'une tête, les moindres défauts en sont très reconnoissables. D'où il s'ensuit que l'on remarque soi-même plus facilement quand on a man-

qué, & d'où provient la différence qui se trouve entre la tête que l'on dessine, & l'original que l'on copie. Enfin il est constant que celui qui dessine bien une tête, copiera bien une fleur, ou toute autre chose; mais quiconque ne fait dessiner qu'une fleur ou un arbre, n'est pas capable de bien copier une tête. En un mot, lorsqu'on fait bien dessiner le corps humain, tout le reste doit paroître facile, pour peu qu'on veuille prendre la peine de l'étudier sur la nature même.

*Qu'il est mieux de dessiner d'abord en grand.*

Il faut s'accoutumer à dessiner le plus en grand qu'il est possible, sur-tout dans les commencemens, parce que la main s'en rompt davantage & en devient plus hardie, & que les défauts, aussi bien que les beautés, en paroissent plus sensibles. Quiconque dessine bien en grand, fera bien du petit & même plus hardiment qu'un autre; mais celui qui ne s'est exercé qu'à dessiner en petit, pourra se tirer fort

mal d'un morceau où les figures feront un peu grandes.

*Quand il faut dessiner d'après nature.*

On commencera d'abord par copier des desseins bien finis & sur du papier blanc, pour pouvoir en concevoir plus facilement tout le mécanisme; puis d'autres desseins indifféremment sur toutes sortes de papiers. Quand on aura passé environ un an avec assiduité dans cet exercice, & lorsque l'on aura acquis quelque facilité dans la main, il sera bon de dessiner d'après des tableaux pour se délasser; puis on retournera à son exercice ordinaire, jusqu'à ce que l'on se trouve capable de dessiner d'après la bosse, ce qu'on doit faire facilement avant que d'entreprendre de dessiner d'après nature.

*Qu'il faut commencer par esquisser.*

*Esquisser*, c'est faire paroître une légère idée de ce que l'on veut faire, afin que si l'on se trompoit dans le plan général de son ouvrage, on pût se corriger. Il est du

bon sens, avant que de commencer à terminer une partie, de voir si elle est proportionnée aux autres; or il est impossible de vérifier l'exactitude de cette proportion, si on ne compare ensemble les diverses parties d'une composition, & l'on ne peut en faire la comparaison qu'en les ayant toutes présentes devant les yeux. Il faut donc les distribuer toutes chacune en leur place, pour donner seulement à connoître les masses, mais le plus promptement & le plus exactement qu'il est possible: c'est ce qu'on appelle une *esquisse*. Elle se fait d'une main légère avec du charbon tendre & par des traits presque imperceptibles, afin qu'on puisse les effacer facilement quand on voudra arrêter les contours & terminer le détail de chaque chose. S'il est question, par exemple, d'imiter la tête A, (*fig. prem.*) je ferai l'esquisse marquée B, qui en représente en gros toutes les parties. Quand j'aurai bien examiné la place de ces parties & la proportion qu'elles ont les unes avec les autres, & que j'en ferai content; pour

lors j'effacerai mon esquisse, en passant légèrement un linge net par dessus, en sorte néanmoins qu'il en reste encore quelques légères traces sur le papier, comme on le voit ici en B; après quoi je commencerai à terminer mes contours & mon ouvrage.

On observera que pour esquisser facilement, il faut tenir son corps plus droit & être un peu plus éloigné de ce que l'on fait qu'à l'ordinaire; de manière que sans hausser ni baisser la tête, on puisse voir du même coup d'œil & son original & son esquisse, afin de les comparer ensemble.

*Pratique excellente pour profiter de ses études.*

Entre tous les moyens dont on peut se servir pour profiter de ses études, il n'y en a pas de meilleur, à mon avis, que de faire par cœur, & sans voir aucun original ou modèle, les mêmes choses que vous aurez copiées le jour précédent, d'après des desseins, des tableaux, ou de la bosse,

& de confronter ensuite ces seconds desseins avec les premiers, pour voir si vous en aurez bien retenu l'idée. Cette pratique produit trois bons effets : le premier est que vous vous imprimez plus avant dans l'esprit les beautés que vous cherchez, & que vous avez étudié : le second, que l'on s'attache davantage à considérer l'original lorsqu'on l'imite, ce qui fait que votre copie en est encore mieux : & le troisième, que cela exerce la mémoire, ce qui est une chose très nécessaire dans quelque étude que ce soit, puisque le but de votre travail est de retenir ce que vous étudiez, & il n'y en a pas de meilleur moyen que celui-ci.

*Qu'il faut savoir terminer avant que de s'accoutumer à croquer.*

On appelle un dessein *croqué*, celui qui n'étant point terminé d'ouvrage & de travail, & n'étant touché que par de grands coups, ne laisse pas de faire beaucoup d'effet, étant vu d'une certaine distance. Or, comme cette façon de dessiner



est expéditive & libertine, pour ainsi dire, l'esprit qui est naturellement actif, libre & impatient, s'en accommoderoit assez s'il n'en prévoyoit les conséquences, & s'il ne faisoit réflexion que pour donner ces coups libres, il faut en avoir étudié les places par de grands soins & par une extrême exactitude : ce qui ne peut se faire qu'en s'attachant à finir toutes les parties. On est même plus propre dans la jeunesse & dans la ferveur des commencemens à se donner ces soins, parce qu'ils demandent un travail opiniâtre & assidu auquel on ne s'affujettit pas volontiers dans la suite, quand on ne s'y est pas accoutumé dans ses premiers ouvrages.

*Comment il faut donner l'esprit & le caractère aux choses que l'on dessine.*

Le dessein se prend non seulement pour la justesse des contours & pour la proportion des parties, mais encore pour une imitation du caractère des objets visibles; & ce caractère n'est autre chose que l'effet que les objets font d'abord aux yeux. C'est

dans cette dernière signification que le dessein est un instrument dont on a besoin en toutes rencontres, pour exprimer plus nettement & plus vivement sa pensée. Si vous voulez vous en servir avec succès, il faut que vous fassiez attention que ce dessein n'étant encore qu'une imitation imparfaite, puisque le coloris y manque, il est nécessaire de suppléer à ce défaut de vérité par une expression spirituelle des traits qui doivent être différens, selon la diversité des objets qui se voient dans la nature. Car les figures demandent un maniement de crayon ou de plume tout particulier, aussi-bien que les animaux & le paysage : & chacun de ces objets, dans son genre, a encore des parties qui veulent être touchées différemment les unes des autres, pour y donner l'esprit & le véritable caractère.

Il n'y a que ceux qui ont du génie qui trouvent d'eux-mêmes les moyens de donner à ce qu'ils font cet esprit dont je parle, & qui soient capables de remarquer en quoi il consiste ; & si tous ceux qui ont

du génie n'en usent pas de la sorte, c'est qu'ils ne s'en sont pas encore avifés, & que faute de réflexions ils n'ont pas cultivé tous les talens qui sont en eux. Ainsi la pensée, qui m'est ici venue, est plutôt un avertissement particulier qu'une instruction générale.

Cet esprit doit toujours se prendre de la nature de la chose. Dans les figures, par exemple, on peut considérer deux choses, le nud ou les draperies. Le caractère du nud, généralement parlant, est d'être uni, tendre & tournant en ronde bosse : par conséquent il faut que les ombres en soient tendres & égales, soit qu'on veuille les finir ou ne les dessiner que légèrement. Ainsi le maniement qui leur convient le plus est de grener ou de hacher également, en sorte que dans les ombres le fond du papier ne paroisse point trop inégal, ou trop sensible dans son inégalité.

Les draperies, dont la nature est d'être remuantes & d'avoir une forme incertaine, veulent être touchées avec plus de fer-

meté. Elles sont ou ondoyantes ou cassées : les hachures conviennent très bien à l'une & à l'autre sorte, en conservant un mouvement de la main conforme à la nature des plis.

La plupart des animaux sont couverts ou de poil ou de plume, & c'est dans leur production principalement que la nature fait paroître à nos yeux une merveilleuse diversité, soit dans le général, soit dans le particulier de chaque animal. Combien de plumes différentes sur un oiseau, & combien de flocons de poils ou de laine différemment tournés sur les animaux qui en portent ! Ainsi la bigarrure & la variété sont un des caractères des animaux : il y en a encore un autre qui est la légèreté, puisque le moindre vent fait mouvoir facilement ce qui en paroît à nos yeux. Or ces caractères de variété & de légèreté ne peuvent bien s'exprimer en dessein que par la pointe du crayon, ou par la plume dont on dessine, que l'on tourne & que l'on manie diversément, selon la différence des sens dont la plume ou le poil de

l'animal font tournés, ou du mouvement ondoyant & bizarre dont le poil ou les flocons de laine font disposés.

Le paysage doit être touché tendrement & par masses dans les lointains, selon qu'ils font plus ou moins enfoncés : les feuilles qui font sur le devant doivent être refendues & touchées plus pointues ou plus rondes, conformément à la nature de l'arbre qu'on veut représenter. Mais sur-tout ce qui donne l'esprit & le bon goût aux paysages, c'est la légèreté & la diversité des arbres qu'on y représente. Ceux que l'on voit gravés en bois, d'après *le Titien*, font merveilleux pour le caractère, aussi ont-ils servi de modele aux *Carraches*.

*Comment on connoît ceux qui ont du génie pour la peinture.*

Il n'y a presque personne qui n'aime la peinture, mais il y en a très peu qui soient nés avec les talens nécessaires pour y réussir. Ceux qui commencent à dessiner & qui n'ont point de génie, imitent servilement leur original sans y mettre l'esprit,

& sans songer à l'effet de l'ouvrage, soit pour la rondeur, soit pour l'expression, s'attachant seulement à une fidélité extérieure dont on peut véritablement les louer par dessus les autres. Mais ceux qui ont du génie, étant frappés d'abord par l'effet de l'ouvrage qui est devant leurs yeux, ne manquent jamais de répandre dans leurs copies cet esprit dont ils sont animés eux-mêmes. La nature les a mis au monde avec des semences qui doivent produire leur fruit dans le tems ; mais les plantes en deviendront seches & stériles, si elles ne sont pas arrosées souvent par les sueurs qui viennent du travail.

*Du coloris & de la couleur.*

Le coloris (1) est l'intelligence de toutes les couleurs ; des naturelles, pour les imiter ; & des artificielles, pour en faire un

(1) Ceux qui voudront connoître plus à fond cette partie essentielle de la peinture, doivent consulter ce que nous en avons dit dans notre *Cours de peinture par principes*, & dans le *dialogue sur le coloris*, inséré dans le *Recueil de divers ouvrages sur la peinture & le coloris*, imprimé à Paris, chez Jombert.



mélange juste & des teintes qui puissent représenter celles des objets naturels. C'est donc par le coloris que l'on donne aux corps que l'on veut peindre les lumières, les ombres & les couleurs qui leur conviennent, & c'est de cette partie de la peinture que les tableaux reçoivent leur dernière perfection. Car on suppose, & cela doit être ainsi, que la justesse du dessein, c'est-à-dire des proportions, y est parfaite. Mais pour avoir cette intelligence des couleurs, il est nécessaire auparavant de les connoître.

Je ne définirai point ici la couleur en philosophe, je dirai seulement avec les peintres, & conformément au sujet que je me suis proposé de traiter, que les couleurs qui servent dans la pratique de la peinture, sont presque de toutes sortes de matières. Elles sont, ou des terres ou des minéraux, ou des extraits & des compositions, ou d'autres choses qui ont passé par le feu. Il y en a qui sont propres pour la peinture à l'huile, d'autres pour la fresque, d'autres pour les autres sortes de

peinture, dont nous parlerons ci-après.

Nous n'avons point exposé dans ce chapitre les différentes manières d'ombrer un dessein, soit en hachant avec le crayon, soit en grenant ou en estompant, ni les différentes routes qu'on peut suivre pour se perfectionner dans l'étude du dessein; toutes ces choses sont détaillées & traitées à fond dans la *Méthode pour apprendre le dessein*, par Jombert, imprimée chez l'auteur en 1755, en un volume in-4°. avec cent planches très propres pour servir de modèles aux jeunes gens qui se destinent à cette profession & qui ne sont pas à portée d'avoir des maîtres.

### C H A P I T R E   I I I .

#### *De l'atelier du Peintre.*

**I**L est toujours fort à propos de rechercher avec soin tout ce qui peut contribuer à donner de la facilité dans l'exécution.

Les commençans ont bien de la peine à faire quelque chose d'un peu passable avec tous les secours possibles ; quel sera donc leur ouvrage, s'ils ne se servent que de médiocres ou de méchans outils ? Nous allons parcourir en ce chapitre, ceux qui sont le plus nécessaires aux peintres en général.

Ce qui soulage le plus ceux qui commencent à peindre, c'est d'avoir de bons pinceaux : pour n'y être point trompé quand on en achete, il faut les choisir bien garnis de poil, fermes & faisant bien la pointe. On connoît s'ils sont fermes en passant le doigt par dessus, ceux qui résistent davantage sont les meilleurs. Les brosses doivent avoir les mêmes qualités, à la réserve de la pointe qu'elles ne doivent faire que très peu, ou point du tout. Nous donnerons ci-après la maniere de fabriquer les uns & les autres.

*De la pierre à broyer les couleurs.*

On vend communément à Paris les couleurs toutes broyées ; cependant comme

on pourroit se trouver dans quelqu'endroit trop éloigné de cette capitale pour être à portée de les en tirer, & que d'ailleurs on a toujours besoin d'une pierre pour broyer certaines couleurs fines, à mesure qu'on veut s'en servir, telles que la lacque de Venise, le stil de grain de Hollande, la terre verte de Vérone, le jaune de Naples, le massicot, &c. nous n'avons pas cru devoir passer sous silence cet article.

Il n'y a que trois pierres sur lesquelles on broye ordinairement les couleurs : savoir, l'écaille de mer, le porphyre & le serpentin. Ces deux dernières sont les plus dures que nous ayons, & par conséquent les plus propres à cet usage ; car les pierres trop tendres s'usent & s'égrainent en broyant, & venant à se mêler avec les couleurs, elles en ternissent l'éclat & la vivacité. La difficulté est de trouver une tranche de porphyre ou de serpentin qui soit unie & bien droite, & en même tems d'une grandeur assez raisonnable pour pouvoir y broyer commodément.

## DE PEINTURE. I. PART. 65

C'est pourquoi à leur défaut on se sert de granit d'Orient, qui est fort dur; ou d'écaïlle de mer, qui l'est aussi quand elle est de bonne qualité. La grise est ordinairement plus dure que la rouge. L'écaïlle de mer a même un avantage par dessus les autres pierres, c'est qu'ayant le grain plus rude les couleurs s'y broyent plus fines & plus promptement. *La molette*, qui sert à broyer, doit être aussi de la même pierre. On en fait quelquefois de grès fort dur, & lorsqu'il est bien préparé & imbibé d'huile, il peut être d'un très bon usage.

On se sert d'une *amassette* de corne mince pour enlever la couleur après qu'elle a été broyée sur la pierre. On doit aussi avoir un couteau mince & ployant pour ôter la couleur qui s'amasse autour de la molette en broyant, & pour la remettre sur la pierre. Le couteau sert encore pour ratifier la couleur qui s'attache à l'amassette, & pour d'autres usages qui s'apprennent par la pratique. On doit bien se garder de ramasser avec le couteau la couleur qui est étalée sur la pierre, car il

s'useroit en très peu de tems, & l'acier se mêlant avec les couleurs les gâteroit : c'est pourquoi on ne doit manier ces fortes de couleurs avec le couteau que le moins qu'il est possible.

Si l'on broye des couleurs à l'eau, il faut ensuite bien laver la pierre avec de l'eau nette : mais comme il arrive quelquefois qu'on ne peut pas emporter toute la couleur qui s'est engagée dans les inégalités & dans les pores de la pierre, alors on y repasse un peu de sablon avec de l'eau, en le broyant avec la molette ; c'est ce qu'on appelle *récurer la pierre*. Il faut avoir cette attention, principalement lorsqu'après avoir broyé une couleur qui a beaucoup de corps, on veut en broyer une autre toute différente ou plus légère : par exemple, du jaune ou du rouge tendre après du bleu ou du noir. Pour bien broyer les couleurs, il n'y faut mettre ni trop d'eau ni trop peu. La trop grande quantité d'eau noie les couleurs ; en y en mettant trop peu, le broyement en devient plus difficile. Il suffit d'y mêler assez d'eau



DE PEINTURE. I. PART. 67

pour le pouvoir faire facilement : quand la couleur est broyée, on la laisse sécher à l'ombre, en la garantissant de la poussière ; & l'eau se sèche & s'évapore ensuite peu à peu.

On broye les couleurs à l'huile de la même manière que celles à l'eau, mais on a soin de n'y mettre d'huile qu'autant qu'il est nécessaire pour donner une bonne consistance à la couleur, qui ne doit être ni trop épaisse ni trop liquide. Ensuite pour nettoyer la pierre, on broye par dessus une mie de pain rassis pour emporter la couleur qui y est restée. On y repasse de la mie de pain à plusieurs reprises en appuyant assez fort avec la molette, jusqu'à ce que cette mie de pain, qui se met en petits rouleaux, ne soit plus teinte de la couleur. Si la mie de pain étoit un peu trop sèche, on y ajouteroit un peu de salive ou d'eau pour la faire prendre & entrer dans les plus petits trous de la pierre : la salive est meilleure pour cela que l'eau, parce qu'elle est plus détersive.

Si'il arrivoit par hasard, ou par négli-

gence, qu'on eût laissé sécher de la couleur sur la pierre, ou qu'on eût oublié de la nettoyer après en avoir broyé, il faudroit alors l'écurer avec le grès, le sablon, ou la cendre mêlée avec de l'eau, & le faire à plusieurs reprises jusqu'à ce que la pierre paroisse bien nette, ce qu'on connoitra après l'avoir bien lavée avec de l'eau pure & une éponge. On doit avoir la même attention pour les bords de la molette, où il reste toujours de la couleur; on la nettoie aussi avec de la mie de pain, ou avec un peu de grès & de l'eau.

Ordinairement ceux qui broyent du blanc de plomb ont une pierre particulière qui ne sert qu'à cet usage, parce que cette couleur se ternit aisément, pour peu qu'il s'y en mêle d'autre.

*Des broffes & pinceaux.*

Les outils, dont on se sert pour peindre, se nomment communément *pinceaux*: on les distingue en *broffes & pinceaux*. Les broffes sont d'un poil ferme, qui est pour l'ordinaire celui de cochon; on choisit le

plus droit & on en arrange les barbes en dehors. Les pinceaux se font d'un poil plus délié & ne laissent pas que d'être fermes ; mais avec cette différence que tous leurs poils doivent se joindre ensemble & ne faire qu'une pointe lorsqu'on les trempe dans l'eau ou dans l'huile. Le poil, dont on fait les pinceaux, est celui de la queue d'un animal nommé *petit gris*.

On fait des brosses & des pinceaux de toutes sortes de grosseurs : la seule différence est que les pinceaux sont toujours engagés dans des tuyaux de plume ; on y enferme aussi quelquefois les petites brosses. Pour les grosses brosses qui ne pourroient pas entrer dans un tuyau de plume de cygne, on les lie au bout d'un manche de bois de longueur & de grosseur convenable à celle de la brosse. A l'égard de tous les pinceaux & des petites brosses enfermées dans des tuyaux de plume, on les fourre au bout d'un manche ou *hampe* de bois, qui doit être un peu plus gros par le milieu que par les extrêmités, pour pouvoir les manier plus commodément.

Toutes les grosses broffes font faites, comme on vient de dire, de poil de cochon, & font plates par le bout pour pouvoir coucher plus aifément de grands fonds. Il y en a quelques-unes que l'on fait en pointe ; elles fervent ordinairement pour la peinture à détrempe & à fresque ; les pinceaux de poil doux ne pouvant guere y fervir, à caufe que la couleur s'engage dans le fond des poils, ce qui les écarte les uns des autres, & rend alors le pinceau inutile, parce qu'il ne peut plus faire la pointe, & même il n'est plus poffible de le bien nettoyer.

On fait encore des broffes avec d'autre poil que celui de cochon ; par exemple, on en fait de poil de bléreau, qu'on appelle *broffes à adoucir*. Elles ont un ufage particulier dans la peinture à huile : car ce poil étant ferme & délié & un peu courbe, quand la broffe est faite, les poils fe trouvent affez écartés les uns des autres par le bout, qui est fort doux ; & comme on en laiffe le poil fort long, on peut passer légèrement cette broffe en tout fens fur

l'ouvrage peint à huile, pour abattre les inégalités de la couleur sans la traîner ni l'ôter de sa place. Cette brosse est plate par dessous & ne prend presque point de couleur par l'extrémité de ses poils : c'est pourquoi on la nettoie en la frottant seulement sur un linge blanc, sans la tremper dans l'huile.

Il y a de petites brosses qui se font avec un poil blanc qu'on appelle *poil de poisson*, qui est à peu près de la même nature que celui du bléreau, mais bien plus doux : ces brosses sont d'un grand usage pour bien noyer & adoucir toutes les teintes des couleurs à huile, sur-tout quand on peint en petit. On fait enfin des brosses avec d'autre poil, comme celui de chien ou d'autres animaux : ces différens pinceaux ont chacun leur utilité dans la peinture.

*Maniere de faire les brosses.*

Pour faire les brosses, on choisit d'abord le poil le plus droit; & si c'est du poil de cochon, après en avoir coupé quelques petites barbes qui sont trop longues,

on l'arrange dans une espece de moule fait en cylindre ou bien en cône, selon qu'on veut faire les broffes plates ou pointues, en mettant par en bas la partie du poil ébarbé ou éfilé, & prenant bien garde que toutes les extrêmités du poil touchent le fond du moule. Ensuite on lie tout le paquet de poil à peu près de la longueur dont on veut faire la broffe, & l'ayant retiré du moule, on regarde s'il est bien arrangé; on le lie encore une fois plus proche des barbes, & l'on défait la premiere ligature.

Le poil étant ainsi arrêté en paquet, on fourre dans le milieu un manche ou bâton d'un bois assez tendre, comme de sapin ou de bois blanc, & plus menu que le paquet n'est gros; ce manche doit être pointu par le bout qu'on enfonce dans le poil, & taillé à quatre faces avec quelques petites hoches. On doit prendre garde de n'enfoncer le manche dans le poil qu'un peu plus avant que le commencement de la ligature; car s'il étoit enfoncé trop avant, la broffe ne seroit point



point assez garnie par le bas ; & s'il ne l'étoit pas assez, le poil ne tiendrait pas sur le manche.

Pour lier le poil sur le manche, on commence par faire un nœud particulier à la ficelle dont on se sert ; la seule inspection de la *fig. 2.* servira à le faire concevoir. On tourne deux tours de ficelle autour du poil, & l'on en engage les deux bouts entre ces tours en les croisant. On serre ce nœud bien ferme, & sans qu'il soit besoin d'en faire un second, il ne sauroit se lâcher. On couche ensuite le long du poil le brin de la ficelle qui est engagé sous le second tour qui est vers le manche, & l'on tourne l'autre autour du poil tant qu'on le juge à propos, en serrant toujours, autant qu'il est possible, à chaque tour, & rangeant proprement les tours de la ficelle le plus près que l'on pourra les uns des autres. Avant que d'achever les trois derniers tours, on replie vers le bout de la brosse le brin A, qui étoit couché le long du poil, & on lui fait faire une boucle. On continue de tortiller

la ficelle par dessus ce brin relevé, jusqu'à l'endroit où l'on veut finir; & l'on engage ce brin, après l'avoir coupé, dans l'anneau ou boucle formée par l'autre brin, tenant toujours le tout bien ferré. Enfin on tire le bout du brin qui est engagé & qui fait la boucle, & en le faisant glisser entre le poil & les trois derniers tours de la ficelle qui sont passés par dessus, le brin nouvellement coupé se trouve engagé de façon qu'il ne peut plus se lâcher ni se défaire: à l'égard du brin de ficelle qui a fait la boucle, on le coupe au ras de la ficelle tortillée. Par ce moyen la brosse est bien liée, sans qu'aucun des bouts de la ficelle paroisse au dehors.

Les hoches ou entailles qu'on a faites au manche servent à y retenir le poil plus ferré, principalement lorsque le bois est un peu tendre. Cependant si l'on se servoit des brosses en cet état pour travailler à l'huile, le poil s'en arracheroit en fort peu de tems, car l'huile le feroit glisser l'un contre l'autre & contre le bois du manche. C'est pourquoi lorsque la brosse

est bien liée, on coupe le poil sur le manche un peu au dessous du dernier tour de la ficelle, & l'on imbibe ce poil coupé, ainsi que toute la ficelle, avec de bonne colle forte bien chaude & médiocrement épaisse. Par ce moyen le poil fait corps avec la ficelle & le bois du manche, sans que l'huile l'en puisse détacher, d'autant plus qu'elle ne peut pénétrer la colle forte. Cette précaution est très bonne pour les brosses destinées à la peinture à huile, mais elle ne vaudroit rien pour celles qui doivent servir à la peinture en détrempe ou à fresque; car étant obligé de les mettre souvent dans l'eau, la colle de la brosse se détremperoit & se détacheroit, & si on laissoit sécher ces brosses, la ficelle se lâcheroit en séchant, & le bois venant à se retirer, le poil ne tiendroit plus. C'est pourquoi lorsque les brosses que l'on fait doivent servir pour cette sorte de peinture, au lieu de colle forte, il faut imbiber le poil sur le manche, ainsi que la ficelle qui le serre, avec quelque couleur à huile fort siccativè, qui fera le même effet

que la colle forte, quand elle sera bien seche. Alors cette couleur ne se détrempera point à l'eau, ni même à l'huile, si l'on vouloit employer ces broffes pour peindre à huile. Il faut seulement prendre garde de ne pas mettre trop de couleur à huile sur les premiers tours de la ficelle, de peur que l'huile ne pénétre trop avant dans le poil qui doit servir à peindre, car elle colleroit ensemble tous les poils & gâteroit la brosse.

*Des broffes nommées Tranchets.*

On fait encore une espece de brosse plate, qu'on appelle *tranchet*, pour peindre de l'architecture, ou pour tirer des filets dans de grands ouvrages. Ces tranchets se font de poil de cochon, dont on coupe presque toutes les barbes. Pour cet effet on prépare deux morceaux de bois applatis par l'un des bouts & assez tranchans; il faut qu'ils soient coupés de biais, afin que le poil étant appliqué & arrangé également sur l'un de ces morceaux, selon la longueur du bois, il soit un peu couché

par rapport à l'extrémité avec laquelle on travaille. Quand le poil est ainsi arrangé & mis d'égale épaisseur sur l'un des morceaux de bois, on le couvre de l'autre morceau qui doit être exactement figuré de même, & on les lie fortement ensemble assez proche du poil. On les lie aussi en deux ou trois autres endroits le long des morceaux de bois, qui sont plus étroits vers le haut que vers le bout où est le poil, & à moitié arrondis, pour ne faire ensemble qu'une espece de manche. On colle ensuite la ficelle, ou bien on la peint comme on vient de dire au sujet des broffes. Cependant comme le poil ne peut jamais être bien ferré entre ces deux morceaux de bois plat, il faut, avant que d'y mettre le poil, les froter d'un peu de poix noire, pour que le poil puisse y happer à mesure qu'on l'arrange dessus.

*Maniere de faire les pinceaux.*

Les pinceaux se fabriquent à peu près de même maniere que les broffes pointues, & plus les pinceaux sont petits, plus



le poil doit en être fin ; sur-tout on doit avoir attention qu'ils fassent bien la pointe, mais ce doit être une pointe émouffée, & il faut qu'ils soient bien garnis de poil vers cette pointe. Il y en a de longs & de courts, suivant les différens usages auxquels ils sont destinés, tant pour l'huile que pour la détrempe. Quand le poil est bien arrangé dans le moule conique qui sert à lui donner la forme, on lie le paquet avec un nœud pareil à celui que nous venons d'enseigner pour les brosses, avec du fil bien fort, & on le lie de même seulement en deux ou trois endroits un peu éloignés les uns des autres, & le plus serré qu'il est possible. On fourre ensuite le tout dans un tuyau de plume coupé par les deux bouts ; observant que le bout le plus petit de la plume doit avoir aussi son ouverture plus petite que celle de l'autre bout qui est vers le gros de la plume : afin que le pinceau, qu'on fait entrer la pointe la première avec un peu de force par le gros bout du tuyau, ne puisse sortir par l'autre bout qu'autant qu'il est nécessaire



pour lui donner une longueur suffisante. On coupe quarrément le poil du pinceau, un peu au dessous du dernier nœud, pour le pouvoir pousser dans le tuyau avec un petit bâton coupé de même par le bout, & qui soit un peu moins gros que le tuyau. Une autre attention qu'on doit avoir, c'est de laisser tremper les tuyaux de plume pendant quelque tems dans de l'eau chaude avant que d'y fourrer les pinceaux. Alors les tuyaux étant ramollis ne sont pas si sujets à se fendre lorsqu'on y fait entrer le poil un peu à force; & lorsque la plume vient ensuite à se sécher, elle se resserre & retient plus fortement le pinceau. On en fait de différens poils & de diverse grosseur, depuis ceux qui remplissent les plus gros tuyaux de plumes de cygnes, jusqu'aux plus petits qui peuvent à peine entrer dans des plumes d'alouette. Le sieur *Bonnair*, demeurant à Paris, rue du Roule, est celui qui fait les meilleurs pinceaux, tant pour la peinture en grand & en petit, que pour le lavis & l'enluminure.

*Du pincelier.*

Pour conserver les pinceaux, lorsqu'on s'en sert, & les maintenir dans leur bonté, il faut avoir soin de les nettoyer tous les jours après qu'on a quitté l'ouvrage. Cela se fait par le moyen d'un *pincelier*. Ce n'étoit d'abord qu'une écuelle de terre vernissée, plate & large par dessous pour avoir plus d'assiette : on arrêtoit sur ses bords un fil de fer de médiocre grosseur qui traversoit l'écuelle environ aux deux tiers : ce fil de fer servoit à nettoyer les pinceaux avec l'huile. Présentement le *pincelier* (*fig. 3.*) est un vaisseau de fer-blanc fait exprès, en ovale & plat par dessous, de la longueur de cinq à six pouces, large de trois, & profond de deux : il ressemble assez à une boîte sans couvercle, & il est traversé par son milieu par une bande de fer-blanc qui sépare sa longueur en deux parties inégales : c'est sur cette bande qu'on nettoie les pinceaux, en les faisant passer à plusieurs reprises par dessus ; on les trempe à chaque fois dans

l'huile qui est dans le pincelier, & on les presse ensuite contre cette bande en appuyant le doigt dessus. Cette bande de fer-blanc ne doit pas descendre jusqu'au fond du pincelier, afin de laisser une communication libre à l'huile qu'il contient. Pour plus de propreté, il doit y avoir au pincelier une petite séparation pour contenir de l'huile nette, dans laquelle on passe les pinceaux après qu'ils ont été nettoyés.

Comme il est à craindre qu'en nettoyant les pinceaux le pincelier ne vacille & ne s'enleve, à cause de sa légèreté, il est bon de faire mettre par dessous une plaque de plomb. Au reste ceux qui auront de grands ouvrages à faire, sans s'arrêter aux mesures du pincelier que l'on vient de donner, pourront le faire faire aussi grand qu'il leur conviendra.

Lorsque les pinceaux ont été ainsi nettoyés, il faut pour les tenir propres les essuyer avec un petit linge blanc qu'on doit avoir exprès pour cela & pour essuyer sa palette, lorsqu'il en est besoin :

## 82 É L É M E N S

en cet état les pinceaux sont prêts pour s'en servir le lendemain. Si l'on ne doit pas s'en servir de quelque tems, il faut les tremper dans l'huile & les ferrer en quelqu'endroit, ayant soin de les poser de façon que l'huile ne puisse pas couler le long de l'ante du pinceau.

*Pour empêcher les pinceaux de se durcir.*

Si l'on juge que les pinceaux, quoique nettoyés & huilés, se puissent sécher, si l'on reste quelque tems sans en faire usage, sur-tout dans les grandes chaleurs, il faut y mettre un peu d'huile d'olive après qu'ils auront été nettoyés & bien essuyés. Par ce moyen on peut les conserver des années entières sans se gâter. Mais quand on voudra s'en servir après cela pour peindre, alors il faudra les essuyer pour en ôter toute l'huile d'olive, & les nettoyer encore deux ou trois fois avec de l'huile de noix nette, comme s'il y avoit de la couleur.

Si les pinceaux se séchoient avec de la couleur, ou même avec de l'huile de

noix après avoir été nettoyés, ce qui arrive quand on les a laissés quelque tems sans s'en servir, pourvu que la couleur ou l'huile ne soient pas bien seches, on pourra les nettoyer en les trempant & les frottant dans de l'huile de thérébentine, & à plusieurs reprises : on en viendra encore plus facilement à bout avec un peu d'esprit-de-vin.

*Des antes pour les pinceaux.*

Les antes de pinceau doivent être d'un bois léger & poli : le bois le plus propre à cet usage est celui de *fusin* : la baleine est aussi fort bonne. L'ébene & le bois de la Chine, à la vérité, se nettoient facilement, mais ils sont trop lourds. Leur longueur doit être d'environ un pied, parce que pour peindre de bonne grace il faut tenir son pinceau fort long, & c'est à quoi ceux qui commencent à peindre doivent s'accoutumer. Les antes de pinceau, pour être bien faites, doivent être plus grosses dans le milieu que par es deux bouts, afin que, comme nous

L'avons observé ci-devant, elles en soient tenues plus fermes, & qu'étant dans la main par un bout, ainsi qu'on a coutume de les tenir, elles s'écartent par l'autre extrémité, pour empêcher les pinceaux de se toucher & de se gâter l'un l'autre.

*De l'appui-main.*

Les peintres se servent d'une baguette ou appui-main, longue d'environ deux à trois pieds, & plus menue que le petit doigt : il faut qu'elle soit légère & solide. A l'un des bouts de cette baguette on fait une petite pomme ou bouton de la grosseur d'une petite noix, avec un peu de linge qu'on entortille au bout, & qu'on recouvre d'un morceau de peau ou de cuir mince qu'on lie bien ferme à la baguette au dessous de la pomme ; elle est à peu près semblable au bouton d'un fleuret. Cette baguette sert à soutenir la main quand on travaille à des tableaux sur toile, en appuyant la pomme de la baguette sur le tableau aux endroits qui sont bien secs.



S'il n'y avoit pas au tableau, d'endroit commode pour appuyer la baguette, on lui attacherait par devant une tringle de bois qui ne touche point sur la peinture, & sur laquelle on pourroit appuyer la baguette. Lorsque l'on peint sur un corps ferme, comme sur du bois ou sur une muraille, on enfonce dans le bout de son appui-main, qui doit être un peu pointu, une grosse aiguille qui sort de la baguette de trois ou quatre lignes seulement.

*Du chevalet.*

La grandeur du chevalet doit être proportionnée à celle du tableau ; il faut cependant prendre garde qu'il soit assez grand pour être ferme, & qu'il ne le soit pas trop, de peur qu'il ne devienne embarrassant. Quand il est trop petit, on n'a pas la facilité en travaillant d'appuyer le pied dessus sans le faire reculer, & l'on ne peut manier librement une brosse en peignant, qu'il ne vacille : de plus la toile venant à déborder excessivement, elle est sans cesse agitée par l'appui-main ou par

le pinceau. La grandeur de la queue contribue aussi à le rendre solide.

Le bois le plus propre pour faire un chevalet, est le noyer. On peut néanmoins se servir de tout autre bois, pourvu que les deux branches ne soient pas de sapin ni d'autre bois blanc, parce que les trous ne pouvant s'y percer bien uniment, les chevilles n'y peuvent couler qu'avec peine, & n'y sont jamais bien droites. Le chevalet doit avoir un dossier assez haut pour y appuyer de petits tableaux quand on en veut faire.

Le chevalet sert pour soutenir les tableaux à différente hauteur, afin d'y travailler plus commodément. On le voit représenté sur la *figure 4*. Il est composé de deux tringles de bois A assez fermes, qui en font les montans, assemblées par deux traverses; l'une E, vers le bas, qui est assez longue, & l'autre marquée B, vers le haut, qui est fort courte; en sorte que ces deux montans s'écartent beaucoup par le bas & se touchent presque vers le haut. Les traverses doivent affleurer les

montans. On attache à ces deux montans, vers le haut de la partie qui doit être le derriere du chevalet, deux tasseaux percés horizontalement d'un trou rond chacun, pour y recevoir les chevilles qui sont au haut de la queue C du chevalet, laquelle tourne sur ces chevilles comme sur une charniere. Cette queue C n'est autre chose qu'une tringle de bois un peu plus longue que les montans. Par ce moyen le chevalet est posé sur trois pieds, ce qui lui donne beaucoup de solidité; & l'on peut incliner en arriere la face des montans autant qu'il en est besoin, en reculant la queue. Enfin on fait aux montans plusieurs trous environ de la grosseur du petit doigt & à égales distances du bas de chaque côté, pour pouvoir y faire entrer deux chevilles qui restent saillantes, afin d'élever le tableau & de l'y soutenir à telle hauteur qu'on veut. Le chevalet doit avoir de plus un dossier D, assez haut pour pouvoir y appuyer de petits tableaux, quand on en veut faire.

Voici les mesures qu'il convient de

donner au chevalet. Les branches AA auront cinq pieds & demi de haut ; elles seront écartées par en bas de deux pieds dix pouces, y compris la largeur des branches mêmes, & par le haut de onze pouces. Le dessous de la barre d'en bas E, doit être à dix pouces de terre. Le dossier D, doit être à deux pieds deux pouces de terre, & avoir seize pouces de hauteur. La queue C doit avoir son centre attaché à six pouces plus bas que le haut du chevalet : elle aura cinq pieds & demi de long, comme les branches. La barre que l'on met sur les chevilles, sur laquelle pose le tableau, aura trois pieds de long, deux pouces de large, & sera rebordée dans toute sa longueur des deux côtés, pour empêcher que le tableau ne coule, ni les autres choses qu'on pourroit mettre dessus. Les branches & la queue auront chacune neuf lignes d'épaisseur, & près de deux pouces & demi de large.

*De la palette.*

Pour peindre à huile, il faut nécessairement avoir *une palette* : c'est une planche de bois fort mince, ordinairement de forme ovale ; elle doit être plus épaisse du côté du pouce que vers la queue, parce qu'elle en est plus légère à la main & moins incommode à tenir. A l'endroit le plus épais, qui ne doit être tout au plus que de deux lignes, on fait vers le bord un trou de figure ovale & assez grand pour pouvoir y fourrer tout le pouce de la main gauche & quelque chose de plus. Ce trou est taillé fort de biais & comme en chanfrain dans l'épaisseur du bois, de sorte que la partie de dessous de la palette qui est vers le dedans de la main est un peu tranchante, & qu'à l'opposite c'est celle de dessus. La palette s'appuie en partie sur le bras.

Le trou, dans lequel on passe le pouce, doit être grand à proportion de la grandeur de la palette ; une grande palette qui a un petit trou, incommode fort le

pouce par sa pesanteur : une petite palette, percée d'un grand trou, n'est pas si ferme à la main. Ce trou se fait à un grand pouce du bord. La forme la plus propre & la plus commode pour une palette, est l'ovale un peu longue ; d'autres en font faire de forme carré-long : cela dépend de la fantaisie de ceux qui s'en servent. On voit, sur les *figures 5 & 6*, comment elles sont faites l'une & l'autre.

Le bois de la palette ne doit point être poreux, mais uni & fort plein : on se sert ordinairement de poirier ou de pommier, & rarement de noyer, à cause qu'il se tourmente trop. On en fait aussi de bois extrêmement durs que l'on tire des Indes & des habitations de l'Amérique, comme de bois du Brésil, de gayac, de corail, &c, mais elles sont très chères.

Pour que les palettes soient en état de servir, il faut les imbiber avec de l'huile de noix ou quelque autre qui soit siccatif, trois semaines ou un mois auparavant, à plusieurs reprises, à mesure que l'huile se sèche, & jusqu'à ce qu'elle ne s'imbibe



## DE PEINTURE. I. PART. 91

plus dans le bois, autrement la couleur entreroit dedans & feroit des taches. Enfin l'huile étant bien seche, le dessus de la palette doit être poli, après avoir été ratisé avec le tranchant d'un couteau, & frotté d'un linge avec un peu d'huile de noix ordinaire.

La palette sert pour mettre les couleurs broyées à l'huile : on les arrange sur le bord d'en haut, qui est le plus éloigné du corps quand on tient la palette à la main, & l'on place ces couleurs les unes à côté des autres par petits tas sans se toucher, observant de mettre les plus claires vers les doigts de la main. Le milieu & le bas de la palette servent à faire les teintes & le mélange des couleurs avec le couteau.

La propreté est très nécessaire dans la peinture à huile : pour entretenir cette propreté, il faut avoir soin de nettoyer tous les jours sa palette après qu'on a quitté le travail. Pour la bien nettoyer, il faut commencer par lever avec le couteau les couleurs qui restent & qui peuvent servir une autre fois. Si l'on a occa-

sion d'employer ces mêmes couleurs le lendemain, alors il suffit de les remettre sur une autre palette ; mais si l'on ne doit pas s'en servir de si-tôt, il faut mettre dans de l'eau les couleurs les plus siccatives, telles que le blanc, la terre d'ombre & le massicot : les autres peuvent rester cinq ou six jours sur la palette sans sécher ; le noir d'os & la grosse laque, qui ne sechent jamais, pourroient y rester bien davantage. Lorsqu'on veut conserver des restes de couleur où il est entré beaucoup de siccatif, on peut se servir commodément d'une vitre ou d'un morceau de verre plat & huilé, sur lequel on les applique, & que l'on plonge dans de l'eau nette, d'où il est facile de les retirer quand on veut s'en servir. On remarquera cependant qu'il y a quelques couleurs, comme l'ocre jaune, les stils de grain, la terre verte, l'outremer, &c, qui étant mises dans l'eau, quittent leur huile & se mêlent dans l'eau. C'est pourquoi il seroit inutile de les y mettre pour les conserver. Quand on veut faire usage des couleurs

DE PEINTURE. I. PART. 93

qu'on a mises dans l'eau, avant que de les mettre sur la palette il faut souffler dessus pour en ôter les gouttelettes d'eau qui y sont attachées, & les laisser encore sécher un peu de tems pour dissiper le peu d'humidité qui y reste.

Après que les principales couleurs qu'on veut conserver sont levées de dessus la palette & mises à part, on ôte tous les restes inutiles le plus qu'il est possible, puis avec un petit linge on essuie la palette, & pour dernière façon on met dessus avec le doigt un peu d'huile nette par-ci par-là, & on l'étend avec le même doigt en frottant un peu. Enfin avec un autre petit linge blanc on essuie exactement la palette, en sorte que le linge ne contracte plus aucune saleté. S'il arrivoit qu'on eût laissé sécher les couleurs sur la palette, il faudroit la ratifier proprement avec le couteau, & la froter ensuite comme ci-devant avec un peu d'huile.

Lorsqu'on peint à huile, on a ordinairement de l'huile de noix nette dans un godet ou vase de fayence ou autre ; on

la prend avec le couteau ou bien avec les pinceaux pour tous les usages où il en est besoin.

*Des toiles & autres fonds sur lesquels on peint.*

On peignit d'abord à huile sur des planches de bois, ensuite sur des planches de cuivre pareilles à celles dont on se sert pour la gravure; mais comme elles ne pouvoient servir que pour de petits tableaux, on peignit enfin sur de gros tafetas & sur des toiles tendues. Ce dernier usage l'a emporté & l'on ne peint plus guere à présent que sur toile; on peut aussi peindre à huile sur des murailles enduites de plâtre. Toutes ces choses, avant que de pouvoir y peindre à huile, demandent à être préparées, & cette préparation consiste à les rendre extrêmement unies, en y mettant une ou plusieurs couches de quelque couleur qui ait du corps, & qui puisse boucher les pores du bois ou de la toile. On trouvera dans le cinquieme chapitre de ce livre la maniere de pré-

parer ces différens corps, ou, pour parler dans les termes, de les *imprimer* pour les rendre propres à recevoir la peinture.

Ceux qui commencent à peindre feront bien de se servir de fonds imprimés à l'huile, d'une demi-teinte douce, c'est-à-dire, entre le clair & l'obscur, parce que les couleurs que l'on y met en peignant font d'abord leur effet. Mais quand ils seront plus avancés, il sera bon qu'ils s'accoutument aux toiles d'une couleur plus claire & tirant sur le gris, parce que les couleurs s'y conservent plus fraîches.

Les fonds de bois s'impriment ordinairement à détrempe : mais il faut avoir beaucoup de pratique dans la peinture & savoir bien ce que l'on fait, pour s'en servir. Car les couleurs ne paroissent pas telles, sur les fonds blancs, qu'elles le sont sur la palette, & la couleur qui s'emboit aussi-tôt qu'elle est couchée, fait de la peine à peindre à ceux qui n'en ont pas l'habitude. Il faut donc laisser cette pratique aux plus habiles, lesquels peuvent non seulement se servir de fonds blancs

quand ils veulent peindre sur le bois, mais aussi de toiles imprimées de cette couleur, ou à huile ou à détrempe. Si c'est à détrempe, il faut que la toile soit fine, & l'imprimure très légère, à la manière du *Titien* & de *Paul Veronèse*. Cependant si le fond blanc paroît trop incommode, il est libre de faire faire à détrempe une impression sur toile ou sur bois, de quelle couleur on veut, & il ne seroit pas mal à propos d'éteindre le grand éclat du blanc dans les imprimures.

Les personnes qui n'ayant aucun de ces fonds ni de toiles préparées voudroient néanmoins peindre sur le champ, comme cela peut arriver quelquefois, n'ont qu'à prendre une feuille de papier un peu fort, la froter d'huile, & peindre dessus à l'instant même, ils s'en trouveront très bien.



CHAPITRE



## C H A P I T R E I V.

*De la Peinture à huile.*

CETTE espece de peinture est moderne en comparaison des autres, mais elle a des avantages considérables, en ce qu'elle imite le plus parfaitement la nature, tant par l'union & le mélange de ses teintes, que par la force & la vivacité de ses couleurs, ainsi que par la beauté & la délicatesse de son exécution. Elle peut faire tout son effet quand on la regarde de près, elle donne le tems de finir & d'adoucir tout ce qu'on veut, & la facilité de changer & de retoucher ce qui ne plaît pas, sans effacer entierement ce qui est déjà fait : enfin elle est propre au grand comme au petit. Il n'y a pas de doute qu'elle seroit la plus parfaite de toutes les maneres de peindre, si les couleurs ne se ternissoient point par la suite des tems ; mais elles brunissent toujours de plus en plus & tirent sur un jaune

E

brun, ce qui vient de l'huile avec laquelle toutes les couleurs sont broyées & incorporées. La plus grande commodité de ce travail est de voir d'abord ce qu'on fait tel qu'il doit paroître dans la suite, car les couleurs à l'huile ne changent point en séchant comme celles à détrempe : de plus les tableaux à huile ont le mérite de résister à l'humidité, quand la couleur est une fois bien sèche, & durent par conséquent très long-tems. L'éclat ou le luisant de ses couleurs est encore un désavantage considérable, en ce qu'il empêche qu'elles ne fassent leur effet, à moins que les tableaux ne soient exposés à un jour de biais; aussi ne peut-on les placer dans toutes sortes d'expositions, y ayant des jours qui ne leur sont point favorables.

*Arrangement des couleurs sur la palette.*

On a vu ci-devant que l'on arrangeoit par degrés les couleurs sur le bord d'en haut de la palette, observant de mettre les couleurs les plus claires vers les doigts de la main, & d'en faire autant de petits

tas séparés les uns des autres. Les couleurs étant ainsi rangées par ordre, on prend la palette de la main gauche & on fourre le pouce dans le trou qui est fait au bas. On tient de la même main les pinceaux dont on doit se servir. On tient encore avec le petit doigt la baguette ou appui-main, & le torche pinceau, qui est un petit morceau de linge fin servant à essuyer les pinceaux, & le couteau dont on mêle les couleurs sur la palette quand il en est besoin.

Dans la peinture à huile on se sert ordinairement de huit couleurs capitales : presque toutes les autres dérivent & sont composées du mélange de celles-ci. Elles s'arrangent sur la palette à peu près de cette manière. 1. Le blanc de plomb. 2. L'ocre jaune. 3. Le brun rouge. 4. La lacque. 5. Le stil de grain. 6. La terre verte. 7. La terre d'ombre. 8. Le noir d'os ou d'ivoire. Voilà les noms de ces huit couleurs & l'ordre selon lequel on les place presque toujours sur la palette. Voyez la *fig. 8.*

Ces couleurs se vendent toutes broyées, & pour les conserver long-tems & proprement, on les enferme dans des morceaux de vessie de porc, qu'on rend maniables & flexibles, en les frottant avec un peu d'eau, & l'on en fait de petits paquets qu'on lie avec de la ficelle. Pour faire usage de la couleur qui y est renfermée, on y fait un petit trou avec une grosse épingle, & en pressant le paquet on en fait sortir à peu près la quantité que l'on doit employer, que l'on met sur la palette.

Il y a d'autres couleurs qui se vendent en poudre & qui se détrempe avec le couteau sur la palette, en y mêlant un peu d'huile, seulement lorsqu'on en a besoin. Ces couleurs sont l'outremer, la cendre bleue d'Allemagne, le vermillon, le massicot, le noir de charbon, & d'autres encore qui ne sont pas d'une grande nécessité & que l'usage apprendra à connaître,

*Des teintes & du mélange des couleurs.*

Il n'est guere possible de donner des regles sur le mélange des couleurs, un peu d'usage & de pratique en apprennent plus que de longs discours ; cependant, afin de procurer à ceux qui commencent à peindre toutes les facilités qui dépendront de nous, nous leur recommanderons de copier d'abord quelque belle tête bien fraîche & bien colorée ; c'est le meilleur conseil que nous puissions leur donner, parce que les bons commencemens laissent long-tems dans l'esprit l'impression des choses qu'on a copiées. Il y a des peintres qui, pour avoir commencé par copier des manieres grises, y sont demeurés toute leur vie. Supposons donc qu'il soit question de copier une tête d'une carnation fraîche & vive.

Avant que de se mettre à peindre, il faut faire sur la palette avec l'extrémité du couteau toutes les principales teintes dont on a besoin pour imiter ce que l'on veut copier. Ces teintes se font en pre-

nant avec le bout du couteau un peu des couleurs capitales qui sont au haut de la palette, & en les mêlant ensemble jusqu'à ce qu'on ait trouvé la teinte qu'on cherche. Les corps naturels ont leurs jours, leurs ombres & leurs reflets ou demi-teintes ; c'est pour imiter ces trois degrés que le peintre, par le mélange de ses couleurs, fait différentes teintes sur sa palette. On les arrange par ordre les unes auprès des autres, au dessous des huit capitales, mettant toujours les plus claires vers le pouce qui tient la palette : on l'a déjà dit, ces teintes doivent s'effayer & se faire avec le couteau ; ce seroit une mauvaise maniere que de les faire avec le pinceau.

Revenons à la tête proposée : elle a donc ses jours, ses ombres & ses demi-teintes. Pour en imiter les jours, on fait ordinairement quatre teintes claires. La première est composée de blanc & d'un peu de jaune : la seconde, de blanc, de vermillon & de lacque : de ces deux dernières également & en très petite quantité. La



troisième se fait comme la seconde, en y mettant un peu plus de laque & de vermillon : la quatrième, comme la troisième, y mêlant encore un peu plus de ces deux dernières couleurs. On peut, si l'on veut, en faire une cinquième encore plus chargée que celles-ci. Ces teintes se mettent de suite dans un même rang : pour les demi-teintes & les ombres, elles peuvent se placer au dessous.

Il y a ordinairement trois demi-teintes : la première se fait avec du blanc, un peu de jaune, un peu de laque, & un peu d'outremer. La seconde se fait comme la première, à la réserve qu'il faut diminuer du blanc & augmenter des trois autres. La troisième, comme la seconde, en diminuant encore du blanc & augmentant pareillement les trois autres couleurs.

Les teintes pour les ombres se mettent ensuite des demi-teintes : il suffit d'en faire deux. La première sera composée de laque, d'ocre jaune & d'outremer, en sorte que le jaune y soit en plus grande quantité que les deux autres, dont on mettra

également. La seconde sera très bonne avec du stil de grain fin, de la laque & un peu de noir d'os. Faisons présentement une récapitulation de l'arrangement de toutes ces couleurs sur la palette, comme on le voit *fig. 9.*

Les huit couleurs capitales occupent le haut de la palette. Ces huit couleurs sont, nous l'avons déjà dit, le blanc de plomb, l'ocre jaune, le brun rouge, la laque, le stil de grain, la terre verte, la terre d'ombre, & le noir d'os : on peut y ajouter le noir de charbon qui, pour certains usages, est meilleur que l'autre. Les teintes pour peindre les carnations se mettent au dessous de ces couleurs capitales, & font deux rangs : celles pour les jours forment le rang supérieur, & celles des demi-teintes & des ombre le rang d'au dessous, observant toujours de mettre les plus claires du côté du pouce. Entre ces deux rangs il est bon de mettre un peu de jaune, parce qu'on en a souvent besoin, & qu'il est plus commode de le prendre à cet endroit avec le pinceau, pour le mêler en

DE PEINTURE. I. PART. 105  
peignant avec les teintes que l'on a préparées. Il est marqué par un E, même *figure* 9.

Pour les autres couleurs, comme la laque fine, le vermillon, l'outremer & le massicot, on les met où l'on veut : il semble néanmoins que pour plus de commodité, il faut mettre le vermillon un peu à côté & au dessous du blanc, comme on le voit en A, d'autant qu'il n'en faut détrempier qu'en fort petite quantité, & qu'on en a peu affaire dans les carnations. Le massicot se peut fort bien placer au dessous & un peu à côté de l'ocre jaune, comme en B ; la laque fine marquée C, au dessous & un peu à côté de la grosse laque ; & l'outremer ensuite, à la place D.

Il ne faut pas prétendre que toutes ces teintes se trouvent si justes qu'il n'y ait qu'à les placer comme elles sont pour produire tout l'effet qu'on desire, & pour rendre exactement la tête originale qu'on se propose d'imiter. Elles ne sont composées qu'à peu près & pour faciliter le mélange qu'on en doit faire ensuite. Car

lorsque quelque teinte ne produit pas la couleur que vous souhaitez, il faut avec le pinceau prendre de côté & d'autre ce qui y manque, & la rendre enfin telle qu'elle doit être, en augmentant ou diminuant l'une ou l'autre.

Pour ce qui regarde le mélange des couleurs & l'effet qu'elles produisent les unes avec les autres, il n'y a guere que l'expérience qui puisse vous en instruire. Je vous avertirai néanmoins de ne vous servir de terre d'ombre que le moins que vous pourrez ; elle gâte les autres couleurs, & n'est guere bonne qu'à faire sécher des fonds bruns, des draperies brunes, & à employer dans quelques terrasses.

Quand on a quelque draperie ou quelque autre chose à peindre, qui ait ses jours, ses ombres & ses demi-teintes, il faut préparer sur la palette quatre ou cinq teintes de suite, en mêlant avec la principale couleur dont on voudra peindre cette draperie, une couleur claire dans les jours, & une couleur brune dans les ombres, & cela par degrés. On observera ; comme il

a déjà été dit, que la teinte la plus claire soit sur la palette du côté du pouce, & les autres teintes ensuite, à mesure qu'elles deviennent plus obscures.

*Maniere d'esquisser & d'ébaucher un tableau.*

Comme la peinture à huile se fait ordinairement sur des toiles imprimées, ou sur des murs dont le fond est brun, on commence à l'*esquisser* en traçant le contour des figures & des draperies avec un crayon fait de quelque pierre blanche & tendre, qui puisse s'effacer facilement avec un linge blanc, ou avec une éponge un peu humectée d'eau. On recherche ensuite les mêmes contours avec une teinte qui tienne des couleurs propres à chaque chose : par exemple, pour les carnations, on se sert de laque où l'on a mis un peu de terre verte ou de terre d'ombre, ou quelque autre couleur qui serve à l'union, qui sèche promptement, & qui ne soit pas malfaisante. On recherche pareillement les contours des

draperies avec une de leurs teintes : ensuite on en remplit le vuide avec les autres couleurs, pour faire les jours & les ombres, & enfin on fait le fond du tableau : c'est ce qu'on appelle proprement *ébaucher*. Il faut laisser sécher cette ébauche, après quoi on peut finir avec les mêmes teintes, ou plus claires ou plus fortes. On commence par le haut du tableau, de la gauche à la droite, comme lorsqu'on écrit ; si la toile est fort grande on la tient roulée, ou bien l'on s'échaffaude si elle est montée sur chassis.

On peut ici faire une observation qui regarde l'emploi de certaines couleurs à huile : c'est qu'on ébauche avec des couleurs communes pour ménager celles qui sont d'un trop grand prix. Par exemple, quand on veut finir une draperie avec de la laque fine, on en fait l'ébauche avec de la commune. De même, une draperie qu'on doit finir avec le plus bel outremer, s'ébauche avec du plus commun. Enfin, au lieu d'outremer dans la première teinte d'ombre, & même dans les demi-teintes,



on peut se servir de charbon de saule, qui est un peu bleuâtre, ou de noir d'os pour ébaucher, & finir ensuite avec l'outremer : mais la pratique n'en est pas si bonne, ni les teintes si fraîches.

Cette ébauche du tableau ne sert que pour couvrir la toile avec les couleurs, & pour en faire voir l'effet ; mais il faut qu'elle soit faite proprement, & tâcher que toutes les couleurs soient autant bien placées qu'il est possible : pour cet effet il faut que le dessein soit bien arrêté avant que de commencer le tableau. Car si en finissant on met du brun sur du clair, ou au contraire du rouge sur du bleu, ou des couleurs fort différentes l'une sur l'autre, les dernières couchées perdront toujours de leur éclat en se séchant. Lorsqu'on veut faire de ces changemens, il faut repeindre à plusieurs fois pour donner plus de corps à la dernière couleur qui doit rester.

Ce qui fait que quelques couleurs ne paroissent point fraîches ou qu'elles ne conservent pas long-tems leur beauté &

leur éclat, c'est que le peintre les tourmente quelquefois trop en travaillant. Car étant brouillées ensemble, il s'en trouve qui altèrent & corrompent les autres, en émouffant pour ainsi dire leur pointe & leur vivacité. C'est pourquoi on doit les employer avec propreté, & coucher, comme on vient de le dire, les principales teintes chacune à leur place, sans les mêler avec le pinceau ou avec la brosse, & en mettre de participantes entre les deux; enfin on les unira plutôt par application que par frottement. Une autre attention essentielle qu'il faut avoir, c'est de ne pas mêler ensemble les couleurs qui sont ennemies entr'elles, ou qui sont capables de corrompre les autres par leur extrême pesanteur, telles que les noirs, ou par leur mauvaise qualité, comme le noir de fumée, le verd-de-gris, & quelques autres qu'on doit employer à part, si l'on est forcé de s'en servir. Et même lorsqu'il est nécessaire de donner plus de force à quelques parties d'un ouvrage, on doit attendre qu'il soit sec, si l'on veut le re-

DE PEINTURE. I. PART. III

toucher avec des couleurs capables de nuire aux autres. Il y a des peintres qui ne font point toutes ces observations, elles sont néanmoins très nécessaires pour conserver la beauté du coloris.

Ceux qui travaillent avec jugement, couchent les couleurs à petits coups & sans précipitation; aux carnations ils les mettent plus épaisses, les couvrant & recouvrant plusieurs fois, ce que les peintres appellent *bien empâter*. Les couleurs à huile ont l'avantage de pouvoir se mêler facilement par le maniement du pinceau; mais aussi il est à craindre qu'à force de les tourmenter on n'en fasse perdre la fraîcheur, sur-tout dans les carnations, & qu'elles ne deviennent sales & terrestres. C'est pourquoi, pour ne pas gâter ainsi les couleurs en noyant les teintes les unes dans les autres, il y a des peintres qui finissent en hachant avec des teintes participantes, ce qui réussit admirablement dans les grands ouvrages.

Pour obvier à cet inconvénient, il y a deux choses à observer : la première est

de s'accoutumer à peindre & à mêler *ses* couleurs avec promptitude & légéreté de pinceau, enforte que, s'il étoit possible, on ne passât point deux fois sur le même endroit. La seconde est, qu'après avoir ainsi mêlé légèrement *ses* couleurs ensemble, il faut prendre soin de ne retoucher par dessus qu'avec des couleurs vierges & fraîches, qui conviennent aux endroits où on les met, & qui soient de même ton que celles qui auront déjà été peintes & mêlées par dessous. Pour apprendre à peindre de cette sorte, il n'y a rien de mieux à faire que de copier quelques morceaux du *Correge* & de *Vandeick*, pour la légéreté du pinceau, & d'autres de *Paul Veronèse* & de *Rubens*, pour les teintes vierges.

Plus un tableau est nourri de couleur, lorsqu'elle est pure, sans être *patrouillée* avec d'autres par dessous, plus les couleurs conservent d'éclat par la suite du tems. C'est pourquoi on n'approuve point l'usage de quelques peintres qui finissent leurs tableaux sur les ébauches, en y mettant peu

de couleur & beaucoup d'huile, comme s'ils glaçoient; quelquefois même ils se servent d'huile de thérébentine pour les faire couler plus facilement: il est vrai que cette maniere expédie fort l'ouvrage, mais elle est dangereuse à suivre. En effet ces tableaux ne paroissent plus dans la suite que comme un brouillard coloré & sans aucune vivacité, parce que la trop grande quantité d'huile; principalement celle de thérébentine, absorbe & fait mourir les couleurs.

Il est inutile de faire observer que, pour peindre de bonne grace, il faut tenir son pinceau le plus long qu'il est possible, & être droit sur son siege, sans contrainte néanmoins, & à une distance raisonnable de son ouvrage: on en peint beaucoup plus librement. Au contraire rien n'est plus de mauvaise grace que de tenir son pinceau trop court & d'avoir le nez, comme on dit, sur son ouvrage.



*De la façon de retoucher les tableaux.*

Lorsqu'on veut retoucher un tableau qui est fini, il ne le faut faire qu'avec beaucoup de circonspection : ce ne doit jamais être que pour les bruns, afin de leur donner plus de force & comme en *glaçant* ; car si l'on vouloit retoucher les clairs, on ne réussiroit jamais, & il vaudroit mieux alors recommencer à peindre toute la partie dont on n'est pas content.

Quand on peint une couleur sur une autre qui n'est pas parfaitement sèche, la dernière *s'emboit*, & elle paroît toute terne : les bruns n'ont plus de brillant ni de force, à cause que l'huile de la couleur de dessus pénètre & s'incorpore dans celle de dessous. Cela arrive aussi lorsqu'on peint sur des toiles trop nouvellement imprimées. C'est pourquoi, si l'on vouloit retoucher des parties embues, il faudroit les vernir auparavant pour en voir la véritable couleur & la force avant que d'y retoucher. On avertit cependant qu'on ne doit jamais peindre sur le vernis,



DE PEINTURE. I. PART. 115

parce qu'il gâte la couleur qu'on met dessus. D'ailleurs comme en vernissant une couleur fraîchement peinte elle peut se détremper, parce que le principal corps du vernis est de l'huile de thérébentine, qui est fort pénétrante, il vaut mieux frotter à sec ces parties avec un petit morceau d'éponge imbibé d'un peu d'huile de noix & d'huile siccativè, mêlées ensemble; cela fait, à peu de chose près, l'effet du vernis, car cette composition sèche promptement. Quelquefois on retouche sur cette huile tandis qu'elle est encore fraîche, & d'autres fois on attend qu'elle soit sèche, suivant qu'on le trouve plus à propos.

On se sert souvent de cette manière pour les paysages, qui ne sont pour la plupart que touchés, en attendant cependant toujours que l'huile, avec laquelle on a frotté, soit sèche. Il n'en est pas de même de l'architecture, & l'on n'attend pas que l'huile soit sèche pour tirer les moulures sur les masses qui ont été peintes à plat: car, comme il les faut adoucir pour la

plupart, il est fort commode que le pinceau ou la brosse qui adoucit, puisse couler facilement.

Un des grands avantages de la peinture à huile, c'est qu'elle donne le tems nécessaire pour mêler autant qu'on veut les teintes les unes avec les autres, en les adoucissant, & pour les faire paroître plus semblables au naturel: il en est de même pour les contours ronds & fuyans, qui ne doivent jamais être tranchés, mais toujours un peu noyés & adoucis avec le fond sur lequel ils se trouvent. C'est pourquoi on commence toujours par finir sur l'ébauche ces sortes d'objets arrondis, lesquels sont les plus avancés, afin que l'on puisse couler un peu du fond proche des contours fuyans pour en noyer les couleurs ensemble: car sans cela ces contours seroient tranchés, ce qui les feroit paroître secs & durs. Ensuite quand on finit les autres corps qui sont derriere, & dont on a déjà couché un peu de couleur, on joint la couleur qui est nouvelle avec celle qui a été couchée, le plus proprement qu'il

est possible, sans y faire de bourrelets, de façon qu'on ne puisse pas s'appercevoir qu'elles ont été couchées à différentes reprises. Il n'en est pas de même des corps qui ne paroissent pas ronds & qui doivent être tranchés, car pour ceux-là on finit le fond le premier, comme un ciel contre lequel il y a des arbres, qu'il faut toucher sur le ciel, & autres choses semblables qui sont tranchées naturellement.

*De la maniere de glacer les couleurs à huile.*

Il faut savoir qu'il n'y a que les teintures & les couleurs qui ont peu de corps qui peuvent *se glacer*, car une couleur glacée n'est autre chose qu'une couleur transparente, au travers de laquelle on peut voir le fond sur lequel elle est couchée. On glace sur les bruns pour leur donner plus de force, & sur les couleurs claires & blanches pour les rendre très vives & éclatantes. Car une couleur glacée a toujours beaucoup plus d'éclat que si elle étoit peinte à l'ordinaire avec toutes ses différentes teintes.

Lorsqu'on veut glacer des ouvrages à huile (ce qui se fait ordinairement aux draperies avec de l'outremer ou de la laque fine), on peint le dessous fort clair & l'on va même jusqu'au blanc tout pur pour les grands rehauts; à l'égard des bruns, on les fait à l'ordinaire. On remarquera qu'il faut que les couleurs du fond soient fort fines & bien broyées, & de plus aussi-tôt qu'on a peint le fond, tandis qu'il est encore tout frais, il faut y passer légèrement & en tout sens la brosse à adoucir faite de poil de bléreau, afin que le fond qu'on veut glacer soit extrêmement uni. Sans cette précaution, la couleur qu'on glace par dessus ne pourroit pas se coucher bien uniment, & elle auroit plus d'épaisseur dans tous les petits sillons qui se font avec la brosse, ce qui ne seroit pas propre & feroit un mauvais effet à la vue. On ne glace point à huile sur un fond qui n'est pas bien sec. Il y a des personnes qui mettent une couche de vernis ordinaire sur le fond qu'ils veulent glacer, pour le rendre plus uni, ou lors-

qu'il est trop embu, & quand le vernis est sec, ils glacent par dessus: mais le vernis gâte toujours la couleur, comme nous l'avons déjà remarqué. Il faut que la couleur, avec laquelle on glace, soit fine pour se bien étendre, & pour se coucher uniformément & également, & qu'elle soit assez claire d'huile: pour glacer, on se sert d'un pinceau de poil doux & fin.

*Avis aux personnes qui commencent à peindre.*

Les personnes qui commencent à peindre tombent ordinairement dans trois défauts. Le premier est qu'ils se servent de pinceaux trop petits: le second, qu'ils donnent dans le gris & qu'ils ne mettent pas assez de jaune dans leurs teintes: le troisième est qu'ils gâtent & affadissent leurs teintes d'ombres à force d'y mêler du blanc en peignant, ou bien parce que pour leur teinte d'ombre ils se servent d'un pinceau qui aura servi à coucher une autre teinte dans laquelle il a entré du blanc.

Pour donc obvier à ces inconvéniens, il faut premierement se servir des plus gros pinceaux que l'on pourra, selon que les choses l'exigeront, & ne point faire en plusieurs coups ce qui se peut rendre en un seul. Secondement il faut être sur ses gardes pour le deuxieme défaut. Troisiemement enfin on doit s'accoutumer à ne point brouiller les pinceaux. Car pour peu qu'il entre de blanc dans les grandes & fortes ombres, les carnations en perdent leur force & leur caractère : le jaune en cette occasion faisant un effet tout contraire, doit dominer dans les ombres, pourvu qu'il n'y ait point trop d'affectation,

*Des couleurs qu'on emploie pour la peinture à huile.*

Ceux qui sont consommés dans une heureuse pratique de la peinture, ne feroient avec de mauvaises couleurs rien faire de frais ni de durable, à plus forte raison ceux qui commencent à manier le pinceau. L'économie est en cela une mauvaise



vaife excuse, puisque sur une toile de vingt sols, il n'entre pas ordinairement pour douze sols de couleur, à moins qu'on ne fasse des draperies d'outremer.

La bonté des couleurs consiste à être bien fines & bien broyées : il faut être curieux sur-tout d'avoir de beau jaune, de la laque fine, qui soit très belle, & de beau stil de grain, dont le meilleur vient de Hollande en petites écailles; celui qui tire sur le verd ne vaut rien pour les carnations. Les autres couleurs sont assez bonnes pourvu qu'elles soient bien broyées. Voici un petit détail sur les couleurs dont on se sert pour la peinture à huile.

*Le blanc de plomb* se tire du plomb que l'on enterre. Au bout de quelques années, de ce plomb même il se forme des écailles qui changent & deviennent un fort beau blanc. Quoique ce blanc subsiste en peinture, il a toujours une mauvaise qualité, qui se corrige cependant par le moyen de l'huile en le broyant sur la pierre.

*Le blanc de céruse* est aussi une rouille

de plomb, mais plus grossiere que le blanc de plomb.

*Le massicot jaune & le massicot blanc se font avec du plomb calciné.*

*L'orpin s'emploie calciné, & aussi sans l'être. Pour le calciner, on le met au feu dans une boîte de fer, ou dans un pot bien bouché : mais peu de gens veulent faire cette opération, parce que la fumée en est mortelle : il est même de peu d'usage, parce qu'il est dangereux de s'en servir.*

*La mine de plomb se tire des mines de ce métal. On s'en sert peu, parce qu'elle est mauvaise & ennemie des autres couleurs.*

*Le cinabre ou vermillon vient des mines de vif-argent. Ce minéral ne subsiste pas long-tems à l'air.*

Il y a de deux sortes de laque : la grosse & la fine. La *laque fine* se fait avec la cochenille ou avec de la bourre d'écarlate ; la grosse ou la commune se fait avec du bois de Brésil ou d'autres bois colorés. Cette dernière ne subsiste pas à l'air, c'est pourquoi il s'en faut servir le moins que

On peut, si ce n'est pour ébaucher de grandes draperies, ou autres choses semblables, dans lesquelles il en entreroit beaucoup. La bonne laque fine vient de Venise; elle est chere, mais on en use bien peu quand on ne s'en sert que pour les carnations. Celle qui tire le plus sur la couleur de rose, ou la moins violette, est la meilleure. Pour connoître si la laque est fine, il faut la mettre tremper dans du jus de citron, dans lequel elle doit conserver sa couleur.

*Les cendres bleues & les cendres vertes :* elles ne servent guere que pour le paysage, & rarement pour les draperies.

*La terre verte* est bonne par-tout où l'on veut l'employer, excepté dans les carnations.

*Le bleu d'Inde* est d'un fréquent usage dans la peinture à huile, soit pour faire des ciels, soit pour des draperies. Quand il est bien apprêté, il se conserve longtemps beau. Il ne faut pas y mettre trop d'huile, mais le coucher un peu épais & brun, parce qu'il se décharge assez par la

suite. On l'emploie aussi avec succès dans la détrempe, étant bon à faire des verds.

*Le stil de grain* se fait de graine d'Avignon, qu'on fait tremper & bouillir : puis on y jette des cendres de farment ou du blanc de craie pour donner du corps à la laque, après quoi l'on passe le tout au travers d'un linge fort fin.

*Le noir de fumée* est une mauvaise couleur, qui est cependant propre à peindre des draperies noires. On lui préfère avec raison *le noir d'os* & *le noir d'ivoire*, lesquels ne sont pas si faciles à s'évaporer.

*Le verd-de-gris* est la peste de toutes les couleurs, & il est capable de perdre tout un tableau s'il en entroit la moindre partie dans l'imprimure d'une toile ; il a d'ailleurs une couleur fort belle & agréable. Quelquefois on le calcine pour lui ôter sa malignité & le rendre plus durable, mais il est dangereux à calciner aussi-bien que l'orpin ; & quelque purifié qu'il puisse être, il ne faut l'employer que seul, car il gâteroit les couleurs avec lesquelles on pourroit le mêler. On est ce-

pendant obligé d'en user à cause qu'il seche beaucoup, & l'on en mêle seulement un peu dans les noirs qui ne sécheroient jamais tout seuls. Il faut bien prendre garde de ne pas se servir, pour les autres couleurs, de brosses ou de pinceaux avec lesquels on ait employé du verd-de-gris. On fait un grand usage de cette couleur à la campagne pour les contrevents des fenêtres, & pour les grilles & les treillages de jardins.

---

## CHAPITRE V.

*De l'impression des toiles, planches, &c.  
& de la préparation des huiles qui  
servent à la peinture.*

ON a vu ci-devant que la peinture pouvoit se pratiquer sur des toiles ou sur des planches préparées, & même sur des murailles; nous allons expliquer dans ce chapitre les différentes manieres d'impri-

mer les surfaces qu'on veut peindre pour les rendre propres à recevoir cette peinture.

*Maniere d'imprimer les toiles pour la peinture à huile.*

On peint présentement beaucoup plus sur toile que sur toute autre matière, principalement pour les grands tableaux, parce que la toile est plus commode à transporter que le bois, qui est pesant & qui est d'ailleurs sujet à se fendre. Pour cet effet on choisit des toiles neuves assez claires, unies & ayant le moins de nœuds qu'il est possible. On les tend sur des châffis de bois avec de petites broquettes, en rebordant la toile sur l'épaisseur du châffis où on l'attache, en mettant les broquettes à trois ou quatre doigts de distance l'une de l'autre. Quand la toile est bien tendue sur le châffis, qui doit être ferme & solide, garni de sa traverse & de ses écharpes pour le maintenir en bon état, on l'en colle d'abord avec de la colle faite de rognure de gants ou de cuir, qui doit être figée



& refroidie. Cette colle se couche avec le tranchant d'un grand couteau qui est assez mince, en le penchant un peu : le couteau a son manche recourbé vers le dos, afin que la main qui le tient ne touche pas à la toile en s'en servant.

On pousse un peu la toile par derriere aux endroits où l'on passe le couteau pour étendre la colle plus uniment & plus également, & l'on n'y en laisse que le moins qu'on peut. On racle aussi-tôt toute la colle qui a passé par derriere, avec le même couteau, afin que la toile soit plus également encollée. Elle devient alors fort tendue, & on la laisse bien sécher. Cette colle sert à boucher tous les trous de la toile, & à en coucher tous les petits fils ; mais pour la rendre encore plus unie quand elle est sèche, on la frotte en tout sens avec une pierre de ponce bien aplatie, pour en emporter tous les nœuds & les inégalités.

On imprime ensuite la toile avec quelque couleur simple & amie des autres couleurs, comme du brun rouge broyé à

l'huile, médiocrement épais, dans lequel on met quelque siccatif, qui est pour l'ordinaire un peu de mine rouge ou de blanc de plomb bien broyé, pour le faire plutôt sécher. La couleur de cette *imprimure* se broye avec de l'huile de noix ou de lin; & pour la coucher aussi légèrement qu'il est possible, on l'étend sur la toile avec le même couteau qui a servi pour la colle, en poussant la toile par derrière, de distance en distance, à mesure qu'on étend la couleur, pour n'y en laisser que très peu, & seulement autant qu'il en faut pour commencer à unir la toile. S'il étoit passé un peu de cette couleur par derrière par quelques petits trous de la toile que la colle n'auroit pas bien bouchés, il faut la ratifier encore toute fraîche avec le tranchant du couteau, & laisser ensuite bien sécher cette première imprimure. Après cela on ponce encore la toile pour la rendre plus unie & pour la préparer à recevoir une seconde couche.

Il y a des peintres qui aiment mieux les toiles qui n'ont qu'une seule couche

de couleur & qui les préfèrent à celles qui en ont deux, parce qu'elles font moins *mourir* les couleurs & qu'elles se roulent plus facilement quand on veut les transporter. Cependant comme le grain de la toile paroît toujours beaucoup sur celles qui n'ont qu'une couche, on ne s'en sert guere que pour de grands ouvrages.

On donne donc presque toujours deux autres couches d'impression, l'une après l'autre, sur la première, en ponçant toujours la précédente, quand elle est bien seche, avant que de mettre la suivante. Ces dernières imprimures sont composées de blanc de plomb mêlé de rouge brun, & d'un peu de noir de charbon, pour rendre le fond d'un gris rougeâtre qui convient en général à toutes les couleurs de la peinture; observant d'y mettre le moins de couleur que l'on peut, pour que la toile en soit moins cassante & que les couleurs qu'on vient ensuite à coucher dessus, en peignant, se conservent mieux. Quand cette dernière couche est bien seche, la toile est alors préparée & en état

de recevoir la peinture. Il est à remarquer que les couleurs s'en conserveroient beaucoup mieux si elles étoient couchées sur la toile nue & sans être imprimée, mais il faudroit choisir pour cet effet une toile extrêmement ferrée & unie. Si même on faisoit l'imprimure seulement en détrempe, il est certain que les couleurs en paroistroient beaucoup plus vives, parce que cette sorte d'imprimure boiroit l'huile qu'on est obligé de mêler avec les couleurs & qui leur ôte une partie de leur éclat. Aussi de très-fameux peintres, tels que *le Titien* & *Paul Veronèse*, dans l'idée où ils étoient que les imprimures à huile gâtoient toujours les couleurs de leurs tableaux, se sont servis de toiles imprimées de blanc en détrempe, & ils ont peint à huile par dessus, ce qui fait que leurs couleurs sont demeurées très vives & très éclatantes. Car la couleur des fonds paroît toujours & *tue*, comme on dit, celles qu'on y met ensuite, sur-tout si elles sont d'une teinte différente, & s'il n'y en a pas fort épais. Alors l'huile venant à s'éva-

porer en séchant, il ne reste plus que la couleur qui est toujours assez mince pour laisser entrevoir le fond. C'est pourquoi, pour bien garnir un tableau de couleur, on est obligé de peindre une même chose à plusieurs reprises & avec la même couleur.

Il faut avouer cependant que les toiles imprimées d'abord avec une couche à détrempe, sont sujettes à s'écailler & ne se roulent que difficilement, c'est ce qui empêche de les préparer de cette manière, & ce qui oblige par conséquent de les imprimer avec des couleurs à huile. Mais quand la toile est bonne, fine & bien serrée, le moins qu'on peut y mettre d'huile & de couleurs pour l'imprimer est toujours le meilleur, prenant garde sur-tout que l'huile & les couleurs soient bonnes. Au reste la mine de plomb, que quelques-uns mêlent dans leur imprimure pour la faire plutôt sécher, nuit beaucoup à la vivacité des couleurs & efface bientôt la beauté du coloris des tableaux.



*Pour peindre à huile sur une muraille.*

Il faut premierement que la muraille soit bien unie & bien seche : alors on y donne deux ou trois couches d'huile bouillante, & cela jusqu'à ce que l'enduit demeure gras & qu'il n'*emboive* plus. Après cela on l'imprime de couleurs siccatives. Pour cet effet on prend du blanc de craie, de l'ocre rouge, ou d'autres sortes de terres qu'on broye un peu ferme, & l'on en met une couche sur le mur. Lorsque cette imprimure est entierement seche, on y peut dessiner ce que l'on veut & peindre ensuite par dessus, mêlant un peu de vernis parmi les couleurs, afin de n'être pas obligé de les vernir ensuite.

Il y a des personnes qui préparent la muraille d'une autre maniere, afin qu'elle soit plus seche & que l'humidité n'en fasse pas détacher les couleurs par écailles, comme il arrive quelquefois, à cause de l'huile qui lui résiste & qui l'empêche de s'échapper. On fait un enduit avec de la chaux & de la poudre de marbre ou du



DE PEINTURE. I. PART. 133

ciment fait de tuiles bien battues, on l'étend avec la truelle pour le rendre bien uni, & on l'imbibe d'huile de lin avec une grosse brosse. Ensuite ayant préparé une composition de poix grecque, de mastic & de gros vernis qu'on fait bouillir ensemble dans un pot de terre; avec une brosse on en couvre la muraille, & l'on frotte ensuite cette matière avec une truelle chaude pour l'étendre & la mieux unir. Cette préparation faite, on imprime tout le mur avec les couleurs ci-dessus, avant que d'y rien dessiner.

On peut encore faire un enduit sur le mur avec du mortier composé de chaux, de ciment de briques & de sable. Lorsque celui-ci est bien sec, on en fait un second avec de la chaux, du ciment bien passé & du mâche-fer ou écume de fer, autant de l'un que de l'autre. Cette composition étant bien battue & incorporée ensemble avec des blancs d'œufs & de l'huile de lin, il s'en fait un enduit si ferme qu'on ne peut rien trouver de meilleur. On observera qu'il ne faut pas quitter l'enduit

pendant que la matiere y est fraîchement appliquée, & qu'il faut l'étendre continuellement avec la truelle, jusqu'à ce que le mur en soit tout couvert & que l'enduit soit extrêmement poli : car sans cela l'enduit ne manqueroit pas de se fendre à plusieurs endroits. Quand il est bien sec, il faut l'imprimer comme on a vu ci-devant.

On ne peint guere que sur des murs enduits de plâtre, parce qu'ils sont extrêmement unis, & que d'ailleurs l'huile s'y emboit & pénètre, ce qu'elle ne feroit pas sur des murs enduits de mortier. On pourroit pourtant faire un enduit ou mastic composé de résine & de beaucoup de brique pilée, lequel étant appliqué à chaud & uni avec la truelle, sur un gros enduit de mortier ordinaire, pourroit préparer la muraille à recevoir les couleurs à huile qui s'incorporeroient dans les parties de la brique. Cette incrustation auroit l'avantage de durer bien plus que le plâtre, qui ne peut subsister long-tems dans les lieux humides & exposés aux injures de l'air.

*Maniere d'imprimer le bois pour la  
peinture à huile.*

On prépare les planches de bois pour la peinture à huile en les encollant d'abord des deux côtés avec de la colle chaude, faite de cuir, de parchemin, ou de rognures de gants, comme celle dont on se sert pour la détrempe : on en met des deux côtés pour empêcher que la planche ne se tourmente. Ensuite quand la colle est sèche, on racle légèrement le côté sur lequel on doit peindre pour unir cette première couche, & l'on imprime encore les deux côtés avec du blanc de craie & de la colle, se servant d'une brosse douce, ce qu'on réitère plusieurs fois de suite, observant de laisser toujours bien sécher la couche précédente & d'unir à chaque couche le côté sur lequel on doit travailler, avant que d'y en mettre une nouvelle. Il faut passer ces couches fort promptement & ne froter que légèrement, de peur de détremper la colle de la dernière couche. Ces différentes couches

servent à remplir les pores du bois & à rendre le fond plus uni. Enfin on imprime ces planches d'une couleur à huile qui doit être médiocrement épaisse, en la couchant uniment avec la brosse douce. Cette couleur est composée, comme nous l'avons dit ci-devant, pour l'ordinaire de blanc de plomb ou de céruse, mêlé d'un peu de brun rouge & de noir de charbon, ce qui fait un gris tirant sur le rouge. Cette imprimure étant bien sèche, on y trace le dessein, & l'on y applique les couleurs.

Quelques personnes donnent deux couches de cette couleur l'une après l'autre, & quand la première est sèche, ils la frottent avec une pierre de ponce, ou bien ils la ratissent légèrement avec le tranchant d'un couteau pour en ôter toutes les inégalités : ensuite ils mettent leur seconde couche, & alors le bois est préparé pour y travailler. Ces planches sont bien plus unies que les toiles, aussi s'en fert-on très avantageusement pour de petits ouvrages qui demandent beaucoup de propreté.

*Préparation des planches de cuivre pour la peinture.*

Pour les planches de cuivre, après qu'elles ont été dressées & poncées comme elles doivent être en fortant des mains du cuivrier (1), on les imprime d'abord de la couleur à huile qui doit faire le fond, & qui doit être comme les dernières couches qu'on met sur les planches de bois. On y en met deux ou trois l'une après l'autre, observant de laisser toujours sécher la précédente avant que d'y en mettre une nouvelle. Mais comme ces couches sont ordinairement trop polies, ce qui empêcheroit d'y peindre facilement, parce que la couleur glisseroit trop sur cette surface unie, on bat un peu l'imprimure toute fraîche avec la paume de la main, pour y former un petit grain qui puisse mieux happer la couleur.

On peut encore ne pas faire d'autre préparation aux fonds de cuivre que de

(1) Voyez le *Traité de la Gravure à l'eau forte*, par *Abr. Bosse*, nouvelle édition augmentée par *Jombert*, en 1745.

couper une gouffe d'ail en deux, & en frotter le côté du cuivre sur lequel on veut peindre, à moins qu'on ne voulût un fond d'une autre couleur que celle du cuivre.

*Des huiles qui servent pour la peinture.*

Toutes les couleurs qui peuvent servir dans la peinture à huile se broient communément avec de l'huile de noix, qui est *ficcative* de sa nature. A son défaut on y emploie de l'huile d'œillet, qui n'est pas si bonne, ou de l'huile de lin; mais comme elles sont plus jaunes & plus grasses que l'huile de noix, on ne s'en sert guere que pour les peintures d'impression, parce qu'elles sont à meilleur marché. Il y a des peintres qui ont employé de l'huile tirée de la graine de pavots blancs, parce qu'elle est beaucoup plus blanche & plus claire que l'huile de noix, & qu'elle a d'ailleurs la même qualité d'être *ficcative*: mais ce raffinement n'est bon que pour de très petits ouvrages où l'on recherche tout ce



qui peut contribuer à la beauté & à la vivacité des couleurs.

Pour faire couler les couleurs & pour retoucher plus aisément un tableau, on se sert d'huile d'aspic, qui fait boire & ôte le luisant du tableau. Elle est propre aussi à enlever la crasse des tableaux & à les nettoyer, mais il faut prendre garde qu'elle n'emporte les couleurs. Elle est faite avec les épis de la fleur de lavande.

Il y a une autre huile tirée de la résine du mélese, du sapin, ou du térébinthe qui croît dans l'isle de Chypre; on l'appelle *huile de térébenthine*. Elle est encore fort bonne à retoucher les tableaux, & principalement pour mêler avec l'outremer & les émaux, parce qu'elle sert à les étendre & qu'elle s'évapore aussi-tôt. Lorsqu'on use de cette dernière, il n'est pas nécessaire de mêler beaucoup d'autre huile dans les couleurs avec celle-ci, parce qu'elles ne serviroient qu'à la faire jaunir.

Quoique l'huile de noix soit siccativè, il y a pourtant quelques couleurs qui, étant mêlées & broyées avec cette huile,

ne sechent jamais : il y en a d'autres qui ne sechent que difficilement. C'est ce qui a obligé les peintres de chercher quelques moyens pour faire sécher ces sortes de couleurs.

On a trouvé, par exemple, que la couperose blanche fondue & séchée sur une platine de fer étoit un bon siccatif lorsqu'on en mêloit un peu parmi les couleurs ; mais pour la bien mêler, il faut qu'elle soit broyée à l'huile. Comme elle n'a aucune couleur, elle ne gâte point celles où on la met, telles que l'outremer & la laque qui ne sechent point toutes seules.

Il est vrai qu'en mettant beaucoup de blanc de plomb dans ces couleurs elles sechent assez facilement, pourvu néanmoins que le blanc de plomb ne soit pas nouvellement broyé, ni avec de nouvelle huile ; autrement il seroit lui-même difficile à sécher, sur-tout en hiver : on remarquera à cette occasion, en général, que toutes les couleurs à huile sechent bien plus promptement en été qu'en hiver.

Cependant comme la couperose est un sel, il est à craindre qu'elle ne se sépare des couleurs par la suite, sur-tout si les tableaux sont exposés à l'humidité, & qu'en se fondant avec cette humidité elle ne laisse sur les tableaux une espece de farine blanche quand elle vient à se sécher. C'est ce qui a obligé de recourir à d'autres siccatifs que ce minéral.

*Huile siccatif pour la peinture.*

L'huile qu'on appelle *siccatif*, est très commune & fort en usage dans la peinture : sa composition est des plus faciles. Ce n'est que de l'huile de noix cuite à petit feu dans un pot de terre avec de la litarge bien broyée avec la même huile : on met environ un huitième ou tout au plus un dixième de litarge. Il faut la faire cuire doucement, de peur qu'elle ne noircisse, ou qu'elle ne se répande en bouillant trop fort ; & 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 : d'abord qu'elle est

reposée, elle est bonne à employer. On observera qu'il est nécessaire que le pot dans lequel on la fait cuire, ne soit qu'à moitié plein, de crainte qu'en bouillant elle ne monte par dessus les bords & ne se répande dans le feu. Il y a des personnes qui jettent dans l'huile, lorsqu'elle est sur le feu, un oignon coupé en plusieurs morceaux, ou une tranche de pain pour la dégraisser & pour la rendre plus coulante, du moins à ce qu'ils prétendent. On met un peu de cette huile cuite dans les couleurs qui auroient peine à sécher toutes seules, telles que l'outremer, la laque, les ftils de grain, le noir de charbon, & surtout le noir d'os ou d'ivoire, où il faut mettre plus de siccatif que dans les autres couleurs: si l'on n'y en mettoit point du tout, ce noir seroit des années entières à sécher.

On peut encore faire de l'huile siccatrice d'une autre maniere. On prend de l'émail ou de l'azur en poudre, & on le fait bouillir dans de l'huile de noix. Au bout de quelque tems on retire le vaisseau

DE PEINTURE. I. PART. 143

du feu, & on laisse reposer le tout. Le dessus de cette huile sert à mêler avec le blanc & à le détremper : on s'en sert aussi pour les autres couleurs qu'on veut conserver pures & éclatantes.

*Huile à broyer les couleurs pour résister aux injures de l'air.*

Prenez deux onces de mastic en larmes bien claires & broyez les avec de l'huile de lin. Versez ce mélange dans un pot vernissé que vous mettrez sur le feu : vous y ferez fondre peu à peu le mastic, remuant toujours la matière : puis vous laisserez refroidir cette huile & regarderez si le mastic est fondu & bien incorporé avec l'huile. Alors vous vous en servirez pour broyer vos couleurs, lesquelles résisteront à l'air, & vous en peindrez les ouvrages qui doivent être exposés à l'injure du tems.

*Huile grasse ou siccativ pour les couleurs.*

Délayez dans un demi-septier d'huile de lin & un demi-verre d'eau, gros comme

la moitié d'un œuf de couperose blanche; ajoutez-y autant de litarge d'or & autant de mine rouge, & enfin gros comme une petite noix de blanc de plomb broyé à l'huile. Faites bouillir le tout lentement pendant une heure & demie. Lorsque la liqueur sera devenue rouge, tirez le vaisseau du feu & laissez la reposer: pour bien dépurér l'huile, vous la verserez peu à peu & par inclination dans un autre vaisseau propre. Il y en a qui, au lieu de couperose, y mettent même quantité de terre d'ombre pulvérisée.

On peut encore verser de l'huile de lin ou de l'huile de noix dans un vaisseau de plomb, & ayant couvert ce vase avec un couvercle de verre, l'exposer en été aux rayons du soleil: l'huile deviendra grasse en fort peu de tems,

*Pour faire de l'huile grasse en une heure.*

On peut faire de l'huile grasse ou siccativè en très peu de tems, en broyant de la litarge d'or avec de l'huile de noix; après qu'elle est bien broyée, on fait  
bouillir



bouillir le tout sur le feu l'espace d'un demi-quart d'heure, & l'huile grasse est bonne à employer. Sur une pinte d'huile il faut une livre de litarge.

---

## CHAPITRE VI.

*Des secrets pour peindre à l'huile sur les estampes, & sur le verre.*

*Maniere de peindre à huile les estampes en taille-douce.*

CETTE peinture est aisée à faire. Pour cet effet on colle l'estampe sur un chassis de bois après l'avoir humectée d'eau, comme si l'on vouloit faire un chassis de papier. Lorsqu'elle est seche, il faut la vernir par derriere avec de l'huile de térébenthine, ou avec du vernis ordinaire pour les tableaux, ou enfin avec le vernis dont la composition est ci-après. Puis il faut avoir des couleurs broyées avec de l'huile de noix & les appliquer à plat &

fans ombrer sur le revers de chaque partie de l'estampe, telles que les carnations, les cheveux, les draperies, &c. faisant à peu près les mélanges : comme du blanc & un peu de vermillon pour les carnations, un peu plus de rouge aux joues & aux levres, &c. On couche ces couleurs à plat, parce que les tailles de la gravure & les traits qui représentent les ombres, suffisent & font l'effet des demi-teintes & des ombres. Lorsque vous aurez couché, comme on vient de dire, toutes les couleurs sur le dos de l'estampe, vous la vernirez du côté de l'impression avec un vernis blanc, & la laisserez sécher. Si elle ne vous paroît pas assez luisante ou transparente, vernissez-la encore une fois. Mais avant que de la laisser entièrement sécher, si vous avez dessein d'y appliquer de l'or ou de l'argent moulu en quelques endroits, vous détrempez de l'or en coquille avec de l'eau gommée, & vous l'y appliquerez un peu épais, autrement l'or venant à sécher, se retireroit par petits points ; au lieu que si l'or ou l'argent est en bonne consistance,

vous en admirerez la beauté sur le vernis. Le tout étant bien sec & l'estampe étant encore sur son même chassis, si vous appréhendez qu'elle ne se casse ou ne se déchire par la suite, il faut avoir un carton ou un petit ais mince de la même grandeur que l'estampe & la coller dessus cet ais sans l'ôter du chassis, jusqu'à ce qu'elle soit bien sèche. Alors vous pouvez la retirer & la mettre dans une bordure.

*Vernis pour préparer les taille-douces avant que de les peindre à huile.*

Ce vernis se fait sans feu, en la manière suivante. Mettez dans un vase de terre ou de faïence un quarteron de térébenthine, autant d'huile d'aspic, & la hauteur d'un doigt d'esprit de vin dans un verre. Délayez la matière avec un pinceau de la grosseur du pouce, & le plus doux que vous pourrez trouver, jusqu'à ce qu'elle soit épaisse comme un glaïre d'œuf. Alors votre estampe étant montée sur son chassis, vous la frotterez par derrière, en étendant le vernis le plus

promptement qu'il se pourra, en la couchant à plat, & vous en ferez autant du côté de la gravure en la retournant, puis la laisserez sécher. Il ne faut point mettre l'estampe debout, mais la coucher à plat, en sorte qu'elle ne porte que sur l'épaisseur du châssis. Si le vernis est long-temps à sécher, mettez-y une couche d'esprit de vin par dessus.

*Autre maniere mieux détaillée.*

Prenez des estampes ou images en taille-douce, dont les figures soient un peu grandes, & où il y ait fort peu d'ombres & beaucoup de lumière. Celles qui sont gravées en maniere noire & sans hachures, y sont très propres & font un bel effet. Humectez légèrement une de ces estampes par derrière avec une éponge imbibée d'eau nette, collez proprement cette estampe sur un châssis de bois avec de la colle de farine, & laissez la sécher. Prenez ensuite du vernis ordinaire & mêlez y trois fois autant d'huile de térébenthine, faites le chauffer un peu sur les cendres.

chaudes, & l'ayant bien brouillé avec une brosse de poil de porc : couchez-en également par-tout sur le derrière de votre estampe. S'il se trouve quelques endroits où le vernis n'ait point pénétré, mettez-y une goutte de la même huile & passez-y ensuite la brosse. Deux ou trois heures après, donnez-encore une couche de votre vernis pur & sans addition d'huile, & exposez votre châssis au soleil ou dans un lieu chaud. Réitérez vos couches jusqu'à ce que l'image soit extrêmement claire & transparente comme du verre blanc, & laissez-la sécher jusqu'à ce que le vernis ne prenne plus au doigt. Alors vous observerez quel est l'envers de l'estampe pour y appliquer vos couleurs en la manière suivante.

Prenez de la couleur de cheveux & mettez-en par-tout où il y a du poil, prenant garde de déborder, il vaut mieux laisser quelques cheveux échappés sur le visage sans y mettre de cette couleur. Après cela faites le vermeil des joues avec la couleur qui lui est propre. Pour agir plus sûre-

ment, opposez une feuille de papier blanc à l'endroit où vous voulez appliquer vos couleurs, afin de mieux voir l'effet & le degré de la teinte que vous devez mettre. Puis le blanc des yeux, le rond de la prunelle, les sourcils, les levres, &c. Composez ensuite de la couleur semblable aux carnations des figures que vous voulez faire, & couchez-en par-tout sur le visage, sans autre attention sinon qu'il ne faut pas froter en couchant cette couleur, de crainte d'effacer celle qui y est déjà & de gâter ce qui est fait. Observez la même chose à l'égard du reste du corps où il se trouve de la couleur de chair à mettre. Pour les draperies & autres morceaux, il n'y a qu'à les reconnoître & leur donner tout uniment les couleurs qui leur conviennent sans aucune autre façon, sinon qu'elles soient bien broyées avec de l'huile de noix ou de lin. Les hachures & les tailles de l'estampe, comme on l'a dit ci-devant, feront d'elles-mêmes l'effet des ombres sous les teintes que vous y aurez appliquées. On a vu précédemment quelles sont les



DE PEINTURE. I. PART. 151

couleurs les plus usitées pour la peinture à huile; voici celles qui conviennent le mieux pour cette sorte de travail.

Pour les draperies d'écarlate, on prend du beau vermillon avec un peu de laque fine & de mine orangée.

Pour la couleur de cerise, du vermillon mêlé avec un peu de blanc de plomb.

Pour la couleur de feu, du vermillon & du stil de grain.

Pour le jaune, du beau massicot doré & pâle, avec du jaune de Naples.

Pour l'aurore claire, comme les rayons du soleil, les gloires, &c. de l'ocre jaune, du vermillon & du blanc, le tout à volonté.

Pour le noir, on ne se sert point de noir pur; mais on le représente avec du gris composé de noir de charbon de faule, ou de noir d'os brûlés, mêlé avec du blanc de plomb: c'est ainsi qu'on rend toutes les étoffes noires, de soie ou autres.

Pour les fonds & les rochers, on prend du blanc mêlé avec du noir d'os. Les maisons, les masures & les fabriques d'ar-



chitecture se représentent aussi avec le même gris plus ou moins foncé.

Les éloignemens, payfages & terrasses se font de différente maniere. Quand les arbres font dans le lointain, on prend un peu de bleu ou des cendres vertes avec un peu d'ocre jaune, & quelquefois un peu de laque aux troncs les moins éloignés. Pour les branchages qui se trouvent plus proches, on se sert de verd de mer fait avec du stil de grain, des cendres bleues & du blanc, plus ou moins. Et pour les terrasses, on prend quelquefois du rouge brun, de l'ocre jaune & du noir d'os.

Pour les toits & couvertures de maisons, on mêle du gris & du rouge à discrétion.

Les nuées se représentent, 1°. avec du blanc & du vermillon, si elles doivent être rougeâtres. Si elles doivent être claires, on y met plus de blanc, particulièrement lorsqu'elles approchent davantage du soleil. Les nuées ordinaires se font communément avec du charbon de saule, du blanc & tant soit peu de rouge.

DE PEINTURE. I. PART. 153

Les eaux se font avec des cendres vertes & bleues, quelquefois avec du blanc.

La couleur de chair se fait pour les hommes, avec du blanc, de l'ocre jaune, & un peu de rouge brun : pour ceux qui ont le tein basané, avec du blanc, de l'ocre jaune, du rouge brun, & un peu de vermillon. Pour les femmes & les enfans, on prend du blanc de plomb, du vermillon, de la laque fine, & un peu de mine orangée : le tout à volonté.

Pour les cheveux, on se sert de blanc & d'ocre jaune pour les blonds, & de blanc mêlé avec du noir d'os pour les bruns.

Le violet se fait avec du bleu & de la laque fine. Le verd, avec du verd-de-gris & du massicot, ou bien avec des cendres bleues & du stil de grain : il s'éclaircit avec le blanc : si on veut plus verd, il faut y mettre plus de stil de grain, & pour le rendre plus éclatant, il y faut plus de massicot jaune.

Votre ouvrage étant achevé, vous le pourrez vernir, pour en conserver les cou-

leurs, avec un des vernis dont on se sert pour les tableaux à l'huile.

*Pour peindre sur le papier, comme en huile.*

Prenez un jaune d'œuf bien séparé du blanc, délayez-le avec deux fois plein la moitié de sa coquille d'eau claire, battez bien ce mélange & mettez-en un peu dans toutes les couleurs dont vous voulez vous servir pour peindre sur l'estampe.

*Pour imiter avec une estampe la peinture sur verre.*

Ayez un verre blanc de la grandeur de votre estampe & mettez dessus deux couches de vernis que vous ferez de la façon suivante. Il faut prendre quatre onces de térébenthine de Venise, une once & demie d'esprit de térébenthine, autant d'esprit de vin, deux gros de mastic en larmes, & faire bouillir le tout l'espace d'une heure dans un pot de terre vernissé : lorsqu'il sera froid, vous en appliquerez une couche sur le verre, bien également. La

premiere couche étant seche, il faut y en mettre une seconde, & sitôt que celle-ci sera presque seche, on doit coucher dessus le plus proprement qu'il se pourra l'estampe qui doit être préparée auparavant, comme on va le voir.

Prenez un vaisseau de verre, de faïance ou de terre vernissée, dont le fond soit aussi large que l'estampe, plat & uni, ayant son ouverture aussi large que le fond. Mettez dans ce vaisseau autant d'eau-forte qu'il en est nécessaire pour couvrir tout le fond, puis vous coucherez votre estampe à plat sur cette eau-forte du côté de la gravure. Vous l'en retirerez après, & l'ayant essuyée bien doucement entre deux linges ou entre deux papiers gris, vous laverez votre estampe dans deux ou trois eaux claires, & l'essuieriez comme ci-devant. Cela fait, vous l'appliquerez sur le verre, faisant en sorte qu'elle s'y colle bien uniment, sans faire aucun pli ni élevation du papier. Alors vous mouillerez le bout du doigt dans de l'eau nette, & ayant humecté l'estampe par derriere,

vous enlèverez, en frottant avec le même doigt, tout le papier où l'impression n'a pas marqué. Il n'y restera enfin que les traits de l'estampe sur lesquels vous pourrez peindre par derrière avec des couleurs à huile, les plus vives & les plus légères, & vous aurez une peinture que la poussière ni l'air ne pourront gâter. Pour en venir à bout, il n'est pas nécessaire de savoir peindre ni dessiner, il ne faut que de la patience & un peu d'adresse.

*Autre maniere de coller une estampe  
sur le verre.*

Ayez un verre blanc de la grandeur de votre estampe, & faites-le chauffer pour y appliquer avec un pinceau de la térébenthine de Venise, qui s'étendra dessus facilement & également en la mettant un peu sur le feu. Appliquez ensuite l'estampe sur ce verre ainsi préparé, du côté de l'impression, après l'avoir fait bouillir l'espace d'un demi-quart d'heure dans de l'esprit de vin : d'autres se contentent de l'y laisser tremper pendant vingt-quatre



heures, sans la faire bouillir. Le verre sur lequel l'estampe est collée étant refroidi, mouillez le bout du doigt, frottez-en doucement sur le papier que vous enlèverez petit à petit, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'impression. Alors vous mettrez bouillir au bain-marie, dans un matras, une partie de térébenthine sur quatre d'esprit de vin, pendant un bon quart d'heure. Puis vous coucherez de cette composition sur le derrière de l'estampe; & quand la seconde couche sera sèche, on peut y appliquer les couleurs & l'on aura de fort belles peintures, parce qu'on peut y employer des estampes bien gravées, qu'on n'a pas la peine de dessiner.

*Autre façon de peindre des estampes  
sur verre.*

Prenez une estampe de moyenne grandeur & rognez-en la marge jusqu'au bord de la gravure. Mettez-la tremper dans de l'eau commune, pendant trois jours dans un bassin plat & uni, qui soit assez grand pour la contenir sans être pliée. Ayez un

verre de la grandeur de votre estampe, frottez-le devant le feu avec de la térébenthine de Venise, observant d'y en mettre le moins épais que vous pourrez. Ayant retiré votre estampe de l'eau, mettez-la entre deux serviettes bien étendues pour l'efforer un peu ; étant bien essuyée, vous l'appliquerez du côté de la gravure sur le côté du verre qui a été frotté de térébenthine, passant légèrement la main par derrière pour l'applatir, en sorte qu'il n'y reste aucune élevation ni pli. S'il s'y en faisoit quelqu'un, on en feroit sortir l'air en perçant le papier à cet endroit avec une épingle. On ôte ensuite le papier, en frottant légèrement avec le bout du doigt, comme on a vu ci-devant, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que les traits de la gravure. Si le papier séchoit trop promptement, en sorte qu'il ne puisse plus s'enlever facilement avec le doigt, il faudroit réhumecter un peu cet endroit avec de l'eau & le laisser s'imbiber, alors il s'enlèvera très aisément. Cela fait, vous passerez avec un pinceau bien net une couche d'huile de

**V**érébenthine sur votre image, & la laissez pénétrer jusqu'à ce que les traits de la gravure paroissent autant d'un côté que de l'autre. S'il en est besoin, vous y en mettez deux couches. L'huile étant un peu sèche, il ne reste plus qu'à y appliquer les couleurs, comme on l'a dit ci-dessus.

On observera qu'il y a trois teintes dans les estampes gravées comme dans les tableaux : savoir, l'ombre, les demi-teintes, & les clairs. L'ombre est ce qui est le plus noir & marqué ordinairement par des tailles croisées l'une sur l'autre. Les demi-teintes tiennent le milieu entre les ombres & les jours, & se font en gravure avec des tailles légères & plus écartées les unes des autres. Les clairs enfin sont représentés par le blanc du papier, sans aucune hachure. Il faut garder le même ordre en appliquant les couleurs par derrière l'estampe collée sur le verre. Sur l'ombre, on met les couleurs les plus obscures & les plus foncées. Sur les demi-teintes, il faut des couleurs plus vives; enfin sur les clairs, qui représentent les endroits où

frappe la lumière, on applique les couleurs les plus légères. On doit cependant tellement adoucir ces différentes teintes qu'elles ne paroissent point se couper, mais qu'elles soient adoucies & fondues l'une dans l'autre. Ainsi sur les bords de l'ombre on mêlera un peu de demi-teinte, & l'on fondra les demi-teintes avec les clairs.

*De la maniere de peindre avec des cires colorées.*

*Bernard Dupuy du Grèz* fait mention en divers endroits de son *Traité sur la Peinture*, d'une maniere particuliere de peindre avec des cires de différentes couleurs, qui étoit fort usitée chez les anciens, mais dont l'usage & le secret se sont perdus, ainsi que bien d'autres découvertes sur les arts. Cette espece de peinture se faisoit apparemment en appliquant des cires de diverses couleurs sur le sujet qu'on vouloit représenter, & en les unissant ensuite avec un fer chaud, ou bien l'on en approchoit une espece de réchaud plein de feu qui achevoit de les

fondre & de les unir ensemble, (*cerâ pingere, cerâ inurere,*) & cette maniere s'appelloit encaustique. Nous laissons à la sagacité des curieux & des amateurs de la peinture de faire les recherches & les expériences nécessaires pour en faire la découverte (1).

*Pour peindre à huile sur le taffetas.*

Il faut d'abord préparer le taffetas avec une gomme, dont voici la composition. Prenez gros comme une feve de colle de

(1) Depuis que cet ouvrage est composé il a paru divers morceaux de peinture faits de cette maniere, dont on est redevable aux recherches de M. le Comte de Caylus, aidé de M. Vien, célèbre peintre d'histoire, & à M. Bachelier, peintre très renommé pour les fleurs & les animaux. Voyez à ce sujet le livre intitulé : *Mémoire sur la peinture à l'encaustique, & sur la peinture à la cire*, par M. le Comte de Caylus, & M. Majault, in-8°. Paris, 1755; & l'article *Encaustique* dans le *Dictionnaire encyclopédique*. Voyez aussi dans la nouvelle édition de l'*Architecture moderne*, imprimée à Paris chez Jombert, en 1764, en deux volumes in-4°. à la fin du traité de la *Construction*, chapitre XXXIII, de la *peinture d'impression*; l'article III qui traite de la *peinture en cire*, appelée *encaustique*.

poisson, coupez-la par petits morceaux, & faites-la tremper pendant douze heures dans un verre d'eau. Ensuite faites-la fondre sur le feu jusqu'au premier bouillon, puis coulez-la & la laissez refroidir. Quand on veut s'en servir, il faut la faire chauffer, & ayant bien étendu votre taffetas, l'y appliquer bien chaude avec une éponge, le plus également qu'il se pourra. Le taffetas étant sec, vous pouvez y coucher vos couleurs, sans craindre qu'elles ne s'imbibent ou qu'elles ne s'étendent plus qu'il ne faut.

---

## C H A P I T R E V I I.

*Des secrets concernant les tableaux peints à huile.*

**A**P R È S avoir expliqué dans les chapitres précédens la maniere de peindre à huile, & la façon de préparer les toiles & les huiles qui servent à ce genre de peinture, nous donnerons dans celui-ci



différens secrets pour conserver les tableaux, pour les vernir, & pour nettoyer ceux dont les couleurs sont sales & gâtées & leur rendre leur premier éclat.

*Pour vernir les tableaux peints à huile.*

On peut connoître si la couleur d'un tableau est bien sèche sans y toucher avec le doigt, car il ne faut pour cela que pousser fortement & de près son haleine contre la couleur ; si elle est sèche, la couleur paroît toute ternie ; si au contraire elle est encore trop fraîche, elle reste luisante comme elle étoit auparavant. Cependant si la couleur étoit embue & à moitié sèche, on n'y appercevrait pas un grand changement.

Lors donc qu'un tableau est entièrement fini & que les couleurs sont bien sèches, il est presque toujours embu en tout ou en partie, mais principalement s'il est peint sur un fond qui n'étoit pas bien sec. C'est ce qui oblige de le vernir pour rendre aux couleurs toute leur vivacité, & pour donner un luisant à tout le ta-

bleau. Il y a plusieurs sortes de vernis pour les tableaux à huile. Le principal corps dont ces vernis sont composés, est de la térébenthine, qui doit être fort claire, & de l'huile de térébenthine. Il faut encore y ajouter une autre matière *siccative*, car sans cela la térébenthine ne sécheroit point parfaitement, & le vernis *happeroit* toujours. Le meilleur de tous ces siccatifs est de la gomme laque blanche & bien claire: on la fait fondre à un feu lent dans de l'huile de térébenthine ou dans de l'huile d'aspic: on la passe ensuite, & c'est ce qu'on appelle *vernissiccatif*. La dose ou quantité de ces trois matières n'est pas absolument déterminée, cependant on peut prendre une once de térébenthine, deux onces d'huile de térébenthine, & une demi-once de ce vernissiccatif. On mêle ensemble ces trois choses dans une fiole de verre plus grande qu'il ne faut pour les contenir, & l'on fait chauffer la fiole au bain-marie, dans de l'eau qu'on laisse bouillir environ un quart-d'heure. Il faut avoir soin de plonger la fiole dans l'eau froide avant que de la

DE PEINTURE. I. PART. 165

mettre sur le feu, enforte qu'elle s'échauffe petit à petit, car une chaleur trop grande & trop subite pourroit faire casser le vaisseau de verre, & le feu prenant à toutes ces drogues qui sont très inflammables, pourroit brûler ceux qui s'en trouveroient proches. On bouche légèrement la bouteille pendant que le vernis cuit, & l'on prend garde qu'elle ne se renverse. Si l'on vouloit faire le vernis plus ou moins épais, il faudroit y mettre plus ou moins de térébenthine. Quand le vernis n'a pas assez de corps, il faut vernir à plusieurs reprises, parce que l'huile de térébenthine s'évapore facilement, & la térébenthine s'incorpore dans la couleur.

On couche le vernis avec une brosse douce de poil de cochon, & l'on frotte légèrement de peur que l'huile de térébenthine ne détrempe la couleur, sur-tout si le tableau est nouvellement peint. Il arrive quelquefois que le vernis refuse de prendre sur les couleurs du tableau, comme feroit de l'eau sur un corps gras; alors il n'y a qu'à pousser son haleine contre le

tableau, & le vernis prendra aussi-tôt en cet endroit. Pour vernir, on doit toujours se servir d'une brosse neuve; après qu'on a verni avec on la laisse sécher, & pour pouvoir s'en servir une autre fois, il n'y a qu'à la tremper dans un peu d'huile de térébenthine, ou dans de l'esprit de vin qui la rendra molle en peu de tems & dissoudra le vernis qui y étoit resté.

Il y a des personnes qui font un vernis siccatif avec le *sandarach*, qui est une gomme fort claire qu'on fait fondre dans de l'esprit de vin, ou dans de l'huile de térébenthine, à feu lent. Ce vernis est très beau, mais il n'est point propre pour les tableaux exposés à l'humidité, car elle le fait fariner, il paroît sur le tableau des taches blanches aux endroits où il y a eu de l'eau, & il n'est pas possible d'ôter ces taches, à moins que d'enlever tout le vernis. On se sert pour cela de petits morceaux de linge trempés dans de l'esprit de vin, dont on frotte le tableau aux endroits tachés, & l'on change de linge à chaque fois qu'on recommence à frotter,

parce qu'il s'imbibe aussi-tôt du vernis qu'il détrempe. Il faut frotter légèrement avec ce linge trempé dans l'esprit de vin, car si le tableau étoit nouvellement peint, l'esprit de vin dissoudroit la couleur avec le vernis. Quand on a emporté toutes les taches, on met un autre vernis sur le tableau.

Comme les vernis sont sujets à détremper la couleur lorsqu'il n'y a pas fort longtemps que les tableaux sont faits, à cause de l'huile de térébenthine qui en fait le principal corps, il y a des peintres qui ne vernissent pas leurs tableaux d'abord. Cependant pour en mieux voir l'effet & pour faire revenir les couleurs qui sont embues, ils se contentent de frotter légèrement tout le tableau avec une éponge imbibée de blanc d'œuf battu. Mais s'ils vouloient après cela retoucher quelques endroits de leur tableau, il faudroit les laver avec de l'eau claire pour emporter tout le blanc d'œuf. Cette façon de vernir les tableaux avec un blanc d'œuf est très commode pour faire sécher les couleurs,



& pour empêcher la poussiere de s'y attacher; on peut même rouler alors les tableaux pour les transporter. Mais quand les couleurs seront bien seches, il faudra laver le tableau & le laisser sécher pour le vernir ensuite avec un bon vernis.

*Maniere de peindre un plafond sur toile,  
& de le coller ensuite sur le mur.*

Beaucoup de peintres n'aiment point à peindre sur des murailles ou dans des plafonds, à cause de la difficulté d'être toujours sur des échaffauds & de l'incommodité qu'il y a à travailler au-dessus de sa tête: d'ailleurs il n'est pas possible alors d'avoir le modele à portée de son ouvrage. Dans ce cas il vaut beaucoup mieux faire les tableaux sur des toiles à sa commodité, & les faire ensuite coller sur le lieu aux endroits où ils doivent être placés. Toutes les especes de colles ne sont pas propres pour cet usage: jusqu'ici l'on n'a rien trouvé de meilleur ou de plus capable de conserver les toiles & les tableaux, que de l'*or-couleur* rendu épais  
&



& gluant par une grande cuiffon : cette colle s'appelle *du maroufle*. On en frotte le derriere de la toile, en le couchant assez épais, & l'on en fait de même à l'endroit du mur où l'on doit coller le tableau. Cette toile étant appliquée contre le mur ou sur le plafond, on l'y affujettit avec quantité de clous fichés de distance en distance dans le mur, & retenus sur la toile par des morceaux de papier pliés en cinq ou six doubles : on en met aussi tout autour du tableau ; quand la colle est bien seche on ôte tous ces clous. Si le mur étoit d'une nature seche & qui boive l'huile, il faudroit l'imprimer de quelques couches à l'huile & les laisser bien sécher avant que d'y étendre le maroufle, sans cela son huile pénétrant trop dans le mur, il resteroit trop à sec pour retenir la toile collée au plafond.

*Pour transporter de vieux tableaux sur  
une toile neuve.*

On trouve quelquefois des tableaux à huile extrêmement anciens, dont la toile

H

est à moitié pourrie & dont la couleur est pleine de fentes & de crevasses, qu'il seroit nécessaire de remonter sur une autre toile pour les conserver : voici comme il faut s'y prendre. On tend d'abord une toile neuve sur un châssis, comme pour l'imprimer à huile, & ayant laissé le tableau qu'on veut coller dans une cave à l'humidité pendant quelques jours, on couche avec une brosse, sur le derrière du tableau, de la colle faite de farine, ou d'amidon & d'eau. On met une couche de la même colle sur la toile tendue sur un châssis, & aussitôt on applique le tableau sur cette toile neuve. Ensuite les ayant bien étendus l'un sur l'autre, on frotte & l'on appuie par dessus pour chasser les vents ou l'air qui pourroit s'être introduit entre les deux toiles, & on les met bien en presse jusqu'à ce que la colle soit entièrement sèche. Alors le tableau se trouve bien tendu & uni à la toile neuve, de façon que toutes les fentes & gersures de la couleur ne paroissent presque plus.

*Pour éclaircir & nettoyer de vieux tableaux.*

Il y a plusieurs manieres de nettoyer de vieux tableaux lorsqu'ils sont noircis & enfumés. Les uns se servent d'eau de savon, dont ils frottent le tableau en tout sens avec le bout d'une brosse rude, & ils lavent bien ensuite le tableau avec de l'eau nette. Les autres se servent d'urine, dont ils frottent aussi le tableau, après quoi ils le lavent. Enfin il y en a qui n'y veulent employer que de l'eau nette, mais ils la laissent séjourner quelque tems sur la couleur pour détremper la crasse & les chiures de mouches qui s'y attachent ordinairement, & qu'il est même quelquefois impossible d'ôter entièrement, à cause que la couleur en est impregnée. L'eau de savon les nettoie fort vite à la vérité, mais il ne faut pas en froter trop fort ni trop longtemps, car le savon dissout la couleur, principalement ce qui n'a été retouché qu'en glaçant, c'est pourquoi on ne doit se servir que d'eau de savon très foible.

*Secret pour nettoyer les tableaux.*

Détachez votre tableau de sa bordure, après quoi vous mettrez dessus une serviette blanche. Mouillez-la continuellement avec de l'eau nette, pendant douze ou quinze jours & davantage, s'il en est besoin, jusqu'à ce que le linge ait attiré toute la crasse & les ordures du tableau. Alors prenez de l'huile de lin dépurée long-tems au soleil, & frottez-en votre tableau avec le bout du doigt: il deviendra aussi beau comme s'il étoit neuf.

*Autre pour le même.*

Prenez deux pintes de la plus vieille lessive & un quarteron de savon de Gênes, rapé ou coupé fort menu: versez dans ce mélange une chopine de vin blanc, & faites bouillir le tout sur le feu pendant environ un demi-quart d'heure. Passez cette composition dans un linge & laissez-la refroidir. Alors ayant trempé une brosse dans cette liqueur, vous en frotterez votre tableau également par-tout, & le laisserez

fécher. Donnez-lui une seconde & une troisieme couche, si vous le jugez nécessaire. Enfin donnez-lui une légère couche d'huile de noix avec un peu de coton ou une éponge. Cette dernière couche étant bien sèche, prenez un linge chaud & passez-le par dessus votre tableau.

*Pour rendre un vieux tableau aussi beau que s'il étoit neuf.*

Mettez dans un pot de terre environ un quarteron de soude grise en poudre : rapez-y un peu de savon de Gênes, & faites les bouillir dans de l'eau environ un quart-d'heure. Tirez cette lessive du feu pour la laisser un peu refroidir, & quand elle ne fera plus que tiède, lavez-en votre tableau & essuyez-le bien. Passez-y de l'huile d'olive & essuyez-la bien encore : le tableau deviendra comme s'il étoit neuf.

*Pour éclaircir de vieilles peintures à huile.*

Faites bouillir parties égales de cendres gravelées & de soude blanche, dans une

pinte d'eau commune jusqu'à réduction de moitié. Vous vous servirez de cette eau quand elle sera tiède, pour en frotter le tableau avec une éponge : ensuite vous le laverez avec de l'eau commune qui soit bien claire & bien nette.

Ou bien prenez de la limaille que vous mettrez dans un mouchoir, & vous en frotterez le tableau : ensuite ayant fait fondre de la gomme arabique dans de l'eau, vous en passerez une couche sur tout le tableau. D'autres y passent une couche de blancs d'œufs délayés & battus dans de l'urine.

Il y en a qui se servent d'une moitié de pomme de reinette un peu verte, dont ils frottent le tableau ; mais comme ce fruit est extrêmement âcre & chargé de sels ; il est à craindre qu'il ne mange aussi les couleurs. Le même inconvénient arrive lorsqu'on frotte les tableaux avec du savon ou avec des lessives trop fortes. C'est pourquoi, pour les conserver longtemps, il faut se contenter de les laver seulement avec de l'eau tiède, ou d'en en-



lever la crasse par le moyen d'une ser-  
viette que l'on applique dessus & qu'on  
arrose d'eau de tems en tems, comme  
nous l'avons expliqué ci-dessus.

*Pour empêcher les mouches de s'attacher  
sur les peintures.*

On peut préserver les tableaux des  
chiures de mouches, qui gâtent les ta-  
bleaux exposés au grand air, en faisant  
tremper une botte de porreaux pendant  
cinq ou six jours dans un demi-seau d'eau,  
& en en lavant le tableau, ou ce qu'on  
voudra préserver de ces insectes. Ce se-  
cret est éprouvé & très important.

*Maniere de dégraisser & de nettoyer les  
tableaux les plus vieux & les plus  
noirs.*

Prenez une bonne quantité d'oseille,  
& ayant étendu votre tableau par terre  
ou sur une table à plat, frottez-le par-  
tout & fortement avec une bonne poignée  
d'oseille, en sorte qu'elle mouffe & qu'elle  
ne fasse plus qu'une boue. Renouvelez

les poignées d'oseille & frottez-en toujours jusqu'à ce que le tableau soit entièrement couvert de cette boue ; alors ayant ôté de dessus tout le marc & les feuilles & n'y laissant que la boue, prenez une décrotoire un peu rude & frottez partout avec cette brosse & la boue de l'oseille, afin d'ôter toute la crasse de dessus le tableau. Cela fait, il faut le laver avec suffisante quantité d'eau claire, puis l'essuyer avec un linge & le laisser sécher. Ensuite il faut avoir de la mie de pain rassis, la froisser entre les mains & en frotter encore votre tableau. Enfin il faut prendre du blanc d'œuf frais, le battre dans un plat pour le faire mousser, en passer une ou deux couches sur le tableau, bien étendre doucement ce blanc d'œuf avec une éponge, & le laisser sécher. L'ouvrage deviendra parfaitement beau.

*Nota.* S'il y avoit du vernis sur le tableau, il faudroit avoir soin de l'ôter avant que de faire l'opération ci-dessus.

*Autre façon de nettoyer les tableaux à huile.*

Il faut avant toutes choses bien dégraisser le tableau avec une brosse ou avec une éponge trempée dans une lessive commune bien chaude, ensuite on le lavera bien avec de l'eau claire & on le laissera sécher. Alors il sera en état de recevoir le vernis que nous allons décrire.

Prenez un pot neuf de terre vernissée : remplissez-le moitié d'huile de noix & moitié d'eau commune : ajoutez-y environ deux poignées de verre blanc concassé & non broyé, & faites bouillir le tout sur un feu de charbons jusqu'à consommation du tiers. Otez-le du feu & laissez-le refroidir. Alors versez par inclination la liqueur dans un autre pot, tout doucement, afin qu'il n'y entre point de verre : laissez-la reposer & reversez-la dans une bouteille de verre ou de grès, y ajoutant égale quantité d'urine toute fraîche. Exposez cette bouteille au soleil pendant un mois, ayant soin de la remuer de tems

en tems : laissez-la reposer une huitaine de jours sans la remuer, & coulez derechef toute l'huile pure le plus doucement que vous pourrez dans une autre bouteille, prenant garde d'y laisser entrer de l'urine : il vaut mieux laisser un peu d'huile au fond.

L'huile ayant été ainsi séparée de l'urine, il faut y ajouter vingt ou trente clous de gérofle, à proportion de la quantité d'huile, & gros comme un pois de litarge d'or, avec autant de blanc de plomb, sans rien piler. Les clous de gérofle ne servent ici que pour ôter la mauvaise odeur que l'urine peut avoir communiquée à cette huile. Il faut ferrer ce vernis dans une bouteille bien bouchée. Pour s'en servir, l'on en verse un peu sur une éponge dont on frotte bien le tableau par-tout. Ce vernis est fort siccatif & ne change jamais.

Si le tableau craque en passant le doigt dessus, c'est une preuve que les couleurs en sont usées & ne valent plus rien, & en ce cas il est inutile de le nettoyer & de le vernir.

*Autre maniere de nettoyer & de vernir  
les tableaux.*

Mettez tremper un peu d'alun en poudre fine & autant de sel commun, dans de l'urine chaude, & lavez-en le tableau doucement. Ensuite vous le vernirez avec la composition suivante. Deux onces de carabé blanc, autant de sandaraque, pour cinq sols de gomme élémie, & pour trois sols de gomme laque; mettez le tout infuser dans une pinte d'esprit de vin.

*Autre.* Mettez de l'huile de noix nouvelle dans une bouteille de verre, & ajoutez-y le tiers de bon esprit de vin: exposez-la au soleil dans les chaleurs de l'été, l'espace de deux ou trois mois: c'est un excellent vernis pour les tableaux, qui ne maroquine jamais.



---

---

## C H A P I T R E V I I I.

### *De la Peinture à fresque.*

**D**E toutes les especes de peinture qui font en usage aujourd'hui, il n'en est pas de plus durable ni de plus expéditive que celle à *fresque* ; un des grands avantages de cette maniere de peindre, c'est la vitesse avec laquelle on peut exécuter de grands ouvrages. Sa durée fait qu'on l'emploie plus volontiers dans les lieux publics exposés au grand air, ou aux injures du tems ; mais la promptitude avec laquelle elle veut être travaillée demande une main légère & hardie, conduite par une tête savante & pleine de ce beau feu nécessaire pour exceller dans la peinture. Aussi est-il certain que c'est dans la peinture à fresque qu'un savant artiste peut faire paroître plus d'art & donner plus de chaleur & de vivacité à ses compositions. Mais pour s'en bien acquitter, il faut être bon dessi-



nateur, prompt à se décider dans l'exécution, & avoir une grande pratique de la peinture, parce qu'il n'est guere possible de retoucher à son travail & que l'on est obligé de tout achever du premier coup, afin que l'humidité de l'enduit pénètre & fasse corps avec les couleurs. Et c'est en quoi consiste la principale difficulté de ce genre de peinture, car les couleurs étant couchées tout d'un coup sans pouvoir y revenir, elles ne peuvent guere être si bien entendues que celles à huile, qu'on a la liberté de retoucher tant que l'on veut.

*Des préparatifs particuliers à la peinture à fresque.*

Trois choses sont essentielles dans la peinture à fresque, avant que de peindre; l'esquisse, l'enduit du mur, & les cartons. L'esquisse est un petit tableau qui contient en raccourci, dans toutes les parties de la peinture, tout ce qu'on doit peindre en grand sur la muraille. C'est proprement le guide de l'ouvrier & le modele de tout l'ouvrage. Le peintre doit y mettre non

seulement tout son feu pour l'invention , pour la disposition & pour le clair-obscur , mais encore y arrêter toutes les couleurs , tant pour chaque objet en particulier , que pour l'union & l'harmonie du tout ensemble.

*De l'enduit du mur pour la peinture à fresque.*

La peinture à fresque est ainsi appelée , parce qu'elle se pratique sur des murailles ou sur des voûtes de pierre ou de briques , fraîchement enduites d'un mortier de chaux & de sable de rivière , préparé avec soin. Mais il ne faut appliquer cet enduit sur la muraille qu'à mesure qu'on y veut peindre , & n'en préparer qu'autant qu'on peut faire de peinture en un jour , afin que l'enduit soit toujours frais & humide lorsqu'on y applique les couleurs. Au reste cet enduit ne peut être bon ni de longue durée , qu'autant qu'il est appliqué avec quelque précaution sur la pierre ou sur la brique. Le sable doit être bien passé par le crible ou panier des

maçons, & la chaux doit être éteinte depuis long-tems. On applique ordinairement deux couches d'enduit l'une sur l'autre. La premiere qui touche la pierre, n'étant pas celle sur laquelle on doit peindre, doit être fort raboteuse, quoique couchée également, c'est pourquoi on peut y employer de gros sable passé seulement à la claie. Comme la seconde est destinée à recevoir immédiatement la peinture, elle doit être composée de sable plus fin & passé au crible.

Lorsqu'on veut faire l'enduit sur de la pierre de taille, on est obligé de bâtir une espece de contre-mur de deux ou trois pouces d'épaisseur, avec des pierres de meuliere liées & cramponnées dans tous les joints de la pierre avec des crochets de fer. Le mortier, dont on se sert pour la construction de ce contre-mur, se peut faire de chaux & de ciment, ainsi que le crépissage dont on le recouvre; mais pour l'enduit il doit toujours être composé de chaux & de sable de riviere. On se sert à Rome d'une espece de sable appelé

*pozzolane*, qui se tire de la terre lorsqu'on creuse des puits.

Les anciens peignoient à fresque sur le stuc, qui est un enduit fait de chaux & de poudre de marbre, & ils prenoient un soin extraordinaire pour bien faire les incrustations ou les enduits de leurs bâtimens, afin de les rendre beaux & durables. Nos peintres modernes ont trouvé néanmoins que les enduits de chaux & de sable leur étoient plus commodes pour peindre, parce qu'ils ne sechent pas si-tôt que le stuc; d'ailleurs leur ton grisâtre les rend plus propres à recevoir toutes sortes de couleurs qu'un fond aussi blanc que l'est celui de stuc, & fatigue moins la vue.

Lorsque le mur est de pierre de taille & qu'on veut épargner la dépense d'un contre-mur, on peut se contenter de la piquer de plusieurs trous en tout sens & de biais pour y faire entrer le premier enduit de mortier, en sorte qu'il ne puisse pas s'écailler ni se détacher. Mais si le mur étoit de pierre très poreuse, comme

le caillou & la pierre de meulière, ou bâti de briques, dont les joints soient de mortier qui ait soufflé & débordé en bâtissant, alors le fond sera assez raboteux & inégal pour retenir le premier enduit. On a déjà vu que ce premier enduit doit être dressé également, mais en même tems il faut qu'il soit fort rude, afin de pouvoir mieux happer & retenir le second, & que ce dernier doit être fait avec du sable plus fin pour y coucher les couleurs. On choisit pour ce second enduit de la chaux fort vieille éteinte, parce que l'enduit qui en est fait est moins sujet à se gerfer.

Quand le premier enduit est bien sec & qu'il a pris corps avec le fond, on y applique le second pour peindre, en mouillant un peu le premier, afin qu'il happe mieux celui-ci. Mais comme ce second enduit, qui doit être fort mince, ne se couche qu'à mesure qu'on veut travailler, & qu'il doit être encore frais quand on peint dessus, il n'en faut préparer à la fois qu'autant qu'on en peut faire en un jour.

Lorsque le maçon a bien humecté son

traits avec une ante de pinceau, ou avec toute autre pointe préparée pour cela ; le charbon ou la sanguine s'attachant sur l'enduit aux endroits où l'on a passé la pointe, en appuyant modérément, ce même dessein se trouve tracé sur la muraille.

Avant que de calquer son carton, il est bon de marquer dessus avec du blanc & du noir les masses de clair-obscur, & de l'attacher sur le lieu même où il doit être peint, avant que le dernier enduit y soit appliqué, pour juger d'en bas s'il fait l'effet qu'on se propose. Il suffira néanmoins d'en user ainsi pour le premier carton, & seulement afin de ne point se tromper dans le reste de l'ouvrage : car le petit tableau ou esquisse doit conduire pour tout le reste. Cependant en cela chacun peut en user comme il lui plaira, pour sa propre satisfaction.

Lorsqu'on peint à fresque de petits ouvrages sur des fonds de stuc frais, lequel se fait, comme on a vu, de chaux & de poudre de marbre blanc ; comme cet enduit de stuc est extrêmement blanc, on se



DE PEINTURE. I. PART. 189  
contente de piquer avec une moyenne aiguille le dessein ou carton, & de le poncer sur l'enduit avec du charbon pilé & enfermé dans un petit sachet de toile un peu claire.

Le dessein étant poncé ou calqué sur l'enduit, on y applique les couleurs en commençant par le haut, & en descendant toujours de la droite à la gauche.

*Des couleurs propres à la peinture  
à fresque.*

Dans cette sorte de peinture on rejette toutes les couleurs qui sont composées ou artificielles, ainsi que la plupart des minéraux: ainsi la laque, le vermillon, le stil de grain, le massicot, &c. n'y sont pas propres, & l'on n'y emploie guere que des terres naturelles qui puissent conserver leur couleur en se garantissant de la brûlure de la chaux, & en résistant au sel ou amertume de ce minéral. Pour conserver leur vivacité & que l'ouvrage soit durable, il faut employer ces couleurs promptement, pendant que l'enduit est

encore frais & humide, & ne retoucher jamais à sec avec des couleurs détremées de jaunes d'œufs, de colle ou de gomme, comme font quelques-uns, parce qu'elles noircissent & n'ont jamais alors tant de vivacité que quand elles sont mises au premier coup. D'ailleurs *ce retouché* ne vaut rien du tout à l'air & se détache en peu de tems par écailles. Voici les couleurs les plus ordinaires qu'on emploie à ce travail.

*Le blanc*; il se fait avec de la chaux éteinte depuis long-tems, & mêlée avec partie égale de poudre de marbre blanc. Il suffit quelquefois d'y mettre la moitié, ou même le quart de poudre de marbre; une plus grande quantité pourroit gâter la couleur & la faire noircir: mais cela dépend de la qualité de la chaux, & ne peut se connoître que par la pratique.

*L'ocre ou brun rouge*; c'est une terre naturelle, ainsi que les couleurs suivantes. *L'ocre jaune* est de même nature: elle devient rouge quand on la brûle; au contraire *l'ocre rouge* devient jaune: pour les

calciner, on les met au feu dans une boîte de fer. Il en est de même de l'*ocre de rut*, qui fait un jaune obscur ; c'est une espece de limon qui se trouve dans les ruisseaux des mines de fer ; lorsqu'elle est calcinée, elle prend une fort belle couleur.

On y emploie aussi du *jaune de Naples* ; c'est une espece de crasse qui s'amasse autour des mines de soufre ; mais quoiqu'on s'en serve pour la fresque, sa couleur néanmoins n'est pas si bonne que celle qui se fait d'ocre jaune mêlé avec du blanc, dont le mélange produit la même teinte.

*Le rouge violet* est une terre naturelle qui vient d'Angleterre, & qu'on emploie dans la peinture à fresque, au lieu de laque ; plus l'enduit est frais lorsqu'on emploie cette couleur, plus elle devient belle. Les anciens avoient une autre couleur qui étoit très propre pour ce travail & qui approchoit beaucoup de la laque, mais la composition nous en est inconnue. Quelques-uns croient que c'étoit une espece de *minium*.

*Le verd de Vérone*, en Lombardie, est une terre dure qui fait un verd obscur. Il y a encore une autre terre verte qui est plus claire que ce verd, appelé aussi *verd de montagne*.

On se sert aussi de l'*outrigger* dans la fresque. C'est une couleur bleue, précieuse & fort chère, mais elle dure très long-tems. On lui substitue quelquefois de l'*émail* : c'est de même une couleur bleue qui, à la vérité, a peu de corps, mais qui cependant se soutient bien & qui résiste aux injures de l'air. On l'emploie principalement pour représenter les ciels dans les grands ouvrages. L'*émail* veut, ainsi que le rouge d'Angleterre, être employé pendant que l'enduit est le plus frais. Si c'est pour des draperies, il est bon d'y mêler d'abord du noir, & d'employer l'*émail* pur par dessus en finissant.

*La terre d'ombre* est une couleur obscure. Il faut la calciner dans une boîte de fer, pour la rendre plus brune, & pour l'empêcher de s'écailler. A l'égard de *la terre de Cologne*, elle est d'un noir roussâtre,

DE PEINTURE. I. PART. 193<sup>i</sup>  
fâtre, qui est sujet à se décharger & à rougir par la suite.

Il y a du *noir de terre* qui vient d'Allemagne; on tire aussi du même pays une autre espèce de noir, appelé *noir d'Allemagne*, qui est très beau, & qui sert aux imprimeurs en taille-douce: il est fait de lie de vin brûlée, ou d'os de mouton calcinés.

Toutes ces couleurs, & en général celles qui sont des terres naturelles, sont les meilleures qu'on puisse employer pour la fresque, sur-tout si elles sont d'une nature sèche, ainsi que les marbres & les pierres pilées & broyées. Comme elles ne s'emploient qu'avec de l'eau pure, il est nécessaire qu'elles se mêlent avec l'enduit dans lequel il entre de la chaux, pour que le tout ne fasse plus qu'un mortier coloré. C'est alors qu'on peut bien juger de la nature & de l'effet de toutes les couleurs qui peuvent servir dans ce genre de peinture, laquelle exclut toutes les teintures & les autres couleurs tirées des minéraux, parce qu'elles ne peuvent s'allier avec la

chaux. Mais il est bon d'être prévenu qu'elles s'éclaircissent toujours à mesure que la fresque vient à se sécher, excepté le rouge violet, le brun rouge, l'ocre de rut, & les noirs, particulièrement ceux qui ont passé par le feu. Le brun rouge & la terre jaune ne changent pas beaucoup en séchant, & ils doivent être plus maniés & plus peints, à cause de leur extrême crudité. La terre verte au contraire s'éclaircit extrêmement, & il faut observer, si l'on en veut peindre des draperies, ou du paysage, de coucher le fond d'une autre couleur, comme, par exemple, de la terre d'ombre brûlée, ou du jaune mêlé de noir.

*Maniere de peindre à fresque.*

On se sert dans la peinture à fresque de brosses & de pinceaux de poil ferme, assez longs & pointus, mais il faut prendre garde de ne pas trop labourer dans le fond du mortier qui est encore frais. On peut aussi se servir de brosses quarrées, c'est-à-dire, plates par le bout, pour coucher de



grands fonds, observant toujours que le poil en soit long & ferme. Quand on peint un plafond, & que l'on est contraint de tenir la pointe du pinceau en haut, il faut passer dans l'ante du pinceau une es- pece de petit entonnoir de fer-blanc, dans lequel on met une éponge pour recevoir l'eau qui coule le long de l'ante, ce qui empêche qu'elle n'arrive jusqu'à la main, ou, qui pis est, qu'elle ne coule le long du bras.

La palette doit être fort grande: elle peut être de bois, comme dans la peinture à huile, mais elle sera plus commode en fer-blanc, à moins qu'on ne voulût se servir d'un plat de faïence, lequel peut être fort commode, selon les ouvrages que l'on a à faire.

Avant que de commencer à peindre, il faut bien broyer toutes ses couleurs avec de l'eau commune, ensuite on prépare les principales teintes que l'on met séparément dans des écuelles ou vases de terre. Nous venons de dire que ces couleurs s'éclaircissent à mesure que l'enduit se

seche, c'est pourquoi, pour ne s'y point tromper, les peintres ont ordinairement plusieurs morceaux de tuile bien seche & unie, & ils y font l'épreuve des teintes dont ils veulent se servir. Car la tuile étant seche, boit aussi tôt ce qu'il y a d'humide dans les couleurs, & alors on voit précisément l'effet qu'elles doivent faire après qu'elles auront été employées.

On prépare aussi des teintes participantes pour unir les couleurs, ce qui se fait en hachant, comme si l'on dessinoit : ou en pointillant, pour les moyens ouvrages : ou en noyant délicatement ces différentes teintes, pour ceux qui doivent être vus de près. Mais pour les grands ouvrages qui ne demandent qu'à être touchés, lorsque les teintes ne sont pas bien différentes elles paroissent assez adoucies étant placées les unes à côté des autres, sur-tout si elles ne doivent être vues qu'à une distance considérable, comme sont les peintures qu'on fait dans de grandes voûtes, dans l'intérieur des coupoles d'églises, ou sur des plafonds fort élevés.

DE PEINTURE. I. PART. 197

Aussi-tôt qu'on s'apperçoit que l'enduit sur lequel on peint est un peu trop sec pour que les couleurs qu'on y applique puissent s'incorporer avec le mortier, il faut l'abattre en le hachant, & en faire un nouveau tout proche de celui qui est peint & qui s'y joigne imperceptiblement, prenant bien garde de barbouiller ou de gâter l'ouvrage qui est déjà fait; c'est pour cela qu'on a recommandé de commencer toujours la besogne par le plus haut du mur ou de la voûte qu'on doit peindre.

Si les couleurs à fresque n'ont pas la même force que celles à l'huile, elles ont du moins cet avantage qu'elles se peignent plus facilement, & qu'on peut les employer les unes sur les autres, quoique très différentes, quand on le juge à propos. Ainsi l'on finit autant qu'on le desire, & l'on est bien dans l'obligation de le faire tout de suite autant qu'on le peut, n'y ayant plus moyen de retoucher son ouvrage quand il est sec, sur-tout celui qui est exposé aux injures de l'air. A l'égard des ouvrages qui se trouvent à couvert,

on pourroit en retoucher les bruns avec des couleurs délayées dans du jus de figuier, & les clairs avec des pastels, mais le mieux est de peindre comme si l'on étoit privé de cette ressource.

Nous avons déjà observé qu'une des grandes incommodités de cette sorte de peinture, est qu'on ne peut plus retoucher son ouvrage quand il est une fois achevé. Cependant comme il arrive assez souvent que la force manque dans les ombres, & qu'on ne peut guere s'en appercevoir que lorsque l'ouvrage est parfaitement sec, c'est alors qu'on voudroit retoucher quelques endroits du tableau pour l'accorder & lui donner l'effet général. En ce cas il faut avoir recours à quelques couleurs brunes & naturelles, lesquelles ne puissent pas être détruites par la chaux qui est dessous, & les détremper avec de l'eau & quelque matiere gommeuse. En Italie on y mêle du lait de figuier; mais ce ne peut être, comme nous venons de le dire, que pour des ouvrages qui ne sont point exposés à la pluie. Il seroit mieux de retoucher à sec

les couleurs rouges avec de la sanguine brune, en hachant, ou bien en frottant & estompant, comme si c'étoit un dessein. Comme cette pierre est un peu grasse de sa nature, elle s'attacheroit facilement au reste de la peinture : on en trouve quelquefois des morceaux, d'un rouge brun assez vif & qui tire sur la laque. On pourroit faire la même chose pour les noirs, en retouchant avec de la pierre noire qui n'eût point de salpêtre, comme il s'en trouve quelques morceaux, ce qu'on peut aisément connoître en les exposant pendant quelque tems à l'humidité. Par ce moyen ce qu'on auroit retouché seroit durable, pourvu cependant qu'il fût garanti de la pluie & qu'il ne fût point exposé à être mouillé.

On voit à Rome & en Italie des ouvrages à fresque qui ont été faits du tems des anciens Romains, & qui se sont très bien conservés, quoiqu'ils aient été enfermés dans des caves & des grottes souterraines pendant plusieurs siècles, comme il est arrivé aux peintures d'*Herculanum*,



dont quelques-unes sont encore en bon état, depuis près de quinze cents ans qu'elles ont été ensevelies sous les ruines de cette ville, par une irruption du mont Vésuve. Voyez *les observations sur les antiquités d'Herculanum*, imprimées à Paris, chez Jombert, en 1754.

*De quelques especes particulieres de peinture à fresque.*

Il y a quelques manieres particulieres de peindre à fresque, qui sont usitées en Italie : on en fait, par exemple, des ouvrages de clair-obscur, qui imitent les bas-reliefs de marbre & ceux de bronze. Voici ce que *Vasari* enseigne à ce sujet. Pour imiter le marbre blanc, il faut prendre de la terre blanche qui sert aux potiers de terre, la broyer & en faire différentes teintes avec du charbon, ou quelque autre noir qui sert dans la peinture à fresque, & relever l'ouvrage avec du blanc pur, ou qui en approche. Pour les fortes teintes, on mêle davantage de noir avec cette même terre à potier, qui est ce qu'on appelle ailleurs terre à foulon.



DE PEINTURE. I. PART. 201

Pour imiter les bas-reliefs de bronze, il faut se servir d'ocre, de rouge brun, & de noir de charbon. On ébauche d'ocre & de rouge: on ombre d'ocre, de rouge & de noir: la demi-teinte se fait d'ocre pur, & les jours, d'ocre & de blanc à fresque. Cette maniere de colorier est très belle pour peindre les façades des maisons, comme on en voit en Italie & en Allemagne.

Il y a une autre espece de peinture à fresque, dont parle aussi *Vasari*: il l'appelle *il sgraffito*, ou l'égratigné. Pour la faire, on prend du mortier ordinaire propre pour la fresque, & l'on y mêle du noir de paille brûlée. On en fait un premier enduit qu'on laisse bien sécher: on le couvre ensuite d'un second enduit de blanc pur à fresque. On y applique après cela les cartons, & on les calque, comme on l'a vu ci-devant. Enfin avec une pointe ou brochette de fer, on égratigne le blanc jusqu'au mortier noir, en recherchant le contour & hachant tout l'ouvrage avec cette pointe; de cette maniere toute la muraille semble un dessein haché sur du

papier. Pour donner plus de relief aux figures, on passe sur le fond seulement une légère teinte d'eau avec un peu de noir. Si l'on veut représenter des grotesques, des rinceaux & fleurons, des festons, feuilles de chêne, feuilles d'eau, ou des écailles, &c. on se contente d'ombrer seulement le fond auprès des contours.

#### R E M A R Q U E.

Voilà tout ce que j'ai pu rassembler sur la peinture à fresque dans nos différens auteurs François, qui pour la plupart ne sont qu'une répétition continuelle les uns des autres. Cependant la lecture de *Georges Vasari*, qui vient d'être citée, m'ayant engagé à faire aussi quelques recherches parmi les auteurs Italiens qui ont traité des arts, j'ai trouvé à la fin d'un livre sur la Perspective, écrit en italien & en latin par le P. *Pozzo*, quelques instructions sur ce genre de peinture, dont je n'ai pas cru devoir priver le public. En voici la traduction que j'ai faite littéra-

DE PEINTURE. I. PART. 203  
lement, pour ne rien perdre des détails dans lesquels cet auteur est entré; d'autant plus que la peinture à fresque étant particulièrement en vogue parmi les Italiens, ils sont plus en état d'écrire sur cette matière qu'aucune autre nation, & que d'ailleurs l'auteur a lui-même pratiqué cet art avec beaucoup de succès.

---

## C H A P I T R E I X.

*Instructions sur la peinture à fresque, traduites & extraites de la Perspective des peintres, par le R. P. Pozzo.*

C O M M E nous avons eu occasion de parler de la peinture (1) en différens endroits de cet ouvrage, nous le terminerons par de courtes instructions sur la manière de peindre à fresque. Nous avons cru en cela faire plaisir à plusieurs peintres qui se trouveront dans le cas de pratiquer cette

(1) C'est le P. Pozzo qui parle dans tout ce chapitre.

forte de peinture ; d'autant plus qu'ils n'auront pas toujours des gens exercés dans cet art , qui veuillent entrer dans d'assez grands détails pour les instruire là-dessus. Comme nous avons acquis , par un fréquent exercice , beaucoup d'expérience dans ce genre de travail , il ne nous fera pas difficile de donner ici quelques préceptes à ce sujet. Mais pour y procéder avec quelque arrangement , nous diviserons ce chapitre en différens articles , dont une partie regardera les préparations qui doivent précéder la peinture , quoiqu'en effet ce soit plutôt l'affaire du maçon d'y pourvoir , que celle du peintre : dans les autres nous traiterons de ce qui concerne particulièrement le travail manuel du peintre , & la façon d'y procéder.

#### *De l'échafaud.*

Quoique le maçon soit exposé au danger le premier , il est bon cependant de faire attention à la solidité de l'échafaud avant que le peintre y expose sa vie. Si le premier , ordinairement trop téméraire ,

DE PEINTURE, I. PART. 205  
s'embarrasse peu d'être précipité du haut en bas, ce n'est pas une nécessité que le second court le même danger. Car le bonheur de l'un ne peut garantir l'autre des accidens qui peuvent lui arriver.

*Du crépissage de la muraille.*

On a coutume de couvrir la muraille d'un mortier composé de chaux & de gros sable, c'est ce qu'on appelle *crépissage* : il faut qu'il soit inégal & raboteux. Il est bon d'avertir le peintre de ne jamais commencer son ouvrage lorsque ce mortier est fraîchement appliqué, sur-tout si c'est dans un lieu renfermé & à l'abri des vents. Car, outre l'humidité qui en sort & qui est fort nuisible à la santé, la chaux exhale une très mauvaise odeur & elle est pernicieuse pour la tête.

*De l'enduit.*

Le mortier étant bien sec, il faut l'arroser légèrement, & y couler un enduit moins grossier que le premier : on y en passe ensuite un autre encore plus fin. Pour

faire cet enduit, on choisit de la chaux éteinte depuis six mois, ou même un an, & l'on y mêle du sable de riviere purifié, qui ne soit ni trop gros ni trop fin, mais dont le grain soit d'une médiocre grosseur. A Rome on y emploie de la *pozzolane*; mais comme les grains en sont fort inégaux, il est extrêmement difficile de le bien polir avec la truelle, & encore plus malaisé de reboucher les fentes & crevasses qui s'y font au bout de quelques heures, ce qui oblige de l'humecter de tems en tems & d'y repasser la truelle. Il faut donc choisir un maçon diligent & expérimenté dans ce travail, afin qu'il puisse applanir promptement cet enduit, en sorte que le peintre ait encore assez de tems pour pouvoir peindre dans la journée la partie de l'enduit qu'il aura préparée.

*Du grain de l'enduit.*

Après avoir passé la truelle sur l'enduit pour l'adoucir, il est à propos de détacher avec un pinceau les plus petits grains de sable, & de *grainer* un peu l'enduit



pour que les couleurs y pénètrent & s'y incorporent mieux. Cela se pratique surtout pour de grands ouvrages qui doivent être apperçus de loin. On peut aussi faire la même préparation pour ceux qui sont destinés à être vus de près; mais alors on ôte la rudesse & l'inégalité de l'enduit, en appliquant dessus une feuille de papier fort, & en la pressant médiocrement avec la main ou la truelle pour faire rentrer les parties les plus saillantes & applanir le tout.

*Des desseins & cartons.*

Chacun fait qu'avant que de se mettre à peindre, il faut premièrement avoir un dessein en petit, ou une esquisse coloriée & passablement finie, qu'on doit toujours avoir devant les yeux dans le travail, pour n'avoir plus rien à penser alors qu'à le suivre. Il faut en outre faire des cartons, c'est-à-dire, un dessein aussi grand que tout l'ouvrage sur plusieurs feuilles de papier: on les assemble ensuite & on les attache sur le lieu même qu'on doit peindre.

& l'on regarde le tout d'un peu loin pour pour en mieux voir l'ensemble & pour pouvoir corriger ce qu'on trouvera de défectueux dans sa composition.

*De la maniere de tracer les carreaux.*

Quand les endroits que l'on doit peindre sont extrêmement vastes, comme sont les églises, les fallons, les voûtes obliques ou irrégulières, &c. dont les desseins feroient trop en grand pour se tracer sur du papier, ou ne pourroient s'appliquer que difficilement sur le lieu, alors on est obligé de tracer des carreaux qui servent à réduire de petit en grand. Ces carreaux tracés selon les regles de la Perspective, servent aussi pour rapporter un dessein sur une voûte ou sur quelque autre surface irrégulière, & pour faire paroître d'à plomb & de relief une architecture qu'on veut représenter sur une surface courbe ou inclinée. Pour cet effet on trace de petits carreaux sur le dessein ou esquisse en petit, & l'on transporte le même nombre de carreaux (agrandis seulement suivant la gran-

leur du lieu) sur la muraille où l'on doit peindre. Après cette opération, le peintre ayant examiné la quantité de carreaux qu'il pourra peindre en un jour, fera enduire cette étendue de mur par le maçon : ensuite il retracera sur ce nouvel enduit les mêmes carreaux qu'il avoit tracés précédemment sur le premier, pour le diriger dans l'ouvrage qu'il doit faire. Votre journée étant faite, s'il restoit quelque chose de cet enduit que vous n'avez pas pu achever, il faut détruire l'enduit à cet endroit, prenant garde de n'en point rester sur des carnations, mais il faut tâcher de finir chaque jour par le contour de quelque draperie. Le lendemain matin vous y ferez couvrir un nouvel enduit par le maçon, & vous aurez attention qu'il ne gâte point les bords ni aucun autre endroit de l'ouvrage qui est déjà fait ; c'est pourquoi il est nécessaire de commencer toujours par la partie supérieure pour aller toujours en redescendant.

*De la façon de calquer le trait sur  
l'enduit.*

Après avoir fait vos cartons, c'est-à-dire, après avoir tracé en grand les contours de votre dessein sur plusieurs feuilles de papier, comme on l'a dit ci-devant, on les appliquera l'une après l'autre sur l'enduit, lequel étant encore frais, se trouvera propre à recevoir l'impression de tout ce que vous voudrez y marquer. Alors, avec une pointe de fer, vous en suivrez les contours en appuyant modérément. Pour les ouvrages de médiocre grandeur, il suffit de piquer les mêmes contours du dessein avec une moyenne aiguille, en faisant les trous assez près l'un de l'autre; & ayant appliqué le papier ainsi piqué contre le mur, il faut le frotter par-tout légèrement avec un pinceau de poil doux trempé dans de la poudre sèche de charbon pilé. Le noir qui s'attachera sur l'enduit au travers de ces petits trous, marquera assez exactement les principaux traits du dessein: c'est ce que les peintres appellent *poncer un dessein*.

*De la préparation des couleurs.*

Avant que de commencer à travailler, il est nécessaire de préparer les couleurs & les teintes dont on aura besoin, & d'en faire une assez grande quantité de chacune pour en avoir pour tout l'ouvrage. Si l'on avoit un grand fond d'architecture à peindre, il faudroit de même préparer une teinte générale qui suffise pour toute la besogne. Autrement il seroit difficile, si l'on étoit obligé de faire une même teinte à diverses reprises, de la faire si égale qu'elle se rapportât parfaitement à la première. A l'égard des autres préparatifs qui sont nécessaires d'ailleurs & qui sont communs à tous les genres de peinture, il est inutile d'en faire mention ici.

*De la façon de peindre.*

La peinture à fresque ne differe de celle à huile qu'en ce qu'elle exige une plus grande promptitude & beaucoup de dextérité, à cause de l'incommodité de l'enduit & de la nécessité où l'on est de se

conformer à la nature du lieu qu'on doit peindre. C'est pourquoi, outre les couleurs qu'on doit avoir disposées par ordre & arrangées dans de petits godets de terre, il faut se munir d'une palette faite exprès. Elle se fait de fer-blanc avec des rebords tout autour pour empêcher les couleurs les plus liquides de se répandre. On ajuste dans le milieu de la palette, où est attaché le pied, un petit vase qui sert à contenir l'eau nette dont on a besoin de tems en tems pour délayer les couleurs. Il faut prendre garde de ne point commencer la peinture jusqu'à ce que l'enduit soit devenu assez ferme pour résister à l'impression du doigt, autrement la chaux trop fraîchement appliquée arrêteroit le pinceau & l'empêcheroit de couler : d'où il arriveroit que rien n'étant touché avec fermeté, tout l'ouvrage seroit mol & indécis, & ne paroîtroit tout au plus que comme une ébauche.



*Maniere d'empâter les couleurs.*

La peinture à fresque a cela de particulier, que d'abord que les couleurs viennent à s'imbiber dans la chaux, elles s'affoiblissent & perdent une partie de leur éclat & de leur vivacité. C'est ce qui oblige d'y appliquer plusieurs couches de la même couleur l'une sur l'autre. Il faut donc les charger & les empâter à diverses reprises, ayant attention de ne jamais quitter l'endroit où vous en êtes qu'il ne soit entièrement achevé, parce que si vous vouliez le retoucher quelques heures après y avoir travaillé, ce seroit autant de taches sur votre ouvrage. Il vaut mieux alors attendre que les couleurs soient parfaitement seches pour y en remettre une nouvelle couche.

*Maniere de retoucher la fresque.*

Lorsqu'on peut retoucher son ouvrage tandis que l'enduit est encore frais, il en est beaucoup meilleur & le travail n'en est que plus solide. Mais comme la chaux

dont cet enduit est composé cause toujours quelque changement aux couleurs, surtout dans les ombres qui s'affoiblissent, alors on est obligé de retoucher ces endroits par des traits hachés, soit avec des crayons de différente couleur, soit avec le pinceau trempé dans la couleur qui convient. Mais cette façon de retoucher à sec n'est bonne que pour les lieux qui sont à couvert & à l'abri des injures de l'air : car pour ceux qui sont à découvert, cela ne vaudroit rien, & la pluie emporteroit bientôt toutes ces couleurs ajoutées après coup.

*Pour fondre & adoucir les couleurs.*

Pour unir & adoucir les couleurs dans la peinture à fresque, on se sert de pinceaux mols, quoique faits de poil de porc, & un peu humectés. Quelquefois on se sert du doigt pour le même usage, surtout lorsqu'il s'agit de fondre des têtes, des pieds, des mains, & d'autres endroits délicats, & que l'enduit commence à se durcir. Mais lorsqu'il est besoin de fondre

& d'attendrir quelque grande partie, comme un ciel, une gloire céleste, &c. il faut le faire tout d'abord sur l'enduit encore frais, ou quand il n'est qu'à moitié sec, & alors on se sert pour cet effet des outils qui conviennent le mieux, suivant l'industrie du peintre.

*Pour effacer quelque partie du tableau.*

Il arrive quelquefois qu'un peintre voudroit effacer quelqu'endroit de son ouvrage dont il n'est pas content, pour le recommencer autrement. Or cela ne se peut faire qu'en détruisant l'enduit à cet endroit, & en enlevant telle partie qu'on juge à propos. Ensuite, après avoir bien aplani cet endroit, il faut l'humecter adroitement & y faire remettre un nouvel enduit sur lequel on peindra ce qu'on veut y remettre. Cependant dans les lieux qui sont à l'abri de la pluie, on peut, sans abattre l'enduit, repeindre une nouvelle figure par dessus l'ancienne, pourvu qu'elle soit d'une teinte plus légère & plus délicate que la première. Ceci soit dit seu-

lement en passant pour vous lever tout scrupule à ce sujet, & vous suggérer quelque expédient en pareille occasion.

*Des couleurs qui peuvent servir dans la peinture à fresque.*

Notre dessein est de ne parler ici que des couleurs qui conviennent à la fresque. En effet à quoi serviroit d'avoir fait un beau tableau, si, par l'antipathie que certaines couleurs ont entr'elles ou avec la chaux, l'ouvrage ne pouvoit subsister que très peu de tems? Nous allons donc donner ici un petit détail au sujet de ces couleurs, en commençant par celles qui conviennent le mieux à ce genre de peinture.

*Blanc de chaux.*

Le blanc de chaux est le meilleur de tous pour mêler avec les couleurs à fresque, soit pour les carnations, soit pour les draperies, pourvu que la chaux soit vieille éteinte, & fusée à l'air depuis un an ou pour le moins depuis six mois. Ce blanc se détrempe avec de l'eau commune

mune & se passe à travers un tamis de crin. Il faut ensuite le laisser reposer quelque tems dans un vaisseau assez grand; & ayant versé doucement l'eau qui surnage, on se sert du blanc qui se trouve au fond du vase. Pour l'employer dans cette peinture, il faut qu'il ait assez de consistance pour pouvoir se tenir sur la palette sans couler.

*Blanc de coquilles d'œufs.*

Cette couleur est encore très blanche & excellente pour travailler à fresque, & même on en peut faire des crayons ou pastels pour retoucher à sec. Voici la manière de le faire.

Il faut d'abord amasser une grande quantité de coquilles d'œufs, & après les avoir grossièrement concassées, on les nettoie & on les purifie en les faisant bouillir dans de l'eau avec un peu de chaux vive. On les jette ensuite dans un tamis pour écouler la première eau, & on les lave dans de l'eau de rivière ou de fontaine. On les pile une seconde fois, & après les

avoir lavées on les met encore égoutter dans le même crible. On réitère plusieurs fois ces lotions & cette trituration jusqu'à ce que l'eau en sorte aussi nette qu'elle l'étoit en l'y versant. Alors on broie ces coquilles d'œufs sur le marbre à broyer les couleurs, & les ayant réduit en pâte très fine, on en fait de petits pains de figure conique, qu'on met sécher au soleil ou à l'ombre. Ce blanc est fort bon pour les carnations, les draperies blanches, &c.

On avertit que si l'on tient ces coquilles d'œufs, encore fraîches, renfermées dans un endroit pendant quelque tems, elles exhalent une odeur insupportable. Pour y remédier, il faut les enfermer dans un vase de terre, & les faire sécher au four,

*Blanc de marbre de Carrare.*

La maniere de tirer parti de ce marbre est de le réduire en poudre, & de le broyer sur le marbre avec de l'eau. On y ajoute un peu de chaux pour lui donner plus de corps. Etant ainsi préparé, il est bon à employer. Cependant il est assez inutile



de prendre cette peine lorsqu'on peut avoir de bonne chaux vieille éteinte, ou du blanc de coquilles d'œufs.

*Cinabre ou vermillon.*

Cette couleur a beaucoup plus d'éclat que toutes les autres. Il est vrai qu'elle est extrêmement ennemie de la chaux, surtout dans les endroits exposés au grand air ; mais quand l'ouvrage se fait dans un lieu couvert, je m'en suis souvent servi avec succès dans beaucoup de draperies. Pour cet effet il faut purifier le cinabre de la manière qui suit.

Prenez du cinabre ou vermillon en poudre, & l'ayant mis au fond d'une écuelle de faïance, versez par dessus de l'eau échauffée par l'action de la chaux que vous y aurez mis infuser, observant de prendre le plus clair de cette infusion ; renversez ensuite cette eau par inclination, sans remuer le cinabre qui est au fond, & remettez-y de nouvelle eau de chaux échauffée comme ci-devant. Après plusieurs lotions le cinabre se trouve im-

pregné de la nature & des qualités de la chaux, & il s'incorpore plus facilement avec l'enduit.

*Vitriol calciné,*

Le vitriol romain, calciné au four, fait très bien sur un enduit fraîchement appliqué. Etant détrempé avec de l'eau-de-vie, il devient d'un rouge semblable à celui de la laque. Il est fort utile sur-tout pour ébaucher une draperie qu'on veut finir ensuite avec le vermillon. Du mélange de ces deux couleurs il en résulte une très belle teinte tirant sur le pourpre, & aussi éclatante que la plus fine laque qui se puisse employer dans la peinture à huile.

*Rouge d'Angleterre.*

Au défaut du vitriol, ce rouge fait le même effet, & même il participe un peu de la nature de ce sel. En le mêlant à propos dans les clairs ainsi que dans les ombres, sur l'enduit encore frais, il devient en séchant d'une très belle couleur de pourpre.

*Terre rouge.*

Cette terre, ainsi que toutes les autres de même nature, est très bonne pour la peinture à fresque. Elle peut servir dans les carnations, dans les draperies, & dans tous les ouvrages où l'on veut l'employer.

*Terre jaune calcinée.*

La terre dont nous venons de parler, de rouge foncé qu'elle est naturellement, devient d'un rouge fort pâle & tirant sur le jaune, après avoir été calcinée au feu. Elle est bonne pour les ombres des carnations, étant mêlée avec de la terre noire de Venise. Elle sert aussi dans les ombres des draperies jaunes.

*Terres jaunes.*

A Rome on fait usage de deux terres jaunes. L'une tire sur le jaune clair, l'autre est d'un jaune extrêmement foncé. Toutes deux sont excellentes dans leur espèce. Lorsqu'on fait les mêler à propos dans les draperies, elles ne cedent en rien pour

l'éclat au plus beau safran. Dans les autres endroits de l'Italie, on trouve des terres jaunes qui approchent beaucoup de celles-ci.

*Jaune de Naples.*

Cette couleur est connue à Rome sous le nom de *jaune de Naples*. Je l'ai employée avec succès pour la peinture à fresque, dans des lieux à couvert; mais je ne l'ai point hasardée dans des endroits exposés au grand air.

*Pâte verte.*

Cette pâte se fait avec du suc d'épinevinette étant encore verte. Si on la mêle avec du blanc de chaux, elle devient jaunâtre, mais sa couleur s'efface peu à peu.

*Terre verte.*

La *terre verte* qu'on tire de *Vérone*, est la plus belle de toutes, & même elle est l'unique dont on puisse faire usage pour les draperies dans la peinture à fresque. Les autres verts sont presque tous artificiels & ennemis de la chaux. On trouve

bien d'autres terres vertes, mais elles sont de beaucoup inférieures à celle-ci.

*Terre d'ombre.*

Elle est utile dans la fresque; sur-tout pour faire les ombres des draperies jaunes. La même terre étant calcinée, est excellente pour les ombres des carnations, mêlée avec de la terre noire de Venise, particulièrement dans les fortes ombres.

*Terres noires de Venise & de Rome.*

Cette terre est la plus noire de toutes celles qui peuvent s'employer pour la peinture à fresque. Elle est fort bonne pour les ombres des carnations, & elle fait le même effet que le noir de charbon, ou que le spalt dans la peinture à huile.

La terre noire de Rome est à peu près de même nature que celle de Venise, & s'emploie assez volontiers pour les draperies de cette couleur, & par-tout où le noir est nécessaire.

*Noir de charbon.*

On prend du bois de vigne, on le brûle, & après en avoir retiré le charbon, on le broie avec un peu d'eau & on le réduit en pâte. Cette couleur est excellente pour toutes sortes d'ouvrages. Il y a encore des noirs de différente espèce. On en fait avec des noyaux de pêche brûlés & broyés, avec du papier brûlé, avec de la lie de vin séchée au four & brûlée, avec des os de mouton calcinés, &c. Tous ces noirs, excepté le dernier, ont leur utilité dans la peinture à fresque, & peuvent y servir également l'un au défaut de l'autre.

*Email.*

Cette couleur est bonne pour la fresque, mais on doit la coucher avant toutes les autres tandis que l'enduit est encore bien frais, sans quoi elle n'y tiendrait point. Une heure après on y en remet une seconde couche pour lui donner plus de vivacité & d'éclat. L'émail peut servir pour les ombres ordinaires & les demi-



teintes ; mais dans les ombres fortes , il faut employer du noir de charbon. Il est inutile d'avertir que toutes les couleurs dont nous venons de parler , se mêlent avec du blanc pour faire les clairs , les demi-teintes & même les ombres , suivant l'usage de la peinture : on y en mêle plus ou moins , suivant que le cas l'exige.

*Outremer.*

Nous ne parlons point de l'outremer , quoiqu'il convienne également à tous les genres de peinture , soit à fresque , à huile , ou en détrempe ; sa cherté excessive fait qu'on ne s'en sert que très rarement & avec une grande économie.

Voilà toutes les couleurs qui peuvent s'employer dans la peinture à fresque ; nous passerons sous silence celles qui y sont entièrement inutiles , par leur inimitié avec la chaux , telles que le blanc de céruse , le minium , ou vermillon , la laque de Venise , la laque fine , le verd-de-gris , le bleu d'azur , le verd de mer , le verd-de-gris distillé , le jaune d'olive , le jaune

de Flandres, l'orpin, l'inde, le noir d'os, &c.

*Pour peindre à fresque sur de vieilles murailles.*

On est assez dans l'usage à Rome de peindre à fresque sur des murailles anciennement peintes, par le moyen d'un enduit médiocrement épais que l'on couche sur toute la muraille, lequel enduit est composé de plâtre pur détrempe avec de l'eau de colle; on en recouvre indistinctement toutes les couleurs. Il faut cependant observer que, lorsque les murailles ont été déjà reblanchies plusieurs fois, on est obligé de hacher tous ces enduits & de les enlever de dessus la muraille. Autrement, dans les grandes sécheresses, la colle feroit écailler l'enduit par parties, lesquelles venant à se détacher, laisseroient voir le fond du mur, ce qui défigureroit tout l'ouvrage. A l'égard des murailles nouvellement bâties, il suffit d'y passer une couche de ce plâtre ainsi détrempe avec de l'eau de colle, tandis

DE PEINTURE. I. PART. 227  
que le mortier du mur est encore frais, &  
les couleurs y pénétreront facilement.

---

## CHAPITRE X.

*De la Peinture en détrempe & à gouasse.*

**I**L y a apparence que cette sorte de peinture est une des premières qu'on ait inventée, puisque presque toutes les couleurs peuvent s'y employer, & qu'il n'est besoin que d'eau mêlée avec un peu de colle ou de gomme pour les détremper.

Il est assez indifférent sur quel fond elle se pratique, pourvu qu'il ne soit point gras, & que ce ne soit point sur un enduit composé de chaux, comme dans la peinture à fresque, parce que la chaux est ennemie de presque toutes les couleurs qui s'emploient dans la peinture en détrempe.

Lorsqu'on travaille en petit, on détrempe les couleurs avec de l'eau gommée; c'est ainsi qu'on peint les éventails,

& c'est ce que les Italiens appellent peinture à *guazzo* : si l'on fait du grand, comme des décorations de théâtre & autres, il faut se servir de colle fondue au lieu de gomme, parce qu'il en faudroit une trop grande quantité, & que d'ailleurs la couleur séchant trop vite, ne donneroit pas le tems nécessaire pour la fondre & la mêler avec une autre.

Cette sorte de peinture dure fort long-tems, pourvu qu'elle soit à couvert & dans un lieu sec : on peut, encore plus facilement qu'à la fresque, y employer une couleur sur une autre, sans crainte de les mêler; enfin la facilité qu'on a de peindre & de retoucher à sec dans la détrempe, fait que non seulement on la peut finir beaucoûp, mais encore qu'on la quitte & on la reprend quand on veut.

On se sert ordinairement de coquilles pour délayer les couleurs quand on fait du petit, & de godets quand c'est du grand. Toutes sortes de couleurs sont bonnes pour cette peinture, & l'on y emploie les mêmes pinceaux que pour la peinture à huile.

Les toiles, le bois préparé, les murailles, les peaux, le papier, sont les fonds dont on se sert ordinairement pour la détrempe. Elle a cela de commun avec la fresque, que les clairs en sont très vifs, mais les ombres & les couleurs brunes en sont bien plus fortes.

*De la colle pour la peinture en détrempe.*

La colle dont on se sert pour mêler dans toutes les couleurs en détrempe, empêche qu'elles ne s'effacent quand on les frotte. Elle se fait avec des rognures de gants blancs, ou avec des raclures de parchemin, en la manière suivante.

Prenez une livre de rognures de gants blancs ou de parchemin, mettez-les tremper quelque tems dans l'eau, & lavez-les bien pour en ôter toutes les saletés. Jetez cette première eau, remettez vos rognures dans un chauderon avec de l'eau nette: il en faut environ douze pintes pour une livre de rognures. Faites bouillir le tout ensemble jusqu'à ce qu'il soit réduit à deux pintes, ou du moins jusqu'à ce que la peau

soit presqu'entièrement fondue. Passez le tout, encore chaud, au travers d'un gros linge dans un pot étroit & un peu haut, pour en séparer les morceaux qui ne sont pas tout à fait fondus, laissez-le reposer & se refroidir jusqu'à ce que la colle soit prise comme de la gelée. Toutes les ordures & grossieretés tomberont au fond du pot & vous aurez une colle bien pure & bien nette.

En hiver cette colle peut se garder sept à huit jours sans se gâter, mais en été elle ne se conserve guere que quatre ou cinq jours : lorsqu'elle commence à se corrompre, elle se pourrit & redevient liquide. Alors elle n'est plus bonne à rien, ayant perdu toute sa consistance & sa force. La colle faite avec des raclures de parchemin est beaucoup meilleure que celle de rognures de gants : pour être bonne, il faut qu'elle soit assez ferme, étant refroidie, pour résister sous la main. Il ne faut point se servir de cuirs gras pour faire cette colle, car elle ne vaudroit rien : on doit seulement avoir attention de la faire bien



DE PEINTURE. I. PART. 231  
cuire & de la laisser rasseoir & refroidir  
après qu'elle a été passée.

*Des toiles & autres fonds propres à la  
détrempe.*

On peint en détrempe sur toutes sortes de fonds : sur des murailles bien seches , sur du bois & sur des toiles préparées , &c. & on se conduit ici à peu près comme pour la fresque , excepté qu'on peut se passer de cartons. Si l'on veut peindre sur les murailles , il faut que l'enduit de plâtre soit bien sec & bien uni : on leur donne d'abord une couche de colle chaude pour les *encoller*. Si les murs sont raboteux , on mêle dans la colle du blanc d'Espagne , de la craie , ou même du plâtre fufé à l'air , qu'on broie bien auparavant , & l'on y en met une couche pour les égaliser ; quand elle est bien seche , on la racle le plus proprement qu'il est possible. Il faut faire la même chose pour le bois.

Si l'on a dessein de peindre sur de la toile , on la choisit toujours à demi usée pour qu'elle soit plus douce , & pour n'être

pas obligé d'y mettre plusieurs couches de colle, qui pourroient faire fendre & écailler la peinture par la suite.

Ayant donc étendu & bandé votre toile de tous côtés sur un chassis, comme on l'a expliqué au sujet de la peinture à huile, (*pag. 126*) il faut d'abord l'*encoller* de colle chaude avec une grosse brosse. La colle étant sèche, on frotte la toile avec un morceau de pierre ponce pour en ôter les nœuds & les inégalités. Ensuite on l'imprimera d'une couche légère de colle & de blanc de craie; enforte qu'elle soit claire & coulante comme du lait. Quand cette dernière impression est bien sèche, il faut encore poncer un peu la toile, & alors elle est toute préparée pour travailler.

Pour ce qui est de la peinture en détrempe qu'on doit faire sur du papier blanc, il n'est pas nécessaire d'y faire aucune préparation, sur-tout si le papier est fort & bien collé; & comme cette peinture ne se fait guere que pour les patrons de tapisseries de basse-lice, on les fait sur

des bandes de papier de quinze à dix-huit pouces de large, & qui vont du haut en bas du patron ou dessein; ce qui doit être ainsi pour cette sorte d'ouvrage.

*Palette pour la détrempe.*

On a vu ci-devant que, lorsqu'on travaille en grand, les couleurs se détrempe dans des godets de terre: nous ajouterons ici qu'on est obligé de les mettre de tems en tems sur un petit feu ou sur des cendres chaudes pour entretenir les couleurs liquides, & même on y ajoute un peu d'eau pure lorsque la colle devient trop forte & trop épaisse.

Lorsqu'on peint en détrempe, il faut avoir aussi une palette. Elle est de fer-blanc, de figure quarrée, comme la feuille de fer-blanc, & arrondie seulement un peu vers l'endroit où est le trou pour mettre le pinceau. On borde ce trou d'un morceau de peau ou d'un cuir mince, pour que le fer-blanc ne blesse pas la main. La partie supérieure de cette palette, c'est-à-dire, l'extrémité la plus éloi-

gnée du pouce, doit avoir des rebords un peu relevés pour retenir les couleurs qu'on y arrange, en cas qu'on vienne à la pencher un peu trop sans y songer. On fait aussi vers le haut de la palette quelques creux ou enfoncemens, pour y placer chaque couleur dans son ordre, comme on le fait pour la peinture à huile. Ces couleurs sont seulement détrempées avec de l'eau, & d'une consistance un peu épaisse: à mesure qu'on en a besoin, on prend avec la brosse ou pinceau un peu de colle pour y mêler. On tient toujours cette colle liquide, en laissant le vaisseau de terre qui la contient, sur un petit feu de cendres chaudes.

Lorsque la colle vient à se figer sur la palette en travaillant, il suffit de la présenter au feu, & elle se fond tout aussitôt. Si la colle en fondant devenoit trop forte, il faudroit y mêler un peu d'eau. Il faut prendre garde en même tems que les couleurs entières, qui sont arrangées au haut de la palette, ne se sechent pas trop par la chaleur du feu. On ne se sert

point de couteau, comme dans la peinture à huile, pour faire les teintes sur cette palette, mais on les fait seulement avec les brosse & les pinceaux à mesure qu'on en a besoin en travaillant. On nettoie cette palette à chaque fois que l'on quitte l'ouvrage, en la lavant avec de l'eau, mais on la fait sécher aussi-tôt au feu, de crainte qu'elle ne se rouille.

*Des regles pour tirer des lignes droites.*

Comme la peinture en détrempe est fort en usage pour des morceaux de perspective & d'architecture, on se sert de regles de différentes grandeurs pour en faire les principaux traits. Il y en a de fort minces qu'on applique contre l'ouvrage quand il est sec, & l'on tire les traits, en faisant couler le poil du *tranchet* (qui est une espece de pinceau dont nous avons parlé ci-devant, pag. 76) au long de la regle : cette regle a un chanfrain ou feuillure de ce côté, pour tirer le trait plus net & pour empêcher que la couleur ne *bavoche*. Ceci n'est que pour

les grands ouvrages; car pour les moyens tableaux, ainsi que pour la peinture à huile, on a des regles épaisses, aux extrémités desquelles on attache deux petits tampons de cuir de figure quarrée, enforte qu'ils ne débordent point la regle: on applique ces tampons contre la toile, ce qui élève un peu la regle; de plus elle a aussi une feuillure par dessous pour que la couleur ne gâte point la toile. En conduisant également le manche du pinceau le long de la regle, on peut tirer des traits fort nets & fort déliés.

*Maniere d'esquisser l'ouvrage.*

Lorsque le fond sur lequel on doit peindre est préparé, on dessine son sujet avec du fusin ou du charbon fort tendre afin d'y pouvoir faire facilement les changemens qu'on jugera à propos, en passant légèrement un linge blanc sur ces premiers traits. Quand le dessein est arrêté au charbon, il faut le mettre au net, ce qu'on fait avec une petite brosse longue & pointue trempée dans quelque teinture fort



claire, qui n'ait point de corps, & qui ne puisse pas se mêler avec la couleur qu'on doit coucher dessus. On peut se servir pour cet effet d'un peu de terre d'ombre bien broyée, délayée avec beaucoup d'eau & très peu de colle. Après que ce trait est mis au net & bien sec, on efface tous les anciens traits du charbon qui paroissent, en frottant légèrement l'ouvrage avec un linge blanc, ou avec un peu de mie de pain rassis.

Nous avons déjà remarqué qu'il n'y a point de peinture qui puisse employer plus de différentes sortes de couleurs que la détrempe. Mais une des plus grandes incommodités de cette sorte de peinture, c'est qu'on ne peut en voir l'effet que quand elles sont seches. C'est pourquoi quand on a de grandes masses à coucher, comme des fonds d'une même teinte, il faut, après avoir détrempe & délayé cette teinte dans des godets ou écuelles de terre vernissées, en faire l'épreuve, en en passant une couche sur un carreau ou sur un morceau de bois préparé comme le fond, ou

même sur une feuille de papier blanc un peu fort, & la laisser sécher pour pouvoir en connoître l'effet. Nous répéterons que lorsqu'on emploie ces couleurs ou teintes, il faut toujours les entretenir tiedes, de peur que la colle qui y est mêlée ne se fige, & remuer le fond très souvent avec le pinceau, pour conserver l'égalité de la teinte & empêcher une partie de la couleur de tomber au fond du godet. Quand on doit souvent changer de teintes, & employer différentes couleurs, on a la palette de fer-blanc qui sert à cet usage, comme on l'a dit ci-devant.

*Maniere de retoucher & de finir.*

Après avoir appliqué les différentes teintes à chaque partie de l'ouvrage, on laisse sécher le tout, & on peut retoucher tant qu'on veut pour donner de la force aux endroits trop foibles. Ensuite on unit proprement ces teintes avec une brosse qu'on trempe dans de l'eau pure, & quelquefois, comme dans la peinture à fresque, on fond & on adoucit les mêmes

teintes en hachant avec une couleur participante des deux, ou en se servant tantôt de l'une, tantôt de l'autre.

Quand l'ouvrage doit être touché & non pas adouci, comme sont les paysages, on couche d'abord des fonds assez bruns qui servent d'ébauche ; ces fonds étant secs, on forme toutes les touches plus claires par dessus ; sur celles-là on en met d'autres encore plus claires, & ainsi du reste, tant qu'il en est besoin, observant seulement de bien laisser sécher le dessous avant que de toucher par dessus.

*Maniere de glacer les couleurs en détrempe.*

On glace à détrempe seulement avec des teintures qu'il faut coucher le plus uniformément & le plus également qu'il est possible, avec une brosse ou pinceau de poil doux, observant de le faire très promptement pour ne pas détremper le fond sur lequel on glace. On prendra garde que ce fond ne puisse pas boire la couleur avec laquelle on le glace, car alors il s'y feroit des taches, comme il arrive au papier

lorsqu'il n'est pas assez collé & qu'on y passe un *lavis*. C'est pourquoi, quand on veut glacer quelque ouvrage en détrempe, il faut l'encoller auparavant. Cet encollage se fait en passant légèrement sur le tableau une couche de colle claire & bien nette, médiocrement forte : quand la colle est sèche, on glace par dessus.

Il arrivè assez souvent, en travaillant en détrempe sur un fond qui est déjà peint, que la couleur refuse d'y prendre, comme si c'étoit de l'eau qu'on couche sur de l'huile. Cela vient, ou de ce que le fond est d'une nature trop sèche, ou bien, parce qu'il y a trop de colle dans la couche qu'on a mise dessous ; car la colle est naturellement un peu grasse. Pour y remédier, il faut mettre un peu de fiel de bœuf dans la couleur qu'on veut coucher, & alors elle prendra facilement : car le fiel est fort pénétrant.

Un des plus grands avantages de la peinture à détrempe, est qu'étant exposée à quelque jour ou lumière que ce soit, elle fait toujours son effet, n'ayant pas  
de

de luifant, comme la peinture à huile : plus le jour est grand, plus elle paroît vive & brillante. Lorsque ses couleurs sont seches, elles ne changent jamais, & demeurent toujours dans le même état, tant que le fond subsiste. Il n'est cependant guere possible de l'employer dans les voûtes & les dômes des grandes églises, parce qu'on ne peut point faire des enduits de plâtre sur des voûtes de pierre, dont le salpêtre feroit tomber l'enduit par écailles. C'est pour cette raison qu'on se sert ordinairement dans ces endroits de la peinture à fresque sur un enduit de mortier qui s'incorpore mieux avec la pierre : mais cette dernière est bien inférieure à celle en détrempe pour la force & la vivacité de ses couleurs.

Lorsqu'un ouvrage en détrempe est fini, il y a des personnes qui passent par dessus un blanc d'œuf bien battu, & qui y ajoutent ensuite une couche de vernis pour le garantir de l'eau. Néanmoins, à moins que ce ne soit dans le cas d'une nécessité indispensable, il est mieux de ne le point

vernir & de laisser toutes les couleurs mattes, car le vernis ôte à la peinture en détrempe son principal mérite, qui est, comme on vient de le dire, de n'avoir point de luisant.

*De la peinture à gouache, ou à gouasse.*

On peint aussi quelquefois de petits tableaux à la gomme, sur des fonds de couleur, & alors on mêle du blanc dans les teintes claires, comme on fait en détrempe avec la colle; la seule différence qu'il y a entre ces deux manières de peindre, c'est que dans celle-ci les couleurs se délayent avec de l'eau gommée. C'est ce qu'on appelle *peinture à gouasse*, ou à *gouache*. Cette sorte de peinture tient le milieu entre la détrempe & la *miniature*, & même elle ne diffère de cette dernière qu'en ce que l'on travaille dans la miniature *en pointillant*, & que dans la gouasse au contraire on couche les couleurs à plat en traînant le pinceau, comme pour la peinture à huile, ou pour le *lavis*. Comme l'eau gommée ne se fige pas si



promptement que la colle, on a beaucoup plus de facilité pour ce travail que pour la détrempe ; mais d'un autre côté les couleurs détrempées avec la colle, sont bien plus dures & se conservent mieux que celles qui ne le sont qu'avec la gomme. C'est ce qui oblige de couvrir toujours cette sorte de peinture, ainsi que la miniature, d'un verre blanc ou d'une glace transparente qui lui sert de vernis, & qui en adoucit toutes les touches. D'ailleurs, si elle étoit exposée à l'air & à découvert, elle se gâteroit en peu de tems, soit par le frottement, soit par la poussiere qui s'y attacheroit, ou par les chiures de mouches qui en altéreroient la couleur, sur-tout si on y avoit employé du sucre candi, comme on le fait quelquefois.



---

---

## C H A P I T R E X I.

### *De la Peinture en miniature.*

**L**A *peinture en miniature* ressemble beaucoup à celle en détrempe : on peut y employer les mêmes couleurs, que l'on délaye avec de l'eau gommée. Cette peinture se fait sur du vélin, de la toile préparée, du bois, &c. Elle se finit avec le bout du pinceau & en pointillant, aussi n'y a-t-il pas de peinture où l'on puisse terminer davantage que dans celle-ci, par la facilité que donnent les points d'unir ensemble les différentes teintes, de les fondres & de les attendrir. Nous traiterons ci-après des diverses manières de pointiller & de finir les ouvrages de miniature ; mais il convient de parler auparavant des fonds sur lesquels on peint, & des instrumens & outils convenables à ce genre de peinture.

*Des fonds servant à la miniature.*

Quand on peint sur le vélin ou sur le papier, on en réserve le fond pour les plus grands rehauts & pour les blancs purs. Pour cet effet on choisit le vélin le plus blanc & le plus net qu'il est possible ; pour le papier, outre la blancheur, il faut qu'il ait le grain fin & qu'il soit bien encollé. Comme il est nécessaire que le papier ou le vélin soit bien tendu pour travailler plus commodément dessus, on choisit une petite planche mince de bois ou de cuivre, de la grandeur du sujet qu'on veut peindre ; ensuite ayant humecté légèrement votre vélin par l'envers avec de l'eau nette, vous en collez seulement les bords que vous repliez par derrière la planche, en mettant un papier blanc entre deux, & vous le tirez bien également & assez fort pour le bien étendre. Il est inutile d'ajouter que comme ce vélin doit être remployé par derrière la planche, il doit être un peu plus grand que cette même planche. Il seroit mal de coller seulement le vélin du

côté qui doit être peint ; car outre que la colle pourroit causer quelque grimace au vélin , il vous seroit impossible de l'ôter de dessus cette planche , s'il vous en prenoit envie.

Outre le papier & le vélin , on peut encore peindre en miniature sur de la toile fine & sur le bois. La toile se prépare avec quelques couches de blanc de plomb broyé d'abord à plusieurs reprises avec de l'eau pure ; & lorsque ce blanc est bien sec , on le rebroie pour la dernière fois avec de l'eau de colle , faite comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Il faut seulement prendre garde de ne pas couvrir le blanc trop épais sur la toile : il suffit de mettre gros comme une noix de blanc de plomb sur un verre de colle : on l'applique médiocrement chaud & l'on en met deux ou trois couches. Pour enlever les petites inégalités ou grumeaux qui pourroient s'y former & qui nuiroient à la netteté & au poli du fond , on le frotte légèrement avec une pierre de ponce , ou mieux encore avec de la prêle ; après quoi on repasse

une couche du même blanc un peu plus claire.

La préparation pour le bois ne differe de celle qu'on donne à la toile, qu'en ce qu'il faut que la premiere couche soit de colle pure & toute bouillante pour qu'elle pénétre mieux dans le bois, & que s'unifiant avec les autres couches qu'on met par dessus, elles ne fassent toutes ensemble qu'un seul corps. Il est nécessaire d'unir pareillement ces couches avec de la prêle, & on les polit en passant légèrement un linge net & mouillé par dessus avant que d'y peindre.

*De la palette pour la miniature.*

Pour travailler en miniature il faut avoir une palette d'ivoire fort unie, ou de quelque bois très dur, comme le cormier & le bois des Indes. Elle doit être de la grandeur de la main, & l'on y arrange d'un seul côté les couleurs pour les carnations, en la maniere suivante. On met d'abord au milieu de la palette beaucoup de blanc de céruse bien délayé, parce

que c'est la couleur dont on fait le plus d'usage : sur les bords on place de gauche à droite les couleurs suivantes un peu éloignées du blanc. Du massicot, du stil de grain, de l'orpin, de l'ocre : une teinte de verd composée d'outremer, ou à son défaut, d'Inde, de stil de grain & de blanc, autant de l'un que de l'autre : une autre teinte de bleu fort pâle, composée d'outremer ou d'Inde fin, & de blanc : ensuite du vermillon, du carmin, du bistre & du noir. Pour faire des draperies on met pareillement du blanc sur la palette, & ensuite la couleur dont on les veut faire, comme on le dira ci-après.

*Des pinceaux pour la miniature.*

Il est très important de se fournir de bons pinceaux, mais il s'agit de les bien choisir. Pour cet effet, il faut les humecter un peu, & après les avoir tournés sur le doigt, si tous les poils se tiennent ensemble & ne font qu'une pointe, c'est une marque qu'ils sont bons. Si au contraire ils ne se rassemblent pas bien & qu'ils



fassent plusieurs pointes, ou qu'il y ait des poils plus longs les uns que les autres, ils ne valent rien, particulièrement pour le pointillage & pour les carnations. Quand ils sont trop pointus & qu'il n'y a que quatre ou cinq poils qui passent les autres, quoique d'ailleurs ils se tiennent assemblés, ils ne laissent pas que d'être bons, mais il faut les ébarber avec des ciseaux & prendre garde de n'en pas trop couper. Au reste tous les pinceaux qui servent à la miniature sont faits de poil de petit gris, & il faut en avoir de trois sortes de grosseurs; les plus gros servent à couvrir des fonds; les moyens pour ébaucher, & les plus petits pour finir & pointiller.

Pour faire assembler plus facilement les poils de votre pinceau & lui donner une bonne pointe, il faut le passer souvent sur le bord de vos lèvres en travaillant, le serrant & l'humectant avec la langue, même après l'avoir trempé dans la couleur. Par ce moyen s'il y en a trop, on l'ôte du pinceau, & il n'y en demeure

que ce qu'il en faut pour faire des traits égaux & unis. On ne doit pas craindre que cela fasse aucun mal, car toutes les couleurs qu'on emploie pour la miniature ( excepté l'orpin, qui est un poison ), quand elles sont préparées, n'ont ni mauvais goût ni mauvaises qualités. Il faut sur-tout mettre cette invention en usage pour pointiller & pour finir, particulièrement les carnations, afin que les traits en soient nets & peu chargés de couleur. Pour les draperies & autres choses, soit qu'il s'agisse d'ébaucher ou de finir, on peut se contenter d'assembler les poils de son pinceau, & de le décharger lorsqu'il est trop plein de couleur, en le passant sur le bord de la coquille, ou sur le papier blanc qui sert à poser votre main sur l'ouvrage, en donnant quelques coups de pinceau dessus avant que de travailler sur votre pièce.

*Des godets & coquilles, & de l'eau gommée pour la miniature.*

On délaye toutes les couleurs propres à la miniature, avec de l'eau gommée, dans

de petits godets de faïance, ou dans des coquilles de mer de moyenne grandeur & d'une forme convenable à cet usage. Avant que de se servir de ces coquilles, il est nécessaire de les purifier d'un sable ou limon très fin qui y reste attaché, en les mettant tremper dans de l'eau nette pendant deux ou trois jours.

L'eau gommée se fait en mettant gros comme le pouce de gomme arabique, la plus blanche & la plus transparente, dans un verre d'eau bien claire, avec un petit morceau de sucre candi, pour empêcher les couleurs de s'écailler. On renferme cette eau gommée dans une fiole de verre bien propre, & l'on n'y touche jamais avec des pinceaux chargés de couleur.

Pour connoître s'il y a assez de gomme dans les couleurs, il n'y a qu'à donner un coup de pinceau sur le dos de la main, après que la couleur est bien délayée, ce qui seche sur le champ. Si la couleur se fend & s'écaille, il y a trop de gomme: si elle s'efface en passant le doigt dessus, il n'y en a pas assez.

*Des couleurs propres à la miniature.*

On se fert dans la miniature des mêmes couleurs que dans les peintures à huile, à fresque, & en détrempe, dont nous avons parlé ci-devant, à la réserve du blanc de chaux, & de celui de poudre de marbre qui ne peuvent servir que pour la fresque, & du blanc de plomb qui n'est guere propre que pour la peinture à huile. Toutes les autres couleurs sont bonnes pour la miniature, & même, outre celles-là, il y en a encore plusieurs qui sont particulieres à ce genre de travail. Voici l'énumération de toutes ces couleurs rangées par ordre.

Le blanc de céruse de Venise.	Le stil de grain.
Le carmin.	La gomme gutte.
L'outremer.	Le jaune de Naples.
La laque de Venise.	Les massicots.
Le vermillon.	L'orpin.
Le brun rouge.	Le bleu d'Inde.
La pierre de fiel.	Le noir d'ivoire.
L'ocre jaune.	Le noir de fumée.
L'ocre de rut.	L'encre de la Chine.
	Le bistre.

DE PEINTURE. I. PART. 253

La terre d'ombre. verd de montagne.

La terre de Cologne. Le verd de mer.

Le verd d'Iris. Les cendres vertes

Le verd de vessie. & bleues d'An-

La terre verte, ou gleterre.

Il y a encore le kermès & le jaune des isles françoises dans l'Amérique, qui sont deux couleurs nouvelles qui peuvent s'employer également à l'huile & dans la miniature.

Une des principales couleurs pour la miniature est le carmin, qui est une poudre d'un rouge cramoisi. La pierre de fiel, qui fait un jaune obscur, lui est encore particuliere, ainsi que la gomme gutte, qui est une autre espece de jaune.

Le verd d'Iris se fait du jus de certaines plantes: le verd de vessie se fait aussi par le moyen de quelques graines qu'on met pourrir dans une vessie. On peut faire la même couleur en broyant de l'Inde avec la gomme gutte.

Le bistre n'est que de la suie infusée dans de l'eau commune. Mais pour le rendre très beau, & en faire différentes

teintes, on prend des écailles de suie de cheminée, on les broie sur un marbre avec de l'eau, puis on met cette couleur dans un pot; à mesure qu'on y mêle de l'eau, le bistre s'éclaircit : plus on approche du marc, & plus il est noir. Quelques-uns font bouillir de la suie dans de l'eau, & l'expriment au travers d'un linge.

Plusieurs de ces couleurs sont liquides, d'autres sont en pierres & en morceaux, & d'autres sont ou doivent être réduites en poudre très fine, en les broyant sur le marbre ou sur le porphyre. Celles qui sont liquides se conservent dans des fioles ou bouteilles de verre bien bouchées : celles en poudre, dans des boîtes bien fermées : & celles qui sont en morceaux, s'enveloppent dans du papier. Pour s'en servir on frotte les morceaux contre le fond du godet, & on délaye les poudres avec le bout du doigt dans les godets ou coquilles, en y mêlant de l'eau gommée.



*Maniere de purifier les couleurs.*

Comme toutes les terres & les autres couleurs matérielles ont toujours quelque chose de grossier, quelque bien broyées qu'elles puissent être, principalement lorsqu'on travaille à des portraits ou autres ouvrages délicats, on en peut tirer le plus fin en les délayant en grande eau dans un vase de verre ou de faïance. Après avoir bien brouillé le tout, il faut le laisser un peu reposer, puis verser par inclination le plus clair qui restera dessus dans un autre vaisseau : ce sera le plus fin de votre couleur. Pour la retirer de ce dernier vaisseau, laissez reposer le tout jusqu'à ce que la couleur soit entièrement tombée au fond, versez l'eau très doucement par inclination, ou bien faites écouler l'eau par le moyen d'un siphon, ou d'une bande de drap dont un bout trempe dans l'eau, & l'autre sorte hors du vase & descende plus bas que le fond du vaisseau : votre couleur restera extrêmement pure au fond du vase & vous la mettrez sécher au soleil.

Il y a des couleurs qui se purifient aussi par le feu : telles sont l'ocre jaune, le brun rouge, l'outremer, & la terre d'ombre : toutes les autres s'y noircissent ; mais si vous les calcinez à un feu vif & ardent, elles changent de nature ; car le brun rouge devient jaune, l'ocre jaune devient rouge, la terre d'ombre se rougit aussi ; la céruse y prend une belle couleur de citron, & c'est ce qu'on appelle *massicot*. On remarquera que l'ocre jaune calcinée devient beaucoup plus tendre qu'elle n'étoit, & plus douce que le brun rouge pur. De même le brun rouge cuit devient plus doux que l'ocre jaune crud. L'outremer le plus beau & le plus pur, calciné sur une pelle rouge, devient beaucoup plus brillant, mais il diminue de quantité ; d'ailleurs, étant raffiné de cette manière, il devient plus grossier & plus dur à employer dans la miniature.

*Du travail propre à la miniature.*

Après avoir parlé du vélin, des pinceaux, des couleurs & de leur arrange-

ment sur la palette, il faut présentement donner la maniere de les mettre en œuvre. Premièrement quel que soit l'ouvrage qu'on veut faire, comme carnations, draperies, payfages, ou autre chose, il faut commencer par *ébaucher*, c'est-à-dire, coucher sa couleur à grands coups, le plus uniment que l'on peut; comme font les peintres à huile, observant de ne lui pas donner toute la force qu'elle doit avoir quand elle sera achevée. C'est pourquoi il faut faire les jours un peu plus clairs qu'ils ne doivent l'être, & les ombres un peu moins brunes: autrement en pointillant dessus, comme on est obligé de le faire après que l'ouvrage est ébauché, on fortifieroit tant les couleurs qu'elles deviendroient à la fin trop brunes.

Il est certain qu'on peut donner du moins autant de force à la miniature qu'à la peinture à huile, quand on fait bien ménager sa couleur. Le bistre, fait avec de la suie de cheminée, est d'un merveilleux secours pour produire cet effet, lorsqu'on fait s'en servir à propos,

sur-tout quand on y mêle du carmin, ce qui dépend des occasions.

Pour peindre sur le vélin avec plus de propreté, il est bon d'arrêter auparavant sa pensée & de dessiner correctement sur un papier fin de la grandeur de votre tableau ce que l'on veut peindre, & de le calquer ensuite, afin que n'ayant plus rien à effacer, votre vélin en conserve d'autant plus sa blancheur.

Voici la maniere de calquer votre dessein sur le vélin. Il faut frotter le derriere du dessein par-tout avec de la poudre de mine de plomb, se servant pour cela d'un petit linge fin; & après avoir bien secoué ce dessein, enforte qu'il n'y demeure aucune poudre de crayon qui puisse gâter votre vélin, on applique doucement le derriere du dessein dessus le vélin, repliant les bords du dessein par derriere la planche, afin qu'il ne vacille point. Le tout étant posé sur une table, on passe légèrement avec une pointe d'argent ou de tout autre métal, par dessus tous les contours, en appuyant très peu;

puis ôtant le papier, le dessein se trouve marqué nettement sur le vélin. Si par hasard on vouloit y changer quelque chose, cela se fait en effaçant l'endroit avec un peu de mie de pain rassis, & en retraçant ce que l'on veut avec une pointe d'argent.

Si l'on étoit obligé de changer quelque chose à l'ouvrage lorsqu'il y a des couleurs & qu'il est déjà avancé, il faudroit passer avec le pinceau de l'eau seulement sur l'endroit que l'on veut effacer, & après lui avoir donné le tems de s'humecter, comme l'espace de deux *pater*, il faudroit ramasser petit à petit & à plusieurs reprises cette eau avec la pointe du même pinceau, dans lequel il n'y aura ni eau ni couleur, mais qui sera seulement humide, puis l'essuyer chaque fois sur un papier net. De cette maniere vous ôterez la couleur, ainsi que l'eau, & il vous sera facile ensuite de faire ce qu'il vous plaira à la place de ce que vous aurez effacé.

La miniature a cet avantage, ainsi que la détrempe, qu'on peut la laisser & la reprendre quand on veut.



Il y a plusieurs manieres de finir en pointillant, & chaque peintre a la sienne. Les uns font leurs points tout ronds, les autres les font un peu longs. D'autres hachent par̄ petits traits qui se croisent en tout sens, jusqu'à ce que le tout paroisse comme s'il étoit pointillé. Cette dernière méthode est la plus hardie & la plus expéditive, par conséquent elle est la meilleure. Il faut donc s'accoutumer à rendre son ouvrage gras & moëlleux, c'est-à-dire, que les points ou hachures se perdent dans le fond, & qu'ils ne se voient qu'autant qu'il est nécessaire pour faire paroître l'ouvrage pointillé. Lorsqu'ils sont trop apparens, cela rend l'ouvrage dur & sec; & c'est ce qui arrive quand la couleur des points ou des hachures est trop brune.

Il n'est pas moins important de s'attacher à perdre & à noyer les couleurs les unes dans les autres, sans que l'on en puisse voir la séparation, adoucissant les traits des contours avec les couleurs qui sont des deux côtés, de maniere qu'on n'en puisse point appercevoir la séparation, & que



ces contours ne paroissent point coupés. Par le mot *coupé*, on entend une chose qui tranche net, & qui ne se confond point avec les couleurs voisines, ce qui ne se pratique guere que pour les bords des draperies. Il est nécessaire aussi de rehausser certains endroits finis, ce qui produit un bel effet. Pour cela on donne sur l'extrémité des principaux jours de petits coups d'une couleur encore plus pâle qu'on fait perdre imperceptiblement avec le reste.

*Des fonds de diverse couleur.*

Nous nous étendrons d'autant plus volontiers dans ce chapitre, sur ce qui regarde particulièrement la pratique de la peinture en miniature, que les différens préceptes que nous y donnons pour l'application des couleurs dans ce genre de peinture, peuvent également servir de regle pour toutes les autres manieres de peindre.

Il y a diverses sortes de fonds pour les tableaux & les portraits en miniature : les uns sont tout à fait bruns, & composés de bistre, de terre d'om-

bre ou de terre de Cologne, avec un peu de noir & de blanc; les autres sont plus jaunes, & l'on y mêle beaucoup d'ocre: enfin il y en a de plus gris dans lesquels on ajoute du bleu d'Inde. On en fait encore de verdâtres, qui sont très propres à mettre derrière les carnations. Pour ceux-ci l'on prend du noir, du stil de grain & du blanc, & l'on en fait une teinte plus ou moins claire, suivant que le blanc ou le noir y dominant davantage. Pour faire ces fonds, on commence par donner une couche fort légère de cette teinte, comme un *lavis*, afin d'*emboire* le vélin; ensuite on y en repasse une plus épaisse, l'étendant fort uniment & à grands coups. Cela se doit coucher le plus vite que l'on peut & l'on ne repasse jamais deux fois le pinceau au même endroit, à moins que la couleur ne soit sèche, parce que le second coup emporterait ce que le premier a fait, sur-tout si l'on appuie un peu trop le pinceau.

Lorsqu'on veut coucher une couleur également forte par-tout, comme pour

faire un fond, il faut préparer le mélange pour la teinte dans un godet assez grand pour achever ce qu'on a dessein de peindre : car si la couleur venoit à manquer, il eroit difficile de faire bien précisément une pareille teinte par un nouveau mélange.

*Des carnations.*

Il y a dans les carnations tant de différens coloris, qu'il est très difficile de donner des regles générales sur un sujet aussi varié ; cependant comme cet ouvrage est fait en faveur des commençans & des personnes qui ne sont point à portée de recevoir d'autres instructions, on rapportera ici en abrégé la maniere de les représenter.

Ayant donc premièrement calqué votre dessein & tracé ensuite les contours de vos figures & de vos draperies avec un filet de carmin, vous coucherez vos clairs & vos ombres, & vous ébaucherez l'ouvrage comme il a été dit ci-devant. Si c'est pour des femmes & des enfans, ou autre coloris

tendre, on couche une teinte faite de blanc & d'un peu de bleu. Si c'est une carnation d'homme, au lieu de bleu on y met un peu de vermillon; & si c'en est une de vieillard, on y mêle de l'ocre. Ensuite on recherche tous les traits avec une teinte formée de vermillon, de carmin & de blanc, mêlés ensemble, & l'on en ébauche toutes les ombres, ajoutant du blanc à celles qui sont plus foibles, & n'en mettant que peu ou point aux ombres plus fortes. On ne met presque point de blanc au coin des yeux, sous le nez, aux oreilles, sous le menton, dans la séparation des doigts, au coin des ongles, & dans tous les endroits où l'on veut marquer quelque séparation. Il ne faut pas appréhender de leur donner trop de force dès la première ébauche, parce qu'elles s'adoucissent toujours en finissant.

Après avoir couché les clairs & les ombres, on fait des teintes bleues avec de l'outremer & beaucoup de blanc sur les parties qui fuient, & au contraire mettant un peu de jaune pour celles qui approchent.

prochent. Mais dans la fin des ombres, du côté du clair, il faut confondre la couleur imperceptiblement dans le fond de la carnation, avec du bleu, puis du rouge selon les endroits. Si avec le verd & le rouge on ne peut donner assez de force aux ombres, on les finit avec du bistre mêlé d'orpain, d'ocre, ou de vermillon, & quelquefois de bistre pur, selon le coloris qu'on veut faire, mais toujours légèrement & mettant la couleur fort claire.

Il faut encore pointiller sur les clairs pour les finir avec un peu de vermillon ou de carmin, beaucoup de blanc, & tant soit peu d'ocre, pour les faire perdre dans les ombres & pour faire mourir les teintes les unes dans les autres, ayant attention, en pointillant ou en hachant, de faire que vos points ou hachures suivent le contour des chairs, de même que dans les estampes bien gravées. Si les teintes paroissent trop rouges, on les adoucit avec du bleu, un peu de verd, & beaucoup de blanc, qu'on met par-tout, excepté dans les clairs. Il y a pourtant de cer-



taines parties qui doivent rester un peu rouges, telle que le menton, le dedans des joues, le dedans des mains, &c. Remarquez aussi que les deux mélanges dont on vient de parler, doivent être si pâles qu'à peine on en puisse voir le travail, n'étant que pour adoucir l'ouvrage, unir les teintes les unes avec les autres, & faire perdre les traits ou contours.

Nous terminerons ces instructions, sur ce qui regarde les carnations, par deux maximes importantes sur leur coloris, en quelque genre de peinture que ce soit. La première est que les contours ne soient point du tout tranchés, mais que les chairs fussent si bien dans leurs extrémités qu'il paroisse quelque chose de plus que ce qu'on voit : c'est ce que les Italiens appellent *dolce & sfumato*. La seconde est que les chairs soient naturelles avec les réflexions qu'elles font les unes sur les autres, car les réflexions leur donnent quelque transparence, de la tendresse & du relief ; ce que les Italiens appellent *morbidezza*. Il faut encore leur donner les teintes des ré-



flexions qu'elles prennent des étoffes & des autres corps illuminés qui font auprès d'elles. Ce font de grandes perfections du coloris qui se remarquent dans peu de peintres.

*Des draperies de diverses couleurs.*

Pour faire une draperie bleue, mettez de l'outremer sur votre palette auprès du blanc, que nous avons dit qu'il falloit placer au milieu. Mêlez une partie de l'un & de l'autre ensemble, enforte que le bleu soit fort pâle & qu'il ait du corps. C'est avec cette teinte que vous ferez les clairs, & à mesure que vous approcherez des ombres ou des plis les plus enfoncés, vous y ajouterez de l'outremer ou de l'Inde, ou de toutes ces deux couleurs ensemble. Toutes ces teintes doivent se coucher à grands coups, en unissant tant que vous pourrez, toutefois en tempérant la couleur. On finit ensuite en pointillant avec la même couleur dont on a ébauché, observant cependant qu'elle soit un peu plus forte.

M ij



La draperie de carmin se fait de même, excepté qu'il faut coucher du vermillon pur aux ombres, puis ébaucher sur le tout avec du carmin. Pour finir, comme le carmin n'a point de corps, il faut le gommer beaucoup. On y mêle aussi du bistre dans les plus fortes ombres.

On fait une autre draperie rouge que l'on ébauche avec du vermillon mêlé de blanc pour faire les clairs, ensuite on le met tout pur, & enfin on le mêle avec du carmin aux plus fortes ombres. On finit avec les mêmes couleurs, comme pour les autres draperies.

Les draperies de laque se font en ajoutant beaucoup de blanc dans les clairs, & fort peu pour les ombres. On n'y ajoute point de vermillon, & l'on finit avec les mêmes couleurs.

Les draperies violettes se font avec un mélange de carmin & d'outremer, y ajoutant du blanc pour les clairs. S'il y a plus de carmin, le violet sera colombin; & si l'outremer y domine, il tirera sur le bleu. On l'acheve en pointillant avec les

mêmes couleurs un peu plus fortes.

On fait une draperie couleur de chair en couchant du blanc, du vermillon & de la laque, mêlés ensemble, le tout fort pâle, & en mettant moins de blanc pour les ombres. Cette sorte de draperie doit être fort tendre, parce qu'elle représente une étoffe légère; au reste on la finit avec les mêmes couleurs.

Pour faire une draperie jaune, on met une couche de massicot tout pur, puis une autre couche de gomme gutte par dessus, à la réserve des endroits plus clairs où le massicot reste pur. On ébauche ensuite sur ces couches avec de l'ocre, un peu de gomme gutte & de massicot, mettant plus de ce dernier aux jours, & moins dans les ombres, pour lesquelles on ajoute de la pierre de fiel. On finit avec la pierre de fiel toute pure dans les ombres, & même on y mêle un peu de bistre, dans les plus fortes, s'il en est besoin. Pour les clairs on finit en pointillant avec les mêmes couleurs avec lesquelles on a ébauché. On peut faire une autre sorte de jaune

avec du jaune de Naples & du stil de grain, au lieu de massicot, mêlés avec de la gomme gutte.

Les draperies vertes se font en mettant sur le tout une couche de verd de Vérone ou de montagne. Si elles paroissent trop bleuâtres, on y mêle du massicot pour les jours, & de la gomme gutte pour les ombres; pour les faire plus fortes on y ajoute du verd d'iris ou du verd de vessie, & même on met de ces derniers verds tout purs pour faire les ombres extrêmement fortes. On varie la nuance des verds en y mêlant plus ou moins de jaune ou de bleu, & l'on finit toujours avec les mêmes couleurs.

Pour une draperie noire on ébauche avec du noir & du blanc, & l'on ajoute du noir à mesure que les ombres augmentent de force; dans les plus brunes on y mêle de l'Inde pour que la draperie paroisse veloutée.

Pour une draperie de laine blanche, couchez du blanc mêlé avec très peu d'ocre & d'orpin, ou de pierre de fiel: ébauchez les ombres avec du bleu, un peu

de noir, du blanc & du bistre. Il faut mettre beaucoup de ce dernier dans les ombres les plus brunes. La draperie gris-blanc s'ébauche avec du noir & du blanc, & se finit de même. La minime se fait en couchant du bistre, du blanc, & un peu de brun rouge, mettant un peu plus de ce dernier pour les ombres, & finissant avec les mêmes teintes un peu plus fortes, comme on l'a déjà dit plusieurs fois, ce qu'il est inutile de répéter davantage.

*Des draperies changeantes.*

Il y a d'autres draperies dont on se sert pour habiller les divinités de la fable, les anges & les personnes jeunes & sveltes; on en fait particulièrement des écharpes qu'on laisse voltiger assez souvent en l'air; ces fortes de vêtemens s'appellent *draperies changeantes*.

La violette se couche d'outremer & de blanc pour les clairs, & les ombres se font de carmin, d'outremer & de blanc, suivant qu'elles sont plus ou moins fortes. On finit en pointillant avec du violet, où

il y ait beaucoup de blanc. On peut faire un autre violet changeant en mettant une couche de massicot au lieu de bleu, & ombrant comme à la première. Il faut finir en pointillant avec les mêmes couleurs, & bien unir le jaune avec le violet par le moyen de la gomme gutte.

La draperie rouge changeante se fait en couchant du massicot aux jours, & du carmin aux ombres, qu'on unit en finissant avec de la gomme gutte. La changeante de couleur de laque se fait en mettant du massicot pour le jour, & de la laque pour les ombres.

La verte se fait en mettant aussi du massicot pour les jours, & du verd de montagne, d'iris ou de vessie, pour les ombres.

*Des draperies communes, des linges & des dentelles.*

On peut faire plusieurs autres draperies de couleurs moins précieuses, comme le brun rouge, le bistre & l'Inde, pourvu que l'accord des couleurs s'y trouve & que



leur mélange ne fasse rien d'âcre à la vue. L'expérience au reste fait assez connoître la force & l'effet des couleurs.

Pour faire les linges, on dessine d'abord les plis, & sur le tout on met une couche de blanc. On ébauche ensuite les ombres avec une teinte d'outremer, de noir & de blanc, & l'on finit avec les mêmes couleurs. On peut encore couvrir un mélange d'outremer, de noir & de blanc fort pâle, pour les clairs, & un peu plus fort aux ombres, & finir en pointillant comme à l'ordinaire. On relève les grands jours avec du blanc tout pur, & l'on fait quelques teintes jaunâtres d'orpin & de blanc en certains endroits, en les couchant fort légères.

Si l'on veut faire des linges jaunes, il faut couvrir du blanc mêlé avec un peu d'ocre; pour ébaucher les ombres, servez-vous de bistre, de blanc & d'ocre; & dans les fortes ombres, de bistre pur. Mais avant que de finir il faut faire en certains endroits de petites teintes d'ocre & de blanc, ou de blanc & d'outremer. On

finira avec les couleurs du fond, à l'ordinaire, un peu plus fortes, & l'on rehauffera de massicot. On peut même rayer ces linges avec de petites lignes, deux bleues & deux rouges, ce qu'on appelle *draperies Egyptiennes*.

Lorsqu'on veut faire des linges transparents pour laisser voir ce qui est dessous, il faut faire les teintes, dont on vient de parler, fort claires, & l'on mêle dans l'ombre un peu de la couleur qui est dessous. Il faut seulement relever l'extrémité des jours avec du massicot & du blanc aux jaunes, & du blanc avec du bleu, aux blancs. Mais si l'on veut qu'ils soient tout à fait clairs, il n'y a qu'à finir le dessous comme si on vouloit n'y rien mettre, & marquer ensuite les plis du linge jaune avec du massicot & du blanc; savoir, du blanc pour les clairs, & du bistre, du noir, du bleu & du blanc, pour les ombres.

Le crêpe se fait de même, c'est-à-dire, en finissant bien ce qui est dessous: ensuite l'on marque les plis des ombres, ainsi que les bords de l'étoffe, par de petits filets de noir.

Il y a d'autres manieres de varier les draperies ; on peut les tabiser , en faisant par dessus des ondes d'une couleur plus claire , ou plus brune. De même pour faire des dentelles, points de France , & autres ouvrages de fil, on couche une teinte de bleu, de noir & de blanc, puis on releve les fleurons avec du blanc tout pur. On fait les ombres avec la même teinte, un peu plus forte , & on les finit avec la même en pointillant. Si l'on veut que les carnations paroissent sous les dentelles, il faut premierement les finir, & faire ensuite les dentelles par dessus avec du blanc pur, les ombrant & les finissant comme on vient de dire.

A l'égard des fourures & autres étoffes de poil ; si elles sont brunes, vous les ébaucherez avec du blanc & du bistre, mettant plus de blanc pour les clairs, & plus de bistre aux ombres. Si elles sont blanches, on ébauche avec du blanc & du bleu aux clairs, & l'on ajoute du bistre seulement pour les ombres. Pour les finir,

Mvj

il ne faut pas pointiller, mais tirer de petits traits selon le sens du poil.

*De l'architecture, & du paysage.*

Pour l'architecture de pierre, on fait les teintes avec de l'Inde, du blanc & du bistre; & pour ombrer on met plus de bistre que d'Inde, selon la couleur des pierres. Si ce sont de vieilles masures, on met en quelques endroits des teintes d'ocre ou d'outremer, & l'on unit le tout en finissant.

Les édifices de bois se font de plusieurs teintes. La plus ordinaire c'est d'ébaucher d'ocre, de bistre & de blanc, & de finir avec peu ou point du tout de blanc; & lorsque les ombres sont fortes, avec du bistre tout pur. On peut aussi ajouter du vermillon, du verd, ou du noir, selon la couleur qu'on veut donner au bois. On finit en pointillant, comme nous avons dit pour les draperies.

A l'égard des terrasses, si elles sont sur le devant du tableau, on les ébauche

d'une teinte de verd de vessie, ou d'iris, avec du bistre, & un peu de verd de Véronne. Si on les veut plus claires, on les ébauche d'ocre & de blanc, avec un peu de verd; on finit les premières avec les mêmes couleurs un peu plus brunes, & les dernières avec du bistre mêlé d'un peu de verd. On peut aussi les faire rougeâtres, en les ébauchant avec du brun rouge, du blanc, & un peu de verd; mais les terrasses éloignées s'ébauchent de verd de Véronne: on les ombre ensuite & on les acheve avec du verd de vessie. Celles qui sont encore plus éloignées se couchent de verd de mer mêlé d'un peu de bleu, puis elles s'ombrent & se finissent de verd de Véronne, ou de montagne. Plus vous les ferez bleuâtres, en y mêlant de l'outremer & du blanc, plus elles paroîtront dans le lointain. Il faut ajouter de petites teintes de vermillon en quelques endroits de ces dernières, à cause de la réflexion de l'horizon qui est un peu rouge.

• Pour faire des herbes, ou des arbres avec leurs feuilles, lorsqu'ils sont proches,

on ébauche de verd de mer ou de verd de montagne avec un peu de blanc ; on les ombre avec du verd d'iris & du bistre, & on les rehausse avec du blanc, ou du massicot s'ils sont jaunâtres. A mesure que les arbres sont dans le lointain, on les ébauche de verd de mer, & pour les finir on y mêle de l'outremer. Les arbres doivent se faire par petites touffes qu'on enfonce en quelques endroits & qu'on relève en d'autres, *en feuillant* sur l'ébauche, c'est-à-dire, en touchant les feuilles par petits coups, dont les uns relevent les autres, pour faire paroître l'arbre plus dégagé.

C'est le plus difficile du paysage & même de la miniature que de bien *feuiller* un arbre. Pour l'apprendre & pour s'y rompre un peu la main, il en faut copier de bons, car la maniere de les toucher est singuliere & ne peut s'acquérir qu'en travaillant beaucoup. Vous observerez de faire passer autour de vos arbres de petits rameaux, qu'il faut feuiller sur tout ce qui se rencontre dessous & sur le ciel : &



en général que vos payfages foient coloriés de bonne maniere & pleins de vivacité, car c'est ce qui en fait le mérite.

Quoique tout ce détail foit appliqué particulièrement à la miniature, il peut également fervir pour les autres manieres de peindre, parce qu'il y a des couleurs qui s'emploient à huile, en détrempe, & à fresque, qui peuvent faire le même effet que celles dont nous avons marqué l'usage dans la miniature. Au reste on voit quelques ouvrages dans ce genre de peinture, qui font fort bien peints & de grande maniere, quoique la patience qu'il faut avoir dans ce travail semble exclure le génie, & ralentir le feu que doit avoir un peintre pour exceller dans son art. Aussi la plupart des ouvrages de cette nature ne font-ils ordinairement que des copies d'après les tableaux des grands maîtres, ou des fleurs, ou bien quelques portraits en petit.

*D'une espece de peinture mixte.*

Par le moyen de la seule détrempe, il est bien difficile de finir tendrement : dans

la miniature, une personne qui a du feu ne peut pas se satisfaire en peignant librement. Mais si l'on mêle la façon libre de peindre en détrempe avec l'exactitude que donne le pointillement de la miniature, on peindra d'une manière libre, finie, tendre & forte. Ceux qui ne s'accommodent point de la sujétion de la peinture à huile, laquelle ne permet pas de quitter l'ouvrage pour quelques heures, quand la palette est une fois préparée, trouveront de quoi se satisfaire dans ce genre de peinture. On peut y travailler en grand comme en petit, & le Roi conserve dans son cabinet deux tableaux du *Corrége*, d'une grandeur médiocre, qui sont peints de cette façon.



## C H A P I T R E X I I .

*De la Peinture au pastel.*

**L**A *peinture au pastel* a bien autant de partisans que la *miniature*, parce que, outre la commodité (qu'elle a de commun avec cette dernière) de pouvoir être laissée & reprise lorsqu'on le juge à propos, elle n'exige point un si grand attachement ni une si forte application que la *miniature*, les ouvrages au pastel se travaillant plus en grand. D'ailleurs on trouve dans cette sorte de peinture la même facilité que dans la *peinture à huile*, sans en avoir la sujétion ni le désagrément; & elle peut se pratiquer avec beaucoup plus de propreté. Enfin il n'est pas besoin d'une si grande attention pour les couleurs, parce qu'elles ne s'alterent point par le mélange, comme celles à huile, & elles ne changent point après qu'elles ont été appliquées sur le papier. On peut donc faire avec les

différens crayons, dans la peinture au pastel, ce que l'on fait avec les pinceaux dans les autres sortes de peinture, le maniement des uns faisant le même effet que celui des autres : on touche & l'on adoucit, selon qu'on veut faire paroître plus d'esprit dans son ouvrage, ou qu'on le veut finir davantage.

On a vu dans le premier chapitre que la peinture au pastel étoit ainsi appelée, parce que les crayons dont on se sert, au lieu de pinceaux, sont faits de *pâtes* de différentes couleurs, que l'on mêle ensemble pour former les diverses teintes dont on a besoin, suivant les sujets que l'on veut représenter. On donne à ces crayons, pendant que la pâte est molle, la forme de petits rouleaux commodes à manier ; ils doivent être plus gros que ne sont ordinairement ceux de sanguine, parce que n'étant pas si durs, ils seroient plus sujets à se rompre, & qu'étant plus grands, ils donnent plus de liberté & de facilité pour les manier & pour peindre.

La peinture au pastel est propre particu-

lièrement pour les portraits, & ils se font ordinairement de grandeur naturelle. Plusieurs peintres de nos jours, tels que MM. de la Tour, Roslin, Lundberg, Perronneau, &c. ont porté cette sorte de peinture à un très haut degré de perfection, & leurs portraits au pastel ne cedent en rien aux tableaux peints à huile, soit pour la vérité avec laquelle ils ont rendu la nature, soit pour la force & la vivacité des couleurs. On a donc cru faire plaisir aux amateurs de cette science de leur donner ici, non seulement quelques préceptes particuliers sur la pratique de cet art, mais encore la maniere de composer les pastels ou crayons dont on se sert dans cette sorte de travail, tant par rapport à la nature des couleurs qui en font la base, qu'à l'égard de leur mélange, selon les diverses teintes dont on peut avoir besoin.

*Des couleurs primitives & composées.*

Pour avoir un assortiment complet de pastels, il en faut faire de toutes les couleurs, tant *simples* que *composées*, avec les

nuances ou teintes de chacune, depuis le plus clair jusqu'au plus brun. On doit aussi s'en pourvoir de toutes les teintes nécessaires pour les *carnations*, & plusieurs autres de couleurs rompues pour les fonds, & pour divers autres sujets qui peuvent se rencontrer : nous en enseignerons la composition dans ce chapitre.

Il n'y a, à proprement parler, que trois *couleurs primitives* qui ne peuvent pas être formées par d'autres couleurs, mais dont toutes les autres peuvent être composées. Ces trois couleurs primitives sont le *jaune*, le *rouge*, & le *bleu*. À l'égard du blanc & du noir, ce ne sont pas absolument des couleurs, le blanc n'étant autre chose que la représentation de la lumière, & le noir, la privation de cette même lumière. Cependant comme il y a de deux sortes de rouge primitif, l'un tenant du jaune, comme le rouge de feu ou vermillon, & l'autre du bleu, comme le rouge cramoisi ou de laque : on peut compter quatre couleurs primitives; savoir, le *jaune*, le *rouge de feu*, le *rouge cramoisi*, & le *bleu*.



DE PEINTURE. I. PART. 285

De ces quatre couleurs *primitives* il s'en forme d'autres que nous nommons composées (voyez la *fig. 10*); comme du jaune & du rouge de feu se forme l'*orangé*: le rouge cramoisi & le bleu produisent le *violet*; le bleu & le jaune composent le *verd*. Voilà donc une suite ou un cercle de sept couleurs, qui sont le jaune, l'*orangé*, le rouge de feu, le cramoisi, le violet, le bleu & le verd, lesquelles en peuvent reproduire d'autres (voyez la figure 11), Car le jaune & l'*orangé* feront un *jaune doré*: le rouge de feu & le cramoisi produiront le *vrai rouge*: le cramoisi & le violet feront la couleur de *pourpre*: le bleu & le verd feront un *verd de mer*; enfin le verd & le jaune feront un *verd jaunâtre*.

Toutes les couleurs ci-dessus sont vives; mais si on les avoit mêlées d'une autre façon, par exemple, l'*orangé* avec le violet, le rouge de feu avec le bleu, le violet avec le verd, & celui-ci avec l'*orangé* ou avec le rouge de feu, ce mélange n'auroit produit que des couleurs sales & désagréables.

*Démonstration des couleurs simples & composées.*

Les figures 10 & 11 feront voir comment ces couleurs *primitives*, jaune, rouge de feu, cramoisi & bleu, engendrent les autres couleurs, ce que l'on pourroit appeller l'*encyclopédie des couleurs*. La fig. 10 comprend ces quatre couleurs *primitives* avec leurs trois *composées*, & la fig. 11 représente ces mêmes couleurs avec cinq autres qui dérivent tant des primitives que des composées.

Pour faire des pastels de toutes ces couleurs, on se sert des mêmes matières qui entrent dans la composition de celles qu'on emploie à huile : en voici les noms.

Céruse.	Stil de grain clair.
Craie de Champagne, fine.	Stil de grain brun.
Massicot pâle.	Mine.
Massicot doré.	Vermillon.
Jaune de Naples.	Brun rouge.
Ocre jaune.	Rouge d'Angleterre.
Ocre brun.	Laque.
	Outremer.

DE PEINTURE. I. PART. 287

Cendres bleues.	Bistre.
Indigo.	Noir de charbon.
Émail ou smalt.	Noir d'Allemagne,
Terre verte.	ou d'Imprimeur.
Terre d'ombre.	Noir d'os ou d'i-
Terre de Cologne.	voire.

On peut y ajouter le carmin : on se sert aussi de la sanguine & de la pierre noire, aiguillées en crayons.

Avec toutes ces matieres on compose des pastels, non seulement de toutes les couleurs dont on vient de parler, mais encore d'autres couleurs sales, des couleurs rompues & d'autres de diverses teintes pour les carnations, & autres choses.

*De la composition des pastels.*

Il faut premierement faire des pastels de toutes ces matieres simples & sans aucun mélange, & pour cet effet on observera, 1°. que la céruse, le stil de grain clair, l'ocre, le jaune, le rouge brun, la terre d'ombre & la terre de Cologne, étant de bonne consistance pour l'usage qu'on se propose, se peuvent scier en crayons,

comme on fait la sanguine & la pierre noire, pourvu qu'on en trouve d'assez gros morceaux, sinon on les broyera comme les autres.

2°. Que toutes les autres couleurs qui ne sont pas de consistance à pouvoir être sciées se broient à l'eau sur le marbre, ou sur la pierre à broyer, le plus fin qu'il est possible : car plus la pâte est fine, plus elle s'attache facilement au papier sur lequel on travaille. Elles doivent être réduites d'une consistance capable d'être roulées en crayons de la grosseur d'un tuyau de pipe ou un peu plus, & d'une longueur convenable pour pouvoir être maniées commodément.

3°. Qu'il est nécessaire que les pastels marquent facilement sans qu'il soit besoin d'appuyer beaucoup. C'est pourquoi, comme il y a des couleurs qui se trouvent d'une trop dure consistance étant mis en pastels, comme le stil de grain brun, la terre verte, le noir d'os ou d'ivoire, & l'indigo, il faut en ce cas les allier avec quelque autre matière qui soit plus molle  
&

& de la couleur la plus approchante. Par exemple, au stil de grain blanc on joindra de la terre de Cologne; à la terre verte, de l'émail avec un peu de stil de grain clair; au noir d'ivoire, un peu de noir de charbon; & à l'indigo, de l'émail.

4°. Qu'il y a d'autres couleurs, au contraire, qui sont trop tendres, comme l'émail, l'outremer, le carmin, le vermillon, & quelques autres; alors au lieu d'eau simple, il faut les détremper avec de l'eau gommée, plus ou moins, selon que la matière sera plus ou moins tendre: pour ne point se tromper, il sera bon de faire un petit essai avant que d'achever de former les pastels.

*Du mélange des couleurs pour les pastels.*

Pour faire des pastels, tant des couleurs spécifiées ci-devant que de leurs teintes ou nuances; depuis les plus claires jusqu'aux plus brunes, voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre, rangées selon l'ordre de ces mêmes couleurs, & suivant leurs teintes ou nuances.

● *Jaune.*

*Premiere teinte.* Massicot pâle : ou bien du blanc & un peu de stil de grain clair.

*Seconde teinte.* Jaune de Naples : ou bien massicot pâle & ocre jaune : ou bien blanc , stil de grain clair , & ocre jaune.

*Troisieme teinte.* Ocre jaune.

*Quatrieme teinte.* Ocre brun : ou bien ocre jaune , & stil de grain brun.

*Cinquieme teinte.* Terre d'ombre.

*Jaune doré.*

*Premiere teinte.* Massicot doré.

*Seconde teinte.* Massicot doré , ocre jaune & un peu de mine.

*Troisieme teinte.* Ocre jaune , stil de grain clair , & peu de mine.

*Quatrieme teinte.* Stil de grain brun , & mine : ou bien ocre brun & laque.

*Cinquieme teinte.* Terre d'ombre & laque : ou bien stil de grain brun , & brun rouge.



*Orangé.*

*Premiere teinte.* Massicot doré, & peu de mine.

*Seconde teinte.* Mine.

*Troisieme teinte.* Mine, vermillon, & stil de grain brun : ou bien stil de grain clair, & brun rouge.

*Quatrieme teinte.* Stil de grain brun, & vermillon : ou bien stil de grain clair, laque, & brun rouge.

*Cinquieme teinte.* Stil de grain brun, laque, & brun rouge.

*Rouge de feu ou de vermillon.*

*Premiere teinte.* Blanc & vermillon.

*Seconde teinte.* Vermillon & blanc.

*Troisieme teinte.* Vermillon.

*Quatrieme teinte.* Laque & brun rouge.

*Cinquieme teinte.* Laque, stil de grain brun, & brun rouge.

*Rouge.*

*Premiere teinte.* Blanc, laque & vermillon : ou bien blanc & carmin.

• *Seconde teinte.* Laque, vermillon & blanc : ou bien carmin & blanc.

*Troisième teinte.* Laque & vermillon ; ou bien carmin.

*Quatrième teinte.* Laque & rouge d'Angleterre : ou bien laque & carmin.

*Cinquième teinte.* Laque & un peu de rouge d'Angleterre.

*Rouge cramoisi ou de laque.*

*Première teinte.* Blanc & laque.

*Seconde teinte.* Laque & blanc.

*Troisième teinte.* Laque & peu de blanc.

*Quatrième teinte.* Laque & très peu de blanc.

*Cinquième teinte.* Laque.

*Pourpre.*

*Première teinte.* Blanc, laque & outremer.

*Seconde teinte.* Laque, outremer & blanc.

*Troisième teinte.* Laque, outremer & peu de blanc.

*Quatrième teinte.* Laque, outremer & très peu de blanc.

*Cinquième teinte.* Laque & outremer.

*Violet.*

1. *Premiere teinte.* Blanc, outremer & laque.

2. *Seconde teinte.* Outremer, laque & blanc.

3. *Troisieme teinte.* Outremer, laque & peu de blanc.

4. *Quatrieme teinte.* Outremer, laque & très peu de blanc.

5. *Cinquieme teinte.* Outremer & laque.

*Bleu.*

1. *Premiere teinte.* Blanc & outremer.

2. *Seconde teinte.* Outremer & blanc.

3. *Troisieme teinte.* Outremer & peu de blanc.

4. *Quatrieme teinte.* Outremer & très peu de blanc.

5. *Cinquieme teinte.* Outremer pur.

*Verd de mer.*

1. *Premiere teinte.* Blanc, outremer & massicot pâle : ou bien blanc & terre verte.

*Seconde teinte.* Outremer, massicot pâle, & blanc : ou bien terre verte & blanc.

*Troisième teinte.* Outremer & massicot pâle : ou bien terre verte & peu de blanc.

*Quatrième teinte.* Terre verte & outremer.

*Cinquième teinte.* Terre verte & noir de charbon.

### *Verd.*

*Première teinte.* Blanc, outremer & massicot doré : ou bien blanc, outremer & stil de grain clair : ou bien blanc, terre verte & massicot.

*Seconde teinte.* Outremer & massicot doré : ou bien outremer, blanc & stil de grain clair : ou bien terre verte & massicot pâle.

*Troisième teinte.* Outremer, stil de grain clair, & blanc : ou bien terre verte & massicot doré.

*Quatrième teinte.* Outremer, stil de grain clair & peu de blanc : ou bien terre verte.

*Cinquième teinte.* Terre verte, stil de grain brun & noir de charbon.

*Verd jaunâtre.*

*Premiere teinte.* Massicot pâle & peu d'outremer : ou bien blanc, massicot pâle & terre verte.

*Seconde teinte.* Massicot doré & outremer : ou bien blanc, stil de grain clair & outremer : ou bien massicot pâle & terre verte.

*Troisieme teinte.* Stil de grain clair, outremer & blanc : ou bien ocre clair, terre verte & peu de massicot.

*Quatrieme teinte.* Stil de grain clair, ocre & terre verte.

*Cinquieme teinte.* Stil de grain brun, ocre brun & noir de charbon.

Il faut faire le mélange de toutes ces couleurs sur la pierre à broyer, & ce mélange étant fait, rouler la matiere en crayons & les laisser sécher.

On observera qu'il faut toujours, dans les mélanges ci-dessus, mettre davantage des couleurs qui sont nommées les premières ; ainsi pour le *pourpre* il est dit qu'il faut prendre laque & outremer ; &

pour le *violet*, outremer & laque : cela signifie que pour le *pourpre* il faut plus de laque que d'outremer ; & pour le *violet*, plus d'outremer que de laque.

Comme l'outremer est très cher, pour l'épargner on peut employer par-tout le *smalte*, ou émail, au lieu d'outremer, & de l'indigo pour les bruns.

Tous ces pastels serviront pour faire des draperies, des fleurs, & généralement pour toutes les choses qui demandent des couleurs vives. Voici ceux pour les carnations.

*Des pastels pour les carnations.*

Outre les pastels composés des couleurs matérielles pures, dont on vient de parler, on aura besoin pour les carnations de plusieurs autres formés par le mélange de quelques-unes des mêmes couleurs : on en verra ci-après la composition.

Il y a une infinité de *carnations* ou *coloris* différens, presque autant qu'il y a de personnes, mais en général on les comprend sous deux classes ; dans la première



sont les coloris tendres & délicats, comme sont ceux des femmes, des enfans & des jeunes gens; & la seconde est pour les hommes & les personnes âgées. Dans l'une & dans l'autre de ces carnations, il faut observer les jours, les demi-teintes & les ombres. Voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre pour composer les principaux pastels, tant pour l'un & l'autre de ces coloris que pour leurs jours, leurs demi-teintes & leurs ombres. On dit *les principaux pastels*, car s'il en falloit composer qui se trouvent de teinte juste pour tous les coloris, selon leurs jours, leurs demi-teintes & leurs ombres, cela iroit à l'infini; mais dans la pratique, on fait ensorte que les uns suppléent aux autres, comme on le verra ci-après.

*Coloris tendres pour les carnations.*

J O U R S.

*Première teinte.* Blanc & très peu d'ocre jaune.

*Seconde teinte.* Blanc & très peu de vermillon.

N v

*Troisième teinte.* Blanc, vermillon & laque.

*Quatrième teinte.* Vermillon, laque & blanc.

*Cinquième teinte.* Blanc & rouge d'Angleterre.

*Demi-teintes.*

*Première teinte.* Blanc & outremer.

*Seconde teinte.* Blanc, outremer, peu d'ocre jaune & de laque.

*Troisième teinte.* Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

*Ombres.*

*Première teinte.* Outremer, ocre jaune & laque.

*Seconde teinte.* Ocre brun, laque & peu d'outremer.

*Troisième teinte.* Stil de grain brun, laque & peu de terre de Cologne.

*Coloris forts.*

J O U R S.

*Première teinte.* Blanc & peu d'ocre brun.

DE PEINTURE. I. PART. 299

*Seconde teinte.* Blanc & peu de brun rouge.

*Troisieme teinte.* Blanc, brun rouge & ocre brun.

*Quatrieme teinte.* Moins de blanc & plus des autres couleurs.

*Cinquieme teinte.* Brun rouge, & blanc.

*Demi-teintes.*

*Premiere teinte.* Blanc, terre verte & peu d'ocre brun.

*Seconde teinte.* Blanc, terre verte & rouge d'Angleterre.

*Troisieme teinte.* Blanc, terre verte & brun rouge.

*Quatrieme teinte.* Terre verte, brun rouge, ocre brun, & blanc.

*Ombres.*

*Premiere teinte.* Terre verte, brun rouge & ocre brun.

*Seconde teinte.* Noir d'os, & rouge d'Angleterre.

*Troisieme teinte.* Stil de grain brun, laque & noir d'os.

Voilà les différentes teintes de pastels qui peuvent entrer dans les carnations ; on peut encore se servir des compositions suivantes, soit pour l'une & l'autre carnation, soit dans d'autres occasions.

*Autres compositions de pastels pour différens usages.*

1. Ocre jaune & peu de blanc.
2. Ocre brun & peu de blanc.
3. Stil de grain clair, & blanc.
4. Vermillon & peu de blanc.
5. Laque & peu de blanc.
6. Vermillon & laque.
7. Laque & vermillon.
8. Outremer & peu de blanc.
9. Outremer & ocre jaune.
10. Ocre jaune & noir de charbon.
11. Ocre brun & noir d'ivoire.
12. Terre verte & rouge d'Angleterre.

Les pastels suivans sont pour les linges, dentelles, peaux d'hermines, & étoffes blanches.

1. Blanc.
2. Blanc & peu de noir de charbon.

3. Moins de blanc, plus de noir & peu de vermillon.

4. Blanc, noir, ocre & vermillon.

5. moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

6. Blanc, ocre jaune & peu de noir.

7. Noir, ocre & peu de brun rouge.

Les trois compositions suivantes servent pour des fonds, pour des fabriques d'architecture, &c.

1. Blanc, ocre, noir, & rouge.

2. Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

3. Noir, ocre & rouge.

Si l'on veut un fond plus grisâtre, on fera des pastels où il y aura moins d'ocre & de rouge : si on le desire plus rougeâtre, il faut y mettre plus de rouge ; enfin en y mettant plus de jaune, il tirera plus sur cette couleur.

*Boîte pour ferrer les pastels.*

Voilà à peu près tous les pastels dont on peut avoir besoin pour peindre quelque chose que ce soit. Pour les conserver, il

faut avoir une boîte assez grande, large & plate, d'environ deux pouces de hauteur, & partagée en petites cellules par des séparations de bois mince pour y arranger les pastels selon l'ordre des couleurs, & empêcher qu'ils ne se confondent les uns avec les autres : par ce moyen on les trouve plus aisément sous sa main à mesure qu'on en a besoin. On peut aussi ménager quelques cellules dans cette boîte pour y placer des couleurs en poudre fine, dont on peut se servir quelquefois au lieu de pastels. Pour les appliquer, on se sert de la pointe d'un petit morceau de papier roulé, que l'on nomme *estompe*, & qui tient lieu de pinceau dans cette manière de peindre.

*Du papier pour la peinture au pastel.*

On a vu au commencement de cet ouvrage que cette sorte de peinture se pratique sur du papier gris & sur du bleu ; il faut le choisir assez fort & d'un grain fin & égal. Le papier doit être fort pour que l'on puisse repasser dessus avec les



pastels autant de fois qu'il en sera besoin : il doit être d'un grain fin & égal, afin que le travail en soit plus délicat & plus beau : enfin il doit avoir du grain, parce que le pastel s'y attache d'autant plus facilement & y tient d'autant mieux que le papier a plus de grain. Cela n'empêche pas que l'on ne soit obligé de mettre un verre blanc ou une glace sur l'ouvrage aussitôt qu'il est achevé, & même à chaque fois qu'on le quitte avant qu'il soit fini, de peur que quelqu'un y passant la main ou autre chose, ne vienne à l'effacer (1), & en même tems pour le préserver de la poussière & de la fumée, que l'on ne pourroit nettoyer sans enlever en même tems le pastel & gâter l'ouvrage. On doit attacher son papier sur un petit ais mince &

(1) Depuis quelques années on a trouvé le secret de fixer les pastels & les desseins au crayon, sans qu'il y paroisse, de sorte qu'on peut les froter avec la main & passer un linge ou autre chose par dessus, sans les endommager en aucune façon. *M. Lorient* est l'inventeur de cette belle découverte, & il en a réitéré l'expérience avec succès sur plusieurs portraits au pastel & sur différens desseins du cabinet du Roi, qu'il a fixés de cette manière.

uni, & pour qu'il y demeure bien tendu, il ne faut que l'humecter avec de l'eau claire & en coller les bords par derriere.

*Maniere d'ébaucher & de peindre au pastel.*

Pour représenter tel sujet que l'on voudra, il faut premierement le dessiner bien correctement, en arrêter exactement les contours, & mettre chaque chose dans sa place ; après quoi on commencera par mettre les jours & les ombres par grandes masses, en passant sur le papier des pastels de la couleur que le sujet le demande. Supposons, par exemple, que ce soit une tête, ou un portrait, qui est, comme on l'a déjà remarqué, le sujet le plus ordinaire du pastel. Il faut avec les pastels préparés pour les carnations appliquer les clairs en hachant de plusieurs sens, comme lorsqu'on dessine ; & dès que l'on a marqué les principaux jours, il faut aussi-tôt exprimer en gros les grandes & les principales ombres, observant de ne pas faire d'abord les jours aussi clairs qu'ils doivent être, ni les ombres aussi brunes qu'il les

faut. De cette maniere on voit d'abord l'ensemble de la tête, après quoi on vient aux parties, comme les yeux, le nez, la bouche, auxquelles on donne la forme & la couleur qu'elles doivent avoir, par le moyen des jours, des demi-teintes & des ombres, prenant garde, comme on vient de dire, de ne pas faire les jours trop clairs, ni les ombres trop brunes.

La tête étant ainsi ébauchée, on fait toutes les recherches des parties avec des pastels plus bruns, roussâtres & rougeâtres, donnant aux ombres les forces nécessaires suivant que l'objet le demande, & les faisant plus tendres, si c'est un coloris délicat, ou bien en leur donnant plus de force, si c'est un coloris d'homme ou de personne âgée. On observera aussi de donner les reflets bien à propos, selon la couleur des objets réfléchissans, & d'une force convenable pour bien marquer les rondeurs.

*Nécessité de placer à propos les rehauts & les diverses teintes du visage.*

Les parties éclairées ne demandent pas moins d'observations & de recherches, tant pour mettre les rehauts bien dans leur place, que pour donner au visage sa couleur naturelle, sa fraîcheur & ses diverses teintes jaunâtres, bleuâtres, ou roussâtres, selon que le sujet le demande. Pour cet effet on se sert de *pastels* faits de couleurs *vierges*, c'est-à-dire, où il n'entre qu'une seule couleur mêlée de plus ou moins de blanc, comme font ceux de blanc presque pur pour les rehauts des carnations délicates, de blanc & de vermillon, de blanc & de laque ou de carmin, de blanc & d'ocre, de blanc & d'outremer, &c. On les applique avec prudence & délicatesse, ménageant les jours, les demi-teintes & les ombres, de manière que la tête paroisse ronde, bien éclairée, bien coloriée & de bon goût. A l'égard du dessein, on le suppose toujours dans celui qui veut peindre au pastel, sans

quoï ce ne feroit plus qu'un barbouillage, & par conféquent du papier, des crayons, & ce qui eft encore pis, du tems perdu.

*Maniere de fuppléer à de certains pastels par d'autres.*

Lorsqu'en travaillant on ne trouve pas un pastel qui foit précifément de la teinte que l'on fouhaite, il faut fe servir de celui qui en approche le plus, après quoi on repaffe légèrement dessus l'endroit un autre pastel plus clair ou plus brun, plus jaune, plus rouge, ou plus bleu, pour lui donner la teinte dont on a befoin. Par exemple, fi, avec le pastel le plus approchant, il se trouve que la teinte est trop bleue, il faut repasser dessus avec un pastel du même ton qui foit rouffâtre, rougeâtre, ou jaunâtre, selon que le sujet le demande. Au moyen de cette méthode, lorsque par la pratique on a acquis la connoissance des couleurs & de leur effet dans le mélange qu'on en peut faire, on peut se passer de la moitié moins de pastels, parce qu'on fait fuppléer les uns aux autres.

*Que le mélange des couleurs à huile est  
pareil à celui des pastels.*

Nous terminerons ce chapitre en faisant remarquer que tous les mélanges que nous venons de décrire pour la composition des pastels, feront à peu près le même effet avec des couleurs à huile, lorsqu'on voudra les mêler avec le couteau sur une palette pour s'en servir à peindre quelque chose à huile : il faut seulement observer ce qui suit :

1°. Qu'on ne se sert point dans la peinture à huile de carmin ni de bistre.

2°. Qu'on n'y emploie l'indigo qu'avec du blanc.

3°. Qu'on ne doit point se servir de *smalte*, ou émail, ni de terre verte dans les carnations, sur-tout lorsqu'il est question d'achever quelque ouvrage d'un peu de conséquence : alors il vaut mieux se servir de noir pour ébaucher, & d'outremer pour finir.

Au reste, comme la pratique du pastel a beaucoup de rapport avec le maniement



du crayon, que l'on doit avoir appris en dessinant, & que d'ailleurs ce genre de peinture est fondé sur les mêmes principes que les autres especes de peintures décrites ci-devant, nous ne nous y arrêterons pas davantage, pour ne pas répéter ici inutilement une partie des choses qui ont déjà été dites. Nous ajouterons seulement pour conclusion, qu'après avoir copié de bons tableaux & des têtes d'après les meilleurs maîtres, on ne peut rien faire de mieux pour se rendre habile, que de travailler d'après nature; c'est la source où les plus grands maîtres ont puisé toute leur science.

---

## CHAPITRE XIII.

### *De la Peinture en émail.*

**L**A peinture en émail se fait sur les métaux avec des émaux cuits & refondus. L'usage en est très ancien, puisque du tems de *Porfenna*, roi des Toscans, on faisoit

dans ses états des vases de terre émaillés de différentes figures ; il est vrai que le travail qu'on y faisoit n'étoit point comparable à ce qu'on a pratiqué depuis à Fayence & à Castel-Durante dans le duché d'Urbain, du tems de *Raphael* & de *Michel-Ange*. On émailloit aussi alors sur les métaux, & l'on a fait du tems de *François I.* de très belles pieces, pour ce qui est du dessein, avec des émaux de Limoges. Tous les ouvrages qu'on faisoit alors, tant sur l'or & l'argent que sur le cuivre, n'étoient ordinairement que d'émaux clairs & transparens, & lorsqu'on employoit des émaux épais, on couchoit seulement chaque couleur à plat & séparément, comme on fait encore quelquefois pour émailler certaines pieces de relief. Mais on n'avoit pas encore trouvé la maniere de peindre comme on fait aujourd'hui avec des émaux épais & opaques, ni le secret d'en composer toutes les couleurs dont on se sert à présent.

Pour employer les émaux clairs on les broie seulement avec de l'eau, car ils ne

DE PEINTURE. I. PART. 311

peuvent pas souffrir l'huile comme les émaux épais. On les couche à plat, bordés du métal sur lequel on les met. Quelquefois on fait des ouvrages qui sont tout en champ d'émail & sans bordement, ce qui est assez difficile, parce que les émaux clairs en se parfondant se mêlent ensemble, & que les couleurs se confondent, principalement lorsque les pièces sont petites.

Toutes sortes d'émaux ne peuvent pas s'employer indifféremment sur toutes sortes de métaux. Car le cuivre, qui reçoit tous les émaux épais, ne peut pas souffrir ceux qui sont clairs & transparens; quand on veut mettre un émail clair sur du cuivre, il faut d'abord y mettre une couche de verre ou d'émail noir, sur lequel on place une feuille d'argent qui reçoit les émaux qu'on y applique ensuite, c'est-à-dire, ceux qui sont propres pour l'argent, sur lequel toutes sortes d'émaux, tant clairs qu'opagues, ne s'accommodent pas également bien. Parmi les clairs, il n'y a que l'aigue-marine, l'azur, le verd & le

pourpre, qui fassent un bel effet. Il n'y a que l'or qui reçoit parfaitement tous les émaux, tant opaques que clairs; encore le pourpre clair ne fait pas un si bel effet sur l'or que sur l'argent, à cause de la couleur jaune de l'or qui altere la couleur de pourpre.

Il est nécessaire d'employer de l'or le plus fin, car 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 de sa vivacité & qui la bordoie, se rangeant tout autour, comme si c'étoit du plomb noir.

L'émail rouge, pour être de bon usage, doit être très dur &, comme disent les artistes, mal-aisé à brûler. Celui qui est tendre & qui se brûle facilement n'est pas de bon usage, parce qu'il devient sale & comme cendreau. On remarquera aussi que des autres émaux clairs, il y en a de plus durs les uns que les autres. Les plus durs sont les meilleurs, & parmi les plus durs, il s'en trouve encore de différens degrés

degrés de bonté : car il y en a qui perdent leur couleur dans le feu, & qui ont plus ou moins de vivacité les uns que les autres.

Les rouges ne sont de cette couleur que par accident, & ne sortent jamais du feu que jaunes & non rouges, quand ils sont appliqués sur l'or : mais quand en les retirant du feu on les tourne à l'entrée du fourneau, ils prennent une couleur rouge ; c'est alors que les artistes disent qu'ils les rougissent en les colorissant.

Les beaux rouges clairs se font avec du cuivre calciné, de la rouille de fer, de l'orpiment, & de l'or calciné & préparé, que l'on met en proportion dans le fondant, lequel se fait avec du crystal, ou du caillou, ou de l'agate, ou de la chalcédoine, du sable & de la soude, ou sel de verre, le tout dans des proportions réglées dont on ne parlera point ici, cette préparation des émaux ayant été épuisée & traitée à fond dans *l'art de la verrerie*, imprimé chez *Jombert*, à Paris en 1750, en deux vol. in-12. Il n'est question ici

que de peindre & de préparer les couleurs, & non pas de la composition des émaux.

La peinture en émail, pour être dans sa perfection, doit se faire sur des plaques d'or, parce que les autres métaux n'ont pas tant de pureté : le cuivre s'écaille & jette des vapeurs, l'argent jaunit les blancs, Car, quoique l'émail s'attache sur le cuivre rouge, ce n'est toutefois qu'imparfaitement, étant aisé à se fendre & à se casser, Outre que les couleurs s'y tourmentent, elles perdent même de leur force & de leur éclat, par rapport à l'impureté qui se trouve dans le cuivre.

Ces plaques d'or doivent être embouties, c'est-à-dire, un peu creusées d'un côté & relevées de l'autre : c'est ce qui fait qu'on leur donne presque à toutes une figure ronde ou ovale, parce que si elles étoient plates, l'or se tourmenteroit au feu, & feroit éclater l'émail. Il ne faut pas aussi qu'elles soient trop épaisses, c'est assez qu'elles puissent soutenir l'émail qu'on met dessus & dessous. On les for-



trifie seulement tout autour par le moyen d'un cercle qui a plus d'épaisseur.

Lorsque la plaque d'or est forgée bien égale par-tout, on y applique dessus & dessous un émail blanc, quoiqu'on ne doive travailler qu'un des côtés. S'il n'y avoit de l'émail que d'un côté, il pourroit s'enfler au feu & faire des inégalités, parce qu'il se tourmente toujours, principalement dans les grandes pieces; ou lorsqu'il n'a pas été appliqué proprement, il se fait des petits bouillons que les peintres nomment de petits œillets. Mais quand il y a de l'émail appliqué de part & d'autre, le côté de dessus qui en est plus chargé se tient en état, & l'émail pousse également dessus & dessous : ainsi cette première couche qui est blanche demeurant égale & unie, sert de champ à toutes les autres couleurs que l'on y met ensuite.

Cet émail blanc est une chose assez commune & dont tous les orfèvres se servent. Lorsqu'il est bien broyé & purgé avec de l'eau-forte, & ensuite bien lavé dans de l'eau claire, on le broie dans un

mortier de caillou, de chalcédoine ou d'agate, autant qu'il est nécessaire pour le détremper simplement avec l'eau & le mettre au feu. C'est l'ouvrage de l'orfevre qui prépare ordinairement ces sortes de plaques pour tous ceux qui travaillent en émail.

C'est donc sur une plaque d'or émaillée de blanc qu'il faut calquer le dessein de ce qu'on veut peindre, ensuite on dessine bien nettement tout son sujet avec du rouge brun. Ce rouge se fait des feces du vitriol & du salpêtre qui restent dans la cornue après qu'on en a tiré l'eau-forte; ou bien avec de la rouille de fer. Il faut les bien broyer sur un caillou ou sur une agathe, avec de la meilleure huile d'aspic. Le trait étant bien arrêté & correct, on parfonde le tableau en le mettant au feu, ensuite on le peint avec les couleurs dont on donnera ci-après la composition; mais il faut décrire auparavant l'atelier ou le laboratoire du peintre en émail.

*De l'atelier du peintre en émail.*

Quoique la maniere de préparer les couleurs pour l'émail soit très différente de celle de la miniature, elles ont cependant assez de rapport pour le maniement du pinceau. C'est pourquoi nous renvoyons le lecteur au chapitre XI, où nous en avons traité amplement.

Le fond des émaux n'est autre chose que de l'étain, du plomb, du fer, de l'acier, du cuivre, de l'or, de l'argent, de l'antimoine, du soufre, de la litarge, &c. Mais ces matieres ont besoin d'être préparées par un artiste entendu.

Voici à peu près les outils nécessaires pour le laboratoire du peintre en émail, lesquels feront peu d'embarras, pour peu qu'on ait un logement commode pour placer le fourneau, qui est la piece la plus embarrassante, & dont voici la description.

*Du fourneau.*

Il n'y a rien de plus simple que ce fourneau, on en voit chez tous les orfevres :

souvent ce ne sont que trois briques qui le composent ; savoir , une derriere & deux qui font les côtés. Mais pour plus de propriété , il faut avoir de ces petits fourneaux qui se fabriquent chez certains potiers de terre. Ces fourneaux sont à un étage avec leur couvercle , que l'on ôte quand il est nécessaire ; cet étage fait au milieu un foyer de la grandeur juste pour y renfermer votre moufle & appuyer de tous côtés le charbon de votre feu. Ce fourneau peut encore servir à fondre vos compositions , en y remettant le couvercle , auquel il y a des trous pour exhiler les vapeurs du charbon. Il doit être placé dans une cheminée , en sorte cependant qu'il ne puisse pleuvoir dessus : il faut qu'il soit élevé sur un trépied de fer à peu près à la hauteur de la ceinture de l'artiste qui doit y travailler , & à sa commodité pour voir dedans facilement.

*Des moufles.*

A l'égard des moufles , le premier orfevre vous en montrera , & il vous ensei-

gnera aussi la maniere de faire votre petit feu de reverbere, ce qui vous suffira quand vous l'aurez vu une fois: car ce qui peut se présenter aux yeux est beaucoup plus sensible que ce qui entre par les oreilles. Cependant, afin de ne vous rien laisser à desirer, je vais vous en dire quelque chose.

On place la moufle au milieu du fourneau: savoir, sur deux rangées de petits charbons longs, en sorte qu'il y en ait toujours un gros qui forme le cul ou le derriere de ladite moufle. On la couvre par dessus & de tous les côtés de petits charbons longs, de même de deux rangées l'une sur l'autre, lesquels seront soutenus de part & d'autre du dedans du fourneau. On observera que devant l'entrée de la moufle il doit y avoir assez de place pour mettre encore deux petits lits de charbons l'un sur l'autre, qui serviront à poser votre ouvrage avant que de le mettre sous la moufle pour le parfondre, comme on le dira ci-après plus au long en parlant du feu.

*Maniere de fabriquer les moufles & creufets  
pour parfondre les ouvrages.*

Prenez de la terre préparée pour les creufets, qui se vend chez les potiers de terre, mêlez-y un peu de sablon d'Etampes, & de la limaille de fer que l'on trouve chez les ferruriers. Il faut manier & brouiller le tout ensemble jusqu'à ce qu'il soit bien mêlé, & que la terre pêtée & corroyée de cette forte devienne en consistance de pâte ferme. Alors on applatira cette terre avec un rouleau de bois pafeil à ceux dont les pâtissiers se servent, observant de mettre toujours une feuille de papier entre le rouleau de bois & la terre, de crainte qu'elle ne s'y attache en l'applattissant. On réduira cette pâte à l'épaisseur d'une ligne ou environ : étant en cet état elle se coupe facilement sur une table avec un couteau, & l'on en fait des morceaux de la grandeur que l'on veut. Ordinairement on les taille de la longueur de trois pouces sur deux de largeur, puis pour donner à ces moufles la courbure néces-



faire, il faut avoir un cylindre de bois proportionné à la courbure que vous voulez leur donner, & les lier sur ce cylindre avec de la ficelle, pour qu'elles en prennent bien la forme en séchant. N'oubliez pas sur-tout de mettre une feuille de papier entre la moufle & le bois, de peur qu'elle ne s'y attache. Vous les mettrez sécher à l'ombre, autrement elles se fendraient & vous deviendroient inutiles.

Lorsqu'on prépare de ces moufles, il en faut faire plusieurs de même grandeur, & d'autres plus grandes ou plus petites, pour en avoir à choisir, & de toutes les grandeurs, suivant ce que l'on a à faire, car il s'en casse facilement & il ne faut pas en manquer.

Pendant que ces moufles sont encore molles, il faut y percer par en bas quelques petits trous des deux côtés pour faciliter l'entrée de la chaleur par dessous ces moufles, & pour qu'elle reverbère plus aisément sur vos ouvrages quand ils y sont placés. Lorsqu'elles seront bien seches vous les approcherez du feu petit à petit,

afin qu'elles s'échauffent & qu'elles perdent entierement leur humidité : car si elles n'étoient pas parfaitement seches, elles se casseroient d'abord qu'elles sentiroient la chaleur. On les approche ensuite peu à peu d'un plus grand feu, & enfin on les y fait rougir même assez longtemps.

Cette même terre préparée sert aussi à faire nombre de petits creusets plats, pour vous en servir dans presque toutes vos opérations. Il en faut de plus ou moins grands & épais. Ceux qui sont destinés à faire sécher les couleurs doivent être petits & fort minces. Ceux qui doivent servir à fondre vos compositions, doivent être plus grands & plus épais. On les fera sécher & recuire de la même manière qu'on vient de l'expliquer pour les mouffes.

#### *Du charbon.*

Il est de conséquence de bien choisir le charbon : celui qui vient à Paris par la rivière d'Yonne est le meilleur pour notre travail à cause de sa petitesse & de sa

longueur & qu'il est ordinairement bien cuit, qu'il ne pétille point & qu'il a beaucoup de chaleur. Il faut éviter sur-tout de se servir de celui de bois de chataignier, sa qualité étant de pétiller long-tems avant que d'être consommé. On peut se servir utilement de charbon de saule, il est même préférable à tous les autres quand il est bien conditionné. On observera que quoique l'on ait recommandé le charbon long & menu, il est cependant nécessaire d'en avoir quelque peu de gros pour boucher la moufle.

*Du soufflet.*

Il faut un très bon soufflet, pareil à ceux dont les orfèvres se servent; ces sortes de soufflets ont ordinairement trois feuilles. Faites en sorte qu'il soit le plus léger qu'il est possible, parce qu'on est obligé de l'avoir souvent à la main, & qu'il est à craindre qu'il ne vous l'appesantisse: cette sorte de travail demandant au contraire beaucoup de légèreté de la main.

*Des molettes, ou pincettes.*

Ces molettes doivent être faites de lames de fleurets à faire des armes. Il faut que les extrémités qui ferment soient droites & plates, enforte qu'ils joignent très bien l'un contre l'autre, afin de pouvoir tenir plus fermement les plaques d'or ou de fer sur lesquelles vous devez présenter vos ouvrages au feu. Il faut les choisir assez longues & passablement fortes, car autrement venant à fléchir à l'endroit où la main les ferre, elles s'écarteroient par le bout qui doit tenir votre ouvrage & le lâcheroient à l'instant, ce qui gâteroit tout.

*De l'enclumeau.*

Vous devez avoir une petite enclume que les graveurs appellent *tas*, dont le dessus soit assez large, plat & uni, sur lequel avec un marteau vous redresserez vos plaques d'or & de fer, quand elles sont cambrées, & pour faire tomber de dessus celles de fer les écailles brûlées, de crainte que vos ouvrages n'en soient gâtés, parce

qu'elles s'élevent & pétillent dans le feu : & en cas que cela arrivât, on donnera ci-après les moyens d'y remédier, en enseignant la maniere d'émailler les plaques.

*Des plaques d'or & de fer.*

La plaque d'or est véritablement la plus sûre, parce qu'elle ne jette ni vapeurs ni écailles, & que l'on n'a que la sujétion de la redresser lorsqu'elle est cambrée ; mais celles de fer servent plus fréquemment à cause des différentes grandeurs & des occasions où l'on en a besoin, lesquelles jetteroient dans une trop grande dépense, s'il falloit les avoir d'or. On doit se munir toujours de quelques feuilles de tôle pour en pouvoir couper des plaques de toutes grandeurs, selon le besoin qu'on en a. Lorsqu'elles sont neuves, avant que de s'en servir à aucun ouvrage, il faut les faire rougir au feu pour en faire exhiler les vapeurs qui pourroient s'y trouver, le fer y étant fort sujet, parce que ces exhalaisons gâteroient infailliblement vos émaux ou vos compositions. Pour empêcher que

vos plaques de fer ne jettent des étincelles si facilement lorsqu'elles sont dans le feu, & lorsque vos ouvrages sont dessus, il faut avoir de la craie blanche bien seche, & en frotter vos plaques par-tout assez épais; cette préparation empêche qu'elles n'en jettent autant qu'elles le feroient, si on ne les en frottoit point.

*Des ciseaux.*

Les plaques se coupent avec des cisailles: ce sont de fort ciseaux, dont les lames sont fortes & courtes: on les achete avec les enclumeaux chez les Clincaillers, où vous vous assortirez aussi de quelques rapes & de limes de différente grosseur, qui ne vous seront pas inutiles.

Il est à propos de vous avertir qu'il faut que l'orfevre qui vous montera vos plaques d'or émaillées, y fasse un petit cercle, ou une petite baste de fil de fer aplati pour poser ladite plaque dessus toutes les fois que vous la mettrez au feu lorsque vous travaillerez dessus, parce que cela l'entretient toujours droite, & empêche que



les bords ne se fondent & que l'émail ne parfonde plutôt aux bords qu'au milieu.

*Des feux.*

Si vous voulez réussir dans vos travaux, il ne faut pas épargner les feux. Souvent, lorsque l'on croit avoir fini son ouvrage on défait son feu & un moment après on en est très fâché, parce qu'il en faut rallumer un autre, ce qui refroidit votre fourneau & vous fait perdre beaucoup de tems à le raccommoder. Au lieu que si vous ne l'eussiez pas éteint il vous auroit servi à achever ce que vous avez à faire, & qui souvent se trouve très peu de chose.

Voici la maniere de faire ces feux. On a vu ci-devant, à l'article des moufles, qu'il faut faire deux lits de charbons tout à plat & bien également arrangés dans le fourneau, puis placer la moufle au milieu, enforte qu'il n'y ait que pour fermer le derriere avec un gros charbon, entre la muraille du fourneau & ladite moufle. Ensuite on doit garnir bien exactement les deux côtés avec de semblables charbons

longs, de deux rangées l'une sur l'autre, enforte que toute la moufle en soit encore très exactement couverte : observant toujours que les charbons qui sont sur le front de la moufle ne la débordent point, afin qu'en mettant vos ouvrages au feu & dessous la moufle, il ne puisse tomber ni cendres ni étincelles dessus. Vous prendrez garde que les deux côtés de l'entrée de la moufle soient bien garnis de charbons, & d'en avoir toujours un tout prêt qui soit de la grosseur de celui que vous avez mis par derriere, afin d'en boucher ladite moufle quand votre ouvrage sera dedans, soit pour parfondre vos émaux, ou pour faire vos compositions. Je vous avertirai dans son lieu lorsqu'il faudra ne pas boucher cette moufle ; mais pour le présent souvenez-vous que le devant de votre fourneau, que nous appellons l'*atre*, doit aussi être garni de charbons bien proprement & uniment. Ce feu de devant sert à deux fins : 1°. il supplée à l'ouverture du fourneau, qui sans cela ne seroit pas si chaude que le derriere & les deux côtés.

2°. Cet endroit est pour poser d'abord votre ouvrage & pour y faire revenir vos couleurs, comme on le verra ci-après, lesquelles se gâteroient entièrement si vous les mettiez tout d'un coup sous la moufle. Enfin tout cet arrangement de charbons doit être si bien allumé qu'il n'en reste pas un seul de noir, & qu'ils soient absolument exempts de vapeurs & de pétillemens, autrement vos ouvrages seroient infectés par leurs exhalaisons & leurs étincelles.

*Pour faire revenir les émaux.*

C'est avec raison que les artistes se servent du terme de *faire revenir les émaux*, car comme ils sont souvent employés avec l'huile d'aspic, leur couleur se perd en les approchant du feu & l'on n'y connoît plus rien : il faut donc les rappeler ou les faire revenir en les mettant sur la plaque d'or ou de fer à l'entrée du fourneau sur les charbons du foyer. Mais auparavant il faudra faire exhaler l'huile d'aspic loin du feu, ce qui produira deux bons effets :

l'huile s'évaporerà, & en même tems votre ouvrage s'échauffera peu à peu & se trouvera insensiblement en état de foutenir le feu du charbon sur lequel vous allez le mettre. Sans cette précaution il arriveroit deux inconveniens : le premier, c'est que si vous mettiez votre plaque émaillée & froide subitement sur un grand feu, elle se casseroit infailliblement : l'autre est que s'il y restoit de l'huile, vos émaux fins se brûleroiènt & bouilliroiènt sans pouvoir y remédier.

Toutes ces précautions étant prises, vous ferez donc revenir vos couleurs en tournoyant doucement votre plaque avec les molettes sur les charbons du foyer, jusqu'à ce qu'elles soient toutes revenues belles, nettes & uniformes. Etant en cet état, il faut retirer votre ouvrage promptement & le poser doucement sur un carreau de terre cuite, qui doit être alors un peu chaud & proche de vous sur une table. Alors vous donnerez diligemment quelques petits coups de soufflet dans votre fourneau pour aviver ou animer le

feu, & vous y mettrez votre ouvrage sous la moufle, laquelle vous boucherez avec le gros charbon que vous devez avoir là tout prêt; observant néanmoins dans la moufle par quelque petite ouverture, quand vos couleurs seront parfondues, afin de retirer alors en diligence votre ouvrage, que vous poserez encore sur le carreau qui est auprès de vous.

Voilà pour ce qui regarde le feu du premier travail de vos émaux durs, que je suppose que vous avez su employer & dont je vous donnerai ci-après quelques enseignemens que je n'ai pu placer ici, parce que je n'ai pu me dispenser de donner de suite l'ordre de ce feu & du travail, pour n'être pas obligé à plusieurs répétitions. Je fais bien que dans l'ordre du travail j'aurois dû vous enseigner d'abord la manière de parfondre votre dessein, qui doit être arrêté & fixé sur votre émail blanc avant que d'y mettre aucune des autres couleurs. Mais il est bon de vous avertir que le même ordre du feu & la même manœuvre à l'égard de l'ouvrage

doit servir pour tous les feux, tant des émaux durs que des couleurs tendres, excepté que pour le dessein ou trait, ainsi que pour les couleurs tendres, il ne faut pas que les feux soient si violens, & même qu'il ne faut boucher que médiocrement la moufle avec le gros charbon, afin d'être plus prêt à retirer votre ouvrage du feu, de crainte que vos couleurs tendres ne se perdent & s'évanouissent. A l'égard du trait de votre dessein, il faut qu'il ne s'efface plus en travaillant dessus avec vos émaux durs, ou quelquefois en ôtant des couleurs mal placées : car si vous perdiez votre trait vous n'y reconnoîtriez plus rien, & vous seriez obligé de recommencer.

*Maniere de préparer le cuivre pour  
émailler du blanc dessus.*

Le cuivre est un métal impur, fort sale & crasseux : il est nécessaire de lui ôter ses impuretés si l'on veut pouvoir émailler proprement dessus avec du blanc, autrement il se tourmente beaucoup dans le



DE PEINTURE. I, PART. 335

feu, en jettant du verd & du noir qui infectent la pureté de notre blanc, ce qui rend nos émaux ternes & sans éclat. Voici la maniere de le préparer pour éviter ces inconvéniens : on est trop heureux de le savoir lorsqu'on se trouve dans des villes où il n'y a point d'orfèvres qui sachent monter des plaques en or, ou lorsqu'on ne peut pas en avoir.

Prenez une feuille de cuivre rouge planée, de l'épaisseur d'un fol marqué, ou à peu près, & qu'elle soit bien égale & unie. Vous en couperez avec les cisailles la quantité de pieces de telle forme & grandeur que vous voudrez, ainsi qu'un nombre de petits morceaux pour émailler & faire dessus des épreuves de vos couleurs. Faites une composition de poudre de ciment de tuileaux, avec autant pesant de poudre de pierre de ponce pilée, & le tiers de la pesanteur des deux de sel commun. Vous prendrez un de vos creusets plats, qui soit assez grand pour contenir vos plaques & vos petits morceaux de cuivre *stratum super stratum*, avec la pré-

cédente composition, observant que le premier & le dernier lit soient de cette même composition bien mêlée, & que le dernier lit soit même assez épais. Couvrez exactement ce creuset avec un autre qui s'emboîte dessus comme un couvercle & les luttez bien ensemble ; le lut étant sec, mettez le tout sous la moufle couverte de feu raisonnablement & suffisamment pour faire rougir vos creusets. Vous laisserez vos creusets en cet état pendant l'espace d'un *Miserere*, ou à peu près. Il faut avoir tout prêt quelque pot où il y aura de l'urine, puis en retirant ces creusets du feu, verser dans cette urine ce qui est calciné. On doit aussi avoir de l'eau nette dans un autre vaisseau pour y laver ensuite vos plaques & les petits morceaux de cuivre : il sortira de dessus chacun une écaille considérable, c'est la crasse & l'impureté de ce cuivre qui deviendra plus ferme, très pur, & propre pour émailler : il ne jettera plus de liqueur, ne gâtera point vos couleurs, & même il se tourmentera bien moins au feu dans le travail.

*Des mortiers.*

L'un des principaux ustensiles nécessaires pour la peinture en émail est un mortier d'acier avec son couvercle & le pilon, qui soit bien propre. Il est nécessaire que le mortier soit bien clos & très uni en dedans, afin qu'aux changemens des émaux qu'on y doit piler, il puisse se nettoyer facilement. Pour le nettoyer on se sert de crystal pilé, & après l'avoir ôté de dedans, on l'essuie encore avec un linge blanc, afin que la couleur qu'on y doit piler ensuite ne tienne aucunement de la teinture de celle qu'on vient d'y piler. S'il y a eu de l'humidité, on le doit bien essuyer avec un linge & le sécher au feu, de crainte qu'il ne se rouille.

Il faut aussi avoir un mortier d'agate : il y en a de deux couleurs. La meilleure est d'un rouge-brun tanné : l'autre est d'une couleur bleuâtre claire. Il en faut de l'une ou de l'autre espece avec son pilon, qui soit très poli, afin de pouvoir le nettoyer facilement : car c'est une chose qu'il faut

faire souvent. On nettoie aussi le mortier d'agate avec du crystal pilé.

*De la pierre à broyer.*

On ne peut presque rien faire sans cette pierre & sa molette : ce doit être une tranche d'agate plate & fort unie, avec une petite molette proportionnée & de la même pierre. Plus cette tranche d'agate sera grande, plus elle sera commode ; il est assez difficile d'en trouver de plus grandes que de cinq pouces de long en ovale ; cette pierre ne doit servir qu'à broyer les émaux avec l'huile d'aspic. Pour la nettoyer on se sert de crystal que l'on broie dessus avec la molette, ce qui la nettoie en même tems ; après cela on l'essuie avec de la mie de pain rassis, & enfin avec un linge blanc & sec, dont il faut faire bonne provision, parce que l'on en a affaire très souvent.

*Des aiguilles.*

Le premier coutelier vous fera ces aiguilles : il en faut deux ou trois. Elles doivent

doivent avoir environ quatre pouces de longueur; l'une sera pointue par un bout: elle doit être un peu plate & faite en dard, grosse par le milieu comme la moitié d'une médiocre plume à écrire; l'autre bout sera en forme de spatule, assez plat, large comme l'ongle du doigt d'un homme, & un peu plus épais qu'un sol marqué, mais fort polie. Il en faut encore une autre de la même longueur, mais dont les deux bouts soient pointus: savoir, l'un comme une aiguille à coudre, & l'autre un peu plus gros & un peu plat à la pointe. Le bout pointu sert pour étendre les teintes sur vos ouvrages, & l'autre pour les prendre au bout du pinceau & les porter à leur place quand il faut en coucher une petite quantité tout à plat: la pratique vous en fera bientôt connoître l'utilité.

Il faut avoir aussi une aiguille de buis: on la fait avec un morceau de buis bien sec, de la même longueur des aiguilles d'acier, ou à peu près: elle doit être très pointue d'un bout, & un peu émouffée & ronde de l'autre bout. Ce bout arrondi

est pour effacer quelquefois ce que l'on juge à propos d'ôter, & le bout pointu sert à nettoyer les parties de l'ouvrage qui se trouvent boueuses & mal unies.

*Des bruxelles.*

C'est une espece de petite pincette de la longueur de vos aiguilles : il y a un anneau qui embrasse les deux lames plates, & qui coulant du haut en bas, serre & pince ce que l'on veut tenir, soit chaud ou froid, avec plus de délicatesse & de sûreté, souvent les doigts pouvant être trop gros pour tenir la chose sur laquelle on veut travailler. Cela se vend chez les marchands clincaillers, & le premier orfevre vous en fera voir l'usage.

*Du couteau.*

Il faut un petit couteau fin & délicat qui coupe des deux côtés, & rond par la pointe, quoique tranchante : il doit être assez ployant, parce qu'il est à plusieurs fins. Son premier usage est de ramasser les couleurs quand on les broie sur la pierre d'agate ; l'autre est de faire des teintes sur les palettes. Le même coutelier qui



fera vos aiguilles fera aussi le couteau. Ces outils doivent être de bon acier, afin qu'ils ne s'usent pas si aisément, parce qu'en s'usant il en pourroit rester quelques parcelles sur votre palette & sur la pierre d'agate.

*Du compas.*

Le compas doit être petit, ferme, & avoir les pointes très délicates; on en fait peu d'usage, il est nécessaire cependant d'en avoir un, afin de le trouver quand on pourra en avoir besoin.

*Du diamant.*

Vous irez chez un lapidaire, & lui demanderez un éclat de diamant qui soit fort pointu, & vous le ferez certir au bout d'une ante de pinceau avec une petite virole d'argent. Ce diamant sert à percer les petits œillets qui surviennent quelquefois sur l'ouvrage, & à ôter des étincelles qui peuvent se trouver sur les plaques de fer en sortant du feu, & même à y effacer quelque chose qu'on ne trouveroit pas bien.

*Du chevalet.*

Ce chevalet doit être d'ébène, d'un demi-pied de long sur un pouce de large, ses pieds de la même largeur & hauteur, & son épaisseur de quatre lignes. Son usage est d'appuyer votre main pour la tenir plus ferme & plus assurée, & pour frapper avec plus de justesse chaque coup de pinceau que vous donnerez sur votre ouvrage. Quand vous en aurez une fois goûté l'utilité, vous aurez bien de la peine à vous en passer,

*Des pinceaux.*

Les pinceaux doivent être très fins & délicats : on les achete chez ceux qui en font pour peindre en miniature. Il en faut de diverses grosseurs, & même les faire faire exprès ; savoir, des moyens & des petits très délicats : les premiers sont pour ébaucher & les autres pour finir. Vous en prendrez aussi un assez gros & doux, pour ôter de tems en tems quelques atomes qui peuvent tomber sur votre ouvrage. On adapte ces pinceaux à des antes d'ivoire ou de bois des Indes, à cause de leur pro-

preté & de leur solidité. Mais comme ces pinceaux sont si petits que leurs tuyaux s'éclatent facilement, on a trouvé le moyen de faire souder de petites viroles d'argent propres pour les plus petites antes. Cette virole tient les pinceaux fermes & en état, de sorte que l'on peut travailler hardiment avec, sans crainte qu'ils tombent & s'échappent des antes auxquelles ils sont adaptés. Il n'y a guere que les orfevres de filagrammes qui puissent faire ces sortes de viroles.

*Des boîtes aux couleurs.*

Le premier tabletier, ou tourneur, vous fera ces sortes de boîtes, soit en buis, soit en ivoire. Il en faut avoir de deux grandeurs différentes : les unes grosses comme la moitié d'un œuf de pigeon, les autres comme de petites noix. Les grandes servent à mettre vos couleurs quand elles ne sont que pilées & lavées, avant que de les broyer ; les petites sont pour mettre celles qui sont broyées & séchées, toutes prêtes à employer au pinceau sur les ou-

vrages. On doit écrire sur ces boîtes le nom des couleurs qu'elles contiennent, soit tendres ou dures. Les dures doivent être séparées des tendres & mises dans de petites boîtes différentes, afin de ne point s'y tromper, & que d'un coup d'œil on puisse lire leurs écriteaux, pour éviter de prendre une couleur pour l'autre.

*Des différentes couleurs des émaux.*

Le noir est fait avec du périgueux qu'il faut calciner & bien broyer, ainsi que toutes les autres couleurs, toujours avec de l'huile d'aspic, ajoutant à ce même périgueux une pareille quantité d'émail noir dont se servent les orfèvres. On y met plus ou moins de cet émail noir, suivant la volonté.

Le jaune se prend chez les orfèvres, ils l'appellent jaune épais.

Le bleu se fait avec du même émail ou azur, dont se servent les peintres. Il faut le purger & le préparer en le mettant dans une bouteille de verre avec de bonne eau-de-vie : on la bouche bien & on l'expose au soleil pendant cinq ou six jours,

l'agitant deux ou trois fois par jour. De cette maniere toute l'impureté de l'émail se précipitera au fond, & ce qui surnagera demeurera pur & très beau : les peintres peuvent s'en servir alors pour leurs tableaux. Il faut broyer ensuite cet azur purifié sur une agathe ou sur un caillou.

Pour avoir un très bel azur, il faut broyer du safre & y mêler environ le tiers de roçaille, ou plutôt de crystal très pur. On met ce mélange entre deux creusets bien luttés, & lorsque ce lut est sec, on les met dans un fourneau de verrerie & on les y laisse vingt-quatre heures. Ayant retiré les creusets & les ayant laissé refroidir, on les délutte, & l'on a un très beau bleu qu'il faut broyer comme les autres couleurs.

Le rouge qui représente le vermillon est fait avec du vitriol calciné entre deux creusets luttés. Il ne lui faut qu'un feu médiocre d'environ une heure. Ensuite on le passe à l'eau-forte, on le lave bien dans de l'eau claire, & on le broie comme ci-dessus.

Le rouge qui tient lieu de la couleur de laque fine dont se servent les peintres, est composé d'or fin que l'on fait dissoudre dans l'eau régale, qui n'est autre chose que de l'eau-forte dans laquelle on ajoute du sel armoniac, ou du sel marin desséché sur la pelle. Sur un gros d'or fin qu'on aura forgé très foible, coupé par petits morceaux & mis dans un matras, on versera dessus huit gros de bonne eau régale. La dissolution étant faite, on met le tout dans une cucurbite, dans laquelle il y a une pinte d'eau de fontaine & environ six gros de mercure.

On met la cucurbite sur le sable chaud durant vingt-quatre heures, après quoi on trouve l'or en poudre légère d'un rouge tanné, au fond du vaisseau. L'eau qui surnage doit être versée par inclination dans une écuelle de terre vernissée, afin d'avoir la poudre qui est au fond, que l'on fait sécher à chaleur lente; comme il y reste encore quelque peu de mercure, on presse le tout dans un linge ou dans un morceau de chamois pour faire sortir le reste du mercure, & l'on broie la poudre d'or avec



le double de son poids de fleur de soufre. On met ensuite ce mélange dans un creuset sur un petit feu où le soufre s'embrase & s'exhale. Il reste une poudre un peu rouge que l'on broie si l'on veut avec de la rocaille pour s'en servir.

Il y a encore d'autres manieres de vitrifier l'or, suivant l'intelligence de l'artiste, car chacun a sa maniere & son secret pour la composition de ces sortes de couleurs.

La couperose blanche calcinée fait une couleur à peu près comme la terre d'ombre.

Dans les couleurs qui ne sont pas d'émail, afin de les vitrifier, il faut y ajouter de la rocaille, aux unes plus aux autres moins, selon le besoin qu'elles en ont; ce qui se connoît en les essayant au feu sur quelque petite plaque émaillée de blanc, dont on doit toujours avoir provision pour cet usage. Par ce moyen on peut réduire toutes les couleurs au même degré de dureté pour le feu.

La rocaille n'est autre chose que ces petits grains ronds, verts & jaunes que

font les patenotriers, & qui se vendent chez les merciers. Pour faire la rocaille jaune, on prend trois onces de mine de plomb & une once de sable fin, que l'on calcine dans un creuset. Pour la verte, il ne faut qu'une once de mine de plomb & trois onces de sable. On choisit les grains les plus clairs & les moins chargés de couleur. Mais les artistes intelligens, au lieu de rocaille, font eux-mêmes des fondans qui sont plus purs & plus beaux, d'autant que dans la rocaille il y a trop de plomb qui n'est pas assez purifié.

Le fond blanc sur lequel on peint, sert de blanc pour toutes les couleurs, car dès que l'on commence à travailler jusqu'à la fin de l'ouvrage, il faut épargner le blanc du fond aux endroits où doivent être les rehauts & les éclats de lumière, comme on le pratique dans la miniature. Il y a cependant un blanc dont on peut se servir pour relever sur les autres couleurs. Il est composé d'étain calciné, avec lequel, pour le rendre fondant, on mêle de la rocaille, ou bien du verre fort blanc & fort transparent.

Les couleurs dont on vient de parler font la base, ou plutôt la matière dont font composées toutes les autres que l'on emploie dans la peinture en émail, car il n'est question que de les mêler ensemble pour faire diverses teintes, comme font les peintres sur leur palette. Ainsi le bleu & le jaune, mêlés ensemble, produisent le verd: le bleu & le rouge font le violet, & ainsi des autres.

Comme les peintres à huile retouchent leurs tableaux à plusieurs reprises, en les laissant sécher, de même la peinture en émail se retouche tant que l'on veut, ayant soin de mettre l'ouvrage à chaque fois au feu de reverbere, & observant de le retirer aussi-tôt qu'on apperçoit que l'émail a pris son poliment.

Le feu de reverbere se fait, comme on a dit ci-devant, dans un fourneau où le feu est tellement arrangé qu'il reste un vuide dans le milieu pour y mettre ce que l'on veut parfondre. Faute de fourneau on se sert d'une moufle d'orfevre, qui est un petit arc de terre de la même

matiere que les creusets, à peu près de même forme que ces tuiles creuses que l'on nomme faitieres. On met cette moufle dans une terrine, & on la couvre dessus & tout à l'entour de bons charbons bien allumés. Sous cette moufle on met son tableau & ses essais sur une petite plaque de fer.

Le travail de la peinture en émail se fait, comme nous avons dit, avec la pointe du pinceau, de même que la miniature, avec laquelle il a beaucoup d'analogie, excepté qu'on se sert d'huile d'aspic pour délayer les couleurs, au lieu d'eau gommée. Ceux qui voudront de plus grands éclaircissemens sur ce genre de peinture & sur la composition des émaux, trouveront de quoi se satisfaire dans l'*art du feu ou de peindre en émail*, par Ferrand, in-12. & dans l'*art de la verrerie*, par Haudicquer de Blancourt, en deux volumes in-12. Il sera bon aussi de consulter l'article *émail*, dans le grand *Dictionnaire encyclopédique*, in-folio.

*Fin de la premiere Partie.*



# ÉLÉMENTS

DE

*PEINTURE.*

---

---

SECONDE PARTIE

CONTENANT

*L'IDÉE DU PEINTRE PARFAIT.*

---

*Le génie.*

**L**E génie est la première chose que l'on doit supposer dans un Peintre : c'est une partie qui ne peut s'acquérir ni par l'étude, ni par le travail. Il faut qu'il soit grand pour répondre à l'étendue d'un art qui renferme tant de connoissances, & qui exige beaucoup de tems & d'application pour les acquérir.

*La nature parfaite.*

Supposant donc une heureuse naissance, le Peintre doit regarder la nature visible comme son objet ; il doit en avoir une idée, non seulement comme elle se voit fortuitement dans les sujets particuliers, mais comme elle doit être en elle-même selon sa perfection, & comme elle seroit en effet si elle n'étoit point détournée par les accidens.

*L'antique.*

Comme il est très difficile de trouver cet état parfait de la nature, il faut que le Peintre se prévale de la recherche que les anciens en ont faite avec beaucoup de soin & de capacité, & dont ils nous ont laissé des exemplaires dans les ouvrages de sculpture qui, malgré la fureur des barbares, se sont conservés & sont venus jusqu'à nous. Il faut, dis-je, qu'il ait une suffisante connoissance de l'antique, & qu'il lui serve pour faire un bon choix du naturel : parce que l'antique a tou-



DE PEINTURE. II. PART. 351  
jours été regardé par les habiles de tous  
les tems comme la regle de la beauté.

*Le grand goût.*

Qu'il ne se contente pas d'être exact  
& régulier, qu'il répande encore un  
grand goût dans tout ce qu'il fera, &  
qu'il évite sur-tout ce qui est bas & in-  
sipide.

Ce grand goût, dans l'ouvrage du  
Peintre, est un usage des effets de la  
nature bien choisis, grands, extraordi-  
naires & vraisemblables : *grands*, parce  
que les choses sont d'autant moins sen-  
sibles qu'elles sont petites ou partagées ;  
*extraordinaires*, car ce qui est ordinaire  
ne touche point, & n'attire pas l'atten-  
tion ; *vraisemblables*, parce qu'il faut  
que ces choses grandes & extraordinaires  
paroissent possibles & non chimériques.

*Définition de la peinture.*

Qu'il ait une idée juste de sa profes-  
sion, que l'on définit de cette sorte. C'est  
un art qui, par le moyen du dessein &

de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles. Par cette définition on doit comprendre trois choses, le dessein, le coloris, & la composition : & bien que cette dernière partie n'y paroisse pas bien nettement exprimée, elle peut néanmoins s'entendre par ces derniers mots, *objets visibles*, qui embrassent la matière des sujets que le Peintre se propose de représenter. Le Peintre doit connoître & pratiquer ces trois parties dans la plus grande perfection qu'il est possible. On va les exposer ici avec les parties qui en dépendent.

*La composition.*

I. P A R T I E.

La composition contient deux choses, l'invention & la disposition. Par l'invention, le Peintre doit trouver & faire entrer dans son sujet les objets les plus propres à l'exprimer & à l'ornez : & par la disposition, il doit les situer de la manière la plus avantageuse pour en tirer un grand

effet & pour contenter les yeux, en faisant voir de belles parties : qu'elle soit bien contrastée, bien diversifiée, & liée de groupes.

*Le dessin.*

II. PARTIE.

Que le Peintre dessine correctement, d'un bon goût & d'un style varié, tantôt héroïque & tantôt champêtre, selon le caractère des figures que l'on introduit : attendu que l'élégance des contours qui convient aux divinités, par exemple, ne convient nullement aux gens du commun : les héros & les soldats, les forts & les foibles, les jeunes & les vieillards doivent avoir chacun leurs diverses formes ; sans compter que la nature, qui se trouve différente dans toutes les productions, demande du Peintre une variété convenable. Mais que le Peintre se souvienne que de toutes les manières de dessiner, il n'y en a de bonne que celle qui est mêlée du beau naturel & de l'antique.

*Les attitudes.*

Que les attitudes soient naturelles, expressives, variées dans leurs actions, & contrastées dans leurs membres : qu'elles soient simples ou nobles, animées ou modérées, selon le sujet du tableau & la discrétion du Peintre.

*Les expressions.*

Que les expressions soient justes au sujet ; que les principales figures en aient de nobles, d'élevées & de sublimes, & que l'on tienne un milieu entre l'exagéré & l'insipide.

*Les extrémités.*

Que les extrémités, j'entends la tête, les pieds & les mains, soient travaillées avec plus de précision & d'exactitude que tout le reste, & qu'elles concourent ensemble à rendre plus expressive l'action des figures.

*Les draperies.*

Que les draperies soient bien jettées ; que les plis en soient grands, en petit nombre autant qu'il est possible, & bien contrastées ; que les étoffes en soient épaisses ou légères, selon la qualité & la convenance des figures ; qu'elles soient quelquefois ouvragées & d'espece différente, & quelquefois simples, suivant la convenance des sujets & des endroits qui demandent plus ou moins d'éclat pour l'ornement du tableau & pour l'économie du tout ensemble.

*Les animaux.*

Que les animaux soient principalement caractérisés par une touche spirituelle & particuliere, suivant chaque espece.

*Le paysage.*

Que le paysage ne soit point coupé de trop d'objets, qu'il y en ait peu, mais qu'ils soient bien choisis. Et en cas

qu'une grande quantité d'objets y soient renfermés, il faut qu'ils soient ingénieusement groupés de lumieres & d'ombres; que le site en soit bien lié & bien dégagé; que les arbres en soient différens de forme, de couleur & de touche, autant que la prudence & la variété de la nature le requierent, & que cette touche soit toujours légère & frétilante, pour parler ainsi: que les devants soient riches, ou par les objets, ou du moins par une plus grande exactitude de travail qui rend les choses vraies & palpables; que le ciel soit léger, & qu'aucun objet sur la terre ne lui dispute son caractere aérien, à la réserve des eaux tranquilles & des corps polis qui sont susceptibles de toutes les couleurs qui leur sont opposées, des célestes comme des terrestres; que les nuages soient d'un bon choix, bien touchés & bien placés.

*La perspective.*

Que la perspective soit réguliere, & non d'une simple pratique peu exacte.



*Le coloris.*

## III. PARTIE.

Que dans le coloris, qui comprend deux choses, la couleur locale, & le clair-obscur, le Peintre ait grand soin de s'instruire de l'une & de l'autre. C'est ce qui le distingue des artisans, qui ont de commun avec lui les mesures & les proportions; & c'est encore ce qui le rend le plus véritable & le plus parfait imitateur de la nature.

*La couleur locale.*

La couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet en quelque lieu qu'il se trouve, laquelle le distingue des autres, & qui en marque parfaitement le caractère.

*Le clair-obscur.*

Et le clair-obscur est l'art de distribuer avantageusement les lumières & les ombres, tant sur les objets particuliers, que

dans le général du tableau : sur les objets particuliers , pour leur donner le relief & la rondeur convenable : & dans le général du tableau , pour y faire voir les objets avec plaisir , en donnant occasion à la vue de se reposer d'espace en espace par une distribution ingénieuse de grands clairs & de grandes ombres , lesquels se prêtent un mutuel secours par leur opposition , enforte que les grands clairs sont des repos pour les grandes ombres , comme les grandes ombres seront des repos pour les grands clairs. Mais quoique le clair-obscur comprenne , comme nous avons dit , la science de bien placer tous les clairs & toutes les ombres , néanmoins il s'entend plus particulièrement des grandes ombres & des grandes lumieres. Leur distribution , en ce dernier sens , se peut faire de quatre façons. Premièrement par les ombres naturelles des corps. 2<sup>o</sup>. Par les groupes , c'est-à-dire , en disposant les objets d'une maniere que les lumieres se trouvent liées ensemble , & les ombres pareillement ensemble , comme on le voit grossièrement

dans une grappe de raisin (1), dont les grains du côté de la lumière font une masse de clair, & les grains du côté opposé font une masse d'ombre, & que le tout ne forme qu'un groupe & comme un seul objet; enforte néanmoins qu'en cet artifice il ne paroisse aucune affectation, mais que les objets se trouvent ainsi situés naturellement & comme par hasard.

3°. Par les accidens d'une lumière supposée. Et 4°. enfin par la nature & le corps des couleurs que le Peintre peut donner aux objets sans en altérer le caractère. Cette partie de la peinture est le plus grand moyen dont le Peintre se puisse prévaloir pour donner de la force à ses ouvrages, & pour rendre ses objets sensibles, tant en général qu'en particulier.

Je ne vois pas que l'artifice du clair-obscur ait été connu dans l'école romaine ayant *Polydore de Caravage*, qui le trouva & qui s'en fit un principe: & je suis étonné

(1) Nous nous sommes étendus davantage sur cet exemple dans notre *Cours de peinture par principes*, in-12. qui se vend chez le même Libraire.

que les Peintres qui l'ont suivi ne se soient pas apperçus que le grand effet de ses ouvrages vient des repos qu'il a observés d'espace en espace, en groupant ses lumieres d'un côté & ses ombres d'un autre, ce qui ne se fait que par l'intelligence du clair-obscur. Je suis étonné, dis-je, qu'ils aient laissé échapper cette partie si nécessaire, sans s'en appercevoir. Cela n'empêche pas néanmoins qu'il n'y ait quelques ouvrages parmi ceux des Peintres Romains, où il se trouve du clair-obscur; mais on doit regarder cela comme un bon moment du génie, ou comme l'effet du hasard plutôt que d'un principe bien établi.

*André Boscoli*, Peintre Florentin, a eu de forts pressentimens du clair-obscur, comme on le voit par ses ouvrages; mais on doit au *Giorgion* le rétablissement de ce principe, dont *le Titien* son compétiteur s'étant apperçu, il s'en est prévalu dans tout ce qu'il a fait depuis.

Dans la Flandre, *Otho Venius* en jeta des fondemens solides, & les communiqua à *Rubens*, son élève: celui-ci les rendit  
plus

plus sensibles, & en fit tellement connoître les avantages & la nécessité, que les meilleurs Peintres Flamans, qui l'ont suivi, se sont rendus recommandables par cette partie : car sans elle, tous les soins qu'ils ont pris d'imiter si fidelement les objets particuliers de la nature, ne seroient d'aucune considération.

*L'accord des couleurs.*

Que dans la distribution de ses couleurs il y ait un accord qui fasse le même effet pour les yeux, que la musique pour les oreilles.

*Unité d'objet.*

Que s'il y a plusieurs groupes de clair-obscur dans un tableau, il y en ait un qui soit plus sensible, & qui domine sur les autres, en sorte qu'il y ait unité d'objet, comme dans la composition, unité de sujet.

*Le pinceau.*

Que le pinceau soit hardi & léger, s'il est possible ; mais soit qu'il paroisse uni,

comme celui du *Corrége*, ou qu'il soit inégal & raboteux, comme celui de *Rembrant*, il doit toujours être moëlleux.

*Les licences.*

Et enfin que si l'on est contraint de prendre des licences, qu'elles soient imperceptibles, judicieuses, avantageuses, & autorisées; les trois premières especes sont pour l'art du Peintre, & la dernière regarde l'histoire.

*La grace.*

Un Peintre qui possède son art dans tous les détails que l'on vient de représenter, peut à la vérité s'assurer d'être habile, & de faire infailliblement de belles choses; mais ses tableaux ne pourront être parfaits, si la beauté qui s'y trouve n'est accompagnée de la grace.

La grace doit assaisonner toutes les parties dont on vient de parler, elle doit suivre le génie; c'est elle qui le soutient & qui le perfectionne: mais elle ne peut, ni s'acquérir à fond, ni se démontrer.



Un Peintre ne la tient que de la nature, il ne fait pas même si elle est en lui, ni à quel degré il la possède, ni comment il la communique à ses ouvrages : elle surprend le spectateur qui en sent l'effet sans en pénétrer la véritable cause ; mais cette grace ne touche son cœur que selon la disposition qu'elle y rencontre. On peut la définir, ce qui plaît & ce qui gagne le cœur sans passer par l'esprit.

La grace & la beauté sont deux choses différentes : la beauté ne plaît que par les règles, & la grace plaît sans les règles. Ce qui est beau n'est pas toujours gracieux, & ce qui est gracieux n'est pas toujours beau ; mais la grace jointe à la beauté, est le comble de la perfection.

On a donné cette idée du Peintre parfait le plus abrégé qu'on a pu, pour ne point ennuyer ceux qui n'ont aucun doute sur les choses qu'elle contient. Mais pour ceux qui en desirent des preuves, on a tâché de les satisfaire dans les remarques suivantes, dans lesquelles les uns & les autres trouveront qu'on a traité plusieurs

504 É L É M E N S  
matieres qui se font présentées naturelle-  
ment, & qui ne leur feront peut-être pas  
indifférentes.

---

## AVERTISSEMENT.

*Les remarques suivantes répondent par  
chapitres aux articles qui composent l'idée  
du Peintre parfait, desquels on a parlé  
dans le précédent abrégé, & le lecteur doit  
se remettre devant les yeux chacun de ces  
articles, avant que de parcourir les cha-  
pitres qui en traitent, pour les éclaircir.*





REMARKES  
ET ECLAIRCISSEMENTS.

---

---

CHAPITRE PREMIER.

*Du Génie.*

**L**ES hommes ont beau travailler pour surmonter les obstacles qui les empêchent d'atteindre à la perfection, s'ils ne sont nés avec un talent particulier pour les arts qu'ils ont embrassés, ils seront toujours dans l'incertitude d'arriver à la fin qu'ils se proposent. Les règles de l'art & les exemples des autres peuvent bien leur montrer les moyens d'y parvenir ; mais ce n'est point assez que ces moyens soient sûrs, il faut encore qu'ils soient faciles & agréables.

Or cette facilité ne se rencontre que dans ceux qui, avant que de s'instruire

des regles & de voir les ouvrages d'autrui, ont consulté leur inclination, & ont examiné s'ils étoient attirés par une lumiere intérieure à la profession qu'ils vouloient suivre. Car cette lumiere de l'esprit, qui n'est autre chose que le génie, nous montrant toujours le chemin le plus court & le plus facile, nous rend infailliblement heureux, & dans les moyens & dans la fin.

Le génie est donc une lumiere de l'esprit, laquelle conduit à la fin par des moyens faciles.

C'est un présent que la nature fait aux hommes dans le moment de leur naissance, & quoiqu'elle ne le donne ordinairement que pour une chose en particulier, elle est quelquefois assez libérale pour le rendre général dans un seul homme. On en a vu plusieurs de cette sorte, & ceux qui sont assez heureux pour avoir reçu cette plénitude d'influences, font avec facilité tout ce qu'ils veulent faire, & c'est assez pour eux de s'appliquer pour réussir. Il est vrai que le génie particulier n'étend

pas ainsi son pouvoir sur toutes sortes de connoissances : mais il pénètre ordinairement plus avant dans celle qui est de sa domination.

Il faut donc du génie, mais un génie exercé par les regles, par les réflexions, & par l'assiduité du travail. Il faut avoir beaucoup vu, beaucoup lu & beaucoup étudié pour diriger ce génie, & pour le rendre capable de produire des choses dignes de la postérité.

Cependant comme le Peintre ne peut, ni voir, ni étudier toutes les choses qui seroient à souhaiter pour la perfection de son art, il est bon qu'il se serve sans scrupule des études d'autrui.

## C H A P I T R E I I.

*Qu'il est bon de se servir des études d'autrui.*

**I**L n'est pas possible de bien représenter les objets, non seulement qu'on n'a point vus, mais qu'on n'a point dessinés. Si un

Peintre n'a point vu de lion, il ne sauroit peindre un lion ; & s'il en a vu, il ne peut représenter cet animal qu'imparfaitement, à moins qu'il ne l'ait desiné ou peint d'après nature, ou d'après l'ouvrage d'un autre.

Sur ce pied on ne doit pas blâmer un Peintre qui, n'ayant jamais vu ni étudié l'objet qu'il a à représenter, se sert des études d'un autre, plutôt que de faire de son caprice quelque chose de faux : il est nécessaire enfin qu'il ait ses études, ou dans sa mémoire, ou dans son portefeuille ; les siennes, dis-je, ou celles d'autrui.

Après que le Peintre a rempli son esprit de la vue des belles choses, il y ajoute ou diminue selon son goût & selon la portée de son jugement : & ce changement se fait en comparant les idées de ce qu'on a vu, & en choisissant ce que l'on en trouve de bon. *Raphaël*, par exemple, qui dans sa jeunesse n'avoit chez *le Pérugin*, son maître, que les idées des ouvrages de ce Peintre, les ayant ensuite comparés avec



ceux de *Michel-Ange* & avec l'antique, a choisi ce qui lui a semblé de meilleur, & s'est fait un goût épuré, tel que nous le voyons dans ses ouvrages.

Le génie se sert donc de la mémoire comme d'un vase où il met en réserve les idées qui se présentent : il les choisit avec l'aide du jugement, & en fait un magasin dont il se sert dans l'occasion : il en tire ce qu'il y a mis & n'en peut tirer autre chose. C'est ainsi que *Raphaël* a tiré de son magasin (pour me servir de ce mot), les hautes idées qu'il a prises de l'antique, de même qu'*Albert* & *Lucas* ont tiré du leur les idées gothiques que la pratique de leur tems & la nature de leur pays leur avoient fourni.

Un homme qui a du génie peut inventer un sujet en général ; mais s'il n'a fait l'étude des objets particuliers, il sera embarrassé dans l'exécution de son ouvrage, à moins qu'il n'ait recours aux études que les autres en ont faites.

Il est même fort vraisemblable que si un Peintre n'a ni le tems, ni la commo-

dité de voir la nature, & qu'il ait un beau génie, il pourra étudier d'après les tableaux, les desseins & les estampes des maîtres qui ont su choisir les beaux endroits, & les mettre en œuvre avec intelligence; tel, par exemple, qui voudra faire du paysage & qui n'aura jamais vu, ou qui n'aura pas assez observé les pays propres à être peints par leur bifarrerie, ou par leur agrément, fera très bien de profiter des ouvrages de ceux qui ont étudié ces pays-là, ou qui ont représenté dans leurs paysages des effets extraordinaires de la nature. Il pourra regarder les productions de ces habiles Peintres, comme s'il regardoit la nature, & les faire servir dans la suite à inventer quelque chose de lui-même.

Il trouvera même deux avantages en étudiant d'abord d'après les ouvrages des habiles maîtres : le premier est, qu'il y verra la nature débarrassée de beaucoup de choses qu'on est obligé de rejeter quand on la copie : le second est, qu'il apprendra par-là à faire un bon choix de la nature,

à n'en prendre que le beau, & à rectifier ce qu'elle a de défectueux. Ainsi un génie bien réglé & soutenu de la théorie, sert à mettre utilement en usage, non seulement ses études propres, mais encore celles des autres.

*Leonard de Vinci* a écrit que les taches qui se trouvent sur un vieux mur, formant des idées confuses de différens objets, peuvent exciter le génie & l'aider à produire. Quelques-uns ont cru que cette proposition faisoit tort au génie, sans en donner de bonnes raisons. Il est certain cependant que sur un tel mur, ou sur telle autre chose maculée, non seulement il y a lieu de concevoir des idées en général, mais chacun en conçoit de différentes, selon la diversité des génies, & que ce qui ne s'y voit que confusément, se débrouille & se forme dans l'esprit, selon le goût de celui en particulier qui la regarde. Enforte que l'un voit une composition belle & riche & les objets conformes à son goût, parce que son génie est fertile & que son goût est bon ; & l'autre n'y voit au contraire

rien que de pauvre & de mauvais goût ; parce que son génie est froid, & son goût mauvais.

Mais de quel caractère que soient les esprits, chacun peut trouver sur cet objet de quoi exciter son imagination, & produire quelque chose qui lui appartienne. L'imagination s'échauffant ainsi peu à peu, se rendra capable par la vue de quelques figures d'en concevoir un grand nombre, & d'enrichir la scène de son sujet par quelques objets indécis qui y donneront lieu. Il pourra même facilement arriver que l'on enfantera par ce moyen des idées extraordinaires, qui d'ailleurs ne seroient pas venues dans l'esprit.

Ainsi ce que dit *Leonard de Vinci* ne fait aucun tort au génie, il peut au contraire servir à ceux qui en ont beaucoup, comme à ceux qui n'en n'ont guere. J'ajouterois seulement à ce que dit cet auteur : que plus on a de génie, & plus on voit de choses dans ces sortes de taches ou de lignes confuses.

C H A P I T R E I I I.

DE LA NATURE.

*Des actions de la nature, & des actions  
d'habitude & d'éducation.*

**L**A nature n'est pas seulement détournée par les accidens qui se rencontrent dans ses productions actuelles; mais encore par les habitudes que contractent les choses produites. On peut donc considérer les actions de la nature de deux manières, ou lorsqu'elle agit elle-même de son bon gré, ou lorsqu'elle agit par habitude au gré des autres.

Les actions purement de la nature, sont celles que les hommes feroient, si dès leur enfance on les laissoit agir selon leur propre mouvement; & les actions d'habitude & d'éducation, sont celles que les hommes font en conséquence des instructions & des exemples qu'ils ont reçus. De celles-

ci il y en a autant que de nations différentes, & elles sont tellement mêlées parmi les actions purement naturelles, qu'il est à mon sens très difficile d'en connoître la différence. C'est néanmoins ce que les Peintres doivent tâcher de faire, car ils ont souvent des sujets à traiter, où ils doivent suivre la pure nature, ou en tout, ou en partie. Il est bon qu'ils n'ignorent pas les actions différentes dont les principales nations ont revêtu la nature ; mais comme leur différence vient de quelque affectation, qui est un voile qui déguise la vérité, la principale étude du Peintre doit être de débrouiller & de connoître en quoi consiste le vrai, le beau & le simple de cette même nature, laquelle tire toutes ses beautés & toutes ses graces du fond de sa pureté & de sa simplicité.

Il est visible que les anciens sculpteurs ont recherché cette simplicité naturelle, & que *Raphaël* a puisé dans leurs ouvrages avec le bon goût, celle qu'il a répandue dans ses figures. Mais quoique la nature soit la source de la beauté, l'art, dit-on



DE PEINTURE. II. PART. 375  
communément, la surpasse ; plusieurs auteurs en ont parlé dans ces termes, & c'est un problème qu'il est bon de résoudre.

---

#### CHAPITRE IV.

*En quel sens on peut dire que l'art est au dessus de la nature.*

**L**A nature doit être considérée de deux manières, ou dans les objets particuliers, ou dans les objets en général, & en elle-même. La nature est ordinairement défectueuse dans les objets particuliers, dans la formation desquels elle est, comme nous venons de dire, détournée par quelques accidens contre son intention, qui est toujours de faire un ouvrage parfait. Mais si on la considère en elle-même dans son intention & dans le général de ses productions, on la trouvera parfaite.

C'est dans ce général que les anciens sculpteurs ont puisé la perfection de leurs ouvrages, & d'où *Polyclete* a tiré les belles

proportions de la statue qu'il fit pour la postérité, & qu'on appella la *regle*. Il en est de même des Peintres. Les effets avantageux de la nature leur ont donné envie de les imiter, & une expérience heureuse a réduit peu à peu ces mêmes effets en préceptes. Ainsi ce n'est pas d'un seul objet, mais de plusieurs que les regles de l'art se sont établies.

Si l'on compare l'art du Peintre, qui a été formé sur la nature en général, avec une production particulière de cette même nature, il sera vrai de dire que l'art est au dessus de la nature ; mais si on le compare avec la nature en elle-même, qui est son modèle, cette proposition se trouvera fautive.

En effet, à bien considérer les choses, quelque soin que les Peintres aient pris jusqu'ici d'imiter cette maîtresse des arts, on trouvera qu'elle leur a laissé encore beaucoup de chemin à faire pour arriver jusqu'à elle, & qu'elle contient une source de beautés qu'ils n'épuiseront jamais. C'est ce qui fait dire que dans les arts on ap-

prend encore tous les jours, parce que l'expérience & les réflexions découvrent fans cesse quelque chose de nouveau dans les effets de la nature, qui sont fans nombre & toujours différens les uns des autres.

---

## CHAPITRE V.

### *De l'antique.*

**O**N appelle de ce mot tous les ouvrages de peinture, de sculpture & d'architecture, qui ont été faits tant en Egypte qu'en Grece & en Italie, depuis le tems d'Alexandre le Grand jusqu'à l'invasion des Goths, qui par leur fureur & leur ignorance firent périr tous les beaux-arts. Le mot d'*antique* néanmoins est plus particulièrement en usage pour signifier les sculptures de ces tems-là, tant statues & bas-reliefs, que médailles & pierres gravées. Tous ces ouvrages ne sont pas également bons; mais dans les médiocres même, il

y a un certain caractère de beauté qui fait que les connoisseurs les distinguent des ouvrages modernes.

Ce n'est pas de ces sculptures modernes que l'on entend parler ici, c'est des sculptures antiques les plus parfaites, & que l'on ne regarde qu'avec étonnement. Les anciens auteurs les ont mises au dessus de la nature, & ne louoient la beauté des hommes, qu'autant qu'elle avoit de conformité avec les belles statues.

(1) *Usque ab unguulo ad capillum summum est festivissima.*

*Est ne? Considera: vide signum pictum, pulchrè videris.*

Je pourrois citer une infinité d'autorités des anciens, pour prouver ce que j'avance; mais pour ne rien répéter, je renvoie le lecteur à ce que j'ai dit touchant l'antique dans mon commentaire sur l'art de peinture de Charles-Alfonse du Fresnoy, & je me contenterai de rapporter ici ce que disoit un Peintre moderne, qui avoit beau-

(1) Plaute, Epidiq. Act. 5.

coup pénétré dans la connoissance de l'antique, c'est le fameux *Poussin* : *Raphaël*, disoit-il, est un ange comparé aux autres Peintres; c'est un âne comparé aux auteurs des antiques. L'expression est un peu forte : je me serois contenté de dire que *Raphaël* est autant au dessous des anciens, que les modernes sont au dessous de lui ; mais j'examinerai cette pensée plus exactement dans la vie de *Raphaël* (1).

Il est certain que peu de personnes sont capables de découvrir toute la finesse qui est dans les sculptures antiques, parce qu'il faut pour cela un esprit proportionné à ceux des sculpteurs qui les ont faites, & que ces hommes avoient le goût sublime, la conception vive, & l'exécution exacte & spirituelle. Ils ont donné à leurs figures des proportions conformes à leur caractère, & ont désigné les divinités par des contours plus coulans, plus élégans, & d'un plus grand goût que ceux des hommes

(1) Voyez l'*Abégé de la vie des Peintres*, par M. de Piles, in-12. nouvelle édition, qui se vend chez le même Libraire, ainsi que l'*art de Peinture* de *Dufrenoy*, cité ci-dessus.

ordinaires. Ils ont fait un choix épuré de la belle nature, & ils ont excellemment remédié à l'impuissance où la matiere qu'ils employoient les mettoit, de tout imiter.

Le Peintre ne fauroit donc mieux faire que de tâcher de pénétrer l'excellence de ces ouvrages, pour connoître mieux la pureté de la nature, & pour dessiner plus doctement & plus élégamment. Néanmoins comme il y a dans la sculpture plusieurs choses qui ne conviennent point à la peinture, & que le Peintre a d'ailleurs des moyens d'imiter la nature plus parfaitement, il faut qu'il regarde l'antique comme un livre qu'on traduit dans une autre langue, dans laquelle il suffit de bien rapporter le sens & l'esprit, sans s'attacher servilement aux paroles.





## CHAPITRE VI.

*Du grand goût.*

L'ON a vu dans la définition que j'ai donnée du grand goût par rapport aux ouvrages de peinture, qu'il ne s'accommode point des choses ordinaires. Or le médiocre ne se peut souffrir tout au plus que dans les arts qui sont nécessaires à l'usage ordinaire, & non dans ceux qui n'ont été inventés que pour l'ornement du monde & pour le plaisir. Il faut donc dans la peinture quelque chose de grand, de piquant & d'extraordinaire, capable de surprendre, de plaire & d'instruire, & c'est ce qu'on appelle le grand goût : c'est par lui que les choses communes deviennent belles, & les belles, sublimes & merveilleuses ; car en peinture le grand goût, le sublime & le merveilleux ne sont que la même chose ; le langage en est muet à la vérité, mais tout y parle.

---

---

## C H A P I T R E V I I .

### *De l'essence de la peinture.*

**N**ous avons dit que la peinture étoit un art qui, par le moyen du dessein & de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles. C'est ainsi à peu près que la définissent tous ceux qui en ont parlé, & personne ne s'est avisé jusqu'aujourd'hui de trouver à redire à cette définition. Elle contient trois parties, la composition, le dessein & le coloris, qui font l'essence de la peinture, comme le corps, l'ame & la raison font l'essence de l'homme. Et de même que ce n'est que par ces trois dernières parties que l'homme fait paroître plusieurs propriétés & plusieurs convenances qui ne sont pas de son essence, mais qui en sont l'ornement, comme, par exemple, les sciences & les vertus : tout de même aussi ce n'est que par les parties essentielles de son art, que

DE PEINTURE. II. PART. 383  
le Peintre fait connoître une infinité de choses qui relevent le prix de ses tableaux, quoiqu'elles ne soient point de l'essence de la peinture; telles sont les propriétés d'instruire & de divertir. Sur quoi l'on peut faire cette question assez considérable.

---

## CHAPITRE VIII.

*Si la fidélité de l'histoire est de l'essence de la peinture?*

**I**L paroît que la composition, qui est une partie essentielle de la peinture, comprend les objets qui entrent dans l'histoire, & qui en font la fidélité; que par conséquent cette fidélité doit être essentielle à la peinture, & que le Peintre est dans la dernière obligation de s'y conformer.

A quoi on répond, que si la fidélité de l'histoire étoit essentielle à la peinture, il n'y auroit point de tableau où

elle ne dût se rencontrer. Or il y a une infinité de beaux tableaux qui ne représentent aucune histoire, comme sont les tableaux allégoriques, les paysages, les animaux, les marines, les fruits, les fleurs, & plusieurs autres qui ne sont qu'un effet de l'imagination du Peintre.

Il est vrai cependant que le Peintre est obligé d'être fidele dans l'histoire qu'il représente, & que par la recherche curieuse des circonstances qui l'accompagnent, il augmente la beauté & le prix de son tableau; mais cette obligation n'est pas de l'essence de la peinture, elle est seulement une bienséance indispensable, comme la vertu & la science le sont dans l'homme. Et de même que l'homme n'en est pas moins homme pour être ignorant & vicieux: le Peintre n'en est pas moins Peintre pour ignorer l'histoire. Et s'il est véritable que les vertus & les sciences sont les ornemens des hommes, il est aussi très certain que les ouvrages des Peintres sont d'autant plus estimables qu'ils font paroître de fidélité dans les sujets historiques qu'ils

qu'ils représentent, supposé d'ailleurs qu'il n'y manque rien de l'imitation de la nature, qui est leur essence.

Ainsi un Peintre peut être fort habile dans son art, & fort ignorant dans l'histoire. Nous en voyons presque autant d'exemples qu'il y a de tableaux du *Titien*, de *Paul Veronèse*, du *Tintoret*, des *Bassans*, & de plusieurs autres Vénitiens qui ont mis leur principal soin dans l'essence de leur art, c'est-à-dire dans l'imitation de la nature, & qui se sont moins appliqués aux choses accessoires qui peuvent être ou n'être point, sans que l'essence en soit altérée. Il semble que ce soit dans ce sens que les curieux regardent les tableaux des Peintres que je viens de nommer, puisqu'ils les achètent au poids de l'or, & que ces ouvrages sont du nombre de ceux qui tiennent le premier rang dans leurs cabinets.

Il est sans doute que si cette essence dans les tableaux des Peintres Vénitiens avoit été accompagnée des ornemens qui en relevent le prix, je veux dire de la fidé-

lité de l'histoire & de la chronologie , ils en feroient beaucoup plus estimables ; mais il est certain aussi que ce n'est que par cette essence que les Peintres doivent nous instruire , & que nous devons chercher dans leurs tableaux l'imitation de la nature préféablement à toutes choses. S'ils nous instruisent , à la bonne heure ; s'ils ne le font pas , nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espece de création qui nous divertit , & qui met nos passions en mouvement.

Que si je veux apprendre l'histoire , ce n'est point un Peintre que je consulterai , il n'est historien que par accident ; mais je lirai les livres qui en traitent expressément , & dont l'obligation essentielle n'est pas seulement de raconter les faits , mais de les raconter fidelement.

Cependant on ne prétend pas ici excuser un Peintre en ce qu'il est mauvais historien , car l'on est toujours blâmable de faire mal ce que l'on entreprend. Si un Peintre , ayant à traiter un sujet historique , ignore les objets qui doivent entrer dans



sa composition pour la rendre fidelle, il doit soigneusement s'en instruire, ou par les livres, ou par le moyen des savans; & l'on ne peut nier que la négligence qu'il apportera en cela ne soit inexcusable. J'en excepte néanmoins ceux qui ont peint des sujets de dévotion, où ils ont introduit des saints de différens tems & de différens pays, non pas de leur choix, mais par une complaisance forcée pour les personnes qui les faisoient travailler, & dont la trop grande simplicité ne leur permettoit pas de faire réflexion sur les choses accessoires qui peuvent contribuer à l'ornement de la peinture.

L'invention, qui est une partie essentielle de cet art, consiste seulement à trouver les objets qui doivent entrer dans un tableau, selon que le Peintre se l' imagine, faux ou vrais, fabuleux ou historiques. Et si un Peintre s'imaginant qu'Alexandre fût vêtu comme nous le sommes aujourd'hui, & qu'il représentât ce conquérant avec un chapeau & une perruque, comme font les Comédiens, il feroit sans doute

une chose très ridicule, & une faute très grossière; mais cette faute seroit contre l'histoire, & non pas contre la peinture, supposé d'ailleurs que les choses représentées le fussent selon toutes les regles de cet art.

Mais quoique le Peintre représente la nature par essence, & l'histoire par accident, cet accident ne lui doit pas être de moindre considération que l'essence, s'il veut plaire à tout le monde, & sur-tout aux gens de lettres, & à ceux qui, considérant un tableau plutôt par l'esprit que par les yeux, font principalement consister sa perfection à représenter fidelement l'histoire, & à exprimer les passions.

---

## C H A P I T R E I X.

### *Des idées imparfaites de la peinture.*

**I**L y a peu de personnes qui aient une idée bien nette de la peinture, j'y comprends les Peintres mêmes, dont plusieurs

mettent toute l'essence de leur art dans le dessein, & d'autres ne la font consister que dans la couleur. La plupart des personnes qui ont à soutenir dans le monde un caractère spirituel, & entr'autres les gens de lettres, ne conçoivent d'ordinaire la peinture que par l'invention, & comme un pur effet de l'imagination du Peintre. Ils examinent cette invention, ils en font l'anatomie, & selon qu'elle leur paroît plus ou moins ingénieuse, ils louent plus ou moins le tableau, sans en considérer l'effet, ni à quel degré le Peintre a porté l'imitation de la nature. C'est dans ce sens que saint Augustin dit, que la connoissance de la peinture & de la fable est superflue, quoique dans le même endroit ce Pere loue les sciences profanes.

C'est en vain, pour ces sortes de personnes, que *Titien*, le *Giorgion*, & *Paul Veronèse*, se sont épuisés, & qu'ils ont pris tant de peine pour porter si loin l'imitation de la nature, & que les habiles Peintres regardent leurs ouvrages, & les conseillent comme les exemplaires les plus

parfaits. C'est inutilement qu'on leur fait voir des tableaux, puisque les estampes correctes pourroient suffire pour exercer leur jugement, & pour remplir l'étendue de leur connoissance.

Je reviens à saint Augustin, & je dis que s'il avoit eu la véritable idée de la peinture, qui n'est autre que l'imitation du vrai, & qu'il eût fait réflexion que par cette imitation on peut élever en mille façons le cœur des fideles à l'amour Divin, il auroit fait le panegyrique de ce bel art avec d'autant plus de chaleur, qu'il étoit lui-même très sensible à tout ce qui peut porter à Dieu.

Un autre Pere avoit une idée de la peinture plus juste, c'est saint *Gregoire* de Nice, qui, après avoir fait une description du sacrifice d'*Abraham*, dit ces paroles : *J'ai souvent jetté les yeux sur un tableau qui représente ce spectacle digne de pitié, & je ne les ai jamais retirés sans larmes, tant la peinture a su représenter la chose, comme si elle se passoit effectivement.*

## C H A P I T R E X.

*Comment les restes de l'idée imparfaite de la peinture se sont conservés depuis son rétablissement dans l'esprit de plusieurs.*

**J'**AI fait voir ci-dessus que l'essence de la peinture consistoit dans une fidelle imitation, à la faveur de laquelle les Peintres pourroient instruire & divertir, selon la mesure de leur génie. J'ai parlé ensuite des fausses idées de la peinture, & je tâcherai dans ce chapitre de montrer comment ces idées imparfaites se sont glissées jusqu'à nous.

La peinture, comme les autres arts, n'a été connue que par le progrès qu'elle a fait dans l'esprit des hommes. Ceux qui commencèrent à la renouveler en Italie, & qui par conséquent n'en pouvoient avoir que de foibles principes, ne laisserent pas de s'attirer de l'admira-

tion par la nouveauté de leurs ouvrages ; & à mesure que le nombre des Peintres s'augmenta , & que l'émulation leur donna des lumieres , les tableaux augmentèrent de prix & de beauté , il se forma des amateurs & des connoisseurs , & les choses étant venues à un certain point , on commença à croire qu'il étoit comme impossible que le pinceau pût faire rien de plus parfait que ce qu'on admiroit dès ces tems-là.

Les grands seigneurs visitoient les Peintres , les poètes chantoient leurs louanges ; & dès l'an 1300 , *Charles I* , roi de Naples , passant par Florence , alla voir *Cimabué* , qui étoit en réputation ; & *Cosme de Médicis* étoit tellement charmé des ouvrages de *Philippe Lippi* , qu'il mit tout en usage pour vaincre la bisarrerie & la paresse de ce Peintre , afin d'en avoir des tableaux.

Cependant il est aisé de juger par les restes de ces premiers ouvrages , que la peinture de ce siècle-là étoit très peu de chose , si nous la comparons à celle que



nous voyons aujourd'hui de la main des bons maîtres. Car non seulement les parties qui dépendent de la composition & du dessein n'étoient pas encore assaisonnées du bon goût qui leur est venu depuis : mais celle du coloris étoit absolument ignorée, & dans la couleur des objets en particulier, qu'on appelle couleur locale, & dans l'intelligence du clair-obscur, & dans l'harmonie du tout-ensemble. Il est vrai qu'ils employoient des couleurs, mais la route qu'ils tenoient en cela étoit triviale, & ne servoit pas tant à représenter la vérité des objets, qu'à nous en faire ressouvenir.

Dans cette ignorance du coloris où les Peintres avoient été élevés, ils ne concevoient pas le pouvoir de cette partie enchanteuse, ni à quel degré elle étoit capable de faire monter leurs ouvrages. Ils ne juroient encore que sur la parole de leurs maîtres, & n'étant occupés qu'à s'applanir le chemin qu'on leur avoit montré, l'invention & le dessein faisoit toute leur étude.

Enfin après plusieurs années, le bon génie de la peinture suscita de grands hommes dans la Toscane, & dans le duché d'Urbin, qui par la solidité de leur esprit, par la bonté de leur génie, & par l'assiduité de leurs études, éleverent les idées des connoissances qu'ils avoient reçues de leurs maîtres, & les porterent à un degré de perfection, qui fera l'admiration de la postérité.

Ceux à qui on est principalement redevable de cette perfection, sont *Léonard de Vinci*, *Michel-Ange*, & *Raphaël* : mais ce dernier, qui s'est élevé au dessus des autres, a acquis tant de parties dans son art, & les a portées à un degré si haut, que les grandes louanges qu'on lui en a données, ont fait croire que rien ne lui manquoit, & ont fixé en sa personne toute la perfection de la peinture.

Comme il est nécessaire dans la profession de cet art de commencer par le dessein, & qu'il est constant que la source du bon goût & de la correction se trouve dans les sculptures antiques & dans les

ouvrages de *Raphaël*, qui en ont tiré leur plus grand mérite, la plupart des jeunes Peintres ne manquent pas d'aller à Rome pour y étudier, d'en rapporter du moins l'estime générale des ouvrages qu'on y admire, & de la transmettre à tous ceux qui les écoutent. C'est ainsi qu'un grand nombre de curieux & d'amateurs de la peinture ont conservé sur la foi d'autrui, ou sur l'autorité des auteurs cette première idée qu'ils ont reçue : savoir, que toute la perfection de la peinture étoit dans les ouvrages de *Raphaël*.

Les Peintres Romains sont aussi demeurés la plupart dans cette opinion, & l'ont insinuée aux étrangers, ou par l'amour de leur pays, ou par la négligence pour le coloris qu'ils n'ont jamais bien connu, ou par la préférence qu'ils donnerent aux autres parties de la peinture, lesquelles étant en grand nombre les occupent le reste de leur vie.

On ne s'étoit donc attaché jusque-là qu'à ce qui dépend de l'invention & du dessein : & quoique *Raphaël* ait inventé

très ingénieusement, qu'il ait dessiné d'une correction & d'une élégance achevée, qu'il ait exprimé les passions de l'ame avec une force & une grace infinie, qu'il ait traité ses sujets avec toute la convenance & toute la noblesse possible, & qu'aucun Peintre ne lui ait disputé l'avantage de la primauté dans le grand nombre des parties qu'il a possédées ; il est constant néanmoins qu'il n'a pas pénétré dans le coloris assez avant pour rendre les objets bien vrais & bien sensibles, ni pour donner l'idée d'une parfaite imitation.

C'est pourtant cette imitation & cette sensation parfaite qui fait l'essentiel de la peinture, comme je l'ai fait voir. Elle vient du dessein & du coloris ; & si *Raphaël* & les habiles de son tems n'ont eu cette dernière partie qu'imparfaitement, l'idée de l'essence de la peinture, qui vient de l'effet de leurs ouvrages, doit être imparfaite, aussi-bien que celle qui s'est introduite successivement dans l'esprit de quelques personnes, d'ailleurs même très éclairées.

Les ouvrages du *Titien*, & des autres Peintres qui ont mis au jour leurs pensées à la faveur d'une fidelle imitation, devroient ce semble avoir détruit les mauvais restes dont nous parlons, & avoir redressé les idées, selon que la nature & la raison l'exigent d'un esprit juste. Mais comme la jeunesse, ainsi que nous l'avons dit, n'apporte de Rome à Venise qu'un esprit & des yeux prévenus, & qu'ils ne font pour l'ordinaire dans cette dernière ville que peu de séjour, ils n'y voient que comme en passant les beaux ouvrages qui pourroient leur donner une juste idée, bien loin d'y contracter une habitude du bon coloris qui feroit valoir les études qu'ils auroient faites à Rome, & qui les rendroit irréprochables sur toutes les parties de leur profession.

Mais ce qui est étonnant, c'est que certains curieux qui ont des restes de cette fausse idée, étant épris eux-mêmes de la beauté des tableaux Vénitiens, les paient, comme de raison, d'un grand prix, quoique ces tableaux n'aient pres-

que point d'autre mérite que par l'idée que j'ai établie de l'essence de la peinture.

---

---

## C H A P I T R E X I.

### C O M P O S I T I O N.

#### *Première partie de la peinture.*

**O**N ne s'est servi jusqu'ici que du mot d'invention pour signifier la première partie de la peinture : plusieurs l'ont même confondue avec le génie : d'autres avec une fertilité de pensées : d'autres avec la disposition des objets ; mais toutes ces choses sont différentes les unes des autres. J'ai cru que pour donner une idée nette de la première partie de la peinture, il falloit l'appeller composition, & la diviser en deux, l'invention & la disposition. L'invention trouve seulement les objets du tableau, & la disposition les place. Ces deux parties sont différentes à la vé-



rité, mais elles ont tant de liaison entr'elles, qu'on peut les comprendre sous un même nom.

L'invention se forme par la lecture dans les sujets tirés de l'histoire ou de la fable : elle est un pur effet de l'imagination dans les sujets métaphoriques : elle contribue à la fidélité de l'histoire, comme à la netteté des allégories ; & de quelque manière que l'on s'en serve, elle ne doit point tenir en suspend l'esprit du spectateur par aucune obscurité. Mais quelque fidelement ou ingénieusement que soient choisis les objets qui entrent dans le tableau, ils ne feront jamais un bon effet s'ils ne sont disposés avantageusement, selon que l'économie & les règles de l'art le demandent ; & c'est le juste assemblage de ces deux parties que j'appelle composition.



## C H A P I T R E X I I .

## D E S S E I N .

*Seconde partie de la peinture.*

**L**E bon goût & la correction du dessein sont si nécessaires dans la peinture, qu'un Peintre qui en est dépourvu est obligé de faire des miracles d'ailleurs pour s'attirer quelque estime ; & comme le dessein est la base & le fondement de toutes les autres parties, que c'est lui qui termine les couleurs & qui débrouille les objets, son élégance & sa correction ne sont pas moins nécessaires dans la peinture que la pureté du langage dans l'éloquence.

Les Peintres qui réduisent par habitude toutes leurs figures sous un même air & sous une même proportion, n'ont jamais bien conçu que la nature n'est pas moins admirable dans la variété que dans la beauté de ses productions, & que par un

DE PEINTURE. II. PART. 401  
mélange discret de l'une & de l'autre, ils  
arriveroient à une parfaite imitation.

---

### CHAPITRE XIII.

#### *Des attitudes.*

**D**ANS les attitudes, la pondération & le contraste sont fondés dans la nature. Elle ne fait aucune action qu'elle ne fasse voir ces deux parties; & si elle y manquoit, elle seroit, ou privée de mouvement, ou contrainte dans son action.

---

### CHAPITRE XIV.

#### *Des expressions.*

**L**ES expressions sont la pierre de touche de l'esprit du Peintre. Il montre par la justesse dont il les distribue, sa pénétration & son discernement; mais il faut le même esprit dans le spectateur pour les

---

bien appercevoir, que dans le Peintre pour les bien exécuter.

On doit considérer un tableau comme une scene, où chaque figure joue son rôle. Les figures bien dessinées & bien coloriées sont admirables à la vérité; mais la plupart des gens d'esprit, qui n'ont pas encore une idée bien juste de la peinture, ne sont sensibles à ces parties, qu'autant qu'elles sont accompagnées de la vivacité, de la justesse & de la délicatesse des expressions. Elles sont un des plus rares talens de la peinture, & celui qui est assez heureux pour les bien traiter, y intéresse non seulement les parties du visage, mais encore toutes celles du corps, & fait concourir à l'expression générale du sujet les objets mêmes les plus inanimés, par la maniere dont il les expose.



CHAPITRE XV.

*Des extrêmités.*

**C**OMME les extrêmités, c'est-à-dire, la tête, les pieds & les mains, sont plus connues & plus remarquées, que ce sont elles qui nous parlent dans les tableaux, elles doivent être plus terminées que les autres choses, supposé que l'action où elles feront, les disposent & les placent d'une manière à être bien vues.

---

CHAPITRE XVI.

*Des draperies.*

**O**N dit, en terme de peinture, jeter une draperie, pour dire habiller une figure & lui donner une draperie. Ce mot de jeter me paroît d'autant plus expressif, que les draperies ne doivent point être

arrangées comme les habits dont on se fert dans le monde ; mais qu'en suivant le caractère de la pure nature, laquelle est éloignée de toute affectation, les plis se trouvent comme par hasard autour des membres, qu'ils les fassent paroître ce qu'ils sont ; & que par un artifice industrieux ils les contrastent en les marquant, & qu'ils les caressent, pour ainsi dire, par leurs tendres sinuosités & par leur mollesse.

Les anciens sculpteurs, qui n'avoient pas l'usage des différentes couleurs, parce qu'ils travailloient le même ouvrage sur une même matiere, ont évité la grande étendue des plis, de peur, qu'étant autour des membres, ils n'attirassent les yeux, & n'empêchassent de voir en repos le nud de leurs figures. Ils se sont très souvent servis de linges mouillés pour leurs draperies, ou bien ils ont multiplié les mêmes plis, afin que cette répétition fît une espece de hachure qui, par son obscurité, rendît plus sensibles les membres qu'elles entourent. Ils ont observé cette derniere



DE PEINTURE. II. PART. 405  
méthode plus ordinairement dans les bas-reliefs. Mais dans l'une & dans l'autre maniere dont ils ont traité leurs draperies, ils ont observé un merveilleux ordre de placer les plis.

Le Peintre, qui par la diversité de ses couleurs & de ses lumieres, doit ôter l'équivoque des membres d'avec les draperies, peut bien se régler sur le bon ordre des plis de l'antique, sans en imiter le nombre, & peut varier ses étoffes, selon le caractère de ses figures. Les Peintres, qui n'ont point connu la liberté qu'ils avoient en cela, se sont faits autant de tort, en suivant les sculptures antiques, que les sculpteurs en voulant suivre les Peintres.

La raison pour laquelle les plis doivent marquer le nud, c'est que la peinture est une superficie plate, qu'il faut anéantir en trompant les yeux, & en ne laissant rien d'équivoque. Le Peintre est donc obligé de garder cet ordre dans toutes ses draperies, de quelque nature qu'elles puissent être, fines ou grosses, travaillées ou sim-

ples; mais qu'il préfère sur-tout la majesté des plis à la richesse des étoffes, qui ne conviennent que dans les histoires dans lesquelles elle a été, ou pourroit être vraisemblablement employée selon les tems & les coutumes.

Comme le Peintre doit éviter la dureté & la roideur dans les plis, & empêcher qu'ils ne sentent, comme on dit, le mannequin, il doit de même user avec prudence des draperies volantes. Car elles ne peuvent être agitées que par le vent dans un lieu où l'on peut raisonnablement supposer qu'il souffle; ou par la compression de l'air, quand la figure est supposée en mouvement. Ces fortes de draperies sont avantageuses, parce qu'elles contribuent à donner de la vie aux figures par le contraste; mais il faut bien prendre garde que la cause en soit naturelle & vraisemblable, & de ne pas faire dans un même tableau des draperies volantes de côtés différens, lorsqu'elles ne peuvent être agitées que par le vent, & lorsque la figure est en repos: défaut dans lequel

DE PEINTURE. II. PART. 407  
sont tombés, sans y penser, plusieurs ha-  
biles Peintres.

---

## CHAPITRE XVII.

### *Du paysage.*

**S**I la peinture est une espece de création, elle en donne des marques encore plus sensibles dans les tableaux de paysages que dans les autres. On y voit plus généralement la nature sortie de son chaos, & les élémens plus débrouillés : la terre y est parée de ses différentes productions, & le ciel de ses météores. Et comme ce genre de peinture contient en raccourci tous les autres, le Peintre qui l'exerce doit avoir une connoissance universelle des parties de son art. Si ce n'est pas dans un si grand détail que ceux qui peignent ordinairement l'histoire, du moins spéculativement & en général. Et s'il ne termine pas tous les objets en particulier qui composent son tableau, ou qui accompagnent son

payfage, il est obligé du moins d'en spécifier vivement le goût & le caractère, & de donner d'autant plus d'esprit à son ouvrage qu'il fera moins fini.

Je ne prétends pas néanmoins exclure de ce talent l'exactitude du travail, au contraire, plus il sera recherché, & plus il sera précieux. Mais quelque terminé que soit un payfage, si la comparaison des objets ne les fait valoir & ne conserve leur caractère: si les sites n'y sont bien choisis, ou n'y sont suppléés par une belle intelligence du clair-obscur: si les touches n'y sont spirituelles: si l'on ne rend les lieux animés par des figures, par des animaux, ou par d'autres objets, qui sont pour l'ordinaire en mouvement: & si l'on ne joint au bon goût de couleur & aux sensations extraordinaires, la vérité & la naïveté de la nature, le tableau n'aura jamais d'entrée dans l'estime, non plus que dans le cabinet des véritables connoisseurs.



## CHAPITRE

## C H A P I T R E   X V I I I .

*De la perspective.*

QUELQUE auteur a dit, que perspective & peinture étoient la même chose, parce qu'il n'y avoit point de peinture sans perspective. Quoique la proposition soit fausse, absolument parlant, d'autant que le corps qui ne peut être sans ombre, n'est pas pour cela la même chose que l'ombre; néanmoins elle est véritable dans ce sens, que le Peintre ne peut se passer de perspective dans toutes ses opérations, & qu'il ne tire pas une ligne, & ne donne pas un coup de pinceau qu'elle n'y ait part, du moins habituellement. Elle regle la mesure des formes & la dégradation des couleurs en quelque lieu du tableau qu'elles se rencontrent. Le Peintre est forcé d'en connoître la nécessité, & quoiqu'il en ait, comme il doit, une habitude consommée, il s'exposera souvent à faire de grandes

fautes contre cette science, s'il est paresseux de la consulter de nouveau, du moins dans les endroits plus visibles, & de prendre la règle & le compas pour ne rien hasarder, & ne point s'exposer à la censure.

*Michel-Ange* a été blâmé pour avoir négligé la perspective, & les plus grands Peintres d'Italie ont été tellement persuadés que sans elle on ne pouvoit rendre une composition régulière, qu'ils l'ont voulu savoir à fond. On voit même dans quelques desseins de *Raphaël*, une échelle de dégradation, tant il étoit régulier sur ce point.

---

## C H A P I T R E X I X.

### C O L O R I S.

*Troisième partie de la peinture.*

**L**A manière peu convenable dont plusieurs de nos Peintres parloient du coloris, me fit entreprendre sa défense par un



DE PEINTURE. II. PART. 41E  
dialogue (1) que je fis imprimer il y a  
vingt-quatre ans; & n'ayant rien de meilleur à dire aujourd'hui que ce qui est contenu dans ce petit ouvrage, je prie le lecteur d'y avoir recours. J'ai tâché d'y faire voir le mérite du coloris & ses prérogatives le plus nettement qu'il m'a été possible.

---

---

## CHAPITRE XX.

### *De l'accord des couleurs.*

**I**L y a une harmonie & une dissonance dans les especes de couleurs, comme il y en a dans les tons de lumiere, de même que dans une composition de musique, il ne faut pas seulement que les notes y soient justes, mais encore que dans l'exécution les instrumens soient d'accord. Et comme les instrumens de musique ne con-

(1) Ce dialogue sur le coloris, est inséré dans le *Recueil de différens ouvrages de M. de Piles, sur la peinture*, in-12. imprimé à Paris chez Jombert.

viennent pas toujours les uns aux autres, par exemple, le luth avec le baut-bois, ni le claveffin avec la mufette : de la même maniere il y a des couleurs qui ne peuvent demeurer ensemble fans offenser la vue, comme le vermillon avec les verds, les bleus & les jaunes. Mais aussi comme les instrumens les plus aigus se sauvent parmi une quantité d'autres, & font quelquefois un très bon effet, ainsi les couleurs les plus opposées étant placées bien à propos entre plusieurs autres qui sont en union, rendent certains endroits plus sensibles, lesquels doivent dominer sur les autres, & attirer les regards.

*Titien* (comme je l'ai remarqué ailleurs) en a usé ainsi dans le tableau qu'il a fait du triomphe de *Bacchus*, où ayant placé *Ariadne* sur un des côtés du tableau, & ne pouvant pour cette raison la faire remarquer par les éclats de la lumiere qu'il a voulu conserver dans le milieu, lui a donné une écharpe de vermillon sur une draperie bleue, tant pour la détacher de son fond, qui est déjà une mer bleue

qu'à cause que c'est une des principales figures du sujet sur laquelle il veut que l'œil soit attiré. *Paul Véronese*, dans sa noce de Cana, parce que le *Christ*, qui est la principale figure du sujet, est un peu enfoncé dans le tableau, & qu'il n'a pu le faire remarquer par le brillant du clair-obscur, l'a vêtu de bleu & de vermillon, afin que la vue se portât sur cette figure.

---

## CHAPITRE XXI.

*Du pinceau.*

**L**E terme de pinceau se prend quelquefois pour la source de toutes les parties de la peinture, comme lorsqu'on dit que le tableau de la Transfiguration de *Raphaël* est le plus bel ouvrage qui soit sorti de son pinceau : & quelquefois il s'entend de l'ouvrage même, & l'on dit, par exemple, de tous les Peintres de l'antiquité, le plus savant pinceau est celui d'*Apelle*. Mais ici le mot de pinceau signifie sim-

plement la façon extérieure dont il a été manié pour employer les couleurs : & lorsque ces mêmes couleurs n'ont point été trop agitées, & , comme on dit, trop tourmentées par le mouvement d'une main pesante, & qu'au contraire le mouvement en paroît libre, prompt & léger, on dit que l'ouvrage est d'un bon pinceau. Mais ce pinceau libre est peu de chose si la tête ne le conduit, & s'il ne sert à faire connoître que le Peintre possède l'intelligence de son art. En un mot le beau pinceau est à la peinture ce qu'est à la musique une belle voix : l'un & l'autre sont estimés à proportion du grand effet & de l'harmonie qui les accompagne.

## C H A P I T R E X X I I .

### *Des licences.*

**L**ES licences sont si nécessaires, qu'il y en a dans tous les arts. Elles sont contre les regles, à prendre les choses à la lettre ;

mais à les prendre selon l'esprit, les licences servent de regles quand elles sont prises bien à propos. Or il n'y a personne de bon sens qui ne les trouve à propos, lorsque l'ouvrage dans lequel on les emploie fait plus d'effet, & que par leur moyen le Peintre arrive plus efficacement à sa fin, qui est d'imposer à la vue. Mais il n'est pas donné à tous les Peintres de les employer utilement. Il n'y a que les grands génies qui soient au dessus des regles, & qui sachent se servir ingénieusement des licences, soit qu'ils les emploient pour l'essence de leur art, soit qu'elles regardent l'histoire. Celles-ci méritent plus d'attention, & l'on en va parler dans l'article suivant.



---

 C H A P I T R E   X X I I I .

*De quelle autorité les Peintres ont représenté sous des figures humaines les choses divines, & celles qui sont spirituelles ou inanimées.*

L'ÉCRITURE nous parle en plusieurs endroits des apparitions de Dieu aux hommes, ou réellement par le ministère des anges, ou en vision par des songes & des extases. Il y a une belle description de Dieu sous la forme d'un vieillard dans le septième chapitre de Daniel, *vers.* 9. La même écriture nous parle aussi de plusieurs apparitions d'anges sous des formes humaines ; c'est pourquoi l'Eglise, dans le concile de Nicée, n'a point fait de difficulté de permettre aux Peintres de représenter Dieu le Père sous la forme d'un auguste vieillard, & les anges sous des formes humaines.

Il paroît aussi que le Peintre est en droit



DE PEINTURE. II. PART. 417

de peindre comme vivantes les choses mêmes inanimées, quand il ne fait en cela que suivre l'idée que l'écriture-sainte nous en donne : & le spectateur ne doit pas se scandaliser facilement, quand il voit dans quelques tableaux des sujets saints mêlés avec quelques fictions poétiques, comme si les fictions & la poésie étoient indispensablement quelque chose de profane. Le livre de *Job*, les psaumes de *David*, & l'apocalypse, sont tous poétiques & pleins d'expressions figurées, sans compter toutes les paraboles qui sont dans le reste de l'écriture. Ainsi, c'est suivant le texte sacré que *Raphaël*, dans le passage du Jourdain, a peint sous une figure humaine un fleuve, qui repousse ses eaux du côté de leur source. Il est autorisé en cela par l'écriture-sainte, qui, pour se proportionner à l'intelligence des hommes, a coutume d'exprimer les choses divines sous la figure des choses humaines, & qui, pour l'instruction des fideles, se sert d'idées & de comparaisons palpables & sensibles. Nous en avons même un passage

au sujet des fleuves, dans le quatre-vingt-dix-septieme pseaume, où il est dit : que *les fleuves battront des mains, & que les montagnes tressailliront de joie en la présence du Seigneur.* Le Peintre qui a la même intention d'instruire & d'édifier, ne sauroit suivre un meilleur modele.

*Le Pouffin*, qui dans son tableau de *Moyse trouvé*, a tenu la même conduite pour représenter le fleuve du Nil, en a été blâmé par quelques personnes, & voici la raison qu'ils en apportent.

Ils disent qu'il ne faut point mêler les faux dieux avec les choses de notre religion ; que les fleuves sont de fausses divinités qui étoient adorées par les païens, lesquelles ne doivent point être introduites dans les histoires saintes : & de plus, qu'il suffit au Peintre de représenter un fleuve simplement, & non en figure.

A quoi il est aisé de répondre, que de la même façon que l'écriture-sainte, en introduisant des fleuves sous des figures humaines, n'a point eu intention de parler de ceux que les païens adoroient, &

que pouvant s'expliquer naturellement & simplement, elle s'est néanmoins servie d'un style figuré, sans crainte de séduire les fideles : tout de même aussi le Peintre chrétien, qui doit imiter l'écriture, est fort éloigné de vouloir altérer la vérité de l'histoire : il veut au contraire, en se conformant à son original, la faire entendre plus vivement & plus élégamment, non à un infidèle, mais à un chrétien comme lui, qui étant prévenu contre les fausses divinités, ne doit point chercher d'autre sens que celui de la sainte écriture.

Mais à l'égard des divinités païennes qui sont introduites comme telles, & avec les caractères qui les font connoître, il y a plus de difficulté à les admettre dans les compositions. De savans hommes ont agité cette matière par rapport à la poésie, & le procès en est encore à juger. Mais le Peintre, qui n'a pas d'autre langage pour s'exprimer que ces sortes de figures, bien loin d'être blâmé de s'en servir, sera toujours applaudi des savans qui les ver-

ront ingénieusement & prudemment employées.

Car les fausses divinités peuvent être considérées de deux manières, ou comme dieux, ou comme figures symboliques. Comme dieux, le Peintre ne les peut représenter que dans les sujets purement profanes, où il en est question en cette qualité : & comme figures symboliques, il peut s'en servir avec discrétion en toute autre rencontre où il les jugera nécessaires.

*Rubens*, qui de tous les Peintres s'est le plus ingénieusement & le plus doctement servi de ces symboles, comme on le peut voir par le livre de l'entrée du Cardinal Infant dans la ville d'Anvers, & par les tableaux de la galerie de Luxembourg, a été censuré par quelques-uns, pour avoir introduit dans ses compositions ces figures allégoriques, & pour avoir, dit-on, mêlé la fable avec la vérité.

A quoi l'on peut répondre que par l'usage qu'en a fait *Rubens*, il n'a point

confondu la fable avec la vérité, mais plutôt que pour exprimer cette même vérité, il s'est servi des symboles de la fable. En effet, dans la peinture de la naissance de *Louis XIII*, il a représenté au haut du tableau, sur des nuées un peu éloignées, *Castor* sur son cheval ailé, & à côté *Apollon* dans son char qui monte en haut, pour marquer que ce Prince est né le matin, & que l'accouchement fut heureux.

D'où l'on peut inférer que le Peintre n'a point eu la pensée de représenter des dieux comme dieux, mais seulement de peindre *Castor* comme une constellation qui rend heureux les événemens, & le char d'*Apollon* qui va en haut, pour signifier le tems du matin.

Et si le Peintre, dans la vue de s'exprimer, a jugé à propos de représenter les divinités de la fable parmi les figures historiques, il faut considérer ces symboles comme invisibles, & comme n'y étant que par leur signification.

C'est dans ce sens que le deuxieme

concile de Nicée, autorisé en cela par l'écriture, a permis de représenter aux yeux des fideles Dieu le Pere & les anges sous des figures humaines. Car il y auroit encore plus d'inconvénient à peindre les personnes de la sainte Trinité & les anges, qu'il n'y en a à introduire dans la scene d'un tableau des divinités paiennes. Et les chrétiens étant suffisamment prévenus contre ces apparences, qui ne sont que pour leur instruction, doivent, pour en profiter, entrer dans l'esprit du Peintre, & les regarder comme n'y étant point.

L'autorité de peindre des aîles aux anges se peut tirer de ceux de l'arche d'alliance, & du neuvieme chapitre de *Daniel*, vers. 21. Mais ces passages n'obligent pas à donner indispensablement des aîles aux anges, puisqu'il est certain qu'ils ont apparu toujours sans aîles. Le Peintre néanmoins peut en user indifféremment, selon que son art, le bon sens, & l'instruction des fideles l'exigeront.



Mais tout ce qui est permis n'étant pas toujours à propos, le Peintre doit user avec modération de l'autorité qu'il tire de l'écriture-sainte, & prendre garde, qu'en voulant ménager l'avantage de son art, il n'altère la vérité & la sainteté du sujet qu'il auroit à traiter.

---

## CHAPITRE XXIV.

*Des figures nues, & où l'on peut s'en servir.*

**L**ES Peintres & les sculpteurs qui sont fort savans dans le dessein, cherchent ordinairement les occasions de faire du nud, pour s'attirer de l'estime & de la distinction, & en cela ils sont très louables, pourvu qu'ils demeurent dans les bornes de la vérité de l'histoire, de la vraisemblance & de la modestie. Il y a des sujets qui sont plus favorables à représenter du nud les uns que les autres; & l'on s'en peut servir, par exemple, dans les fables,

dans la supposition des pays chauds, desquels nous n'avons point de relation sur les modes, & parmi les ouvriers des anciens tems. *Caton* le censeur, au rapport de *Plutarque*, travailloit tout nud parmi ses ouvriers, lorsqu'il étoit revenu du sénat ; & saint *Pierre* étoit nud lorsque Notre-Seigneur s'apparut à lui après sa résurrection, & qu'il le trouva pêchant avec d'autres apôtres.

On se peut encore servir du nud dans la représentation des sujets allégoriques, dans celle des dieux & des héros de l'antiquité païenne : & enfin dans les autres rencontres où l'on peut supposer la simple nature, & où le froid & la malignité ne regnent point. Car les habits n'ont été inventés que pour garantir les hommes du froid & de la honte.

Il y a encore aujourd'hui beaucoup de peuples qui vont tout nuds, parce qu'ils habitent des pays chauds, où l'habitude les a mis à couvert de l'indécence & de la honte. Enfin la regle générale qu'on doit suivre en cela est, comme nous avons dit,

qu'il n'y ait rien contre la modestie & le vraisemblable.

Les Peintres représentent la plupart de leurs figures la tête & les pieds nus, & cela se doit toujours selon les loix de la simple nature, qui, à l'égard de ces deux parties, s'accoutume facilement à la nudité. Nous en voyons des exemples non seulement dans les pays chauds, mais encore au milieu des plus froides montagnes des Alpes, où les enfans mêmes vont pieds nus, l'été parmi les pierres & les cailloux, l'hiver parmi la neige & les glaçons.

Mais si on a égard à la vérité de l'histoire, on trouvera que le nud est une licence dont les Peintres se sont mis en possession, & de laquelle ils se servent utilement pour l'avantage de leur art, mais aussi dont ils abusent assez souvent. Je n'en excepte ni *Raphaël*, ni *le Poussin*. Ils ont représenté les apôtres pieds nus contre ce qui est dit formellement dans l'évangile, où Notre-Seigneur leur ordonnant de ne prendre aucune précaution

pour leurs habits, leur dit positivement de se contenter des fouliers qu'ils avoient aux pieds, sans en porter d'autres. Et dans les actes des apôtres, quand l'ange délivra saint *Pierre*, il lui dit de mettre sa ceinture, & d'attacher ses fouliers : d'où l'on doit inférer qu'ils en avoient ordinairement.

Il en est de même de *Moyse*, qui, dans la vision du buisson ardent, fut averti de quitter ses fouliers, & qui cependant est représenté par *Raphaël* pieds nuds dans les autres actions de sa vie, comme si *Moyse* n'avoit eu de chaussure que dans le tems qu'il gardoit les troupeaux de son beau-pere. On pourroit rapporter ici quantité d'exemples où *Raphaël*, & plusieurs autres Peintres après lui ont fait des figures sans chaussure, contre l'histoire & la vraisemblance.

On remarque que les sculpteurs Grecs ont fait plus ordinairement des figures nues que les Romains : je n'en fai pas d'autre raison, sinon que les Grecs ont choisi des sujets plus convenables au desir qu'ils

avoient de faire admirer la profondeur de leur science dans la construction & dans l'assemblage des parties du corps humain. Il représentoient dans leurs statues plutôt des dieux que des hommes, & dans leurs bas-reliefs, plutôt des bacchanales & des sacrifices, que des histoires. Les Romains au contraire, qui vouloient par leurs statues & leurs bas-reliefs transmettre à la postérité la mémoire de leurs empereurs, se sont trouvés indispensablement obligés, pour ne rien faire contre l'histoire, d'habiller leurs figures selon la mode de leurs tems.

---



---

## CHAPITRE XXV.

### *De la grace.*

**L**A nécessité de la grace dans la peinture, généralement parlant, est une chose qui n'a besoin d'aucunes preuves. Il se rencontre seulement une difficulté sur ce point : savoir si cette grace est nécessaire

dans toutes sortes de sujets, dans les combats, comme dans les fêtes ; dans les soldats, comme dans les femmes.

Je conclus pour l'affirmative : & la raison que j'en donne est, que bien que la grace se laisse d'abord appercevoir sur le visage, ce n'est pas néanmoins dans cette seule partie qu'elle paroît résider, elle consiste principalement dans le tour que le Peintre fait donner à ses objets pour les rendre agréables, même ceux qui sont inanimés : d'où il s'ensuit que non seulement il peut y avoir de la grace dans la fierté d'un soldat, par le tour qu'on aura donné à son air & à son attitude, mais qu'il y en peut avoir aussi dans une draperie ou dans quelqu'autre chose, par la maniere dont elle sera disposée.

Après cette idée que je viens de donner du Peintre parfait, & les preuves que j'ai apportées de chacune de ses parties, il ne reste plus que d'en faire l'application aux ouvrages de peinture, & de les mettre comme dans la balance, non pour en rejeter entièrement ceux qui n'auront pas



toutes les qualités que l'on vient d'établir, mais pour les estimer selon leur poids.

On peut au reste se servir de cette même idée pour juger des desseins des différens maîtres, j'entends du degré de leur bonté. Car pour connoître l'originalité d'un dessein, & le nom du Peintre qui en est l'auteur, il est comme impossible d'en donner des regles, & difficile d'en parler avec justesse. J'hasarderai néanmoins d'exposer ici ce que j'ai pensé sur ce sujet, dans l'espérance que cette témérité suscitera dans la suite quelque personne éclairée, qui redressera & qui augmentera le peu que j'en aurai dit.

---

## CHAPITRE XXVI.

### *De la connoissance des desseins.*

**L**ES desseins dont on veut parler ici sont les pensées que les Peintres expriment ordinairement sur du papier pour

l'exécution d'un ouvrage qu'ils méditent. On doit encore mettre au nombre des desseins les études des grands maîtres, c'est-à-dire, les parties qu'ils ont dessinées d'après nature, comme des têtes, des mains, des pieds, & des figures entières: des draperies, des animaux, des arbres, des plantes, des fleurs; & enfin tout ce qui peut entrer dans la composition d'un tableau. Car, soit que l'on considère un bon dessein, par rapport au tableau dont il est l'idée, ou par rapport à quelque partie dont il est l'étude, il mérite toujours l'attention des curieux.

Quoique la connoissance des desseins ne soit pas si estimable ni si étendue que celle des tableaux, elle ne laisse pas d'être délicate & piquante, à cause que leur grand nombre donne plus d'occasion à ceux qui les aiment d'exercer leur critique, & que l'ouvrage qui s'y rencontre est tout esprit: les desseins marquent davantage le caractère du maître, & font voir si son génie est vif ou pesant: si ses pensées sont élevées ou communes: &

enfin s'il a une bonne habitude & un bon goût de toutes les parties qui peuvent s'exprimer sur le papier. Le Peintre qui veut finir un tableau tâche de sortir, pour ainsi dire, de lui-même, afin de s'attirer les louanges qu'on donne aux parties dont il sent bien qu'il est dépourvu ; mais en faisant un dessein, il s'abandonne à son génie, & se fait voir tel qu'il est. C'est pour cette raison que dans les cabinets des grands, on y voit non seulement des tableaux, mais que l'on y conserve encore les desseins des bons maîtres.

Cependant il y a peu de curieux de desseins, & parmi ces curieux, s'il y en a qui connoissent les manieres, il y en a bien peu qui en connoissent le fin. Les demi-connoisseurs n'ont point de passion pour cette curiosité, parce que ne pénétrant pas encore assez avant dans l'esprit des desseins, ils n'en peuvent goûter tout le plaisir, & sont plus sensibles à celui que donnent les estampes qui ont été gravées avec soin d'après les bons tableaux ; cela peut venir aussi par la crainte d'être trompé.

pés, & de prendre, comme il arrive assez souvent, des copies pour des originaux, faute d'expérience.

Il y a trois choses en général à remarquer dans les desseins: la science, l'esprit, & la liberté. Par la science, j'entends une bonne composition, un dessein correct & de bon goût, avec une louable intelligence du clair-obscur: sous le terme d'esprit, je comprends l'expression vive & naturelle du sujet en général, & des objets en particulier: & la liberté n'est autre chose qu'une habitude que la main a contractée pour exprimer promptement & hardiment l'idée que le Peintre a dans l'esprit: & selon qu'il y entre de ces trois choses dans un dessein, il en est plus ou moins estimable.

Quoique les desseins libres portent ordinairement beaucoup d'esprit avec eux, tous les desseins librement faits ne sont pas pour cela spirituellement touchés: & si les desseins savans n'ont pas toujours de la liberté, il s'y rencontre ordinairement de l'esprit.

DE PEINTURE. II. PART. 433

Je pourrois nommer ici quantité de Peintres, dont les desseins ont beaucoup de liberté sans aucun esprit, ou dont la main hardie ne produit que des expressions vagues. J'en pourrois nommer aussi de fort habiles, dont les desseins paroissent contraints, quoique savans & spirituels, parce que leur main étoit retenue par leur jugement, & qu'ils se sont attachés préféablement à toutes choses, à la justesse de leurs contours, & à l'expression de leur sujet. Mais je crois qu'il est mieux de ne nommer personne, & d'en laisser le jugement aux autres.

On peut dire à la louange de la liberté, qu'elle est si agréable, qu'elle couvre souvent & fait excuser beaucoup de défauts, lesquels on attribue plutôt à une impétuosité de veine, qu'à l'insuffisance. Mais il faut dire aussi que la liberté de main ne paroît presque plus liberté, quand elle est renfermée dans les bornes d'une grande régularité, encore qu'elle y soit effectivement. C'est ainsi que dans les desseins de *Raphaël* les plus arrêtés, il y a une



liberté délicate qui n'est bien sensible qu'aux yeux savans.

Enfin il y a des desseins où il se rencontre peu de correction, qui ne laissent pas d'avoir leur mérite, parce qu'il y a beaucoup d'esprit & de caractère. On peut mettre sous cette espece les desseins de *Guillaume Baur*, ceux de *Rembrant*, ceux du *Bénédict*, & de quelques autres.

Les desseins touchés & peu finis ont plus d'esprit, & plaisent beaucoup davantage que s'ils étoient plus achevés, pourvu qu'ils aient un bon caractère, & qu'ils mettent l'idée du spectateur dans un bon chemin : la raison en est que l'imagination y supplée toutes les parties qui y manquent, ou qui n'y sont pas terminées, & que chacun les voit selon son goût. Les desseins des maîtres qui ont plus de génie que de science, donnent souvent occasion de faire l'expérience de cette vérité. Mais les desseins des excellens maîtres, qui joignent la solidité à un beau génie, ne perdent rien pour être finis; aussi doit-on estimer les desseins à mesure.



qu'ils sont terminés, supposé que les autres choses y soient également.

Quoique l'on doive préférer les desseins dans lesquels il se trouve plus de parties, l'on ne doit pas rejeter pour cela ceux où il ne s'en rencontreroit qu'une seule, pourvu qu'elle y soit d'une manière à faire voir quelque principe, ou qu'elle porte avec soi une singularité spirituelle, qui plaise ou qui instruisse.

On ne doit pas non plus rejeter ceux qui ne sont qu'esquissés, & où l'on ne voit qu'une très légère idée, & comme l'essai de l'imagination, parce qu'il est curieux de voir de quelle manière les habiles Peintres ont conçu d'abord leurs pensées avant que de les digérer, & que les esquisses font encore connoître de quelle touche les grands maîtres se servoient pour caractériser les choses avec peu de traits. Ainsi, pour satisfaire pleinement à la curiosité, il seroit bon d'avoir d'un même maître des desseins de toutes les façons; c'est-à-dire, non seulement de sa première, seconde & dernière manière, mais encore

des esquisses très légères, aussi-bien que des desseins très finis. J'avoue cependant que les curieux, purement spéculatifs, n'y trouveront pas si bien leur compte que ceux qui, ayant aussi de la pratique manuelle, sont plus capables de goûter cette curiosité.

Il y a une chose, qui est le sel des desseins, & sans laquelle je n'en ferois que peu ou point du tout de cas, & je ne puis la mieux exprimer que par le mot de caractère. Ce caractère donc consiste dans la manière dont le Peintre pense les choses, c'est le cachet qui le distingue des autres, & qu'il imprime sur ses ouvrages comme la vive image de son esprit. C'est ce caractère qui remue notre imagination; & c'est par lui que les habiles Peintres, après avoir étudié sous la discipline de leurs maîtres, ou d'après les ouvrages des autres, se sentent forcés par une douce violence à donner l'essor à leur génie, & à voler de leurs propres aîles.

J'exclue donc du nombre des bons desseins ceux qui sont insipides, & j'en trouve

de trois fortes. Premièrement ceux des Peintres, qui, bien qu'ils produisent de grandes compositions, & qu'ils aient de l'exactitude & de la correction, répandent néanmoins dans leurs ouvrages une froideur qui transite ceux qui les regardent. Secondement les desseins des Peintres, qui ayant plus de mémoire que de génie, ne travaillent que par la reminiscence des ouvrages qu'ils ont vus, ou qui se servent avec trop peu d'industrie, & trop de servitude de ceux qu'ils ont présens. Et troisièmement ceux des Peintres qui s'attachent à la maniere de leurs maîtres sans en sortir, ni sans l'enrichir.

La connoissance des desseins, comme celle des tableaux, consiste en deux choses; à découvrir le nom du maître, & la bonté du dessein.

Pour connoître si un dessein est d'un tel maître, il faut en avoir vu beaucoup d'autres de la même main avec attention, & avoir dans l'esprit une idée juste du caractère de son génie, & du caractère de sa pratique. La connoissance du caractère

du génie demande une grande étendue, & une grande netteté d'esprit pour retenir les idées sans les confondre; & la connoissance du caractère de la pratique dépend plus d'une grande habitude, que d'une grande capacité: & c'est pour cela que les plus habiles Peintres ne sont pas toujours ceux qui décident avec plus de justesse en cette matiere. Mais pour connoître si un dessein est beau, & s'il est original ou copie, il faut avec le grand usage beaucoup de délicatesse & de pénétration; je ne crois pas même qu'on le puisse faire sans avoir outre cela quelque pratique manuelle du dessein, encore peut-on s'y laisser surprendre.

Il me paroît qu'il est aisé d'inférer de tout ce que l'on vient de lire, que la comparaison des ouvrages de peinture avec l'idée que l'on a établie du Peintre parfait, est le meilleur moyen pour bien connoître le degré d'estime qui leur est dû; mais comme on n'a pas ordinairement un assez grand nombre de tableaux en sa disposition, ni de desseins assez finis pour

exercer sa critique, & pour s'acquérir en peu de tems une habitude de bien juger, les bonnes estampes pourront tenir lieu de tableaux; car, à la réserve de la couleur locale, elles sont susceptibles de toutes les parties de la peinture. Et outre qu'elles abrègeront le tems, elles sont très propres à remplir l'esprit d'une infinité de connoissances. Le lecteur ne fera peut-être pas fâché de trouver ici quelques réflexions que j'ai faites sur cette matiere.

---

CHAPITRE XXVII.

*De l'utilité des estampes, & de leur usage.*

**L'**HOMME naît avec un desir de savoir, & rien ne l'empêche tant de s'instruire, que la peine qu'il a d'apprendre, & la facilité qu'il a d'oublier; deux choses dont la plupart des hommes se plaignent avec beaucoup de raison: car depuis que l'on recherche les sciences & les arts, & que pour les pénétrer on a mis au jour une in-



finité de volumes, on nous a mis en même tems devant les yeux un objet terrible & capable de rebuter notre esprit & notre mémoire. Cependant nous avons plus que jamais besoin de l'un & de l'autre, ou du moins, de trouver les moyens de les aider dans leurs fonctions. En voici un très puissant, & qui est une des plus heureuses productions des derniers siècles. C'est l'invention des estampes.

Elles sont arrivées dans notre siècle à un si haut degré de perfection, & les bons graveurs nous en ont donné un si grand nombre sur toutes sortes de matières, qu'il est vrai de dire qu'elles sont devenues les dépositaires de tout ce qu'il y a de plus beau & de plus curieux dans le monde.

Leur origine est de 1460. Elle vient d'un nommé *Maso Finiguerra*, orfèvre de Florence, qui gravoit sur ses ouvrages, & qui en les moulant avec du soufre fondu, s'apperçut que ce qui sortoit du moule marquoit dans ses empreintes les mêmes choses que la gravure, par le noir que le



soufre avoit tiré des tailles. Il essaya d'en faire autant sur des bandes d'argent avec du papier humide, en passant un rouleau bien uni par dessus, ce qui lui réussit. Cette nouveauté donna envie à un autre orfèvre de la même ville, nommé *Baccio Bandinelli* d'en essayer, & le succès lui fit graver plusieurs planches de l'invention & du dessein de *Sandro Botticello*; & sur ces épreuves *André Manteigne*, qui étoit à Rome, se mit aussi à graver plusieurs de ses propres ouvrages.

La connoissance de cette invention ayant passé en Flandre, *Martin*, d'Anvers, qui étoit alors un Peintre fameux, grava quantité de planches de son invention, & en envoya plusieurs estampes en Italie, lesquelles étoient marquées de cette façon, M. C. *Vasari*, dans la vie de *Marc-Antoine*, en rapporte la plûpart des sujets, dont il y en a un entr'autres (c'est la vision de saint *Antoine*,) que *Michel-Ange*, encore fort jeune, trouva d'une invention si extraordinaire, qu'il voulut la colorier. Après *Martin*, d'Anvers, *Albert Dure*

commença à paroître, & nous a donné une infinité de belles estampes, tant en bois qu'au burin, qu'il envoya ensuite à Venise pour les faire vendre. *Marc-Antoine* qui s'y trouva pour lors, fut si émerveillé de la beauté de ces ouvrages, qu'il en copia trente-six pieces, lesquelles représentent la passion de Notre-Seigneur : & ces copies furent reçues dans Rome avec d'autant plus d'admiration, qu'elles étoient plus belles que les originaux. Dans ce même tems *Hugo du Carpi*, Peintre Italien, d'une capacité médiocre, mais d'un esprit inventif, trouva par le moyen de plusieurs planches de bois la maniere de faire des estampes qui ressemblassent aux desseins de clair-obscur. Et quelques années après on découvrit l'invention des estampes à l'eau-forte, que *le Parmésan* mit aussi-tôt en usage.

Ces premières estampes attirèrent par leur nouveauté l'admiration de tous ceux qui les virent, & les habiles Peintres qui travailloient pour la gloire, voulurent s'en servir pour faire part au monde de leurs

ouvrages. *Raphaël* entr'autres employa le burin du fameux *Marc-Antoine* pour graver plusieurs de ses tableaux & de ses desseins ; & ces admirables estampes ont été autant de Renommées qui ont porté le nom de *Raphaël* par toute la terre. Depuis *Marc-Antoine*, un grand nombre de graveurs se sont rendus recommandables en Allemagne, en Italie, en France, & dans les Pays-Bas, & ont mis au jour, tant au burin qu'à l'eau forte, une infinité de sujets de tous genres, histoires, fables, emblèmes, devises, médailles, animaux, paysages, fleurs, fruits, & généralement toutes les productions visibles de l'art & de la nature.

Il n'y a personne, de quelque état & de quelque profession qu'il soit, qui n'en puisse tirer une grande utilité : les théologiens, les religieux, les gens dévots, les philosophes, les hommes de guerre, les voyageurs, les géographes, les Peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs, les amateurs des beaux arts, les curieux de l'histoire & de l'antiquité, &

enfin ceux qui, n'ayant point de profession particuliere que celle d'être honnêtes gens, veulent orner leur esprit des connoissances qui peuvent les rendre plus estimables.

On ne prétend pas que chaque personne soit obligée de voir tout ce qu'il y a d'estampes pour en tirer de l'utilité, au contraire leur nombre presque infini, & qui présenteroit tout à la fois tant d'idées différentes, seroit plutôt capable de dissiper l'esprit, que de l'éclairer. Il n'y a que ceux qui, en naissant, l'ont apporté d'une grande étendue & d'une grande netteré, ou qui l'ont exercé quelque tems dans la vue de tant de diverses choses, qui puissent en profiter, & les voir toutes sans confusion.

Mais chaque particulier peut choisir seulement des sujets qui lui soient propres, & qui puissent, ou rafraîchir sa mémoire, ou fortifier ses connoissances, & suivre en cela l'inclination qu'il a pour les choses de son goût & de sa profession.

Aux théologiens, par exemple, rien

n'est plus convenable que les estampes qui regardent la religion & les mysteres, les histoires saintes, & tout ce qui découvre les premiers exercices des chrétiens & leur persécution, les bas-reliefs antiques, qui instruisent en beaucoup d'endroits des cérémonies de la religion païenne, & enfin tout ce qui a rapport à la nôtre, soit saint, soit profane.

Aux dévots, les sujets qui élèvent l'esprit à Dieu, & qui peuvent l'entretenir dans son amour.

Aux religieux, les histoires sacrées en général, & ce qui concerne leur ordre en particulier.

Aux philosophes, toutes les figures démonstratives qui regardent non seulement les expériences de physique, mais toutes celles qui peuvent augmenter les connoissances qu'ils ont des choses naturelles.

A ceux qui suivent les armes, les plans & les élévations des places de guerre, les ordres de batailles, & les livres de forti-

fication, dont les figures démonstratives font la plus grande partie.

Aux voyageurs, les vues particulieres des palais, des villes & des lieux considérables, pour les préparer aux choses qu'ils ont à voir, ou pour en conserver les idées quand ils les auront vues.

Aux géographes, les cartes de leur profession.

Aux Peintres, tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur art; comme les ouvrages antiques, ceux de *Raphaël* & du *Carrache* pour le bon goût, pour la correction du dessein, pour la grandeur de maniere, pour le choix des airs de tête, des passions de l'ame, & des attitudes: ceux du *Corrége* pour la grace & pour la finesse des expressions: ceux du *Titien*, du *Bassan* & des Peintres Lombards, pour le caractère de la vérité, & pour les naïves expressions de la nature, & sur-tout pour le goût du paysage: ceux de *Rubens* pour un caractère de grandeur & de magnificence dans ses inventions, & pour l'arti-



fice du clair-obscur : ceux enfin qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laissent pas de contenir quelque chose de singulier & d'extraordinaire. Car les Peintres peuvent tirer un avantage considérable de toutes les différentes manières de ceux qui les ont précédés, lesquelles sont autant de fleurs dont ils doivent ramasser, à la manière des abeilles, un suc qui, ayant passé en leur propre substance, produira des ouvrages utiles & agréables.

Aux sculpteurs, les statues, les bas-reliefs, les médailles, & les autres ouvrages antiques : ceux de *Raphaël*, de *Polydore*, & de toute l'école romaine.

Aux architectes, les livres qui concernent leur profession, & qui sont pleins de figures démonstratives de l'invention de leurs auteurs, ou copiées d'après l'antique.

Aux graveurs, un choix de pièces de différentes manières, tant au burin qu'à l'eau-forte. Ce choix leur doit servir aussi pour voir le progrès de la gravure depuis *Albert Dure* jusqu'aux artistes de notre

tems, en passant par les ouvrages de *Marc-Antoine*, de *Corneille Cort*, des *Carra-ches*, des *Sadelers*, de *Goltzius*, de *Mul-ler*, de *Vostermans*, de *Pontius*, de *Bolf-vert*, de *Vischer*, & enfin par un grand nombre d'autres que je ne nomme point, qui ont eu un caractère particulier, & qui par différentes voies se sont tous efforcés d'imiter, ou la nature, quand ils ont fait de leur invention, ou les tableaux de différentes manieres, quand ils ont eu pour fin la fidélité de leur imitation. En comparant ainsi l'ouvrage de tous ces maîtres, ils peuvent juger lesquels ont mieux entendu la conduite des tailles, le ménagement de la lumière, & la valeur des tons par rapport au clair-obscur; lesquels ont su le mieux accorder dans leur burin la délicatesse avec la force, & l'esprit de chaque chose avec l'extrême exactitude, afin que, profitant de ces lumières, ils aient la louable ambition d'égaliser ces habiles maîtres, ou de les surpasser.

Aux curieux de l'histoire & de l'antiquité, tout ce que l'on voit de gravé de

DE PEINTURE. II. PART. 449

l'histoire sainte & profane, & de la fable; les bas reliefs antiques, les colonnes Trajane & Antonine, les livres de médailles & de pierres gravées, & plusieurs estampes qui ont du rapport à la connoissance qu'ils veulent s'acquérir ou se conserver.

A ceux enfin qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent se former le goût aux bonnes choses, & avoir une teinture raisonnable des beaux arts, rien n'est plus nécessaire que les bonnes estampes. Leur vue avec un peu de réflexion les instruira promptement & agréablement de tout ce qui peut exercer la raison, & fortifier le jugement. Elles rempliront leur mémoire des choses curieuses de tous les tems & de tous les pays: & en leur apprenant les différentes histoires, elles leur apprendront les diverses manières dans la peinture. Ils en jugeront promptement par la facilité qu'il y a de feuilleter quelques papiers, & de comparer ainsi les productions d'un maître avec celles d'un autre: & de cette façon, en épargnant le tems, elles épargneront

encore la dépense. Car il est presque impossible d'amasser en un même lieu des tableaux des meilleurs Peintres dans une quantité suffisante, pour se former une idée complète sur l'ouvrage de chaque maître : & quand avec beaucoup de dépense on auroit rempli un cabinet spacieux de tableaux de différentes manieres, il ne pourroit y en avoir que deux ou trois de chacune ; ce qui ne suffit pas pour porter un jugement bien précis du caractère du Peintre, ni de l'étendue de sa capacité. Au lieu, que par le moyen des estampes, vous pouvez sur une table voir sans peine les ouvrages des différens maîtres, en former une idée, en juger par comparaison, en faire un choix, & contracter par cette pratique une habitude du bon goût & des bonnes manieres, sur-tout, si cela se fait en présence de quelqu'un qui ait du discernement dans ces sortes de choses, & qui en sache distinguer le bon d'avec le médiocre.

Mais pour ce qui est des connoisseurs & des amateurs des beaux arts, on ne peut

leur rien prescrire, tout est soumis, pour ainsi parler, à l'empire de leur connoissance; ils l'entretiennent par la vue, tantôt d'une chose & tantôt d'une autre, à cause de l'utilité qu'ils en reçoivent & du plaisir qu'ils y prennent. Ils ont entr'autres celui de voir dans ce qui a été gravé d'après les Peintres fameux, l'origine, le progrès & la perfection des ouvrages; ils les suivent depuis le *Giotto* & *André Manteigne*, jusqu'à *Raphaël*, au *Titien* & aux *Carraches*. Ils examinent les différentes écoles de ces tems-là, ils voient en combien de branches elles se sont partagées par la multiplicité des disciples, & en combien de façons l'esprit humain est capable de concevoir une même chose, qui est l'imitation, & que de-là sont venues tant de diverses manières, que les pays, les tems, les esprits, & la nature, par leur diversité, nous ont produites.

Entre tous les bons effets qui peuvent venir de l'usage des estampes, on s'est ici contenté d'en rapporter six, qui feront juger facilement des autres.

Le premier est de divertir par l'imitation, & en nous représentant par leur peinture les choses visibles.

Le second est de nous instruire d'une maniere plus forte & plus prompte que par la parole. *Les choses*, dit Horace, *qui entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long, & touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquels sont des témoins plus sûrs & plus fideles.*

Le troisieme, d'abrèger le tems que l'on employeroit à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, & de la rafraîchir en un coup d'œil.

Le quatrieme, de nous représenter les choses absentes comme si elles étoient devant nos yeux, & que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, & par de grandes dépenses.

Le cinquieme, de donner les moyens de comparer plusieurs choses ensemble facilement, par le peu de lieu que les estampes occupent, par leur grand nombre, & par leur diversité.

Et le sixieme, de former le goût aux



bonnes choses, & de donner au moins une teinture des beaux arts, qu'il n'est pas permis aux honnêtes gens d'ignorer.

Ces effets sont généraux : mais chacun en peut sentir de particuliers, selon ses lumières & son inclination : & ce n'est que par ces effets particuliers que chacun peut régler la collection qu'il en doit faire.

Car il est aisé de juger que dans la diversité des conditions dont on vient de parler, la curiosité des estampes, l'ordre, & le choix qu'il y faut tenir dépendent du goût & des vues de chacun.

Ceux qui aiment l'histoire, par exemple, ne recherchent que les sujets qui y sont renfermés ; & pour ne laisser rien échapper à leur curiosité, ils y tiennent cet ordre, qu'on ne peut assez louer. Ils suivent celui des pays & des tems : & tout ce qui regarde chaque état en particulier est contenu dans un ou dans plusieurs porte-feuilles, dans lesquels on trouve :

Premièrement les portraits des souverains qui ont gouverné un pays, les princes & princesses qui en sont descendus, ceux

qui ont tenu quelque rang considérable dans l'état, dans l'église, dans les armes, dans la robe : ceux qui se sont rendus recommandables dans les différentes professions, & les particuliers qui ont quelque part dans les événemens historiques. Ils accompagnent ces portraits de quelques lignes d'écriture, qui marquent le caractère de la personne, sa naissance, ses actions remarquables, & le tems de sa mort.

2. La carte générale & les particulières de cet état, les plans & les élévations des villes, ce qu'elles enferment de plus considérable : les châteaux, les maisons royales, & tous les lieux particuliers qui ont mérité d'être donnés au public.

3. Tout ce qui a quelque rapport à l'histoire : comme les entrées de ville, les carroufels, les pompes funebres, les catafalques, ce qui regarde les cérémonies, les modes & les coutumes : & enfin toutes les estampes particulières qui sont historiques.

DE PEINTURE. II. PART. 455.

Cette recherche, qui est faite pour un état, est continuée pour tous les autres avec la même suite & la même économie. Cet ordre est ingénieusement inventé, & l'on en est redevable à un Gentilhomme (1), assez connu d'ailleurs par son mérite extraordinaire, & par le nombre de ses amis.

Ceux qui ont de la passion pour les beaux arts en usent d'une autre manière. Ils font des recueils par rapport aux Peintres & à leurs élèves. Ils mettent, par exemple, dans l'école romaine, *Raphaël*, *Michel-Ange*, leurs disciples & leurs contemporains. Dans celle de Venise, *Giorgion*, le *Titien*, les *Bassans*, *Paul Véronèse*, *Tintoret*, & les autres Vénitiens. Dans celle de Parme, le *Corrége*, le *Parmésan*, & ceux qui ont suivi leur goût. Dans celle de Bologne, les *Carraches*, le *Guide*, le *Dominiquain*, l'*Albane*, *Lanfranc*, & le *Guerchin*. Dans celle d'Allemagne, *Albert Dure*, *Holbens*, les petits

(1) M. de Ganieres.

maîtres, *Guillaume Baur*, & autres. Dans celle de Flandre, *Otho-Venius*, *Rubens*, *Vandeik*, & ceux qui ont pratiqué leurs maximes: ainsi de l'école de France, & de celles des autres pays.

Quelques-uns assemblent leurs estampes par rapport aux graveurs, sans avoir égard aux Peintres; d'autres par rapport aux sujets qu'elles représentent; d'autres d'une autre façon, & il est juste de laisser à chacun la liberté d'en user selon ce qui lui semblera plus utile & plus agréable.

Quoiqu'on puisse en tout tems & à tout âge tirer de l'utilité de la vue des estampes, néanmoins celui de la jeunesse y est plus propre qu'un autre, parce que le fort des enfans est la mémoire, & qu'il faut pendant qu'on le peut se servir de cette partie de l'ame, pour en faire comme un magasin, & pour les instruire des choses qui doivent contribuer à leur former le jugement.

Mais si l'usage des estampes est utile à la jeunesse, il est d'un grand plaisir & d'un

d'un agréable entretien à la vieillesse. C'est un tems propre au repos & aux réflexions, & dans lequel, n'étant plus dissipés par les amusemens des premiers âges, nous pouvons avec plus de loisir goûter les agrémens que les estampes sont capables de nous donner, soit qu'elles nous apprennent des choses nouvelles, soit qu'elles nous rappellent les idées de celles qui nous étoient déjà connues ; soit qu'ayant du goût pour les arts, nous jugions des différentes productions que les Peintres & les graveurs nous ont laissées; soit que n'ayant point cette connoissance, nous soyons flattés de l'espérance de l'acquérir ; soit enfin que nous ne cherchions dans ce plaisir, que celui d'exciter agréablement notre attention par la beauté & par la singularité des objets que les estampes nous offrent. Car nous y trouvons les pays, les villes, & les lieux considérables que nous avons lus dans les histoires, ou que nous avons vus nous-mêmes dans nos voyages. De maniere que la grande variété & le grand nombre des choses rares qui s'y rencon-

trent, peuvent même servir de voyage, mais d'un voyage commode & curieux à ceux qui n'en ont jamais fait, ou qui ne sont pas en état d'en faire.

Ainsi il est constant par tout ce que l'on vient de dire; que la vue des belles estampes, qui instruit la jeunesse, qui rappelle & qui affermit les connoissances de ceux qui sont dans un âge plus avancé, & qui remplit si agréablement le loisir de la vieillesse, doit être utile à tout le monde.

On n'a point cru devoir entrer dans le détail de tout ce qui peut rendre recommandable l'usage des estampes; l'on croit que le peu qu'on en a dit est suffisant pour induire le lecteur à tirer des conséquences conformes à ses vues & à ses besoins.

Si les anciens avoient eu en cela le même avantage que nous avons aujourd'hui, & qu'ils eussent, par le moyen des estampes, transmis à la postérité tout ce qui étoit chez eux de beau & de curieux, nous connoîtrions distinctement une infi-



nité de belles choses dont les historiens ne nous ont laissé que des idées confuses. Nous verrions ces superbes monumens de Memphis & de Babylone, ce temple de Jérusalem que Salomon avoit bâti dans sa magnificence. Nous jugerions des édifices d'Athenes, de Corinthe & de l'ancienne Rome, avec plus de fondement encore & de certitude, que par les seuls fragmens qui nous en sont restés. Pausanias, qui nous fait une si exacte description de la Grece, & qui nous y conduit en tous lieux comme par la main, auroit accompagné ses discours de figures démonstratives, qui seroient venues jusqu'à nous, & nous aurions le plaisir de voir, non seulement les temples & les palais tels qu'ils étoient dans leur perfection; mais nous aurions aussi hérité des anciens ouvriers l'art de les bien bâtir. *Vitruve*, dont les démonstrations ont été perdues, ne nous auroit pas laissé ignorer tous les instrumens & toutes les machines qu'il nous décrit, & nous ne trouverions pas dans son livre tant de lieux obscurs, si les estampes nous avoient con-

servé les figures qu'il avoit faites , & dont il nous parle lui-même. Car en fait d'arts, elles sont les lumieres du discours , & les véritables moyens par lequel les auteurs se communiquent. C'est encore par le manque de ces moyens que nous avons perdu les machines d'*Archimede* & de *Héron* l'ancien, & la connoissance de beaucoup de plantes de *Dioscoride* , de beaucoup d'animaux, & de beaucoup de productions curieuses de la nature, que les veilles & les méditations des anciens nous avoient découvertes. Mais sans nous arrêter à regretter des choses perdues, profitons de celles que les estampes nous ont sauvées, & qui nous sont présentées.

---

### R E M A R Q U E.

*L'IDÉE que je viens d'exposer du Peintre parfait, peut, à mon avis, aider les curieux dans le jugement qu'ils feront de la peinture; mais comme la connoissance des tableaux demande encore quelque chose de plus, pour être tout à fait complete, j'ai cru être obligé de dire ici ce que je pense sur cette matiere.*

CHAPITRE XXVIII.

*De la connoissance des tableaux.*

**I**L y a trois sortes de connoissances sur le fait des tableaux. La premiere consiste à découvrir ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un même tableau. La seconde regarde le nom de l'auteur. Et la troisieme tend à savoir s'il est original ou copie.

I.

*Ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un tableau.*

La premiere de ces connoissances, qui est sans doute la plus difficile à acquérir, suppose une pénétration & une finesse d'esprit, avec une intelligence des principes de la peinture; de la mesure de ces choses dépend celle de la connoissance de cet art. La pénétration & la délicatesse

de l'esprit servent à juger de l'invention, de l'expression générale du sujet, des passions de l'ame en particulier; des allégories, & de ce qui dépend du costume (1) & de la poétique: l'intelligence des principes fait trouver la cause des effets que l'on admire, soit qu'ils viennent du bon goût, de la correction ou de l'élégance du dessein; soit que les objets y paroissent disposés avantageusement, ou que les couleurs, les lumières & les ombres y soient bien entendues.

Ceux qui n'ont pas cultivé leur esprit par les connoissances des principes, au moins spéculativement, pourront bien être sensibles à l'effet d'un beau tableau, mais ils ne pourront jamais rendre raison des jugemens qu'ils en auront porté.

J'ai tâché, par l'idée que j'ai donnée du Peintre parfait, de venir au secours des lumières naturelles, dont les amateurs de peinture sont déjà pourvus. Je ne prétends pas néanmoins les faire pénétrer dans

(1) *Mot de l'art qui signifie les modes, les tems, & les lieux.*

tous les détails des parties de la peinture ; ils font plutôt de l'obligation du Peintre que du curieux : je voudrois seulement mettre leur bon esprit sur des voies qui pussent les conduire à une connoissance qui découvrit, du moins en général, ce qu'il y a de bon & de mauvais dans un tableau.

Ce n'est pas que les amateurs de ce bel art, qui auroient assez de génie & d'inclination, ne pussent entrer, pour ainsi dire, dans le sanctuaire & acquérir la connoissance de tous ces détails, par les lumieres que des réflexions sérieuses leur procure-roient insensiblement.

Le goût des arts étoit tellement à la mode du tems d'*Alexandre*, que pour les connoître un peu à fond, on faisoit apprendre à dessiner à tous les jeunes gentils-hommes ; de sorte que ceux qui avoient du talent le cultivoient par l'exercice ; ils s'en prévalaient dans l'occasion, & se distinguoient par la supériorité de leurs connoissances. Je renvoie donc ceux au moins qui n'ont pas acquis cette pratique ma-

nuelle, à l'idée que j'ai donnée de la perfection.

## I I.

*De quel auteur est un tableau.*

La connoissance du nom des auteurs vient d'une grande pratique, & pour avoir vu avec application quantité de tableaux de toutes les écoles, & des principaux maîtres qui les composent. De ces écoles on en peut compter six : la Romaine, la Vénitienne, la Lombarde, l'Allemande, la Flamande, & la Françoisse. Et après avoir acquis par un grand exercice une idée distincte de chacune de ces écoles, s'il est question de juger de qui est un tableau, on doit rapporter cet ouvrage à celle dont on croira qu'il approche le plus ; & quand on aura trouvé l'école, il faudra donner le tableau à celui des Peintres qui la composent dont la maniere a plus de conformité avec cet ouvrage. Mais de connoître bien cette maniere particulière du Peintre, c'est à mon avis où consiste la plus grande difficulté.



On voit des curieux qui se font une idée d'un maître sur trois ou quatre tableaux qu'ils en auront vus, & qui croient après cela avoir un titre suffisant pour décider sur sa maniere, sans faire réflexion aux soins plus ou moins grands que le Peintre aura pris à les faire, ni à l'âge auquel il les aura faits.

Ce n'est pas sur les tableaux particuliers du Peintre, mais sur le général de ses ouvrages qu'il faut juger de son mérite. Car il n'y a point de Peintre qui n'ait fait quelques bons & quelques mauvais tableaux, selon ses soins & le mouvement de son génie. Il n'y en a point aussi qui n'ait eu son commencement, son progrès & sa fin, c'est-à-dire, trois manieres : la premiere, qui tient de celle de son maître : la seconde, qu'il s'est formée selon son goût, & dans laquelle réside la mesure de ses talens, & de son génie ; & la troisieme, qui dégénere ordinairement en ce qu'on appelle maniere, parce qu'un Peintre, après avoir étudié long-tems d'après la nature, veut

jouir, sans la consulter davantage, de l'habitude qu'il s'en est faite.

Quand un curieux aura donc bien considéré les différens tableaux d'un maître, & qu'il s'en sera formé une idée complete de la maniere que je viens de dire, pour lors il lui sera permis de juger de l'auteur d'un tableau, sans être soupçonné de témérité. Cependant quoiqu'un bon connoisseur, habile par ses talens, par ses réflexions & par sa longue expérience, puisse quelquefois se tromper sur le nom de l'auteur, (car qui ne se trompe point?) il sera du moins vrai de dire qu'il ne peut se tromper sur la justesse & sur la solidité de ses sentimens.

En effet, il y a des tableaux qui ont été faits par des disciples, lesquels ont suivi leurs maîtres de fort près, & dans le savoir & dans la maniere. On a vu plusieurs Peintres qui ont suivi le goût d'un autre pays que le leur, comme il y en a eu qui, dans leur pays même, ont passé d'une maniere à une autre, & qui dans ce pas-

sage ont fait plusieurs tableaux fort équivoques sur ce qui regarde le nom de l'auteur.

Néanmoins cet inconvénient ne manque pas de remède pour ceux qui, non contents de s'attacher au caractère de la main du maître, ont assez de pénétration pour découvrir celui de son esprit : un habile homme peut facilement communiquer la façon dont il exécute ses desseins : mais non pas la finesse de ses pensées. Ce n'est donc pas assez pour découvrir l'auteur d'un tableau, de connoître le mouvement du pinceau ; si l'on ne pénètre dans celui de l'esprit : & bien que ce soit beaucoup d'avoir une idée juste du goût que le Peintre a dans son dessein, il faut de plus entrer dans le caractère de son génie, & dans le tour qu'il est capable de donner à ses conceptions.

Je ne prétends pas néanmoins réduire au silence sur cette matière un amateur de peinture, qui n'aura ni vu ni examiné ce grand nombre de tableaux : il

est bon au contraire de parler pour acquérir & pour augmenter la connoissance. Je voudrois seulement que chacun mesurât son ton sur son expérience : la modestie qui sied bien à ceux qui commencent, convient même aux plus expérimentés, sur-tout dans les choses difficiles.

## I I I.

*Si un tableau est original ou copie.*

Mon intention n'est pas de parler ici des copies médiocres, qui sont d'abord connues de tous les curieux, encore moins des mauvaises, qui passent pour telles aux yeux de tout le monde. Je suppose une copie faite par un bon Peintre, laquelle mérite une sérieuse réflexion, & mette en suspens, au moins quelque tems, la décision des connoisseurs les plus habiles. Et de ces copies, j'en trouve de trois sortes.

La première est faite fidelement, mais fervilement.

La seconde est légère, facile, & non fidelle.

DE PEINTURE. II. PART. 469

Et la troisieme est fidelle & facile.

La premiere, qui est servile & fidelle, rapporte, à la vérité, le dessein, la couleur & les touches de l'original ; mais la crainte de passer les bornes de la précision, & de manquer à la fidélité, appesantit la main du copiste, & la fait connoître ce qu'elle est, pour peu qu'elle soit examinée.

La seconde seroit plus capable d'imposer, à cause de la légèreté du pinceau, si l'infidélité des contours ne redressoit des yeux habiles.

Et la troisieme, qui est fidelle & facile, & qui est faite par une main savante & légère, & sur-tout dans le tems de l'original, embarrasse les plus grands connoisseurs, & les met souvent au hasard de prononcer contre la vérité, quoique selon la vraisemblance.

S'il y a des choses qui semblent favoriser l'originalité d'un ouvrage, il y en a aussi qui paroissent la détruire, comme la répétition du même tableau, l'oubli où il a été durant beaucoup de tems, & le prix

modique qu'il a coûté. Mais encore que ces considérations puissent être de quelque poids, elles sont souvent très frivoles, faute d'avoir été bien examinées.

L'oubli d'un tableau vient souvent, ou des mains entre lesquelles il tombe, ou du lieu où il est, ou des yeux qui le voient, ou du peu d'amour que son possesseur a pour la peinture.

Le prix modique procède ordinairement de la nécessité, ou de l'ignorance de celui qui vend.

Et la répétition d'un tableau, qui est une cause plus spécieuse, n'est pas toujours une raison bien solide. Il n'y a presque point de Peintre qui n'ait répété quelque un de ses ouvrages, parce qu'il lui aura plu, ou parce qu'on lui en aura demandé un tout semblable. J'ai vu deux Vierges de *Raphaël*, lesquelles ayant été mises par curiosité l'une auprès de l'autre, persuaderent les connoisseurs qu'elles étoient toutes deux originales. *Titien* a répété jusqu'à sept ou huit fois les mêmes tableaux, comme on joue plusieurs fois une



comédie qui a réussi. Et nous voyons plusieurs tableaux répétés des meilleurs maîtres d'Italie disputer encore aujourd'hui de bonté & de primauté. Mais combien en voyons-nous d'autres qui ont déçu les Peintres mêmes les plus habiles ? Parmi plusieurs exemples que j'en pourrois donner, je me contenterai de rapporter ici celui de *Jules Romain*, que j'ai tiré de *Vasari*.

*Frédéric II*, duc de Mantoue, passant à Florence pour aller à Rome saluer le Pape *Clément VII*, vit dans le palais de *Médicis*, au-dessus d'une porte, le portrait de *Leon X*, entre le cardinal *Jules de Médicis* & le cardinal *de Rossi*. Les têtes étoient de *Raphaël*, & les habits de *Jules Romain*, & le tout étoit merveilleux. En effet le duc de Mantoue, après l'avoir considéré, en devint si amoureux, qu'il ne pût s'empêcher quand il fut à Rome, de le demander au Pape, qui le lui accorda fort gracieusement. Sa Sainteté fit aussi-tôt écrire à *Octavien de Médicis*, qu'il fît encaisser le tableau, & qu'il l'envoyât

à Mantoue. *Octavien*, qui étoit un grand amateur de peinture, & qui ne vouloit pas priver Florence d'une si belle chose, trouva moyen d'en différer l'envoi, sous prétexte de faire faire au tableau une bordure plus riche. Ce délai donna le tems à *Octavien* de faire copier le tableau par *André del Sarte*, qui en imita jusqu'aux petites taches qui étoient dessus. Cet ouvrage en effet étoit si conforme à son original, qu'*Octavien* lui-même avoit de la peine à les distinguer, & que pour ne s'y pas tromper, il mit une marque derrière la copie, & l'envoya à Mantoue quelques jours après. Le Duc la reçut avec toute la satisfaction possible, ne doutant point que ce ne fût l'ouvrage de *Raphaël* non plus que *Jules Romain*, qui étoit auprès de ce Prince, & qui seroit demeuré toute sa vie dans cette opinion, si *Vasari*, qui avoit vu faire la copie, ne l'avoit désabusé. Car celui-ci étant arrivé à Mantoue, fut très bien reçu de *Jules Romain*, qui, après lui avoir montré toutes les curiosités de ce Duc, lui dit qu'il leur restoit encore à voir la

plus belle chose qui fût dans le palais, favoir le portrait de *Leon X*, de la main de *Raphaël* ; & le lui ayant montré, *Vasari* lui dit, qu'il étoit en effet très beau, mais qu'il n'étoit pas de *Raphaël*. *Jules Romain* l'ayant plus attentivement considéré : comment, repliqua-t-il, il n'est pas de *Raphaël* ? Est-ce que je ne reconnois pas mon ouvrage, & que je ne vois pas les coups de pinceau que j'y ai donné moi-même ? Vous n'y prenez pas assez garde, repartit *Vasari*, car je puis vous assurer que je l'ai vu faire à *André del Sarte* : & qu'ainsi ne soit, vous y trouverez derrière la toile une marque qu'on y mit exprès pour ne le pas confondre avec l'original. *Jules Romain* ayant donc tourné le tableau, & s'étant apperçu de la vérité du fait, ferra les épaules d'étonnement, & dit ces paroles. Je l'estime autant que s'il étoit de *Raphaël*, & même davantage : car il n'est pas naturel d'imiter un si excellent homme, jusqu'à tromper.

Puisque *Jules Romain*, tout habile qu'il étoit, après avoir été averti, & avoir examiné le tableau, persistoit vivement à se

tromper dans le jugement qu'il faisoit sur son propre ouvrage, comment pourroit-on trouver étrange que d'autres Peintres, moins habiles que lui, se laissassent surprendre sur l'ouvrage des autres ? C'est ainsi que la vérité se peut quelquefois cacher à la science la plus profonde, & que manquer sur les faits, n'est pas toujours manquer à la justesse de ses jugemens.

Cependant, quelque équivoque que soit un tableau sur l'originalité, il porte néanmoins assez de marques extérieures pour donner lieu à un connoisseur d'en dire, sans témérité, ce qu'il en pense bonnement, non pas comme une dernière décision, mais comme un sentiment fondé sur une solide connoissance.

Il me reste encore à dire quelque chose sur les tableaux, qui ne sont ni originaux, ni copies, lesquels on appelle pastiches, de l'italien *pastici*, qui veut dire pâtés : parce que de même que les choses différentes qui assaisonnent un pâté se réduisent à un seul goût, ainsi les faussetés qui composent un pastiche ne tendent qu'à faire une vérité.

Un Peintre qui veut tromper de cette sorte, doit avoir dans l'esprit la maniere & les principes du maître dont il veut donner l'idée, afin d'y réduire son ouvrage, soit qu'il y fasse entrer quelque endroit d'un tableau que ce maître aura déjà fait, soit que l'invention étant de lui, il imite avec légèreté non seulement les touches, mais encore le goût du dessein, & celui du coloris. Il arrive très souvent qu'un Peintre qui se propose de contrefaire la maniere d'un autre, ayant toujours en vue d'imiter ceux qui sont plus habiles que lui, fait de meilleurs tableaux de cette sorte, que s'il produisoit de son propre fond.

Entre ceux qui ont pris plaisir à contrefaire ainsi la maniere des autres Peintres, je me contenterai de nommer ici *David Teniers*, qui a trompé, & qui trompe encore tous les jours les curieux, lesquels n'ont point été prévenus sur l'habileté qu'il avoit à se transformer en *Bassan*, & en *Paul Veronèse*. Il y a de ces pastiches qui sont faits avec tant d'a-



dressé, que les yeux même les plus éclairés y sont surpris au premier coup d'œil. Mais après avoir examiné la chose de plus près, ils démêlent aussi-tôt le coloris d'avec le coloris, & le pinceau d'avec le pinceau.

*David Teniers*, par exemple, avoit un talent particulier à contrefaire les *Bassans*; mais son pinceau coulant & léger, qu'il a employé dans cet artifice, est la source même de l'évidence de sa tromperie. Car son pinceau, qui est coulant & facile, n'est ni si spirituel, ni si propre à caractériser les objets que celui des *Bassans*, sur-tout dans les animaux.

Il est vrai que *Teniers* a de l'union dans ses couleurs : mais il y régnoit un certain gris auquel il étoit accoutumé, & son coloris n'a ni la vigueur, ni la suavité de celui de *Jacques Bassan*. Il en est ainsi de tous les pastiches, & pour ne s'y point laisser tromper, il faut examiner, par comparaison à leur modèle, le goût du dessin, celui du coloris, & le caractère du pinceau.



## C H A P I T R E   X X I X.

*Du goût & de sa diversité par rapport aux différentes nations.*

A P R È S avoir parlé de la connoissance des tableaux, des desseins & des estampes, j'ai cru qu'il ne seroit pas hors de propos de dire ici quelque chose sur les différens goûts des nations. On a parlé du grand goût dans son lieu, & l'on a fait voir qu'il devoit se trouver dans un ouvrage accompli, comme dans sa fin; & dans un Peintre parfait, comme dans sa source. Mais il y a dans les hommes un goût général, qui est susceptible de pureté & de corruption, & qui devient particulier par l'usage qu'il fait des choses particulières. Je tâcherai d'expliquer ici la manière dont il se détermine, & dont il se forme.

On peut, ce me semble, raisonner du goût de l'esprit, comme du goût du corps. Il y a quatre choses à considérer dans le goût du corps.

1. L'organe.
2. Les choses qui se mangent, ou qui sont goûtées.
3. La sensation qu'elles causent.
4. L'habitude que cette même sensation

réitérée produit dans l'organe. Il y a de même quatre choses à considérer dans le goût de l'esprit.

1. L'esprit qui goûte.
2. Les choses qui sont goûtées.
3. L'application de ces choses à l'esprit, ou le jugement que l'esprit en porte.
4. L'habitude qui se fait de plusieurs jugemens réitérés, de laquelle il se forme une idée qui s'attache à notre esprit.

De ces quatre choses l'on peut inférer :

Que l'esprit peut être appelé goût, en tant qu'il est considéré comme l'organe.

Que les choses peuvent être appelées de bon ou de mauvais goût, à mesure qu'elles contiennent ou qu'elles s'éloignent des beautés que l'art, le bon sens, & l'approbation de plusieurs siècles ont établies.

Que le jugement que l'esprit fait d'abord de son objet est un premier goût naturel, qui dans la suite peut se perfectionner, ou se corrompre, selon la trempe de l'esprit & la qualité des objets qui se présentent.

Et enfin : que ce jugement réitéré produit une habitude, & cette habitude une idée fixe & déterminée qui nous donne un penchant continuel pour les choses qui ont attiré notre approbation, & qui sont de notre choix.

C'est ainsi que se forme peu à peu dans l'esprit de chaque particulier, ce que nous appellons plus ordinairement goût dans la peinture. Du reste, quoique tous les goûts ne soient pas bons, chacun est persuadé que le sien est le meilleur. C'est pourquoi l'on peut définir le goût : *l'idée habituelle d'une chose conçue comme la meilleure dans son genre.*

Il y a trois sortes de goûts dans la peinture : le goût naturel, le goût artificiel, & le goût de nation.

Le goût *naturel* est l'idée qui se forme dans notre imagination à la vue de la simple nature. Il paroît que les Allemands & les Flamands sont rarement sortis de cette idée, & la commune opinion est que *le Corrège* n'en a point eu d'autre. Ce qui fait toute la différence de celui-ci à ceux-là, c'est que les idées sont comme les liqueurs qui prennent la forme des vases où elles sont reçues, & qu'ainsi le goût naturel peut être bas ou élevé, selon les talens des particuliers, & selon le choix qu'ils sont capables de faire des objets de la nature.

Le goût *artificiel* est une idée qui se forme par la vue des ouvrages d'autrui, & par la confiance que nous avons aux conseils de nos maîtres, en un mot par l'éducation.

Et le goût de *nation* est une idée que les ouvrages qui se font ou qui se voient en un pays, forment dans l'esprit de ceux qui les habitent. Les différens goûts de nation se peuvent réduire à six : le goût Romain, le goût Vénitien, le goût Lombard, le goût Allemand, le goût Flamand, & le goût François.

Le goût *Romain* est une idée des ouvrages qui se trouvent dans Rome. Or il est certain que les ouvrages les plus estimés qui soient dans Rome, sont ceux que nous appellons antiques, & les ouvrages modernes qui les ont imités, soit en sculpture, soit en peinture. Toutes ces choses consistent principalement dans une source inépuisable des beautés du dessein, dans un beau choix d'attitudes, dans la finesse des expressions, dans un bel ordre de plis, & dans un style élevé où les anciens ont porté la nature, & après eux les modernes depuis près de deux siècles. Ainsi ce n'est pas merveille si le goût Romain, étant extrêmement occupé de toutes ces parties, le coloris qui ne vient que le dernier n'y trouve plus de place. L'esprit de l'homme est trop borné, & la vie est trop courte, pour approfondir toutes les parties de la peinture & les posséder parfaitement toutes à la fois. Ce n'est pas que les Romains méprisent

méprisent le coloris, car ils ne peuvent mépriser une chose dont ils n'ont jamais eu une idée bien juste ; mais seulement qu'étant prévenus d'autres parties où ils tâchent de se perfectionner, & n'ayant pas le tems de s'appliquer à connoître le coloris, ils ne l'estiment pas tout ce qu'il vaut.

Le goût *Vénitien* est opposé au goût *Romain*, en ce que celui-ci a un peu trop négligé ce qui dépend du coloris, & celui-là ce qui dépend du dessein. Comme il y a très peu d'antiques à Venise, & très peu d'ouvrages du goût *Romain*, les *Vénitiens* se sont attachés à exprimer le beau naturel de leur pays. Ils ont caractérisé les objets par comparaison, non seulement en faisant valoir la véritable couleur d'une chose par la véritable couleur d'une autre, mais en choisissant dans cette opposition une vigueur harmonieuse des couleurs & tout ce qui peut rendre leurs ouvrages plus palpables, plus vrais, & plus surprenans.

Le goût *Lombard* consiste dans un dessein coulant, nourri, moëlleux, & mêlé d'un peu d'antique & d'un naturel bien choisi, avec des couleurs fondues, fort approchantes du naturel & employées d'un pinceau léger. Le *Corrége* est le meilleur exemple de ce goût, & les *Carraches* qui ont tâché de l'imiter, ont été plus cor-



rects que lui dans le dessein, mais inférieurs à lui dans le goût de ce même dessein, dans la grace, dans la délicatesse, & dans la fonte des couleurs. *Annibal*, dans le séjour qu'il fit à Rome, prit tellement le goût Romain, que je ne compte pour Lombards que les ouvrages qui ont précédé celui de la galerie Farnese.

Je ne mets pas non plus au nombre des Peintres Lombards ceux qui, étant nés en Lombardie, ont suivi ou l'école Romaine, ou l'école Vénitienne, parce que j'ai plus d'égard en cela à la maniere que l'on a pratiquée, qu'au lieu où l'on a pris naissance. Les Peintres & les curieux qui ont mis, par exemple, dans l'école de Lombardie le vieux *Palme*, le *Moretto*, *Lorenzo Lotto*, le *Moron*, & plusieurs autres bons Peintres Lombards, du pays de Bresse & de Bergame, nous ont jetté insensiblement dans la confusion, & ont fait croire à plusieurs que l'école Lombarde & l'école Vénitienne étoient la même chose, parce que les Lombards, dont je viens de parler, ont entièrement suivi la maniere du *Giorgion* & du *Titien*. J'ai moi-même parlé autrefois selon cette idée confuse, parce que la plupart de nos Peintres François en parloient ainsi; mais la raison & les auteurs Italiens, qui ont traité ces matieres, m'ont remis dans le bon chemin.



DE PEINTURE. II. PART. 483

Le goût *Allemand* est celui qu'on appelle ordinairement goût gothique. C'est une idée de la nature comme elle se voit ordinairement avec ses défauts, & non comme elle pourroit être dans sa pureté. Les Allemands l'ont imitée sans choix & ont seulement vêtu leurs figures de longues draperies, dont les plis sont secs & cassés. Ils se sont plus arrêtés à finir leurs objets qu'à les bien disposer. Les expressions de leurs figures sont ordinairement insipides, leur dessein sec, leur couleur passable, & leur travail fort peiné. Il y a eu néanmoins parmi les Allemands des Peintres qui méritent d'être distingués, & qui ont été en certaines parties comparables aux plus habiles d'Italie.

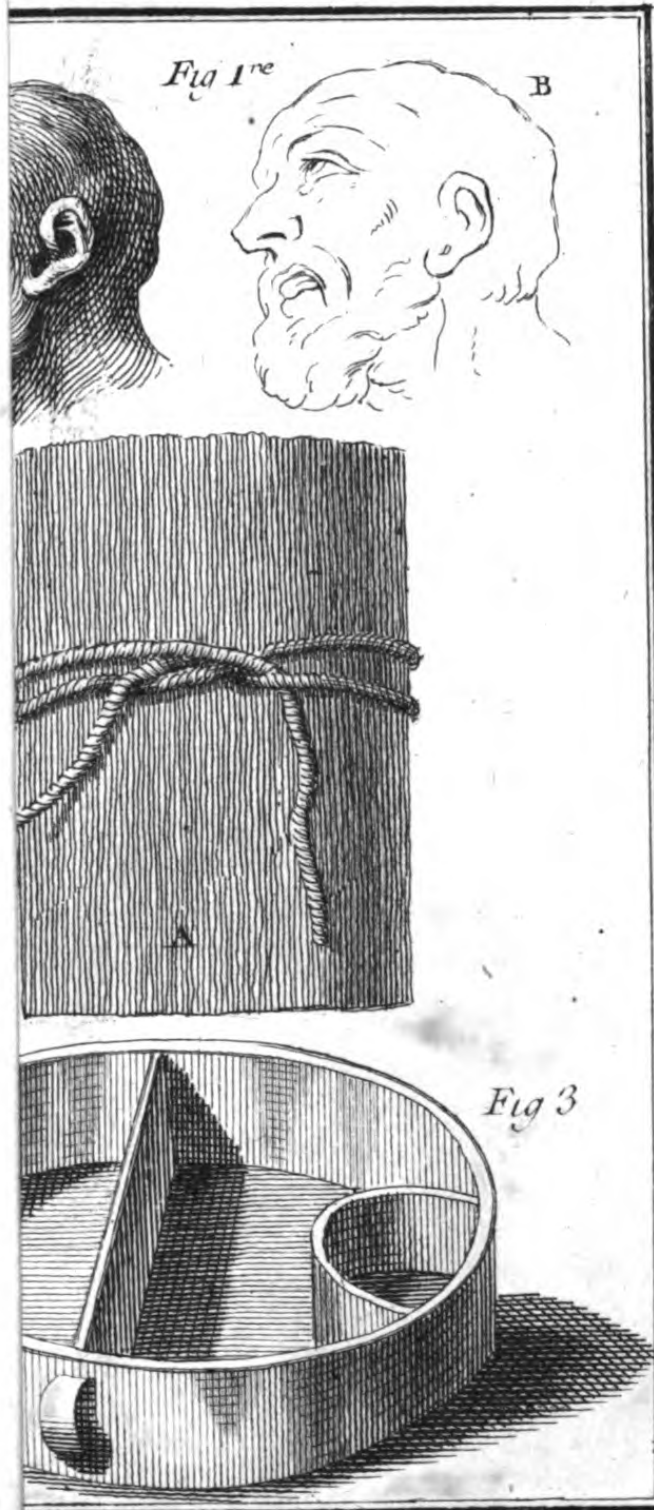
Le goût *Flamand* ne differe de l'Allemand que par une plus grande union de couleurs bien choisies, par un excellent clair-obscur, & par un pinceau plus moëlleux. J'excepte, des Flamands ordinaires, trois ou quatre Flamands disciples de *Raphaël*, qui rapportèrent d'Italie la maniere de leur maître dans le dessein & dans le coloris. J'en excepte encore *Rubens* & *Vandeik*, qui ont regardé la nature par des yeux pénétrants, & qui ont porté ses effets dans une élévation peu commune, quoiqu'ils aient retenu quelque chose du naturel de leur pays dans le goût du dessein.

#### 484 ÉLÉMENTS DE PEINTURE.

Le goût *François* a été toujours si partagé, qu'il est difficile d'en donner une idée bien juste : car il paroît que les Peintres de cette nation ont été dans leurs ouvrages assez différens les uns des autres. Dans le séjour qu'ils ont fait en Italie, les uns se sont contentés d'étudier à Rome & en ont pris le goût. D'autres se sont arrêtés plus long-tems à Venise, & en sont revenus avec une inclination particuliere pour les ouvrages de ce pays-là, & quelques-uns ont mis toute leur industrie à imiter la nature telle qu'ils la croyoient voir. Parmi les plus habiles Peintres François qui sont morts depuis quelques années, il y en a qui ont suivi le goût de l'antique, d'autres celui d'*Annibal Carrache* pour le dessein, & les uns & les autres ont eu un coloris assez trivial; mais ils ont d'ailleurs tant de belles parties & ils ont traité leurs sujets avec tant d'élevation, que leurs ouvrages serviront toujours d'ornemens à la France, & seront admirés de la postérité.

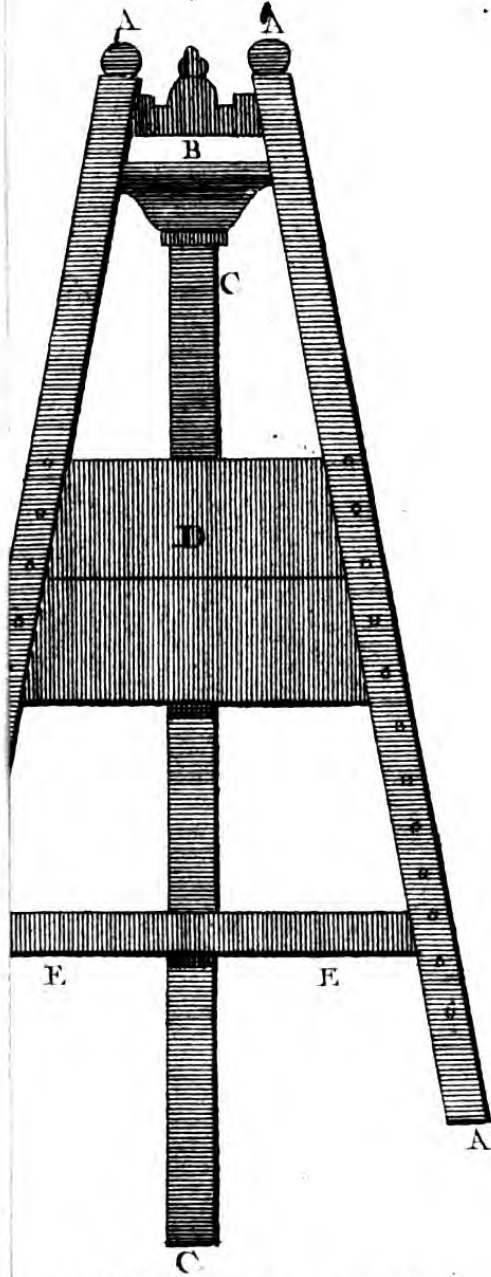
*Fin de la seconde Partie.*

52635410

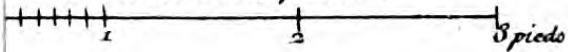


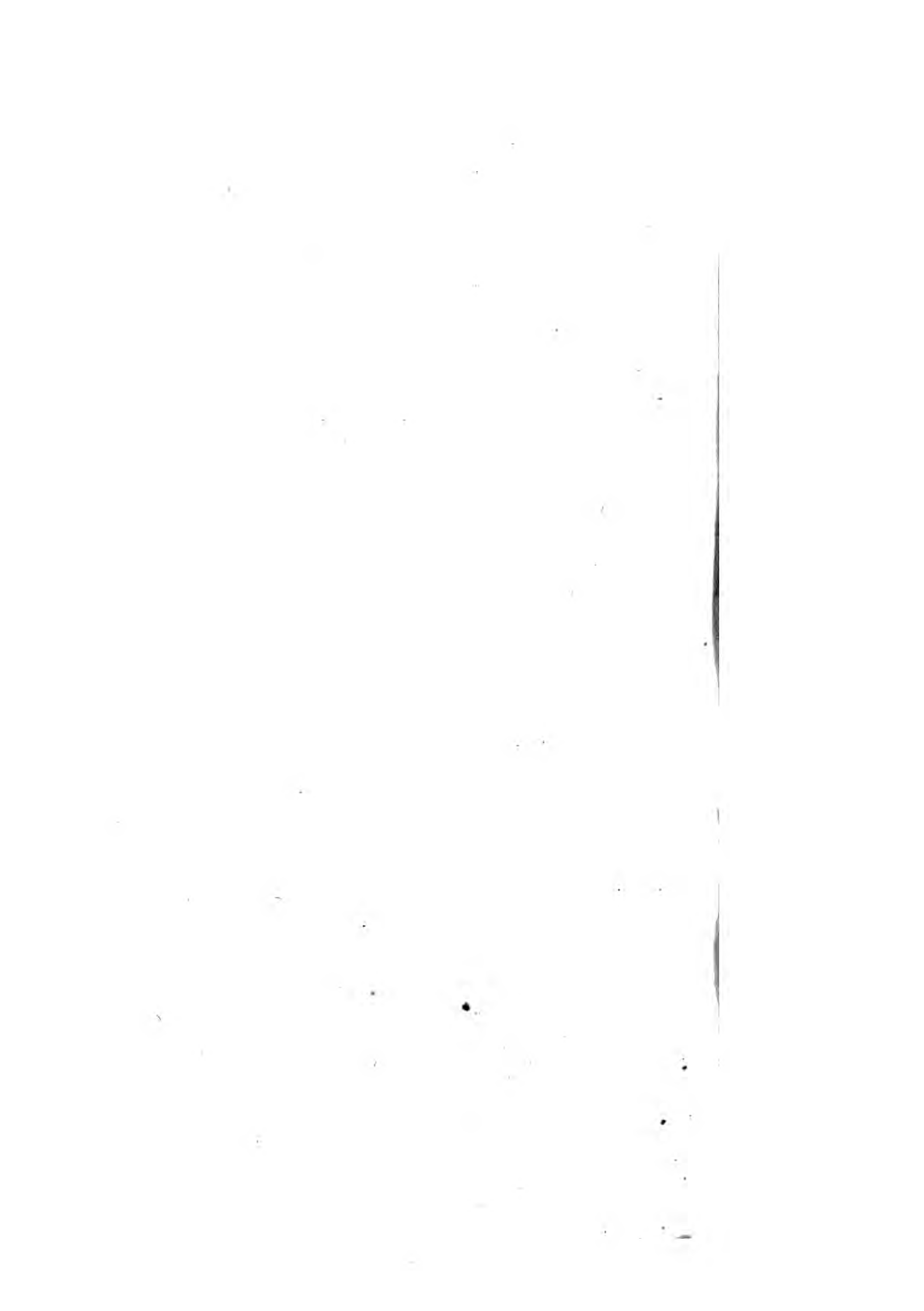


*Fig 4*



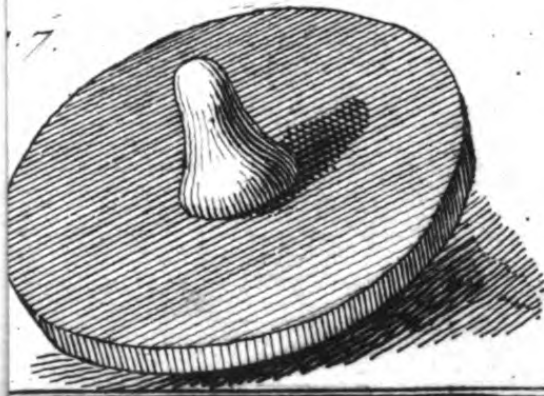
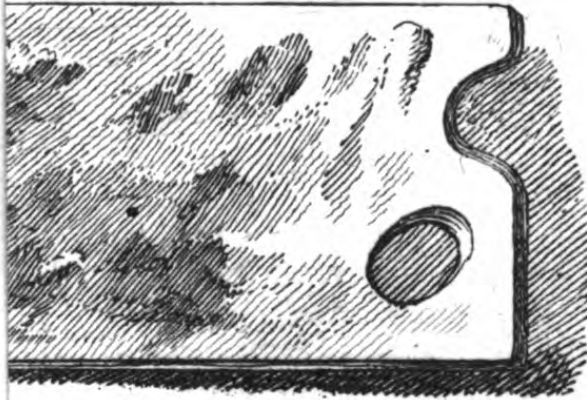
*Echelle de trois pieds*

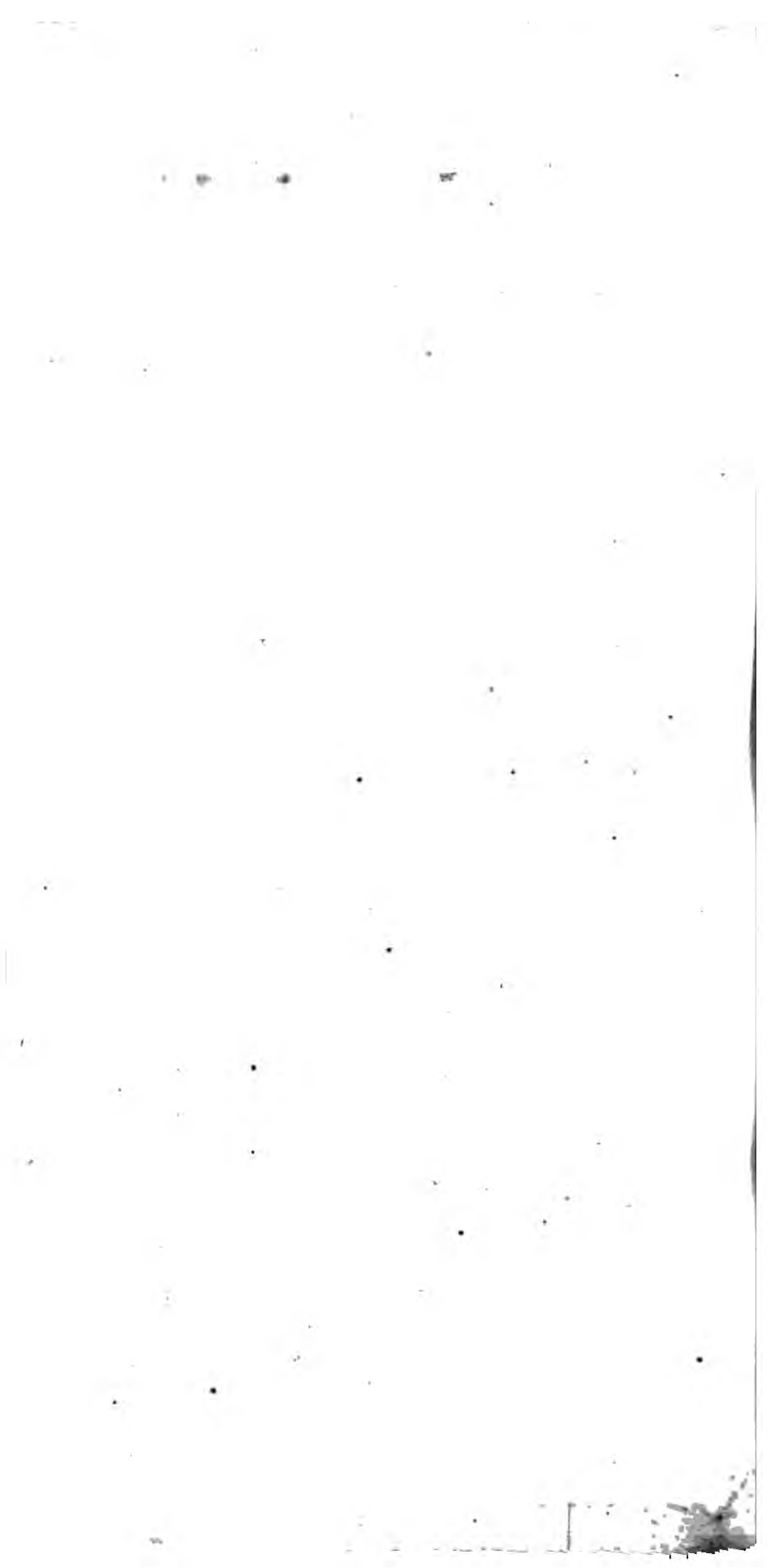




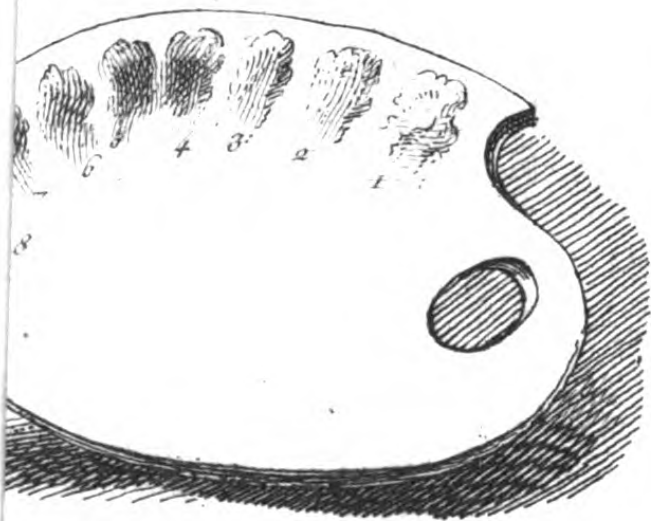


*Fig 5.*





*Fig 8*



*Fig 9*

