

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

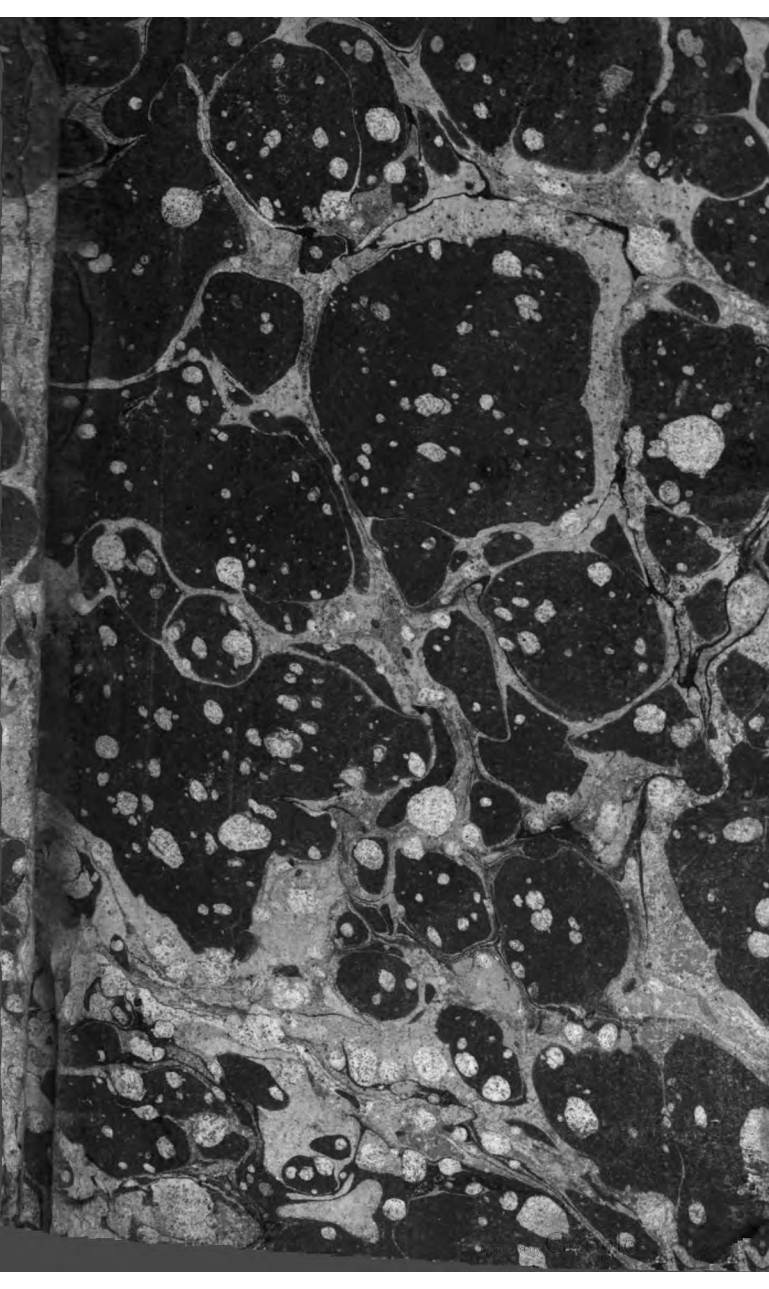


Bibliothèque
ÉCOLE LIBRE
St. JOSEPH DE LILLE
BIBLIOTHÈQUE S.J.
Les Fontaines
CHANTILLY
60500



1T^te^ M^r^ 2 Vol. de la part.
Paris le 20 Janvier 1795.

Dessig. a Lille.



Digitized by Google

AK315/63

Digitized by Google

Digitized by Google

DICTIONNAIRE
PORTATIF
DE PEINTURE,
SCULPTURE, GRAVURE
ET ARCHITECTURE.

TOME PREMIER.

Digitized by Google

Digitized by Google

DICTIONNAIRE
PORTATIF
DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE;
AVEC
UN TRAITÉ PRATIQUE
DES DIFFÉRENTES MANIERES
DE PEINDRE,

Par Dom ANTOINE-JOSEPH PERNETY,
Religieux Bénédictin, de la Congrégation de S. Maur.

SECONDE ÉDITION,

Augmentée de la Partie
DE L'ARCHITECTURE,

Dont la Théorie eſt développée dans tous les articles qui en ſont ſuſceptibles, ainſi qu'ils l'étoient déjà dans les Arts ci-deſſus.

OUVRAGE utile aux Artiſtes, aux Eleves & aux Amateurs.

TOME PREMIER.

BIBLIOTHEQUE S. J.
Les Fontaines
60500 CHANTILLY

A PARIS.
Chez ONFROY, Libraire, Quai des Auguſtins, près du Pont S. Michel, au Lys d'or.

M. DCC. LXXXI.
Avec Approbation, & Privilége du Roi.

Digitized by Google

Digitized by Google

AVERTISSEMENT

SUR CETTE NOUVELLE ÉDITION.

PLUSIEURS personnes ayant fait obſerver, que pour rendre parfait le *Dictionnaire de Peinture & de Sculpture*, il auroit fallu y ajouter la partie qui concerne l'Architecture ; on a cru devoir déférer à leur avis. Cette augmentation de matieres a rendu néceſſairement l'Ouvrage plus volumineux & d'une plus grande utilité. En effet l'Architecture eſt un genre de ſcience qui tient le premier rang parmi les beaux Arts. Pour en convaincre tous les eſprits, nous avons cru convenable d'expoſer ici en peu de mots l'origine & les progrès de cette ſcience, de donner une idée de ſon importance, & des avantages qu'elle procure à l'humanité.

C'eſt la néceſſité qui, la premiere, a enſeigné l'Architecture aux hommes. L'uſage & la recherche de la commodité l'ont enſuite augmentée peu à peu, & le luxe des nations puiſſantes

Digitized by Google

l'ont enfin perfectionnée. Dans la variété presque infinie de bâtir, qui a été en usage chez les nations, la maniere des anciens Peuples de la Grèce a passé dans l'esprit des anciens Architectes pour la plus ingénieuse, & pour celle qui, dans la simplicité de sa structure, s'approchoit le plus près du naturel. C'est celle qu'ils se sont proposés pour modéle à imiter dans les plus beaux Edifices.

Cependant il ne faut pas croire que l'Architecture, aux premiers tems de sa naissance, ait acquis ce dégré de perfection qui se connoit encore à présent, & qu'on contemple avec étonnement dans les restes majestueux de quelques-uns des édifices des Anciens; il est bien plus raisonnable de penser qu'elle s'est avancée peu à peu, & comme pied à pied, corrigeant ses défauts avec le tems, & changeant dans ses ouvrages ce qu'elle reconnoissoit devoir être changé, comme n'étant pas du goût des personnes intelligentes. Ainsi, il est vraisemblable que les Romains ont beaucoup ajouté aux inventions des Grecs, dans le tems principalement qu'étant Maîtres de l'Univers, ils se sont étudiés à consacrer leur mé-

Digitized by Google

moire à l'éternité par la majesté de leurs édifices, & à laisser à la posterité les marques éclatantes de leur puissance & de leur ame.

Mais lorsque les nations barbares, s'étant débordées dans l'Empire Romain, eurent non-seulement abbatu sa puissance & son autorité, mais même tâché d'en abolir la mémoire, ces superbes bâtimens furent renversés, & l'Architecture trouva son tombeau dans la ruine des ouvrages dont elle avoit cru pouvoir attendre l'immortalité.

Elle y demeura ensevelie l'espace de treize siecles, laissant régner à sa place cette façon de bâtir énorme, du goût le plus bisarre, & dont nos Peres se sont long-tems servis, sous le nom d'Architecture Gothique, que les Goths, qui en étoient les premiers Auteurs, lui avoient donnée. On fit consister sa perfection dans une multitude confuse de petits ornemens, dont on voit des exemples dans nos anciennes Cathédrales. Mais enfin, dans ces derniers tems, certains Génies courageux & intelligens, suivant avec beaucoup de soin & de travail les traces de la belle Architecture, la trouverent

Digitized by Google

enfin ſous des monceaux de ruines des anciens bâtimens; ils lui rendirent peu à peu ſes beautés paſſées, & la remirent non-ſeulement dans ſon ancien éclat, mais ils ajouterent encore à ſa propre grandeur des accroiſſemens conſidérables.

Il faut dire auſſi, que c'eſt aux ſoins & à l'amour que nos derniers Rois, & particuliérement Louis-le-Grand, ont toujours eu pour les Sciences & pour les Arts, que la France eſt redevable de leur progrès & de leur perfection, & nommément de l'Architecture, car il ne s'eſt point fait depuis l'établiſſement de la Monarchie des bâtimens auſſi auguſtes & en auſſi grand nombre que ſous le regne de ce Prince, témoin la Colonnade du Louvre, la Chapelle de Verſailles, le Dôme des Invalides, le Portail du même Dôme, remarquable par ſa décoration & par la belle Architecture qu'il préſente, la grande Façade du Château des Tuilleries, le Portail de l'Egliſe de S. Gervais, celui de l'Egliſe dite ci-devant du Noviciat des Jéſuites, & pluſieurs autres Monumens que nous pourrions citer s'ils étoient moins connus.

Digitized by Google

Louis XV. hérita du goût de ſon auguſte Biſayeul pour les beaux Arts, & particuliérement pour celui de l'Architecture; les nombreux & magnifiques Monumens élevés ſous ſon regne en font foi. Il ſuffit de citer pour exemples l'Egliſe de Ste Géneviéve, dont on attend le Dôme, la ſuperbe Façade du bâtiment de l'Ecole Militaire en face du Champ de Mars, remarquable par ſes grandes maſſes, ſa longue étendue & ſa noble diſtribution, le Palais Bourbon & ſes augmentations, le Château de S. Hubert, les deux grands Corps de Colonnades qui décorent la Place de Louis XV. la Façade extérieure de la premiere cour du Palais Royal & ſon magnifique Eſcalier; le ſuperbe Pavillon de Croix-Fontaine à neuf lieues de Paris, que feû M. Bourret, Fermier-Général, fit conſtruire ſur les deſſins de M. Carpentier, l'Hôtel de la Monnoye, les Ecoles de Chirurgie, le Pont de Neuilly, la Nouvelle Halle & les Greniers qui la couvrent. En fait de Portails, celui de l'Egliſe de S. Louis à Verſailles, de S. Roch, de l'Oratoire, rue S. Honoré, des Jacobins, rue S. Dominique, ſans parler d'un

Digitized by Google

grand nombre d'Hôtels qui méritent le nom de Palais ; les uns & les autres, étant des monumens d'Architecture qui font honneur au bon gout de notre siécle, embelliſſent la Capitale & immortaliſent les grands Artiſtes qui les ont élevés. Ce goût ne fait que s'accroître ſous ſon auguſte Succeſſeur Louis XVI. Les nouvelles ſalles du Palais à la place des incendiées, & la grande façade qui eſt au-devant, dont on verra bientôt la fin ; la nouvelle ſalle de la Comédie Françoiſe, à laquelle on ſe hâte de mettre la derniere perfection, le magnifique Eſcalier pour monter au ſallon, où ſe fait l'expoſition des Tableaux. Enſorte qu'il eſt vrai de dire que la Capitale s'embellit de jour en jour, par la magnificence de ſes bâtimens en tout genre, fruits du bon goût qui regne dans l'Architecture.

On voit par-là que ſi la néceſſité a, la premiere, enſeigné ce bel Art aux hommes, il n'eſt parvenu au ſuprême degré de ſplendeur où nous le voyons, que par la magnificence & le goût des Souverains, & par leurs établiſſemens en faveur des beaux Arts.

Maintenant, ſi nous conſidérons l'uti-

Digitized by Google

lité de l'Architecture, il eſt ſenſible qu'elle a une ſorte de mérite infiniment au-deſſus des Arts de pur agrément. En effet les avantages que l'Architecture apporte aux hommes ſont infinis. C'eſt elle qui a élevé des Temples ſuperbes pour honorer la Divinité. C'eſt à cet Art que les Souverains ſont redevables de leurs Palais, les Capitales de leurs magnifiques maiſons, de leurs théâtres, & d'une infinité de bâtimens ſomptueux qui en font la décoration. C'eſt l'Architecture qui nous a enſeigné à élever des eaux par des machines, dont nous nous ſervons à tant de différens uſages; c'eſt elle qui a fortifié nos Villes de forts baſtions, de flancs couverts, de bons dehors, qui a fait l'étonnant ouvrage de la jonction des deux mers, qui a conſtruit les ports, les arſenaux de Marine, qui nous a appris à conſtruire des vaiſſeaux, qui nous ont ouvert le commerce dans des pays qui nous étoient inconnus, pour nous enrichir des tréſors d'un autre monde, &c.

Au reſte, on trouvera dans ce Dictionnaire les différentes ſortes d'Architecture qui ſont en uſage, les divers

Digitized by Google

Ordres dont elle eſt compoſée, tous les termes de cet Art, les noms & le genre de mérite des Architectes célébres, & un grand nombre de particularités bonnes à ſçavoir, qui concernent cette Science.

AVIS.

On trouvera au mot Architecte, les noms, rangés par ordre alphabétique, des hommes qui ſe ſont le plus diſtingués dans l'Architecture, & qui ſont venus à notre connoiſſance.

Dans la Liſte des Ecoles de Peinture que l'on trouvera dans ce Dictionnaire, l'Ecole Lombarde a été omiſe par erreur : on trouvera ce qui eſt dit de cette Ecole au *Tome II. page* 159, quoique ſa véritable place dût être au *Tome I. page* 255, entre l'Ecole Vénitienne & l'Ecole Allemande.

Digitized by Google

PRÉFACE

de la premiere Édition.

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

Digitized by Google

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

La Peinture n'abonde pas en termes inconnus dans le langage ordinaire, mais

Digitized by Google

elle en employe beaucoup dans un ſens figuré ; les uns & les autres ont donc beſoin d'une explication qui détermine & fixe préciſément leur ſignification propre à l'uſage qu'on en fait.

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

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

Digitized by Google

pas m'accuſer de vouloir me parer en ſecret des plumes d'autrui : j'ai conſulté les Connoiſſeurs, & les Artiſtes ; & je ſens encore que mon Ouvrage eſt très-éloigné de la perfection dont il eſt ſuſceptible. Je m'étois borné au ſeul Dictionnaire ; & il étoit déjà ſous preſſe, lorſqu'il m'eſt venu dans l'idée de le rendre plus intéreſſant, & plus utile par l'addition d'un Traité pratique de toutes les manieres de peindre, precédé d'un petit préambule ſur l'ancienneté, & le mérie de la Peinture. En y prenant l'idée de l'exellence de cet Art, les Eleves ſeront encouragés à donner tous leurs ſoins pour s'y perfectionner, & le Public y prendra des impreſſions de la conſidération due à ceux qui le cultivent.

TRAITÉ

Digitized by Google

TRAITÉ PRATIQUE.

Des différentes manieres de Peindre.

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

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

Au lieu de s'obſtiner inutilement à la recherche de ſon Inventeur, & de ſe perdre dans l'obſcurité & l'embarras des opinions très-incertaines, & ſouvent oppoſées des anciens Auteurs, Philoſtrate dit, comme moi, que la Peinture eſt une invention de la Nature, & une production des premiers ſiécles. Il ſemble en effet que charmée de ſes productions, la Nature ſe ſoit appliquée avec ſoin à nous en préſenter ſans ceſſe des images dans les

Digitized by Google

eaux, & sur les corps polis, pour nous inviter à en faire des copies plus solides. L'homme, qui se pique avec raison d'être le singe de la Nature, se sera bientôt mis en devoir de l'imiter, & aura formé sur ces images ses premiers dessins pour la Peinture. Mais enfin rien ne prouve mieux que la Peinture est innée à l'homme, que la connoissance qu'en ont les Nations les plus barbares, & les moins policées. Les relations nous apprennent que les Peuples les plus sauvages de l'Amérique ont des Peintres, qui sans Maîtres, font des Peintures & des Sculptures, plus ou moins parfaites, suivant la portée de leur génie.

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

Il y a apparence que les premiers Ouvrages dans

Digitized by Google

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

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

Digitized by Google

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

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

On ne ſçauroit douter que la Sculpture ne fût

Digitized by Google

très-connue lorſque les Grecs aſſiégerent Troye, pour peu qu'on faſſe attention à ce grand nombre d'ouvrages gravés ou ſculptés dont parle Homere. Telle eſt la ſtatue de Minerve, ou le Palladium, à laquelle les femmes Troyennes, par l'ordre d'Hector, conſacrerent un voile précieux, que Théano, fille de Ciſſeus, poſa ſur les genoux de la Déeſſe. Iliade, liv. VI. v. 302.

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

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

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

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

On trouve ſur le métal, dont le bouclier d'Achille étoit fait, divers objets coloriés par l'action du feu, & la nature des métaux. Il s'enſuit vraiſemblablement que c'étoit une eſpece de Peinture

Digitized by Google

ou de Damaſquinure, imitée de la Peinture ordinaire, qui s'exécute avec les terres colorées, & le pinceau. Car il n'eſt pas moins naturel de penſer que pour repréſenter les objets, on a d'abord employé les couleurs ordinaires, avant de les repréſenter par des couleurs, que leur donne l'action du feu ſur les métaux. Homere dit poſitivement que ces objets repréſentés ſur le bouclier d'Achille, étoient diſtingués par les couleurs. On y voyoit, dit-il, des Laboureurs qui formoient des ſillons dans un vaſte champ, & à meſure que le coutre de la charrue ouvroit la terre, cette terre, toute d'or qu'elle étoit, devenoit noire, telle qu'elle le paroît, quand la charrue y a paſſé. Iliad. liv. 18, v. 548. Le même Poëte avoit dit v. 545, qu'à la fin de chaque ſillon, un homme préſentoit au Laboureur un verre de vin.

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

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

Digitized by Google

Sur les représentations d'Hector, Paris ayant pris le parti de terminer la guerre de Troye par un combat singulier avec Ménélas, Iris va en avertir Héléne, & la trouve occupée à un ouvrage de tapisserie, où elle représentoit les combats que ses charmes avoient excités entre les Grecs & les Troyens. Iliade, liv. 3, v. 125. L'on trouve encore dans le 22. liv. v. 439, que dans le moment qu'Andromaque apprit la mort de son mari Hector, elle travailloit à un morceau de tapisserie, où elle formoit des fleurs avec une agréable variété.

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

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

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

De tous ces exemples il est facile de conclure en faveur de la Peinture, ce que nous avons remarqué sur le bouclier d'Achille. Il est même très-vraisemblable qu'avant de peindre en tapisserie,

Digitized by Google

on avoit employé des terres colorées naturellement ou par art, pour repréſenter les objets en peinture ordinaire ; car il eſt bien plus naturel d'employer les couleurs avec le pinceau, que d'imaginer de placer près l'un de l'autre des fils de laine teints de diverſes couleurs pour produire le même effet. Ce dernier Art, quoique ſuppoſé par les Poëtes une invention de Minerve, n'a dû être imaginé que long-tems après la Peinture, dont elle paroît n'être qu'une ſuite ou une imitation. L'Art de la Tapiſſerie étant donc très-connu dans l'Egypte, à Sidon, en Phrygie, & dans une infinité d'autres lieux du tems de la guerre de Troye, de quelle ancienneté devoit être la Peinture dont il tiroit ſon origine ? Virgile avoit lû Homere avec beaucoup plus d'attention que Pline ; puiſqu'en parlant des même tems que ce Poëte Grec, ſon modéle, il ne fait pas difficulté de ſuppoſer la Peinture même dans ſa perfection, ou du moins très-perfectionnée, lorſqu'il dit, dans ſon ſixiéme livre, qu'Enée ſe reconnut parmi les Héros peints dans les tableaux qui décoroient le Temple de Junon à Carthage.

Ces témoignages doivent ſuffire pour prouver l'ancienneté de la Peinture. Les Auteurs poſtérieurs à Homere, en font une mention très-poſitive. Il eſt ſurprenant que la Peinture & la Sculpture, ſi eſtimées du tems de Polignote, d'Apelles, de Tymante, de Parrhaſius, de Zeuxis, &c. ayent été ſi peu conſidérées dans leurs commencemens, qu'Homere, qu'on peut regarder comme un Hiſtorien, n'en ait pas fait une mention plus particuliere. Pour faire de ſi admirables ouvrages en tapiſſerie, il eſt vraiſemblable que de même qu'aujourd'hui, on travailloit ſur des patrons, qui par conſéquent devoient être au moins auſſi beaux

Digitized by Google

que leurs copies. Comment dans ces tems-là ne jugeoit-on pas les noms de leurs Auteurs dignes de la mémoire des hommes ? Les progrès de ces Arts furent peut-être très-peu rapides ; ils ne produisirent sans doute pendant long-tems, que des ouvrages trop informes pour mériter des éloges ; mais dès qu'ils eurent acquis un certain dégré de considération, les Artistes travaillerent à l'envi à les perfectionner, & à se faire un nom. Les peuples ouvrirent alors les yeux sur l'excellence de ces Arts : on consacra dans les fastes les noms des Peintres les plus célébres. Les Rhodiens éleverent un Temple à un de leurs Artistes en ce genre, la Grece dressa des statues aux siens ; les Amphictions crurent que les ouvrages de Polignote n'avoient point de prix, & qu'on ne pouvoit s'acquitter envers lui, qu'en lui décernant des honneurs extraordinaires, & en ordonnant qu'il seroit nourri & reçu aux dépens du Public dans toutes les Villes de la Grece ; ce qu'on n'accordoit qu'à ceux qui, par des actions éclatantes, avoient relevé la gloire de la Patrie. *Plutarque.*

Si la Peinture n'a pas toujours conservé ce dégré de considération, elle a cependant toujours été très-estimée par les plus grands hommes. Moyse, il est vrai, la défendit aux Israëlites, mais il avoit ses raisons ; il connoissoit ce peuple très-enclin à l'idolâtrie des Egyptiens, & il voulut lui en ôter jusqu'à la moindre occasion. Séneque a blâmé la Peinture ; mais le caprice y a eu beaucoup de part, de même que cet esprit de morale sauvage, dont ce Philosophe fait un si grand étalage dans tous ses écrits. Platon, le divin Platon, en pensoit bien différemment ; le soleil, selon lui, fut le premier Peintre ; & quelques Auteurs assurent que Platon

Digitized by Google

& Socrate donnerent à la Peinture une partie de leur tems. Mahomet fut auſſi l'ennemi de cet Art, & ſemble vouloir appuyer ſon ſentiment ſur les raiſons de Moyſe; mais ce mauvais copiſte d'un original admirable, a farci ſon Alcoran de tant de réveries extravagantes, que ſon ſentiment n'eſt pas d'une grande autorité; il paroît même qu'il a plutôt condamné les images par une précaution ſuperſtitieuſe, ou par une ſuite de la fauſſe prudence des Iconoclaſtes, que par un véritable motif de religion.

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

Etion, au rapport de Lucien, expoſa aux jeux Olympiques un tableau de ſa main, repréſentant les Nôces d'Alexandre & de Roxane.

Digitized by Google

Tous les ſpectateurs l'admirerent ; mais Proxenis, Intendant des Jeux, qui en connoiſſoit encore mieux le mérite, en fut ſi charmé, qu'il offrit ſa fille à Etion qui étoit étranger, & n'avoit, dit-on, d'autres avantages que ſon habileté dans ſon Art. Etion devint ſon gendre.

Je pourrois rapporter une infinité d'autres exemples de l'eſtime qu'on a fait de la Peinture dans l'antiquité. Mais je renvoye au livre 35. de l'Hiſtoire Naturelle de Pline, où cet Auteur parle de cet Art avec tant de goût, de ſentiment & d'eſprit, qu'on pourroit le regarder en un ſens comme un des plus beaux Poëmes qu'on ait jamais fait en ſon honneur. Elle s'eſt maintenue dans cette conſidération, malgré la révolution des Empires, & la barbarie des ſiécles d'ignorance : elle a toujours trouvé des protecteurs. Si elle a ſouffert quelques éclipſes, elle a reparu avec tout ſon éclat. Les Souverains, les riches Particuliers ont travaillé à l'envi à recueillir ce qui avoit échappé de ſes productions à la rigueur des ſiécles, & ſe font encore un devoir & un mérite de répandre leurs bienfaits à pleines mains ſur les Artiſtes, & de décorer de titres très-honorables ceux qui cultivent cet Art avec diſtinction.

La Peinture mérite en effet tous ces égards : car, ſi l'on juge de ſon excellence par ſon antiquité, elle peut le diſputer à tous les autres Arts : quand je dis la Peinture, j'entends auſſi la Sculpture qui n'eſt pas moins ancienne. On peut faire conſiſter cette excellence dans un rapport & une proportion avec la Nature, dont tout Art eſt une imitation & comme un ſupplément, ſoit que ce rapport & cette proportion regarde les beſoins indiſpenſables de la vie, ou

Digitized by Google

n'ait pour objet que le plaisir. La Nature s'est portée d'elle-même aux choses qui lui étoient nécessaires ou agréables, & elle s'y est portée avec plus ou moins d'ardeur & de promptitude, selon que le besoin qu'elle en avoit, ou le plaisir qu'elle en ressentoit ont été plus ou moins grands.

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

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

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

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

Digitized by Google

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

Segniùs irritant animos demiſſa per aurem
Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus. Art. Poet.

Le plaiſir que procure la Peinture tient de celui qui ſe fait ſentir quand on entend un beau morceau de Muſique; ces deux Arts ont leur harmonie; l'une réſulte des ſons ménagés ſçavamment, l'autre de la diſtribution des couleurs. La repréſentation des objets naturels réveille preſqu'en nous les impreſſions qu'ils font dans leur réalité. Sans ſortir de ſon appartement, on y voit l'hiver avec tout ce qu'il y a de plus rigoureux, dans les plus grandes chaleurs de la canicule. A la vûe d'un étang glacé, d'une neige répandue ſur la ſurface de la terre, des arbres ſecs, languiſſans, dépouillés de leurs feuilles, des buiſſons couverts de gîvres, & de toute la Nature engourdie & ſans vie; l'idée du froid ſe réaliſe alors, pour ainſi dire, au dedans de nous-mêmes, & nous laiſſe comme incertains ſi la chaleur extérieure que nous ſentons réellement, l'emporte en effet ſur le froid que nous imaginons. Un autre tableau nous rappelle à nous-mêmes, en nous faiſant jouir en tout tems du plaiſir que nous offre la variété & l'émail d'une quantité de fleurs de

Digitized by Google

toutes les saisons artistement grouppées, dont le froid, ni le chaud, ni la pluie n'altérent la fraîcheur & la beauté. Tout auprès les plus attrayans & les plus savoureux fruits de l'automne se présentent à nous, & s'il y manque de quoi satisfaire l'odorat & le goût, on en est bien dédommagé par le plaisir de l'illusion.

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

Quel ſecours la Peinture ne prête-t-elle pas aux autres Arts & aux Sciences? C'eſt elle qui fournit les plans aux Architectes; les Médecins, les Chirurgiens & ceux qui veulent s'inſtruire de l'Anatomie ſans la répugnance & le dégoût qui accompagnent inſéparablement la vûe des cadavres réels, y trouvent au naturel l'arrangement des fibres, des muſcles, des vaiſſeaux & de toutes les parties

Digitized by Google

tant intérieures qu'extérieures du corps humain. La Géométrie y puiſe ſes plans, la Géographie ſes cartes, les Manufactures leurs deſſins.

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

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

Digitized by Google

appelle *reflets*. L'effet qui réſultera du mêlange de ces couleurs, & de la poſition qu'elles ont ſur la toile les unes relativement aux autres.

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

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

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

Digitized by Google

ment : le seul moyen de devenir excellent Peintre, est d'être un excellent homme.

DES DIFFÉRENTES MANIERES d'exécuter la Peinture, avec les matieres & les outils qu'on y employe.

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

Des outils néceſſaires à un Peintre.

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

De la Détrempe.

On peut conjecturer que la plus ancienne maniere de peindre étoit à détrempe, que nous appellons *Peinture à gouache*, ou *à gouaſſe*, de l'Ita-

Digitized by Google

lien *guazzo*. Elle se fait avec les terres de différentes couleurs, détrempées avec de l'eau préparée à la colle ou à la gomme.

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

Digitized by Google

Avant l'invention de la Peinture à l'huile, on ne peignoit qu'à freſque ou à détrempe, ſi l'on en excepte les Anciens; & l'on voit encore en Italie & en France des Peintures à détrempe ſur le plâtre qui, malgré le laps de pluſieurs ſiécles, conſervent encore plus de fraîcheur que l'huile même. Cette ſorte de Peinture a encore l'avantage qu'étant expoſée à tel jour ou lumiere qu'on voudra, elle fait toujours ſon effet, & plus le jour eſt grand, plus elle paroît vive & belle; de plus, les couleurs une fois ſéches ne changent jamais, tant que le fond ſur lequel elles ſont appliquées ſubſiſte. La raiſon en eſt que les couleurs y ſont employées comme elles ſortent du ſein de la terre. La colle ou la gomme qu'on y mêle pour les rendre plus adhérentes, les changent ſi peu, que quand la couleur a acquis le degré de ſiccité convenable, elle reprend ſa premiere fraîcheur & ſon premier état.

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

Quand il s'agit de grands morceaux, elle doit être touchée de grands coups, & vigoureuſement. Elle demande donc alors d'être vûe de loin: elle produiroit un effet charmant dans les plafonds. Il eſt vrai qu'elle ne ſeroit pas ſi bonne dans les voûtes & dômes des Egliſes, par la raiſon qu'on n'y fait pas des enduits de plâtre ſur les pierres;

Digitized by Google

le ſalpêtre de la pierre feroit détacher l'enduit. La toile, comme trop ſuſceptible de l'humidité, ne fait pas non plus un corps propre à le recevoir.

Il n'y a point de maniere de peindre qui admette plus de différentes ſortes de couleurs que la détrempe; toutes les terres y ſont bonnes; la terre d'ombre même, qui, brûlée & dans ſon état naturel, eſt avec raiſon bannie de la palette de ceux qui peignent à l'huile, loin de pouſſer au noir, devient à la détrempe une couleur admirable. Elle eſt preférable aux ocres brûlées, parce qu'elle n'eſt pas ſujette, comme elles, à tirer ſur la couleur de brique, défaut aſſez ordinaire à la plûpart des *Freſcantis* d'Italie. Les belles laques mariées & rompues à propos avec la terre d'ombre, de même que les ocres, font une couleur des plus flatteuſes & des plus amoureuſes.

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

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

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

La teinture de *graines d'Avignon* tient lieu de ſtile de grain dans la détrempe; mais c'eſt une couleur pernicieuſe lorſqu'on ne l'employe pas avec diſcrétion. Il faut ſe donner de garde de la mêler dans aucune teinte; elle pouſſe, & domine toutes les autres couleurs; & ſi l'on s'aviſoit de

Digitized by Google

retoucher, ou de faire quelques changemens sur les endroits où il y auroit de la teinture de cette graine, tous les endroits retouchés feroient *tache*. Il faut donc la réserver pour les glacis, lorsqu'on veut *réveiller* & rafraîchir certaines parties, & se donner de garde de l'approcher trop près des lumieres, & de l'employer dans les demi-teintes; l'ouvrage deviendroit extrêmement lourd. Un Peintre bien au fait de la détrempe, peut même donner de la force à son ouvrage sans le secours de la graine d'Avignon.

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

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

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

Digitized by Google

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

La colle dont on ſe ſert pour préparer l'eau à détremper les couleurs, ſe fait avec des rognures de peaux blanches, ou des raclures de parchemin. On les met tremper douze ou quinze heures dans une ſuffiſante quantité d'eau froide, ou cinq à ſix heures dans de l'eau chaude, & l'on a ſoin de remuer le tout de tems à autre avec un bâton, on la fait enſuite bouillir, comme il eſt marqué dans l'article du Dictionnaire *Colle de Gand.* Plus on la fait forte, plus long-tems elle ſe conſerve. Mais il ne faut pas l'employer trop forte, elle noirciroit les couleurs & les feroit écailler. On la coupe alors avec de l'eau pure chaude, on les mêle bien, & on l'employe toujours chaude, ſur-tout lorſqu'on peint ſur le plâtre : on doit cependant ne la pas employer bouillante, elle terniroit l'éclat & la vivacité des couleurs. L'eau gommée avec la gomme Arabique fait le même effet, les couleurs en conſervent même un peu plus de fraîcheur; mais la différence n'eſt pas aſſez grande pour la préférer à l'eau de colle. On peut

Digitized by Google

en faire uſage dans les petits ouvrages ſur le papier, ou ſur le bois. Elle eſt auſſi très-ſujette à faire écailler la Peinture quand on l'employe trop forte. La colle préparée peut ſe garder en hiver ſept à huit jours, mais en été quatre à cinq jours ſeulement. Quand elle commence à ſe corrompre, elle devient liquide, elle ſe pourrit, & n'eſt plus bonne pour le travail.

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

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

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

Si l'on veut peindre ſur le bois, on y donnera

Digitized by Google

d'abord deux couches de colle bien chaude ; & quand elles ſeront ſéches, on peindra par-deſſus avec des couleurs à la colle chaude.

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

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

Pour les grandes maſſes d'une même teinte, on détrempe la teinte dans des godets ou écuelles de terre verniſſée, avec l'eau de colle néceſſaire, & on en fait l'épreuve ſur des quarreaux de plâtre ou des planches préparées comme le fond, ou ſur de gros papier blanc, afin d'être ſûr de l'effet de ſa teinte, & de celui qu'elle produira étant ſéche. On aura ſoin d'appliquer toujours les couleurs un peu plus que tiédes, & remuer à chaque fois la couleur dans les godets avant de la prendre à la broſſe, parce qu'elle ſe précipite aiſément. Si les maſſes ſont petites, & que les teintes doivent changer ſouvent : on les fait ſur une palette de fayance, ou de fer-blanc, que l'on tient chaude ſur un feu extrêmement doux, ou ſur la vapeur de l'eau chaude.

Quand l'ouvrage eſt fini, on peut le retoucher tant qu'on veut, pourvu que ce ſoit ſeulement avec les mêmes teintes, ſoit en hâchant avec la

Digitized by Google

pointe du pinceau ou de la broſſe, ſoit en glaçant, comme nous l'avons dit plus haut.

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

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

On réhauſſe quelquefois la détrempe avec de l'or. On examine alors ſi la peinture déjà faite eſt aſſez chargée de colle : ſi elle ne l'étoit pas aſſez, on y ajouteroit une couche de colle bien claire & bien nette, avec une broſſe extrêmement douce, & ſans repaſſer deux fois dans le même endroit. On y paſſe enſuite un mordant appellé *Bature*, compoſé de la même colle de Gand, mais un peu forte, mêlée d'un peu de miel. On fait tous les réhauts qu'on veut dorer avec cette bature chaude, en hâchant pour l'ordinaire avec la pointe de la broſſe ou du pinceau. Lorſque la bature eſt figée & aſſez ferme, on y applique l'or en feuille avec du coton ou avec les *bilboquets* garnis de drap, & on laiſſe bien ſécher pendant quelques jours. Enfin on épouſte l'or avec une broſſe de poil de cochon bien douce & bien nette. Si la bature venoit à s'emboire dans la peinture, ce qu'on connoît quand elle devient terne, & qu'elle perd ſon luiſant, il faudroit en recoucher d'autre dans les mêmes endroits ; autrement l'or ne s'y attacheroit pas.

Si l'on veut préſerver de l'eau la Peinture à dé-

Digitized by Google

trempe, on peut y passer d'abord un blanc d'œuf bien battu; & quand il est sec, y passer une couche de vernis qui résiste à l'humidité.

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

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

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

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

L'*ocre jaune*, la grasse est la meilleure, la sableuse est à rejetter. L'*ocre de ruth* est excellente;

Digitized by Google

elle s'infuse facilement. Si on la fait rougir au feu, elle devient d'un jaune rouge-brun.

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

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

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

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

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

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

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

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

Le carmin eſt bon ; mais comme il eſt extrêmement cher, on n'en fait uſage que dans les petits ouvrages qui tiennent de la miniature. Voici une maniere de le fabriquer, tirée des Mémoires de l'Académie des Sciences : je n'en garantis cependant pas le ſuccès.

Prenez 5 gros de cochenille, 36 grains de graînes de chouan, 18 grains d'écorce de raucour, & 18 grains d'alun de roche ; pulvériſez chacun à part, dans un mortier (de marbre ou de verre.) Puis faites bouillir deux pintes & demie d'eau de

Digitized by Google

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

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

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

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

Les *cendres bleues* ſont d'un très-grand uſage

Digitized by Google

dans la détrempe, particuliérement dans les morceaux qu'on ne voit qu'à la chandelle, comme ſont les décorations des Théâtres.

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

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

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

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

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

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

Entre toutes les couleurs il y en a pluſieurs qu'on eſt obligé de broyer quand on veut s'en ſervir, ſoit à détrempe, ſoit à l'huile: celles pour la détrempe, qui ſont broyées à l'eau, doivent être conſervées avec un peu d'eau par-deſſus, pour

Digitized by Google

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

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

DE LA FRESQUE.

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

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

Digitized by Google

chement appliquée, est très-contraire & très-funeste au cerveau & à la poitrine.

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

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

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

Aussi-tôt qu'il a pris un peu de consistance, & qu'on en a ôté avec la truelle ou autrement toutes les petites inégalités, on examine s'il est assez solide pour ne pas s'enfoncer sous le doigt en le pressant légerement, alors on y applique des *car-*

Digitized by Google

tons ou le deſſin fait ſur de gros papier, & on y calque tous les traits avec une pointe, de ſorte que le carton étant ôté on puiſſe voir clairement tous les traits tracés ou gravés ſur l'enduit. Lorſqu'on veut peindre quelques petits ouvrages à freſque, & ſur des fonds de ſtuc frais, on a un *poncis*, on l'applique ſur l'enduit, & l'on y ponce ſon deſſein. On pourroit auſſi le faire ſur les murailles, & quand le trait eſt marqué ſur l'enduit, on y peint. On voit par cette pratique que les objets deſſinés doivent l'être ſur les cartons ou le poncis, de la même grandeur qu'on ſe propoſe de les peindre.

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

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

Toutes les couleurs qui ne ſont pas des terres naturelles, ne ſont pas bonnes pour cette ſorte de Peinture. Elle exclut toutes les teintures & les autres couleurs tirées des mineraux, parce que le ſel de la chaux les feroit changer. Ces terres mêmes

Digitized by Google

doivent être d'une nature séche, s'il eſt poſſible, ou des marbres & des pierres bien pilées, afin qu'elles puiſſent faire une eſpece de mortier coloré.

Les couleurs qu'on employe ſont le *blanc*, qui ſe fait avec de la chaux éteinte depuis un an ou ſix mois au moins. On la délaye dans l'eau pure, on la paſſe au crible ſerré, on la laiſſe ſe précipiter au fond du vaſe, on décante l'eau ſurnageante, & on la conſerve à l'abri de la pouſſiere. Elle ſert pour les carnations, & pour mêler avec les autres couleurs pour faire les teintes.

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

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

Digitized by Google

n'y eſt pas ſi corroſive, & par conſéquent meilleure à cet uſage.

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

Le *cinnabre*, quoique mineral, eſt bon pour les draperies; mais il faut le préparer de la maniere ſuivante. Mettez du cinnabre en poudre dans un vaſe de terre, & jettez-y par-deſſus de l'eau de chaux priſe au moment qu'elle bout encore par l'effervescence de la chaux vive qu'on y a jetté. Choiſiſſez la plus claire & la plus nette. Décantez enſuite cette eau de chaux ſans troubler le cinnabre, & remettez pluſieurs fois de nouvelle eau de chaux ſemblable à la premiere, après avoir chaque fois vuidé celle que vous y aviez miſe.

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

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

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

L'outremer eſt excellent.

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

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

Les *cendrées* vertes ſont d'un aſſez mauvais uſage;

Digitized by Google

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

DE LA MOSAYQUE OU MUSAYQUE.

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

Digitized by Google

Pierre de Rome ſont peintes de cette maniere.

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

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

On commence à faire ſur le mur un premier enduit, comme celui de la Peinture à Freſque: lorſqu'il eſt ſec, on mouille un peu la place ſur laquelle on doit travailler, & l'on y ponce le deſſin ou on l'y marque par des cartons de même grandeur, comme à la Freſque. On met enſuite du

Digitized by Google

mortier fait de chaux, de pierre dure, de tuile ou de brique pilée & tamisée; quelques-uns y ajoutent de l'eau gommée avec la gomme adragant & des blancs d'œufs battus. Ce mortier doit être fin & mis d'une épaisseur égale sur chaque petite place, sans passer le trait du dessin ; car il faut le conserver, & placer les petites pierres suivant les couleurs, en les trempant auparavant dans le même mortier, mais plus clair & plus liquide, qu'on doit avoir auprès de soi dans une auge ou jatte de bois.

Quand on a couvert de pierres un petit espace, il faut les battre avec une regle épaisse & forte pour les dresser & les enfoncer également, à peu près comme les Carreleurs font quand ils carrelent; & il faut avoir soin de faire cette opération pendant que le mortier est encore tout frais, autrement la liaison se romproit & les petites pierres se détacheroient du mortier.

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

Si le mortier déborde un peu entre les joints des pierres qu'il faut rapprocher le plus qu'il est possible, on le ratisse avec la petite truelle qui sert dans tout ce travail. Mais comme les pierres se barbouillent toujours un peu de mortier, & principalement en les dressant avec la regle, lorsque tout sera bien sec, on enlevera ce mortier le plus promptement qu'on pourra avec un couteau ou ratissoire, & enfin on frottera l'ouvrage avec un

Digitized by Google

morceau de bois tendre & du ſablon fin délayé dans de l'eau. On lavera enſuite l'ouvrage avec de l'eau pure, comme on fait aux carreaux des appartemens, ce qu'on appelle *décroter*.

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

Pour dorer dans cette eſpece de Peinture, ſoit pour le fond du tableau, ſoit dans les ornemens ou dans les draperies, on prend des morceaux de verre non colorés, on mouille d'un côté avec de l'eau de gomme, puis on y applique une feuille d'or; on poſe après cela le morceau de verre ſur une pelle de fer, & cette pelle à l'entrée du fourneau, après l'avoir couvert de quelqu'autre morceau de verre concave. On laiſſe ainſi la pelle juſqu'à ce que le morceau de verre où l'or eſt appliqué ſoit devenu rouge, & l'or y demeure ſi bien appliqué qu'il ne s'en détache plus. On applique ſur le mortier la ſurface dorée. Ces petits morceaux de verre doivent être de la même grandeur que les autres pierres colorées. Mais pour *décroter* ces pieces de verre, il faut ſeulement les ratiſſer proprement avec un couteau, & les laver enſuite; car le ſable le plus fin terniroit la ſurface du verre, & le brillant de l'or ne paroîtroit plus au travers. Pour que ces morceaux de verre colorés tiennent bien au mortier, il faut que chaque morceau ait au moins ſeize ou dix-huit lignes d'épaiſſeur : on dégroſſit les ſurfaces qui doivent toucher au mortier, pour leur ôter le poli, qui les empêcheroit de happer le mortier.

Il faut faire faire ces morceaux de verre exprès. Pour cet effet on va dans une Verrerie, & quand le verre eſt diſtribué dans les différens creuſets on y met la couleur propre à lui donner les différen-

Digitized by Google

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

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

Outre la Moſaïque qui ne fut d'abord qu'un aſſemblage de petits carreaux de différentes couleurs pour former une certaine variété, & quelques rinceaux ou autres ornemens, des Peintres s'aviſerent dans la ſuite d'enrichir cette eſpece de Peinture par des repréſentations de figures humaines, d'animaux & de fleurs, & même des traits hiſtoriques. Un des plus beaux ouvrages en ce genre eſt

Digitized by Google

le pavé de l'Egliſe Cathédrale de Sienne, où l'on voit le Sacrifice d'Abraham repréſenté. Il fut commencé par un Peintre nommé *Duccio*, & achevé par Dominique *Beccafumi*. Il eſt compoſé de trois ſortes de marbres, l'un très-blanc, l'autre d'un gris un peu obſcur, & le troiſiéme noir. Le premier ſert pour les réhauts & les fortes lumieres, le ſecond pour les demi-teintes, & le troiſiéme pour les ombres. Il y a des traits & des hachures remplis de marbre noir ou de maſtic, pour réunir les paſſages des clairs aux demi-teintes & de-là aux bruns.

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

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

DE LA PEINTURE A L'ENCAUSTIQUE.

On ne peut fixer l'époque de la Peinture à l'En-

Digitized by Google

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

Il ſeroit inutile de porter plus loin les recherches ſur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la Peinture, elles deviendroient non-ſeulement infructueuſes, mais elles ne répandroient pas plus de lumiere ſur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puiſque Pline qui nous en a tranſmis les eſpeces, dit peu de choſes du moyen de les pratiquer. Il eſt conſtaté, dit-il, que l'on connoiſſoit anciennement deux genres de Peinture Encauſtique, qui ſe faiſoient avec la cire & ſur l'yvoire, au *Ceſtrum*, c'eſt-à-dire au *Viriculum* (2), avant que l'on connût la pratique

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

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

Digitized by Google

de la Peinture ſur l'extérieur des vaiſſeaux, troiſiéme eſpece qui s'opéroit avec des cires, qui ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette Peinture étoit ſi ſolide qu'elle ne pouvoit être altérée ni par le ſoleil, ni par le ſel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroiſſe pas dans ce paſſage qu'il ſoit fait mention de l'eſpece d'Encauſtique dont on faiſoit des tableaux portatifs, on peut cependant préſumer que la premiere eſpece étoit employée à cet uſage. Cet Encauſtique & celui des vaiſſeaux avoient-ils de l'analogie? Quoique cela puiſſe être, nous n'oſerions cependant trop l'aſſurer, d'autant que M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matiere, paroiſſent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. *Voyez* leur Mémoire, *pag.* 26.

On employoit auſſi l'Encauſtique ſur les murailles: cette pratique étoit-elle une ſuite de l'Encauſtique des tableaux, ou l'Encauſtique des tableaux avoit-il ſuggéré aux Barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux pour rendre leur

---

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

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

Et picta coloribus uſtis
Cœleſtum Matrem concava puppis habet.

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

Il repéte que cet Encauſtique étoit bien plus pratiquable *dans les vaiſſeaux.*

Digitized by Google

peinture plus ſolide ? Il eſt impoſſible de décider la queſtion, ſoit que l'on conſulte Vitruve ou Pline qui en ont parlé. Cependant ſi ces deux Auteurs ne diſent rien qui puiſſe éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une deſcription très-exacte de la maniere de pratiquer cette eſpece d'Encauſtique.

Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), Liv. VII. ch. IX. lorſqu'il parle de la préparation du *minium*. Cette couleur, dit-il, noircit lorſqu'elle eſt expoſée au ſoleil, ce que pluſieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Faberius, qui ayant voulu que ſa maiſon du mont Aventin fût ornée de belles Peintures, fit peindre tous les murs des périſtyles avec le *minium*, qui ne put durer trente jours ſans ſe gâter en pluſieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une ſeconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui ſont plus exacts & plus curieux pour conſerver cette belle couleur, après qu'elle a été couchée bien également & bien ſéchée, la couvrent de cire punique, fondue avec un peu d'huile ; & ayant étendu cette compoſition avec une broſſe, ils l'échauffent & la muraille auſſi, avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondent la cire & l'égalent par-tout en la poliſſant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les ſtatues de marbre. Cela s'appelle Καῦσις en grec ; cette croute de cire empêche que la lumiere du ſoleil & de la lune ne mange la couleur (2). Pline

(1) Traduction de Perault.

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

Digitized by Google

dit la même choſe, quoiqu'avec moins de détail (1). Que l'on enduiſe la muraille de cire ; lorſqu'elle ſera bien ſéchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire, & enſuite avec des linges bien nets, & la muraille deviendra brillante comme le marbre poli. Il paroît par conſéquent qu'il n'y avoit qu'une ſeule maniere d'employer l'Encauſtique ſur les murailles.

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

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

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

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (2) (3).

On ſe ſervoit de broſſes ou de pinceau pour appliquer ou les cires colorées, comme le dit Pline (4), ou la cire ſur les couleurs, comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, ſoit pour fondre les cires

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

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

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

(4) Reſolutis igni ceris penicillo utendi.

Digitized by Google

colorées, soit pour liquéfier la cire pure destinée à être employée sur les couleurs pour les rendre plus solides que la détrempe. Les instrumens destinés à cet usage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier selon les différens travaux auxquels on en faisoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des instrumens des Peintres avec lequel on faisoit fondre les préparations bitumineuses les plus tenaces, dont on faisoit usage pour la Peinture appellée Encaustique. Cette Peinture s'opere en faisant fondre des cires avec des charbons allumés (1).

Si l'origine de la Peinture à l'Encaustique est équivoque, l'époque de sa décadence est aussi fort incertaine. Il est néanmoins constant qu'elle se pratiquoit encore dans le tems du bas-Empire, puisque le Digeste, qui est l'assemblage des Loix qui avoient précédé le sixiéme siécle, tems auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des instrumens qui servoient à la Peinture. L'Attelier d'un Peintre étant légué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cauteres, & les vases propres à contenir les couleurs (2). Un autre Auteur dit aussi qu'un Peintre ayant légué son Attelier, a légué les couleurs, les pinceaux, les cauteres, & les vases nécessaires pour faire le mêlange des couleurs.

Il n'a donc point été fait mention de Peinture à

(1) Casterium in pictorum instrumentis continetur, quo bituminationes, & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maxime in ea pictura quæ ἐγκαυστικὴ appellatur, quæ fit carbonibus inustis resolutis igne ceris. *Pl. L. 22. c. 23.*

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

Instrumento Pictoris legato colores, penicilli, cauteriæ & temperandorum colorum vasa delebeantur. *Julius Paulus, L. VII. & suiv.*

l'Encaustique

Digitized by Google

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

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

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

Digitized by Google

Royale de Peinture, pour obtenir des éclairciſſemens ſur le même ſujet, afin de travailler toujours d'après des pieces non équivoques. Voici mot pour mot ce que M. de Sylveſtre me fit l'honneur de me répondre; par cette réponſe on jugera aiſément de mes demandes.

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

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

A la troiſiéme & derniere, je répondrai que depuis la lecture du Mémoire de M. de Caylus faite en 1753, *juſqu'au tems de l'expoſition de la Minerve à l'Académie des Belles-Lettres en* 1754, *il n'a pas été fait mention qu'aucun de nos Membres ait peint avec la cire, excepté M. Vien, & que nous n'avons vû de tableaux peints de cette maniere par M^rs. Hallé, Bachelier & le Lorrain que vers le commencement de* 1755; *ces trois Meſſieurs ſont les ſeuls qui dans ce tems ayent fait quelques tentatives dont j'ai entendu parler parmi nous.* Signé SYLVESTRE.

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

Voyons maintenant l'hiſtorique de ce qui eſt arrivé depuis le renouvellement de la Peinture à

Digitized by Google

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

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

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de ſon goût pour les beaux Arts, & de qui nous avons de ſi ſçavantes recherches ſur l'antiquité, après avoir mûrement réfléchi ſur ce que Pline dit de la Peinture à l'Encauſtique pratiquée chez les Anciens, traita cette matiere dans un Mémoire qu'il lut en 1752 à l'Académie des Belles-Lettres, dont il eſt Membre; il lut auſſi en 1755 à l'Académie Royale de Peinture, un autre Mémoire ſur le même ſujet, dans lequel il propoſoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les Membres de cette Académie douterent de la poſſibilité de peindre avec de la cire. N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manieres de peindre connues, de la regarder comme difficile, ou même comme impoſſible? Cet art n'exiſtant encore qu'en ſpéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus pour ſatiſ-

Digitized by Google

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

Mrs. de Caylus & Majault travaillerent à perfectionner la Peinture à l'Encauſtique & la Peinture à la Cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux Arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de Juin 1755. Elles firent en partie la matiere d'un Mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'Académie des Belles-Lettres le 29 Juillet de la même année, c'eſt-à-dire, huit

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiſte ſi connu par ſes rares talens, voyant pour la premiere fois le tableau de la Minerve, dit que l'Encauſtique n'étoit pas une ſi mauvaiſe choſe, & qu'il vouloit auſſi peindre de cette maniere. On ſent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo.

Digitized by Google

mois dix-huit jours après l'exposition du tableau de la Minerve. L'Académie des Belles-Lettres persuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux Artistes, permit qu'on le tirât de ses regîstres, & qu'on l'imprimât; on y joignit le Mémoire sur la Peinture à la Cire qui n'y avoit pas été lû, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de son ressort. Les deux Mémoires imprimés furent distribués au Public dans un seul volume le 25 Août de la même année, sous le titre de Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique, & sur la Peinture à la Cire; ouvrage méthodique & bien tissu, qui fera éternellement un honneur infini à ses Auteurs. Il est bon de remarquer que lors de la lecture du Mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'Académie des Inscriptions deux petits tableaux peints, l'un selon la troisiéme, l'autre selon la quatriéme maniere de peindre à l'Encaustique, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'exposition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier essai eut paru à l'Académie des Belles-Lettres, ce nouveau genre de Peinture excita l'émulation & la curiosité. Par quel moyen, se disoient entr'eux les Membres les plus éclairés de l'Académie Royale de Peinture, a-t-on pû parvenir à peindre avec la cire? Ni M. de Caylus, ni M. Majault ne dirent alors quels en étoient les procédés, c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'Académie des Inscriptions, avant que de les rendre publics, puisque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un Art connu chez les anciens.

Cependant les Peintres qui avoient beaucoup touché, senti & examiné le premier échantillon de cette Peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur

Digitized by Google

d'eſſence de térebenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire diſſoute dans cette eſſence ; car on ne s'imaginoit point alors qu'il fût poſſible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs, ſans que la cire fût diſſoute ; & on ne connoiſſoit même pas la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térebenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la ſuite, & que M. Monnoye a ſérieuſement rapporté dans le Mémoire ſur l'Encauſtique qu'il a fourni au Dictionnaire Encyclopédique.

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

Mrs. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premieres tentatives ; ils broyerent leurs couleurs avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térebenthine, peignirent & ſe hâterent de faire voir leurs premieres productions : elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. M. Hallé & le Lorrain s'en tinrent à quelques petits tableaux. Mais M. Bachelier voulut porter ſes recherches plus loin. Il fit du ſavon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras ; il fit diſſoudre ce ſavon dans l'eau, broya ſes couleurs avec cette eau de ſavon, & peignit ſur les taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au ſavon, & annonça qu'il avoit trouvé l'Encauſtique des Grecs, puiſqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'eſt ainſi qu'il nommoit cette eau de ſavon) & qu'il faiſoit brûler ſa couleur. Il donna pour preuve de ſa manœuvre quelques tableaux, dont l'un repréſentoit une femme ca-

Digitized by Google

reſſant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux qui furent enſuite expoſés au Salon, étoient gris & reſſembloient preſqu'à une gravure en maniere noire, enluminée avec des couleurs ſales. Mais quand cette invention eût été encore plus mauvaiſe, M. Bachelier méritoit toujours la reconnoiſſance qu'on doit à ceux qui veulent bien ſe donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les Arts lors même qu'on apprend à ne pas perdre le tems à faire des tentatives dont la réuſſite ne ſeroit pas heureuſe.

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

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

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

Digitized by Google

1°. Que l'Encauſtique de M. de Caylus n'eſt point l'Encauſtique des Grecs, puiſque ſa Peinture ne s'opere qu'avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térebenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'Auteur lorſqu'il aura lû l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manieres de peindre ſans le ſecours & l'eſſence de térebenthine?

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

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

3°. Que M. Bachelier devoit la connoiſſance de la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térebenthine à des enfans qui, en 1749, jouoient avec une boule de cire au lieu de volant; que cette boule de cire alla tomber *tout juſte* dans un godet où il y avoit de l'eſſence; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule diſſoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau, dont il put à peine ſe défaire; qu'il abandonna cette Peinture, & la reprit en 1755.

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

Digitized by Google

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

Je conſeillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de ſavon ordinaire, qui eſt faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette maniere de parler ne ſeroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire auſſi qu'il peint au ſel, car il entre du ſel dans le ſavon. Prétendre que la Peinture Encauſtique des Grecs ſe pratiquoit avec du ſavon de cire, c'eſt en ignorer abſolument la nature. Mais ſi l'Anonyme avançoit que la Peinture au Savon eſt une invention auſſi nouvelle que la Peinture en Ramekin ou en Fromage (2), l'Auteur ſe trom-

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

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

Digitized by Google

peroit moins au desavantage de M. Bachelier; ce dernier n'a rien renouvellé des Grecs, comme nous le démontrerons; sa découverte a plus de mérite, puisqu'elle a du moins celui de l'originalité.

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

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

Faites fabriquer un coffret de fer-blanc de 16 pouces quarrés, sur 2 pouces & demi de hauteur, parfaitement soudé par-tout, & qu'il n'ait pour

Digitized by Google

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

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

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

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

Faites faire un autre coffret de fer-blanc ſemblable à la machine à broyer les couleurs, dont la

Digitized by Google

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

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

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

Blanc de plomb 1 once, cire 4 gros & demi.
Ceruſe 1 once, cire 5 gros.
Vermillon 3 onces, cire 10 gros.
Carmin 1 once, cire 1 once & demie.
Lacque 1 once, cire 1 once & demie.
Rouge-brun d'Angleterre 1 once, cire 1 once.
Ocre brûlé 1 once, cire 10 gros.
Terre d'Italie 1 once, cire 10 gros.
Jaune de Naples 1 once, cire 4 gros & demi.
Stil de grain de Troyes 1 once, cire 1 once & dem.
Stil de grain d'Angleterre 1 once, cire 1 once & demie.

Digitized by Google

Ocre jaune 1 once, cire 10 gros.
Ocre de rue 1 once, cire 10 gros.
Outremer 1 once, cire 1 once.
Bleu de Pruſſe le plus leger 1 once, cire 2 onces.
Cendres bleues 1 once, cire 6 gros.
Email fin d'Angleterre 1 once, cire 1 demi-once.
Lacque verte 1 once, cire 1 once 2 gros.
Terre de Cologne 1 once, cire 1 once & demie.
Noir de pêche 1 once, cire 1 once & demie.
Noir d'yvoire 1 once, cire 10 gros.
Noir de fumée 1 once, cire 10 onces.

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

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

Seconde maniere de peindre à l'Encauſtique, ſelon M^rs. de Caylus & Majault.

On prendra des cires colorées, préparées comme on l'a dit à l'article précédent; on les fera fondre dans l'eau bouillante; par exemple 1 once de cire colorée pour 8 onces d'eau : lorſqu'elles y ſeront totalement fondues, on les battra avec une ſpatule d'yvoire ou des oſiers blancs, juſqu'à ce que l'eau ſoit refroidie. La cire par cette manœuvre ſe mettra en petites molécules & ſera aſſez diviſée pour faire une eſpece de poudre qui nagera dans l'eau, que l'on conſervera toujours humide dans un vaſe bou-

Digitized by Google

ché; parce que si la cire restoit à sec, les petites parties seroient sujettes à se coller, & cette cire cesseroit d'être propre aux usages auxquels on la destine.

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

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

Cirez une planche en la tenant horizontalement sur un brasier ardent, & en frottant la surface chauffée avec un pain de cire blanche: continuez cette manœuvre jusqu'à ce que les pores du bois ayent absorbé autant de cire qu'ils en pourront prendre: continuez encore jusqu'à ce qu'il y en ait par-dessus l'épaisseur d'une carte. Cela fait, peignez avec des couleurs dont on fait usage à l'huile, préparées à l'eau pure, ou légerement gommées. Mais ces couleurs ne prendront point sur la cire, ou ne s'attacheront que par plaques irrégulieres. Pour remédier à cet inconvénient, prenez quelques terres crétaffées, le blanc d'Espagne par exemple, répandez-en sur la cire en poudre très-fine, frottez-la légerement avec un linge, il s'attachera une poussiere de ce blanc qui fera un corps interme-

Digitized by Google

diaire entre la cire & la couleur. Peignez enſuite, & les couleurs s'attacheront ſur la cire comme ſi l'on peignoit ſur le bois à crud. Lorſque le tableau ſera achevé, on le préſentera au feu, la cire qui eſt ſous la couleur ſe fondra, & le tableau ſera fixé.

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

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

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

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

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

Digitized by Google

DE LA PEINTURE A LA CIRE, selon Mrs. de Caylus & Majault.

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

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

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

Le second, Vernis blanc moins gras.

Le troisiéme, Vernis blanc sec.

Le quatriéme, Vernis le moins doré.

Et le cinquiéme, Vernis le plus doré.

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

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

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

On

Digitized by Google

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

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

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

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

Blanc de plomb, 8 onces.
Cire, 4 onces.
Vernis blanc très-gras, 8 onc.

Céruſe, 8 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc très-gras, 9 onc.

Maſſicot, 8 onces.
Cire, 4 onces.
Vernis blanc très-gras, 9 onc.

Jaune de Naples, 8 onces.
Cire, 4 onces.
Vernis blanc le moins gras, 8 onces.

Ocre, 5 onces.

Digitized by Google

Cire, 5 onces.
Vernis le moins doré, 9 onces.
Il faut 10 onces de vernis pour l'ocre de rue.
Stil de grain jaune, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis blanc le moins gras, 2 onces.
Le stil de grain d'Angleterre prend la même quantité de cire & de vernis que le stil de grain jaune.
Orpin jaune ou rouge, 6 onc.
Cire, 2 onces.
Vernis blanc le moins gras, 3 onces & demie.
Lacque très-fine, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernir moins doré, 9 onces & demie.
Carmin, 4 onces.
Cire, 3 onces.
Vernis moins doré, 9 onces & demie.
Vermillon, 6 onces.
Cire, 2 onces.
Vernis moins doré, 3 onces & demie.
Rouge-brun, 6 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis le plus doré, 8 onces.
Terre d'Italie, 5 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces.
Outremer, 1 once.
Cire, 6 gros.
Vernis blanc le moins gras, 10 à 11 gros.
Bleu de Prusse le plus beau, 2 onces & demie.
Cire, 5 onces.
Vernis blanc le moins gras, 9 onces.
Cendre bleue, 4 onces.
Cire, 2 onces & demie.
Vernis blanc le moins gras, 4 onces & demie.
Email bleu, 6 onces.
Cire, 3 onces.
Vernis blanc le moins gras, 5 onces & demie.
Bistre, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces & demie.
Terre de Cologne, 4 onc.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces & demie.
Terre d'ombre, 4 onces.
Cire, 5 onces.
Vernis le plus doré, 9 onces & demie.
Lacque verte, 4 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc le moins gras, 8 onces.
Noir de pêche, 3 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc sec, 8 onces.
Noir d'yvoire, 4 onces.
Cire, 4 onces & demie.
Vernis blanc sec, 8 onces.
Noir de fumée, 1 once.
Cire, 8 onces.
Vernis blanc sec, 15 onces.

Il y a encore quelques couleurs, comme le vert-de-gris, le minium, la terre verte, &c. que l'on n'a point mis en expérience. Mais les Peintres qui voudront en faire, pourront facilement, d'après les proportions qui viennent d'être données, esti-

Digitized by Google

mer quel ſera le vernis & la quantité de cire qui conviendront à celles qui ne ſont point compriſes dans la table précédente.

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

M^rs. de Caylus & Majault préférent la ſeconde maniere, comme la plus prompte & la plus facile.

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

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

Digitized by Google

Les pinceaux, les broſſes ordinaires, la palette d'écaille, celle de bois, un couteau pliant d'yvoire, un pincelier contenant de l'eſſence de térebenthine pour humecter les couleurs & laver les pinceaux ſont les inſtrumens néceſſaires pour exécuter cette eſpece de Peinture.

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

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

On peut auſſi exécuter ce genre de Peinture ſur la toile, on donnera la préférence à celle dont le grain eſt uni & ſerré. Pour la préparer à recevoir la couleur, on appliquera avec une broſſe deux ou trois couches de cire diſſoute dans l'eſſence de térébentine ou dans le vernis blanc le moins gras; on laiſſera ſécher la premiere couche avant d'en appli-

Digitized by Google

quer une seconde; & lorsque la derniere sera séche, on fera fondre la cire appliquée en présentant la toile à un brasier ardent. On peut la cirer encore en échauffant la toile au point de fondre la cire en la présentant au feu ou en l'appliquant sur une plaque de cuivre chaude. On frotte la toile avec un pain de cire, la cire se fond & pénétre la toile.

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

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

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

Voilà un abrégé de ce que contient l'ouvrage de Mrs. de Caylus & Majault. Ceux qui désireront avoir des notions plus étendues sur cette matiere pourront le consulter.

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

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

Digitized by Google

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

2°. Qu'ils faisoient fondre ces cires & les employoient au pinceau.

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

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

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

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

M. Monnoye passe ensuite à l'examen du second procédé; ne pouvant pas disconvenir que celui-ci ne rempliſſe même au-delà, selon lui, de toutes les conditions qu'exigent l'Encaustique, ayant formé le plan de dégrader les recherches curieuses que Mrs. de Caylus & Majault ont fait sur cette matiere; il déclare impossible cette maniere de peindre à l'Encaustique, parce qu'il prétend avoir *ouï dire* par un homme qu'il croit être très-versé dans

Digitized by Google

l'art de peindre, que ce procédé est impossible. Pour ne pas faire comme M. Monnoye, nous ne nous en sommes rapportés qu'à nos yeux, & nous osons assurer, d'après ce que nous avons vû, que le procédé de ce second Encaustique est très-possible & très-facile, & que les détails de l'opération que Mrs. de Caylus & Majault ont donné dans leur ouvrage, ne laisse rien à désirer: & pour preuve de cette vérité nous avons formé le dessein de mettre dans notre Bibliothéque un petit échantillon de Peinture, fait selon ce second procédé, pour apprendre à la postérité par ce monument le peu d'exactitude de M. Monnoye.

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

M. Monnoye après avoir fait le détail de la Peinture à la cire que Mrs. de Caylus & Majault distinguent avec raison de leurs quatre manieres de peindre à l'Encaustique, détail qui n'est pas accompagné des éloges que cette découverte mérite, M. Monnoye, dis-je, annonce quatre manieres de peindre *en cire*, de M. Bachelier. Nous copierons

Digitized by Google

ce mémoire, avec d'autant plus de plaisir, que cette piece est la seule qui contienne tous les secrets de ce Peintre.

Premiere maniere de peindre en Cire de M. Bachelier.

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

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

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

Digitized by Google

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

« Ayez une toile forte & serrée & de telle grandeur qu'il vous plaira, lavez-la pour en ôter l'apprêt, tendez-la sur un chassis & disposez-le de maniere que vous puissiez tourner au tour. Ayez des couleurs telles qu'on les employe dans la Peinture en détrempe & peignez (1). Mais à mesure que vous peindrez, faites humecter par derriere votre toile avec une éponge, par ce moyen vous retoucherez votre ouvrage, vous y mettrez l'accord, vous le travaillerez & le finirez aussi parfaitement que vous êtes capable de le faire.

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

» Ayez ensuite des réchauds de Doreurs remplis de charbons ardens, faites-les promener au derriere du tableau, & cependant placés vis-à-vis la Peinture. Examinez les effets de l'inustion & de la fusion de la cire, laquelle pénètrera la toile & les couleurs. Dirigez les mouvemens des réchauds en commendant qu'ils haussent ou baissent, ou s'arrêtent, &c. jusqu'à ce que tout le tableau soit suffisamment brûlé ».

(1) Ceux qui ont fourni cette recette sont de mauvaise foi, ou ne l'ont point mise en pratique; car les blancs qu'on employe en détrempe, noircissent lorsqu'on les pénétre de cire, parce que le blanc d'Espagne ou les terres crétassées deviennent obscures lorsqu'on les humecte d'huile, de cire, ou de vernis. Ceux qui voudront essayer ce genre de Peinture, auront donc la précaution de ne se servir que des couleurs que l'on employe à l'huile.

Digitized by Google

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

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

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

Quoi qu'en dise M. Monnoye cette seconde maniere de peindre *en cire* de M. Bachelier, devroit être regardée comme Encaustique, si on pouvoit la pratiquer sur le bois, sur le plâtre & sur la pierre; mais comme il faut humecter le tableau par derriere lorsque l'on peint, & appliquer & faire fondre aussi la cire par derriere lorsqu'il est achevé, ce qui n'est pas possible sur le bois, sur le plâtre & sur la pierre; les manœuvres de cette maniere de peindre ne peuvent être rapportées à aucunes de celles des Anciens: au lieu que la troisiéme, mais sur-tout la

Digitized by Google

quatriéme maniere de peindre en Encauſtique, de Mrs. de Caylus & Majault, eſt tout juſte celle qui eſt décrite par Vitruve.

3e *maniere de peindre en Cire, ſelon M. Bachelier.*

« Prenez du ſel de tartre, faites-en diſſoudre » dans de l'eau tiede juſqu'à ſaturation, philtrez » cette eau ſaturée à travers un papier gris, & rece- » vez-la dans un vaiſſeau de terre neuve & verniſſée. » Mettez ce vaiſſeau ſur un feu doux, jettez-y des » morceaux de cire vierge blanche, les uns après » les autres, à meſure qu'ils ſe diſſoudront cette ſo- » lution ſe gonflera, montera comme le lait, ſe » répandra même ſi le feu eſt trop pouſſé. On four- » nira de la cire à cette eau alkaline, tant qu'elle en » pourra diſſoudre : on s'aſſurera que la diſſolutiou » eſt parfaite & uniforme en la remuant douce- » ment avec une ſpatule de bois, & pour lors l'on » aura une maſſe d'une blancheur éblouiſſante, une » eſpece de ſavon d'une conſiſtance de bouillie qui » ſe diſſoudra dans l'eau pure & en auſſi petite » quantité qu'on voudra, & ce ſavon diſſout vous » donnera une eau de cire. Servez-vous de cette » eau pour délayer & broyer vos couleurs.

» Ayez une toile tendue ſur un chaſſis, deſſinez » votre ſujet avec des crayons blancs, tenez vos » couleurs dans des godets, & entretenez-les dans » une fluidité convenable en les humectant avec » quelques gouttes d'eau pure ou d'eau de cire, » ſervez-vous de pinceaux & autres inſtrumens or- » dinaires ; préparez ſeulement votre palette en la » trempant dans la cire bouillante pour qu'elle s'en » pénétre, & en la ſerrant ſous une preſſe de peur » qu'elle ne ſe voile, ratiſſez-en le ſuperflu, & » formez vos teintes ſur cette palette.

» Ayez à côté de vous deux vaiſſeaux de terre

Digitized by Google

» pleins d'eau pour nettoyer de l'un à l'autre vos
» pinceaux & les décharger de couleurs, & eſſuyez-
» les ſur une éponge au ſortir de la ſeconde eau.

» Ayez un petit Matelas fait de deux ou trois
» ſerviettes, humectez-le d'eau pure, & le tenez
» appliqué derriere votre toile à l'endroit où vous
» peindrez. Si vous trouvez ce matelas incommode,
» ayez une éponge, empreignez-la d'eau de cire &
» faites-en arroſer votre toile par derriere deux ou
» trois fois par jour en hyver, & trois ou quatre
» fois en été. Peignez & continuez votre ouvrage
» juſqu'à ce qu'il ſoit achevé.

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

» Cela fait, brûlez le tableau, cette opération eſt
» indiſpenſable. Pour cet effet allumez un grand feu
» qui forme une nappe ardente, préſentez-y votre
» tableau par le côté oppoſé à la Peinture, appro-
» chez-le à meſure qu'il ceſſera de fumer, vous
» verrez la cire ſe gonfler, le gonflement ſe prome-
» ner ſur la ſurface, & diſparoître quand il ſera
» devenu général, alors le tableau ſera brûlé. Re-
» tirez-le peu à peu comme vous l'avez approché
» de peur que la ſurface ne reſte inégale par un ré-
» froidiſſement bruſque & irrégulier. L'inuſtion
» loin de détruire la Peinture, la rend ſolide &
» fixe, d'un enduit ſans conſiſtance & ſans corps
» que le frottement le plus léger pourroit empor-
» ter, elle fait une couche dure, compacte, adhé-
» rente, mince, flexible & capable de prendre
» le poli.

» Si le tableau étoit grand, on le brûleroit par
» partie, en promenant par derriere le réchaud du

Digitized by Google

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

4e maniere de peindre en Cire, ſelon M. Bachelier.

« Prenez de l'eau de cire dont vous venez de voir » la préparation, donnez-en aux couleurs la quan- » tité convenable, broyez-les, tranſportez-les du » porphire ſur un papier gris qui en boive l'humi- » dité, appliquez deſſus un morceau de carton, » avant qu'elles ſoient entiérement ſéches, donnez- » leur la forme ordinaire de Paſtels en les roulant, » & laiſſez enſuite ſecher lentement à l'air libre. » Ces Paſtels ſeront tendres & mols à s'étendre ſous » le doigt; travaillez avec ce Paſtel & fixez la Pein- » ture par l'inuſtion.

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

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

Pour qu'il pût être dit que M. Bachelier a découvert l'Encauſtique des Anciens en peignant avec du ſavon de cire & ſur la toile, il faudroit que les Auteurs qui ont parlé de la Peinture à l'Encauſtique nous euſſent laiſſé quelques traces de la conformité des recettes de M. Bachelier avec celles des Anciens. Or, on ne trouve pas un mot chez les Anciens, ni de ſavon de cire, ni d'Encauſtique ſur

Digitized by Google

toile. M. Bachelier n'a donc point découvert l'Encauſtique des Anciens. Ce raiſonnement qui n'eſt point captieux, eſt sûrement ſans replique; & nous ſommes diſpoſés à convenir de nos torts, ſi on peut ſeulement nous faire entrevoir quelque choſe qui reſſemble au ſavon de cire de M. Bachelier dans les Auteurs Grecs ou Latins.

Comment d'ailleurs accorder avec la Peinture au ſavon la ſeconde condition que M. Monnoye exige pour qu'une Peinture puiſſe être regardée comme Encauſtique. » Il faut, dit-il, que les cires ſoient » fondues au feu & qu'elles ſoient employées avec » le pinceau. *Reſolutis igni Ceris penicillo utendi.* Il eſt conſtant que cette manœuvre ne reſſemble point du tout à celle que M. Bachelier eſt forcé d'employer pour l'exécution de ſa Peinture au ſavon.

M. Monnoye répond enſuite aux objections que M. Fréron avoit inſéré dans ſes feuilles Périodiques contre l'ouvrage anonyme du ſecret de la Peinture *en cire* de M. Bachelier. M. Monnoye remarque premiérement que l'on a eu tort de prétendre que le ſavon fût une découverte moderne, & de conclure de là qu'il n'étoit pas vraiſemblable que les Anciens euſſent fait du ſavon avec de la cire, puiſque tout ſavon leur étoit inconnu. Il faut convenir que celui qui a fait l'objection, s'eſt trompé, & que M. Monnoye l'a relevé avec raiſon. Le ſavon étoit une découverte Gauloiſe & très-ancienne, fort connue des Grecs & des Romains. Pline en décrit la compoſition dans ces termes, L. 28, c. 12, il eſt compoſé de ſuif & de cendres: le meilleur ſe prépare avec les cendres de hêtre & du ſuif de chêvre, il y en a de deux eſpeces de dur & de liquide (1); mais on eût fait une objection plus juſte

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

Digitized by Google

ſi l'on eût dit que les Auteurs Grecs & Latins qui ont parlé des différentes eſpeces d'Encauſtiques, connoiſſant très-bien la compoſition du ſavon n'euſſent pas manqué de dire que la cire ſe convertiſſoit en ſavon pour la Peinture à l'Encauſtique, cependant on ne trouve nulle part qu'il ſoit fait mention de ſavon de cire, ni de rien qui en approche.

M. Monnoye ne ſatisfait pas avec le même ſuccès à la difficulté ſuivante. On allégue que la Peinture au ſavon de cire à tous les inconvéniens de la détrempe, puiſqu'une des propriétés communes à tous les ſavons, eſt d'être diſſoluble dans l'eau.

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

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

M. Monnoye après avoir répondu avec auſſi peu de juſteſſe à quelques autres difficultés dont nous ne parlerons pas de peur d'ennuyer le lecteur, pour remplir dignement ſa carriere répéte l'hiſtoire puérile de la boule de cire de M. Bachelier, hiſtoire dont nous avons déjà démontré le faux, & donne

Digitized by Google

le plus de ridicule qu'il peut à un Ecrivain (1) qui a eu en effet la hardieſſe de dire la vérité ſur la Peinture au ſavon.

Il paſſe enſuite au détail des tableaux exécutés ſelon la maniere de Mrs de Caylus & Majault par Mrs Vien, Roſſeline & le Lorrain, auxquels il ſe garde bien de donner les éloges que ces ouvrages ont mérité, afin de réſerver les frais qu'il ſe propoſe de faire pour le tableau repréſentant la fable du cheval & du loup de M. Bachelier. Ce tableau en effet tenoit de la maniere de M. Pierre, Peintre d'Hiſtoire de l'Académie Royale, tant pour la compoſition que pour la couleur, ce qui avoit fait dire à quelques-uns *que ce cheval*, qui étoit blanc, *avoit l'air d'etre de pierre.* Ces mauvaiſes plaiſanteries, ainſi que celles que M. Monnoye raconte à propos de ce tableau, ne ſont point faites pour entrer dans un ouvrage ſérieux & deſtiné à inſtruire.

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

La briéveté de notre ouvrage ne nous ayant pas permis de nous étendre davantage ſur un article cependant intéreſſant pour l'hiſtoire des Arts de

(1) M. Fréron dans ſes Feuilles Périodiques.

notre

Digitized by Google

notre Siécle ; nous avons cru devoir nous en tenir à des preuves, qui, quoique raſſemblées ſous un point de vûe fort ſimple, démontrent ſuffiſamment les vérités que nous voulions mettre au grand jour, & le lecteur déſintéreſſé, ſçaura du moins que Mrs de Caylus & Majault ſont ceux qui ont fait la découverte de peindre à l'Encauſtique, qu'ils ſont créateurs de la Peinture à la cire, & que M. Bachelier ne peut être regardé que comme l'inventeur de la Peinture au ſavon, genre qui ne reſſemble, ni à l'Encauſtique des Anciens, ni à aucune des manieres de peindre connues (1).

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

La maniere de peindre en détrempant les couleurs à l'huile eſt moderne, mais aujourd'hui la plus pratiquée, à cauſe des grands avantages qu'elle a ſur les autres, pour la délicateſſe de l'exécution, pour l'union & le mêlange des teintes, pour la

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

AN. M. DCC. LIV.
LUDOVICO XV.
REGNANTE.
ΕΓΚΑΥΣΤΙΚΗ
REDIVIVA,
ET PICTURA CUM CERA
DETECTA
A D. COMITE DE CAYLUS
ET D. MAJAULT DOCT.
MED. PARIS.

& ſur le derriere du marbre on lit :

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

Digitized by Google

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

On a l'obligation de cette maniere de peindre à un Peintre Flamand nommé *Jean Van-Eyk*, plus connu sous le nom de *Jean de Bruges*, parce qu'il se retira dans la Ville de ce nom environ l'an 1426

Digitized by Google

Cet Artiſte cherchant un vernis pour ſes Peintures à détrempe, s'aviſa de détremper les couleurs avec de l'huile de noix, & ayant remarqué que ce procédé produiſoit dans l'exécution tous les bons effets dont nous avons parlé, il fit de cette maniere pluſieurs tableaux, qu'il préſenta à Alphonſe I. Roi de Naples. Van-Eyk confia ſon ſecret à un certain Antoine de Meſſine, qui paſſa de Flandres à Veniſe, où il faiſoit valoir cette découverte, qu'il tenoit en même-tems très-cachée; mains enfin elle devint publique, & les Peintres l'adopterent ſans cependant abandonner les autres manieres qu'ils ſuivent encore ſelon l'exigence des cas, & ſelon leur fantaiſie.

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

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

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

Digitized by Google

la beauté : ce qui a fait chercher d'autres ſécatifs.

Le plus en uſage aujourd'hui eſt une huile appellée *huile graſſe* ou *huile ſécative*. C'eſt de l'huile de noix cuite dans un pot de terre, à feu lent, avec de la litharge bien broyée avec la même huile ; on ne met qu'une huitiéme ou une dixiéme partie de litharge ; on la fait cuire doucement de peur qu'elle ne ſe noirciſſe ; & quand elle commence à s'épaiſſir on l'ôte de deſſus le feu, & on la bat bien avec une ſpatule de bois, en y verſant un peu d'eau ; & quand elle eſt repoſée & claire, on peut en faire uſage. Il faut que le pot ne ſoit qu'à moitié plein d'huile, de peur qu'en cuiſant elle ne ſe répande par-deſſus les bords, car elle ſe gonfle beaucoup. Quelques-uns ajoutent avec la litharge un oignon coupé par morceaux un peu gros, prétendant que l'huile en eſt plus coulante.

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

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

Pour diſpoſer les planches de bois à recevoir la Peinture à l'huile, on les encolle d'abord des deux côtés avec de la colle de Gand chaude ; on en met des deux côtés pour empêcher que le bois ne ſe

Digitized by Google

tourmente. Quand la colle eſt ſéche, on racle bien le côté ſur lequel on doit travailler; & on imprime les deux avec du blanc de craye détrempé à la colle, en ſe ſervant d'une broſſe douce. On y met deux ou trois couches de blanc, en laiſſant toujours bien ſécher la couche précédente, & uniſſant bien le côté où l'on doit travailler après la derniere couche; ce qui ſe fait avec une éponge fine un peu humide; après que la couche eſt bien ſéche. Ce blanc bouche tous les pores du bois. Enfin on l'imprime d'une couleur à l'huile en la couchant uniment avec la broſſe, & en donnant peu d'épaiſſeur à cette couleur. Elle ſe fait ordinairement de blanc de plomb mêlé d'un peu de brun-rouge & de noir de charbon, ce qui fait un gris tirant ſur le rouge.

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

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

Avant de peindre ſur une muraille, il faut la bien laiſſer ſécher, & y donner deux ou trois couches ou davantage d'huile bouillante, juſqu'à ce qu'on voit

Digitized by Google

que l'enduit demeure gras, & qu'il *n'emboit* plus. On l'imprime enſuite de blanc de craye, ou avec de l'ocre rouge ou autres terres broyées un peu ferme à l'huile.

Quelques-uns font un enduit avec la chaux, & de la poudre de marbre ou de ciment de tuiles battues, qu'ils uniſſent bien avec la truelle, & l'imbibent enſuite avec de l'huile de lin bouillante. Ils préparent enſuite une compoſition de poix grecque, de maſtic & de gros vernis, qu'ils font bouillir enſemble dans un pot de terre, & l'ayant couché ſur la muraille avec une groſſe broſſe, ils l'uniſſent avec la truelle chaude ; ils impriment enſuite le mur comme dans la premiere préparation, & peignent par-deſſus l'impreſſion.

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

Digitized by Google

de l'ouvrage. Ces enduits étant bien secs, on les imprime comme les autres.

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

On a inventé depuis peu une maniere de faire des chassis qu'on appelle *chassis à clefs*; ils sont préférables en tout aux anciens chassis, parce qu'au moyen des clefs, on tend la toile plus fortement, & toutes les fois que la sécheresse la relâche. Ces clefs se mettent dans tous les coins d'assemblage, & aux bouts de chaque traverse.

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

Plusieurs Peintres ne veulent pas qu'on en colle

Digitized by Google

leurs toiles, parce que l'humidité détrempe la colle, & rend la Peinture ſujette à s'écailler. Ils ſe contentent d'y faire appliquer l'impreſſion immédiatement, & font quelquefois *marouſlet* la toile par derriere pour la garantir par-là de toute l'humidité. On fait cette opération avec de l'or couleur fort épais & gluant par la plus grande cuiſſon; cet or couleur n'eſt qu'une huile épaiſſie & mêlée avec les couleurs, quand on nettoie les broſſes & les pinceaux dans le pincelier. On peut auſſi *marouſler* les vieux tableaux qui commencent à ſe treſſaller ou gerſer; on frotte le derriere de la toile avec l'or couleur ou marouſle ci-deſſus, en l'y mettant aſſez épais avec une groſſe broſſe. Ceux qui ſont préparés de cette maniere ſans avoir été encollés auparavant, ne ſe gâtent jamais en quelqu'endroit humide qu'on les expoſe.

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

Cette méthode de marouſler les toiles a l'avantage ſur les autres qu'elles ne craignent point l'humidité, comme nous l'avons déja dit: mais de tels tableaux

Digitized by Google

ne peuvent pas être rentoilés, & la Peinture ne ſçauroit être tranſportée de la vieille toile ſur une neuve; je crois même que le faux ſecret de M. Picaut n'a encore pû parvenir juſques-là.

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelques Peintres ſe ſervent d'un noir particulier pour retoucher leurs tableaux à l'huile, & pour donner beaucoup de force dans les bruns. Cette couleur eſt le bitume de Judée, qu'on appelle

Digitized by Google

asphaltum, & qu'ils nomment *spalte*. Il se fond facilement dans l'huile sur le feu étant un peu écrasé. Il est d'un noir rousâtre tirant sur le minime ; & comme il se glace facilement, il est fort doux à la vûe, mais il ne séche jamais s'il n'est mêlé avec un fort sécatif. C'est pourquoi quand on en a préparé il se conserve pendant plusieurs années pour s'en servir quand on veut, en y mettant alors un fort sécatif tel que le vert de gris. *Mem. de l'Ac. T. IX.*

On broye les couleurs à l'huile sur le porphyre, jusqu'à ce qu'elles ayent la consistance d'une bouillie épaisse. Lorsqu'on en a broyé une, il faut nettoyer parfaitement la pierre & la molette avant d'en broyer une seconde. On passe pour cet effet de la même huile pure sans couleur sur la pierre avec la molette, comme si l'on broyoit ; & après qu'elle a bien détaché toute la couleur qui étoit restée, on ôte toute l'huile, que l'on met dans un vase de plomb pour faire l'*or couleur*, ou le *marouffle* ; on nettoye bien la pierre avec un torchon, & on y broye ensuite de la mie de pain rassi, pour achever d'enlever tout ce qui pourroit être resté de couleur dans les petits creux de la pierre. S'il arrivoit que par négligence on eût laissé sécher la couleur sur la pierre, il faudroit l'écurer avec de la lessive & du sable fin ou de la cendre, jusqu'à ce que la pierre soit bien nette. Il faut faire la même chose pour la molette & particuliérement pour les bords. Le blanc de plomb se ternit aisément, c'est pourquoi il faut avoir une pierre particuliere pour le broyer, ou le broyer le premier de tous quand la pierre est absolument bien nette.

La palette sert pour mettre les couleurs broyées à l'huile & prêtes à être employées. On les arrange par petits tas le long du bord opposé à celui qui est du côté du Peintre, quand il tient la palette à la

Digitized by Google

main. Ou y place les couleurs les unes à côté des autres, les plus claires du côté du pouce qui passe par le trou de la palette, & les autres de suite en allant du côté du coude. On fait les teintes dans le milieu & sur le bord opposé, & à mesure qu'on les fait, on les place dans le même ordre que les couleurs en en formant un second rang.

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

Tout étant préparé on passe le pouce de la main gauche dans le trou de la palette, & l'on tient de la même main les brosses & les pinceaux, le poil en haut; on tient encore avec le petit doigt la *baguette* ou *appui-main*, & dans la même un petit chiffon de linge qui sert à essuyer les pinceaux. On travaille à l'ébauche du tableau, qui ne sert qu'à empâter la toile, & pour faire voir l'effet des couleurs. Cette ébauche doit se faire avec les mêmes teintes qu'on employera pour faire le tout; car si on mettoit en finissant du brun sur du clair, ou du rouge sur du bleu, les dernieres couches perdroient beaucoup de leur fraîcheur & de leur éclat. Quand on est obligé de changer quelques parties dans ce goût-là, on repeindra à plusieurs fois en empâtant beaucoup, afin que la couleur qui doit paroître ait beaucoup de corps, & puisse résister à la *pousse* de celle de dessous.

Plus un tableau est nourri de couleur, & que la couleur n'est point tourmentée, plus elle conserve de vivacité & de fraîcheur. Il ne faut donc pas imiter quelques Peintres qui ont fini leurs tableaux

Digitized by Google

ſur les ébauches en y mettant peu de couleurs, comme s'ils glaçoient ſeulement; l'ouvrage eſt à la vérité plus promptement expédié, mais les tableaux en deviennent *eteints* dans la ſuite, & il y paroît comme un brouillard répandu par-tout.

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

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

On doit être ſoigneux de tenir toujours la palette & les pinceaux nets & très-propres; c'eſt pourquoi quand on quitte l'ouvrage à la fin de la journée, il faut les nettoyer. On ôte deſſus la paletre, avec le couteau, les couleurs qui peuvent encore ſervir le lendemain, & on les met ſur une autre palette, ou ſur un morceau de verre net, qu'on frotte légerement d'huile avec le bout du doigt. Mais comme il y a des couleurs qui ſe ſéchent fort vîte, & qui ne pourroient pas ſe conſerver juſqu'au lendemain, telles que le blanc, & toutes les autres couleurs où il y en a beaucoup de mêlé, le brun-rouge, & les noirs où l'on a mis des ſécatifs, on les met à part ſur un morceau de verre ou de fayance, & on les plonge dans de l'eau nette, où ces couleurs peuvent ſe conſerver quelques jours ſans ſe gâter.

Les pinceaux doivent être bien nettoyés avec de l'huile de noix fraiche & nette, ſur le pincelier,

Digitized by Google

toutes les fois qu'on s'en ſert pour différentes teintes & couleurs, & ſur-tout le ſoir quand on quitte l'ouvrage. On les trempe dans l'huile, on les appuye entre le bord du pincelier & le doigt, entre leſquels on les fait couler en les preſſant, ce qu'on répete juſqu'à ce que l'huile en ſorte claire & nette, & on les eſſuye après cela avec le petit linge.

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

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

Lorſqu'un tableau eſt *embu*, on y paſſe un blanc d'œuf battu, au lieu de vernis que quelques-uns

Digitized by Google

y mettent, après qu'il eſt achevé & bien ſec. La térebenthine qui fait la baſe des vernis, pénétre dans la couleur, & l'altere ſouvent, à moins que le tableau ne ſoit très-vieux.

Quand on veut dorer ſur la Peinture à l'huile, on ſe ſert de veilles couleurs fort graſſes & médiocrement épaiſſes, comme celle qui ſe trouve au fond des pinceliers; on la paſſe à travers d'un linge pour en ôter les ordures. On y mêle enſuite trois parties d'ocre jaune, & une de brun-rouge, bien broyés à l'huile, & aſſez clairs & liquides; on les fait cuire dans une écuelle de terre ſur un feu lent, juſqu'à ce que le tout devienne épais & gluant, mais à une conſiſtence cependant telle qu'on puiſſe le coucher avec le pinceau; ce qui forme l'*or couleur*. Si on trouve qu'il ne ſoit pas aſſez ſécatif, on y mêle un peu de couperoſe. On couche cet or couleur ſur la Peinture, en hachant, ou d'une autre maniere, aſſez épais & aſſez ferme pour donner du relief à l'or, & on y applique l'or en feuille avec le coton, ou des pinceaux longs, ou des bilboquets. Il faut attendre que l'or couleur ſoit preſque ſec : il ſuffit qu'il puiſſe happer l'or, car plus il eſt ſec, plus l'or qu'on y applique conſerve d'éclat. il faut obſerver auſſi, avant d'appliquer l'or couleur, de bien dégraiſſer le fond, car l'or prend facilement ſur la couleur, quoiqu'elle paroiſſe bien ſéche. C'eſt pourquoi on détrempe dans aſſez d'eau de la chaux fuſée à l'air, & on la couche ſur tous les endroits où l'on veut dorer. Quand la chaux eſt ſéche, on l'emporte, en la frottant avec une broſſe à peindre un peu rude, en ſorte qu'il n'en reſte que fort peu, qui n'empêche pas de voir ce qui eſt peint, & alors on couche l'or couleur, & enfin l'or. On laiſſe bien ſécher le tout, & en frottant légerement avec une

Digitized by Google

broſſe douce, on emporte tout l'or ſuperflu. On enleve enſuite le peu de chaux reſtée, avec une autre broſſe frottée d'un peu d'huile de noix, nette.

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

DE LA MINIATURE.

La Miniature eſt une Peinture à détrempe, & l'on y employe toutes les mêmes couleurs détrempées avec de l'eau gommée avec de la gomme arabique au lieu de colle. On réſerve le fond du velin ou du papier préparé ſur leſquels on exécute cette Peinture, pour les grands clairs & les rehauts. Le velin doit être bien blanc, bien net, & nullement gras; pour le papier, il faut qu'il ſoit fort, qu'il ait le grain fin, & bien encollé. Quand on veut peindre ſur le papier, le mieux ſeroit de le préparer par une ou deux couches de blanc d'Eſpagne

Digitized by Google

d'Eſpagne détrempé dans de l'eau de colle de gand, ou de cerf, & le bien polir quand il eſt ſec; on ſe ſert auſſi des feuilles de tablettes de poche, ſur leſquelles on écrit avec une aiguille de cuivre ou d'argent.

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

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

Il faut commencer à deſſiner ſon ſujet, & l'on pointille enſuite ſans ébauche les teintes les plus foibles, non-ſeulement aux endroits où elles doivent demeurer, mais encore où il doit y en avoir de plus fortes de la même couleur; car ce n'eſt qu'en revenant pluſieurs fois aux mêmes endroits, & en chargeant de couleur, qu'on parvient à donner de la force à ſon ouvrage. C'eſt pourquoi on ne fait les premieres teintes qu'avec de l'eau un peu colorée, quand on ne mêle point de blanc dans

Digitized by Google

les couleurs. On doit mettre très-peu de couleur à chaque petit point, & ne retoucher jamais, que le premier couché ne soit bien sec. Il faut sur-tout aller doucement, & être sûr de l'effet de la couleur que l'on applique, parce que si l'on donnoit trop de force à quelques endroits, on ne pourroit la diminuer, ou l'effacer, sans gâter l'ouvrage.

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

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

Pour avoir toutes les couleurs terrestres bien fines, on les délaye dans beaucoup d'eau; quand elles sont dissoutes, on remue bien l'eau, & l'ayant ensuite laissé un peu reposer pour faire précipiter

Digitized by Google

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

Pour faire assembler les poils du pinceau & leur faire former une bonne pointe, il faut les mettre souvent sur les bords des lèvres en travaillant;

Digitized by Google

l'humecter avec la langue même quand on a pris de la couleur, & l'y tourner un peu : c'eſt le moyen d'ôter la couleur qu'on auroit priſe de trop. L'orpin ſeul, qui eſt un poiſon, ne doit point ſe porter ſur les levres. Cette maniere de faire la pointe eſt abſolument néceſſaire pour les carnations, où il faut pointiller extrêmement net.

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

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

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

Pour conſerver les miniatures, on eſt obligé de les embordurer avec une glace pour les couvrir, elle en adoucit le trait à l'œil. Quelques-uns y mettent un vernis, dont j'ai donné la recette dans

Digitized by Google

l'article *Vernis* de mon Dictionnaire ; mais de quelqu'eſpece de vernis qu'on ſe ſerve, on riſque de gâter l'ouvrage, ſi on n'avoit pas la précaution d'y mettre une glace devant ou du vernis ; les mouches le perdroient abſolument, ſur-tout ſi l'on a mis du ſucre candi dans l'eau gommée. Si on veut conſerver les miniatures dans un porte-feuille, il faut avoir ſoin d'y mettre par-deſſus un morceau de papier fin & battu, pour qu'il les préſerve du frottement.

Pour faire le Carmin & la Laque de Florence.

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

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

Digitized by Google

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

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

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

La Peinture ſur le verre étoit autrefois très-en uſage, comme on le voit encore aux grands vitraux des Egliſes & des Palais: à peine trouve-

Digitized by Google

t-on aujourd'hui quelques Peintres qui ſçachent la maniere de l'exécuter, ce qui a fait penſer mal-à-propos que le procédé en étoit ignoré, & même perdu.

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

Quand cette Peinture étoit en vogue, on faiſoit faire dans les Verreries des verres de différentes couleurs, qui ſervoient pour les draperies, en les coupant, ſuivant les contours, pour les mettre en œuvre avec le plomb, & on les ombroit ſeulement avec du noir qu'on adouciſſoit, ou en hâchant, ou en pointillant. On a auſſi une autre maniere de faire des ombres ſur ces verres colorés : on donne une couche de noir égale partout avec la gomme arabique, comme ont fait toutes les couleurs; & quand elle eſt bien ſéche, on enleve le noir avec une groſſe plume un peu arrondie par le bec, aux endroits où l'on veut que le fond paroiſſe; & pour les demi-teintes, on enleve, en hâchant plus ou moins pour les faire plus ou moins fortes, ce qui fait à peu près l'effet des tailles des eſtampes; enſuite on fait recuire le noir au fourneau pour l'attacher ſur le verre.

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

La plûpart de ceux qui travaillent à cette eſpece de Peinture ne ſont que de bons Copiſtes, car ils n'ont qu'à ſuivre exactement le deſſin ou

Digitized by Google

patron qu'on leur donne, & ſur lequel ils couchent le verre à plat; ils voyent les contours & les teintes à travers, & n'ont pas beaucoup de peine à les ſuivre.

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

On fit d'abord les Draperies, comme nous l'avons dit ci-devant, &, pour les carnations, on choiſiſſoit du verre dont la couleur fût d'un rouge clair, ſur lequel on deſſinoit avec du noir les principaux traits du viſage, & des autres parties du corps. Quand on vouloit peindre ſur le verre blanc, on y couchoit des couleurs claires ou brunes ſans demi-teintes; auſſi voyons-nous les plus anciennes vîtres de nos Egliſes toutes peintes dans le goût Gothique: cette maniere ſe perfectionna lorſque la Peinture commença à reprendre ſa vigueur, & les François & les Flamands ont le mieux réuſſi dans la Peinture ſur le verre. Un Peintre de Marſeille la porta le premier en Italie, où elle étoit inconnue, & travailla à Rome ſous le Pontificat de Jules II. Albert Durer & Lucas de Leyde la perfectionnerent beaucoup, & l'on parvint enſuite à faire de ſi belles choſes en ce genre, qu'on ne peut rien déſirer de plus.

Digitized by Google

On voit en plusieurs endroits des vîtraux admirables, faits d'après les dessins de très-habiles Maîtres; tels sont ceux de l'Eglise de S. Gervais à Paris, d'après Jean Cousin, qui y travailla lui-même à la Sainte Chapelle de Vincennes, d'après les cartons de Lucas Peni, aux grands Cordeliers, au Cloître des Feuillans, à Anet & ailleurs.

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

Nous voyons dans les anciennes vîtres des couleurs admirables, que l'esprit d'épargne empêche d'imiter aujourd'hui. Il y a des verres dont la couleur est répandue dans l'intérieur même, & d'autres où elle n'est adhérente que sur une des surfaces, ou n'a pénétré dedans que fort peu. Ceux-ci avoient la commodité qu'en usant avec l'émail la surface colorée, jusqu'à ce qu'on en avoit enlevé toute la couleur, on pouvoit sur le même morceau substituer d'autres couleurs pour enrichir de fleurons ou d'autres ornemens d'or, d'argent ou d'autres couleurs, des draperies & divers objets. On les couchoit sur la surface opposée à celle qu'on avoit usée à l'émail, afin que les couleurs nouvelles ne se brouillassent pas avec les anciennes, en mettant les morceaux de verre au feu.

Ce travail se fait avec la pointe du pinceau principalement pour les carnations, & les couleurs se couchent détrempées à l'eau gommée On *épargne* le verre quand il s'agit des *réhauts*

Digitized by Google

des jours, ou de marquer les poils de la barbe, les cheveux, ou l'on enleve la couleur déja couchée, avec une petite pointe de bois, dans les endroits où il ne doit pas rester d'ombres ni de demi-teintes.

Les couleurs dont on se sert ne sont que des verres colorés & transparens. On n'y employe point de blanc, tant parce que le verre coloré en blanc paroîtroit opaque, que parce que le verre paroît blanc quand il se trouve entre la lumiere & le spectateur. Le noir se fait avec des pailles ou écailles de fer qui tombent de l'enclume des Forgerons; on les broye, comme les autres couleurs, sur le porphyre. Ce noir est aussi fort doux à la vue pour laver sur la papier; mais la difficulté de le préparer empêche d'en faire cet usage. Le principal corps de toutes les autres couleurs est un verre assez tendre, qu'on appelle *rocaille*, qui se fait avec du sablon blanc calciné plusieurs fois, puis jetté dans de l'eau pure, & dans lequel on mêle ensuite du salpêtre, pour lui servir de fondant. On teint ce verre avec différens métaux calcinés, & des terres ou pierres minérales. On trouve la meilleure maniere de faire ces verres de toutes les couleurs dans le Traité de l'Art de la Verrerie de Neri, avec les Observations de Merret & les Notes de Runckel, édition de Paris de 1752. Félibien en parle aussi très-au long dans son Traité qui a pour titre, les Principes de l'Architecture, pag. 244 & suiv.

Lorsque les couleurs sont appliquées & bien sèches sur les morceaux de verre, on fait recuire toutes les pieces dans un petit fourneau fait exprès, avec des briques, & qui n'ait en quarré qu'environ dix-huit pouces, à moins que la gran-

Digitized by Google

deur des pieces n'en demande un plus grand. Dans le bas, & à ſix pouces du fond, on pratique une ouverture pour mettre le feu & l'y entretenir. A quelques pouces au-deſſus de cette ouverture, on fixe en travers deux ou trois verges quarrées de fer qui, par leur ſituation, puiſſent partager le fourneau en deux parties. On pratique encore une petite ouverture d'environ deux pouces au-deſſus de ces barres, pour faire paſſer les eſſais quand on recuit l'ouvrage.

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

Ayant placé cette poële, on répand ſur tout ſon fond de la chaux vive bien tamiſée, de l'épaiſſeur d'un demi-doigt, ou de la poudre de plâtre cuite trois fois dans un fourneau à Potier, & par-deſſus cette poudre, des morceaux de verre caſſés, par-deſſus le verre de la poudre, enſorte qu'il y ait trois lits de poudre & deux de verre. Sur le troiſiéme lit de poudre on étend les morceaux de verre peints, & on les diſtribue auſſi par lits avec la poudre, juſqu'à ce que la poële ſoit pleine, ſi on a aſſez d'ouvrage pour cela, ayant ſoin que le lit de deſſus ſoit de la poudre.

Tout étant ainſi diſpoſé, on met quelques barres de fer en travers ſur les parois du fourneau, & l'on couvre la poële de quelque grande tuile qui puiſſe s'y ajuſter en façon de couvercle,

Digitized by Google

de maniere qu'il ne reſte au fourneau qu'une ouverture d'environ deux pouces de diametre à chaque coin du fourneau, & une en haut pour ſervir de cheminée & laiſſer échapper la fumée.

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

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

Digitized by Google

Autre maniere de peindre ſur le Verre.

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

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

Digitized by Google

Pendant qu'elle ſe ſéche on étend encore bien uniment la térebenthine ſur toute la ſurface du verre, on leve enſuite l'eſtampe, & on en applique le côté imprimé ſur la térebenthine, en la poſant d'abord par un bout ſucceſſivement juſqu'à l'autre, de maniere qu'il ne ſe trouve point de vent renfermé entre l'eſtampe & le verre : c'eſt une précaution ſans laquelle l'opération ne réuſſiroit pas.

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

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

On trempe enſuite un pinceau net dans de l'huile de noix, & on le paſſe ſur tout le papier de l'eſtampe, quand il eſt bien ſec; ce qui fait diſparoître ce papier. On prend ſa palette après avoir placé ſon verre ſur un chevalet, ou ſur un pupître; on procéde à l'exécution de la Peinture, d'abord par les carnations qui, pour les femmes, les enfans, ſe font avec les teintes ſuivantes. On mêle avec un couteau d'yvoire, une petite pointe d'outremer, ou de cendre d'outremer, avec du blanc de plomb : la ſeconde teinte ſe fait avec du blanc de plomb & environ une huitiéme partie de jaune de Naples, ou environ les trois quarts moins d'ocre jaune. La troiſiéme avec une

Digitized by Google

pointe de carmin mêlée dans la seconde teinte, de maniere qu'elle ne soit, pour ainsi dire, qu'une nuance avec la premiere. La quatriéme se forme avec la seconde & du cinnabre le double du carmin. Pour la cinquiéme, la sixiéme, &c. on augmente le cinnabre à proportion pour les rendre vives de plus en plus. Enfin pour les ombres, on fait une teinte de jaune de Naples pur & de cinnabre.

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

Un Peintre entendu n'a pas besoin de cette leçon peur faire ses teintes, il les compose à sa fantaisie, suivant son goût & son expérience. J'en connois un (M. Villebois) qui, tant pour les hommes que pour les femmes, ne fait que trois teintes principales, desquelles il forme ses demi-teintes en travaillant, & son coloris représente la chair même avec toute sa fraîcheur & sa vie. Il prétend que le Titien, Rubens & les autres bons coloristes n'en avoient pas davantage, & le prouve par sa maniere de réparer leurs tableaux gâtés, qui ne fait jamais tache, & qui reprend parfaitement le ton de leur couleur. Il fait sa premiere teinte avec un peu d'ocre & du blanc de plomb; la seconde avec la premiere, dans laquelle il mêle du cinnabre & de la laque; &

la

Digitized by Google

la troiſiéme il la compoſe de la ſeconde, à laquelle il ajoute du cinnabre & de la lacque, de maniere qu'elle eſt très-haute. Pour les ombres fortes, il ajoute à cette troiſiéme du rouge-brun en petite quantité, quand il s'agit des carnations d'hommes. Dans les demi-teintes des femmes il employe la cendre d'outremer. Il varie ainſi ſes teintes ſuivant le ſujet; mais il n'en a jamais que trois ou au plus quatre principales ſur ſa palette. M. d'Argenville dit, dans ſon ſecond volume de la Vie des Peintres, pag. 385, que Santerre, dont le coloris étoit ſi beau, formoit toutes ſes teintes avec cinq couleurs ou terres ſeulement; ſçavoir, l'outremer, le maſſicot, le gros rouge-brun, le blanc de craye, & le noir de Cologne; & qu'il n'employoit ni lacque ni ſtil de grain, parce que ces couleurs ſont ſujettes à changer. On me paſſera cette digreſſion en faveur des Eleves de Peinture. Revenons à nôtre ſujet.

Dans l'eſpece de Peinture ſur le verre dont il eſt ici queſtion, on commence l'ouvrage par où on le finit dans les autres manieres de peindre; on fait d'abord les rehauts & les clairs les plus vifs, on vient enſuite aux demi-teintes, & de-là aux ombres. On ſuit le deſſin de l'eſtampe, dont les clairs & les ombres ſont indiqués par les traits & les hâchures. Ceux qui voudront s'amuſer à peindre ainſi, trouveront un plus grand détail dans la petite brochure que j'ai citée, & qui n'a d'autre objet que d'en apprendre tout le procédé. Cet ouvrage peut même être d'une grande utilité pour les jeunes gens qui commencent à peindre, parce que l'Auteur y indique la maniere de colorier toutes ſortes de draperies, les linges, l'architecture, les cheveux de différentes couleurs, les arbres & les autres objets

Digitized by Google

de la nature ; il n'a passé sous silence que les fleurs, parce que le nombre en est trop grand. Félibien parle dans son Traité d'Architecture, d'une maniere de peindre sur le verre, qui se pratique comme celle que je viens de donner, excepté que dans le procédé on peint seulement sur le verre sans y appliquer une estampe, & qu'il faut y dessiner son sujet ; cette maniere rapportée par Félibien, ne peut être exécutée que par un Peintre habile, & celle que j'ai détaillée peut être réduite en pratique par tout homme qui ne sçauroit même pas le dessin, pourvu qu'il suive exactement ce qui est marqué dans la brochure que j'ai indiquée. Il est facile de juger que la Peinture devant seulement se voir à travers de la glace, c'est-à-dire, du côté où n'est pas la couleur, le Peintre ne voit presque pas ce qu'il fait ; il faut même peindre tout au premier coup, & sans retoucher ; car les couleurs qu'on coucheroit sur d'autres déjà séches, ne paroîtroient pas au travers, & ne pourroient par conséquent s'appercevoir, à moins que les premieres couchées n'eussent pas assez de corps pour empêcher de voir les secondes.

DE LA PEINTURE EN ÉMAIL.

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

Digitized by Google

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

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

Tous les ouvrages de ce tems-là n'étoient faits qu'avec des émaux transparens; & quand on employoit des émaux opaques, on couchoit cha-

Digitized by Google

que couleur à plat & séparément, comme on fait encore quelquefois pour émailler certaines pieces de relief, & l'on ignoroit la maniere d'en faire le mêlange pour en composer toutes les couleurs.

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

Le grand feu où l'émail doit nécessairement passer, fait la plus grande difficulté, & produit les plus considérables obstacles à la célérité de l'ouvrage, à la certitude de son succès, en même-tems qu'il lui donne sa principale beauté. Car sans compter les petites bulles ou ampoules qui s'élevent quelquefois sur l'émail dans le feu, les fêlures, accidens encore plus fâcheux, mais qui

Digitized by Google

n'arrivent qu'aux Artiſtes ſans expérience, le feu affoiblit toujours un peu l'ouvrage à chaque fois qu'on l'y expoſe, ce qui exige des couches répetées, un nouveau travail, & dans le dernier feu une attention eſſentielle à donner à ce qu'on fait une force proportionnée à celle que l'Artiſte habile doit ſçavoir qui ſe perdra dans le feu.

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

Toutes les difficultés attachées à ce talent ſeroient trop longues à rapporter; le petit nombre d'Artiſtes qu'il y a eu, & qu'il y a encore en ce genre, les annonce aſſez. Un talent ſi compliqué, & ſur-tout la maniere de conduire le feu qu'il exige, ne peut aiſément ſe concevoir par ceux qui n'ont pas été témoins des opérations. Pour en avoir quelqu'idée, on peut ſe repréſenter & imaginer des cires d'Eſpagne colorées différemment, & miſes en poudre, ainſi que le ſont les émaux de différentes couleurs. Si avec ces cires en poudre on peint un objet ſur une plaque de la même cire, appliquée & inhérente ſur une autre plaque de métal, & qu'après cela on expoſe le tout a un feu capable de donner à la plaque & aux poudres de cire un commencement de fuſion, les poudres s'aglutineront entr'elles & toutes enſemble à la plaque, & ne feront qu'un

Digitized by Google

même corps. Voilà une légere image du méchanisme de la Peinture en émail.

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

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

Nous avons un Traité en latin sur l'Art de la Verrerie, par un fameux Chymiste Allemand,

Digitized by Google

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

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

Digitized by Google

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

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

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

Ces Ecrits paroîtront outrés à quiconque aura lû la Lettre du fameux Petitot à ſon fils, pour lui ſervir de guide dans l'Art de peindre en émail. C'eſt un pere qui veut inſtruire ſon enfant de bonne foi ; il ne cherche pas à mettre du merveilleux où il n'y en a point : ſa Lettre eſt remplie de préceptes ſolides, & auſſi ſimples que vrais & utiles. Il lui donne les moyens de ſurmonter

Digitized by Google

les difficultés qu'il avoit éprouvées lui-même, & le conduit ainſi depuis la premiere ébauche juſqu'au fini. L'intelligence avec laquelle cet homme admirable a employé ſes couleurs, & le beau poliment qu'il leur a donné, fait voir dans ſes portraits à quel point de perfection on peut porter cette maniere de peindre, & la confiance qu'on doit avoir en ſes préceptes.

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

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

L'émail blanc qui couvre les plaques, & qui

Digitized by Google

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

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

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

Digitized by Google

graſſe, on délaye ſes couleurs, & on les employe ainſi que dans la miniature.

La Peinture embellit notre ſolitude, pare nos appartemens, & charme notre loiſir par ſes illuſions : elle nous met devant les yeux ce que la nature a de plus intéreſſant, & de plus riant dans tous les genres ; ſouvent en nous amuſant, elle nous inſtruit & nous fait penſer. Mais ſes productions éprouvent, malgré tous nos ſoins, les atteintes du tems qui détruit tout. Les matieres ſur leſquelles on couche les couleurs, les couleurs elles-mêmes ont trop peu de conſiſtance & de ſolidité pour être inaltérables. Ces réflexions devroient, ce ſemble, faire impreſſion ſur les eſprits, au moins de ceux qui jaloux de conſerver à la poſtérité, le plus long-tems qu'il ſera poſſible, la mémoire des hommes qui ſe ſont illuſtrés par les ſciences, par les talens, par les armes ; de ces hommes à qui l'on doit de l'amitié, de la reconnoiſſance, tels qu'un pere, un bienfaiteur, un ami : leurs portraits faits à l'huile, à la cire, au paſtel, en miniature, n'ayant pas la ſolidité de la Peinture en émail, ſont peu propres à ſeconder nos vûes ; cette Peinture vitrifiée, exempte des impreſſions de l'air & de l'humidité, donneroit une eſpece d'immortalité aux objets de notre attachement. Si l'on étoit bien pénétré de cette vérité, les Peintres en émail ne ſeroient-ils pas plus occupés ?

Cette eſpece de Peinture ne peut s'exécuter dans ſa perfection que ſur des plaques d'or très-fin, aſſez minces & *embouties*, c'eſt-à-dire, un peu relevées vers le milieu, & plus fortes vers les bords ; ou, ſi l'on veut, concaves d'un côté & convexes de l'autre ; car comme elles doivent être miſes plus d'une fois au feu, elles ſe tour-

Digitized by Google

menteroient ſi elles n'étoient pas de cette figure, & l'émail s'éclateroit ou ſe gerſeroit. On met une couche d'émail ſur la ſurface concave, & le ſujet doit être peint ſur la convexe. On choiſit l'or à cauſe de ſa pureté; car l'argent jaunit l'émail blanc, le cuivre s'écaille & jette des impuretés.

Lorſque la plaque eſt forgée telle que nous l'avons dit, on y applique deſſus & deſſous une couche d'émail blanc, qui ſert de fond ordinaire, comme le blanc du velin ſert pour la miniature. On y deſſine ſon ſujet avec les féces du vitriol & du ſalpêtre, qui reſtent dans la cornue après la diſtillation de l'eau-forte. On le détrempe, comme les autres couleurs, avec l'huile d'aſpic. Le trait étant bien arrêté, on *parfond* l'émail au feu, & on y peint enſuite ſon ſujet en pointillant avec la pointe du pinceau. Le tableau fini, on le met recuire ſous un mouffle, ou petit fourneau de reverbere, fait de terre à creuſet; & les couleurs doivent s'y *parfondre*, & prendre une ſurface luiſante & unie également par-tout, comme un verre fondu ſans aucun bouillon. On a auſſi des eſſais à part pour reconnoître ſi toutes les couleurs ſont bien fondues. Quand l'ouvrage eſt ſorti du feu, on peut le retoucher tant que l'on veut, pourvu qu'à chaque fois on remette le tableau au feu de reverbere, obſervant de le retirer du feu ſitôt que l'émail nouvellement appliqué a pris ſon *poliment*.

L'émail blanc dont nous venons de parler, ſe fait, ſuivant M. Merret, avec du régule ſimple d'antimoine & de la matiere du verre blanc ordinaire. On peut voir la maniere de faire les émaux de toutes les couleurs, dans l'Art de la Verrerie le Neri, commenté par Merret, auquel Kunckel

Digitized by Google

a joint des notes fondées sur ses propres expériences, édition françoise *in*-4° de Paris en 1752. On approuve tous les procédés dont parlent ces Auteurs, & la plûpart des Peintres en émail composent eux-mêmes leurs couleurs, pour leur donner une perfection qu'ils n'osent espérer des émaux faits dans les Verreries. Ils cherchent d'ailleurs avec une attention scrupuleuse à les rendre tous également fondans; mais ils préférent en général les plus durs à ceux qui le sont moins. Toutes les couleurs doivent être broyées très-fines sur une agathe ou un caillou, avec la molette de même matiere.

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

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

Toutes sortes d'émaux ne peuvent pas s'employer indifféremment sur tous les métaux; le cuivre qui reçoit tous les émaux épais, n'admet

Digitized by Google

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

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

DE LA PEINTURE EN PASTEL.

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

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

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur la matiere où on l'applique, parce qu'elles

Digitized by Google

n'y ſont répandues que comme de la pouſſiere, on eſt obligé de couvrir les deſſins ou tableaux faits au paſtel, d'une glace bien blanche, ſans nœuds, ſans bouillons & ſans couleur, ce qui leur donne une eſpece de vernis, & rend les couleurs plus douces à la vûe.

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

On ne fait gueres uſage de cette ſorte de Peinture que pour les portraits; l'eſpece de velouté que forme cette pouſſiere eſt plus propre que toute autre Peinture à repréſenter les étoffes,

Digitized by Google

& le moëlleux avec la fraîcheur des carnations; la couleur en paroît plus vraie; mais pour réuſſir parfaitement, il faut être extrêmement habile. Ce travail eſt d'ailleurs commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quand on veut, ſans aucun appareil : on le retouche & on le finit à ſa volonté; car on peut effacer facilement, avec une mie de pain, les endroits dont on n'eſt pas entiérement ſatisfait.



Digitized by Google



DICTIONNAIRE

PORTATIF

DE PEINTURE,

SCULPTURE, GRAVURE

ET ARCHITECTURE.

A B

ABAJOUR, terme d'Arch. Espece de fenêtre en forme de grand soupirail, dont l'embrasement de l'appui est en glacis, & qui sert à éclairer tout étage souterrein, comme cuisines, offices, caves, &c. C'est aussi la fermeture ou glacis d'un vitrail d'église, ou de dôme, que l'on fait pour en racorder ou réunir la décoration intérieure & extérieure.

A B

ABAISSEMENT, terme d'Arch. Diminution, retranchement de hauteur.

ABAISSER, t. d'Arch. Diminuer, retrancher de la hauteur. En terme de jardin, c'est couper une branche près du tronc, le ravaler.

ABAQUE, t. d'Arch. On appelle ainsi la partie supérieure ou le couronnement du chapiteau de la colonne, laquelle est quar-

Digitized by Google

sée aux ordres Toscan, Dorique & Ionique, & échancrée sur les faces au Corinthien & au Composite, ayant ordinairement une rose au milieu. Dans les deux derniers ses angles s'appellent *Cornes*, le milieu *Balai*, & la courbure *Ove*.

Les Ouvriers donnent aussi le nom d'*abaque* à un ornement gothique avec un filet au chapelet, qu'ils appellent *filet* ou *chapelet de l'abaque*, lequel est de la moitié de la largeur de l'ornement. Quelques Architectes entendent encore par *abaque* le plinthe qui est autour de l'échine, & d'autres une moulure en creux, qui couronne le piédestal de l'ordre Toscan. L'*abaque* se nomme encore *tailloir*.

ABATAGE, *Voyez* LEVIER.

ABATIS. Les Carriers appellent ainsi la pierre bonne ou non à bâtir, qu'ils ont abatue.

ABAVENTS, petits auvents de charpente ordinairement couverte d'ardoise, que l'on met aux clochers pour renvoyer en bas le son des cloches, & empêcher qu'il ne se dissipe en l'air.

ABBÉE, t. d'Arc. hyd. ouverture par laquelle on fait couler l'eau d'un ruisseau ou d'une riviere, pour faire moudre un moulin, & que l'on ferme, quand on veut, avec des *pales* ou *lançoirs*.

ABOUT, t. de Charp. l'extrémité d'une piéce de bois depuis une *entaille* ou une *mortoise*.

ABOUTIR, t. d'Arch. hyd. Raccorder un gros tuyau sur un petit, soit au moyen d'un colet de plomb, ou avec un lambour de plomb fait en cone.

ABREUVER, t. de Peintres d'appartemens. Mettre une couche de couleur très-liquide pour servir d'apprêt, & disposer le bois ou autre matiere, à recevoir la couleur qui doit frapper la vue.

On dit aussi *Abreuver* quand on met une couche de colle de Flandre ou d'Angleterre, pour remplir les pores du bois, avant de mettre le vernis.

ABREUVER se dit encore de l'apprêt que les Peintres font mettre sur les murs avant d'y coucher les couleurs à l'huile ou à fresque.

ABREUVER, en t. de Jard. C'est faire venir de

Digitized by Google

l'eau d'une riviere, d'un ruiſſeau ou d'une ſource par une rigole ou canal, pour arroſer le terrein.

ABREUVOIRS, intervalles que les Maçons laiſſent ou font entre les joints des pierres, pour y faire entrer du *mortier*. C'eſt auſſi un glacis le plus ſouvent pavé de grais, & bordé de pierres qui conduit à un baſſin, ou à une riviere pour abreuver les chevaux.

ABRIER ou ABRITER, t. de Jard. Mettre à l'abri du vent une couche, une fleur.

ACADÉMIE. On appelle ainſi des Salles où s'aſſemblent des ſçavans, des gens de lettres, & d'autres perſonnes qui profeſſent les beaux arts. Ce mot vient d'*Academus*, nom d'un citoyen d'Athênes, qui donna ſa maiſon à des Philoſophes pour y étudier & tenir leur aſſemblée. Il y a à Paris pluſieurs Académies Royales, & entr'autres une d'Architecture, de Peinture, de Sculpture & de Gravure.

L'Académie Royale d'Architecture doit ſon établiſſement aux ſoins de M. Colbert, qui lui procura des Lettres-Patentes le 30 Nov. 1671. Comme le Roi Louis XIV. la mit ſous la direction du Surintendant de ſes bâtimens, M. Colbert en fut le premier Directeur. Elle étoit alors compoſée de vingt-ſix Architectes, diſtribués en deux claſſes; aujourd'hui le nombre eſt de trente-deux, ſeize dans chaque claſſe: cette augmentation a été faite, en vertu de Lettres-Patentes du Roi, données à Verſailles au mois de Nov. 1775, portant nouveaux Statuts & Réglemens pour cette Académie. En cas de mort ou de réſidence de l'un d'eux hors de Paris, ſi ce n'eſt par ordre & pour le ſervice du Roi, il doit être remplacé, & alors l'Académie eſt tenue de préſenter au Roi trois ſujets, parmi leſquels il choiſit celui qu'il lui plaît; & ſi le mort ou l'abſent eſt de la premiere claſſe, les trois aſpirans doivent être de la ſeconde. Pour être admis dans celle-ci, il faut avoir au moins vingt-cinq ans, être de bonnes mœurs & de probité reconnue, & avoir acquis comme, pour la premiere claſſe, une réputation d'habileté dans

Digitized by Google

l'Architecture, soit par la construction de quelque édifice considérable. Sur ses dessins, soit par des ouvrages sur cet Art, ou par une longue expérience dans la conduite des Bâtimens du Roi: les Secrétaires & Professeurs de Mathématiques sont seuls exempts de cette loi, il leur suffit d'avoir des connoissances en Architecture pour en faire une profession spéciale. Aucun Académicien ne peut faire les fonctions d'Entrepreneurs, pas même pour des édifices du Roi, & la qualité d'Architecte du Roi est interdite à tout autre.

Outre ces deux classes, il a six Académiciens honoraires-associés-libres, qui, dans les séances académiques, ont rang entre la premiere & la seconde classe, & douze Correspondans ou Associés étrangers & régnicoles, demeurant à 25 lieues au moins de Paris. Tout ce qu'on exige des uns & des autres, c'est qu'ils soient propres par leurs connoissances à contribuer au progrès de l'Architecture. Ils doivent être proposés par l'Académie, & agréés par le Roi.

Cette Académie a toujours pour Directeur le premier Architecte du Roi, & est précédé en son absence, dans ses assemblées, par l'Architecte ordinaire, aussi du Roi, compris dans le nombre des seize Académiciens de la premiere classe, & à son défaut, par le plus ancien de ceux-ci. Elle est sous la protection du Roi, qui lui fait sçavoir ses ordres par le Directeur & Ordonnateur général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales, aujourd'hui M. le Comte d'Angeviller.

Elle tient ses Assemblées ordinaires au Louvre, le lundi de chaque semaine, depuis le 11 de Novembre jusqu'au 8 Septembre. Les Académiciens qui assistent aux assemblées, s'y étant rendus dans la premiere demi-heure, ont chaque fois pour droit de présence; sçavoir, ceux de la premiere classe, chacun un jetton d'argent & une pistole, & ceux de la seconde, seulement un jetton, quelquefois cependant la rétribution de ces derniers est plus forte, parce qu'ils partagent entr'eux celle destinée pour leurs confre-

Digitized by Google

tes absens. Les uns & les autres doivent donner à l'Académie, chaque année, un mémoire au moins, sur quelque sujet analogue à l'Architecture, propre aux arts & sciences, qui ont avec elles une relation plus prochaine, afin de pouvoir, de tems en tems, en former & mettre au jour un volume.

Le Secrétaire de l'Académie est perpétuel, & à la nomination, de même que les deux Professeurs d'Architecture & de Mathématiques, du Directeur & Ordonnateur général des bâtimens du Roi. Ces deux derniers donnent, chacun pendant deux heures, & deux jours de chaque semaine, des leçons publiques; sçavoir, celui d'Architecture, des leçons élémentaires de cet art, pendant la premiere heure, & d'un genre plus relevé, pendant la seconde; celui de Mathématiques enseigne la Géométrie, la Mécanique & la Perspective.

Tout Eléve de l'Académie qui manque aux leçons d'Architecture durant plus d'un mois, sans un congé du Professeur, doit être rayé; & pour être reçu tel, les conditions & qualités requises sont d'avoir au moins seize ans, d'être de bonnes mœurs, de professer la Religion & la Foi Catholique; de sçavoir lire, écrire & les premieres regles de l'Arithmétique, & dessiner facilement l'Architecture & l'Ornement, même la Figure, s'il se peut; enfin d'avoir, autant qu'il se pourra, une teinture des Lettres & de la Géométrie, & quelques connoissances des Auteurs, des régles & premiers principes d'Architecture, par rapport à la pratique & à la théorie de cet Art. Les Eléves sont exempts de la Milice, & on donne tous les mois une Médaille d'argent à celui d'entre eux, qui a le mieux traité un sujet donné par l'un des Professeurs; & tous les ans, vers la fin de Mai ou le commencement de Juin deux grands Prix, l'un d'une Médaille d'or pour celui qui a le mieux réussi à l'égard d'un sujet arrêté par déliberation de l'Académie, & roulant sur quelque grande composition d'Architecture, & une Médaille d'argent pour celui qui a le plus approché.

Digitized by Google

Tels ſont en général les principaux Statuts & Réglemens actuels de l'Académie Royale d'Arhitecture.

Acapémie de Peinture. Les démêlés qui ſurvinrent entre les Maîtres Peintres & Sculpteurs de Paris, & les chicanes qu'ils firent aux Peintres privilégiés du Roi, donnerent naiſſance à la premiere. Le Brun, Sarazin & quelques autres, en formerent le projet ſous le titre d'Académie Royale de Peinture & de Sculpture : il fut agréé & mis en exécution, en vertu d'un Arrêt du Conſeil, daté du 20 Janv. 1648. M. de Charmois, Secrétaire du Maréchal Schomberg, en dreſſa les premiers Statuts. Les aſſemblées ſe tinrent d'abord chez lui, enſuite chez un de ſes amis près de S. Euſtache, puis dans l'Hôtel de Cliſſon, rue des deux Boules ; & en 1653, les conférences ſe tinrent dans la rue des Déchargeurs.

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

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

Elle eſt compoſée aujourd'hui d'un Protecteur, qui eſt le Roi même, & qui en commet ordinairement un autre, comme Vice-Protecteur, (c'eſt aujourd'hui M. le Comte d'Angeviller) d'un Directeur, d'un Chancelier, de deux Recteurs avec deux Adjoints, d'un Tréſorier, de douze Profeſſeurs, d'Adjoints-Profeſſeurs, de Conſeillers, d'un Secrétaire Hiſtoriographe, de trois Profeſſeurs des Eleves protégés par le Roi ; l'un pour l'Hiſtoire, la Fable & la Géographie ; l'autre Profeſſeur pour la Géométrie & la Perſpective, & le troiſiéme pour l'Anatomie. Les autres ſont reçus

Digitized by Google

dans cette Académie à titre d'Académiciens ; il y en a d'Honoraires & Amateurs, d'autres comme Honoraires Associés libres, il y a encore des Agréés; & enfin un Huissier. Les Peintres y sont reçus selon leurs talens, & avec distinction de ceux qui travaillent à l'Histoire, & de ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des fleurs & fruits, ou des animaux, ou des payſages, ou qui ne peignent qu'en mignature, en émail, &c. ou comme Sculpteurs, ou enfin comme Graveurs dans quelque genre que ce soit. Cet Académie tient lieu aux Eleves d'apprentiſſage & de maîtriſe, & l'on n'y reçoit que ceux qui ſe ſont ſignalés dans ces Arts, au jugement de ceux qui y ſont en charge. On ſe préſente avec un tableau composé & fait de ſa main; ſi à la pluralité des voix on eſt agréé, le Directeur donne à l'Agréé un ſujet à peindre pour ſon morceau de réception. L'Agréé doit en préſenter l'eſquiſſe un peu finie à l'Académie; &, ſi elle eſt approuvée, on dit à l'Agréé de faire le tableau. Quand le morceau eſt fait, il le préſente, & eſt reçu Académicien. Le tableau reſte à la ſalle de l'Académie, avec le nom du Peintre écrit au haut de la bordure.

Avant cette Académie Royale, il y en avoit une appellée Académie de S. Luc, laquelle ne ſubſiſte plus. Elle tenoit ſes aſſemblées dans une maiſon près de S. Denys de la Chartre, & avoit auſſi une Ecole publique, où l'on diſtribuoit tous les ans trois Prix de deſſin aux Eleves; mais comme il falloit, lorſque l'on n'étoit point de l'Académie Royale, s'y faire recevoir Maître, pour pouvoir profeſſer publiquement la Peinture, dans quelque genre que ce fût, ce qui gênoit fort les particuliers, & pouvoit nuire aux progrès de l'Art, elle a été ſupprimée avec les Jurandes. Auparavant on y recevoit auſſi ceux qui vouloient avoir le droit de faire ou de vendre des tableaux, de la ſculpture & de la gravure; aujourd'hui ce commerce eſt libre, & la Peinture eſt un Art ou Profeſſion que chacun peut exercer à ſon gré, ſans crainte d'y être inquiété.

Digitized by Google

Ils avoient des Statuts & des Ordonnances du 12 Août 1391, renouvellés en 1619 : des Lettres du Roi Charles VI. de l'an 1430, les exemptoient de tailles, subsides & subventions, guet & garde, & autres charges. Les Sculpteurs s'y joignirent par Arrêt du 7 Sept. 1613. L'Académie Royale jouit de tous ces priviléges, & a de plus des Académiciens pensionnés. *Voyez* ECOLE, ELEVE.

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

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

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

Il y a encore une autre Ecole de Dessin & de Peinture, rétablie depuis peu dans la Manufacture Royale des Gobelins. Les Ar-

Digitized by Google

tistes, Membres de l'Académie Royale, la dirigent.

ACANTHE, Plante, qui forme l'ornement du chapiteau corinthien. Elle différe d'une autre *Acanthe*, appellée *Epineuſe*, que les Sculpteurs gothiques ont copiée par mégarde dans leurs ornemens, ce qui les a bien éloignés du bon goût de l'antique.

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

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

ACCOLEMENT, terme d'Arch. Eſpace de terrein entre les bordures d'un pavé, & les foſſés d'un chemin auquel il ſert d'élargiſſement.

ACCOLER, t. d'Arch. en parlant de l'entrelaſſement de branches de palmes, de lauriers, de pampres, &c. autour d'une colonne.

ACCOMPAGNEMENT, *Voyez* ACCESSOIRE, EPISODE.

ACCORD, en terme de Peinture, ſe dit du ton, & des parties avec leur tout ; ce dernier eſt la même choſe qu'*être bien enſemble*. C'eſt en général l'harmonie qui réſulte de la maniere de ménager le clair-obſcur, & de noyer les couleurs de façon qu'elles ne tranchent pas, de varier le coloris, en ſorte que l'œil en ſoit ſatisfait. Quand on parle de cet accord des parties qui compoſent l'*enſemble*, on entend parler de la juſteſſe des proportions, & de l'harmonie qu'elles font les unes avec les autres. Pluſieurs Auteurs célebres en ont traité à fond. Paul Lomaſſe en parle dans ſon premier livre de l'*Art de la Peinture*. On trouvera les régles de ces proportions dans l'article PROPORTION.

Digitized by Google

ACCORD des couleurs. *Voyez* UNION.

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

ACCOUDOIR, terme d'Arch. *Voyez* APPUI.

ACCOUPLEMENT, terme d'Arch. Par ce terme on entend la maniere d'eſpacer les colonnes le plus près les unes des autres qu'il eſt poſſible, ſans que les bazes & les chapitaux s'engagent les uns dans les autres.

ACHEVÉ. *Voyez* FINI.

ACROTERES, terme d'Arch. Petits piedeſtaux placés au milieu & aux deux extrémités d'un frontiſpice, & ſur leſquels on poſe les figures. Ce mot ſignifie auſſi quelquefois les extrémités ou les faîtes des bâtimens. Quelques-uns veulent qu'il exprime aujourd'hui dans l'Architecture Françoiſe, les petits murs ou doſſerets placés à côté des piedeſtaux entre le ſocle & la tablette de baluſtrades.

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

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

ADAPTER, t. d'Arch. Approprier par application au par incruſtation une ſaillie ou un ornement à quelque corps.

ADENT, aſſembler en Adent. *V.* ASSEMBLAGE EN ADENT.

ADHERENT. Qui eſt joint, attaché à quelque choſe. Il ne faut pas que les plis des draperies ſoient trop caſſés & adhérens ; l'ouvrage en devient dur. Les draperies adhérentes au corps en forme de linge mouillé ne conviennent qu'à la Sculpture : elles montrent mieux le nud, mais elles font un effet meſquin & trop maigre dans les tableaux.

Digitized by Google

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

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

ADOS, terme de Jard. Elevation de terre en talus le long d'une muraille bien exposée, pour y semer & hâter la production de ce qu'on pourroit faire venir plus lentement en pleine terre. Dans les terres froides & humides on fait aussi des *Ados en Bahu*, pour en corriger le défaut, & donner une meilleure qualité à tout ce qu'elles produisent.

ADOSSER. C'est appuyer une maison contre un mur ou contre une autre, y joindre un appui.

ADOUCIR, en terme de Peinture, c'est mêler les couleurs avec un pinceau qu'on appelle *Brosse*. On *adoucit* les couleurs; les dessins lavés & faits à la plume, en affoiblissant la teinte. On *adoucit* les traits en les marquant moins. L'on appelle encore *Adoucir*, lorsqu'en changeant les traits on donne plus de douceur à l'air d'un visage qui avoit quelque chose de rude. *Félib.*

ADOUCIR est aussi un terme d'Architecture, & signifie l'art de laver un dessin, de maniere que les ombres se perdent insensiblement dans le clair, pour éviter la dureté qu'emporteroit avec elle une ombre trop tranchante.

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

ADOUCISSEMENT, est en Architecture le racordement qui se fait d'un corps avec un autre, par un chanfraim ou par un cavet.

ADUSTION. *Voyez* PEINTURE en caustique.

AERIEN, NE, nom que les Peintres donnent aux objets représentés dans l'éloignement, & comme

Digitized by Google

ſuſpendus dans les airs. Il faut, pour produire cet effet, faire choix des couleurs légeres, & toujours draper comme tranſparent.

AFFAISSÉ, en terme d'Arch. ſe dit d'une maiſon, d'un mur qui étant ſur un mauvais ſol, baiſſe à cauſe de ſon poids.

AFFILER, terme de Jard. Planter en ligne, *Voyez* ALIGNER.

AFFLEURER, terme d'Arch. Réduire deux corps ſaillants l'un ſur l'autre à une même ſaillie, comme une trape au niveau du plancher.

AFFOIBLIR un trait. *Voyez* ADOUCIR, ETEINDRE.

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

AGRAFFE, en terme d'Arch. eſt un crampon, ou morceau de fer à crochet, qui ſert à retenir les pierres & les marbres.

AGRAFEE, en Jardin. eſt un ornement qui lie deux figures dans un parterre.

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

AGREMENT, en t. de Peinture, *Voyez* GRACE.

AGROUPPER. *Voyez* GROUPPER.

AIDE-MAÇON, nom que l'on donne à ceux qui portent aux Maçons & aux Couvreurs les matériaux dont ils ont beſoin.

AIDES, terme d'Arch. Petits lieux à côté de plus grands pour leur ſervir de décharge.

Digitized by Google

AIGLE, en t. d'Arch. eſt un oiſeau qui ſert d'ornement à quelques chapiteaux, & qui ſervoit anciennement d'attribut à ceux des temples dédiés à Jupiter.

AIGRE, en terme de Peinture, ſe dit d'une couleur déſagréable à la vue; il faut éviter de s'en ſervir dans les tableaux. Elles ſont produites par les couleurs mal rompues, & par le mêlange des couleurs ennemies, comme le bleu & le vermillon.

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

AIGUILLE, t. d'Arch. Piramide de charpente bâtie ſur quelque clocher, ou le comble d'une Egliſe, pour lui ſervir de couronnement. On appelle encore ainſi un obeliſque dreſſé dans une grande place. *Voyez* OBELISQUE.

AIGUILLES d'un pertuis, terme d'Arch. hyd. On donne ce nom à pluſieurs piéces de bois poſées à plomb, qui ſervent à fermer les pertuis des rivieres pour arrêter & hauſſer l'eau, & qu'on leve pour le paſſage des bateaux.

AILE, terme d'Arch. C'eſt ce qu'on bâtit à droite & à gauche d'un principal corps de logis, & qui y tient. On appelle encore ainſi les bas côtés d'une Egliſe ou les petites voutes à côté de la grande.

AILE de mur. *Voyez* MUR en aîle.

AILES de moulin. On donne ce nom à quatre grands chaſſis couverts de toile, qui traverſent l'eſſieu en dehors, & reçoivent le vent pour faire tourner le moulin. Les Meûniers les appellent *Volans*. *Voyez* MOULIN.

AILERON. Eſpece de conſole renverſée de pierre ou de bois, revêtue de

Digitized by Google

plomb, dont on orne les côtés d'une lucarne.

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

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

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

AIRE, en t. d'Arch. eſt la ſurface & capacité d'un plancher, le fond d'un baſſin, & en général toute ſuperficie plane & horizontale.

AIRE de recoupes, en terme de Jard. eſt une épaiſſeur de 8 à 9 pouces de recoupes de pierre, pour affermir les allees des Jardins.

AIS. Planche de chêne ou de ſapin, dont on ſe ſert pour faire des cloiſons légeres, & couvrir les eſpaces des ſolives; dans ce dernier cas on les appelle *Entrevoux*, *Voyez* ce mot.

AISANCE, en t. d'Arch. eſt un lieu commun, de commodité.

AISÉ, ÉE, ſe dit du génie & du pinceau. Le génie *aiſé* invente facilement, il ſçait varier le même ſujet d'une infinité de manieres. Le pinceau *aiſé* eſt celui dont la touche eſt franche, large, libre & facile. Rubens excelloit dans l'un & dans l'autre. On dit auſſi un ciſeau *aiſé*, en fait de Sculpture; & une pointe *aiſée*, en termes de Gravure; c'eſt-à-dire, une pointe nette, coulante, pittoreſque.

AJUTAGE. Morceau de cuivre tourné & percé en canon de ſouflet, qu'on

Digitized by Google

ajuſte à vis ſur une tige ſoudée ſur la touche du tuyau d'un jet-d'eau, & qui en détermine la groſſeur.

ALBATRE. Eſpece de pierre calcinable, moins dure que le marbre, mais plus dure que le plâtre.

ALCOVE, t. d'Arch. Partie d'une chambre à coucher, dont elle eſt ſéparée, ou par un panneau de menuiſerie chantourné & appuyé ſur deux autres, ou par une eſtrade, ou par quelques colonnes ou ornemens d'Architecture.

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

ALLÉE, terme d'Arch. Paſſage commun qui conduit de la porte du logis à la cour ou à l'eſcalier, c'eſt auſſi un paſſage qui, dans les maiſons ordinaires, communique & dégage les chambres; mais alors on lui donne plus communément le nom de *Corridor*. On appelle *Allée biaiſe* une *Allée* qui n'eſt point parallele à celle de front ou de traverſe; *Allée de front*, celle qui eſt droite en face d'un bâtiment; *Allée en perſpective*, celle qui eſt plus large à ſon entrée qu'à ſon iſſue; *Allée rampante*, celle qui a une pente ſenſible; *Allée de traverſe*, celle qui coupe à angles droits une *Allée* de front.

Digitized by Google

ALLÉE, en t. de Jard. eſt un chemin droit & parallele, bordé d'arbres ou d'arbriſſeaux. On nomme *Allée de compartiment*, un large ſentier qui ſépare les carreaux d'un parterre ; *Allée en zigzag*, celle d'un labyrinthe ; *Allée d'eau*, un chemin bordé de jets ou bouillons d'eau ſur deux lignes paralleles.

ALLEGE, t. d'Arch. Petit mur d'appui dans les croiſées, qui eſt moins épais que les pieds droits & le reſte du mur. On appelle auſſi *Allege*, des pierres qui ſont ſous le piédroit d'une croiſée, qui jettent des harpes, (*V.* HARPE) pour faire liaiſon avec le parpin d'appui, (*Voyez* PARPIN) lorſque l'appui eſt évidé dans l'embraſure.

ALLEGEMENT, en t. de Graveurs en taille-douce, ſe dit de l'action de la main qui trace les traits, & forme des tailles ou des hachures, en appuyant moins dans un endroit que dans l'autre.

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

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

ALLEGORIQUEMENT. *Voyez*. ALLEGORIQUE.

ALPHABET, terme de Graveurs. Ce ſont différentes ſortes d'alphabets, ou lettres ornées de fleurons & de figures pour mettre au

Digitized by Google

au commencement des sections, livres, chapitres, &c. des ouvrages imprimés, pour les orner. On appelle ces lettres, *Lettres grises*.

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

AMAIGRIR (s'), terme de Sculpture, qui se dit d'une figure de terre nouvellement faite. On dit qu'elle s'*amaigrit*, parce qu'en séchant, les parties se resserrent, diminuent de grosseur, & deviennent moins nourries.

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

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

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

Les Artistes ne sçauroient être trop reconnoissans envers les Amateurs qui se sont rendus célebres par les recueils considérables des beaux morceaux des plus excellens Maîtres. Quoique l'amour-propre flatté par les éloges qu'on leur donne avec tant de raison, soit une récompense qui les dédommage souvent des sommes qu'ils ont répandues avec profusion pour faire ces recueils, où la manie a quelquefois plus de part qu'un choix judicieux, il est vrai cependant que dans le grand

Digitized by Google

nombre on trouve d'excellens morceaux qui peuvent servir, soit à faire connoître la science & l'habileté de leurs Auteurs, soit à servir de modele à ceux qui tendent à la perfection. Nous avons aujourd'hui en France un grand nombre d'Amateurs connoisseurs, qui se font un plaisir d'ouvrir leurs cabinets aux curieux : Plût-à-Dieu que le goût de ces arts se fortifiât de plus en plus ; mais il seroit en même-tems à souhaiter que le préjugé n'en entêtât pas la plûpart pour une école, ou pour certains Peintres préférablement aux autres ; les recueils seroient plus variés, & le choix seroit très-souvent d'un meilleur goût.

AME, en terme de Peinture, signifie l'expression animée du caractere de chaque figure, suivant l'action qu'elles semblent faire. Des figures peuvent être bien dessinées & bien peintes sans avoir cette *ame* qui les rend vivantes. A force même de vouloir les lêcher, on leur ôte le feu & la vivacité ; on en affoiblit l'expression ; elles deviennent froides, ce sont des corps sans *ames*. Les copies sont sujettes à ce défaut, quoiqu'adoucies & souvent plus caressées que l'original.

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

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

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

AMOLLIS, en terme de Gravure, se dit particuliérement des contours qui ne sont pas dessinés de la maniere qui leur convient, c'est-à-dire, d'une maniere un peu quarrée dans la gravure en petit : car ils deviennent *équivo-*

Digitized by Google

ques, & ne ſont pas aſſez *reſſentis*, ſi on ne les forme qu'avec des tailles qui les approchent. Cette maniere qui peut être bonne dans le grand, eſt vicieuſe dans le petit, parce qu'elle *amollit* ces contours.

AMONT. Les Experts en Architecture ſe ſervent de ce terme pour exprimer une choſe qui ſe trouve au-deſſus de celle dont ils parlent. Dans les Ponts & Chauſſées on déſigne par-là la plus grande élévation d'une choſe ſur une autre. *Voyez* AVAL.

AMORTISSEMENT, terme d'Arch. C'eſt en général tout ornement de Sculpture en pierre, en bois, &c. qui s'éleve en diminuant pour terminer quelque décoration. Un *amortiſſement* tient ſouvent lieu de fronton. Quelquefois auſſi il le couronne & le décore. En un mot c'eſt en général tout grouppe de figures, de trophées, de vaſes & d'autres morceaux de Sculpture qui couronnent quelque partie ſupérieure d'une façade.

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

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

AMOUR, AMOUREUX; un pinceau amoureux eſt celui dont la touche eſt graſſe, moëlleuſe, délicate, légere & ſuave.

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

AMPHITHÉATRE, terme d'Arch. Lieu élevé dans une ſalle de Specta-

Digitized by Google

cle, vis-à-vis & à la hauteur du Théâtre, ou par-tout ailleurs, soit en forme de gradins ou non, pour voir ou entendre quelque chose. Chez les Anciens c'étoit un lieu destiné à donner au peuple le spectacle des combats des Gladiateurs ou des bêtes féroces. Il étoit spacieux, rond ou ovale, avec divers rangs de siéges disposés par degrés, & des portiques au-dedans & au-dehors.

AMPLE, vieux mot quand il se dit des membres du corps. Lorsqu'on dit que les membres doivent être *amples*, on n'entend pas qu'ils soient plus grands & plus gros que de mesure, & qu'ils ne soient pas proportionnés; mais on veut dire qu'il faut les faire plutôt gros que petits, & gras plutôt que maigres. *Ample* se dit proprement des plis des draperies : il faut toujours les faire grands, & qu'ils ne soient pas papillotés; c'est pour éviter la maniere séche & maigre, & telle qu'on la remarque dans le goût gothique.

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

ANAMORPHOSE, figure dessinée ou peinte suivant des régles de perspective, qui obligent de s'écarter des régles des proportions ordinaires. Ces Anamorphoses sont un jeu d'optique, & il faut être à un certain point de vûe & d'éloignement pour que les figures paroissent dans leurs proportions naturelles; dans tout autre point de vûe, l'image varie, & ne représente plus le même objet. *Voyez* PERSPECTIVE, OPTIQUE.

ANATOMIE, ce terme se prend pour l'art de disséquer, ou de séparer les parties solides des animaux, pour en connoître la figure, la situation, les connexions & l'usage. Dans la Peinture cette science n'est nécessaire que pour les parties qui paroissent à l'extérieur du corps humain, dans son repos ou dans ses différens mouvemens des membres, telles que les muscles & les jointures, ou emmanchemens. Cette connois-

Digitized by Google

ſance eſt tellement requiſe dans un Peintre d'Hiſtoire & un Sculpteur, qu'ils ne ſçauroient réüſſir ſans elle. C'eſt pour cela qu'il y a dans l'Académie de Peinture, un Profeſſeur d'*Anatomie*, pour l'apprendre aux Eleves.

ANCRE, en Arch. On appelle ainſi une piece de fer, dont le boût a la figure d'une ancre ou d'*un y*, avec quoi on fortifie & on attache les gros murs, & on ſoutient les cheminées contre l'impétuoſité du vent.

ANGLE, en Arch. Les Ouvriers appellent généralement ainſi les piéces d'encoignure, qui ſervent dans les compartimens. C'eſt auſſi le point ou l'encoignure d'un mur, où ſe joignent ſes deux faces ou ſes deux côtés. On appelle encore *Angle de Paveur*, la jonction des deux revers de pavé, formant un ruiſſeau en ligne diagonale dans l'*Angle* d'une cour.

ANGLET, t. d'Arch. Petite cavité fouillée en angle droit, comme ſont celles qui ſéparent les boſſages ou les pierres de refend.

ANIMÉ, en terme de Peinture, ſe dit d'une figure, d'un grouppe, d'un ſujet traité de façon que par la correction du deſſin, & par la force des traits, un Peintre avec ſon pinceau, un Sculpteur avec ſon ciſeau, leur donnent un air vivant qui exprime bien l'action & les mouvemens de l'ame qu'ils ont voulu repréſenter.

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

ANNELETS, terme d'Arch. Petits filets ou liſtels, qui ſervent d'ornement à un chapiteau. Il y en a trois au chapiteau Dorique. On les nomme auſſi *Armillas*.

ANTES, t. d'Arch. Pilaſtres de l'ordre Toſ-

Digitized by Google

can, & en général tout pilaſtre d'encoignure, qu'on appelle auſſi *Pilaſtre cornier*, ou les jambes de force qui ſortent un peu hors du mur.

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

Une couleur a de l'*antipathie* avec une autre, quand étant rompues enſemble, il en naît une troiſiéme qui choque la vûe, & qui ne flatte pas le coup d'œil. *Voyez* SYMPATHIE.

ANTIQUE. Le mot d'*Antique* comprend tous les ouvrages de Peinture, Sculpture & Architecture qui ont été faits du tems des Grecs & des Romains; c'eſt-à-dire, depuis Alexandre-le-Grand juſqu'à l'Empereur Phocas, ſous l'Empire duquel les Goths ravagerent toute l'Italie. Quand on dit les *antiques*, on reſtreint la ſignification aux figures *antiques*; & quand il s'agit de bâtimens, on dit *antiquités*. *Félib.* On dit deſſiner ſur l'*antique*, d'après l'*antique*, & *Architecture antique*, *maniere antique*, quand on parle d'un ouvrage fait dans la correction & le bon goût de l'*antique*. Les figures *antiques* doivent ſervir de régle & de modele aux Peintres & aux Sculpteurs, parce que les anciens Artiſtes avoient une attention ſcrupuleuſe pour chercher & exécuter tout ce que la nature a fait de mieux. Il reſte encore aujourd'hui particuliérement en Italie, beaucoup d'*antiques*; c'eſt pourquoi les Eleves de l'Académie de Peinture & de Sculpture de France y vont paſſer quelque tems aux dépens du Roi, pour ſe perfectionner le goût, & étudier d'après les fameux Maîtres de l'Art, qui ont travaillé avec plus de réputation.

Il s'eſt trouvé des Sculpteurs qui ont ſi bien contrefait l'*antique*, qu'ils ont ſurpris le jugement du public. Michel-Ange fit une ſtatue dans le goût antique, en caſſa un morceau qu'il garda, & fit enterrer la ſtatue dans un endroit qu'on devoit fouiller. Ayant été tirée hors

Digitized by Google

de terre, tous ceux qui la virent la jugerent *antique*; & ils n'en furent détrompés que lorſque Michel-Ange remit à ſa place le morceau qu'il en avoit ôté.

ANTIQUITÉS, en Arch. On appelle ainſi non-ſeulement les beaux monumens qui nous reſtent des Anciens, mais leurs fragmens ou débris.

APPAREIL, terme d'Arch. C'eſt l'Art de tracer les pierres, de les bien placer & poſer. Ce mot exprime encore des pierres tirées de la carriere, & que l'on diſtingue en *haut appareil*, telles que celles de S. Cloud, & en *bas appareil*, comme le Liais. Il ſe dit auſſi d'une pierre nette & taillée.

APPAREILLEUR, t. d'Arch. Principal Ouvrier, qui prend les meſures des pierres, & les marque à ceux qui doivent les tailler & poſer. Pour être bon, il faut qu'il ſçache le Deſſin & la Géométrie.

APPARTEMENT, terme d'Arch. Suite & nombre de piéces néceſſaires pour rendre un logement complet, & commode pour l'uſage qu'on veut en faire.

APPENTIS, t. d'Arch. Toit appliqué contre un mur, en maniere d'auvent, & qui n'a de pente que d'un côté.

APPRÊT, terme que les Marchands de couleurs employent pour ſignifier la préparation qu'ils donnent aux toiles, pour les diſpoſer & les rendre propres à recevoir les couleurs que le Peintre doit y coucher pour repréſenter les objets qu'il ſe propoſe.

Le premier apprêt eſt ordinairement une couche de colle pour remplir les trous de la toile; quand cette colle eſt ſéche, ils y paſſent la pierre-ponce pour emporter tous les nœuds du fil, & lui donner de l'amour; ils y mettent enſuite une couche de couleur à l'huile, griſe ou telle autre que le Peintre deſire, & l'étendent bien uniment avec un grand couteau. *Voyez* IMPRIMEUR, & IMPRESSION.

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

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

Digitized by Google

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

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

APPUI, terme d'Arch. On donne à ce mot deux significations. Il s'employe en général pour désigner un mur élevé autant qu'il faut pour qu'on puisse mettre les coudes dessus; delà vient qu'on appelle ainsi, & même *accoudoir* le petit mur entre les deux piédroits d'une croisée. On entend encore par ce mot des piéces de pierre, de bois ou de fer posées à hauteur d'*appui* le long des rampes des escaliers au-dessus des balustrades. Il se dit aussi du modilon ou du corbeau sortant de la muraille pour soutenir une poutre; & chez les Ouvriers, d'une pierre ou d'un éclat de bois, qu'ils mettent sous leurs pinces & leviers, pour remuer des pierres ou fardeaux, ce qu'ils appellent encore *orgueil* & *cale*. Un *appui allégé* est un *appui* qui n'a pas la profondeur de l'embrasure : *appui continu*, une espéce de plinthe orné de moulures & ravalé qui sert de tablettes d'*appui* aux croisées d'une façade : *appui de croisée à jour* ou *appui de fer*, une espéce de balustre sans saillie ou avec peu entre les deux tableaux d'une croisée : *appui de puits* ou *devanture de puits*, le mur circulaire élevé hors de terre, & couvert de sa mardelle : *appui d'escalier*, une piéce de bois, de fer ou de pierre qui suit la rampe de l'escalier. Par *appui en piédestal* on entend un *appui* en maniere de piédestal double, pour porter le fond des ornemens d'une croisée : Par *appui évidé*, non-seulement les balustrades & les entrelas à jour de diverses espéces, mais aussi les *appuis*, où il y a

Digitized by Google

ſous tablette un grand abajour quarré.

APPUI-MAIN, en terme de Peinture, petit bâton ou baguette de trois ou quatre pieds de long, garni ordinairement par un boût, ou d'une petite boule d'yvoire, ou d'une eſpece de petit bourlet. Les Peintres s'en ſervent, en tenant un bout avec la main dont ils tiennent la palette, & appuyant deſſus la main dont ils tiennent le pinceau, pendant que le bout garni appuie ſur la toile qu'il peint. On l'appelle auſſi *Baguette*.

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

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

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

AQUEDUC, t. d'Arch. hyd. Canal fait par artifice en terre ou en un lieu élevé dans un terrein inégal pour conſerver le niveau de l'eau, & la conduire d'un lieu à un autre

ARABESQUES ou MORESQUES, en termes d'Arch. On appelle ainſi des rinceaux de feuillages imaginaires, dont on ſe ſert dans les friſes & panneaux d'ornemens.

ARASEMENT, terme d'Arch. Derniere aſſiſe d'un mur arrivé à hauteur de plinthe, ou ceſſé à une certaine hauteur de niveau.

ARASER, t. d'Arch. C'eſt conduire à une même hauteur & horiſontalement les aſſiſes d'un mur. On dit auſſi d'un lambris

Digitized by Google

de pierre ou de marbre qu'il eſt *araſé*, quand il n'y a point de ſaillie, & qu'il eſt uni comme du parquet.

ARASES, t. d'Arch. Ce ſont des pierres plus baſſes ou plus hautes que les autres cours d'aſſiſes, pour parvenir à une certaine hauteur.

ARC, terme d'Arch. ou ARCADE, ſe dit en général de toute fermeture ceintrée de voute, de baye, de porte ou de croiſée. On appelle *Arc de cercle ralongé*, celui qui eſt fait d'une ligne elliptique : *Arc parfait ou en plein centre*, celui qui forme un demi-cercle parfait; *Arc à l'envers*, celui qui eſt bandé en contre-bas, & qui fait l'effet contraire de l'*Arc en décharge*; *Arc biais* ou *de côté*, celui dont les piédroits ne ſont pas d'équerre par leur plan; *Arc bombé*, celui dont le centre eſt deux fois plus bas que le triangle équilateral; *Arc compoſé* ou *angulaire*, celui formé de deux *Arcs diminués* joints enſemble, & qui a dans une corde deux centres de deux lignes courbes, qui s'entrecoupent; *Arc diminué*, celui qui eſt fait d'une portion de cercle de 60 degrés; *Arc doubleau*, celui qui excéde le nud de la douelle d'une voute, & où l'on taille le plus ſouvent de la Sculpture par compartimens; *Arc doubleau à tiers-point* ou *Gothique*, celui formé de deux *Arcs* faiſant un angle aigu à leur point de réunion; *Arc en anſe de panier*, celui qui eſt ſurbaiſſé; *Arc en talus*, celui qui eſt percé en talus dans un mur; *Arc en décharge*, celui qu'on fait pour ſoulager une plate-bande, & dont les retombées portent ſur les ſommiers; *Arc de triomphe*, un grand portique ou édifice détaché à l'entrée des Villes ou des paſſages publics, magnifiquement décoré d'Architecture ou de Sculpture, avec des inſcriptions, élevé pour les entrées d'un Roi ou d'un Vainqueur, ou en mémoire de quelque événement important.

ARCADE, t. d'Arch. C'eſt en général toute ouverture faite dans un mur, & formée par le haut en plein ceintre ou en demi-cercle. On appelle *Arcade feinte*, un renfoncement ceintré de certaine profondeur, qui ſe fait dans un mur, ou pour répondre à

Digitized by Google

une Arcade percée qui lui est opposée ou parallele, ou seulement pour la décoration d'un mur orbe.

ARCADE, en terme de Jard. est une grande ouverture dans une palissade, ceintrée par en haut, & percée jusqu'en bas, ou arrêtée par une banquette de charmille.

ARCBOUTANT, ou ARCBUTANT, est en Arch. un arc ou portion d'un arc rampant, qui bute contre les reins d'une voûte pour en empêcher la poussée & l'écartement.

ARCBOUTER, terme d'Arch. C'est contretenir la poussée d'un mur ou d'une plate-bande avec un pilier, un arcboutant ou une étaye.

ARCEAU, t. d'Arch. Courbure du ceintre parfait d'une voûte, d'une croisée ou d'une porte.

ARCEAU, est en Arch. hyd. la voûte ou la petite arche d'un ponceau.

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

ARCHE, t. d'Arch. Espace entre deux piles d'un pont, couvert d'une voûte en arcade. On appelle *Arche en plein ceintre*, celle qui est formée d'un parfait demi-cercle : *Arche elliptique*, celle dont le toit est un demi-ovale ou une ellipse : *Arche surbaissée*, celle qui a le moins de montée, & dont la courbure n'est pas fort sensible : *Arche extradossée*, celle dont les voussoirs sont égaux en longueur, & paralleles à la doüelle, & ne font pas liaison avec les assises des reins : *Arche d'assemblage*, tout ceintre d'assemblage, bombé & tracé d'une portion de cercle pour faire un pont d'une seule *Arche* : *Arche en portion de cercle*, celle dont le ceintre est moindre qu'un demi-cercle.

ARCHITECTE, homme qui sçait l'Art de bâtir, qui donne les plans, les dessins d'un Bâtiment, qui en conduit l'ouvrage, & qui commande aux Mâcons & autres gens qui travaillent sous lui ; en un mot qui est lui-même le Directeur de l'ouvrage dont il s'est chargé, qui en est le principal Ouvrier, comme le disent les deux mots grecs ἀρχὶ &

Digitized by Google

τεκτων dont ce terme eſt compoſé. Pour être un bon Architecte, il faut avoir au moins une teinture des Belles-Lettres, de l'Hiſtoire, ſçavoir bien le Deſſin, les Mathématiques, la coupe des pierres & la perſpective, & joindre à ces talens la probité, l'intelligence, le goût, le feu & l'invention, qualités qui lui ſont abſolument indiſpenſables, & qui le rendent utile à la ſociété. On apprend par les éloges que les Grecs & les Romains nous ont laiſſés de la plûpart de leurs *Architectes*, le cas que ces Peuples faiſoient de ceux qui exerçoient cet Art avec diſtinction; & la protection dont Louis XIV. a honoré ceux de ſon tems, fait aſſez connoître, qu'un homme vraiment bon *Architecte*, n'eſt pas ordinaire. De-là vient qu'on ne devroit pas prodiguer indifféremment, comme on le pratique de nos jours, cette dénomination à quantité de gens qui, joignant, pour la plûpart, à une ſuffiſance meſurée à leur ignorance, une mauvaiſe foi, entreprennent des bâtimens à forfait, & s'engagent de les livrer achevés, & la clef à la maiſon: on devroit plutôt, pour ne point avilir une ſi belle profeſſion, les qualifier de Maçons, peut-être même de Manœuvres qui entaſſent, ſans goût ni intelligence, pierres ſur pierres; mais on croit ſe donner un grand ton, quand on dit à tort & à travers mon *Architecte*. On appelle avec plus de raiſon, *Architectes* de vaiſſeaux, ceux qui bâtiſſent les grands navires.

L'Art de l'Architecte conſiſte à ſçavoir bien dreſſer ſes plans, prendre tous les alignemens de l'édifice, & obſerver un juſte rapport des dimenſions & des proportions de toutes les piéces, pour ſervir également à la commodité & à la magnificence; à être en état de ſupporter exactement tous les frais de dépenſes; à connoître la nature des matériaux qu'il employe; à faire choix des emplacemens ſalutaires à la ſanté; & à bien ouvrir les bâtimens à l'aſpect des Aſtres, dont les influences ſont favorables, comme le ſont les côtés de l'Orient & du Septentrion. C'eſt pour cela que Vitruve, qui a

Digitized by Google

excellé dans cet Art, desiroit que tout Architecte fut en même-tems Géometre, Arithméticien, Médecin & Astronome. Il vouloit aussi qu'il joignit à ces connoissances un grand amour du travail, & un parfait désintéressement, pour ne pas ruiner ceux qui l'employent. « C'est pourquoi, dit-il, » on prenoit garde autre» fois; avant que d'em» ployer un *Architecte*, » quelle étoit sa naissance, » & s'il avoit été honnê» ment élevé ».

Nous allons donner ici une notion succinte des Architectes célebres qui ont paru depuis la renaissance des Arts.

ABATE (Nicolas) appellé aussi *D.ll' Abbate*, & *Messer-Nicole*, né à Modene en 1512, fut Peintre & Architecte. Ses Ouvrages en Architecture sont le Château vieux de Meudon, bâti sur ses desseins pour le Cardinal de Lorraine, & le Tombeau, à S. Denys, de François I. qui l'avoit attiré en France, & attaché à son service.

ALESSANDRO (Bortolo d'), dit MONOPOSA *le gand-de-fer*, Architecte Vénitien. C'est à lui que l'on doit la maniere de soutenir en l'air les bâtimens, pour les reprendre par sous-œuvre, & refaire les fondemens.

ALESPI (Galéas), né à Pérouse en 1500, & mort en 1572, s'est acquis une grande réputation, par différens édifices qu'il a construits dans plusieurs Villes d'Italie, & sur-tout à Gênes. Ç'a été sur un plan qu'il donna, qu'ont été bâtis en Espagne le Monastere & l'Eglise de l'Escurial.

ALGARDE (Alexandre), né à Bologne en 1602, & mort à Rome en 1654. La fameuse Ville Pamphile, près de Rome, fut bâtie sur ses dessins, & Innocent X. le décora de l'Ordre de Christ, & lui fit présent d'une belle chaîne d'or.

AMMANATI (Barthelemi), naquit à Florence en 1511, & y mourut à l'âge de 81 ans. Il passe pour un des meilleurs Architectes, & le College Romain a été en partie bâti sur ses dessins.

AUBERS, Architecte François, a conduit la construction du Palais

Digitized by Google

Bourbon, sur les dessins de Gabriel le Pere, & de l'Hôtel de Lassai, sur ceux de Lassurance. Ç'a été aussi sur ses propres dessins & sous sa direction qu'a été construit l'Hôtel de Moras, aujourd'hui de Biron, rue de Varenne.

BACHELIER (Nicolas), né à Toulouse, dans le seiziéme siécle, d'une famille originaire de Lucques. Ayant appris à Rome les principes de la Sculpture & de l'Architecture sous Michel-Ange, il revint en sa patrie, en bannit la maniere Gothique qui avoit dégradé ces Arts jusqu'alors, & lui substitua le bon goût.

BAROZZE (Jacques) de Vignola, vulgairement appellé *Vignole*, né en 1507, & mort en 1573, fut nommé Architecte du Pape Julles III. fit conduire à Rome l'Eau-vierge, donna le dessin du fameux Palais de Caprarole, pour le Cardinal Alexandre Farnese, & a écrit deux Livres *in-folio*, intulés : *Les cinq Ordres d'Architecture*, par Vignole.

BERNIN ou BERNINI (*Jean-Laurent*, dit *le Chevalier*), originaire de Toscane, né à Naples en 1598, & mort à Rome en 1680. Le grand Colbert lui ayant demandé des dessins pour la façade du Louvre, ils furent trouvés si beaux, que Louis XIV. lui envoya son portrait enrichi de diaments, & lui écrivit pour l'engager à venir en France, les faire exécuter lui-même. Cet Artiste avoit une si grande réputation, que son voyage fut comme une marche triomphante. On peut en voir le détail, à son article, dans le *Dictionnaire des Artistes*, par M. l'Abbé de Fontenai. Nous nous contenterons de dire qu'arrivé à Paris, & frappé de la beauté de la façade du Louvre, du côté de S. Germain-l'Auxerrois, dont Claude Perrault avoit donné le dessin, il dit publiquement qu'il étoit inutile de l'avoir fait venir en France, où il y avoit des Architectes de la premiere classe : sincérité qui lui fait encore plus d'honneur que ses talens supérieurs pour la Sculpture & l'Architecture. Il ne fit rien en France comme Architecte, mais il y exécuta en marbre le buste du Roi. De retour à Rome, où il se

Digitized by Google

retira, comblé & riche des bienfaits de Louis XIV. il fit en reconnoiſſance la Statue équeſtre de ce Monarque, qui eſt actuellement à Verſailles.

BLOND (Jean-Baptiſte-Alexandre), né à Paris en 1679, a bâti l'Hôtel de Vendôme, rue d'Enfer, & d'autres édifices; mais ayant dérangé ſes affaires par ſa mauvaiſe conduite, il paſſa en Ruſſie, où il devint premier Architecte du Czar. Cependant des Architectes Italiens, jaloux de ſa gloire, ayant corrompu des Ouvriers qui travailloient ſur ſes deſſins, le firent échouer dans des édifices qu'il avoit entrepris, & le Czar lui en témoigna ſon mécontentement, avec tant de vivacité, que cet Artiſte en mourut de chagrin; mais le Prince, ayant appris la malignité de ſes ennemis, lui fit faire des obſeques magnifiques, & les honora de ſa préſence. On a de lui la *Théorie* & la *Pratique du Jardinage*, Ouvrage excellent, & des augmentations ſur le *Cours* & le *Dictionnaire d'Architecture* de Daviler.

BLONDEL (François), né à Paris en 1618, & mort en 1688. Il eut l'honneur d'enſeigner les Mathématiques au Dauphin, & fut premier Profeſſeur de l'Académie d'Architecture, Directeur de cette Académie, Membre de celle des Sciences, Maréchal-de-Camp, Conſeiller d'Etat, & chargé de pluſieurs négociations dans les Cours étrangeres. Les Portes de S. Denys, S. Antoine & S. Bernard ont été bâties ſur ſes deſſins; mais la premiere eſt la plus belle. C'eſt un arc de triomphe, que l'on prétend être ſupérieur à tous ceux qui ont été élevés par les Romains. Les Inſcriptions qu'on y lit ſont de ſa compoſition, & on a de lui en cinq Parties *in-fol.* un *Cours d'Architecture*, Ouvrage très-ſçavant.

BLONDEL (François), petit-fils du précédent, ne à Rouen en 1683, & mort en 1756. On a exécuté à Paris pluſieurs ouvrages ſur ſes deſſins, & il en a dirigé lui-même quelques-uns, entr'autres l'Hôtel des Gardes-du-Corps, à Verſailles. Il a été Contrôleur de l'Ecole Militaire.

BLONDEL (Jacques-François), ſon neveu, né

Digitized by Google

à Rouen en 1705, mort à Paris en 1774. Dès l'âge de 35 ans il enſeigna publiquent les élémens de l'Architecture, & aſſocié à cette Académie en 1755, il devint un de ſes Profeſſeurs. Cambray, Metz, Strasbourg, Châlons fourniſſent des preuves de ſes talens. Sa mort ne lui a pas permis de mettre la derniere main à un *Cours d'Architecture*, que M. Patte s'eſt chargé de finir.

BOFFRAND (Germain de), né à Nantes en 1667, mort à Paris en 1754. Ses talens lui mériterent une place à l'Académie d'Architecture, & il fut Ingénieur en chef & Inſpecteur des Ponts & Chauſſées de France. On a élevé beaucoup d'édifices d'après ſes deſſins, en Allemagne, en Lorraine & en France.

BOFRERY (Pierre-François), a fait entr'autres ouvrages, la porte du Marché de Buſſy en 1726; le Château de Brunoy, qui appartient aujoud'hui à Monſieur; les Bâtimens & la Chapelle du Collége des Lombards, rue des Carmes, en 1738.

BRAMANTÉ (Lazzari d'URBIN), né, en 1444, à Cartel-Duranté ou à Fermignano, & mort à Rome en 1514, fut fort aimé des Papes Jules II. & Léon X. Il s'eſt rendu très-célebre par différens beaux édifices qu'il a fait conſtruire à Rome. Jules II. l'ayant chargé de bâtir une nouvelle Egliſe de S. Pierre, en la place de l'ancienne, il en jetta les fondemens, mais la mort ne lui ayant permis d'exécuter le magnifique plan qu'il avoit formé, ſes ſucceſſeurs s'en ſont preſque entiérement écartés. Il ne reſte de ſon vaſte projet, que les quatre arcs qui portent la tour du grand Dôme. C'eſt lui qui a renouvellé l'uſage du ſtuc, connu des Anciens, mais tombé dans l'oubli depuis un tems très-conſidérable.

BROSSE (Jacques de), Architecte de la Reine Marie de Médicis, célebre par la beauté de ſes compoſitions, & la pureté de ſes proportions. C'eſt ſur ſes deſſins qu'ont été bâtis le Palais du Luxembourg, le nouvel Aqueduc d'Arcueil, le Portail de S. Gervais, &c.

BULLET (Pierre), de l'Académie Royale d'Architecture, mort au commencement

Digitized by Google

mencement de ce siécle, fut Architecte de la Ville de Paris. Parmi ses édifices, on distingue la Porte S. Martin, & l'Eglise des Jacobins du Fauxbourg S. Germain. On a de lui un excellent petit Ouvrage intitulé : *Architecture pratique.*

CAMPER (Jacques Van), né à Harlem, d'une famille illustre, & mort en 1638, a construit à Amsterdam plusieurs bâtimens, entr'autres l'Hôtel-de-Ville, qui est le plus bel édifice de toute la Hollande, & que l'on prétend avoir coûté soixante-dix-huit millions

CARPENTIER (Antoine-Matthieu), né à Rouen en 1700, & mort à Paris en 1772. Il a élevé beaucoup d'édifices, & sçu lier les Hôtels de Bourbon & de Lassay. Il étoit de l'Académie d'Architecture, Architecte de l'Arsenal, des Domaines & des Fermes du Roi.

CHAMOIS, François, a bâti le Couvent de la Visitation, dans le Fauxbourg S. Germain, les Nouvelles Catholiques, &c. Il vivoit sur la fin du dix-septiéme siécle.

COCCAPANI (Sigismond), de Florence, né en 1583, & mort en 1642, a bâti le beau Palais *de Villa Imperiala* pour le Grand-Duc de Toscane, & le Couvent des Religieuses de Ste Thérese, où l'on voit dans l'Eglise une coupole bien proportionnée. Il a écrit beaucoup d'observations sur l'Architecture, & en a fait un sçavant Traité. On le révéra, de son tems, comme célebre Architecte & habile Peintre.

CORTONE (Pierre de), dont le nom de famille est, *Pierre Berretini*, naquit à Cortone dans la Toscane en 1596, & mourut à Rome en 1669. S'il s'est rendu célebre dans la Peinture, il ne s'est pas moins distingué dans l'Architecture. On voit à Rome de magnifiques édifices bâtis sur ses dessins, entr'autres l'Eglise de Ste Martine, où est son tombeau. Alexandre VI. fut si content du Portique de l'Eglise de la Paix, qui passe pour être sans défauts, qu'il le créa Chevalier de l'Eperon d'or, & lui donna une Croix attachée à une belle chaîne d'or.

CORTONE (Dominique

Digitized by Google

Boccadoro, *dit* de), Italien, a donné, en 1533, les dessins de l'Hôtel-de-Ville de Paris.

COTTART, Architecte du Roi, vivoit dans le dernier siécle. On voit dans le Répertoire des Artistes, par le sieur Jombert, Libraire, plusieurs planches de ses dessins.

COTTE (Robert de), né à Paris en 1657, & mort en 1735. Il s'est rendu célebre par quantité d'édifices. Il fut nommé Directeur de l'Académie d'Architecture, & Vice-Protecteur de celle de Sculpture & de Peinture. Après la mort d'Hardouin Mansard, il le remplaça dans la place de premier Architecte du Roi, fut fait, comme lui, Surintendant des Bâtimens, Jardins, Arts & Manufactures Royales, & Louis XIV. qui l'honoroit de son estime & même de sa familiarité, le décora du Cordon de S. Michel.

COURTONNE (Jean), né à Paris vers l'an 1670, & mort dans la même Ville entre 1735 & 1740, fut Architecte du Roi, & Professeur de l'Académie d'Architecture. Ses principaux ouvrages sont, le magnifique Hôtel de Matignon, rue de Varenne, & celui de Noirmoutier. On a de lui un *Traité de Perspective pratique*, qui donne une grande idée de ses connoissances.

DANKERS (Cornelis de Ky), né à Amsterdam en 1561, & mort en 1630, s'est rendu célebre par beaucoup d'édifices recommandables qu'il a bâtis dans sa patrie, & sur-tout par la Bourse d'Amsterdam. C'est lui aussi qui a trouvé le premier le moyen de bâtir des Ponts de pierre sur les grandes rivieres, sans gêner le cours de l'eau.

DAVILER (Augustin-Charles), né à Paris en 1653, mort à Montpellier en 1700. Il a fait & exécuté les dessins du Palais Archiépiscopal de Toulouse, & beaucoup d'autres Monumens à Montpellier, Beziers, Nîmes & Carcassone. En 1693, les Etats de Languedoc créerent, en sa faveur, un titre d'Architecte de la Province. On a de lui la Traduction du sixiéme Livre de l'*Architecture de Scamozzy*, qui traite des Ordres, *in-fol.* un *Cours d'Architecture complet*, qui

Digitized by Google

a eu plusieurs éditions, dont les meilleures sont celles de 1710 & 1720, & un *Dictionnaire des termes* en 2 vol. *in*-4°. 1691. & réimprimé en 1755.

DESGODETS (Antoine), né à Paris en Nov. 1653, mort le 20 Mai 1728, fut nommé Contrôleur des Bâtimens du Roi à Chambord, puis au département de Paris, fait Membre, de la premiere classe, de l'Académie Royale d'Architecture, avec 2000 liv. de pension, & Professeur de cette même Académie.

DESGOTS, Contrôleur des Bâtimens du Roi, de l'Académie Royale d'Architecture, neveu de le Nautre, a donné les dessins des Jardins & Parc de Bagnolet, près Paris.

DILLE (Garnier), de l'Académie Royale d'Architecture, & Contrôleur des Bâtimens du Roi, à Paris, a donné les dessins des Jardins du Château de Bellevue, près Paris, & d'autres.

DORBAY (François), né à Paris, mort & enterré à S. Germain-l'Auxerrois, en 1697, fut éleve de Louis le Veau, sur les dessins duquel il conduisit les travaux de l'Eglise & du College des Quatre-Nations, de même que ceux du Louvre & des Tuileries. L'Œuvre de S. Germain-l'Auxerrois, l'Eglise & le Couvent des Capucines, place Vendôme, le Portail de l'Eglise de la Trinité, rue S. Denys, l'Eglise des Prémontrés de la Croix-Rouge, l'Hôtel des Comédiens, &c. sont des ouvrages qu'il a fait construire sur ses propres dessins.

DUBOIS (Pierre), François, a fait les dessins & conduit les travaux du Séminaire de S. Sulpice, commencé en 1647, des salles des Incurables, &c.

DUC (Gabrielle), qui vivoit au dix-septiéme siécle, a conduit, sur les dessins de Pierre le Muet, les travaux du Val-de-Grâce, & de l'Eglise des Petits-Peres de la place des Victoires. On a aussi élevé plusieurs édifices sur ses dessins.

DUTIN, François, a donné les dessins de plusieurs Hôtels bâtis à Paris, & de la Maison de Plaisance de Galpin, à Auteuil.

ERRARD (Charles), Directeur de l'Académie

Digitized by Google

de France, à Rome, où il eſt mort en 1689. C'eſt ſur ſes deſſins qu'a été bâtie, à Paris, en 1676, l'Egliſe de l'Aſſomption, rue & Porte S. Honoré.

EUDES DE MONTREUIL, Jean DE CHELLES, & Pierre DE MONTEREAU, floriſſoient en France vers le milieu du treiziéme ſiécle. Le premier, qui étoit fort eſtimé de S. Louis, a bâti, par ſon ordre, l'Egliſe de l'Hôtel-Dieu, Sainte-Croix de la Bretonnerie, les Blancs-Manteaux, les Mathurins, les Cordeliers, les Chartreux, &c. Le Portique, qui ſe trouve à la tête de la croiſée de l'Egliſe de Notre-Dame, du côté de l'Archevêché, eſt l'ouvrage du ſecond. Le troiſiéme a conſtruit la Sainte-Chapelle à Paris, & fait faire dans l'Egliſe de S. Germain-des-Prés une Chapelle, où eſt ſon tombeau, ſur lequel on le voit repréſenté, tenant une régle & un compas à la main.

FOIX (Louis de), floriſſoit ſur la fin du ſeiziéme ſiécle, & fut en grande réputation en France. Il boucha, en 1579, l'ancien canal de l'Adour, en forma un nouveau, & fit le Pont. Les deſſins qu'il donna, en 1580, du Monaſtere de S. Laurent & du Palais de l'Eſcurial, en Eſpagne, furent préférés à ceux de vingt-deux autres Architectes. On a bâti auſſi ſur ſes deſſins, en 1585, à l'embouchure de la Garonne, le Fanal appellé *Tour de Cordouan.*

FORNARI (le Duc de), Italien, a donné les deſſins de l'Hôtel d'Etampes, à Paris, rue de Varennes, vers 1704, & ceux de l'Hôtel de Vendôme, aujourd'hui de Rohan-Chabot.

FRANÇOIS (dit le Frere Romain), Dominicain, né à Gand en 1646, & mort à Paris en 1735. Appellé en France, après avoir conſtruit, en 1680, le Pont de Maëſtricht, par ordre des Etats de Hollande, il fit le Pont-Royal, ce qui lui mérita les titres d'Inſpecteur-Général des Ponts & Chauſſées de France, & d'Architecte du Domaine de la Généralité de Paris.

GABRIEL (Jacques), mort en 1686, entreprit, en 1683, ſur les deſſins de Jules-Hardouin Manſard, le Pont-Royal, que *Jac-*

Digitized by Google

ques, son fils, né à Paris, en 1687, & mort en 1742, Inspecteur des bâtimens du Roi, acheva, sous la direction du Frere Romain. Le second *Jacques* a élevé nombre d'édifices en différens endroits, entr'autres l'Hôtel de Moras, aujourd'hui de Biron, rue de Varenne, à Paris. Vers 1730, il fut nommé Contrôleur des bâtimens du Roi, & en 1735, après la mort de Robert de Cotte, premier Architecte du Roi, & premier Ingénieur des Ponts & Chaussées.

GIARDINI, Italien, a donné les dessins du Palais Bourbon, que Lassurance, & après lui Gabriel, ont suivis.

GOBERT, de l'Académie Royale d'Architecture, vivoit au commencement de ce siécle. Il a donné les dessins de la décoration intérieure de la Bibliothéque des Petits-Peres de la place des Victoires.

GOUJON (Jean), mort en 1572, étoit, quoique bon Architecte, encore meilleur Sculpteur, comme le prouve la fontaine des SS. Innocens, rue S. Denys.

GUARINI (Camille), Théatin, a donné les dessins de l'Eglise des Théatins, à Paris, commencée en 1662.

GUESPIERRE (la), François, vivant au commencement de ce siécle, Ingénieur des Ponts & Chaussées. Ç'a été sur ses dessins que s'est faite la décoration intérieure de la Bibliothéque de Ste Génevieve.

HUMBERT, Archevêque de Lyon, donna les dessins & conduisit les travaux du Pont qui est sur la Saône, au milieu de cette Ville.

JOCONDE (Jean), Dominiquain, né à Vérone, mort fort âgé en 1520, a donné les dessins des anciens bâtimens de la Chambre des Comptes de Paris, & du Pont Notre-Dame, achevé en 1507. Il a aussi mis au jour une édition de Vitruve.

JOUBERT (Charles), né à Paris en 1640, mort en 1721, a donné, en 1707, les dessins de l'ancien Théâtre de S. Côme, exécutés sous sa direction. Ceux des bâtimens qui en dépendoient, furent aussi donnés par *Louis*, son fils, né en 1676.

LASSURANCE, de l'A-

Digitized by Google

cadémie Royale d'Architecture, Architecte du Roi & Contrôleur de ſes Bâtimens, éleve de J. H. Manſard, a donné les deſſins de beaucoup d'Hôtels à Paris, entr'autres de celui de Laſſay, rue de Bourbon, en 1712, & continué le Palais Bourbon. Il a eu un fils, qui, Architecte du Roi, comme lui, & Contrôleur des bâtimens du Roi au département de Marly, a pareillement fourni le ſiens, en 1748, pour le Château de Belle-vue.

Lisle (Paſquier), de Paris, Membre de l'Académie Royale d'Architecture. L'Hôtel du Grand Prieur, au Temple, eſt un de ſes principaux ouvrages.

Lorme (Philibert de), né à Lyon au commencement du ſeiziéme ſiécle, mort en 1577, & Clerc tonſuré, fut fait par le Roi Henri II. Intendant de ſes Bâtimens, ſon Conſeiller & Aumônier ordinaire, & Abbé de S. Eloi & de S. Serge, deux Abbayes près d'Angers. François II, & Charles IX. le maintinrent dans ſes places, & le dernier l'employa aux édifices du Louvre, aux Châteaux d'Anet & de S. Maur. Il donna les deſſins & commença, en 1564, la conſtruction du Palais des Tuileries, par ordre de la Reine Catherine de Médicis, qui en fit ſuſpendre les travaux, lorſqu'il étoit ſur le poin d'être achevé, à cauſe d certaines prédictions d'u Aſtrologue. Il fit encor pour le Cardinal de L raine, le Château de M don & la Grotte, don ne reſte aujourd'hui qu terraſſe ſur laquelle bâti le Château neuf. Mauſolée d'Anne Montmorency, Conn ble de France, dans gliſe de Montmoren aujourd'hui Enguien, Paris, eſt auſſi un de ouvrages. Il a écrit l'Architecture : *Manier bien bâtir, & à peu de fr* Paris, *in fol.* 1581, & premier Tome de l'*Ar tecture*, contenant neuf vres, Paris 1567, *in-* réimprimé en 1626, a les *Nouvelles inventions bien bâtir & à peu de frai* qui forment le dixiéme & le onziéme Livres.

Maire (le), mort à Châtenay près Paris, en 1745, a donné les deſſins

Digitized by Google

de plusieurs édifices, entr'autres de la colonade ou pourtour de la grande cour, & la façade qui renferme le grand escalier de l'Hôtel de Soubise.

MANSARD (François), né à Paris en 1598, mort en 1666, fut un des plus grands Architectes du dix-septiéme siécle, comme l'attestent quantité d'édifices élevés sur ses dessins. On le prétend inventeur de cet appartement sous les toîts, que l'on appelle *à la Mansarde*. Il eut un neveu (JULES-HARDOUIN), fils d'une de ses sœurs & de Hardouin, Contrôleur des bâtimens du Roi, qui joignit son nom au sien, le soutint avec éclat, & mérita l'estime de Louis XIV. qui le fit son Architecte, Chevalier de S. Michel, & Surintendant de ses Bâtimens & des Manufactures Royales. Celui-ci, né à Paris en 1645, mourut très-riche, à Marly, en 1708; après avoir fait les dessins de quantité d'édifices, tels que la place de Vendôme, celle des Victoires; la galerie du Palais Royal; le dôme des Invalides; la maison de S. Cyr; partie du Château de S. Cloud; la Ménagerie, l'Orangerie, les Ecuries, le Grand-Commun, la grande Façade du côté des jardins, & la Chapelle de Versailles; la Paroisse de Notre-Dame de cette Ville; le Château de Clagny; ceux de Trianon & de Marly; le Château neuf de Meudon, & les changements & embellissements du vieux Château.

MARTEL-ANGE, connu sous le nom de *Frere-Martel*, fit les dessins de l'Eglise du Noviciat des ci-devant Jésuites à Paris, dont l'exécution fut commencée en 1630.

MERCIER (Jacques le), né à Pontoise, florissoit sous les regnes de Louis XIII. & de Louis XIV. Ses principaux travaux sont, à Paris, le Collége & l'Eglise de Sorbonne, en 1629; le Palais Royal, ci-devant Cardinal, dans la même année 1629; le pavillon du milieu du Louvre, du côté des Tuileries; l'Eglise des PP. de l'Oratoire, rue S. Honoré, à l'exception du Maître-Autel & du Portail; l'Eglise de S. Roch, commencée en 1653, achevée sur d'autres dessins, &c.

Digitized by Google

METEZEAU (Clément), de Dreux, Architecte & Ingénieur du Roi Louis XIII. Ce fut lui qui, secondé d'un Maître Mâçon de Paris, nommé Jean Tiriot, fit la fameuse digue de la Rochelle, commencée en 1627, le 2 de Décembre, & finie en 1628. La partie de la galerie du Louvre, depuis le vieux Louvre, juſqu'au troiſiéme guichet, eſt encore de lui. Il a auſſi donné, en 1616, les deſſins de l'Egliſe des PP. de l'Oratoire, &c.

MICHEL-SAN-MICHELI, né à Véronne en 1484, mort en 1559. Sa patrie ſe glorifie de pluſieurs Palais qu'il y a élevés; mais ce qui fait le plus d'honneur à cet Artiſte, c'eſt d'avoir été le premier inventeur de l'Architecture Militaire. C'eſt lui qui a trouvé la maniere de bien fortifier les Places; & tous ceux qui ſe ſont rendus depuis ſi célébres dans cet Art utile, n'on fait que perfectionner ſon invention. Sa réputation étoit ſi grande, que François I. & Charles-Quint deſirerent, mais inutilement, de l'avoir; il rejetta leurs offres, pour ſervir ſa patrie, où il fit, ainſi que dans d'autres endroits d'Italie, des choſes admirables, en fortifiant des Places, & conſtruiſant des Fortereſſes à ſa maniere.

MOLLET, Contrôleur des bâtimens du Roi, a donné les deſſins de pluſieurs Hôtels à Paris, entr'autres de celui connu ſous le nom d'Evreux, faux-bourg S. Honoré.

MONCE (Ferdinand DE LA), né à Munich en 1678, mort à Lyon en 1753, a laiſſé dans cette derniere Ville, où il avoit fixé ſa demeure, des Monumens qui font honneur à ſa mémoire. Tels ſont le Portail de S. Juſt, ſi ſimple & ſi noble, tout enſemble; l'entrée du grand Hôtel-Dieu, avec ſes aîles & ſon ſuperbe veſtibule terminé en coupole, & la façade qui répond au Préau, ſi eſtimée des connoiſſeurs, &c.

MONTREAU (Pierre de), vivant du tems de S. Louis, mort en 1266. On a bâti ſur ſes deſſins, le Réfectoire de Saint-Germain-des-Près, en 1259; la Chapelle de la Vierge, ſous le cloître, où eſt ſon tombeau, en 1245; la Sainte-Chapelle du

Digitized by Google

Pálais, finie en 1247.

MONTREUIL (Eudes de), vivoit dans le treiziéme siécle, & mourut en 1289. Il a bâti à Paris, par ordre de S. Louis, plusieurs Egliſes, entr'autres celles des Mathurins, des Chartreux, &c.

MUET (Pierre LE), né à Dijon en 1591, mort en 1669. Il acheva, avec Gabriel *le Duc*, l'Egliſe & autres bâtimens du Val-de-Grâce, depuis le premier entablement, & donna les deſſins de l'Egliſe des Petits-Peres de la place des Victoires, & de pluſieurs Hôtels & Châteaux. On a de lui la *Maniere de bien bâtir pour toutes ſortes de perſonnes.* in-fol. 1663, & l'*Architecture de Palladio*, in-4°.

NOSTRE (André LE), né à Paris en 1613, & mort en 1700, Chevalier de l'Ordre de S. Michel, & Surintendant des Maiſons Royales. Ce fut un fameux Architecte en jardinage. Il décora & embellit les jardins de Verſailles, de Clagny, de Chantilly, de S. Cloud, de Meudon, de Sceaux, & une infinité d'autres, ſoit dans les environs de Paris, ſoit dans la Province. Le jardin des Tuileries, les Champs-Eliſées, tels qu'ils étoient autrefois, les allées du Roule, le jardin du Palais Royal, qui depuis a été changé, &c. ont été plantés ſur ſes deſſins. Enfin, c'eſt de lui que l'on a appris cette maniere de planter & tailler les arbres dans les différentes formes que l'on admire tant dans les environs de Paris.

OPPENORD (Gilles-Marie), né à Paris, & mort en 1730, fut premier Architecte du Duc d'Orléans, Régent. Les François le regardent en général, comme un Architecte du premier ordre, & citent ſes ouvrages comme des modeles à ſuivre par les jeunes-gens: ſon goût cependant pour les contours outrés, doit être abſolument rejetté. Il donna les deſſins de quantité d'édifices & autres fabriques, tels que le Maître-Autel de S. Sulpice; le ſecond ordre du Portail ſeptentrional, & le Portail méridional de la même Egliſe, commencé en 1719, avec leur décoration intérieure; le Baldaquin de S. Germain-des-Prés; la nouvelle Galerie

Digitized by Google

& le Sallon du Palais Royal, &c.

PALLADIO (André), né à Vicenze en 1508, mort en 1580, eſt regardé par les Anglois comme le Newton de l'Architecture, tant ils font de cas de ſes écrits. En effet il a donné, entr'autres Ouvrages, un *Traité d'Architecture*, ſi généralement eſtimé, qu'il a été traduit en François deux fois; la premiere, par Roland Freat, ſieur de Chambray; & la ſeconde, par Leoni, & enrichi de Gravures de Picard. On a tant conſtruit d'édifices ſur ſes deſſins, que l'énumération en ſeroit trop longue; il ſuffit de dire, que les Connoiſſeurs en admirent l'invention, le goût, la ſymétrie & les proportions, & nous nous contenterons de citer, pour preuve de cette vérité, le Palais de Milord Burlington, à Londres.

PAUTRE (Antoine LE), né à Paris, & mort dans la même Ville ſur la fin du dernier ſiécle, fut Architecte & Ingénieur ordinaire du Roi, & de Monſieur, frere de Louis XIV. & admis, en 1671, à l'Académie Royale de Sculpture. C'eſt lui qui a donné les deſſins des Caſcades de S. Cloud, & qui a fait bâtir les deux aîles du Château de même nom, dans l'une deſquelles eſt le grand eſcalier. Il conduiſit auſſi à Paris pluſieurs édifices, entr'autres l'Egliſe des Religieuſes de Port-Royal, l'Hôtel de Gêvres, celui de Chamillard, &c. On a de lui un Livre intitulé: *Les Œuvres d'Antoine le Pautre, Architecte du Roi.*

PERRAC (Etienne DU), de Paris, mort en 1601, âgé de 32 ans, fut Architecte du Roi, & donna les deſſins ſur leſquels a été élevée la partie de la galerie du Louvre, décorée de grands pilaſtres d'Ordre Compoſite, depuis le guichet de la rue S. Nicaiſe juſqu'aux Tuileries.

PERRAULT (Claude), né à Paris en 1613, mort en 1688, ſe rendit, ſans le ſecours d'aucun Maître, Médecin, Architecte, Peintre, Muſicien, Ingénieur, Phyſicien & Anatomiſte, & mérita d'être admis à l'Académie Royale des Sciences. La ſuperbe façade du Louvre, du côté de S. Germain-l'Auxerrois, a été bâtie ſur ſes deſſins par préférence

Digitized by Google

à beaucoup d'autres plans qui furent présentés, & il inventa des machines très-ingénieuses, pour transporter & pour élever des pierres énormes, qu'on y a employées. Le Péristyle du Louvre, fait en 1663, l'Observatoire Royal, en 1667, l'Arc de triomphe du Trône, en 1670, &c. sont aussi de ses ouvrages. On a de lui une Traduction de Vitruve, avec des Notes, imprimée deux fois, la premiere en 1673, & la seconde, avec des augmentations, en 1684. Il a donné encore un *Abrégé des dix Livres d'Architecture de Vitruve*, Paris, 1674, *in*-12. l'*Ordonnance des cinq espéces de colonnes, selon la méthode des Anciens*, Paris, 1683.

PERRAULT (Charles), frere du précédent, de l'Académie Royale des Sciences, & de celle des Inscriptions & Belles-Lettres, Contrôleur général des bâtimens du Roi, né à Paris en 1627, mort le 10 Mai 1705. Après la mort de son frere, il recueillit tous ses dessins originaux & projets concernant le Louvre, les Tuileries, Versailles, &c. & les détails, en 2 vol. *in-fol. maximo*, qui ont été acquis par les soins de M. le Marquis de Marigny, & sont aujourd'hui déposés aux Archives des bâtimens du Roi. Il a aussi mis au jours divers Ouvrages.

PILLON (Germain), né à Paris, mort en 1590, répandit le goût du vrai beau sur la Sculpture & l'Architecture, qu'il professoit également bien, & qu'il tira des ténébres de la Barbarie.

PITROU, (Robert), né à Mantes en 1684, & mort à Paris le 13 Janvier 1750, fut fait Ingénieur de la Généralité de Bourges, en 1721, & Inspecteur Général des Ponts & Chaussées du Royaume, en 1731. Il s'est principalement distingué & rendu utile à sa patrie par quantité d'inventions.

PRIMATICE (François), connu aussi sous le nom d'*Abbé de S. Martin de Bologne*, parce que François I. lui donna cette Abbaye, qui est à Troyes, naquit à Bologne en 1490, & mourut à Paris en 1570. Il avoit déjà travaillé pour François I. & Henri II. lorsque François II. le nomma, en 1458, Com-

Digitized by Google

missaire Général de ses Bâtimens, & Charles IX. lui conserva tous ses emplois.

ROMAIN (François), Frere Jacobin, dit le *Frere Romain*, né à Gand en 1646, & mort à Paris en 1733. Appellé en France par Louis XIV. en 1685, pour diriger la construction du Pont Royal à Paris, il s'acquitta si bien de cette commission, qu'il mérita par-là le titre d'Inspecteur Général des Ponts & Chaussées, & d'Architecte des Bâtimens & Domaines du Roi dans la Généralité de Paris.

ROUX (Jean-Baptiste LE), mort vers l'an 1740, âgé d'environ 69 ans, Membre de l'Académie Royale d'Architecture. Quoiqu'il n'eût pas des talens supérieurs, il fut très-employé. L'Hôtel de Mazarin, aujourd'hui Rohan-Chabot, l'Hôtel de Roquelaure, à présent de Molé, &c. sont de ses ouvrages.

SAINT-FELIX (Ferdinand DE), noble Napolitain, descendant des Princes Normands, qui ont régné jadis dans ces contrées, mort depuis quelques années. Il s'est rendu fameux par le grand nombre d'escaliers d'une invention nouvelle, qu'il a fait construire à Naples dans différens Palais, & par quantité de dessins qu'il a donnés, tant pour des fêtes publiques, que pour des édifices.

SALVI (Nicolas), Romain, né en 1699, mort en 1751. Son ouvrage le plus considérable est la fameuse fontaine de Trevi, qu'il bâtit à Rome par ordre de Clément XII. & qui lui couta treize années de travail, à cause des tracasseries qu'il essuya de la part de ses jaloux & envieux.

SELOUESTE, François. On a élevé sur ses dessins le Portail de l'Eglise des Capucines de la place de Vendôme, en 1722.

SERVANDONI (Jean), Florentin, Chevalier de l'Ordre de Christ, né en 1695, mort à Paris en 1766, fut Architecte, Peintre & Décorateur du Roi, & Membre des Académies établies pour ces différens Arts: il eut aussi les mêmes qualités auprès des Rois d'Angleterre, d'Espagne, de Pologne, & du Duc régnant de Wirtemberg. Le grand

Digitized by Google

Portail & le Peryſtile de l'Egliſe de Saint-Pont. De ſes ouvrages, qui ont été en grand nombre, on a de lui plus de ſoixante décorations au Théâtre de l'Opéra de Paris, dont il eut la direction, pour cette partie, pendant environ dix-huit ans, & il en fit beaucoup d'autres pour les Théâtres de Londres & de Dreſde. Il a auſſi donné à ſon profit des Spectacles de décoration & d'optique, & quantité de beaux deſſins pour des édifices publics & particuliers.

TANNEVOT, de l'Académie Royale d'Architecture. On a élevé ſur ſes deſſins, en 1726, deux maiſons voiſines, rue des Capucines; celle de M. de Boulogne, rue S. Honoré, près l'Hôtel de Noailles, &c. Il entendoit parfaitement la diſtribution & la décoration extérieure.

TIBALDI (Pelegrino), né à Bologne en 1522, mort dans la même Ville en 1592. Il bâtit, par ordre de S. Charles Borromée, le Palais de la Sapience, à Pavie, & la Ville de Ferrare le nomma Architecte du Dôme, & premier Ingénieur des Etats. Son fils (*Dominique*) a élevé à Bologne, ſa patrie, pluſieurs édifices, qui lui font beaucoup d'honneur, entr'autres la Douane qui paſſe pour le plus beau de ce genre, & une Chapelle dans la Cathédrale, que Clément VII. revenant de la conquête de Férare, admira, juſqu'au point de dire, qu'il n'en connoiſſoit point à Rome, qui pût lui être comparée. Dominique naquit à Bologne en 1541, & mourut en 1583.

TORELLI (Jacques), né à Fano en 1608, mort en 1678. Il inventa dans ſa patrie différentes machines pour l'Opéra, & c'eſt à ſon génie que l'on doit celle, par le moyen de laquelle on peut changer toute la ſcène en un inſtant, à l'aide d'un levier, d'un treuil & d'un contre-poids. Etant paſſé en France, où Louis XIV. le nomma ſon Architecte & ſon Machiniſte, il donna le plan du beau Théâtre des Machines, qui eſt aux Tuileries, & où il montra des effets & des changemens ſi ſinguliers, dans les différentes repréſenta-

Digitized by Google

tions, qu'on y fit alors, des meilleurs Opéra François, que le public le nomma *le grand Sorcier*. De retour dans sa patrie, en 1662, avec une fortune considérable, il y construisit le Théâtre de la Fortune, si célebre en Europe par sa grandeur, sa beauté, & la singularité de son Architecture, que l'Empereur Léopold voulût qu'on rebâtit sur son modéle celui de Vienne, qui avoit été brûlé. Il publia la description de toutes ses machines, & des décorations de Théâtre qu'il avoit inventées, & l'enrichit de belles figures en tailles-douces.

URANCQUART (Jacques), célebre Architecte de l'Archiduc Albert d'Autriche.

VEAU (Louis LE), premier Architecte du Roi, depuis 1653, jusqu'en 1670, qu'il mourut à Paris âgé de 58 ans, a été considéré comme un des plus habiles hommes de son tems. Ce fut lui qui donna, en 1655, les dessins de l'Eglise Paroissiale de S. Sulpice, continuée par Gittard, & ensuite par Servandoni; & en 1664, ceux de l'Eglise, aussi Paroissiale de S. Louis en l'Isle, que Gabriel le Duc a continuée, & que Jacques Doucet a finie en 1726. Il a fait construire au Louvre cette galerie d'une longueur prodigieuse, où l'on conserve les plans des principales Villes de l'Europe, & où l'on se propose aujourd'hui d'exposer aux yeux du public les tableaux du Roi. Il donna aussi un projet pour la principale façade du Louvre, & en fit faire la porte, ainsi que les deux grands bâtimens qui forment les côtés du Château de Vincennes. L'Hôtel du grand Colbert, à présent les Ecuries de M. le Duc d'Orléans, le Collége des Quatre-Nations, exécuté sous la conduite de François Dorbay, son éleve, l'Hôtel de Pontchartrain, aujourd'hui du Contrôleur-Général, & d'autres ont été bâtis sur ses dessins.

VIGARANI, Gentilhomme Italien, que Louis XIV. fit venir, pour construire le Théâtre du Palais des Tuileries.

VIGNOLE (Jacques BAROZZIO dit), né à Vignole dans le Modénois en 1507, mort en 1573, fut Architecte du Pape

Digitized by Google

Jules III. & de l'Eglise de S. Pierre de Rome, après la mort de Michel-Ange. Quoiqu'il ait élevé dans cette derniere Ville & dans ses environs, ainsi que dans d'autres endroits quantité de beaux édifices, le Palais de Caprarole, qu'il bâtit à dix lieues de Rome pour le Cardinal Alexandre Farnèse, est son chef-d'œuvre. L'Architecture lui a des obligations éternelles; c'est lui qui l'a réduite en système, & qui a fixé ses régles. Il a donné un Traité des cinq ordres d'Architecture, qui est le premier Ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes Artistes.

VINCI (Léonard DE), né au Château de Vinci, en 1443, mort à Fontainebleau dans les bras de François I. en 1520. Aussi sçavant dans l'Architecture hydraulique, que dans la Peinture, dont il a laissé des témoignages en France & ailleurs, il détourna le canal de l'Arno pour le conduire à Florence, & fit celui qui amene les eaux de l'Adda jusqu'à Milan: entreprise qui avoit paru jusqu'alors impossible.

VITRUVE POLLION, célébre Architecte de l'antiquité, né à Formil, que l'on nomme aujourd'hui le Mol de Gayette, fut fort aimé de César le Dictateur, de l'Empereur Auguste & d'Octavie sa sœur. On ignore aujourd'hui quels sont les édifices où il a fait usage de ses vastes connoissances: tout ce que l'on sçait, c'est qu'il a fait bâtir à Fano la Basilique ou le Palais pour rendre la justice. Ses écrits doivent être toujours la principale étude de ceux qui veulent acquérir les vrais principes de l'Architecture. Il eut de l'Empereur Auguste une pension, pour lui avoir dédié son *Traité d'Architecture* dans un âge très-avancé. Cet Ouvrage est plein d'érudition & de connoissances, & c'est avec raison qu'on regarde son Auteur comme le Prince de l'Architecture. Il est cependant si obscur, que plusieurs grands hommes, qui l'ont traduit dans leurs Langues, ont cru devoir y ajouter des Commentaires. Celui qui a le mieux réussi chez nous, est Claude Perrault, dont la traduction a paru en 1673, *in-fol.* & augmentée en 1684; mais

Digitized by Google

celle que le Marquis Galeani en a donnée depuis peu en Italien, est de beaucoup supérieure à toutes les autres, par le nouveau jour que ce sçavant répand sur son Auteur.

WREN (Christophe), né à East-Knoyle, dans le Comté de Wiloz, en 1632, mort à Londres en 1723, fut nommé Architecte du Roi d'Angleterre, & fait Chevalier. Il a construit, ou fait élever sur ses desseins, un grand nombre d'édifices, qui publient ses grands talens dans l'Architecture; &, quand la Ville de Londres fût presque toute brûlée, en 1666, il donna, pour la rebâtir, un très-beau plan, qu'on a gravé & rendu public, en 1724. Il s'acquit aussi, par ses qualités personnelles, une si grande considération, qu'il eût l'honneur d'être fait Membre du Parlement d'Angleterre.

ARCHITECTURE, est en général l'Art de bâtir. On en distingue ordinairement de trois espéces; sçavoir, la *Civile*, qu'on appelle *Architecture* tout court, dont il s'agit dans ce Dictionnaire, la *Militaire*, qui est la même chose que la *Fortification*, parce qu'elle a pour objet de fortifier les Places, pour les garantir de l'insulte des ennemis, & la *Marine*, qui regarde la construction des Vaisseaux, & généralement de tous les Bâtimens flottans, aussi bien que celle des Ports, Moles, Jettées, Corderies, Magasins, &c. érigés sur le rivage de la mer, ou sur ses bords. A l'*Edification*, qui embrasse ces trois parties, Vitruve ajoute la *Gnomonique*, c'est-à-dire, l'Art de représenter les Spheres & les mouvemens célestes par les instrumens, comme astrolabes, horloges, &c. & la *Méchanique*, qui traite des machines & de l'augmentation des forces mouvantes, comme Gruës, Pompes, & de presque tous les outils des Artisans.

Quant à l'*Architecture Civile*, si on la considere, abstraction faite de toutes les grandes connoissances & de tous les talens qu'elle exige pour atteindre une certaine perfection, on ne peut douter qu'elle ne soit presque aussi ancienne que le monde, par la nécessité où les hommes

Digitized by Google

hommes ont été, de tout tems, de se mettre à couvert des injures de l'air, & de la violence ou de la surprise des bêtes féroces; mais leurs demeures ou asiles ne durent être alors probablement que des Cavernes, des Huttes, des Cabanes, comme sont encore aujourd'hui celles des Sauvages, faites de gazon, de pieux ou troncs d'arbres, & de ramée entrelacée : ouvrages par conséquent très-grossiers & très-difformes. Ce furent, peut-être, les Hirondelles, les Alcyons & d'autres Oiseaux, qui, dressant leurs nids avec industrie, apprirent aux hommes la maniere de se faire des maisons pour s'y renfermer, & se garantir d'ennemis, de brigands & d'animaux carnaciers. Le goût s'étant formé peu à peu, & à la longue, on est insensiblement parvenu à élever des bâtimens symétriques & proportionnés. Si l'on en croit d'anciens Auteurs, ce furent les Egyptiens qui eurent les premiers cet avantage, & Salomon eut recours à eux pour bâtir le Temple de Jérusalem; mais Villapandre soutient que Dieu lui-même inspira à ce Roi les préceptes de l'Architecture : ce qui seroit bien honorable pour cet Art, en supposant la chose véritable.

Quoi qu'il en soit, sans nul égard à des tems si reculés, on regarde la Gréce comme le berceau de la bonne *Architecture*, qui se distingue, relativement aux variations qu'elle a éprouvées depuis, en *Antique*, *Ancienne*, *Gothique* ou *Moderne*, ou selon ses proportions & ses usages en cinq Ordres; sçavoir, le *Toscan*, le *Dorique*, l'*Ionique*, le *Corinthien*, & le *Composite*, ou *Italique*, dont le premier & le dernier sont Latins, & les trois autres Grecs. Plusieurs François, tels que Bruant, le Brun, Philibert de Lorme, le Clerc, &c. ont tenté inutilement de composer quelqu'autre Ordre qui approchât de ceux des Grecs & des Romains; ils n'ont été approuvés ni suivis par leurs contemporains ni par leurs successeurs. Cela n'empêche cependant pas qu'il n'y ait un Ordre que l'on appelle, quoiqu'improprement, *François*, comme il y en a d'autres qu'on nomme

Digitized by Google

Allemand, *Attique*, *Caryatique*, *Composé*, *Gothique*, *Perſique*, *Ruſtique*. Il eſt parlé de tous ces Ordres, & des cinq premiers, ſous le mot ORDRE.

Ce fut chez les Grecs que les Romains puiſerent la connoiſſance & le goût de l'*Architecture*, dont les beaux reſtes ſont encore aujourd'hui notre admiration. Elle fut portée à Rome à ſon plus haut degré de perfection, ſous le regne d'Auguſte; mais ſous celui de Tibere ſon ſucceſſeur, elle commença à perdre de ſon éclat; & malgré ce que purent faire, pour la ſoutenir, quelques autres Empereurs qui l'aimoient, tels que Neron, Trajan, Alexandre Sévere, elle continua de dépérir, juſqu'à ce qu'enfin elle fut entiérement éteinte avec la chûte de l'Empire d'Occident. Les plus beaux monumens de l'Antiquité ſe ſentirent des ravages que les Viſigoths & les Vandales commirent dans le V^e^ ſiécle; le deſſin, ſi néceſſaire à cet Art, fut entiérement négligé, & l'*Architecture* tomba dans un oubli, où elle eſt reſtée enſevelie durant pluſieurs ſiécles.

On adopta alors en France une nouvelle maniere de bâtir, appellée *Gothique*, du nom des Goths qui l'apporterent du Nord & la répandirent dans le reſte de l'Europe. Au lieu de cette conſtruction excellente par l'harmonie de ſes proportions, & par la richeſſe de ſes ornemens, on ne fit plus que des édifices ſolides, groſſiers & ſans nul goût dans leurs ornemens chimériques. Pour ne les pas confondre avec ceux des Grecs & des Romains, quelques Ecrivains les appellent *Antiquo-Modernes*.

Ce genre d'Architecture ſe ſoutint juſqu'à Charlemagne, qui entreprit de rétablir l'*Antique*. Avec la protection de ce Monarque, cet Art commença à ſe relever, & parvint par degrés, au point que, ſous le régne de Hugues-Capet, il y avoit déjà des hommes qui s'y livroient avec quelque ſuccès. Encouragés par ce dernier Prince, & par Robert ſon fils & ſon ſucceſſeur, les François y firent encore des progrès plus conſidérables; mais à force de vouloir s'éloigner de la peſanteur & de

Digitized by Google

la grossiereté de l'Architecture Gothique, on donna insensiblement dans un excès de délicatesse. Les Architectes du XIII. ou du XIV. siécle ne parurent plus faire consister la perfection qu'en cela, & dans la multitude des ornemens qu'ils entassoient avec beaucoup d'art & de soins, quoique souvent d'une maniere capricieuse. Peut-être aussi ce goût leur vint-il des Pays Méridionaux par le canal des Arabes & des Maures, qui ont infesté une partie de la France, & dominé long-tems l'Espagne.

Cependant depuis deux siécles ou environ, on s'est appliqué à retrouver la premiere simplicité, la beauté & la proportion de l'ancienne *Architecture*; & aujourd'hui que nous avons un nombre de grands hommes qui cultivent cet Art, plusieurs de nos édifices sont éxécutés à l'imitation, & suivant les préceptes de l'*Architecture* antique.

On donne encore au mot *Architecture* d'autres significations, suivant l'usage qu'on en fait. Ainsi l'on dit *Architecture ancienne*, *Architecture antique*, *Architecture en perspective*, *Architecture feinte*, &c.

ARCHITECTURE ANCIENNE (l'), est la *Grecque moderne*. Elle différe de l'*Antique* en ce que les bâtimens en sont pesans & mal éclairés, & leurs ornemens & profils de mauvais goût.

ARCHITECTURE ANTIQUE (l') est, sans contredit, la plus excellente par l'harmonie de ses proportions, par la richesse de ses ornemens, enfin par cette grande maniere qui s'étend sur le tout comme sur les parties. Elle a été inventée par les Grecs & perfectionnée par les Romains, chez qui elle s'est maintenue jusqu'à la décadence de l'Empire. On a commencé, il y a près de deux siécles, à la faire revivre chez nous.

ARCHITECTURE EN PERSPECTIVE (l') est celle dont les parties sont de différentes proportions & plus ou moins grandes suivant les distances d'où elles doivent être vues, ou sont supposées devoir l'être, pour en faire paroître l'ordonnance en général plus grande ou plus éloignée qu'elle ne l'est réellement.

Digitized by Google

ARCHITECTURE FEINTE (l') a pour objet de représenter tous les plans, saillies & reliefs d'une Architecture réelle par le seul secours du coloris. C'est aussi celle qui concerne les décorations des Théâtres ou des Arcs de triomphe, peintes sur toile ou sur bois, géométralement ou en perspective, à l'occasion des entrées ou fêtes publiques, ou bien pour les pompes funébres, feux d'artifice, &c.

Il y a à Paris une Académie Royale d'*Architecture*, qui a été fondée, en 1671, par Louis XIV. & qui doit être toujours composée de trente-deux *Architectes* fameux, non compris le Directeur. *Voyez* ACADÉMIE.

ARCHITECTURE DE TREILLAGE, appellée par les Ouvriers *Architecture de S. Fiacre*, est celle qu'on pratique dans les Jardins aux berceaux, portiques, cabinets de treillage, revêtemens de mur, &c.

ARCHITECTURE GOTHIQUE ou MODERNE. On appelle ainsi l'*Architecture* grossiere & pesante que les Goths ont apportée en Europe lors de la décadence de l'Empire Romain.

ARCHITECTURE MORESQUE. Maniere de bâtir avec aussi peu de dessin que dans l'*Architecture Gothique*, quoiqu'elle en differe en ce que ses dehors sont percés de petits jours, autant pour la fraîcheur que pour la sûreté, les dedans étant au contraire fort couverts & décorés de compartimens de carreaux de diverses couleurs, avec des Moresques & Arabesques.

ARCHITECTURE HYDRAULIQUE. L'Art de bâtir dans l'eau, ou d'en rendre l'usage plus aisé & plus commode.

ARCHITRAVE, terme d'Arch. Nom de la principale poutre ou poitrail, qui fait la premiere partie de l'entablement, & porte horizontalement sur des colonnes. On l'appelle aussi *Sabliere* ou la maîtresse poutre, & c'est la même chose que l'*Epistyle* des Grecs. Il est différent selon les divers Ordres d'Architecture. Au Toscan il n'a qu'une bande couronnée d'un filet; deux faces au Dorique & au Composite; & trois à l'Ionique & au Corinthien. On distingue deux sortes d'*Architrave*, l'un *coupé*,

Digitized by Google

& l'autre *mutilé*. Le premier est celui qui se trouve interrompu dans une décoration pour faciliter l'exhaussement des croisées ; l'entablement étant d'une grande hauteur : le second, celui dont la saillie est retranchée, & qui est arasé avec la frise, pour recevoir une inscription.

ARCHIVOLTE, terme d'Arch. Bandeau orné de moulures, qui regne à la tête des voussoirs d'une arcade, & dont les extrêmités portent sur les impostes. Il n'a qu'une simple face à l'Ordre Toscan ; deux faces couronnées au Dorique & à l'Ionique, & les mêmes moulures que l'*Architrave* dans le Corinthien & le Composite. On appelle *Archivolte retourné*, celui dont le bandeau ne finit pas, mais qui, retournant sur l'imposte, se joint à un autre bandeau ; & *Archivolte rustique*, celui dont les mouluries sont interrompues par une clef, & des bossages simples, ou rustiques, ensorte que de deux voussoirs, l'un est en bossage. *Voyez* BOSSAGE.

ARDOISE. Pierre bleue & foffile, qu'on coupe en feuilles déliées pour servir à la couverture des bâtimens. *Ardoise cartelle*, est le nom de la plus petite ; *Ardoise dure*, est celle dont on fait des carreaux & des tables ; *Ardoise fine*, celle qui est mince ; *Ardoise grosse* ou *rouge*, ou plutôt *rousse noire*, est la plus commune.

ARENER ou s'ARENER, t. d'Arch. C'est s'affaisser extraordinairement.

AREOSTYLE ou ARÆOSTYLE, terme d'Arch. Ce mot dérivé du Grec signifie, selon Vitruve, la plus grande distance qu'il peut y avoir entre deux colonnes ; sçavoir, huit modules ou quatre diamétres.

AREOSYSTILE ou ARÆOSYSTILE, terme d'Arch. C'est, selon Vitruve, une disposition de colonnes, dont les espaces sont *systiles* ou *areostyles*.

ARESTE, t. d'Arch. C'est l'angle vif d'une pierre, d'une piéce de bois, d'une barre de fer. On appelle *Voûte à areste*, celle qui est composée de plusieurs portions de berceau, & dont les surfaces concaves se rencontrent

Digitized by Google

en angle saillant. *Arête de lunette*, est l'angle où une lunette se croise avec un berceau.

ARESTIERES, terme d'Arch. Ce sont les meuillies de plâtre que les Couvreurs mettent aux angles de la croupe d'un comble couvert de tuile.

ARMATURE, terme d'Arch. Les Italiens appellent ainsi une ceinture de voûte ou d'arcade.

ARMILLES. *Voyez* ANNELETS.

ARRACHEMENT, terme d'Arch. C'est l'action d'arracher des pierres d'un mur, en en laissant alternativement, pour faire liaison avec un mur qu'on veut y joindre. On appelle aussi *Arrachemens* les premieres retombées d'une voûte, enclavées dans le mur.

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

ARRÊT, t. de Jard. On appelle ainsi tout obstacle que l'on met aux eaux pour les détourner & les faire couler.

ARRÊTÉ, on dit un dessein *arrêté*, pour dire fini, achevé, c'est en quoi il differe du croquis. *Voyez* FINI, TERMINÉ.

ARRÊTER, en Arch. C'est sceller en plâtre, en ciment, en plomb, &c. *Arrêter* une pierre, c'est l'assurer à demeure; *arrêter* des solives, en maçonner les solins.

ARRIERE-BEC D'UNE PILE. On appelle ainsi dans les Ponts & Chaussées la partie de la pile qui est sous le Pont, du côté d'Aval.

ARRIERE-BOUTIQUE. Magasin, ou Boutique de derriere d'un Marchand.

ARRIERE-CHOCUR. *Voyez* CHOCUR.

ARRIERE-CORPS, terme d'Arch. Parties d'un bâtiment qui ont le moins de saillie sur la face.

ARRIERE-COUR,

Digitized by Google

Petite Cour qui ſert à éclairer les appartemens de derriere, les garderobes, les eſcaliers de dégagement, &c.

ARRIERE - VOUSSURE. t. d'Arch. Eſpece de voûte derriere une porte ou une fenêtre pour couronner l'embraſure, ou faire que la porte s'ouvre plus facilement. On appelle celle qui eſt ceintrée par-devant, & bombée par-derriere *Arriere-Vouſſure de Marſeille*, parce que c'eſt à une des portes de Marſeille que s'eſt faite la premiere de cette eſpéce; par la même raiſon *Arriere-Vouſſure de Montpellier*, celle qui eſt droite par ſon profil; & celle qui eſt en plein ceintre par derriere, & bombée par ſon profil, *Arriere-Vouſſure de S. Antoine*, auſſi en conſidération de ce que celle bâtie à Paris par Clément Metezeau a été la premiere en ce genre.

ARRONDIR. *Arrondir une figure*, ſoit de Sculpture, ſoit de Peinture, c'eſt lui donner du relief, & faire que tous les membres paroiſſent avoir tout l'arrondiſſement qu'ils ont dans le réel de la nature: en Peinture ce ſont les clairs & les ombres, particuliérement les tournans, qui produiſent cet effet.

ARROSAGE, terme d'Arch. hyd. C'eſt l'Art de conduire les eaux pour arroſer un terrein.

ARROSEMENT, terme de Jard. Action d'arroſer.

ARROSOIR. Vaiſſeau dont les Jardiniers ſe ſervent pour arroſer.

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

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

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

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

ASPECT. Bâtiment

Digitized by Google

beau à voir de loin. On dit auſſi qu'il eſt d'un bel *aſpect*, quand, par ſa ſituation, il a une belle vue.

ASPRE, en terme de Peinture, ſignifie plus prononcé & plus marqué que l'on ne peint ordinairement. Les corps ſolides & opaques peints ſur des champs lumineux & tranſparens, comme le ciel, & les eaux & toute autre choſe vague, doivent être plus *aſpres* & plus marqués que ce qui les entoure, afin qu'étant plus forts par le clair obſcur, ils conſervent leur ſolidité, & que les fonds s'en éloignent.

ASSEMBLAGE, terme d'Arch. C'eſt l'Art d'aſſembler les parties avec le tout, par rapport à la décoration tant intérieure qu'extérieure.

ASSEOIR, t. d'Arch. C'eſt poſer de niveau & à demeure les premieres pierres des fondemens, le carreau, le pavé.

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

ASSIETTE, en Arch. eſt la poſition d'une choſe peſante ſur une autre, pour la rendre ferme & ſolide. On entend auſſi aſſez ſouvent par ce mot le terrein, le lieu où l'édifice eſt ſitué.

ASSISE, terme d'Arch. Rang de pierres poſées de niveau ou en rampant, continu ou interrompu par les ouvertures des portes & des croiſées. On appelle *aſſiſe de Parpain*, celle dont les pierres traverſent l'épaiſſeur du mur; & *aſſiſe de pierre dure*, celle qui ſe met ſur les fondemens d'un mur de maçonnerie, où il n'en faut qu'une, ou deux ou trois juſqu'à hauteur de retraite.

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

ASTRAGALE, terme d'Arch. Petite moulure ronde qui entoure le haut du fuſt d'une colonne, & qu'on appelle *Baguette*, quand elle eſt ailleurs, & qu'on y taille des grains longs ou oblongs comme des perles & des olives. *Aſtragale-Lesbien* eſt ſui-

Digitized by Google

vant *Baldus* un Ove, & selon *Barbaro* un Cavet; mais M. Perrault prétend avec plus de raison, que c'est un petit talon.

ATELIER, lieu où travaille un Peintre, un Sculpteur, en général tout Artiste, & tout Ouvrier. *V.* PEINTRE, PEINTURE.

ATLANTES. Figures ou demi-figures humaines, qui soutiennent un entablement.

ATRE. Le sol ou le bas d'une cheminée, entre les deux jambages, où on fait le feu.

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

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

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

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

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

ATTENTE, t. d'Arch. *Voyez* PIERRE & TABLE D'ATTENTE.

Digitized by Google

ATTIQUE, t. d'Arch. Petit ordre d'Architecture qu'on met au-dessus d'un plus grand pour le couronner & terminer le bâtiment, & qui n'a ordinairement que des Pilastres d'une façon particuliere. La dénomination de cet étage lui vient de ce qu'il est imité des bâtimens d'Athènes, où il ne paroissoit pas de toits. On appelle *Attique circulaire*, un exhaussement en forme de piédestal rond, souvent percé de petites croisées : *Attique continu*, celui qui environne un bâtiment sans interruption, & qui suit les corps & retours des pavillons : *Attique de cheminée*, le revêtement de plâtre, de bois ou de marbre depuis le chambranle jusqu'à la premiere corniche, & qui fait la gorge droite : *Attique de comble*, tout petit étage ou piédestal de maçonnerie, ou de bois revêtu de plomb, qui sert de gardefou à une terrasse ou plateforme, ou belveder : *Attique de placard*, la gorge, le panneau & la corniche qui composent le dessus d'un placard, (*Voyez* PLACARD) : *Attique interposé*, celui qui est entre deux grands étages, quelquefois décorés de colonnes ou de pilastres.

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

Digitized by Google

dit auſſi de fort bonnes choſes dans le ſien.

ATTITUDE, poſition des figures avec les geſtes & la contenance qu'elles doivent avoir pour exprimer l'action que le Peintre a deſſein de mettre ſous les yeux du ſpectateur. Les attitudes doivent être variées, naturelles, & ſans affectation; elles doivent auſſi ſe contraſter ſans ſymmétrie & ſans exagération.

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

ATTRIBUTS, terme de Sculp. & de Peint. Ce ſont les ſymboles qui marquent le caractere & l'office des figures.

AVAL. Dans les Ponts & Chauſſées on appelle avant-bec d'*aval*, l'avant-bec d'une pile, quand elle eſt au-deſſous du cours de la riviere, & avant-bec d'*amont*, lorſqu'elle eſt au-deſſus d'un Pont, oppoſée au cours de la riviere. *Voyez* AMONT.

AVANCE. Saillie, & en général tout ce qui avance hors d'œuvre.

AVANCER, terme de Peinture qui ſe dit des couleurs fieres & brillantes, qui ſemblent faire *avancer* les objets ſur le plan du tableau. Le blanc pur *avance* ou recule indifféremment; il s'approche avec du brun, & s'éloigne ſans lui Le blanc peut ſubſiſter ſur le devant du tableau, & y être employé tout pur; la queſtion eſt de ſçavoir s'il peut également ſubſiſter & être placé de la même ſorte ſur le derriere, la lumiere étant univerſelle, & les figures ſuppoſées dans une campagne. Dufreſnoy conclut affirmativement, parce qu'il n'y a rien qui participe plus de la lumiere que le blanc. En Peinture la lumiere & le blanc ne ſont quaſi que la même choſe: le Titien, Paul Veroneſe & tous ceux qui ont le mieux entendu les lumieres, l'ont obſervé ainſi. Ce précepte eſt confirmé par l'uſage des Payſagiſtes. Il eſt vrai que l'on ſe ſert du blanc pour rendre les objets plus ſenſibles par l'oppoſition du brun qui doit l'accompagner, & qui le

Digitized by Google

retient comme malgré lui, soit que ce brun lui serve de fond, soit qu'il lui soit attaché. Si l'on veut, par exemple, faire un cheval blanc sur les premieres lignes du tableau, il faut absolument ou que le fond en soit d'un brun temperé, & assez large, ou que les harnois en soient de couleurs très-sensibles, ou enfin qu'il y ait dessus une figure dont les ombres & la couleur le retiennent sur le devant. Il n'y a rien qui s'approche davantage que le noir pur, car c'est la couleur la plus sensible & la plus terrestre. Mais soit le blanc, soit le noir, on aura toujours un bon effet quand on les employera avec art & prudence : car le noir sans cela, au lieu d'*avancer* ou d'approcher sur le devant, ce qui est la même chose, ne fait que des trous. On doit donc les employer avec ménagement, particuliérement dans les tournans, si l'on veut débrouiller les masses, & que les distances d'enfoncement se fassent remarquer du premier coup d'œil.

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

Quand un Peintre a un sujet d'Histoire à traiter, il doit le lire, relire, & bien se l'imprimer dans l'esprit pour en examiner à loisir toutes les circonstances, & faire choix du moment de l'action le plus *avantageux*, c'est-à-dire, le plus propre à produire un bel effet.

AVANT-BEC, terme d'Arch. hyd. Il se dit des pointes ou éperons qui

Digitized by Google

avancent au-delà des piles des Ponts de pierre pour les soutenir, ou pour fendre l'eau.

AVANT-CORPS. C'est en Arch. dans la décoration des édifices, une partie en saillie, comme un pilastre, un montant, &c. On appelle *avant-Cour* ou *anti-Cour*, la cour qui précéde la principale d'une maison.

AVANT-LOGIS étoit chez les Anciens le corps-de-logis de devant.

AVANT-PIEU, terme d'Arch. hyd. Bout de poutrelle, qu'on met sur la couronne d'un pieu, pour le tenir à plomb quand on le bat à la sonnette.

AUBE, terme d'Arch. hyd. Petite planche attachée aux coyaux sur la jante de la roue d'une machine hydraulique, laquelle, étant exposée au courant de l'eau, fait tourner, par le choc qu'elle en reçoit, la roue à laquelle elle est attachée.

AVENUE. Grande allée d'arbre accompagnée de contre-allées qui ont ordinairement la moitié de sa largeur. *Voyez* ALLÉE. Une *Avenue en perspective* est celle qui se trouve plus large par un bout que par un autre.

AUGE, en t. d'Arch. est une cuve de pierre qui se met dans une cuisine près du lavoir, & qui sert, près d'une écurie, pour abreuver les chevaux, ou une espece de cuve de bois dans laquelle les Maçons gâchent le plâtre, & mettent le mortier que les Manœuvres ou les Aides-Maçons leur apportent; & en Arch. hyd. *Auge* est une sorte de machine qui sert à l'épuisement des eaux. M. *Belidor* en donne la description dans son *Architecture hydraulique*, tom. I. p. 381.

AUGE, est un ustensile de Graveurs en taille douce, figure de bois d'une seule piece, d'environ quatre pouces de haut sur six de large, creusé d'environ trois pouces de profondeur, posé sur deux traiteaux, & percé dans le milieu de son creux d'un trou qui ait un bon demi-pouce de diamétre. Le dedans du creux de cette *auge* doit être poissé ou godronné, ou bien avoir un enduit assez épais d'une couleur broyée avec de l'huile de noix bien grasse. Cette *auge* sert à recevoir

Digitized by Google

l'eau-forte que l'on jette sur la planche, avec un vase de grez ou de fayance, & la laisse couler par le trou, qui est pratiqué au plus penchant de l'*auge*, dans une terrine plombée, posée sur un billot de bois, pour l'approcher du trou le plus qu'il est possible, afin que l'eau-forte en y tombant de trop haut, ne mousse comme de la bierre ou de l'eau de savon, ou ne rejailliſſe sur celui qui la verse sur la planche. Il faut cependant poser la terrine de maniere que le Graveur puisse, sans embarras, y puiser l'eau-forte avec le vase, tout autant de fois qu'il le jugera à propos.

C'est à peu près la maniere de jetter l'eau-forte sur les planches. Voyez la *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin, de Bosse.*

AUGET, t. d'Arch. C'est un plaquis de plâtre qui se fait le long des lambourdes d'un plancher, pour les entretenir ensemble, & les recouvrir d'un parquet de menuiserie ou de planches; ou bien une truellée de plâtre appliquée au droit du joint ou au joint montant, faite en maniere de coquille, dans laquelle on fait le coulis de plâtre ou de mortier pour entrer dans ces joints.

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

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

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

AUVENT. Avance faite de planches, pour couvrir la montre d'une boutique.

AXE. On appelle en Architecture *Axe spiral*, l'*Axe* tourné en vis pour en tracer les circonvolutions au-dehors.

Digitized by Google

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

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

Anselme Boetius de Boot, donne une maniere de faire un bel *Azur* avec la pierre Armene, appellée en Allemand *Berglau*, & dit que sa couleur est aussi belle que celle de l'Outremer, & se conserve autant, pourvu qu'on la fixe en délayant cet azur avec de l'huile de petrole. *Voyez* son traité des pierres précieuses, ch. 142. & suiv.

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

Digitized by Google

BAC, terme de Jardinage. On nomme ainſi un petit baſſin quarré ou rond, placé d'eſpace en eſpace dans un quarré de potager, avec un robinet pour arroſer.

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

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

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

Digitized by Google

papier, & alors il met dans le *bacquet* l'eau préparée comme on le voit dans l'art. ALUNNER.

BACQUET, eſt encore un vaiſſeau de bois d'environ un pied & demi de diamétre, & plus ou moins profond, dont les Maçons ſe ſervent pour tranſporter le mortier au pied de l'engin, d'où on l'éleve ſur les échaffauts.

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

BADIGEON, en termes d'Arch. eſt un mortier fait de recoupes de pierre de taille, réduites en poudre, dont on enduit & on colore le plâtre pour le faire reſſembler à de la pierre de taille.

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

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

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

BAGUETTE, eſt en termes d'Arch. une petite moulure ronde, moindre qu'une aſtragale, ſur laquelle on taille quelquefois des ornemens.

BAHU, terme d'Arch. Profil bombé du chaperon d'un mur, de l'appui d'un quai, d'une terraſſe ou d'un foſſé. En t. de Jardinage on dit auſſi qu'une plate-bande, qu'une planche ou qu'une couche de terre eſt en *Bahu*, quand elle eſt bombée ſur ſa largeur pour faciliter l'écoulement des eaux, & mieux élever les fleurs.

BAIEVRE, t. d'Ar. C'eſt ce qui paſſe d'une pierre plus que d'une autre près d'un joint dans la douelle d'une voûte ou le parement d'un mur, & qu'on retaille en le réagréant. On donne encore ce nom à l'éclat d'un joint crevé, parce qu'il étoit trop ſerré.

BAIN. Bâtiment deſtiné pour ſe baigner.

Digitized by Google

BAIN ou BOUIN. On dit maçonner à *Bain* ou à *Bouin de mortier*, lorſqu'on poſe les pierres, qu'on jette les moilons & qu'on aſſied les pavés en plein mortier.

BAJOYERS, t. d'Arch. hyd. Ce ſont les aîles de maçonnerie qui revêtiſſent la chambre d'une écluſe, fermée aux deux bouts par des portes ou des vannes qu'on léve à l'aide des cables. *Voyez* ECLUSE. En termes des Ponts & Chauſſées ce ſont les bords d'une riviere près les culées d'un Pont.

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

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

BALCON. Avance, ou ſaillie de pierre ou de bois, ou-delà du pied d'un mur, portée ſur des conſoles ou des colonnes, & fermée par une baluſtrade de pierre, de fer ou de bois. On appelle auſſi *Balcon*, cette baluſtrade.

BALDAQUIN, terme d'Arch. Ouvrage en forme de dais ou de couronne, qu'on éleve ſur des colonnes au-deſſus d'un Autel.

BALUSTRADE, terme d'Arch. Rang de petits pilliers de pierre, de fer ou de bois à hauteur d'appui, & façonnés, qui ſervent de clôture aux terraſſes.

Digitized by Google

aux fenêtres, à quelques Autels, &c. On appelle *Baluſtrade de feinte*, celle dont les baluſtres ſont taillés ou attachés de leur demi-épaiſſeur ſur un fond.

BALUSTRE, terme d'Arch. Petite colonne ou pilaſtre orné de moulures, tourné en rond ou en quarré, qui ſert à remplir un appui à jour ſous une tablette. Le *Toſcan* eſt le plus gros & le moins chargé de moulures; le *Corinthien* n'a ſon diamètre que du tiers de ſa hauteur; & les *Dorique*, *Ionique* & *Compoſite* doivent être proportionnés relativement à leurs Ordres. Il y a des *Baluſtres de bois*, *de bronze*, *de fer*, &c.

BALUSTRE de Chapiteau eſt, dans le chapiteau Ionique, la face de côté des volutes, qu'on nomme auſſi *Couſſinet* & *Oreiller*; *Baluſtres de fermeture*, ceux qui font les clôtures de Chœur ou de Chapelle. *Baluſtre de modillon*, le devant du petit enroulement qui eſt à la tête du modillon Corinthien; & *Baluſtres entrelacés*, ceux joints enſemble par quelque ornement, & taillés comme les entre-las (*voyez* ce mot) dans un même bloc de pierre ou de marbre.

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

Ce goût pour les ſujets bas & ignobles doit être abandonné aux Peintres incapables de faire quelque choſe de mieux. Celui qui s'adonne aux grands ſujets

Digitized by Google

feroit fort mal de se livrer aux *Bambochades*, même sous prétexte de délassement. Comme elles ne demandent pas beaucoup d'efforts de génie, & qu'elles n'exigent pas une si grande correction dans le dessin, il seroit à craindre qu'un bon Peintre ne se rallentit, & ne dégénerât, par la facilité d'exécuter ce genre de peinture, qui favorisoit sa paresse, & ses caprices.

BANC, est en général un siége long, sur lequel plusieurs personnes peuvent s'asseoir de front : on le distingue par la matiere dont il est fait. En termes de Carriers c'est la hauteur des pierres parfaites dans une Carriere. Ils appellent *Banc de Ciel* le lit de pierre d'en-haut, qui est le plus dur, & soutenu sur des piliers qu'on y laisse d'espace en espace ; & *Banc de volée* celui qui tombe après avoir souchevé.

BANDE, terme d'Arch. Nom de tout membre plat en longueur sur peu de hauteur. On appelle *Bandes d'Architrave* les faces d'un Architrave ; *Bande de carreaux*, un rang de carreaux petits ou grands, qui se faisoit autrefois sur un plancher, environ de trois pieds en trois pieds, entre les carreaux à six pans ; *Bande de colonne*, une espéce de bossage dont on orne le fust des colonnes rustiques ou bandées ; *Bandes de tremie*, des barres de fer qui servent à soutenir les âtres, les manteaux & les languettes des cheminées ; *Bandes Flamandes*, deux barres de fer soudées l'une contre l'autre, & repliées en rond pour faire passer le gond.

BANDEAU, t. d'Arch. Plate-bande unie qu'on pratique autour des croisées ou arcades d'un bâtiment où l'on veut éviter la dépense.

BANDELETTE, terme d'Arch. Petite moulure qui a ordinairement autant de saillie que de hauteur : on la nomme aussi *Filet*, ou *Listeau*, ou *Tenie*.

BANDER un arc ou une plate-bande, terme d'Arch. C'est en assembler les voussoirs & claveaux sur les ceintres de charpente, & les fermer avec la clef.

BANQUETTE, terme d'Arch. Petit appui de croisée qui sert à s'asseoir. C'est aussi un petit chemin relevé pour les gens de

Digitized by Google

pied le long d'un quai ou d'un port, ou même d'une rue à côté du chemin des charrois.

BANQUETTE en termes d'Arch. hyd. eſt un ſentier conſtruit des deux côtés de la cuvette ou rigole d'un Aqueduc ; & en termes de Jard. des paliſſades baſſes à hauteur d'appui, qui n'excédent point en hauteur trois à quatre pieds.

BAR, eſpéce de civiere pour porter des pierres de peu de groſſeur.

BARAQUE ou HUTTES. Petite maiſon de charpente, & de planches de bateau, élevée près d'un grand Atelier, pour la commodité des Ouvriers, & pour ſervir quelquefois de Magaſin en hiver, & de retraite en été.

BARBACANE, terme d'Arch. Ouverture étroite & longue en hauteur, qu'on laiſſe aux murs qui ſoutiennent les terres pour donner de l'air & écouler les eaux. On la nomme auſſi *Canonniere* & *Ventouſe*.

BARBARE, terme de Peinture qui ſe dit de la maniere de peindre des Peintres qui vivoient quelque tems, & même pluſieurs ſiécles avant Raphaël. C'eſt cette maniere *barbare* qu'on appelle auſſi maniere *gothique*, qui n'a gueres d'autres régles que le caprice, & dont le choix eſt preſque toujours dans le genre bas. Il faut ſe former ſur le goût antique pour éviter cette maniere *barbare*, & pour donner de la grace & de la nobleſſe à tout ce qu'on fait. Lucas de Leyde & Albert Duret ont beaucoup retenu de cette maniere barbare. Vazare dit de ce dernier, que ſi cet homme ſi rare, ſi exact & ſi univerſel avoit eu la Toſcane pour patrie, & qu'il eût pu étudier d'après les antiques que l'on voit dans Rome, il auroit été le meilleur Peintre de toute l'Italie.

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

Digitized by Google

ont quelque chose de frappant & de plus surprenant même que les tableaux ordinaires faits au pinceau.

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

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

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

BARDEAU. Petit ais dont on se sert au lieu de tuiles pour couvrir les bâtimens peu considérables, tels que les apentis, moulins, &c.

BARDER. Charger une pierre sur un chariot, sur un bar pour la porter au pied du tas.

BARDEUR. Ouvrier qui tire les pierres sur un chariot, ou qui les porte sur un bar.

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

BARRE, t. d'Arch. C'est en général toute piéce de bois longue & mince, qui sert à entretenir les ais d'une cloison, & à d'autres usages. On appelle *Barre d'appui* dans

Digitized by Google

une rampe d'escalier, ou un balcon de fer, la *Barre* de fer applati sur laquelle on s'appuie, *Barre de croisée*, toute *Barre* de bois ou de fer, qu'on met en dedans sur les volets & contre-vents de croisée, & sur les fermetures de boutique; *Barres à queues*, des *Barres* qui entrent dans des montans.

BARRE DE TREMIE. *Voyez* BANDE.

BARRE-D'AUDIENCE, est dans une Chambre où l'on rend la justice, l'enclos du Parquet.

BARREAU. *Voyez* BARRE. On nomme *Barreau de fer* tout fer employé de sa grosseur; *Barreau montant de coslier*, tout *Barreau* où une porte de fer est pendue. Barreau montant de bâtiment celui où la ferrure est attachée.

BARRIERE DE BOIS. Espéce de retranchement dans un passage, devant une porte.

BARRIERE D'ÉCLUSE, est en Arch. hyd. une espéce de porte d'Ecluse qu'on ouvre & qu'on ferme avec un cabestan armé d'un pignon qui engraine dans la crémaillere où la *Barriere* est attachée.

BAS, sujet, en terme de Peinture. *Voyez* BASSESSE.

BAS-COTÉS ou AILES. Galeries basses d'une Eglise, d'un Vestibule, &c.

BASCULE. Piéce de bois ou de fer qui monte & descend, se hausse & se baisse par le moyen d'un essieu qui la traverse dans sa longueur.

BASE, en t. d'Arch. se dit de tout corps qui en porte un autre avec empattement, & particuliérement de la partie inférieure de la colonne ou du piédestal. La *Base* de la colonne se nomme aussi *Spire*. On appelle *Base continuée*, une espéce de retraite ornée de quelques moulures; *Base mutilée*, celle qui n'est profilée que par les côtés, & qui n'a qu'une face pardevant; *Base rudentée*, celle dont les tores sont taillés en maniere de cables.

BASE, en terme de Peinture, se dit de la superficie sur laquelle une figure paroît assise, appuyée, soutenue, sur laquelle les pieds de la figure sont posés. Il faut toujours donner de la *base* & de l'assiette aux figures, qui ne doivent pas être peintes

Digitized by Google

en l'air comme des anges ou des oiseaux, & qui ne sont point supposées tombantes de quelque hauteur, ou qui s'élevent. *Voyez* POSITION, PLAN, ASSIETTE.

BASQUE, *V.* BOURSEAU.

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

BASSE-COUR, terme d'Arch. Cour séparée de la cour principale, & destinée pour les logemens des gens de livrée, des chevaux, des carrosses, & d'autres choses.

BASSESSE, en terme de Peinture, se dit du sujet d'un tableau. C'est quand un Peintre ne choisit dans la nature que ce qu'elle a de vil & de bas dans la société, & ce que l'usage & le préjugé nous ont accoutumé à estimer peu.

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

BASSIN, se dit en général des lieux préparés dans un jardin, pour recevoir & garder les eaux. C'est aussi un grand réservoir d'eaux qu'on amasse pour nourrir les écluses & les canaux.

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

Le feu & l'action doivent faire le principal caractere de ces sortes de piéces; c'est pourquoi une maniere forte & vigoureuse, une main libre & aisée, un goût heurté sont préférables au beau fini, & à un pinceau trop délicat & trop terminé. On appelle Peintres de *batailles*, ceux qui s'adonnent plus particuliérement à ces sortes de sujets. Courtois, dit le Bourguignon, Vander-Meulen, Parocel & Martin sont ceux qui ont le plus de réputation.

BATARDEAU, terme

Digitized by Google

d'Arch. hyd. Espéce de digue qu'on fait dans des eaux ou des rivieres pour détourner le cours de l'eau, ou y fonder quelque bâtiment.

BATIMENT. Edifice qui sert à la Religion, ou à la sûreté, ou à l'utilité, ou à la magnificence. On appelle *Bâtiment à l'Italienne*, un *Bâtiment* à un étage, dont le comble est caché par des attiques ou des balustrades; *Bâtiment d'échine*, une maison ouverte dont on voit les planchers & les combles sur des étayes & chevalemens, pour y faire quelque réparation; *Bâtiment engagé*, une maison entourée d'autres maisons, & qui, sans avoir face sur aucune rue ni place publique, n'a communication avec le dehors que par un passage de servitude; *Bâtiment enterré*, celui dont l'air est au-dessous du rez-de-chaussée, ou qui est dominé par quelque hauteur d'une maison voisine qui lui fait lunette, & dont il reçoit la décharge des eaux; *Bâtiment feint*, une décoration d'Architecture faite de pierre ou d'autre matiere, sur un mur de clôture ou mitoyen, & semblable à celle qui lui est respective; *Bâtiment blanqué* ou *adossé*, celui qui touche à quelque grand édifice; *Bâtiment hydraulique*, celui fait pour contenir des machines destinées à élever les eaux; *Bâtiment irrégulier*, celui dont le plan n'est pas contenu dans des lignes égales ou paralleles, ou qui n'a pas dans son élévation ses parties relatives les unes aux autres; *Bâtiment isolé*, celui qui n'est attaché à aucun autre; *Bâtiment régulier*, celui dont le plan est d'équerre, les côtés opposés égaux, & les parties disposées avec symmétrie; *Bâtiment ruiné*, celui qui est détruit en partie ou inhabitable; *Bâtimens rustiques* ou *champêtres*, les fermes, métairies, granges, moulins, &c.

BATIR, terme d'Arch. Construire, élever quelque édifice. Il se dit tant de celui qui en fait la dépense, que du Mâçon qui l'éleve, & de l'Architecte qui en a donné & conduit le dessin.

BATON, t. d'Arch. *Voyez* TORE.

BATTANS. On dit une *porte à deux Battans*, lorsqu'elle s'ouvre en deux parties, parce qu'en ter-

Digitized by Google

mes de Menuiserie on appelle *Battans*, les principales piéces de bois de sciage en hauteur, qui servent à faire des portes, & où s'assemblent les traverses.

BATTE. Morceau de bois en forme de massue, avec lequel on bat le plâtre, le ciment.

BATTELEMENT. Le dernier rang des tuiles doubles, par où un toît s'égoûte dans un chêneau ou une gouttiere.

BATTEMENT. Tringle de bois, ou barre de fer plat, qui cache l'endroit où les ventaux d'une porte de bois ou de fer se joignent.

BAVETTE, t. d'Arch. Bande de plomb blanchi au-devant d'un chêneau, ou au-dessous d'un bourseau.

BAUGE. Mortier de terre franche & de paille ou de foin, corroyé comme celui de chaux & de sable.

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

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

BAYE, BÉE, JOUR. On appelle indifféremment ainsi toute ouverture dans un mur, destinée pour des portes, des fenêtres & des passages de cheminée.

BEAU, en terme de Peinture, signifie ce que la nature a de plus parfait dans les objets relativemens à notre façon de penser. On le dit aussi d'un tableau qui rassemble beaucoup de perfections de l'art : un *beau* coloris, un *beau* clair obscur, une *belle* invention, une *belle* ordonnance, &c. Ce n'est pas assez de peindre la nature telle qu'elle se présente par-tout à nos yeux, il faut sçavoir faire choix de ce qu'elle a de plus *beau*; il faut la débarrasser de tout ce qu'elle a de plus trivial, & l'étudier dans ses ouvrages les plus accomplis. La plûpart des Peintres de l'Ecole Flamande, sous prétexte que la Peinture doit imiter la nature, la prennent indifféremment, & même le plus souvent dans ce qu'elle a de bas & de plus commun; ils la pei-

Digitized by Google

gnent avec ſes défauts plutôt qu'en ſon *beau*.

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

Pict. Carmen.

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

Le *beau* eſt fort rare, & connu de peu de perſonnes ; il eſt difficile d'en faire le choix, & de s'en former des idées qui puiſſent ſervir de modele ; c'eſt pourquoi on doit l'étudier d'après les ſtatues, les bas-reliefs & les autres ouvrages antiques, tant des Grecs que des Romains, parce que les Anciens ont fait une étude particuliere de tout ce que la nature avoit de plus accompli. Les choſes *belles* dans le dernier degré, ſelon la maxime des anciens Peintres, doivent avoir du grand, des contours nobles ; elles doivent être démêlées, pures & ſans altération, nettes & liées enſemble, compoſées de grandes parties, mais en petit nombre, & enfin diſtinguées de couleurs fieres, & toujours amies.

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

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

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

BEAUTÉ. La beauté, ſelon Gallien, eſt un juſte accord & une harmonie des traits du viſage, & des membres les uns avec les autres, animés d'un bon tempérament. On ne convient pas trop de ce en quoi conſiſte cet accord & cette harmonie ; la *beauté* ſemble n'être qu'une maniere d'être du ſujet, qui

Digitized by Google

plaît plus ou moins, selon qu'elle affecte les yeux des spectateurs entichés très-souvent de préjugés à cet égard ; car en fait de configuration des parties extérieures du corps, la *beauté* en général résulte des différents traits, des différentes proportions & rapports, selon les différens pays. Un nez que nous appellons *camard*, est un trait de laideur quant à nous, & c'est un trait de beauté chez les Négres. Mais en général la *beauté* consiste dans ce qui nous affecte d'une maniere à élever nos sentimens, & à exciter notre admiration. *V.* BEAU, GRACIEUX. C'est l'objet que les Peintres doivent se proposer dans leurs tableaux.

Les Anciens louoient une certaine statue de Policlete qu'ils avoient nommée la *régle*, parce qu'elle avoit dans toutes ses parties un accord si parfait, & une proportion si exacte qu'il n'étoit pas possible d'y trouver à redire. La nature ne rassemble pas ordinairement dans un même sujet tous les traits qui concourent à former une *beauté* parfaite ; les Peintres doivent donc choisir de plusieurs corps les parties qui leur semblent les plus belles, & de cette diversité composer une figure avec tant de prudence & si à propos, qu'ils semblent n'avoir eu pour modele qu'une seule *beauté*. C'est une maxime qui regarde les Sculpteurs comme les Peintres. Les Anciens l'ont observée scrupuleusement, aussi leurs ouvrages sont aujourd'hui les meilleurs modeles qu'on puisse suivre.

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

Digitized by Google

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

BEC. Petit filet qu'on laisse au bord d'un larmier qui forme un canal, & qui fait la mouchette pendante. *Voyez* MOUCHETTE.

BEC-DE-CORBIN, terme d'Arch. Moulure qui ne differe du quart de rond que par sa situation naturelle qui est renversée. En termes de Jard. c'est un enroulement : forme d'un trait de buis, en maniere de bec d'oiseau, dans un parterre de broderie.

BEFROI. C'est en Arch. une espece de Donjon pour découvrir de loin, & où est suspendue une cloche pour sonner le Tocsin en cas d'allarme ou de joie publique.

BELVEDER, terme d'Arch. Donjon ou Pavillon élevé au-dessus d'un édifice. C'est aussi un petit bâtiment situé à l'extrémité d'un Jardin ou d'un Parc, pour y prendre le frais & se mettre à couvert des injures du tems ; ou en termes de Jard. une éminence en maniere de plateforme revêtue d'un mur de terrasse, ou soutenue d'un glacis de gazon pour jouir d'une belle vue.

BÉNITIER. Vase rond isolé dans lequel on met de l'eau bénite.

BERCEAU, en termes d'Arch. est une voûte en plein ceintre ; & en termes de Jard. Allée couverte naturellement ou artificiellement, On appelle aussi *Berceau d'eau*, deux rangés de jets obliques qui se croisent.

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

On l'éguise sur la pierre, en arrondissant toujours les coins par le côté, où il n'y a point de traits gravés ; cela donne un fil très-aigu aux petites dents formées par les hachures.

Digitized by Google

Cet outil se conduit sur le cuivre le long des lignes qu'on a tracées, en le balançant, sans appuyer beaucoup. Il n'est d'usage que dans la Gravure en maniere noire.

Il y a un autre berceau diminutif du *berceau* ci-dessus, il est travaillé de la même façon, & sert à remettre du grain lorsqu'on en a trop enlevé avec le *grattoir*.

BERGE, t. des Ponts & Chaussées. Bord d'une riviere élevé ou escarpé, formé de la terre qui est près du rivage, & qui garantit des inondations.

BERGERIE, t. d'Arch. Etable où l'on tient les moutons.

BERME. Chemin entre une levée & le bord d'un fossé ou d'un canal.

BETON. Sorte de mortier qu'on jette dans les fondemens, & qui se durcit extrêmement.

BEUVEAU ou BUVEAU. Outil de maçonnerie, qui est une espece de fausse équerre composée de deux branches mobiles, l'une bombée selon la douelle d'un arc ou d'une voûte, & l'autre droite selon le joint de coupe, & qui sert à mesurer ou à tracer les angles.

BIAIS, s'entend en général dans l'Architecture de ce qui est de côté. On dit *Biais gras*, lorsque l'angle d'obliquité est obtus, & *Biais maigre*, quand il est aigu. On appelle *Biais par tête*, la déviation d'un plan, qui provient de ce que le mur de l'entrée d'une voûte, droite ou rampante, n'est pas d'équerre avec ceux qui portent la voûte; *Biais passé*, la fermeture d'une voûte ou d'un arc sur les piédroits de travers par leur plan. *Sauver un Biais*, en termes de Jard. c'est empêcher des alignemens irréguliers & des formes bizarres.

BIBLIOQUET. Petit quarré de pierre qui, ayant été scié d'un plus gros, reste dans le chantier; ce sont aussi les moindres carreaux de pierre de la démolition d'un vieux bâtiment.

BICOQ. Piéce de bois qu'on ajoûte aux deux, dont une chevre est composée. Il sert aussi à soutenir un mur, au défaut des deux autres piéces de bois.

BICZ, t. d'Arch. hyd.

Digitized by Google

Canal qui contient & conduit les eaux, pour les faire tomber sur les roues d'un moulin.

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

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

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

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

Un Courtisan ne peut être mis sur la même ligne, & dans un poste aussi honorable que son Maître, sans pécher contre la *bienséance*. En Arch. c'est l'aspect d'un édifice dont la proportion est approuvée, & l'ordonnance fondée sur quelque autorité. *Voyez* CONVENANCE.

BILLOT. Appui qu'on met sous les pinces & léviers, pour aider à lever ou mouvoir quelque gros fardeau.

BINARD. Chariot à quatre grosses roues d'égale hauteur, avec un plancher de grosses piéces de bois, pour porter de grosses pierres ou des blocs de marbre.

BISCUITS. Cailloux dans les pierres à chaux, qui restent dans le bassin après qu'elle est détrempée.

BISEAU. *V.* CHAMFRAIN.

BISTRE. Nom que les Peintres donnent à une composition de suye cuite & détrempée avec de l'eau gommée, dont ils se servent pour laver leurs dessins. On s'en sert aussi en Miniature. Quelques Peintres, au lieu de *bistre*, em-

Digitized by Google

ployent avec les traits de plume, un lavis fait avec de l'encre de la Chine ; d'autres de la sanguine, d'autres de la pierre noire.

BITUME. Terre grasse qui tient de la nature du soufre, & qui sert de mortier aux environs de Bagdat en Syrie.

BLANC. Il y a plusieurs blancs pour l'usage de la Peinture. Le blanc de plomb est celui que l'on employe le plus, parce qu'il est le plus beau. On le trouve chez les Marchands de couleurs, en écailles, en trochisques, & broyé à l'huile. Il se tire du plomb que l'on enterre : au bout de plusieurs années il se forme du plomb même des écailles qui deviennent d'un fort beau *blanc*. Félibien dit que ce *blanc* a quelques mauvaises qualités, mais que l'huile avec lequel on le broye, les corrige. Le Dictionnaire de Trévoux dit, que le *blanc* de plomb est une rouille de plomb, qu'elle se fait à la vapeur du vinaigre, & qu'on l'appelle autrement *céruse* ; mais il se trompe ; car la céruse est bien différente du *blanc* de plomb ; elle n'est pas d'un si beau *blanc*, & est beaucoup plus grossiere ; elle se fait aussi différemment comme on peut le voir dans l'article *céruse*.

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

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

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

On détrempe du mortier de chaux & de sable à l'ordinaire, auquel on donne une couleur noirâtre, en y mêlant de la paille brûlée. De ce mortier on fait un enduit bien uni, que l'on couvre d'une couche

Digitized by Google

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

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

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

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

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

BLANC AU PINCEAU. *Voyez* BLANC DE CRAYE.

BLANC DE CRAYE. Les Peintres donnent ce nom à la craye blanche

Digitized by Google

délayée dans de l'eau gommée, & avec laquelle ils piquent & rehaussent au pinceau les plus vives lumieres d'un dessin. On l'appelle aussi BLANC AU PINCEAU.

BLANCHIR. Faire en Maçonnerie une ou plusieurs couches de blanc à colle sur un mur sale, après y avoir passé un lait de chaux.

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

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

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

Il y a une autre couleur bleue qui se fait en Flandres, dont les Peintres ne se servent gueres que dans les Payſages, parce qu'elle verdit facilement; on l'appelle *cendre bleue*, quelques-uns la confondent avec la *cendre verte*. *V.* leurs articles.

On distingue différentes sortes de *bleu*.

BLEU D'AZUR. *Voyez* MERCURE.

BLEU D'EMAIL. *Voyez* EMAIL.

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

BLEU DE TOURNESOL. *Voyez* TOURNESOL.

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

BLEU DE PRUSSE. *Voyez* FER.

BLEU A LAVIS. *Voyez* FLEURS.

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

BLOC, est aussi le nom

Digitized by Google

que les Graveurs en creux donnent à un morceau de plomb de cinq à ſix pouces de diamétre, & de trois pouces de haut ou environ, ſur lequel l'ouvrier poſe ſes ouvrages, quand il travaille avec le cizelet ou poinçon, & le marteau.

BLOCAGES. Menues pierres ou petits moilons qu'on jette à bain de mortier pour garnir le dedans des murs, & fonder à pierres perdues.

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

Les Anciens étoient fort attachés à une eſpece de couleur blonde, que le ſoleil produit dans les pays chauds ſur l'extrémité des cheveux bruns, en les faiſant changer de couleur. Les gens de la campagne nous en préſentent des exemples.

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

BLOQUER. En termes de Maçonnerie, c'eſt élever des murs de moilons d'une grande épaiſſeur le long des tranchées, ſans les aligner au cordeau, comme on fait les murs de pierres ſéches. Il ſignifie auſſi remplir les vuides de moilon & de mortier, ſans ordre, ainſi que cela ſe pratique aux ouvrages fondés dans l'eau.

BOETES, en termes

Digitized by Google

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

Il faut prendre garde que le creux de ces *boëtes* ſoit une portion de cercle beaucoup plus grand que le tenon des rouleaux, & cela, pour la facilité de tourner la preſſe, & pour que le tenon ne touche ſur cette *boëte*, que le moins qu'il eſt poſſible. L'expérience a fait voir qu'en les conſtruiſant, comme Boſſe l'enſeigne, le frottement étoit ſi conſidérable, que les tenons ſe caſſoient ſouvent en tournant la preſſe. On doit encore avoir ſoin de graiſſer le dedans des *boëtes* avec du vieux-oint, pour diminuer encore le frottement. En termes de Charpent. on appelle auſſi *Boëtes*, des ais ou planches qui ſervent à couvrir & revêtir des piéces de bois, ſoit poutres ou ſolives.

BOIS. Matiere tirée du corps des arbres, & qui ſert à divers uſages dans les bâtimens.

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

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

Elle étoit autrefois d'un plus grand uſage qu'aujourd'hui; on ne l'employe

Digitized by Google

guéres que pour des vignettes, des fleurons, des culs de lampes, & des lettres initiales ou grises.

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

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

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

BOISER, terme de Menuiſ. Couvrir de menuiſerie un mur, une cheminée, un appartement.

BOISERIE, eſt la menuiſerie qui couvre un mur, qui y forme des armoires fermées, des alcoves, &c.

BOISSEAU de poterie. Corps rond & creux de terre cuite, en forme de *Boiſſeau* ſans fond, & dont pluſieurs emboités les uns dans les autres ſervent à former la chauſſe d'une aiſance.

BOMBÉ ou COURBÉ. C'eſt ainſi qu'en *Arch.* on caractériſe un arc, qui a environ 60 degrés.

BOMBEMENT, terme d'Arch. Curvité, renflement, convexité.

BOMBER, t. d'Arch. Faire un trait plus ou moins renflé.

BON. Quand on dit qu'un tableau eſt *bon*, avec un ton affirmatif, c'eſt comme ſi l'on diſoit qu'il eſt beau. Mais il n'eſt que médiocre, quand le ton n'eſt pas aſſuré, en ſuppoſant toujours que c'eſt un vrai Connoiſſeur qui parle. Il faut être très-habile dans ce genre, pour pouvoir juger du dégré de bonté d'un tableau qui eſt *bon*. *Voyez* CONNOISSANCE.

Digitized by Google

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

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

BONDE, t. d'Arch. hyd. Grande pale ou piéce de bois qui ſert à boucher la rigole qu'on laiſſe à la chauſſée d'un étang pour en faire écouler les eaux, quand on le veut pêcher.

BORD de baſſin. Tablette de marbre ou de pierre ou cordon de gazon, ou rocaille qui poſe ſur le petit mur circulaire, quarré ou à pans d'un baſſin d'eau.

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

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

BORDER, en Gravure, c'eſt appliquer de la cire

Digitized by Google

préparée sur les bords d'une planche de cuivre vernie, après que les traits de Gravure y ont été tracés, afin que cette cire mise en relief sur les extrêmités, puisse y retenir l'eau-forte qui doit mordre la planche. Quant à la préparation de cette cire, il ne s'agit que d'y mêler un cinquiéme d'huile d'olive fine, ou si l'on veut, davantage, pour la rendre plus souple & plus propre à s'amollir sous les doigts, quand on la pétrit. On en trouve de toute préparée chez les Marchands Papetiers.

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

BORDURE : ce qui environne, ce qui termine, ce qui orne, ce qui enferme les bords de quelque chose. Des *bordures* de tapisseries. La *bordure* d'un tableau est ce qu'on appelle aussi *cadre*; mais ce terme ne devroit se dire que des *bordures* quarrées, & conserver le nom de *bordure* à celles qui ont une forme ovale ou ronde, ou d'une autre forme, quand elle n'est pas quarrée ou quarré-long. On peut les faire de plusieurs matieres. Les Italiens les appellent *corniches*. Ces bordures servent d'un grand ornement aux tableaux, & contribuent beaucoup à les faire paroître davantage : aussi les Marchands & les Curieux affectent de ne jamais montrer leurs tableaux, s'ils ne sont *embordurés*. C'est pourquoi les Italiens disent que la *corniche* est *il Rufiano del quadro*; car ils prennent le mot de *quadro*, pour le *tableau* même. Nous disons aussi que la *bordure* est l'habit du tableau. Les *bordures* dorées, dit M. l'Abbé du Bos, jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & semblent, en détachant les tableaux des objets voisins, réunir mieux entr'elles les parties dont ils sont composés. *Réf. sur la Peinture.*

BORNE de bâtiment. Espece de cone de pierre dure à hauteur d'appui, placée à l'encoignûre du

Digitized by Google

au-devant d'un mur de face, pour le défendre des charrois.

BORNOYER, terme d'Arch. Voir & reconnoître à l'œil si une chose est droite.

BOSEL. *Voyez* TORE.

BOSQUET, terme de Jard. Petit bois qui fait partie de la décoration d'un Jardin.

BOSSAGE, t. d'Arch. C'est l'appareil de toutes les pierres posées en place, où les moulures ne sont point coupées, & où la moulure n'est pas taillée. Il se dit aussi de certaines pierres avancées qu'on laisse au-dessous des coussinets d'un arc ou d'une voûte, & qui servent de corbeaux pour porter les ceintres; & de certaines bosses qu'on laisse aux tambours des colonnes de plusieurs piéces, pour conserver les arêtes de leurs joints de lit, & en faciliter la pose. On appelle *Bossage à anglet*, celui qui, étant chanfreiné & joint à un autre de pareille maniere, forme un angle droit; *Bossage à cavet*, celui dont la saillie est terminée par un cavet entre deux filets; *Bossage arrondi*, celui dont les arêtes sont arrondies; *Bossage en pointe de diamant*, celui dont le parement a quatre glacis qui se terminent à un point lorsqu'il est quarré, & qui a une arête quand il est rectangle, &c.

BOSSE, en t. d'Arch. est un petit bossage qu'on laisse dans le parement d'une pierre, pour marquer que la taille n'en est pas toisée.

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

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

BOUCHARDE, outil de Sculpteur en marbre, fait du meilleur acier bien trempé, & taillé par un bout en plusieurs pointes de diamant fort acérées. On se sert de cet outil, quand on veut faire dans le marbre un trou d'égale

Digitized by Google

argeur, à quoi on ne pourroit réuſſir avec les outils tranchans. On frappe ſur la *boucharde* avec la maſſe, & ſes pointes mettent le marbre en poudre, en le meurtriſſant. Cette poudre ſort par le moyen de l'eau qu'on verſe de tems en tems dans le trou, à meſure qu'on le creuſe, ce qui empêche l'acier de s'échauffer, & que l'outil ne perde ſa trempe. Quand on travaille avec la *boucharde*, on la fait paſſer à travers un morceau de cuir percé. Ce cuir monte & deſcend aiſément, & empêche que l'eau ne rejailliſſe au viſage de l'ouvrier.

BOUCLIER, t. d'Arch. Ornement qui ſert pour les friſes, les trophées. On appelle *navales* ceux qui ſont diſtingués par deux enroulemens.

BOUDIN. *Voy.* TORE.

BOUEUX, terme de Grav. qui ſe dit des tailles & hachures. Une hachure *boueuſe*, eſt celle qui fait ſur une eſtampe le même effet qu'un trait de plume avec de l'encre, ſur du papier qui boit un peu. Cela fait que les traits ne ſont pas nets, & qu'ils ſe confondent les uns dans les autres. Le cuivre mol & trop poreux, occaſionne ces hachures *boueuſes* dans la gravûre à l'eau-forte, parce qu'elle s'y inſinue avec trop d'aiſance, & en fait quelquefois enlever le vernis. On dit dans le même ſens, une hachure *bourrue*.

BOUGE, t. d'Arch. Petit Cabinet placé ordinairement à côté d'une cheminée; ou petite garderobe dans laquelle il n'y a place que pour un petit lit.

BOUILLON d'eau, terme de Jard. Tout jet d'eau qui s'éleve à peu de hauteur, en maniere de ſource vive.

BOULE d'amortiſſement, t. d'Arch. Toute Boule qui termine quelque ouvrage.

BOULIN, t. d'Arch. Petit ou logette au tour & en dedans d'un Colombier, pour y nicher les pigeons.

BOULINGRIN. Eſpece de Parterre compoſé de pieces de gazon, découpées avec bordure en glacis, & orné quelquefois d'arbres verds à ſes encoignures.

BOULINS, terme de Maçon. Pieces de bois

Digitized by Google

qu'on ſcelle dans les murs, ou qu'on ſerre dans les bayes avec les étréſillons, pour échafauder.

BOUQUET, en termes de Peinture, ſe dit de pluſieurs fleurs peintes & repréſentées liées en *bouquet*, ou ramaſſées en monceau. Le *bouquet* différe de la guirlande, en ce que celle-ci repréſente une eſpece de chaîne de fleurs. On fait des *bouquets* en ſculpture dans des panneaux de ménuiſerie.

BOURIQUET. Eſpece de civiere, ſervant aux Maçons à élever les moilons & autres matieres dans les baquets.

BOURRUE, hachure *bourrue*, en termes de Gravûre en taille-douce. *Voyez* BOUEUX.

BOURSEAU, terme d'Arch. Moulure ronde qui regne dans les grands bâtimens au haut des toits couverts d'ardoiſe; au-deſſus eſt une bande de plomb qu'on nomme *Bavette*. On appelle *Membron* le petit membre rond qui eſt ſous celle-ci, & *Annuſure* ou *Baſque*, la piece qui eſt au droit des arreſtieres, & ſous les épis ou amortiſſemens.

BOUSIN. Eſpece de croûte de terre non pétrifiée qui ſe trouve ſur les pierres qu'on tire de la Carriere.

BOUT, outil de Graveurs en pierre dure. Il eſt de fer doux, & reſſemble à la *bouterolle*, excepté qu'il n'a point de tête ronde.

BOUTÉE. *Voy.* BUTER.

BOUTEROLLE, outil de Graveurs en pierre dure. C'eſt une eſpece de poinçon, dont le bout eſt armé d'une tête ronde comme un bouton.

BOUTISSE. Pierre dont la plus grande largeur eſt dans le corps du mut, & qui préſente moins de parement, & a plus de queue que le carreau.

BOUZIN. *Voyez* BOUSIN.

BRANCHES d'arc. On appelle ainſi pluſieurs portions d'arc, qui prennent naiſſance d'un ſeul ſommier, & *Branches d'ogives* les arcs en diagonale des voûtes Gothiques.

BRAS, eſt le nom de quatre morceaux de bois qui ſont attachés aux jumelles de la preſſe des Imprimeurs en taille-douce, & qui ſont ſoutenus ſur les quatre collines. *Voyez* PRESSE.

Digitized by Google

BRASSE. Mesure imitée de la longueur du bras, dont se servent des Architectes dans quelques Villes d'Italie.

BRAYERS. Cables qui servent pour lier les pierres, baquets à mortier, bouriquets à moilon, &c.

BRETTÉ, outil qui a des dents. Plusieurs Artistes & Ouvriers ont des outils *brettés* ou *brettelés*: ceux qui travaillent en sculpture, en damasquinure, en marquéterie. Les Maçons ont des truelles qu'ils appellent *brettées*: ils s'en servent pour dresser les enduits de plâtre. Les Tailleurs de pierre ont aussi des marteaux *brettés*, pour dresser les paremens des pierres.

BRETTELÉ. *Voyez* BRETTÉ.

BRETTELER, en terme d'Arch. C'est gratter un mur avec un outil qui a des dents, ou tailler une pierre avec un marteau bretté ou dentelé.

BRETTELER. *Voyez* BRETTER.

BRETTER *ou* BRETTELER, c'est parmi les Sculpteurs une maniere de travailler, soit de cire, soit de terre. Ils ont un ébauchoir de bois qui a des dents par un bout, & qui en ôtant la terre ou la cire, ne fait que dégrossir & laisser les traits sur l'ouvrage.

BRETTURE, dentelure qui est aux extrémités de plusieurs outils des Artistes & des Artisans, comme ébauchoirs, truelles, rippes, marteaux, &c.

BRETTURE, se dit aussi des traits que le Sculpteur laisse sur les ouvrages de cire ou de terre qu'il ébauche, en les brettant.

BRILLANT, TE. On dit de l'Ecole Françoise que sa peinture est *brillante*, qu'elle éblouit par son éclat: mais n'est-il pas à craindre qu'à force de chercher à être brillant, en donnant dans le clair, on ne sacrifie à cette manie les régles austeres du clair-obscur, sans lequel la véritable peinture ne sçauroit subsister?

Il est certain que tout corps opaque portant avec soi une ombre, qui se répand suivant la direction de la lumiere, la grande science du Peintre est de tirer un parti avantageux de cet accident de la nature, & d'oppoſer toujours les clairs aux bruns, en formant de grandes masses; il faut donc ménager

Digitized by Google

les uns & les autres de façon qu'ils se servent réciproquement de repos, & que sous prétexte que la nature n'est pas noire, on ne donne pas dans le fade, en voulant faire du *brillant*.

Ce *brillant* repréhensible est celui qui ne consiste que dans le trop de couleurs éclatantes, des blancs & des lumieres trop multipliées, & non du vrai *brillant*, qui résulte de l'accord, & d'un clair-obscur bien entendu & bien ménagé. Ce dernier est un des caracteres recommandable de l'Ecole Françoise.

BRIQUE. Sorte de pierre factice de couleur rougeâtre, composée d'une terre grasse pétrie, mise en quarré long dans un moule, & cuite au four, laquelle ainsi préparée sert à bâtir.

BRIQUETÉ, se dit du coloris, lorsqu'il est trop rouge & trop chargé de cinabre ou d'autre mauvaise couleur, qui lui donne un œil de couleur de brique. Ce coloris est autant à fuir que celui qui tient du plâtre ou du livide.

BRIQUETER. C'est contrefaire la brique sur le plâtre.

BRISIS, terme d'Arch. C'est l'angle que forme un comble brisé, & où se fait la jonction du faux comble avec le vrai; on appelle aussi *Brisis* la partie supérieure du toit depuis cet endroit jusqu'au faîte.

BRISÉE, en termes de Gravûre en taille-douce, se dit d'une taille qui semble n'avoir pas la longueur & l'étendue qu'elle devroit avoir naturellement. Les tailles *brisées* & fréquemment *quittées*, sont nécessaires dans les choses escarpées, pour en faire sentir la discontinuité.

BROCANTER, faire métier d'acheter, revendre, troquer des tableaux & autres curiosités, pour s'en amuser. *Voyez* BROCANTEUR.

BROCANTEUR, terme en usage parmi les Peintres & les Curieux. C'est le nom qu'ils donnent à ceux qui font profession d'acheter & revendre des tableaux, des médailles & autres curiosités, & qui par ce commerce gagnent sa vie. Il étoit autrefois fort à la mode en Italie. Les Marchands Genois, Vénitiens & Florentins faisoient faire des tableaux à d'excellens Peintres, &

Digitized by Google

les revendoient enſuite en France, en Allemagne & même en Turquie. Dans un ſens moins propre, mais aſſez uſité, on appelle *Brocanteur* tout Particulier qui ſans être Marchand, mais pour ſa ſeule ſatisfaction, achete, troque & brocante des tableaux ou d'autres curioſités.

BROCATELLE. *Voy.* MARBRE DE BROCATELLE.

BRODERIE, terme de Jard. C'eſt dans un parterre un ornement en *Broderie.*

BRONZE, nom que l'on donne en général à toutes les figures jettées en un mêlange de métaux où le cuivre domine abſolument. On dit auſſi des *Bronzes antiques* dans le même ſens, quand il s'agit des monumens, des figures antiques qui ſont parvenues juſqu'à nous. Il ne nous reſte gueres que des buſtes & des petits ouvrages dans ce genre. Peut-être les anciens Artiſtes ignoroient-ils l'art de jetter les grands morceaux, au moins d'un ſeul jet; ce n'eſt que de nos jours qu'on l'a tenté, ou qu'on y a réuſſi. La ſtatue équeſtre même de Henri IV, a été fondue à pluſieurs repriſes. Celle de Louis XIV dans la place Vendôme, peut être regardée comme un chef-d'œuvre de la Fonderie. Ce groupe coloſſal peſe plus de ſoixante mille livres de bronze, & fut jettée d'un ſeul jet. Celle de Louis XV à Bordeaux, eſt auſſi ſurprenante. *Voyez* FONDRE, jetter en fonte.

BRONZE, en terme de Décoration, eſt un métal formé d'un alliage de cuivre rouge & de cuivre jaune, dont on fond, en cire perdue, des figures, des bas-reliefs & des ornemens.

BRONZE en couleur. *Voyez* COULEURS.

BROSSE, eſpece de pinceau fait de ſoyes de cochon, liées & aſſemblées de maniere que toutes paroiſſent égales en grandeur, & ne forment pas une pointe, comme les pinceaux ordinaires. Il y en a de groſſes, de moyennes, de petites. Les premieres ſervent à coucher & à étendre la couleur ſur les fonds, les ſecondes à ébaucher & à peindre, les troiſiémes à peindre & à adoucir.

La *Broſſe à ligner* eſt faite

Digitized by Google

d'un poil ferme & court ; elle eſt d'uſage pour tracer & former des moulures & autres ornemens, ſoit dans l'architecture des tableaux, ſoit dans les panneaux feints & les boiſeries ſimulées des appartemens. Les *Sculpteurs* font auſſi uſage d'une broſſe pour nettoyer les creux, & en ôter les éclats & la pouſſiere du marbre & de la pierre, que le ciſeau & les autres outils y font entrer.

BROUI, terme d'*Emailleurs* : c'eſt le nom qu'ils donnent à une ſorte de tuyau dont ils ſe ſervent pour ſouffler la flamme de la lampe ſur l'émail qu'ils veulent faire fondre, pour l'appliquer & en faire les figures qu'ils veulent. *Voy.* CHALUMEAU.

BROYEMENT, réduction en poudre des couleurs propres à la Peinture. La beauté des tableaux dépend du *broyement* des couleurs ; car lorſqu'elles ſont graveleuſes, elles ne font jamais un bon effet. Quelques-uns appellent *broyement* des couleurs, le mêlange qu'on en fait ; mais c'eſt mal-à-propos : il faut dire *rupture*.

BROYER, réduire en poudre, ſe dit particuliérement des couleurs qu'on écraſe & que l'on broye ſur le marbre ou ſur le porphire, en y mêlant de l'huile ou de l'eau, ou à ſec. En fait de Peinture, *broyer* & mêler les couleurs, ne ſont pas la même choſe, comme quelques-uns le penſent. On *broye* les couleurs ſur la pierre, & on les mêle ſur la palette. Les couleurs bien *broyées* ſe rompent mieux dans le mêlange, font une peinture plus douce, plus unie, plus gracieuſe : la fonte en eſt plus belle & moins ſenſible. C'eſt ce qui n'a pas peu contribué à la beauté des Peintures du ſiécle paſſé. Les Peintres devroient faire *broyer* leurs couleurs exprès ; car les *Broyeurs* d'aujourd'hui ne veulent pas ſe donner la peine de les *broyer* auſſi ſubtilement qu'elles devroient l'être.

Les couleurs ſe broyent ſur le porphyre, l'écaille de mer, le marbre ou autre pierre dure, en les écraſant avec la molette qu'on paſſe & repaſſe ſouvent deſſus, juſqu'à ce qu'elles deviennent en poudre fine comme de la farine. Lorſqu'on veut les avoir en

Digitized by Google

petits pains, ou trochiſques, on y mêle de l'eau pure, avec laquelle on les humecte peu à peu, à meſure qu'on les *broye*, & on rapproche toujours la couleur au milieu de la pierre avec l'*amaſſette*, pour repaſſer deſſus la molette que l'on conduit en tous ſens, juſqu'à ce qu'elle ſoit broyée autant qu'on le deſire. On la partage enſuite par petits tas ſur une feuille de papier blanc & net, où on les laiſſe ſécher. C'eſt ce qu'on appelle *couleurs broyées à l'eau.*

Quand on veut les broyer à l'huile, on les humecte avec de l'huile de lin, ou d'oliette, ou de noix, au lieu d'eau, & on les broye à la conſiſtance de bouillie un peu épaiſſe. On les conſerve enſuite dans des veſſies ou dans de l'eau fraîche, pour les empêcher de ſécher, & afin de pouvoir en faire le mêlange avec le coûteau ſur la palette.

BRUN, en termes de Peinture, ſe prend en deux ſens différens. Premiérement pour les endroits d'un tableau où les couleurs ſont tellement rompues & couchées de façon à imiter les ombres que les corps opaques produiſent dans leur partie qui n'eſt pas éclairée, où expoſée à la lumiere : alors on dit les *bruns*, comme on dit les ombres d'un tableau ; ces deux termes deviennent ſynonimes. Mais lorſqu'on dit qu'un tableau eſt *brun*, on entend que le Peintre a mis trop de tons bruns, & trop forcé les ombres : le Caravage y étoit fort ſujet. On l'exprime alors en diſant que le Peintre eſt tombé dans le noir. *Voyez* NOIR.

Lorſque le tableau eſt devenu *brun* par le défaut naturel des couleurs, on dit qu'il eſt *pouſſé au noir.* Car la terre d'ombre, la terre de cologne, l'orpin & quelques autres couleurs s'obſcurciſſent dans la ſuite des tems, & gâtent celles avec leſquelles elles ſont rompues, parce qu'elles le font *brunir.* Il faut donc éviter l'emploi des mauvaiſes couleurs. En bruniſſant, les principaux traits délicats ſe confondent avec les autres, & s'évanouiſſent. *Voyez* COULEUR, NOIR, NOIRCIR, REMBRUNI.

BRUN-ROUGE, ocre jaune qui a acquis une couleur rouge, en

Digitized by Google

faiſant rougir au feu. L'ocre jaune ſimple donne un brun-rouge clair ; l'ocre de ruth en fournit un plus foncé. On nous apporte auſſi d'Angleterre deux eſpeces de brun-rouge ; plus éclatans & plus moëlleux que les bruns-rouges communs. Le premier eſt ſujet à noircir. Le ſecond eſt une eſpece de terre rouge, ou pierre ſanguine tendre ; ou ocre rouge naturelle. *V.* COULEUR.

BRUNI, or bruni. Pluſieurs Peintres en mignature employent l'or bruni, pour décorer leurs ouvrages. Il n'eſt guéres en uſage que dans les moſaïques & les lettres. *Voyez* OR BRUNI.

BRUNIR, terme de *Graveurs* en taille-douce, qui ſe dit de la façon que le Graveur lui-même, ou le Chaudronnier donne à une planche à graver, pour la rendre polie & unie comme une glace. Cette opération ſe fait avec un bruniſſoir ou outil d'acier en forme de cœur. On ne doit pas négliger de *brunir* les planches, autrement les épreuves ou eſtampes que l'on tireroit après que l'eau-forte a mordu, viendroient toutes ſales & pleines de rayes. *Ab. Boſſe.*

BRUNISSOIR, eſt un outil de *Graveurs* en taille-douce. Il eſt d'acier, d'environ ſix pouces de long, ayant d'un côté la figure d'un cœur, dont la pointe eſt allongée, ronde, peu épaiſſe, extrêmement polie, & point tranchante. Le *bruniſſoir* ſert aux Graveurs à polir les planches qu'ils ont deſſein de graver. *Voyez* BRUNIR.

A l'autre extrêmité du *bruniſſoir*, il y a une eſpece de fer de dard à trois angles, tranchant des trois côtés. On l'appelle grattoir, dont *voyez* l'article.

BRUT, ſe dit en général de tout ce qui n'eſt pas dégroſſi ; en termes de *Sculpture*, d'un bloc de marbre qui ſort de la carriere, & qui n'a point encore reçu de forme de figures des mains de l'Artiſte ; & en *Gravure*, des tailles & hachures qui ne ſont pas coulées moëlleuſement. Elles doivent quelquefois être *brutes* ; elles le deviennent, lorſqu'elles ſont courtes & fort lonzanges ; les crevaſſes formées par leurs angles, les rendent telles. Quand on veut

Digitized by Google

veut les faire ainſi, il faut conduire la pointe en grignotant; ce qui eſt bon pour les payſages, où les travaux doivent être libres. *Ab. Boſſe.*

BRUT PITTORESQUE, eſt une certaine durete des traits & des tailles du burin ou de la pointe, qui montrent la hardieſſe, la fermeté, la liberté & la franchiſe de la main du Graveur. Les eſtampes gravées par les Peintres, ſont communément recommandables par ce *brut pittoreſque*, qui a pris de-là ſon nom.

BUANDERIE. Eſpece de ſalle au rez-de-chauſſée, avec un fourneau & des cuviers pour faire la leſſive.

BUFFET d'eau, terme de Jard. C'eſt dans un jardin une table de marbre, ſur laquelle ſont élevés pluſieurs gradins en pyramide, avec des garnitures de vaſes de cuivre doré, dont le corps de chacun eſt formé par l'eau.

BUFFET d'Orgue. *Voyez* ORGUE.

BURIN, outil d'acier à quatre angles, dont la pointe doit être taillée entre le lozange & le quarré. Il y a au boût, par où on le tient, un petit manche de buys ou autre bois dur, tourné au tour, qui ſe cache entiérement dans la main de l'Ouvrier, quand il s'en ſert.

Les *Graveurs* en taille-douce s'en ſervent, quand ils ne gravent pas à l'eau-forte, encore ſont-ils très-ſouvent obligés de retoucher leurs planches au *burin*. Les meilleurs *burins* ſont ceux qui ſont faits du plus pur & du meilleur acier d'Allemagne, dont la bonté conſiſte à n'avoir point de fer mêlé, & que le grain en ſoit fin & de couleur cendrée. Il faut de plus que l'Ouvrier qui les forge, entende parfaitement bien la trempe.

Chacun prend le *burin* ſelon la forme qui lui plaît. Les uns les veulent fort lozanges, les autres tout-à-fait quarrés: il y en a qui les aiguiſent extrêmement déliés, gros & courts. Mais je crois que le plus ſûr eſt d'avoir toujours un *burin* de bonne longueur, & que ſa forme ſoit entre le lozange & le quarré, comme je l'ai dit plus haut: il doit être aſſez délié par le bout; mais il ne faut pas que cela vienne

Digitized by Google

de trop loin, afin qu'il conserve du corps, pour pouvoir résister, selon les nécessités de l'ouvrage. Le ventre du *burin* doit être aiguisé fort plat, & qu'il coupe parfaitement; car s'il étoit émoussé, la gravure ne seroit qu'égratignée.

Voyez la maniere de les aiguiser & de les tenir, pour graver en taille-douce, dans le livre d'*Abraham Bosse*, intitulé : *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, édition de 1745.

BURIN, en termes de Curieux, se dit des estampes gravées au burin. On dit, c'est le burin de Wischer, de Picart, &c. On dit aussi voilà un *burin* bien froid; ce *burin* a du mérite, du goût, de l'âme.

BURIN. On appelle une planche gravée au *burin*, celle dont on tire les estampes en taille-douce, à la différence de celles qui, étant gravées à l'eau-forte, sont plus dures & plus rudes. On dit figurément d'un bon Graveur, que c'est un bon *burin*, un beau *burin*, pour dire qu'il manie bien le *burin*. Ce sont des façons de parler.

BURINÉ, travaillé au burin.

BURINER, graver avec le burin. L'un & l'autre ne se disent qu'improprement. *Voyez* BURIN.

BUSE, terme d'Arch. hyd. Assemblage de charpente, composé d'un seuil, des heurtoirs, contre lesquels s'appuye le bas des portes d'une écluse, avec un poinçon qui joint ensemble le seuil avec les heurtoirs, & quelques liens de bois, pour entretenir le tout. On appelle *Porte busquée*, quand elle est revêtue de cet assemblage de charpente.

BUSTE, c'est le demi-corps d'une figure en marbre ou autre matiere, c'est-à-dire, la tête, les épaules & l'estomach ou la poitrine, & où même il n'y a point de bras. Quoiqu'en Peinture on puisse dire d'une figure, qu'il n'en paroît que le buste, comme d'un portrait à demi-corps, on ne l'appelle pourtant point un *buste*; ce terme est réservé à ce qui est travaillé en relief. *Félib.* Il se dit aussi en terme de décoration dans l'*Architecture*.

BUTTER, t. d'Arch. Contretenir ou empêcher

Digitized by Google

par le moyen d'un arc ou d'un pilier *buttant*, la pouſſée d'un mur, ou l'écartement d'une voûte. *Voyez* CULÉE. On dit en termes de Jard. *Butter un arbre*, quand on met de la terre au pied d'un arbre qu'on vient de planter, pour le contenir.

CA CA

CABANE. Petite maiſonnette bâtie de bauge & couverte de chaume.

CABINETS, lieux ou appartemens des Curieux, ornés de tableaux, de ſculptures, bronzes, eſtampes, deſſins, &c. Les Artiſtes doivent avoir obligation aux Amateurs, des recueils qu'ils font de ces eſpeces de curioſités qui perpétuent leurs noms, & leur ſervent de modéles. En termes de Jard. un *Cabinet de jardin*, eſt un petit bâtiment iſolé en maniere de pavillon ouvert de tous côtés, qui ſert de retraite pour prendre le frais; un *Cabinet de treillage*, eſt un lieu couvert, compoſé de verdure ſoutenue par des barreaux de fer ou des perches; un *Cabinet de verdure*, une eſpece de berceau fait de branches d'arbres entrelacés.

CABLES. En général tous les cordages qui ſervent à enlever & traîner des fardeaux.

CADRE. Toute bordure ronde, quarrée, ovale, qui renferme un basrelief, un panneau, &c. On appelle *Cadres de plafond*, des renfoncemens cauſés par des intervalles quarrés, des poutres dans les plafonds lambriſés avec de la Sculpture, Peinture & Dorure.

CAGE, terme d'Arch. Eſpace compris entre quatre murs, ou un ſeul circulaire, qui renferment un eſcalier ou quelque diviſion d'appartemens.

CAILLOU. Petite pierre dure, qu'on employe avec le ciment pour paver les aqueducs, grottes & fontaines, & qui, ſciée & polie, ſert aux ouvrages de moſaïque & de rapport.

CAISSE, t. d'Arch. Renfoncement quarré, qui renferme une roſe, dans l'intervalle des modillons

Digitized by Google

de la corniche Corinthienne. On nomme auſſi ce renfoncement *Panneau*.

CALE, terme d'Arch. hyd. Maſſif de maçonnerie qui ſert à lancer les vaiſſeaux à la mer.

CALER, t. d'Arch. Mettre pour arrêter la poſe d'une pierre, une cale de bois mince qui détermine la largeur du joint, afin de la ficher avec facilité.

CALIBRE, t. d'Arch. Volume, groſſeur. C'eſt auſſi un profil de bois, ou de cuivre chantourné en dedans, pour traîner les corniches, & les cadres de plâtre ou de ſtuc.

CALOTTE, terme d'Arch. Renfoncement de plancher rond ou circulaire, en maniere de coupe courbe, formé par des courbes de charpente, lambriſſées de plâtre.

CALQUER, eſt auſſi un terme dont on fait uſage dans l'art de l'Architecture.

CALQUER, copier un deſſin ou une eſtampe, au moyen d'une couleur en poudre étendue ſur le dos de l'eſtampe ou du deſſin. Lorſqu'on ne veut pas gâter le derriere des morceaux que l'on ſe propoſe de copier, on frotte avec de la couleur en poudre une feuille de papier; on applique le côté coloré ſur le papier ou velin qui doit recevoir les traits, & par-deſſus le deſſin ou l'eſtampe, les traits de la gravure tournés vers celui qui doit calquer: ayant enſuite fixé les trois feuilles enſemble, afin qu'elles ne ſe dérangent point, on paſſe ſur tous les contours & les traits une pointe émouſſée & douce; ces traits & ces contours ſe marquent ſur le papier ou velin.

On calque auſſi avec du papier huilé, ou vernis; & pour cet effet, on l'applique ſur le deſſin ou l'eſtampe, & on ſuit avec la plume tous les traits que l'on voit à travers. Une peau de veſſie de cochon ſert au même uſage.

Après avoir tracé tous les traits, on attachera le papier huilé ſous du papier ou velin; on expoſera le tout contre une vitre expoſée au grand jour, & l'on marquera au crayon ou à l'aiguille les mêmes ttaits que l'on appercevra. Cette maniere de *calquer*, s'appelle *prendre le trait*.

On peut encore calquer

Digitized by Google

au *poncis*. *Voyez* PONCER.

Quelques-uns font usage d'une machine appellée *singe*: mais il faut l'avouer, cette méthode n'est guéres bonne que pour avoir les masses & les positions justes pour la gravure, & pour copier du petit en grand, ou du grand en petit; ce qui se fait également aux carreaux. *V.* SINGE, CARREAUX, CONTRETIRER.

CAMAYEU, tableau peint avec une seule couleur, sur un fond d'une couleur différente. Il conserve cependant le même nom, quand on n'y en employe que deux: un fond doré ne lui ôte même pas cette dénomination.

On range encore dans cette classe les Peintures qui sont de blanc & noir seulement, appellées par les Italiens *chiaro scuro*, ou clair-obscur. Cette maniere de peindre est employée pour répréſenter des bas-reliefs de marbre ou de pierre blanche. Les *camayeux* peints en gris, sont des *grisailles*, & ceux en jaune se nomment *cirages*.

Un *camayeu* est comme un dessin lavé, où l'on observe la dégradation des objets, pour former les loingtains, & faire fuir les objets par l'affoiblissement des teintes. Les clairs & les ombres doivent y être observés.

Ce mot ne devroit servir que pour les bas-reliefs, puisqu'il tire son nom du mot Grec *Kamai*, qui signifie *bas*, *à terre*: mais la ressemblance qu'ont les ouvrages de clair-obscur avec les bas-reliefs peints, a rendu ce mot commun aux uns & aux autres, sans leur ôter néanmoins leur nom particulier de clair-obscur & de bas-relief.

CAMAYEU, est aussi une sorte de gravure qui imite en estampes les dessins lavés, & l'espece de Peinture à une seule couleur, que les Italiens appellent *chiaroscuro*. Avec le secours de cette invention, on exprime le passage des ombres aux lumieres, & les différences du lavis. Celui qui fit cette découverte en Italie, se nommoit *Hugo da Carpi*; on voit de lui de fort belles choses en ce genre, qu'il a exécutées d'après les dessins de Raphaël & du Parmesan. Voici la façon

Digitized by Google

de les faire selon Abraham Bosse. Ayez deux planches de pareille grandeur, exactement ajustées l'une sur l'autre; on peut sur l'une graver entiérement ce que l'on desire, puis la faire imprimer de noir sur du papier gris & fort, ayant ensuite verni l'autre planche, comme l'on fait pour graver à l'eau-forte, & ayant mis le côté verni sur l'endroit de l'empreinte que la planche gravée a faite en imprimant sur cette feuille, on la passe de même entre les rouleaux de la presse, & de cette maniere l'estampe fera sur le vernis sa contr'épreuve; sur cette contr'épreuve, on gravera les réhauts, qu'on fera creuser profondément à l'eau-forte. On peut faire le même au burin. Il faut ensuite mettre de l'huile de noix très-blanche, & tirée sans feu, dans deux vaisseaux de plomb, & la laisser au Soleil tant qu'elle soit épaissie à proportion de l'huile foible cuite au feu; dans l'un des deux vaisseaux, on laissera l'huile au Soleil jusqu'à ce qu'elle ait acquis la consistance de l'huile forte. Enfin il faut avoir du beau blanc de plomb bien net, & l'ayant lavé & broyé extrêmement fin, le faire sécher, & en broyer avec de l'huile foible à consistance de pâte, & après l'allier avec l'autre huile plus forte & plus épaisse, comme on fait pour le noir; puis ayant imprimé du noir ou autre couleur, sur du gros papier gris, la premiere planche qui est gravée entiérement, vous en laisserez sécher l'impression pendant dix ou douze jours: alors ayant rendu ces estampes humides, il faut encrer de ce blanc la planche où sont gravés les réhauts, de même façon qu'on imprime, & l'essuyer à l'ordinaire, puis la poser sur la feuille de papier gris déjà imprimée, ensorte qu'elle soit justement placée dans le creux que la premiere planche y a faite, & prenant garde de ne point la mettre à l'envers, ou le haut en bas. Etant donc ainsi bien ajustée, il ne s'agit que de la faire passer entre les rouleaux de la presse. *Man. de graver à l'eau-forte.*

CAMBRE ou CAMBRURE, terme d'Arch. qui se dit du ceintre d'une voûte. *Voyez* CONGAVE.

Digitized by Google

CAMION. Espece de chariot à quatre roues, attelé de quatre chevaux, qui sert à porter des pierres.

CAMPANE, ornement de Sculpture, d'où pendent des houppes en forme de petites cloches. On met ces *campanes* ou houppes à un dais d'autel, de trône ou de chaire de Prédicateur.

CAMPANE, en termes d'Arch. est le corps des chapitaux Corinthien & Composite, lequel ressemble à une cloche renversée. *Voyez* GOUTES.

CAMPANILE. Petit clocher à jour en forme de lanterne.

CANAL, t. d'Arch. hyd. Lieu creusé pour recevoir les eaux de la mer, d'une ou plusieurs rivieres, fleuves, &c. & appellé pour cette raison *Canal de communication*, ou pour les conduire en differens endroits, ayant alors le nom de *Canal d'arrosage*. En termes d'Arch. on appelle *Canal de Larmier*, le plafond creusé d'une corniche, qui fait la mouchette pendante; & *Canal de volute*, la face des circonvolutions renfermée par un listel dans la volute Ionique. *Canal*, en Jard. est une piéce d'eau fort longue, revêtue de gazon ou de pierre; & *Canal en cascade*, celui qui est interrompu par plusieurs chûtes, à cause de l'inégalité du terrein.

CANAUX, t. d'Arch. Espéces de canclures sur une face ou sous un larmier, qu'on nomme aussi *Portiques*, & qui sont quelquefois remplies de roseaux ou fleurons. Ce sont aussi les cavités droites ou torses, dont on orne les tigettes des caulicoles d'un chapitëau.

CANAUX DE TRIGLIPHE. *Voyez* TRIGLIPHE.

CANAUX SOUTERREINS, terme d'Arch. hyd. Aqueducs bâtis sous terre. *Voyez* ce mot.

CANIVEAUX. Gros pavés qui, étant assis alternativement avec les contre-jumelles, traversent le milieu du ruisseau d'une rue, par où passent les charrois.

CANNE. Mesure Romaine composée de dix palmes, qui sont six pieds onze pouces de Roi.

CANNELER, terme d'Arch. Creuser des canelures, ou faire aussi

Digitized by Google

de petites cavités en rond dans les triglyphes & autres ornemens d'Architecture.

CANNELURE, terme d'Arch. Cavité à plomb, arrondie par les deux boûts, & faite dans une colonne le long d'un pilaſtre, ou d'une autre piéce d'Architecture, pour lui ſervir d'ornement. On la nomme auſſi *Striures*. On appelle *Cannelures à côtes*, celles qui ſont ſéparées par des liſtels de certaine largeur, ornés quelquefois d'aſtragales ou baguettes aux côtés ou deſſous; *Cannelures avec rudentures*, celles remplies de roſeaux ou de cables, juſqu'aux tiers du fuſt; *Cannelures à vive arête*, celles qui ne ſont point ſéparées par des côtes; *Cannelures de Gaîne*, *de Terme* ou *Coryſole*, celles qui ſont plus étroites par le bas que par le haut; *Cannelures ornées*, celles qui ont des branches ou bouquets de laurier, de lierre, &c. & autres ornemens; *Cannelures plates*, celles qui ſont en maniere de pans coupés au nombre de ſeize, comme l'ébauche d'une colonne Dorique, ou qui ſont creuſées quarrément en maniere de petites faces, ou demi-bâtons dans le tiers du bas du fuſt; *Cannelures torſes*, celles qui tournent en vis, ou en ligne ſpirale à l'entour du fuſt d'une colonne.

CANONNIERE. *Voyez* BARBACANE & VOUTE EN CANONNIERE.

CANONS DE GOUTIERE ou GODETS, terme d'Arch. Boûts de tuyaux de cuivre ou de plomb, qui ſervent à jetter les eaux de pluye au-delà d'un chêneau & d'une cimaiſe par les gargouilles.

CAPITAL, terme de Peinture, qui ſe dit d'un deſſin de grand Maître, recommandable par la richeſſe de ſa compoſition, & par la maniere dont il eſt conſervé. On le dit auſſi des couleurs naturelles dont on forme les autres, en les rompant enſemble.

CARACTERE, en termes de Peinture, ſe dit tant des paſſions que le Peintre exprime ſur les viſages de ſes figures, que des différentes actions qu'il leur fait faire. Il faut qu'un Peintre ſçache bien le *caractere* de chaque perſon-

Digitized by Google

nage, pour compoſer ſon tableau, & l'ordonner de maniere que les actions y ſoient conformes. On ne doit pas repréſenter un agneau dévorant un loup, un Roi Marchand, un guerrier chantant au lutrin, un homme en colere avec un viſage pacifique, un bourreau avec un air tendre & débonnaire.

Le *caractere* ſe dit auſſi de ce qui fait connoître à l'œil qu'une choſe eſt différente d'une autre, & cela s'applique à tous les objets. L'eau d'une riviere, par exemple, n'a pas le *caractere* de l'eau de mer; un chêne doit en Peinture, comme dans les champs, ſe diſtinguer d'un ſaule, d'un pommier, &c. C'eſt pourquoi on ne doit pas repréſenter un ſaule dans une forêt, ni donner à l'eau claire & pure d'une fontaine, l'air ſale & boueux de l'eau d'une mâre. Chaque choſe ſemble même demander une touche conforme à ſon caractere. Par exemple une mer orageuſe, & agitée par la tempête, demande une touche ferme, vigoureuſe, heurtée; & l'eau tranquille d'un baſſin, veut une touche moëlleuſe, délicate & careſſée.

Quand il s'agit d'une paſſion exprimée ſur un viſage, on dit, *voilà un beau caractere*; & quand un Peintre ſaiſit bien le *caractere* de ſon objet, on dit qu'il *caractériſe* bien.

Le *caractere* de l'Artiſte s'entend de l'eſprit qu'il fait paroître dans ſes ouvrages, & de la maniere de les traîter, ſoit pour l'ordonnance, la compoſition, ſoit pour la main. Le *caractere* de l'eſprit s'entend de l'élévation de la penſée, de l'enthouſiaſme dans l'invention, & de ſon jugement dans la diſpoſition. Le *caractere* de la main ſe montre dans le méchanique de la touche, l'entente du clair-obſcur, le ton du coloris. Ces deux ſortes de *caracteres* forment ce qu'on appelle le goût national, & particuliérement le premier, car le ſecond conſtitue proprement la *maniere*.

On dit *caractere* en termes de Gravure en taille-douce, pour ſignifier l'expreſſion, tant des contours que des muſcles, quand ils ſont bien marqués & bien diſtingués. Ainſi pour donner plus de *caractere*

Digitized by Google

aux choſes qui en ſont ſuſceptibles, il faut les graver par des tailles courtes, méplates, & arrêtées fermement le long des muſcles ou des draperies qu'elles forment; car les tailles longues & unies, produiſent un fini froid & ſans goût. On doit auſſi deſſiner les contours d'une maniere un peu quarrée, afin qu'ils ne ſoient point équivoques.

CARESSÉ, ou travaillé avec ſoin, recherché, fini. Il ſe dit particuliérement de la touche. *Careſſé* ſe prend dans le bon ſens, & *léché* dans le mauvais. *Careſſer le nud*, c'eſt travailler les draperies, & les jetter de maniere à faire ſentir, &, pour ainſi dire, appercevoir le nud à travers. Les grands Maîtres ne s'amuſent pas à lêcher, mais à careſſer leurs tableaux, quant à la touche.

CARMIN, couleur rouge tirant ſur le pourpre & l'écarlate. Cette poudre eſt très-chere, & ſe fait avec une préparation de cochenille. L'Auteur de cet article dans l'Encyclopédie, ſans doute peu au fait de cette préparation, l'a confondue avec celle de la fabrique de la Laque, dont Kunckel donne diverſes recettes dans ſon *Traité de la Verrerie*, & que cet Auteur a rapportées, comme propres à faire du *carmin*. Ceux qui penſeroient, ſur la bonne-foi de cet Auteur, faire du *carmin* en ſuivant ſes recettes, feroient une dépenſe inutile. Le *carmin* eſt une couleur infiniment plus belle que la laque. Il eſt employé dans la mignature, l'enluminure, quelquefois dans des draperies riches de la Peinture à l'huile. Il réuſſit très-bien dans la Peinture à la cire. *Voyez* la Préface.

CARNATION, terme de Peinture, qui ſignifie en général tout le nud des figures d'un tableau, & ne ſe dit pas de chaque partie conſidérée en particulier. Dans ce dernier cas quelques Auteurs on dit: *ce bras, cette jambe eſt bien de chair*; mais l'uſage actuel eſt de dire: *ce bras eſt d'une belle chair* ou *de belle chair*, parce que *bien de chair* ſe dit auſſi des parties nues d'une figure ſimplement deſſinée, pour en exprimer le tendre & la molleſſe. Ainſi quand il s'agit de toutes les parties

Digitized by Google

prises ensemble, on doit dire : *cette figure est d'une belle carnation, les carnations de ce Peintre sont admirables*, pour dire qu'il donne aux chairs une couleur qui imite bien la couleur naturelle de la chair. Quelques Auteurs prétendent que quand on parle des parties plus délicates & plus colorées, on peut, & on doit dire, par exemple : *ces joues, cette bouche sont d'une belle carnation*, & non pas *sont d'une belle chair.*

Le Titien, Rubens, Wandeick & assez communément tous les Peintres de l'Ecole Vénitienne, étoient d'excellens coloristes pour les carnations. *Voyez* COLORIS, COULEUR.

CARREAU. On dit en Peinture, *réduire aux carreaux* un dessin, un tableau, une estampe, pour dire copier ces morceaux, en en transportant les contours & les traits au moyen des *carreaux* ; ce qui se fait ainsi. On divise le tableau, &c. en quarrés égaux d'une grandeur arbitraire. On divise ensuite le papier ou la surface de la toile, sur laquelle on veut faire la copie, en autant de quarrés égaux, ou plus petits, ou plus grands que ceux de l'original. L'on dessine ou l'on peint dans chaque quarré de la copie, tout ce qui se trouve dans les mêmes quarrés de l'original qui leur répondent, avec le même arrangement & les mêmes proportions. Si les quarrés de la copie sont plus petits que ceux de l'original, les figures de la copie seront plus petites, & au contraire.

CARREAU, en Arch. est une pierre de taille de médiocre grosseur, & qui a plus de largeur au parement, que de queue dans le mur. On appelle *Carreau de plancher*, une terre moulée & cuite, de différente grandeur & épaisseur, dont on se sert pour couvrir le sol d'un plancher, d'une salle, d'une terrasse, &c. *Carreau de boſſage*, les pierres de refend, qui composent une chaîne de pierres ; *Carreau de Hollande*, un Carreau de fayence qui sert à faire des foyers, à couvrir des jambages de cheminées, &c.

CARRELAGE. Tout ouvrage fait de Carreau de terre cuite, de pierre ou de marbre.

Digitized by Google

CARRELER. Paver de carreau une chambre, une salle, &c.

CARRELEUR. Maçon qui entreprend ou qui pose le carrelage.

CARRICATURE, portrait chargé, & dont les défauts naturels sont les traits principaux qui forment la ressemblance, & caractérisent la personne. On ne les fait que pour tourner le personnage en ridicule. *Voyez* CHARGE. On donne aussi quelquefois le nom de *carricature* aux figures grotesques.

CARRIERE. Lieu creusé dans un champ pour en tirer la pierre propre au bâtiment. Les *Carrieres* d'où se tire la pierre, s'appellent *Pierrieres*; celles pour le marbre, *Marbrieres*, & celles pour l'ardoise, *Ardoisieres*.

CARRIERS. Marchands de pierre, & Ouvriers qui la coupent & la tirent de la carriere.

CARTON, terme de Peinture : grand dessin fait sur du papier gris ou autre, de la même grandeur que l'ouvrage pour lequel il est destiné. Ces cartons servent souvent de modeles aux ouvriers en tapisseries.

Quand il s'agit de peinture à fresque, on applique ces cartons sur l'enduit encore assez frais pour recevoir l'impression d'une pointe, avec laquelle on calque le dessin. Les traces doivent être assez sensibles, pour que le Peintre puisse les appercevoir, & les suivre en couchant ses couleurs. *Voyez* FRESQUE. Les cartons sont aussi d'usage pour la Peinture en mosaique & pour la Peinture sur le verre employé dans les vitreaux. En terme d'Arch. Le *Carton* est un contour chantourné sur une feuille de carton ou de fer-blanc, pour tracer les profils des corniches; & lever les panneaux de dessus l'épure.

CARTOUCHE. Les Peintres, les Graveurs & les Sculpteurs appellent *cartouches* certains ornemens dans lesquels on enferme une inscription, une divise, des armoiries, des emblêmes. On leur a donné ce nom, parce qu'on les représente ordinairement comme une feuille de carton roulée & tortillée dans ses bords.

CARYATIDES. Ce terme semble plus appartenir à l'Architecture qu'à la Sculpture. Les *Caryati-*

Digitized by Google

des ſont des ſtatues de femmes vêtues en tout ou en partie, placées au lieu de colonnes, pour ſoutenir un entablement. Leur origine eſt, ſelon Vitruve, de ce que les habitans de la Carie s'étant ligués avec les Perſes contre les autres Grecs, ceux-ci ſubjuguerent la Carie, paſſerent tous les hommes au fil de l'épée, & ayant emmené les femmes en eſclavage, on les contraignit de garder leurs longues robes & leurs ornemens. Dans la ſuite quelquet Architectes s'aviſerent de ſubſtituer aux colonnes ou pilaſtres, des ſtatues de femmes habillées comme les Cariates, pour conſerver à la poſtérité la mémoire de leur captivité, & de ce qui lui avoit donné lieu.

CASSOLETTE, vaſe de Sculpture ſurmonté de flammes ou de fumée, que l'on met en amortiſſement ſur des colonnes, des pilaſtres, des baluſtrades, des portes cocheres, &c. On les fait ordinairement iſolées, & quelquefois en bas-relief.

CATAFALQUE, de l'Italien *Catafalo*, échafaut, mauſolée conſtruit pour l'appareil d'une pompe funébre. C'eſt la repréſentation d'un cercueil élevé ſous un baldaquin, & décoré de vertus, génies, de blaſons & autres ornemens de peinture & de ſculpture. Ceux que les freres Slotz ont inventés & exécutés à Saint-Denys pour les cérémonies de Madame premiere Dauphine, Infante d'Eſpagne, & pour celles du Roi Philippe V, pere de cette Princeſſe, étoient d'un goût admirable. Ils n'ont rien perdu dans les gravûres qu'en a fait M. Cochin le fils, aujourd'hui Garde des deſſins du cabinet de Sa Majeſté.

CATHETE, terme d'Arch. Ligne perpendiculaire qu'on ſuppoſe paſſer par le milieu d'une colonne, ou par l'œil de la volute du chapiteau Ionique.

CATOPTRIQUE, ſcience qui apprend comment la lumiere ſe réfléchit, & les effets de cette réflexion. En phyſique on ne la conſidere guéres qu'eu égard à la réflexion de la lumiere par les miroirs; mais en Peinture, on la conſidere telle que tous les corps la réfléchiſſent, & cette lumiere ainſi

Digitized by Google

réflechie, se nomme *réflet*, dont *voyez* l'article.

C'est sur les principes de cette science, aidés de ceux de la dioptrique, qu'on a inventé plusieurs sortes de chambres obscures portatives très-commodes pour dessiner une figure, un payſage & même le peindre d'après nature. *Voyez*-en la maniere dans l'art. CHAMBRE OBSCURE.

CAVEAU. Petite cave.

CAVET, t. d'Arch. Moulure en creux, qui fait l'effet contraire du quart de rond. Quand elle est dans la situation naturelle, les Ouvriers l'appellent *Gache*, & lorsqu'elle est renversée, ils la nomment *Gorge*.

CAULICOLES. Petites tiges qui semblent soutenir les huit volutes du chapiteau Corinthien.

CAUSTIQUE, sorte de peintute qu'on prétend avoir été fort en usage parmi les Anciens, & qu'on pratiquoit encore du tems de Pline le Naturaliste. On pense l'avoir renouvellée, & avoir ressuscité le secret perdu, qui consistoit, dit-on, à préparer des couleurs avec de la cire au moyen du feu, & à les appliquer sur le bois ou sur l'ivoire.

Plusieurs Peintres de nos jours ont exécuté des tableaux en ce genre, & les ont placés au salon de Peinture du Louvre, dans l'exposition publique que les Académiciens font de leurs tableaux. J'en parlerai plus au long dans l'article *Peinture* & *Encaustique*. *Voyez* ma Dissertation sur l'Encaustique.

CAZERNES. Logemens pour les Officiers & Soldats dans une Place de guerre.

CEINTURE, terme d'Arch. Anneau, orle ou linteau du bas ou du haut d'une colonne. On nomme encore *Colarin* ou *Collier* celui d'en haut. On appelle aussi dans le chapiteau Ionique, *Ceinture* ou *Echarpe* l'ourlet, du côté du profil ou balustre, ou le listel du parement de la volute.

CELLIER. Lieu voûté & souterrein, ou un peu au-dessous du rez-de-chaussée.

CELLULE. Petite chambre ou petit logement pour un Religieux.

CENACLE. On appelloit ainsi chez les Anciens le lieu où l'on mangeoit.

CENDRE BLEUE, *ou*

Digitized by Google

CENDRE D'AZUR, c'eſt de l'azur broyé, lavé & réduit en poudre. *Voyez* EMAIL.

CENDRE VERTE, eſt une couleur bleue que l'on fait en Flandre, & dont les Peintres ne doivent ſe ſervir que dans les payſages, parce qu'elle verdit aiſément : c'eſt pourquoi on lui a donné le nom de *cendre verte*.

CENDREUX, ſe dit en termes de Gravûre, d'une planche dont le cuivre n'eſt pas pur, & a des petits trous qui lui ôtent ſon poli & empêchent la netteté de la gravûre.

CENOTAPHE, monument funébre, orné de ſculpture & d'inſcriptions, élevé pour honorer la mémoire de quelque défunt illuſtre, mais qui ne renferme aucune dépouille de mort : c'eſt en cela qu'il differe du tombeau. *Voyez* TOMBEAU.

CERTAINS, ſe dit des contours, lorſqu'ils ne ſont pas équivoques, & qu'ils ſont bien liés avec les muſcles, ſans paroître durs & ſecs ; enfin lorſqu'ils ſe ſuccédent doucement l'un a l'autre, en déſignant préciſément les parties que nous offre une belle nature. *Voyez* CONTOURS.

CERTITUDE, terme métaphorique qui ſe dit du trait ou de la fermeté de la main dans la conduite du burin, & de la pointe, du pinceau, &c. On l'entend auſſi de la ſcience du Graveur à bien exprimer le caractere, comme étant sûr de ſa main pour rendre l'expreſſion & les autres choſes qu'il a dans l'eſprit.

CÉRUSE, eſpece de blanc de plomb que l'on trouve en pains chez les Marchands de couleurs, & qui eſt beaucoup plus groſſiere que le blanc de plomb en écailles.

La *céruſe* ſe fait de lames de plomb fort déliées que l'on poſe ſur des morceaux de bois mis en travers dans un vaiſſeau, au fond duquel on a eu ſoin de mettre la hauteur de quatre ou cinq doigts de fort vinaigre. On couvre & on luthe bien le vaſe, & après l'avoir mis ſur un feu modéré, ou de la cendre chaude pendant dix jours, on découvre le vaiſſeau, & l'on trouve une rouille blanche ſur les lames de plomb. On la ramaſſe, & on en forme de petits pains.

Digitized by Google

CHAINE de pierre, terme d'Arch. Jambe de pierres de taille élevée à plomb pour soutenir un mur de moilon. On appelle *Chaîne d'encoignure*, celle qui est au coin d'un Pavillon, d'un avant-corps; *Chaîne d'Architecte*, un instrument pour mesurer les hauteurs, lequel est fait de plusieurs morceaux de fil de laiton ou de fer, d'une certaine longueur divisée en toises par des anneaux; *Chaîne en liaison*, certains bossages ou refends posés en maniere de carreaux & boutisses d'espace en espace dans les murs, ou aux encoignures d'un bâtiment pour le cantonner; *Chaîne de fer*, plusieurs barres de fer liées bout à bout par clavettes ou crochets.

CHAIR, en termes de Peinture, se dit de quelques parties prises séparément, d'un bras, d'une cuisse, d'une main, &c. ce qui en fait la distinction du terme de *carnation*; car on dit: cette cuisse est de *belle chair*, pour dire que son coloris imite fort bien celui de la chair naturelle; & l'on ne dit pas, *ce bras est d'une belle carnation*. On appelle couleur de *chair*, le blanc rompu de rouge & de quelqu'autre couleur légere, selon la carnation que l'on veut faire plus ou moins tendre. *Voy.* CARNATION.

CHAIR, en termes de Gravûre, signifie la même chose que *carnation* en fait de Peinture, c'est à dire les parties nues des figures que l'on veut peindre ou graver. Les *chairs* doivent être gravées demi-lozanges, afin que la troisiéme taille venant à les terminer, y fasse un heureux effet. On ne doit pas cependant y outrer le lozange, parce que les angles où ils se joignent, viendroient trop noirs, ce qui donneroit une gravûte brute & trop salie. Les *chairs* d'hommes forts & musclés doivent être ébauchées par des tailles plus lozanges que les *chairs* de femmes. Lorsqu'on termine les chairs au burin, il est extrêmement difficile de se servir avec succès des points longs, à moins qu'on ne les fasse très-courts, autrement ils feroient une *chair* qui sembleroit couverte de poil. *Bosse.*

CHAMBRANLE. Bordure avec moulure autour

Digitized by Google

tour d'une porte ou d'une cheminée. Les deux côtés s'appellent *Montans*, & le haut *Traverſe*. Quand il a des croſſettes ou orillons à ſes encoignures, il ſe nomme *Chambranle à croſſettes*, & *Chambranle à cru*, lorſqu'il porte ſur l'aire du pavé, ou ſur l'appui d'une croiſée ſans plinthe.

CHAMBRE-OBSCURE, eſt une machine de Catoptrique, au moyen de laquelle tout homme peut deſſiner une figure, un payſage & tout autre objet, ſans ſçavoir la Peinture ni le deſſin même. Elle repréſente en petit tous les objets extérieurs avec leurs couleurs naturelles. Cette machine ſe compoſe ainſi :

Faites une caiſſe de bois large d'un pied & demi, longue de deux pieds quelques pouces, & haute d'environ un pied dix pouces, ou même deux pieds. Conſtruiſez le derriere en talud ; le devant ne doit être formé que par un rideau de forte étoffe noire, capable d'empêcher la lumiere de pénétrer dans la caiſſe. Pour attacher commodement ce rideau, on ajoutera une planche coupée en demi-cercle, dont le rayon ſera d'un pied, & dont le diametre ſera attaché par des charnieres à la planche qui forme le deſſus de la boîte, & on ajuſtera le rideau autour du demi-cercle.

On fera dans le deſſus de la caiſſe une ouverture, dans laquelle on inſinuera un tuyau de lunette de longue vue, garni dans le haut d'un verre convexe des deux côtés, & qui faſſe partie d'une grande ſphere, tels que les verres des lunettes des vieillards.

Fixez enſuite à chaque côté de cette ouverture deux montans, pour ſoutenir un petit miroir plan, que vous y ſuſpendrez par deux pivots, pour pouvoir lui donner le dégré d'inclinaiſon à volonté.

USAGE.

Placez la machine ainſi conſtruite ſur une table, de façon que celui qui voudra deſſiner, tourne le dos aux objets qu'il veut repréſenter. Mettez enſuite ſur le fond intérieur de la caiſſe (qui pourra être couvert d'un tapis de cuir ou de bonne étoffe) une feuille de papier blanc, directement ſous le tuyau, qu'on élevera ou qu'on

Digitized by Google

baiſſera juſqu'à ce que les objets paroiſſent bien au naturel ſur le papier, qui eſt au-deſſous.

Pour faire paſſer la repréſentation des objets par le verre convexe du tuyau, on donnera au miroir l'inclinaiſon requiſe, au moyen d'une ficelle attachée dans le haut de ſon cadre, laquelle paſſant par une petite ouverture faite au haut de la boîte, pourra être tirée plus ou moins par celui qui a la tête dans la boîte pour deſſiner les objets, & il arrêtera cette ficelle à quelque crochet fiché à un des côtés intérieurs de la caiſſe.

Tous les traits & les contours des objets ſe repréſentant ſur le papier, il lui ſera aiſé de les tracer au crayon ou à la plume; ſi c'eſt du velin, avec une pointe d'argent ou de leton; & même les peindre au pinceau, en y couchant les couleurs telles qu'elles s'y manifeſteront.

Si l'on veut copier une eſtampe, il faut la placer vis-à-vis le devant du miroir.

On peut par ce moyen tirer le portrait d'un homme, d'une femme, &c. mais ſeulement en petit; on auroit de la peine à réuſſir en grand.

Les objets ſeront éclairés du Soleil autant que faire ſe pourra, ou du moins de la lumiere d'une lampe à groſſe méche.

L'ouverture du verre convexe ne doit pas toujours être la même. On peut ordinairement lui donner celle qu'on donneroit à une lunette d'approche, dont ce verre ſeroit l'objectif. Il faut diminuer cette ouverture quand les objets ſont fort éclairés, & l'augmenter quand les objets ſont expoſés à un jour plus foible. Les traits ſont plus diſtincts avec une petite ouverture, qu'avec une grande.

Pour réuſſir à donner au verre convexe l'ouverture qu'on deſire, on aura pluſieurs pieces de fer-blanc ou de carton, rondes, du diametre du verre, & percées à différentes ouvertures, juſqu'à ce qu'on ait trouvé celle qui convient le mieux pour le jour & la lumiere actuelle.

Pour rendre cette machine plus portative, on lui donne la forme d'un gros livre, & l'on attache les côtés les uns aux au-

Digitized by Google

tres par des charnieres & des crochets, afin de pouvoir les coucher les uns sur les autres.

On ne sçauroit réussir en grand avec le secours de la *chambre obscure* ; mais elle est d'un grand avantage pour les habiles gens, quand il s'agit de rassembler un grand espace dans une fort petite étendue, & pour donner aux objets des teintes vraies & telles que la nature nous les présente : mais pour y parvenir, il faut être bien au fait. Un Commençant, un Artiste médiocre pourra être un peu guidé, sans jamais faire que du mauvais.

On peut inventer d'autres machines de cette espece ; mais celle-ci est, à mon avis, la plus commode. Je n'en connois point d'autres descriptions que celle-ci, que j'ai aussi insérée dans ma Traduction du petit cours de Mathématiques de Wolf, imprimée chez Jombert en 1747 : c'est ce qui m'a déterminé à la mettre ici, en faveur de ceux qui ne donnent pas dans les Mathématiques, ou qui les étudient ailleurs que dans Wolf.

CHAMFRAIN, terme d'Arch. Ornement ou demi-creux moitié moindre que la scotie, appellé autrement *Escape* ou *Nasselle*. C'est aussi le pan qui se fait par l'arête rabatue d'une pierre ou d'une piece de bois : on le nomme encore *Biseau*.

CHAMFRAINER. Rabattre l'arête d'une pierre ou d'une piece de bois.

CHAMP, t. d'Arch. Espace qui reste autour d'un cadre, ou le fond d'un ornement & d'un compartiment. En termes de Peinture, c'est le *fond*, le *derriere* d'un tableau : c'est sur quoi est peint tout le reste, & duquel il doit cependant paroître détaché. On les rembrunit ordinairement pour cet effet, & on doit les faire d'un mêlange où il entre de toutes les couleurs qui composent l'ouvrage, comme seroit le reste d'une palette. On doit aussi le faire vague, fuyant, léger, & bien uni ensemble de couleurs amies ; car il faut toujours éviter la rencontre de celles qui ont de l'antipathie, parce qu'elles blessent la vue.

CHAMPIGNON,

Digitized by Google

terme d'Arch. Eſpece de coupe renverſée, taillée en écailles par-deſſus, qui ſert aux fontaines jailliſſantes à faire bouillonner l'eau d'une gerbe ou d'un jet en tombant.

CHANDELIER d'eau, terme d'Arch. hyd. Fontaine dont le jet eſt élevé ſur un pied en maniere d'un gros baluſtre, qui porte une eſpéce de petit plateau de guéridon, d'où l'eau tombe dans un baſſin qui eſt au pied.

CHANTEPLEURE, terme d'Arch. Eſpéce de barbacane ou ventouſe dans un mur de clôture pour l'écoulement des eaux.

CHANTIER d'Attelier. Endroit où l'on décharge & où l'on taille la pierre près d'un bâtiment que l'on conſtruit.

CHANTIGNOLE. Eſpéce de brique de huit pouces de long ſur quatre de large.

CHAPE, t. d'Arch. Enduit ſur l'extrados d'une voûte ou lunette Gothique, fait de bon mortier & quelquefois de ciment.

CHAPEAU, t. d'Arch. C'eſt le couronnement, le chaperon, ou le haut d'une muraille en talud, pour donner l'égoût aux eaux.

CHAPELET, terme d'Arch. Petit ornement taillé en grains ronds, ainſi qu'on taille pluſieurs baguettes. Il y en a de pluſieurs ſortes, de fleurons, de grelots, d'olives & de patenotres.

CHAPERON, eſt une piece de bois qui forme le haut de la preſſe à imprimer en taille-douce, & dont les extrêmités lient les deux jumelles l'une à l'autre, au moyen des entailles à queue d'aronde, dans leſquelles elles ſont enchaſſées. C'eſt ſur ce *chaperon*, qu'on nomme auſſi *chapiteau*, qu'eſt poſé un ais ſur lequel l'Imprimeur place le papier qui doit ſervir à tirer les eſtampes. *Voyez* PRESSE. En termes de Maçonnerie, *chaperon*, eſt la couverture d'un mur de clôture à deux égoûts, quand il eſt mitoyen, ou avec un ſeul égoût du côté de la propriété, lorſqu'il appartient à un ſeul propriétaire. On appelle *Chaperon en bahu*, celui dont le contour eſt bombé.

CHAPERONNER, terme de Maçonnerie. Faire un chaperon.

CHAPITEAU. Orne-

Digitized by Google

ment d'Arch. Partie supérieure d'une colonne, & qui se trouve immédiatement sur son fût. Le Toscan & le Dorique, qui n'ont point d'ornement, s'appellent *Chapiteaux de moulure*; & tous ceux où il y a des feuilles & des ornemens taillis, *Chapiteaux de Sculpture. Chapiteau de colonne*, est celui qui est rond par son plan; *Chapiteau de lanterne*, est la couverture qui termine une lanterne de dôme.

CHAPITEAU, en termes d'Imprimeurs en taille-douce, signifie la même chose que *chaperon*.

CHARBON. Le Dessinateurs font des crayons de charbon de saule, de branches de romarin & de quelques autres bois, pour faire des croquis, des esquisses, des *charbonnées*. On renferme des petites baguettes de ces sortes de bois, dans un canon de pistolet, & on le met au feu, après avoir bouché les ouvertures avec de la terre glaise. Quelques-uns enveloppent seulement ces petites baguettes avec de la glaise, & après l'avoir faite sécher à l'ombre, on la met au feu, où on la laisse jusqu'à ce que le bois est converti en charbon.

CHARBONNÉE, terme de Peinture & de mépris, est un croquis, une premiere pensée faite au crayon de charbon ou de pierre noire.

CHARBONNER, faire des croquis avec des crayons de charbon. *Voyez* CHARBON. C'est un terme de critique, plutôt qu'un mot propre au dessin.

CHARDONS. Pointes & crochets de fer qu'on met sur le haut d'une grille, ou sur le chaperon d'un mur, pour empêcher de passer pardessus. En Maçonnerie, on appelle *Charge*, ce qui pese sur un mur, poutre ou autre corps; de même qu'une certaine épaisseur, que l'on met sur les solives & ais d'entre-voûte, & sur le hourdi d'un plancher, pour recevoir le carreau, ou l'aire de plâtre: on nomme aussi cette derniere *Charge*, *fausse-aire*, quand elle doit être recouverte de pavé, ou de parquet.

CHARGE, en termes de Peinture, est une exagération burlesque des parties les plus marquées, & qui contribuent davantage à la ressemblance, ensorte

Digitized by Google

néanmoins qu'on reconnoisse la personne dont on fait la *charge*. Les *charges* alterent toujours la vérité, & sont contraires à la correction du dessin, à la simplicité réguliere & à l'élégance de la nature. Ces sortes de *charges*, qu'un Peintre ne fait ordinairement que pour se divertir, se font en outrant, ce qu'il y a de vrai en ridicule dans la personne que l'on peint, soit dans l'excès, soit dans le défaut; comme d'un nez un peu court, en faire un nez très-camus, ou d'un nez plus long qu'on ne l'a ordinairement, en faire un long avec excès : cela s'appelle la *charge d'une personne*. Il en est de même de toutes les autres parties du corps, dont les excès ou les défauts sont outrés par le Peintre : de façon qu'une *charge*, à proprement parler, n'est pas un portrait, mais des défauts marqués.

CHARGÉ, se dit d'un portrait, dont les traits sont marqués avec excès, ou exagérés. Ce terme est employé pour définir un contour qui mérite le blâme & la critique, pour être dur & prononcé.

Un portrait *chargé* se fait en trois ou quatre coups de crayon, selon M. Félibien, & ils suffisent pour présenter la ressemblance d'une personne, quoique le portrait ne soit pas achevé. Les mauvais Peintres *chargent* les portraits par ignorance de leur art, & les bons Artistes par la science qu'ils en ont, aidée d'une main hardie, ferme & décidée.

CHARGER, *Voyez* les deux articles précédens.

CHARNIER. Portique voûté en maniere de cloître, qui renferme un cimetiere.

CHARNIERES, outils dont se servent les Graveurs en pierres dures, pour en enlever des piéces. Il est fait en maniere de virole. Il y en a de plats, & d'autres de différentes sortes, que l'Ouvrier fait forger de diverses grandeurs, selon la qualité de l'ouvrage. *Félib.*

CHASSIS, se dit en Peinture & en Perspective d'un carré composé de quatre régles de bois assemblées par leurs extrêmités, dont le vuide carré est divisé par plusieurs petits filets qui forment, en

Digitized by Google

se croisant, beaucoup de petits carreaux ; ce qui sert à réduire les figures du grand au petit, & du petit au grand. On prend aussi le trait avec le *chassis*. *Voyez* CARREAUX.

On appelle encore *chassis*, le cadre de bois sur lequel la toile est tendue.

CHASSIS est encore une machine nécessaire aux Graveurs en taille-douce, pour ménager sur leur ouvrage un jour toujours égal. C'est un cadre de bois assez grand pour tenir toute la largeur de la fenêtre auprès de laquelle est posée la table sur laquelle les Graveurs burinent, ou tracent leurs ouvrages. Ce cadre est garni d'une ou plusieurs petites ficelles attachées aux côtés du cadre, & qui se croisent au milieu, ce qui forme quatre carrés-longs, sur lesquels on colle du papier huilé ou vernis, pour donner un passage plus libre à la lumiere. Quelques-uns pour donner plus de soutien au papier, croisent encore des petites ficelles bien tendues dans chaque carré. On place ce chassis ainsi préparé entre la fenêtre de la chambre & la table où travaille le Graveur, de maniere qu'étant un peu panché par le haut du côté de la chambre, le cuivre ne soit éclairé que par la lumiere qui passe à travers le papier de ce chassis ; ce qui se fait pour obvier aux inconvéniens que produit un jour changeant par la montée ou la descente du Soleil sur l'horizon, ou par les nuages qui, passant quelquefois entre le Soleil & nous, interceptent une partie de ses rayons.

CHASSIS, se dit aussi en fait de bâtiment, de la partie mobile de la croisée qui porte le verre. *Chassis de pierre*, est une dale de pierre percée en rond ou quarrément, pour en recevoir une autre en feuillure.

CHAUD, en termes de Peinture, se dit d'un dessin touché avec feu, avec hardiesse, liberté, & qui caractérise bien ce que l'on a voulu représenter.

On le dit aussi du ton de couleur d'un tableau, lorsqu'il est vigoureux, ferme & de bonne couleur. *Voyez* TON, COULEUR.

CHAUSSÉE. Construction de pierre, de

Digitized by Google

pieux, de fascines, ou élévation de terre grasse & bien battue, pour retenir les eaux d'un étang, ou empêcher que les rivieres ne débordent dans les lieux plus bas. C'est aussi un chemin de pierre, ou une jettée de terre dans des lieux bas & marécageux, pour y faire passage sûr & commode.

CHAUX. Pierre calcinée ou cuite dans un four, qu'on détrempe avec de l'eau & du sable pour faire du mortier. On appelle *Chaux éteinte* ou *fusée*, celle qui est détrempée, & qu'on garde dans la fosse; & *Chaux vive*, celle qui bout dans le bassin, quand on la détrempe.

CHEF-D'ŒUVRE. Tout ouvrage de difficile exécution, pour être reçu Maître dans l'Art de bâtir.

CHEMINÉE. Lieu où l'on fait le feu dans les maisons. Une *Cheminée adossée*, est celle qui se trouve placée contre un mur, ou contre le tuyau d'une autre *Cheminée*; *affleurée*, celle dont l'âtre & le tuyau sont pris dans l'épaisseur du mur, & dont l'Architecture du manteau est en saillie. *Cheminée à l'Angloise*, est une petite *Cheminée* à trois pans par son plan, & fermée en anse de panier; *angulaire*, celle dont le plan est circulaire, & qui est située dans l'angle d'une chambre; *de cuisine*, celle qui n'a qu'une hotte, le plus souvent sans jambages; *en hotte*, celle dont le manteau est fort large par le bas, s'éleve en figure pyramidale, & est soutenue par des courges & corbeaux de pierre; *en saillie*, est celle dont le contre-cœur affleure le nud du mur, & dont le manteau est en dehors; *Cheminée isolée*, est celle qui se trouve placée au milieu d'un chauffoir, & qui ne consiste qu'en une hotte soutenue en l'air par des soupentes de fer, ou portée par quatre colonnes.

CHENAL, t. d'Arch. hyd. La partie comprise entre les laisses de haute & de basse mer, des vives eaux ordinaires.

CHERCHE ou CERCHE, terme d'Arch. Trait d'un arc surbaissé ou rampant, ou de quelqu'autre figure tracée par des points *cherchés*. On nomme *Cherche ralongée*, la ligne d'un plan circulaire ralongée

Digitized by Google

dans ſon élévation, comme le rampant d'un eſcalier à vis ; *Cherche ſurbaiſſée*, celle qui a moins d'élévation que la moitié de ſa baſe ; & *Cherche ſurhauſſée*, celle qui en a plus.

CHERUBIN, en termes de Sculpture, eſt le nom que les Sculpteurs & les Architectes donnent à un ouvrage qui repréſente la tête d'un enfant avec une aîle d'oiſeau de chaque côté. On place ordinairement les Chérubins aux clefs des arcs des voûtes, pour les orner.

CHESNEAU, terme d'Arch. Canal de plomb qui porte ſur la corniche d'un bâtiment pour recevoir les eaux du comble, pour les conduire dans la cuvette, en un tuyau de deſcente, ou dans une goutiere. Le *Cheſneau à bavette*, eſt celui dont le devant eſt couvert d'une bande de plomb blanchi, pour cacher les crochets. Dans les grands Edifices, *Cheſneau* eſt auſſi une rigole taillée dans la pierre qui fait la corniche, & d'où les eaux coulent dans les gargouilles.

CHEVALEMENT, terme d'Arch. Eſpece d'étaye faite d'une ou de deux piéces de bois, couverte d'un chapeau ou tête, & poſée en arcboutant ſur une couche, qui ſert à retenir en l'air les encoignures, trumeaux, jambages, ſous-poutres, &c. pour reprendre pardeſſous œuvre.

CHEVALET. Eſpece de chaſſis de bois diſpoſé en pupître, ſur lequel les Peintres poſent les toiles ou les autres matieres ſur leſquelles ils peignent. Ils hauſſent ou baiſſent l'appui, au moyen de deux chevilles qu'ils mettent dans des trous percés de diſtances en diſtances dans les deux montans du *chevalet*.

Tous les tableaux de moyenne grandeur, s'appellent tableaux de *chevalet*. On voit de très-habiles Peintres, qui ne valent preſque rien pour les tableaux de *chevalet* ; ils ne réuſſiſſent bien qu'en grand.

Les Sculpteurs ont auſſi des *chevalets* pour travailler les bas-reliefs : mais celui ſur lequel ils poſent leur ouvrage de ronde-boſſe, ſe nomme *ſelle*.

CHEVALET. Les Graveurs ſe ſervent quelque-

Digitized by Google

fois d'un chevalet tel que celui des Peintres, pour graver leurs planches avec la pointe, comme les Peintres font leurs tableaux avec le pinceau. Il faut alors que le Graveur ait ſoin de bien arrêter ſa planche, afin qu'elle ne remue point, quand il eſt obligé d'appuyer fort pour faire de gros traits.

CHEVET d'Egliſe. C'eſt le chef ou la partie antérieure d'une Egliſe.

CHEVRE. Machine qui ſert, lorſqu'on bâtit, à enlever les fardeaux à plomb.

CHEVRONS. Piéces de bois de ſciage, ſur leſquelles ſont attachées les lattes à tuile ou ardoiſe, dont on ſe ſert pour les couvertures.

CHIFFRE, terme de décoration. Entrelacement de lettres fleuronnées en bas-relief ou à jour.

CHIMERE, terme de décoration. Monſtre fabuleux qui, dans l'Architecture Gothique, ſert de gargouilles & de corbeaux. *Voyez* ces deux mots.

CHOIX, en termes de Peinture, ſe dit du ſujet, des attitudes, des draperies, des ſites, &c. Il faut toujours faire choix dans les faits qu'on veut repréſenter, de tout ce qu'il y a de plus frappant & de plus ſuſceptible des beautés de la Peinture. On dit un beau *choix* de lumiere, quand le Peintre la fait frapper ſur les objets de ſon tableau de maniere à produire un bel effet, à faire bien ſortir les figures, à les détacher ſur le fond, & les faire paroître bien diſtinctes les unes des autres, quand elles ſont grouppées. Lorſqu'on a à peindre un ſujet d'hiſtoire, il faut toujours faire *choix* de ce qu'elle a de plus noble & de plus flatteur pour le héros du tableau; & ne pas repréſenter Uliſſe, ſciant une planche en préſence de Calypſo. On connoît par les ouvrages des Peintres, l'étendue de leur génie, la nobleſſe de leurs penſées, leur caractere, par le *choix* & la façon de traiter les ſujets.

Un Peintre de goût fait toujours choix de ce que la nature a de plus beau, de plus délicat, de plus accompli, de plus excellent.

CHUTE. C'eſt en termes de Jardinage le rac-

Digitized by Google

cordement de deux terreins inégaux, qui se fait par des perrons, ou par des gazons en glacis. On appelle en Architecture, *Chûte* des festons & d'ornemens, des bouquets pendans, de fleurs ou de fruits, qu'on met dans les ravalemens de montans, pilastres & panneaux de compartiments.

CIBOIRE. Petit dais ou baldaquin, porté sur quatre colonnes, & formé d'une voûte d'ogive à quatre lunettes, dont on couvroit autrefois les autels.

CIEL, c'est en Peinture la partie d'un tableau, où le Ciel est représenté. Il doit être vague, léger & fuyant, afin que les objets qui le cachent en partie, paroissent en être bien détachés. Un *ciel* tout bleu, ou tout gris, ne plairoit pas tant que celui dont la couleur seroit rompue, & variée par des nuées légeres répandues d'un côté & d'autres, sans cependant trop les éparpiller; car elles doivent faire des masses assez grandes, pour former des repos. *Voyez* NUÉES.

CIMAISE. Moulure ondée par son profil, concave par le haut, & convexe par le bas. On la nomme aussi *Gorge* ou *Gueule droite*, ou *Doucine*, & *Gueule renversée* ou *Talon*. La *Cimaise Toscane* est un ove ou quart de rond; la *Dorique*, un cavet; la *Lesbienne*, un talon.

CIMENT, en termes de Peinture, est une composition ou mêlange de deux parties de cire neuve jaune, une partie d'huile de lin ou de noix, & une partie de brun rouge, le tout fondu & mêlé ensemble. On s'en sert pour raccommoder les tableaux, & tenir lieu d'impression dans les endroits où les couleurs sont emportées jusqu'à la toile. On en remplit les trous ou vuides bien uniment, & l'on repeint dessus. Quand c'est sur bois, on remplit les vuides avec du blanc de plomb à la colle. En terme d'Arch. Le *Ciment* est un mortier propre à lier les pierres dans les bâtimens: en France on le fait de tuile, ou de brique pilée & mêlée avec de la chaux.

CIMENTER. Lier les pierres avec du ciment, enduire avec du ciment.

CINNABRE: on en trouve de deux especes chez les Marchands, l'un

Digitized by Google

naturel, & l'autre artificiel. Le premier eſt une ſubſtance minérale rouge, très-peſante, ſans figure déterminée, quand on le briſe; ſon extérieur paroît grainé, ſtrié ou formé en aiguilles d'un grisâtre argenté. Plus il eſt pur, plus il reſſemble à la pierre hématite d'un rouge brun-pourpre : il n'acquiert la rougeur du vermillon, que par la tritutation. On le trouve, ſuivant M. Henckel, dans le quartz, le ſpath, le *mica*, la pierre calcaire, le grès, la mine de fer, la mine de plomb en cubes ou *galene*, la blende, la mine de cuivre, & dans les mines d'or & d'argent.

Le *cinnabre* artificiel eſt un mêlange de mercure & de ſoufre ſublimés enſemble par le feu. On le trouve en poudre & en morceaux : il faut préférer celui-ci, parce qu'on falſifie ſouvent l'autre avec du *minium*. On le tire de Veniſe, d'Angleterre & de la Hollande.

CINTRE, t. d'Arch. Trait d'arc, ou figure courbe qu'on donne à une voûte, à une arcade. Le *Cintre rampant* eſt celui qui eſt tracé au ſimbleau par des points cherchés, ſuivant la rampe d'un arc-boutan, ou d'un eſcalier; le *ſurbaiſſé*, celui dont le trait eſt un demi-ellipſe; le *ſurmonté*, celui dont le centre eſt plus haut que le diamètre du demi-cercle.

CIPPE, eſpece de petite colonne que les Sculpteurs ont quelquefois employée, pour ſervir de ſupport à un vaſe, à une figure, &c. Les Anciens nommoient *cippe* des portions de colonnes coupées à volonté, qui au moyen des inſcriptions qu'on y mettoit, indiquoient aux paſſans les différentes routes.

CIRAGE. On appelle en Peinture un tableau de *cirage*, celui qui eſt peint en camayeu, d'une couleur tirant ſur celle de la cire neuve, c'eſt-à-dire d'un jaune rougeâtre. *Félibien.*

CIRCONVOLUTIONS. Ce ſont en Arch. les tours de la ligne ſpirale de la volute Ionique, & de la colonne torſe.

CIRCUIT, ou enceinte, muraille qui environne un eſpace formant un clos.

CIRE, matiere fort en uſage chez les Sculpteurs,

Digitized by Google

les Graveurs, & pour la Peinture qu'on s'imagine avoir renouvellée des Anciens, qu'ils nommoient *Peinture Encauſtique.*

La Cire que les Sculpteurs employent, eſt en petits bâtons jaunes, & ſe nomme *Cire à modeler.* Celle des Graveurs eſt rouge ou verte, en petits bâtons, & leur ſert à border leurs planches. Ils employent auſſi la *Cire* commune dans leurs vernis.

La *Cire* blanche & commune eſt celle dont on fait uſage au lieu d'huile pour les couleurs de l'Encauſtique. *Voyez* la Préface.

CIRQUE. Grand bâtiment de figure ronde, ou ovale, qu'on faiſoit chez les Anciens pour donner des ſpectacles au Peuple.

CISEAU, eſt un outil de Sculpteur, fait de bon acier de carme. Il ſert à ôter les raves que la *gradine* a laiſſées ſur le marbre; & en conduiſant adroitement & avec délicateſſe cet outil, on donne de la douceur & de la tendreſſe à la figure, juſqu'à ce que prenant une rape, on met l'ouvrage en état d'être poli. *Félib.*

CISEAU en Marteline, eſt un autre outil de Sculpteur, qui ſert comme la marteline, à gruger le marbre.

CISELER, couper, tailler, graver avec le ciſeau. Ce terme ſignifie le plus ſouvent, travailler ſur le métal, en ſorte qu'en le repouſſant & en le creuſant en divers endroits avec le marteau & le ciſelet, on y fait des fleurs & d'autres figures en creux & en relief.

CISELEUR, Ouvrier qui ciſele, qui travaille en ciſelure.

CISELURE, ouvrages de Sculpture, Gravûre, faits au ciſeau ou ciſelet. En Arch. c'eſt particuliérement un petit bord qu'on fait à la pierre avec le ciſeau, & qui ſert auſſi à diſtinguer les compartimens ruſtiques.

CITERNE. Lieu ſouterrein & voûté, dont le fond eſt pavé, glaiſé ou couvert de ſable, deſtiné à recevoir & à conſerver les eaux de pluie.

CLAIR, en termes de Peinture, ſe prend ſubſtantivement, & ſe dit des parties qui réfléchiſſent plus de lumiere, qui ſont compoſées de couleurs plus hautes & plus frapantes. La ſcience d'un Pein-

Digitized by Google

tre est de bien ménager les *clairs* d'un tableau, les teintes, les ombres ou bruns, & les enfoncemens. *Clair* se dit aussi d'un ton naturel & non rembruni.

CLAIR (émail) est un transparent dont on se servoit uniquement avant qu'on eût trouvé le secret de peindre, comme on fait aujourd'hui, avec des émaux épais & opaques, & d'en composer toutes les couleurs dont on se sert à présent. *Voyez* EMAIL.

CLAIR-OBSCUR. C'est, suivant M. de Piles, la science de placer les jours & les ombres; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, & au lieu de dire le clair & l'obscur, on dit le *Clair-obscur*, à l'imitation des Italiens, qui disent, *Chiaro-scuro*.

Pour dire qu'un Peintre donne à ses figures un grand relief & une grande force, qu'il débrouille & qu'il fait connoître distinctment tous les objets de son tableau, pour avoir fait choix de la lumiere la plus avantageuse, & pour avoir sçû disposer les corps, en sorte que recevant de grandes lumieres, ils soient accompagnés de grandes ombres, on dit: ce Peintre entend fort bien *le Clair-obscur*.

Le *Clair-obscur* est donc l'art de distribuer les lumiéres & les ombres, non-seulement sur les objets particuliers, mais encore sur le total du tableau. Cet artifice, qui n'a été connu parfaitement que d'un petit nombre de Peintres, est le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales & toute la composition du tableau. On peut dire avec vérité qu'il est la base du bon *coloris*.

Ayant à travailler sur une superficie plate, le Peintre qui veut faire illusion à nos yeux, ne sçauroit faire paroître la rondeur & le relief, & presque le mouvement des objets naturels, que par une dégradation ménagée des teintes, & par l'opposition des clairs & des bruns répandus artistement sur la superficie plate de sa toile.

Les demi-teintes, les *glacis*, les *reflets*, les *répoussoirs*, les *reveillons*, font des effets merveilleux de *repos* & de *fuites*. Souvent les clairs chassent les ombres, & les ombres chassent les clairs récipro-

Digitized by Google

quement. Les lumieres réunies par des paſſages tendres, n'en font qu'une, & l'accord de toutes les couleurs produit un *Clair-obſcur* ſi bien ménagé, qu'il a fait une illuſion entiere ſur les yeux des plus clairvoyans.

Pour parvenir à ce but, il faut une grande connoiſſance des effets de la lumiere ſur les objets, & de ſa diſtribution. Un corps opaque, ſitué ſur un plan, porte ou fait ombre dans ſa partie oppoſée à celle qui eſt éclairée, & cette ombre s'étend ſur le plan ou ſur les corps voiſins, ſuivant que l'objet intercepte plus ou moins de rayons, relativement à ſes dimenſions de hauteur & de largeur. Les régles d'optique apprennent celles de l'incidence de la lumiere, & non la ſcience de la perſpective, qui n'enſeigne guéres que les proportions des objets dans une poſition donnée, & leur dégradation. *Voy.* OPTIQUE & PERSPECTIVE.

Le Peintre ſuppoſe le jour de ſon tableau comme bon lui ſemble; mais il doit diſpoſer les objets, quoiqu'à ſon gré, toujours de maniere qu'il puiſſe en tirer tout l'avantage poſſible dans la diſpoſition des objets particuliers, des groupes & du tout enſemble. S'il y introduit des accidens, il faut que ce ſoit pour faire valoir quelques parties, ſans cependant déranger, ni détruire l'économie des lumiéres & des ombres générales qui compoſent le *Clair-obſcur*.

Quelque lumineuſe & éclatante que ſoit d'ailleurs & de ſa nature, une couleur, elle ne doit pas être déſignée par le terme de *clair*, ſi on l'affecte à la partie d'un objet qu'on ne ſuppoſe pas éclairée par une lumiere directe. Elle formera alors une demi-teinte, ou un reflet, ou une ombre; & un velours chargé, une étoffe, quelque brune qu'elle ſoit de ſa nature, fût-elle même noire, donnera ce qu'on appelle des *jours* & des *clairs* dans ſes parties illuminées par des rayons directs. La diſpoſition des clairs & des bruns ne doit donc pas s'entendre des couleurs brillantes ou lumineuſes, & des couleurs brunes ou obſcures, mais de la diſtribution des lumieres & des ombres; & l'on voit en effet bien des

Digitized by Google

tableaux composés de couleurs brunes, dans lesquels le *clair-obscur* est très-bien observé.

Il y a cependant un choix à faire dans les couleurs qu'on employe sur les différens objets d'un tableau, & même dans ceux qui font un groupe. Ceux qui doivent frapper davantage l'œil du spectateur, demandent une couleur plus brillante & plus lumineuse; mais toutes doivent être tellement amies, qu'elles ne présentent rien de dur & de désagréable. Si elles étoient également éclatantes & éclairées, les rayons de lumieres paroîtroient éparpillés; il n'y auroit pas ce repos que produisent les grandes masses de lumiere & d'ombre, qui doivent être imitées de celles de la *grappe de raisin*, suivant les régles observées par les meilleurs Peintres. Les couleurs des draperies d'un groupe ne sont donc pas soumises à la fantaisie de l'Artiste, au point d'avoir la liberté d'habiller les figures d'un groupe, des couleurs que bon lui semblera, dès qu'il aura une fois déterminé celle de la figure principale. La draperie blanche, ou d'un rouge éclatant, d'une figure subordonnée, éteindroit une draperie grise ou brune de la figure principale.

On donnoit autrefois le nom de *clair-obscurs* à des tableaux peints en blanc & noir seulement. Ils étoient fort en vogue du tems de Polydore; il en fit lui-même beaucoup à la fresque, que l'on voit encore à Rome. Aujourd'hui, le grand esprit, le goût raffiné, sçait assortir ridiculement les *clair-obscurs* ou camayeux à la couleur du meuble de l'appartement.

CLAIR-OBSCUR, en fait d'Estampes, est une piéce tirée à trois planches, dont les couleurs à l'huile imitent le dessin. C'est sans doute ce qui a donné l'idée de l'Impression à trois couleurs. *Bosse.*

Un dessin lavé d'une seule couleur, où dont les ombres sont d'une couleur brune, & les lumieres rehaussées de blanc, est un *dessin de clair-obscur. Encyclopédie.* Ces Auteurs donnent aussi le nom de *clair-obscur* aux Estampes en maniere noire.

CLAIRE-VOYE. Espacement trop large des solives d'un plancher, des poteaux

Digitized by Google

teaux d'une cloiſon, &c.

CLAPET, t. d'Arch. hyd. Eſpece de petite ſoupape plate, de fer ou de cuivre, que l'eau fait lever ou fermer par le moyen d'une charniere, dans le tuyau de conduite, ou dans le corps d'une pompe.

CLARTÉ. *Voy.* JOUR, CLAIR, LUMIERE.

CLAVEAU. C'eſt une des pierres en forme de coin, qui ſert à fermer une plate-bande. *Claveau à croſſette* eſt celui dont la tête retourne avec les aſſiſes de niveau pour faire liaiſon.

CLAUSOIR. Petit carreau ou boutiſſe, qui ferme une aſſiſe dans un mur continu, ou entre deux pieds droits.

CLEF, terme d'Arch. Pierre du milieu, qui ferme un arc, une plate-bande, ou une voûte : on l'appelle autrement *Menſole*. Au Toſcan & au Dorique, ce n'eſt qu'une ſimple pierre en ſaillie ou en boſſage. A l'Ionique la *Clef* eſt taillée de nervures en maniere de conſole avec enroulement. Au Corinthien & au Compoſite, c'eſt une conſole riche de ſculpture en enroulemens & feuillages. *Clef à croſſettes* eſt celle qui eſt potencée par en haut avec deux croſſettes, qui ſont liaiſon dans un cours d'aſſiſe ; la *Clef en boſſage*, celle qui a plus de ſaillie que les claveaux ou vouſſoirs, & ſur laquelle on peut tailler de la Sculpture ; la *Clef paſſante*, celle qui traverſant l'architrave, & même la friſe, fait un boſſage, qui en interrompt la continuité ; la *pendante & ſaillante*, la derniere pierre qui ferme un berceau de voûte, & qui excede le nud de la douelle dans ſa longueur.

CLEF DE LA VIS. C'eſt, dans une Preſſe d'Imprimerie, un morceau de fer plat, plus large par le commencement que vers le bout, lequel ſe met au trou de l'arbre qui eſt au bas de la boîte. C'eſt ce qui ſoutient la platine attachée aux quatre coins de la boîte. Autrefois on mettoit la *Clef* au milieu de la boîte ; mais ce n'eſt plus l'uſage. *Voyez* PRESSE.

CLIQUART. *Voyez* PIERRE DE CLIQUART.

CLOAQUE. Egoût ou eſpece d'aqueduc, dans lequel s'écoulent les immondices d'une Ville, d'une maiſon.

CLOCHER. Bâtiment

Digitized by Google

élevé, faisant partie d'une Eglise, où l'on suspend les cloches. On nomme, *Clocher de fond* une espece de tour qui porte de fond, qui est attachée au corps d'une Eglise, & couverte d'une aiguille ou d'une fléche.

CLOCHETTES. *Voy.* GOUTES.

CLOISON. Séparation de chambres faite avec des ais ou de quelques pieces de charpente, liées avec de la maçonnerie, ou seulement jointes les unes aux autres.

CLOTURE, ou Enclos, mur ou grille qui environne un espace quelconque, mais principalement un Monastere.

CLOU. Parties plus dures que les autres dans un bloc de marbre : on les y trouve semés par-ci-par-là ; on les appelle aussi *Nœuds*. Ces *Cloux* sont dangereux, parce qu'ils sont sujets à faire éclater le marbre.

COBALT, COBOLT ou KOBOLD, demi-métal, suivant Mr. Brandt, sçavant Chimiste Suédois : on l'avoit pris pour une substance terreuse, à cause de sa grande friabilité occasionnée par son tissu, qui forme un assemblage de petites lames ou feuillets déliés d'un gris qui tire un peu sur le jaunâtre. Il ressemble beaucoup au bismuth ; mais il est d'une nature si différente, qu'il ne s'allie même pas avec lui dans la fusion. Il a la propriété de donner une couleur bleue à la fritte du verre, & c'est avec lui que l'on fait le soufre & l'azur. *Voyez* EMAIL.

Une maniere de connoître si le *cobalt* est propre à faire un beau bleu, c'est de le faire fondre dans un creuset avec deux ou trois fois son poids de borax, qui deviendra d'un beau bleu, si le *cobalt* est de bonne qualité. Les vapeurs qu'exhale ce demi-métal dans la fusion, sont arsenicales, par conséquent très-dangereuses.

COCHENILLE, petit insecte desséché qu'on nous apporte de l'Amérique en petits grains, la plûpart convexes & cannelés d'un côté, & concaves de l'autre. On estime comme la meilleure *cochenille*, celle qui est d'un gris teint de couleur tirant sur l'ardoise, mêlée de rougeâtre & de blanc ; on la nomme *mestèque*. Elle est employée

Digitized by Google

pour teindre l'écarlate & le pourpre : c'eſt elle qui fait la baſe du carmin & de la laque. *Voyez* la Préface.

COIN, eſt en Arch. une eſpéce de découpé diagonalement ſuivant le rampant d'un eſcalier, qui ſert à porter en bas des colonnes de niveau, & à racheter par en haut la pente de l'entablement qui ſoutient un berceau rampant.

COLET de marche. Partie la plus étroite par laquelle une marche tient au noyau d'un eſcalier.

COLLE, matiere factice & tenace, qu'on employe liquide pour unir deux ou pluſieurs choſes, de maniere à ne pouvoir enſuite les ſéparer que plus ou moins difficilement, ſelon la nature de la colle. Il y en a de différentes ſortes en uſage dans les arts qui font l'objet de ce Dictionnaire.

La *colle d'Angleterre* ou *colle-forte*, eſt une préparation de cartilages, des nerfs, des pieds & des peaux des grands poiſſons, des taureaux & des bœufs. On fait macerer ces matieres dans de l'eau, enſuite bouillir à un feu doux juſqu'à leur diſſolution preſqu'entiere : on coule enſuite la liqueur avec expreſſion, & on la fait épaiſſir ſur le feu ; puis on la jette ſur des pierres plates & polies, ou dans des moules, où on la laiſſe ſécher & durcir. On doit la choiſir nette, claire, luiſante, de couleur rouge-brune. Elle ſert pour la Peinture en détrempe. La *colle de Farine* ſe fait en délayant de la farine d'abord avec un peu d'eau ; on en ajoute à meſure, juſqu'à ce que tout ſoit bien délayé, & que la compoſition ſoit comme de l'eau bien trouble, & d'un blanc gris : on met enſuite le vaſe ſur un feu doux, & l'on remue toujours l'eau, juſqu'à ce qu'elle ſoit épaiſſie ; ſans cette précaution, la farine qui ſe précipiteroit au fond du vaſe, s'épaiſſiroit d'abord, & ſe cuiroit ſans former de la colle. Pour la rendre plus forte, on y met de l'ail à proportion de la quantité, & pour empêcher les mittes de s'y mettre, on y verſe quelques gouttes de vinaigre, quand elle commence à s'épaiſſir.

Elle ſert à apprêter les toiles pour les tableaux,

Digitized by Google

avant d'y mettre l'impreſſion, & pour les rentoiler. *Voyez* APPRÊT, RENTOILER. La *colle de Flandre* ne différe de celle d'Angleterre, qu'en ce qu'elle eſt moins tenace, plus mince, plus tranſparente, & faite avec plus de choix & de propreté. On en fait le même uſage pour la Peinture : on en fait auſſi de la *colle à bouche*, pour coller le papier, en la faiſant refondre, & y ajoutant un peu d'eau & quatre onces de ſucre-candi par livre de colle.

COLLE A DOREUR. Je mets ici cette colle, parce que la dorure tient en quelque choſe à la Peinture, à cauſe des bordures dont on pare ſi richement les tableaux.

Elle ſe fait avec des peaux d'anguilles bouillies dans de l'eau : quand on veut l'appliquer, on y mêle du blanc d'œufs battu, après l'avoir fait chauffer ; on en paſſe enſuite une couche ſur l'aſſiette de blanc, & on y applique l'or, que l'on brunit quand il eſt ſec, ou que l'on laiſſe mat à volonté. Il y a encore une autre colle de Doreurs, qu'on appelle *colle à miel* ; elle ſe fait en mêlant du miel dans de l'eau de colle, avec un peu de vinaigre. On fait une couche du tout bien mêlée qui, par ſon gluant & ſa ténacité, attache fortement les feuilles d'or qu'on y applique.

Quelques-uns font diſſoudre de la gomme arabique dans de l'eau bouillante, & quand elle eſt diſſoute, ils y ajoutent un peu de vinaigre, & la couche comme la précédente, avant d'appliquer l'or.

COLLE DE GANDS. Pour la faire, on coupe en petits morceaux des rognures de peau blanche, de laquelle on fait les gands ; on les fait macerer pendant quelques heures dans de l'eau chaude, que l'on fait enſuite bouillir à petit feu juſqu'à ce que ces rognures ſoient diſſoutes, ou preſque diſſoutes. On coule le tout avec une forte expreſſion à travers un linge clair, & l'on fait évaporer l'eau juſqu'à ce que la *colle* étant refroidie, elle ait la conſiſtance d'une gelée de viande. On peut la faire auſſi avec des rognures de parchemin. Cete colle eſt la plus fine & la meilleure pour la

Digitized by Google

Peinture à gouache & à détrempe.

COLLE D'ORLÉANS, c'eſt de la colle de poiſſons blanche, pure & nette, détrempée dans de l'eau de chaux bien claire, pendant vingt-quatre heures : on la retire, on la fait bouillir dans de l'eau commune, & on l'employe chaude.

COLLE A PIERRE *ou* DES SCULPTEURS. C'eſt un mêlange de poudre fine de marbre, de colle-forte & de poix reſine : on réduit le tout en corps liquide, dans laquelle on ajoute une couleur qui convienne aux marbres caſſés, dont on veut rejoindre les morceaux. *Voy.* CIMENT.

COLLE DE POISSON, eſt une eſpece de colle que les Anglois & les Hollandois nous apportent de Moſcovie, où elle ſe fait avec les parties mucilagineuſes, les nageoires, la peau, &c. d'un poiſſon qui s'y trouve très-communément. Quelques Auteurs l'appellent *Huſo* ou *Exoſis*, & diſent qu'on le voit auſſi dans le Danube.

Pour faire cette colle, on coupe en petits morceaux toutes les parties de ce poiſſon, que nous avons nommées, on les met macerer dans de l'eau chaude; on les fait bouillir à petit feu dans la même eau, juſqu'à ce qu'elles ſoient diſſoutes en colle. Quand elle a acquis une certaine conſiſtance un peu ſolide, on l'étend en feuilles, & on en forme enſuite de petits pains, ou on la roule en cordons, auxquels on donne diverſes figures. Il faut la choiſir blanche, claire, tranſparente, en cordons menus, & ſans odeur. Celle qui eſt en gros cordons eſt ſujette à être remplie d'une colle jaune, ſéche & quelquefois de mauvaiſe odeur.

Celle que l'on débite en petits livrets, n'eſt pas d'une ſi bonne qualité. Lorſqu'on veut la rendre plus forte, on la briſe en petits morceaux à coups de marteau ; on met ces morceaux dans un pot de fayence à col étroit, avec deux ou trois doigts de bonne eau-de-vie par deſſus : on place le vaſe au bain Marie, à un feu doux juſqu'à ce que la colle ſoit fondue ; on la laiſſe enſuite refroidir, & on y ajoute de l'eau-de-vie en quantité ſuffiſante,

Digitized by Google

quand on veut l'employer.

COLLIERS DE PERLE, ou d'olives. Petits ornemens qui se mettent au-dessous des oves, & qu'on appelle autrement *Patenotres*.

COLOMBAGE. *Voyez* PAN DE BOIS.

COLOMBE. Une olive posée à plomb dans une sabliere, & dont on fait colombage.

COLOMBIER. Lieu bâti en forme de pavillon rond ou quarré pour nourrir des pigeons. Quand il est isolé & qu'il porte de fond, on le nomme *Colombier en pied*.

COLOMBINE *Voyez* LAQUE.

COLONNADE. Péristyle de figure circulaire. La *Colonnade poliptyle* est celle dont le nombre de colonnes est si grand qu'on ne peut les compter au premier aspect.

COLONNE. Pilier rond, composé d'une base, d'un fût & d'un chapiteau, pour soutenir ou pour orner un bâtiment, &c. On fait des *colonnes* de bois, de pierre, de marbre, de bronze, de jaspe, de lapis, &c. Il y a des *colonnes* torses, cannelées, embâtonnées, isolées, pour les faire paroître plus grosses, ou plus agréables, & détachées.

C'est de la différence des colonnes que les cinq Ordres d'Architecture, le Toscan, le Dorique, l'Ionique, le Corinthien & le Composite prennent leur dénomination. La *colonne Toscane* est la plus simple & la plus courte; elle n'a que sept diamétres de hauteur. La *Dorique* en a huit; son chapiteau & sa base sont un peu plus riches de moulure que la *Toscane*. L'*Ionique* a neuf diamétres, son chapiteau des volutes, & sa base lui est particuliere. La *Corinthienne* est la plus riche; elle a dix diamétres, & son chapiteau est orné de feuilles avec des caulicoles, d'où sortent de petites volutes. La *Composite* a aussi dix diamétres, & son chapiteau deux rangs de feuilles, avec les volutes angulaires de l'*Ionique*.

L'Architecture Gothique a aussi sa *colonne*, mais celle-ci est ou trop courte, ou trop menue pour sa hauteur, faite sans régles & sans les proportions nécessaires. Philibert de Lorme a voulu en inventer une *Françoise*, dont il en reste

Digitized by Google

encore quelques-unes au gros pavillon du Louvre vers les Tuileries, mais il n'a pas été suivi.

On donne aux *colonnes* des noms différens selon leur matiere, ou selon leur figure. Ainsi on appelle *Colonne métallique*, toute *colonne* frappée ou fondue de fer ou de bronze; *Colonne de rocaille*, celle dont le noyau de tuf, de pierre ou de moilon, est revêtu de petrifications & coquillages par compartiment, &c. *Colonne d'eau*, en Arch. hyd. celle dont le fût est formé par un gros jet-d'eau qui, sortant de la base avec impétuosité, va frapper dans le tambour du chapiteau qui est creux, & en retombant fait l'effet d'une *colonne* de cristal liquide, &c. *Colonne en balustre*, une espéce de pilier rond, tourné en balustre, ralongée à deux poires, avec base & chapiteau, qui fait l'office de *colonne*, d'une maniere Gothique & peu solide; *Colonne cannelée*, ou *striée*, celle qui a son fût orné de cannelures en toute sa hauteur; *Colonne coloritique*, celle qui est ornée de feuillages ou de fleurs tournées en ligne spirale à l'entour de son fût, ou par couronnes, ou par festons, &c.

COLONNE, se dit aussi d'une construction en forme ronde, séparée d'un bâtiment, & faite d'une ou de plusieurs pierres, pour servir de monument à la postérité, ou à quelqu'autre usage. Comme ces sortes de *colonnes* sont ordinairement d'une hauteur extraordinaire, on les surnomme *colossales*.

COLOPHONE, térebenthine cuite dans de l'eau jusqu'à ce qu'elle soit devenue solide, blanche & cassante. Elle est employée dans les vernis.

COLORIER, terme de Peinture: donner aux objets que l'on peint, les lumieres, les ombres & les couleurs de ceux que la nature nous présente, suivant leur position & le dégré de leur éloignement. On ne dit pas *colorer* dans ce sens-là, parce que *colorer* signifie seulement donner une couleur à une liqueur, à de l'eau, ou à quelqu'autre chose réelle & déterminée. Ainsi on dit cette liqueur est bien *colorée*; ce vin est trop *coloré*, &c. On le dit aussi des objets naturels.

Digitized by Google

L'illuſion que ſe propoſe la Peinture, n'aura lieu que très-imparfaitement, ſi le tableau n'eſt bien *colorié*. Pour y réuſſir, il faut obſerver ſoigneuſement l'amitié des couleurs, leur liaiſon & leur rapport, pour la diſtribution des maſſes de lumiere & d'ombres, & pour les vraies teintes, enſorte que tout le tableau ſemble avoir été peint de ſuite, & d'une même palette.

La vivacité des couleurs ſemble s'affoiblir à proportion que les objets *colorés* s'éloignent de l'œil : l'air qui les environne, & qui ſe trouve entr'eux & l'œil de celui qui les conſidere, répand comme un léger nuage qui s'épaiſſit, pour ainſi dire, ſuivant l'augmentation de la diſtance : les objets paroiſſent perdre quelque choſe de leurs couleurs locales, par l'effet de cette diſtance ; les lumieres & les ombres ſont moins ſenſibles ; les demi-teintes ſemblent ſe confondre avec les clairs & les bruns ; & les traits qui frappent dans les objets qui ſont proches, diſparoiſſent, s'évanouiſſent & ſe perdent dans les maſſes, plus ou moins, ſuivant leur éloignement. *Voyez* CLAIR-OBSCUR.

COLORIS, c'eſt une partie des plus eſſentielles de la Peinture, par laquelle l'Artiſte donne aux objets qu'il peint, la couleur la plus avantageuſe & la plus reſſemblante à celle des objets naturels qu'il ſe propoſe d'imiter, pour faire illuſion aux yeux.

Quoique le bon *coloris* ſoit d'une ſi grande conſéquence, peu de Peintres y réuſſiſſent : les plus entendus dans cette partie, touchent à peine au point qui nous laiſſe encore quelque choſe à déſirer. Heureux ſont ceux qui approchent même du Titien, du Correge, de Rubens & de Vandeick, qui paſſent pour les meilleurs *Coloriſtes*. Chacun cherche à imiter la nature, & chacun, par différentes voies, prétend arriver à ce but.

On donne des régles pour le deſſin, pour la compoſition : mais peut-on en donner d'autres pour le *coloris*, que celle d'exhorter les Artiſtes à donner tous leurs ſoins pour imiter les couleurs vraies des objets naturels le plus près qu'il eſt poſſible, toujours cependant ſuivant le

Digitized by Google

degré d'éloignement, & l'effet que produit le plus ou le moins de lumiere dans le lieu où le Peintre les suppose ?

Cette régle devient inutile pour qui n'a pas l'œil bon, dans le sens qu'on dit avoir l'oreille bonne, eû égard à la musique. Il ne suffit pas de bien voir, il faut voir bien ; avoir une délicatesse particuliere par rapport à la beauté, à la vérité, & à la variété des couleurs & de leurs teintes.

Plusieurs causes physiques rendent même souvent l'œil malade, sans qu'on le soupçonne tel, à cause de l'habitude du mal. La différence de l'organisation de l'œil, fait que les uns voyent mieux les objets qui sont éloignés, que ceux qui sont près ; elle produit un effet contraire dans d'autres, & ces différences qui sont infinies, ne sont pas sensibles à celui qui voit de telle ou de telle maniere, parce que peu instruit de son organisation particuliere, & de ce en quoi elle différe des autres, il pense que tous les hommes voyent comme lui.

Le tempérament y contribue aussi beaucoup : il faut l'étudier, & s'efforcer de corriger ce qu'il feroit faire infailliblement de défectueux. Un Artiste bilieux ou mélancholique, tendra naturellement à un *coloris* jaune, ou verdâtre & plombé, ou tirant sur le charbon. Le phlegmatique donnera dans un *coloris* fade, dans le ton de la craye. Le sanguin anime ses carnations, les rend vives & brillantes, pourvu que la bile ne se mêle pas de la partie ; elle en terniroit l'éclat par un jaune qui donneroit au *coloris* un ton de brique. Nous avons un exemple bien sensible de l'influence du tempérament actuel sur le sens de la vûe : une fille malade de la jauniſſe, voit une partie de cette humeur répandue sur tous les objets qui l'environnent.

C'est donc peu que d'avoir le desir d'acquérir cette partie de la Peinture, qui fait la moitié de cet art, si la disposition de l'organisation ne seconde pas cette envie.

Ce défaut des organes, qui rend les objets souillés de teintes étrangeres, altere la pureté de ce genre de sensation. Il faut donc

Digitized by Google

eſſayer, tâter ſes teintes, conſulter ſes amis ſur ſes eſſais, & les mettre dans le cas de dire leur ſentiment avec franchiſe, & profiter de leurs avis.

La mauvaiſe habitude ſouvent puiſée dans l'école du Maître, eſt auſſi la ſource des défauts du *coloris*. On doit donc s'efforcer de rectifier ſes mêlanges, & de corriger en ſoi ce que de mauvais principes ont gâté. Un Maître ſans orgueil feroit le bonheur de ſes Eleves, ſi au lieu de ſes propres tableaux, il faiſoit ſon poſſible pour leur procurer les tableaux des plus grands Maîtres à copier.

Deux choſes ſont compriſes ſous le *coloris*; la couleur locale & le clair-obſcur. La couleur locale eſt celle qui eſt naturelle à chaque objet, & que le Peintre doit faire valoir par la comparaiſon: cette induſtrie comprend encore la connoiſſance de la nature des couleurs, c'eſt-à-dire, de leur amitié & de leur antipathie. Le clair-obſcur fait valoir les couleurs locales & toute la compoſition du tableau; c'eſt lui qui, par la diſtribution des lumieres & des ombres, dirige le *coloris*, cette partie ſi eſſentielle de la Peinture, que c'eſt par elle qu'elle eſt diſtinguée de la Sculpture & de la Gravure.

La plûpart des Peintres, ou ne ſont pas aſſez perſuadés de cette vérité, ou ne donnent pas toute l'attention qu'ils devroient, pour en apprendre les principes. Cette indifférence qui marque trop combien peu ils les connoiſſent, retarde infiniment les progrès qu'ils pourroient y faire. La ſcience du *coloris* eſt bien plus difficile qu'on ne penſe, puiſque depuis environ trois cents ans que la Peinture eſt reſſuſcitée, à peine compte-t-on huit à dix Peintres qui ayent bien *colorié*: peut-être auſſi que les eſſais que l'on fait, ayant pour modele la variété infinie des objets que l'on traite, cette variété a été cauſe qu'on n'a pas établi des régles bien préciſes à cet égard.

Le Titien avoit-il de meilleurs yeux que tant d'autres? Où s'étoit-il fait des régles particulieres? & s'il s'en étoit formé, ne pourroit-on pas marcher ſur ſes traces, en faiſant ſur ſes ouvrages des obſer-

Digitized by Google

vations attentives, judicieuſes, qu'on tourneroit enſuite à ſon propre avantage par des eſſais réitérés ?

Mais pour cet effet, il faudroit avoir une tournure d'eſprit qui le rendît attentif à tout, & propre à pénétrer les véritables cauſes des effets qu'on admire. Combien de Peintres ont copié le Titien nombre d'années, en y faiſant même toutes les réflexions dont ils étoient capables, & n'ont jamais compris les fineſſes & les délicateſſes du *coloris* de ce grand homme ? Ils ſont demeurés de malheureux Copiſtes, & ont toujonrs conſervé la mauvaiſe maniere qu'ils avoient priſe dès les commencemens, ou ſous de mauvais maîtres, ou d'après leurs mauvais yeux, qui leur faiſoient voir les objets naturels, colorés comme ils avoient coutume de les peindre. Le Peintre né pour l'art, vole de ſes propres aîles; il ſçait s'affranchir de la tyrannie d'une mauvaiſe habitude : mais, il faut l'avouer, un grand Maître coûte autant à la nature, qu'un Héros : ſon genie ſurmonte tous les obſtacles. Rubens a eu la maniere du Titien; s'il l'a rendue plus crue, il nous l'a rendue auſſi plus ſenſible : & plût-à-Dieu que tous les ouvrages de nos Peintres fuſſent fardés du fard dont quelques-uns taxent les morceaux de ce Peintre célebre. Cette prétendue exagération de couleurs & de lumiere qu'on lui reproche, eſt, ſelon M. de Piles, une véritable induſtrie qui fait paroître les objets plus véritables, s'ils faut ainſi parler, que les véritables mêmes.

La vérité du *coloris* ne conſiſte pas préciſément à donner aux objets peints la véritable couleurs locale des naturels, mais à faire enſorte qu'ils paroiſſent l'avoir, parce que les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat & à la vérité de celles qui ſont en la nature, le Peintre ne peut faire valoir les ſiennes que par comparaiſon, ſoit en diminuant les unes, ſoit en exagérant les autres.

Nous apprenons par l'expérience, que la couleur locale des objets réels paroît s'affoiblir dans l'éloignement; l'air interné-

Digitized by Google

diaire qui nous paroît bleu ou gris, en étant cauſe, la couleur des objets artificiels doit en participer, ſuivant le plus ou le moins de leur éloignement ſuppoſé: de-là la diminution qu'on eſt obligé de donner à la vivacité de certaines couleurs, & l'exagération qui ſupplée à ce qui manque à quelques-unes, pour produire l'effet deſiré.

Celui qui ſe propoſe d'imiter les couleurs des objets naturels, doit auſſi varier ſon *coloris*, ſelon le ſujet, ſelon l'heure de la journée, le moment de l'action, & ſuivant le lieu où ſe paſſe la ſcene; car tout le ton du tableau doit être d'accord avec l'action; gai, ſi c'eſt un ſujet de joie; ſombre & brun, s'il eſt triſte, grave ou terrible.

Quoiqu'on puiſſe dire en général, qu'un Peintre eſt maître de ſon jour, & qu'il eſt comme un Muſicien qui joue ſeul, & qui donne à ſon inſtrument le ton qu'il lui plaît; il n'en eſt pas moins vrai que le Peintre, & particuliérement le Payſagiſte, doit s'en tenir à certaines régles indépendantes de ſon caprice. Les différens momens de la journée, le matin, le midi & le ſoir, le tems pluvieux ou ſerein, ne préſentent pas les couleurs des objets réels au même dégré de vivacité & d'éclat: plus le jour eſt ſerein, plus les couleurs doivent être nettes & brillantes. Le tems pluvieux & couvert ſemble en ternir l'éclat; elles paroiſſent s'obſcurcir avec lui: à meſure que la nuit gagne ſur le jour, tout dans la nature ſemble ſe livrer au noir de la triſteſſe, comme ſi les objets même inanimés regrettoient la lumiere du Soleil qui échappe, leurs couleurs s'évanouiſſent avec lui, & la joie ſeule de ſon retour les ramene. Plus il avance ſur l'horizon, plus l'éclat de ces couleurs augmente. Mais il faut néanmoins toujours faire attention qu'une ſalle, un veſtibule demandent pour les objets qu'ils renferment, un *coloris* proportionné à la lumiere dont on ſuppoſe vraiſemblablement qu'ils y peuvent être éclairés, & ne pas leur donner autant de force & d'éclat, que s'ils étoient repréſentés en raſe campagne ou ſur un perron.

Digitized by Google

Quand on dit que tout le ton d'un tableau doit être d'accord avec l'action, & participer de la couleur dominante de la figure principale, on ne prétend pas exclure cette variété bien ménagée des autres couleurs, qui eſt tellement requiſe pour le bel effet, que ſans elle un tableau ne ſeroit qu'un camayeu. Un ciel également bleu, partout plairoit beaucoup moins que ſi cette monotonie étoit rompue par quelques nuages, ou par les rayons d'un ſoleil levant ou couchant, qui termineroient l'horizon.

Ce n'eſt pas non plus dans une bigarrure de couleurs différentes que conſiſte la beauté du *coloris* de l'enſemble d'un tableau, mais dans leur juſte diſtribution, guidée par la connoiſſance de l'amitié qu'elles ont entr'elles, afin qu'elles ſe faſſent valoir & ſe ſoutiennent les unes & les autres. S'il s'agit du *coloris* de chaque objet conſidéré ſéparément, ſa beauté dépend de la rupture & du mêlange des couleurs de la palette, enſorte que par ce mêlange & la diſtribution qu'une main habile ſçait en faire, la pierre peinte, par exemple, reſſemble à la pierre naturelle; que les carnations paroiſſent des chairs véritables, ſuivant l'âge & le ſexe des figures, & enfin que non-ſeulement chaque objet particulier repréſente parfaitement la couleur de ceux que le Peintre s'eſt propoſé d'imiter; mais que tous enſemble faſſent une agréable union, & une harmonie ſéduiſante.

Dans le *coloris*, comme dans les proportions, le Peintre doit toujours faire choix de ce que la nature offre de plus beau & de plus parfait; mais il faut auſſi faire attention que ce beau n'eſt pas le même dans tous les âges & dans les deux ſexes. Le teint d'un jeune-homme ne conviendroit pas au vieillard même le plus frais; comme le tendre, le délicat & le vermeil d'une jeune fille, ne va pas à une vieille de ſoixante & dix ans, quelque vigueur & quelque ſanté qu'on lui ſuppoſe. Tout frappe dans un tableau; le *coloris* même a ſon expreſſion: car celui d'un homme en ſanté, exprimeroit mal l'état d'un homme malade.

Mais un Peintre s'effor-

Digitized by Google

cera en vain de donner à chaque objet le *coloris* caractériſtique qui lui convient, s'il ne fait une étude particuliere, pour acquérir une parfaite connoiſſance de la valeur des couleurs, & des qualités propres à chacune. Pourra-t-il ſans elle ménager cette ſçavante exagération qui, donnant plus de relief aux objets, & rendant leurs caracteres plus ſenſibles, faſſe dans toutes les diſtances le même effet ſur l'œil, que les objets naturels ? Cette exagération a lieu particuliérement dans les tableaux qui doivent être vus de loin, autrement ils perdroient par la diſtance la plus grande partie de leur beauté.

C'eſt enfin le *coloris* qui contribue le plus a l'illuſion, & qui rend le Peintre, le plus parfait imitateur de la nature.

On dit un *coloris fier, précieux, vigoureux, piquant.*

COLORISTE. Ce terme peut s'appliquer à tous les Peintres en général ; mais on donne cette épithete particuliérement à ceux qui entendent bien la maniere de rendre dans leurs tableaux les couleurs naturelles des objets qui y ſont repréſentés. On dit, tel ou tel Peintre étoit bon *Coloriſte* : tel & tel étoient de fort méchans *Coloriſtes*. *Voyez* l'article précédent.

COLOSSALE, terme qui ſe dit de tout ce qui eſt d'une taille & d'une hauteur plus que les choſes de même nature, qui paſſent pour être d'une grandeur plus que commune. Il ſe dit particuliérement des ſtatues & des figures peintes ou ſculptées. On repréſente toujours S. Chriſtophe d'une taille *coloſſale* & giganteſque. Toutes les figures peintes dans des dômes, & pour être miſes dans des endroits fort élevés, doivent être *coloſſales* & bien frappées. Une colonne *coloſſale* ne peut entrer dans aucun ordre d'Architecture ; elle doit être ſolitaire comme celle de Trajan.

COLOSSE, Statue giganteſque d'une hauteur & d'une taille démeſurée. Charès, diſciple de Lyſippe, fit d'airain le Coloſſe de Rhodes, qui repréſentoit Apollon, & qui, ſelon Pline, *Liv.* 34, *Ch.* 37, étoit d'une grandeur ſi prodigieuſe, que peu d'hom-

Digitized by Google

mes pouvoient embraſſer ſon pouce. Il ajoûte, qu'il étoit placé ſur le Port de Rhodes, & que les Vaiſſeaux pouvoient paſſer entre ſes jambes, voiles déployées. Mais nos Modernes penſent que Pline étoit dans l'erreur à cet égard. Un tremblement de terre le culbuta. Il avoit, dit-on, 70 coudées de haut, on fut 12 ans à le faire, & il coûta 300 talens. Un Soudan d'Egypte, ayant pris Rhodes, fit emporter les reſtes qu'il y trouva de cette ſtatue, dont 900 chameaux eurent leur charge. Quelques-uns diſent que ce fut un Juif qui le mit en piéces, après l'avoir acheté des Sarraſins. On déſigne auſſi en Architecture par le mot de *Coloſſe*, un bâtiment d'une grandeur extraordinaire.

COMBLE. Le ſommet, le haut, le faîte d'une maiſon. Le *comble à croupe* eſt celui qui a deux areſtiers, avec un ou deux poinçons; *à l'Impériale*, celui dont le contour eſt renverſé en maniere de talon; *à pignon*, celui qui eſt ſoutenu d'un mur de pignon en face; *à Terraſſe*, celui qui coupé quarrement à certaine hauteur, eſt couvert d'une terraſſe quelquefois avec garde-fou *coupé* ou *briſé*, ou à la Manſarde du nom de François Manſard ſon inventeur, & fameux Architecte; celui compoſé du *vrai-comble* qui eſt roide, & du *faux comble*, qui eſt couché, & qui en fait la partie ſupérieure; *de pavillon*, celui qui eſt à deux croupes, & à un ou deux, & même à quatre poinçons; *en dôme*, celui dont le plan eſt quarré, & le contour ceintré; *en équerre*, celui dont l'angle au ſommet eſt droit; *entrapeté*, ou *entrapezé*, celui qui ayant une large baſe, eſt coupé pour en diminuer la hauteur, & couvert d'une terraſſe de plomb un peu élevée vers le milieu, où il y a d'eſpace en eſpace des trapes qu'on leve pour donner du jour à un corridor, ou autre piece interpoſée; *plat* ou *ſurbaiſſé*, celui dont la hauteur eſt proportionnelle à celle d'un fronton triangulaire; *pointu*, celui dont les deux côtés font un angle de 60 degrés; *rond*, celui dont le plan eſt rond ou oval, & le profil en pente droite.

COMMUN. Corps de bâtimens avec des cuiſines

Digitized by Google

& offices, où l'on apprête les viandes chez les Rois & les Princes pour les tables des Officiers.

COMPARTIMENT. Disposition de figures régulieres formées de lignes droites ou courbes, mais paralleles & disposées avec symétrie.

COMPAS COURBE, *ou* COMPAS SPHÉRIQUE, *ou* COMPAS DE CALIBRE, instrument à deux branches, dont les Sculpteurs se servent pour mesurer les grosseurs des corps ronds, parce qu'il embrasse les parties, ce que ne peuvent faire les compas à jambes droites.

On l'appelle aussi *compas d'épaisseur*; il ne differe du *compas* ordinaire qu'en ce que ses branches sont courbées.

Les Graveurs en planches de cuivre se servent aussi d'un *compas d'épaisseur*, pour trouver le véritable endroit du revers de la planche qu'ils veulent repousser & corriger quand il s'y est glissé quelque faute en gravant. On met la planche entre les deux branches, & lorsque celle qui est du côté de la gravûre a été fixée sur l'endroit qu'on veut repousser, on marque le revers avec la branche qui est de ce même côté. Ces compas ont les pointes d'acier.

Dans l'art de bâtir on se sert aussi de *compas*, pour prendre, donner des mesures, & tracer des cercles.

COMPOSER, arranger, distribuer, disposer sur la toile toutes les parties d'un sujet que le Peintre a inventé, & qu'il veut représenter dans son tableau. *V.* COMPOSITION.

COMPOSITE. *Voyez* ORDRE.

COMPOSITION. Art d'inventer, & de disposer convenablement tous les objets qui doivent entrer dans la représentation d'un sujet de Peinture, de Sculpture, ou de Gravûre.

La *composition* est d'une très-grande conséquence pour la beauté d'un tableau: elle dirige, elle régle les idées que le Peintre veut exciter en nous. Lorsqu'elle est bien entendue, l'ensemble frappe au premier coup d'œil; on est flatté, on est saisi. Est-elle mal entendue, ses différentes parties, fussent-elles d'ailleurs très-belles, font naître une confusion d'idées semblables à celle qui regne

Digitized by Google

regne dans les objets du tableau : on en eſt dégouté comme d'un livre, où les belles penſées, les traits bien frappés, mais rapportés & ſemés ſans ordre & ſans méthode, ſe trouvent noyés dans le clinquant des phraſes ampoulées, & dans le fatras de termes choiſis qui ne diſent rien.

Quand on ſe propoſe la repréſentation d'un ſujet, il faut d'abord connoître tout ce qui doit y concourir, ſoit qu'on le puiſe dans l'hiſtoire, dans la nature ou dans ſon génie. L'habitude au travail n'apprend pas à diſpoſer tout avec goût, avec grace, avec diſcernement. On naît Peintre, comme on naît Poëte : l'étude perfectionne ſeulement le goût naturel.

Les différentes parties d'un tableau doivent former un tout, un enſemble qui plaiſe par la correſpondance des unes avec les autres. Il n'y faut rien qui paroiſſe y être jetté au hazard ; chaque objet demande ſa place, veut avoir ſes proportions convenables & relatives, & chaque figure doit y faire ſon office : autrement un tableau ne ſeroit qu'un amas confus d'objets.

Lorſqu'à une certaine diſtance, on ne diſtingue pas les objets en particulier, ou leur action, l'enſemble du tableau doit paroître un compoſé de maſſes de jours & d'ombres, dont la derniere ſerve comme de repos à l'œil, & que les formes de ces maſſes, de quelque nature qu'elles ſoient, réjouiſſent la vûe, ſoit qu'elles conſiſtent en champs, en arbres, en draperies, ou en figures. L'enſemble enfin ſera agréable & recréatif, & les formes avec les couleurs préſenteront toujours un coup d'œil ſatisfaiſant.

Les grandes maſſes ne produiront cet effet qu'autant qu'elles ſeront ſubdiviſées comme celles d'une draperie par des plis & des reflets.

Si l'on place une grande maſſe de jour ſur un champ brun, il faut que les extrémités de ce jour n'approchent pas trop les bords du tableau, & que ſa plus grande force ſe trouve vers le centre. *Voyez* MASSE, COULEUR, EFFET, INTELLIGENCE.

Chaque ſujet hiſtorique d'une Peinture n'admet

Digitized by Google

qu'une action, un instant même de cette action ; & tout ce qu'un Peintre se propose de faire entrer dans son tableau, doit concourir à représenter cet instant unique. Tout ce qu'il y introduiroit des instans qui ont précédé ou succédé, n'appartiendroit plus à la véritable *composition*, & enfreindroit les loix de l'*unité du tems*.

Toute action fournit divers instans ; c'est au Peintre à faire choix du plus favorable & du plus intéressant, néanmoins toujours relativement aux loix de la Peinture ; car le plus pathétique pourroit être le plus intéressant & le plus frappant dans le récit, sans être le plus favorable pour la disposition des groupes, des figures, ou pour l'effet des lumieres & des ombres.

Un Peintre devroit se regarder comme un homme de tous les Pays, & n'adopter aucun goût national ou particulier, dans la crainte qu'ils n'influent dans ce choix, & ne lui ôtent la liberté entiere de saisir l'instant qui lui présente des avantages en plus grand nombre. Ce choix appartient proprement à l'*invention*. Je renvoye le Lecteur à cet article.

L'unité d'action se réduit à ne pas faire entrer dans la *composition* d'un tableau, deux instans, qui partageroient infailliblement l'attention du Spectateur, & rendroient le sujet moins frappant. Quelque liés qu'ils puissent être, ce sont deux faits qui se succédent, & l'un prend toujours tellement sur l'autre, que le plus intéressant, perdant ce que le moins frappant lui enleve, l'objet que le Peintre a dû se proposer, n'est pas parfaitement rempli.

Cette régle n'exclut cependant pas ces instans si intimement liés avec ceux qui les précédent, ou les suivent, qu'on ne sçauroit les séparer sans perdre beaucoup de l'effet & de l'expression. On ne passe pas tout d'un coup d'une grande tristesse à une grande joie, ou de la douleur au plaisir. La premiere passion laisse toujours quelques traces après elle. Il y a des nuances & des passages qui participent de l'une & de l'autre, comme la nuit ne fait place au jour que par l'aurore. C'est ce que Rubens a très-bien

Digitized by Google

observé dans son Tableau de la Gallerie du Luxembourg, qui représente la naissance de Louis XIII. La Reine Marie de Médicis y est assise sur le pied de son lit, avec un air qui exprime parfaitement la joie d'avoir mis un fils au monde, avec les suites inséparables des douleurs de l'enfantement. Si par un scrupule mal entendu pour observer cette unité d'action, Rubens n'avoit exprime que la joie ou la douleur, il eût perdu tout le fin, tout le délicat que lui offroit ces deux instans, qui, quoique séparés, pour ainsi dire, deviennent un, & ne font qu'une action, dont l'expression est admirable, & l'impression si douce, qu'on ne se lasse pas de la sentir.

C'est en considérant l'unité d'action que le Peintre doit être scrupuleux pour le choix des épisodes, qui ne doivent jamais être introduites que pour renforcer l'expression de l'ensemble du tableau. N'y font-elles mises que pour l'ornement, elles deviennent souvent plus qu'inutiles ? sont-elles trop frappantes, elles partagent l'attention, & c'est un des plus grands défauts qu'un Peintre ait à se reprocher.

Mais quoique le Peintre doive se proposer dans sa *composition*, de n'exciter qu'une seule & même passion, rarement déterminée, & presque toujours combattue par des alternatives d'intérêts ou opposés, ou du moins variés, il est des cas où il lui est permis de s'écarter de cette loi. Tels sont tous les sujets composés, où les différens acteurs de la scène, souvent agités par des passions diverses, varient les impressions par leurs différens mouvemens, & par la variété des intérêts qui les occupent dans ce moment. A mesure que l'œil se promene, & qu'il réfléchit sur les caracteres exprimés sur le visage, ou par les mouvemens des acteurs, le spectateur se joint, pour ainsi dire, d'intérêt avec chaque figure ou chaque groupe, & éprouve successivement les mêmes passions des unes & des autres, où sont des émotions contraires, suivant les dispositions actuelles de son cœur. L'action est une, prise en elle-même; mais les circonstances qui concourent à

Digitized by Google

la former, ſont multipliées. Frappé preſque également des unes & des autres, comment fixer ſon attention ſur une ſeule?

De tels ſujets ſont toujours aſſez féconds, ſans avoir beſoin du ſecours des épiſodes. Un Peintre qui n'a pas aſſez de genie pour s'en paſſer, ne mérite pas le nom de Peintre. Qu'on varie les attitudes, les caracteres, les groupes, mais toujours ſans perdre de vûe l'unité d'action, & qu'on ne trouve jamais dans un tableau des *figures à louer*, des épiſodes inutiles, ou des circonſtances de l'action qui ne ſont pas intimement liées, avec l'inſtant que le tableau préſente.

La loi de l'unité, par rapport au lieu de la ſcene, n'eſt pas moins ſévere. Le Peintre ne peut ſuppoſer ce lieu à ſa fantaiſie, ni repréſenter dans un payſage ce que l'Hiſtoire dit s'être paſſé dans un appartement: bien plus, dès qu'il a fait choix d'une ſalle, d'un veſtibule, conformément à l'Hiſtoire, il faut qu'il y repréſente l'action, ſans faire promener les yeux ailleurs. A la faveur de quelque fenêtre ou d'une porte ouverte, il peut égayer la vûe par quelque boût de lointains & de payſages amuſans, lorſque la ſcene eſt repréſentée dans une ſalle. La perſpective vient auſſi fort heureuſement à ſon ſecours, ſi la campagne eſt le lieu propre à l'action: il peut alors varier le coup-d'œil par des collines, des eaux, des rochers, des fabriques; mais il ne peut changer le lieu; il ne lui eſt que permis d'en varier la décoration.

Cette décoration n'eſt même pas ſoumiſe à ſon caprice: elle doit être conforme aux loix de la convenance. Une chaumiere, une cabane de payſans n'admettent point de colonnades ni de lambris dorés.

Dans toute action compoſée, il y a des acteurs principaux & d'autres ſubordonnés: le lieu même de la ſcene fournit ſouvent des objets qui lui ſont relatifs, & qui ne s'y trouvent pas déplacés, quoiqu'ils n'ayent pas un rapport immédiat avec l'action; mais chaque figure, chaque objet doit être plus ou moins remarquable, à

Digitized by Google

proportion de l'intérêt que l'on y doit prendre. Il ne faut cependant rien de négligé, & tout doit être également soigné dans un tableau. Mais de quelque maniere qe'on dispose les masses, la figure & l'action principales veulent être distinguées par dessus toutes les autres, & non-seulement la figure & l'action principales, mais les membres mêmes, & les instrumens que l'acteur employe pour l'action.

Ce seroit tomber dans une extrêmité aussi vicieuse, que de rompre l'harmonie de l'ensemble par une distinction trop exagérée, l'accord même des couleurs & des lumieres, d'où résulté cette harmonie, contribue à rendre le principal objet plus sensible. La subordination des groupes particuliers, dont les plus foibles cedent aux plus forts, concourent à n'en faire qu'un, que le Titien appelloit *la grappe de raisin*. *Voyez* CLAIR-OBSCUR.

Les couleurs ne concourent pas moins à la beauté d'un tableau, que les masses. La principale figure devant être en général la plus visible ou la plus frappante, ses couleurs dominantes seront répandues sur le tout, & donnneront le ton au reste des groupes & du tableau; car il faut une subordination des parties au tout, & des parties à d'autres plus principales, qui doivent aussi se faire distinguer, & être traitées à proportion plus fiérement, qu'elles doivent être plus sensibles. Si la Peinture est sœur de la Poésie, elle ne l'est pas moins de la Musique. Un tableau doit faire sur l'œil, l'effet d'un concert sur l'oreille: si on introduit dans celui-ci un instrument trop bruyant, ou discordant, l'harmonie est rompue, l'agréable repos ne s'y trouve plus, & l'on se sent étourdi, loin d'en être flatté. Une partie trop éclatante & trop forte dans un tableau, produiroit un effet aussi désagréable; on aime à se promener d'objets en objets, de groupes en groupes, par ordre & avec plaisir.

L'éclat des couleurs n'est pas toujours le plus sûr moyen de faire distinguer la figure principale; le Peintre peut le faire, & le doit même, lorsqu'il se trouve dans la nécessité de

Digitized by Google

la mettre dans une place peu favorable ; c'eſt alors qu'il faut attirer la vûe & réveiller l'attention par la couleur vive de ſa draperie, ou d'une partie ſeulement, ou par le fond ſur lequel cette figure eſt peinte, ou par quelqu'autre artifice : mais la force & l'éclat ſont inutiles où la place de la figure principale la rend aſſez viſible & aſſez diſtinguée ; ce ſeroit cependant un défaut impardonnable que de l'éteindre par l'éclat des figures voiſines, & de la perdre ainſi dans la foule. Un tableau de l'Albane repréſente Jeſus-Chriſt dans l'éloignement, qui s'approche de ſes Diſciples placés ſur le devant du tableau ; quelque petite que ſoit la figure de Jéſus-Chriſt, elle s'y trouve cependant la plus apparente, parce que le Peintre a eu l'adreſſe de la placer ſur une éminence, & de la peindre ſur la partie la plus éclatante du ciel, préciſément au-deſſus de l'horizon.

Si l'unité d'action eſt abſolument requiſe pour une bonne compoſition, on ſent combien il eſt néceſſaire d'en bannir toute figure inutile, oiſeuſe, & tout objet ſuperflu ; le ſeul défaut de génie, ou le mauvais goût ſont capables de les y introduire. Loin de *renforcer* l'expreſſion de l'enſemble, ces figures languiſſent iſolées ; elles ſe trouvent de trop dans *la compagnie*, elles y répandent un ennui & un froid qui dégoûtent le ſpectateur.

Gardez-vous bien auſſi de planter les figures comme les arbres en alignement, & réuniſſez-les par groupes ; faites-les converſer enſemble, mais qu'elles ne ſoient pas ramaſſées au haſard ſans intelligence & ſans proportion.

Ce n'eſt pas encore aſſez qu'il ſe trouve une liaiſon entre les groupes, les figures, les objets mêmes du tableau ; on ſent bien que des membres épars ne forment point une figure humaine, telle qu'elle puiſſe être ; à plus forte raiſon une figure gracieuſe, animée, & en action. Le trop d'uniformité dans la poſition des membres rendroit une figure froide, déplaiſante à voir ; le ſeul contraſte peut y rappeller le feu & la vie. Contraſtez donc les figu-

Digitized by Google

res avec les figures, les membres avec les membres, les groupes avec les groupes; il faut varier les attitudes; que les bras, les jambes ne se répondent pas en lignes paralléles, une figure droite doit être contrastée par une figure penchée. Mais point de gêne dans ces contrastes; qu'un Peintre suive le naturel, sans quoi on seroit tenté de penser qu'il a conservé trop d'amour & d'affection pour ses portefeuilles d'*Académies*, où la scrupuleuse attention sur l'attitude du modéle faisoit craindre d'en laisser échapper, même ce qu'il pouvoit avoir de défectueux.

Si le sujet demande plusieurs figures debout, il faut les varier par des ingénieux airs de têtes, ou des autres parties. Ce contraste s'entend aussi des masses, qui ne doivent être ni de même forme, ni de même grandeur, ni de même couleur. De deux draperies rouges, par exemple, le rouge de l'une doit être plus foncé que celui de l'autre; les jours, les ombres, les reflets, tout demande à être varié. Les draperies de couleur changeante sont d'une grande ressource dans ce cas-là. Quant au jet & aux plis, que l'art le céde à la nature, de maniere qu'il ne s'y fasse pas sentir. *Voyez* DRAPERIE.

Comme il n'y a qu'une action, qu'il n'y ait dans le tableau qu'une lumiere principale; les petites lumieres éparsent pétillent trop, elles éteignent l'effet de la principale, & celui des masses, si elles ne sont ménagées avec un art infini.

Une des principales parties de la Peinture est donc la *composition*. Dans ce grand Art, l'esprit parlé toujours à l'esprit: quand un Artiste pense à exécuter un sujet, dès-lors son action principale doit être peinte dans sa tête, & ce tableau idéal le dirige dans toutes ses études.

Un de ses principaux devoirs doit être de donner tous ses soins pour que sa *composition* soit faite de maniere à ne laisser aucun doute sur l'action qu'il entreprend de représenter. On n'aime pas à mettre son esprit à la torture pour deviner; on ne veut avoir recours qu'à ses yeux, pour qu'ils retracent dans la mémoire ce qu'on veut

Digitized by Google

y voir d'après le tableau. Le premier coup d'œil doit agir sur l'esprit ; & toutes les idées que le tableau excite, doivent être nettes. Les Peintres Flamands, si l'on en excepte Rubens & Vandike, laissent presque toujours quelque chose à desirer dans la *composition* de leurs tableaux, dont les sujets sont pris de l'Histoire Sainte, soit qu'ils ne méditent pas assez sur leurs *compositions*, soit par d'autres raisons aussi peu capables de les excuser dans ce défaut.

Nombre d'Artistes tombent dans un autre non moins blâmable : ils vont chercher chaque figure, chaque partie de leurs tableaux dans leurs porte-feuilles, & les cousant ensemble, après les avoir rapprochées, ils en font un habit de différens draps. Les morceaux, les études sont bien en elles-mêmes, elles ont tout le piquant de la nature, mais elles ne peuvent convenir à toutes les *compositions*. Qu'en arrive-t-il ? On va puiser dans ce porte-feuille les détails d'une ordonnance qui devient par-là nécessairement languissante ; &, ayant cherché dans cette source ce que le génie ne fournissoit pas, on préfere toujours quelques-unes de ces études, ou par la raison qu'elles sont mieux exécutées, ou qu'elles ont plus d'attraits pour la façon de penser : source malheureuse d'où vient la répétition que l'on remarque trop ordinairement dans les tableaux du même Peintre. En vain a-t-on recours à des différences dans la lumiere, dans le style, dans le lointain ; on ne sçauroit faire de tableaux qui parlent à l'esprit, quand ils n'émanent pas du génie. On sent les piéces de rapport, & l'on éprouve, en voyant ces espéces de tableaux, une monotonie qui dégoute. On aime l'art, on se prête quelque tems à la propreté, à la délicatesse du pinceau, à la finesse de la touche, à la beauté du ton, &c. mais on ne pardonne que difficilement à l'Artiste.

Veut-il encore multiplier les motifs & les moyens de trouver de l'indulgence ? qu'il observe exactement le Costume dans ses *compositions*. Que les figures soient vêtues

Digitized by Google

à la mode du pays & du tems où l'action représentée s'eſt paſſée ; qu'un Chinois ou autre perſonnage d'Orient ne ſe préſente pas ſous la figure & l'habit d'un petit-maître d'Europe ; on le méconnoîtroit, lui, les autres acteurs, & l'action.

On rencontre dans la plûpart des tableaux *compoſés* dans les commencemens du renouvellement de la Peinture, un défaut eſſentiel qu'on ne pardonneroit pas à un Artiſte de nos jours. Les loix de la perſpective n'étoient pas alors connues comme elles le ſont aujourd'hui, & leurs figures ſemblent collées, ou poſées les unes ſur les autres : les lointains n'y ſont pas obſervés, & l'œil de l'imagination ne s'y promene pas à l'aiſe dans les intervalles que les figures laiſſent entr'elles : il faut faire enſorte qu'on y voie circuler l'air, & que l'on puiſſe juger de la diſtance qui ſe trouve entre chaque objet. *Voyez* pour cet effet l'article PERSPECTIVE.

S'il eſt permis de s'écarter de quelques-unes de ces régles de la *compoſition*, ce ne peut être que dans le cas où le ſujet du tableau ſeroit traité hiſtoriquement en partie, & en partie allégoriquement ; mais il faut être extrêmement circonſpect à introduire dans ſes tableaux des êtres imaginaires perſonnifiés ; il ne faut tout au plus y admettre que ceux que l'uſage, de tems immémorial, a admis. S'ils contribuent à la richeſſe de la *compoſition*, ils ne contribuent pas moins à répandre une obſcurité profonde dans un ſujet qui, d'ailleurs, ſeroit très clair & très connoiſſable.

Le Peintre peut imiter le Poëte pour le feu, le génie, le ſtyle, l'expreſſioe ; mais qu'il n'abuſe pas de ce dire d'Horace : Les Peintres & les Poëtes ont toujours eu une liberté entiere de faire entrer dans leurs compoſitions tout ce qu'il leur plaît.

. . . *Pictoribus atque Poëtis,*
Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.
ART. POET.

On permet aux ſeconds ce qu'on ne pardonneroit pas aux premiers ; & quoiqu'on doive inviter les

Digitized by Google

Peintres à se familiariſer avec les grands Poëtes par une lecture aſſidue de leurs ouvrages, une telle invitation ne peut avoir lieu que pour l'invention, où le ſublime & l'élévation des idées ſont requis : elle ne ſçauroit convenir à la *diſpoſition*.

Pluſieurs, il eſt vrai, confondent encore, comme avant M. de Piles, l'invention qui trouve le ſujet d'un tableau, & les objets qui doivent y entrer, avec la diſpoſition qui les y met chacun à leur place convenable ; mais n'eſt-ce pas une erreur de les regarder comme ſynonimes, dès qu'ils préſentent des idées ſi différentes ?

Une attention que tous les Peintres devroient avoir, ſeroit de faire des eſquiſſes ou croquis des choſes & des traits qui les frapperoient le plus dans la lecture de l'Hiſtoire, de la Fable, de la Bible, de l'Iconologie, & s'accoutumer de bonne heure à inventer & à compoſer d'eux-mêmes ; c'eſt le moyen de devenir Peintres : car on ne doit pas donner cette qualité à ces génies bornés, qui, incapables de produire rien d'eux-mêmes, ne font que copier ou dérober les ouvrages d'autrui, qui mettent en cela toute leur induſtrie, & qui méritent ſi bien le reproche : *ó imitatorres ſervum pecus.*

On donne des épithétes dans le bon ou mauvais ſens, au terme de *compoſition* ; elles dérivent toutes du défaut du goût, ou du manque de génie dans l'Artiſte, ou de ſon peu d'attention pour les régles que nous avons détaillées, ou enfin des qualités oppoſées.

Dans le ſens favorable, on appelle une *compoſition riche*, celle où la fécondité, le goût & la belle ordonnance ſe font voir & ſentir. La multitude des figures ne conſtitue pas la vraie richeſſe : une *compoſition* n'eſt proprement riche que quand elle excite en nous beaucoup d'idées ; & elle peut le faire avec une ſeule ou peu de figures. Le tableau du Pouſſin, repréſentant le déluge, que l'on voit au Palais du Luxembourg, réveille toutes les idées de ce déſaſtre arrivé à la nature humaine : on y voit le trouble, la déſolation, la deſtruction preſqu'entiere

Digitized by Google

du genre humain ; on ſe ſent ſaiſi d'effroi, de crainte & d'horreur à ſon aſpect ; la mélancolie s'empare de l'ame, & on s'en éloigne, comme ſi ces torrens rouloient leurs eaux avec fureur pour nous engloutir. A peine y voit-on cependant deux ou trois figures qui font tous leurs efforts pour réchapper au péril qui les menace.

Une *belle compoſition* eſt celle où chaque objet eſt bien à ſa place, où les groupes ſont bien contraſtés, de même que les figures, & qu'elles expriment bien par leurs attitudes, leurs airs de tête & leurs caracteres, l'action que le Peintre s'eſt propoſé de mettre devant les yeux. *L'élégance* d'une *compoſition* conſiſte dans le bon goût qui a préſidé à la diſpoſition des objets du tableau.

On appelle *compoſition chargée*, celle où les objets ſont trop multipliés. La diſette, au contraire, d'objets, rend la *compoſition maigre* ; les attitudes forcées, les *mouvemens* & les *formes* hors de la nature, les diſpoſitions contre le vrai de l'Hiſtoire, & les poſitions des objets hors du vrai-ſemblable, relatif au fait, ſont les *compoſitions extravagantes*. Lorſque les caracteres des paſſions & des airs de tête ſont exagérés, & pêchent par excès, les *compoſitions* ſont *fortées* : elles ſont *froides*, quand les figures manquent de caracteres, de paſſions & de vie. La figure principale eſt-elle éteinte, perdue dans la foule des autres, ſoit par ſa poſition mal choiſie, ſoit par les incidens qui l'éclipſent, ſoit parce que les autres figures ſont plus ſenſibles & plus frappantes, la *compoſition* eſt *confuſe*.

Ce ſeroit entreprendre de traiter de tout ce qui concerne la Peinture, que de vouloir entrer dans le détail de toutes les parties qui ont un rapport direct ou indirect avec la *compoſition*. Chaque partie a ſon objet particulier que l'on trouvera expliqué dans les différens articles de ce Dictionnaire : c'eſt pourquoi je finis celui-ci par une exhortation aux Peintres trop ſcrupuleux, à ne faire entrer dans la compoſition de leurs tableaux, que des ſujets déjà traités une quantité de fois.

Digitized by Google

L'Hiſtoire Ancienne, l'Hiſtoire de France, celle de chaque pays fourniſſent des faits aſſez remarquables pour une belle *compoſition* : il ne s'agit que du choix ; heureux ceux qui s'affranchiront de cette ſervitude, pour voler de leurs propres ailes.

COMPOSITION ou ENDUIT, eſt le nom que les Peintres donnent à un mêlange de poix grecque, de maſtic & de gros vernis bouillis enſemble dans un pot de terre, qu'ils appliquent enſuite avec une broſſe ſur les murailles qu'ils veulent peindre à l'huile, & qu'ils frottent avec une truelle chaude pour mieux étendre & unir cette matiere avant d'y coucher les couleurs. Quelques-uns ſe contentent d'y donner deux ou trois couches d'huile toute bouillante, & l'impriment après avec des couleurs ſiccatives, telles que le blanc de craie, l'ocre rouge, & d'autres terres que l'on broye un peu ferme. D'autres font leur *compoſition* ou *enduit* avec de la chaux & de la poudre de marbre, ou du ciment qu'ils frottent avec la truelle, pour le rendre bien uni, & l'imbibent avec de l'huile de lin avec une groſſe broſſe ; &, quand ces enduits ſont bien ſecs, on les imprime comme nous l'avons dit. *Félib.*

CONGÉ, ſ. m. d'Archit. Adouciſſement en portion de cercle, comme celui qui joint le fût à la ceinture de la colonne. C'eſt la même choſe qu'*Apophyge*, *Eſcape* & *Naiſſance*.

CONNOISSANCE, art de diſtinguer & de juger de la beauté, de la bonté d'un tableau, de la maniere des Peintres ; en conclure que le morceau eſt original ou copie, & ſorti du pinceau d'un tel maître.

Les meilleurs connoiſſeurs ſe trompent quelquefois dans la *connoiſſance* des noms ; & à dire vrai, quoiqu'il ſoit toujours fort agréable de connoître l'auteur d'un beau tableau, cet article n'eſt pas des plus eſſentiels : la véritable *connoiſſance* de la Peinture conſiſte à être en état de juger ſi une Peinture eſt bonne ou mauvaiſe, à faire la diſtinction de ce qui eſt excellent d'avec ce qui n'eſt que médiocre, & de ſçavoir rendre raiſon

Digitized by Google

du jugement qu'on aura porté.

La *connoissance* des manieres est un autre article; elle consiste à juger un tableau par lui-même, c'est-à-dire, par la touche, le dessin, l'ordonnance, le coloris. Bien des gens passent pour connoisseurs, parce qu'ils sont hardis à donner des noms, ce qu'on appelle, *baptiser des tableaux;* mais dans la vérité ce baptême se réduit souvent à deviner des noms de Peintres.

On connoît l'auteur d'un tableau par sa maniere. *Voyez* MANIERE: comme on connoît l'écriture de celui dont on a reçu plusieurs lettres, & le style d'un homme dont on a lû plusieurs Ouvrages. Ces deux *connoissances* ont des sources différentes: l'une est produite par le caractere de la main, & l'autre par l'habitude & la réflexion.

Tous les tableaux portent ces deux caracteres: celui de la main est l'habitude que chaque Peintre a contractée dans sa touche, & le ton de couleur. Celui de l'esprit est le génie du Peintre, qui se distingue par sa maniere de composer, & le plus souvent par ses airs de tête. Il se connoît encore par son dessin plus ou moins coulant.

La *connoissance* fondée seulement sur des marques assez sensibles, n'est cependant pas parfaite. Un médiocre connoisseur peut se laisser surprendre à quelques touches faciles, à la force ou à la foiblesse des couleurs, à certains airs de tête que quelques grands maîtres ont affectés. Des répétitions de draperies, des manieres de coëffer & d'habiller des figures; enfin un je ne sçai quoi d'extérieur qui frappe de maniere à s'y méprendre au premier coup d'œil, & peut faire regarder un tableau de l'école d'un Maître pour son ouvrage propre. Un éleve habile prend aisément sa maniere, & peut l'imiter servilement dans ce que nous venons de rapporter; mais le génie ne se communique pas, & la *connoissance* du génie est réservée aux véritables & parfaits connoisseurs.

En fait de beaux Arts, la *connoissance* n'est pas à la portée de tout le monde: celle de la Peinture, surtout, demande beaucoup

Digitized by Google

de génie, beaucoup d'eſprit, de mémoire, du goût naturel, & comme on dit, de l'*amour*. Ces dons du ciel doivent avoir été entretenus & nourris par la vue fréquente & réfléchie des beaux tableaux, & par une imagination vive, qui rappelle la vérité des objets naturels, pour en faire la comparaiſon avec les objets repréſentés. L'œil d'un homme doué de toutes ces qualités, & qui n'auroit point encore l'étude néceſſaire, ſera infailliblement ſaiſi agréablement & frappé d'un beau morceau de Peinture. S'il n'en eſt pas content, il faut en conclure que la nature n'eſt pas imitée comme elle devroit l'être. Un homme d'eſprit qui ne ſera même pas inſtruit des préceptes de l'Art, peut juger les parties de l'eſprit d'un tableau.

Un connoiſſeur ne devroit avoir ni préjugé ni prévention pour les morts & les vivans : il peut avoir ſon goût particulier pour celui qui le flate ; mais en général il ne doit aimer que l'art, & ne voir que par lui.

Pour s'inſtruire, il faut ſe rendre les principes de l'Art familiers par la lecture des bons livres ; examiner comment ils ſont réduits en pratique dans les plus beaux tableaux, s'entretenir ſouvent avec ceux qui paſſent pour les plus intelligens ; cependant ſans avoir trop de prévention pour leur capacité.

Le Poëme de Dufreſnoy ſur la Peinture, les Vies des Peintres de M. Félibien, les Ouvrages de M. de Piles, & ceux d'Antoine Coypel, ſont les meilleurs pour donner quelques ouvertures.

Il n'y eut peut-être jamais dans le monde un tableau ſans défauts ; & il eſt extrêmement rare d'en trouver un qui ne pêche viſiblement contre quelque précepte de la Peinture, aux yeux des Connoiſſeurs : Raphaël lui-même n'eſt point parfait dans ſes meilleurs tableaux. La perfection n'eſt pas faite pour l'humanité ; il faut donc proportionner ſon jugement ſur la bonté d'un tableau, au dégré de ſa beauté & de ſa perfection.

Qu'un tableau ou un deſſin ait été, ou ſoit encore eſtimé de ceux que

Digitized by Google

l'on regarde comme bons connoiſſeurs ; qu'il faſſe ou qu'il ait fait partie d'une collection fameuſe, qu'il ait coûté cher ; que l'ouvrage ſoit Italien ou non, ancien ou moderne, tout cela doit être de peu de poids, puiſque dans l'ancien comme dans le moderne, dans les Ecoles d'Italie comme dans celles des autres pays, il y a eu de mauvais Peintres, par conſéquent de mauvais tableaux. Les plus grands Maîtres eux-mêmes ont été inégaux, & ont eu des tons différens. Supposer donc qu'un ouvrage eſt bon, préciſément parce qu'il eſt ou qu'on le dit d'un des plus grands Maîtres, c'eſt une erreur : il faut juger de la bonté des choſes, par leurs qualités intrinſeques. On peut néanmoins avoir quelquefois égard à l'intention que l'Auteur avoit, ou a pu avoir en le faiſant ; car un deſſin, une eſquiſſe, par exemple, fait pour une coupole ou autre choſe, acquiert ſouvent du mérite pour le lieu, & même pour mille autres circonſtances.

Bien d'autres choſes ſont requiſes, pour conſtituer la bonté & le dégré de perfection d'un tableau ou d'un deſſin. La Peinture ayant pour objet, non-ſeulement de plaire, mais d'inſtruire, les tableaux qui réuniſſent ces deux qualités, ſeront toujours d'un mérite ſupérieur à ceux qui ne les auront pas, ou qui n'auront que l'une ou l'autre. Un payſan qui porte des fruits, peut être auſſi bien exécuté qu'un héros, qu'un S. Paul prêchant : mais tous deux également bien peints, il n'eſt pas douteux que les tableaux du héros & de l'Apôtre, ſont préférables à celui du payſan. De même entre deux tableaux, dans l'un deſquels on admire le *moëlleux*, le *gras* & le *délicat* du pinceau ſeulement, & dans l'autre un peu moins de ces qualités, mais une belle invention & une ordonnance bien entendue, ce dernier mérite la préférence.

Il en eſt de même quand il s'agit de concurrence entre un ſujet d'hiſtoire & un tableau de fleurs, ou d'animaux, ou un payſage, ou une bambochade, lorſque les uns & les autres ſont bien exécutés : la raiſon en eſt, que ces der-

Digitized by Google

niers peuvent plaire ; mais ils n'ont pas le mérite du premier, qui eſt de plaire & d'inſtruire à la fois.

On doit enſuite examiner l'invention, la compoſition, le deſſin, l'expreſſion, le coloris, la touche, le coſtume, la grace & la grandeur.

L'invention plaît & inſtruit, l'expreſſion plaît & émeut, le deſſin ou la ſimple imitation des contours & des formes plaît ſeulement, de même que la touche & le coloris : la compoſition a cela de plus, qu'elle facilite l'inſtruction, en diſpoſant les parties où elles doivent être : le coſtume inſtruit & plaît ordinairement : la grace & la grandeur plaiſent & inſtruiſent. Ces deux dernieres qualités ne ſont pas particulieres à l'Hiſtoire, ni à quelque ſujet que ce puiſſe être : elles relevent l'idée de chaque eſpece, elles contribuent à l'impreſſion que le tableau fait ſur notre eſprit ; elles allument dans nous cette émulation noble & vertueuſe, que le Peintre a ſçu donner aux objets & aux figures humaines.

Pour qu'un tableau ſoit un morceau *capital*, il doit, dans tous les genres, être bien imaginé, de bon goût, du meilleur choix & bien compoſé. Il faut que l'expreſſion convienne au ſujet & aux caracteres propres des acteurs de la ſcene, qu'elle ait aſſez de force & de netteté pour faire appercevoir au premier coup d'œil l'intention du Peintre. Les attitudes, le coloris, les airs de tête particuliérement, les draperies mêmes, enfin tous les accompagnemens doivent concourir à cette expreſſion générale ou particuliere. Il faut que les différentes parties ſoient bien contraſtées, qu'elles ſe ſoutiennent, & ſe faſſent valoir réciproquement ; qu'il n'y ait qu'un jour principal, qui avec les jours ſubordonnés, les réflets, les clairs & les bruns, compoſent une harmonie & un *tout-enſemble*, qui faſſe ſur l'œil & ſur l'eſprit un effet auſſi agréable qu'une bonne piece de muſique le fait ſur l'oreille.

Il faut que le deſſin ſoit correct, les proportions & l'expreſſion des figures, exprimées & variées ſuivant l'âge & le ſexe des perſonnes ; que le coloris ſoit

Digitized by Google

soit conforme au moment du jour où se passe l'action, gai, brillant, sombre ou triste, suivant le sujet; mais toujours naturel, beau & disposé de façon qu'il plaise.

Quant aux couleurs, qu'elles soient *couchées* & fondues avec délicatesse & suavité ou d'une maniere épaisse, brute & ferme, il faut que la légereté & l'assurance de la main s'y fassent remarquer.

C'est sur le plus ou le moins de ces parties, dans lesquelles un Peintre aura excellé, qu'il faut mesurer le dégré de son mérite. Ainsi l'exactitude *sèche* & la correction du dessin d'Albert Durer ne peuvent entrer en concurrence avec la *divinité*, les graces du pinceau & l'harmonie sublime du Correge.

« Mais pour faire cette » juste comparaison, il » faut, dit M. de Piles, » avoir le goût & les yeux » épurés. J'entends par le » goût épuré, un esprit » vuide non-seulement de » cette prévention grossie- » re, qui s'empare si faci- » lement des esprits mé- » diocres, mais encore de » celle qui, se glissant in- » sensiblement dans les » meilleurs, par l'éduca- » tion ou par une créance » trop facile, ne montre » les choses que par un » côté, & ne laisse plus » de liberté, pour voir & » pour examiner ». L'amour de la gloire de la patrie en aveugle aussi quelques-uns. « Telle a » été la prévention des » Romains, qui n'esti- » moient que Raphaël; » des Florentins, qui lui » préféroient Michel-An- » ge, & de l'Ecole de » Venise qui tenoit pour » le Titien, comme celle » de Bologne a depuis fait » pour les Caraches. Par » des yeux épurés, j'en- » tends cette pénétration » naturelle, ou *acquise*, » qui ne laisse rien échap- » per, & qui voit tout ce » qu'il y a à voir dans un » ouvrage, par les yeux du » corps & par ceux de l'es- » prit, sans s'arrêter aux » épithetes de *divin*, d'*ad- » mirable*, & aux éloges » dont la plûpart des cu- » rieux & des faiseurs de » catalogues de leurs cabi- » nets, sont ordinairement » trop prodigues ».

CONNOISSEUR, qui est instruit des régles, des préceptes, & de tout ce qu'il faut pour porter un

Digitized by Google

bon jugement sur un morceau de peinture, de sculpture, gravure ou dessin.

Bien des gens passent pour Connoisseurs dans ces arts, & ne le sont nullement. Les uns sont au fait des manieres, & sont très-peu en état de bien juger de la bonté d'un tableau : d'autres auront cette derniere qualité, & ne font que peu de cas de l'autre. Le nombre des vrais Connoisseurs est très-petit : on peut en juger après avoir lû attentivement l'article *Connoissance*, & le discours sur la science d'un Connoisseur.

CONNOITRE (se) en Peinture, avoir les qualités requises pour distinguer l'excellent du bon, le bon du médiocre, en fait de Peinture, de Sculpture & de Gravure, être en état de juger si un tableau est original ou copie, & quel en est l'auteur. *V.* CONNOISSANCE, CONNOISSEUR.

CONSOLE. Ornement en saillie, qui sert à soutenir des corniches, de petites figures, des vases, &c. On la nomme aussi *rouleau* ou *mutules*, *modillons* & *corbeau* ; (*Voyez* ces mots). La *Console arrasée*, est celle dont les enroulemens affleurent les côtés ; *Console avec enroulemens*, celle qui a des volutes en haut & en bas ; *Console en adoucissement* ; *Voyez* PILIER butant en console ; *Console en encorbellement*, celle qui sert à porter les minianes & les balcons, & qui a des enroulemens, nervures & autres ornemens qui la font différer du corbeau ; *Console gravée*, celle qui a des gravures ; *Console plate*, celle qui est en maniere de mutule ou de corbeau, avec glyphes & goutes ; *Console rampante*, celle qui suit la pente d'un fronton pointu ou circulaire, pour en soutenir les corniches ; *Console renversée*, celle dont le plus grand ornement est en bas.

CONSTRUCTION. C'est en général l'Art de bâtir, par rapport à la matiere ; ce qui comprend la main-d'œuvre, la Maçonnerie, la Charpenterie, la Menuiserie, la Serrurerie. La *Construction de piéce de trait*, est le développement des lignes ralongées du plan, par rapport au profil du trait.

CONTORSION, se dit en Peinture des attitudes forcées & des traits

Digitized by Google

outrés du visage. Quant aux attitudes, c'est un défaut contre la correction du dessin, quoiqu'elles soient possibles; & ceux qui ne sçavent pas mesurer les traits, & estimer les mouvemens des muscles du visage, suivant la passion qui les meut, sont sujets à les outrer, s'imaginant rendre l'expression plus sensible. *Voyez* EXAGÉRATION.

CONTOUR. C'est en Architecture la ligne qui marque l'extrémité & la forme d'un corps, comme le contour d'une colonne ou d'un dôme. En termes de Peinture, *Contour* signifie les lignes qui renferment la superficie d'une figure dans tous les sens qu'on peut la prendre, où si l'on veut, ce sont les lignes qui distinguent à nos yeux le tout en général, & chaque partie en particulier d'une figure. Les *contours* n'ont de la grace qu'autant qu'ils sont flamboyants & ondés, coulans, grands & presqu'imperceptibles *au toucher*, comme s'il n'y avoit ni éminences ni cavités. Ils doivent être conduits de loin, sans interruption, pour en éviter le grand nombre. Il faut pourtant bien prendre garde qu'en donnant aux membres une forme ondée, on ne fasse paroître les os brisés ou disloqués. *Cette régle doit s'appliquer particuliérement aux figures qui reposent plus sur un pied que sur les deux.* Ces *contours* ont je ne sçai quoi de vif & de remuant, qui rend les figures plus animées. Quand ils ne sont point faits de cette façon, ils deviennent durs, roides & maniérés.

Contours ondoyans, coulans, grossiers, certains, équivoques, austeres, grands, forts, nobles, résolus, arrêtés, puissans, terribles, sont tous des expressions qui sont expliquées dans leurs articles.

CONTOURNER; veut dire dessiner les contours, donner de la grace à ce qu'on dessine à la main. Ce Peintre *contourne* bien une figure. Mal contourner, c'est dessiner hors de proportion, ou avec des joints. *Voyez* CONTOUR.

CONTRAINT, en termes de Peinture, se dit d'un dessin qui n'est pas ferme, dont les traits ne sont pas coulés hardiment, qui sent la gêne & l'escla-

Digitized by Google

vage. Un dessin copié est presque toujours *contraint*, & c'est à quoi on le distingue de l'original, quand on n'a pas celui-ci devant les yeux. On dit aussi qu'une figure est *contrainte*, quand son attitude n'est pas naturelle.

CONTRAINTE, en termes de Peinture. *Voyez* CONTRAINT.

CONTRARIÉTÉ, en termes de Peinture : quand une couleur produite par le mêlange de deux ou plusieurs autres, est rude à la vue, on dit qu'il y a de la *contrariété* & de l'antipathie entre ces deux couleurs. *Voyez* ANTIPATHIE, SYMPATHIE, AMITIÉ, UNION.

Il faut toujours éviter de rompre une couleur avec une couleur qui lui est *ennemie* ; on doit même observer de ne pas les approcher dans un tableau, à moins que l'on n'ait que deux figures à traiter, ou que parmi un grand nombre de figures, on ne veuille en faire remarquer quelqu'une des principales du sujet, qui autrement seroit éteinte & confondue avec les autres. C'est ainsi que le Titien a fait dans son tableau du triomphe de Bacchus, où il a placé Ariadne sur l'un des côtés, & ne pouvant la faire remarquer par les éclats de lumiere qu'il a voulu, selon les régles, conserver dans le milieu, il lui a donné une écharpe de vermillon, sur une draperie bleue, pour la détacher de son fond qui est déjà une mer bleue, & pour attirer sur cette figure l'œil du spectateur. Paul Veronese dans sa nôce de Cana, a vêtu de bleu & de vermillon la personne du Christ, parce qu'elle est un peu enfoncée dans le tableau.

Les couleurs qui ont de la *contrariété*, se rompent quelquefois ensemble; mais pour les allier, on doit y mêler quelques couleurs qui ont de l'amitié avec elles, & qui s'accordent avec celles que l'on veut, pour ainsi dire, réconcilier.

CONTRASTE, signifie en Peinture une variété de couleurs, de disposition des objets, d'attitudes des figures & de leurs membres, d'une maniere cependant toujours belle & naturelle.

Cette variété de disposition des objets, forme le *contraste* dans les groupes.

Digitized by Google

Que de trois figures assemblées, l'une se montre par-devant, l'autre par-derriere, la troisiéme par côte, c'est un *contraste*. Chaque figure doit *contraster* avec les figures du même groupe, & chaque groupe avec les autres groupes du tableau.

On dit aussi qu'une figure est bien *contrastée*, lorsque dans son attitude on remarque une opposition des membres, qu'ils se croisent, & qu'ils se portent de différens côtés ou différemment : c'est en quoi consiste le *balancement*. Le *contraste* exige aussi la variété des couleurs dans les groupes, & dans les objets qui les composent. Une même couleur n'empêche cependant pas le *contraste*, pourvu que dans un objet elle soit vive & brillante, & très-foncée, ou extrêmement affoiblie dans l'autre. On dit *ce groupe, cette figure, font un beau contraste ; ce Peintre fait bien contraster.*

CONTRASTER, éviter la répétion. *Voyez* CONTRASTE.

CONTRE-ALLÉE, *Voyez* ALLÉE.

CONTRE-BAS & CONTRE-HAUT, termes dont on se sert dans l'Art de bâtir, pour exprimer du *haut en bas*, & du *bas en haut*.

CONTRE-BOUTANT. Piéce de bois ou Pilier de pierre qui pousse & arboute.

CONTRE-BOUTER. *Voyez* ARCBOUTER.

CONTRECALQUER, tracer les traits d'un dessin à contresens, après les avoir calqués. Pour cet effet, on calque d'abord avec du papier verni ; on pose le côté dessiné sur la planche, & un papier rougi entre-deux, & l'on passe la pointe sur tous les traits, qui se marquent sur le vernis de la planche dans le sens contraire au dessin du tableau : les estampes qui en viennent, se trouvent conformes au sens de la Peinture.

CONTRE-CHASSIS, second chassis ordinairement de papier verni ou huilé, que les Peintres & les Graveurs placent dans la chambre au-devant du chassis ordinaire, pour rendre la lumiere moins vive, & plus égale. *V.* CHASSIS.

CONTRE-CŒUR. C'est le fond d'une cheminée entre les jambages

Digitized by Google

& le foyer. On appelle auſſi *contre-cœur de fer*, la plaque de fer fondu, ſouvent ornée de Sculpture, laquelle couvre ce fond.

CONTRE-EPREUVE *ou* CONTR'EPREUVE, terme de Graveurs qui ſignifie la repréſentation d'une figure tirée ſur un autre fraichement, imprimée ou deſſinée, mais de maniere que ce qui étoit à gauche dans l'original, ſe trouve à droite dans la *contre-épreuve*. *Voyez* la maniere de faire les contre-épreuves dans l'article ſuivant.

CONTRE-EPREUVER *ou* CONTR'ÉPREUVER, tirer une épreuve ſur une autre; ce qui ſe fait ainſi: après avoir pris le trait en papier verni d'un vernis de Veniſe, & avoir calqué ſon deſſin, comme nous l'avons dit au mot calquer, on prend un papier blanc de même grandeur que le trait, & trempé de la veille, comme pour imprimer une eſtampe, & l'on mouille ce trait parderriere avec une éponge un peu humectée, prenant garde qu'il n'aille point d'eau ſur le côté deſſiné, ce qui empêcheroit le crayon de contre-épreuver. Le trait étant ainſi humecté, l'on prend un cuivre au moins auſſi grand que ce trait, afin qu'en le poſant deſſus, le papier ne déborde pas: on place ce cuivre à plat ſur la table de la preſſe, & l'on a ſoin de le couvrir d'un papier propre & humecté, pour empêcher qu'il ne ſaliſſe le trait; on poſe enſuite le trait ſur le cuivre, de façon que le côté deſſiné ſoit deſſus, & on le couvre du papier blanc qu'on a préparé pour en revoir la contre-épreuve, & ayant mis deſſus quelques maculatures ou feuilles de papier gris auſſi humectées, on poſe doucement ſur le tout pluſieurs langes, & on le fait paſſer ſous la preſſe ſuffiſamment chargée: cela fait, en découvrant votre trait, on voit qu'il a marqué ſur le papier blanc. Vous repaſſerez tout de ſuite ſur le cuivre vernis le papier fraichement décalqué, ſans lui donner le tems de ſécher. La preſſe doit alors être bien ſerrée, & la tourner lentement, afin que le crayon marque mieux ſur le vernis, ce qui contr'épreuve le trait ſur le cuivre: on ne paſſe la planche

Digitized by Google

qu'une fois ſous la preſſe, de peur que les traits ne ſe doublent; enfin cette opération faite, le trait ſe trouve marqué ſur le cuivre dans le même ſens qu'il étoit deſſiné ſur le trait, & le même encore que le tableau original, mais avec beaucoup plus d'eſprit qu'on ne pourroit faire en calquant à la pointe.

S'il eſt néceſſaire que l'eſtampe vienne du même ſens que le tableau ou deſſin original, ce qu'on eſt obligé de faire, quand il y a des actions qui doivent ſe faire de la main droite, & qui viendroient à gauche ſur l'eſtampe, ſi l'on gravoit ſur le cuivre, du même ſens que l'original; alors il faut *contre-épreuver* tout de ſuite ſon trait ſur le cuivre, ſans le faire d'abord décalquer ſur un papier blanc, comme on l'a dit ci-deſſus, & l'on peut dans ce cas deſſiner ce trait avec de la mine de plomb qui marquera aſſez ſur le vernis, mais qui ne le feroit pas ſi bien ſur le papier. De cette façon l'Eſtampe viendra dans le même ſens que le tableau; mais on eſt obligé alors de graver au miroir, comme on le voit au mot *Miroir*. Quelques-uns diſent *contr'épreuver*.

CONTREFORT ou EPERONS. Piliers de Maçonnerie, murs contre-boutans, appuis de murs ou terraſſes.

CONTRE-GARDE. Eſpéce de crêche faite de grands quartiers de pierre dure, ſeulement équarris, & poſés à ſec qui, environnant une pile de pont de pierre, ſert autant pour la garantir du courant rapide d'un fleuve, que de la violence des glaces.

CONTRE-HACHER. *V.* HACHER à la plume.

CONTRE-HACHURES (*gravure & deſſin*), c'eſt après avoir fait des hachures dans un deſſin ou ſur une planche, les couper par de nouvelles hachures, ou diagonalement, ou obliquement, ou quarrément, ſelon que l'exigent les ombres de certains objets: c'eſt ce qu'on appelle *contre-hacher*. *Voyez* HACHURES, TAILLES.

CONTRE-HAUT & CONTRE-BAS. *Voyez* CONTRE-BAS.

CONTRE-JAUGER. *Voyez* JAUGER.

CONTREJOUR, jour ou lumiere oppoſée à

Digitized by Google

quelque chose qui la fait paroître désavantageusement. Il ne faut qu'un contrejour, pour empêcher de voir la beauté d'un tableau. Les femmes se placent à contrejour; elles ne veulent pas que le grand jour leur donne sur le visage.

CONTRE-JUMELLES. Pavés qui, dans les ruisseaux des rues se joignent deux à deux, & font liaison avec les caniveaux & les morces.

CONTRE-LATTER. Couvrir de lattes un pan de charpente des deux côtés, pour l'enduire de plâtre, ou de mortier.

CONTRE-MUR. Petit mur qu'on fait près d'un autre pour le fortifier.

CONTRE-MURER. Faire un contre-mur.

CONTRE-PILASTRE. Pilastre à l'opposite d'un autre dans un même jambage, & au-dedans d'un portique, d'une loge ou galerie, pour en porter les voûtes.

CONTRE-POSEUR. *Voyez* POSEUR.

CONTRE-TAILLES & CONTRE-HACHURES, signifient à peu près la même chose en termes de Gravure en cuivre; en fait de dessin, on dit seulement *contre-hachures*, & *contre-tailles* dans la Gravure en bois. Ce sont des secondes & troisiémes tailles qui coupent quarrément ou obliquement les premieres, suivant les ombres & les objets que l'on veut représenter.

Les *contre-tailles* & les *triples-tailles* sont dans la Gravure en bois l'écueil des Commençans & des Graveurs médiocres, qui n'ont pas l'adresse de la main dans la conduite & la direction de l'outil. Ils sont sujets à rendre les *triples-tailles pouilleuses*, c'est-à-dire, peu nettes, mal coupées, cassées parci par-là, & interrompues. *V.* GRAVURE EN BOIS.

Ces tailles que l'on fait les unes sur les autres, comme par opposition, doivent être plus quarrées & plus unies dans toutes sortes de gravures, quand il s'agit de représenter des rochers, parce que le caillou & la pierre qui composent les rochers, sont plus unis & plus polis que le terrein des montagnes dont ils sont parties. *Voyez* TAILLES, HACHURES.

Digitized by Google

CONTRE-TAILLER. *Voyez* l'article précédent.

CONTRETIRER, c'eſt à peu près le même que *calquer*. Il y a bien des manieres de *contretirer* un deſſin, une eſtampe; outre celles dont nous avons parlé dans l'article *Calquer*; on y réuſſit encore en frottant une glace avec de l'eau gommée, mêlée d'un peu de vinaigre. La glace étant ſéche, on poſe ſur le deſſin ou eſtampe, le côté non frotté, & l'on deſſine ſur le côté frotté avec de la ſanguine, tous les traits & contours qu'on voit à travers de la glace: on couche enſuite une feuille de papier humecté ſur ces traits, qui les enleve de deſſus la glace, & les reçoit. Ce terme n'eſt guéres d'uſage, *calquer* dit tout.

Quant aux tableaux, la maniere la plus prompte & la plus uſitée, eſt de les *contretirer* au voile, ce qui s'appelle *prendre au voile*, dont *voyez* l'article.

CONTRE-VENTER, terme d'Arch. Mettre obliquement des piéces de bois dans les charpentes des bâtimens, pour réſiſter à la fureur des vents.

CONTRE-VENTS ou GUETTES. Piéces de bois poſées en décharge dans l'aſſemblage des dômes & des pans de bois.

CONVENANCE, en Peinture, ſignifie non-ſeulement l'accord des parties, pour former un tout qui ne ſoit pas ridicule, mais la ſageſſe & le goût dans le choix de ces parties priſes relativement ou ſéparément. C'eſt la *convenance* qui aſſigne à chaque objet d'un tableau le caractere qui lui convient par rapport à ſa grandeur, ſa diſpoſition, ſa forme, ſa richeſſe ou ſa ſimplicité. C'eſt par elle qu'on ne loge pas un Roi dans une maiſon de Bourgeois, & un Charbonnier dans un palais. C'eſt elle qui enſeigne à ne pas habiller une payſanne d'étoffes de drap d'or ou de ſoye, à ne pas mettre la tête d'un jeune homme ſur le corps d'un vieillard, ni la main d'une femme au boût du bras d'un homme; à conſerver à chaque objet ſes proportions naturelles, ſuivant la perſpective; à donner à chaque figure le caractere qui lui convient, ſuivant la paſſion naturelle qui le meut, ſelon ſon âge, ſon ſexe & ſa condi-

Digitized by Google

tion; à garder le *costume*, tant pour les fabriques, les habillemens, les armes, &c. que pour la maniere d'agir; enfin à disposer tout, de maniere que l'ensemble fasse un tout d'accord; à ne rien introduire dans ses compositions qui ne soit vraisemblable, énergique, naturel & conforme aux régles du bon goût & de la bienséance. *Voyez* COMPOSITION.

La plûpart des Peintres ignorent ou ne font pas assez de cas des loix de la *convenance*, soit dans les contrastes, soit dans les attitudes, soit enfin dans la disposition des objets pour l'ordonnance de leurs tableaux. Quelques-uns les regardent comme des minuties, pendant que les gens connoisseurs & de bon sens les traitent de fautes réelles, parce qu'ils sçavent de quelle conséquence sont les *convenances* essentielles, sur-tout dans un art qui a pour objet de faire illusion, de plaire & d'instruire, & qui ne doit par conséquent rien exposer aux yeux, qui ne soit une imitation exacte de la belle nature. La bienséance n'est pas tout-à-fait la même que *convenance*; il ne faut donc pas les confondre. En Architecture, on entend par *convenance*, l'accord qu'on doit observer dans toutes les parties d'un édifice, relativement à sa forme, à sa grandeur, à sa richesse, à sa simplicité, &c. de maniere qu'il convienne au rang, à la dignité ou à l'opulence du propriétaire.

COPAL, résine dure, jaune, luisante, transparente, dont il y a deux espéces: la premiere appellée *copal oriental*, est fort rare; on nous l'apporte des grandes Indes & de la Nouvelle Espagne. Elle rend au feu une odeur approchante de celle de l'oliban. La seconde espéce découle sans incision d'un grand arbre des montagnee des Isles Antilles. Quelques-uns l'appellent *karabé*, parce qu'elle lui ressemble. Cette seconde espece nous est apportée par Nantes ou par la Rochelle. On doit la choisir la plus belle & la plus nerte; elle fait la base principale du beau vernis de Martin. Elle ne se dissout pas dans l'esprit de vin sans une préparation dont on fait un secret; il faut auparavant la mettre

Digitized by Google

en digeſtion dans un diſſolvant réſineux & huileux.

COPIE, répétition d'un morceau de Peinture, de Sculpture, de Gravure ou de Deſſin. Celui qui ſert de modéle pour faire cette répétition, s'appelle original, quand il a lui même été fait d'après nature, ou de *pratique* : c'eſt pourquoi l'on dit *travailler d'après nature*, & non *copier d'après nature*.

Pour faire un original, on puiſe ſes idées dans la nature, que l'art ne ſçauroit égaler ; & c'eſt des ouvrages défectueux de l'art, qu'on les emprunte pour faire une *copie*. On a le champ libre pour la touche, le coloris, les attitudes, la diſpoſition & l'expreſſion, quand il s'agit de faire un original, & l'on eſt tellement aſtreint & borné quand il faut copier, que l'ouvrage ne ſçauroit avoir cette air libre, ni cet eſprit qui ſe fait voir dans un original : le même Peintre qui feroit l'un & l'autre, n'y mettroit même pas la même beauté. Suppoſant que le Copiſte fût plus habile que l'auteur de l'original, la copie n'égalera pas le tableau du ſecond, parce qu'il eſt preſqu'impoſſible que la main exécute parfaitement ce que l'imagination n'a pas conçu. D'ailleurs un habile homme ne s'amuſe guére à faire des *copies* ; elles ſont communément l'ouvrage d'une main médiocre.

Mais quoiqu'on diſe avec raiſon, qu'une *copie* eſt ordinairement inférieure à ſon original, il peut arriver qu'elle ſoit meilleure. Un Peintre médiocre peut avoir eu une grande penſée, & n'avoir pas ſçu la rendre avec toutes les beautés dont elle étoit ſuſceptible. Qu'un très-habile homme ſaiſiſſe d'après lui cette penſée dans tout ce qu'elle a de ſublime & de beau, il en perfectionnera la touche, le coloris, l'expreſſion : la *copie* alors qu'il en aura faite, ſera préférable à l'original.

Certains Peintres ont copié ſi exactement des tableaux, que des grands Connoiſſeurs même ont été embarraſſés à diſtinguer la *copie* de l'original. Les amateurs de tableaux doivent donc être très-circonſpects, ſoit dans leurs jugemens, ſoit dans leurs

Digitized by Google

achats, sur-tout quand il s'agit des grands Maîtres de l'Ecole Italienne, parce qu'on voit encore aujourd'hui des *copies* de leurs tableaux, faites avec une franchise, une hardiesse & une facilité surprenante.

Quand, en copiant un tableau ou un dessin, on ne s'astreint pas précisément à la touche, à la maniere du Maître, & à tous les traits de l'original, le tableau n'en est pas moins une copie, comme une traduction est toujours une traduction, quoiqu'habillée à la Françoise, & qu'elle ne soit pas littéralement servile.

On peut dire de certains morceaux, qu'ils ne sont proprement ni copies, ni originaux. Ce sont ceux qui tiennent de l'un & de l'autre. Lorsque, par exemple, dans la composition d'un tableau d'histoire, on fait entrer une ou plusieurs figures prises d'un tableau d'un autre Peintre, le tableau du premier est *copie* dans cette partie, & original dans le reste. C'est pourquoi on dit qu'un Peintre *se copie* quand il place dans un second tableau, une figure, des airs de tête, des attitudes précisément les mêmes qu'il avoit employées dans un de ses ouvrages précédens.

Une copie dans laquelle on a corrigé ou d'invention ou d'après nature, & dans laquelle le copiste a changé quelque chose d'assez essentiel, est d'une dénomination équivoque; mais elle appartient plus à la *copie* qu'à l'original.

Le même Peintre, pour sa propre satisfaction, ou pour faire plaisir à quelqu'ami, fait quelquefois deux tableaux semblables pour la composition, la touche; mais en faisant le second, il lui survient des idées plus vives sur le sujet, qui pouvoient lui être échappées dans le premier; il rendra l'expression plus forte & plus énergique, le coloris plus brillant, & plus vrai dans le second, celui-ci doit-il passer pour copie?

Il est encore des tableaux d'une autre espece, qu'on pourroit regarder comme de seconds originaux. Ce sont ceux que d'excellens Peintres se sont donné la peine de faire d'après certains fameux morceaux peints à fresque ou autre-

Digitized by Google

ment sur les murs des Eglises. *Voyez* ORIGINAL, CONNOISSANCE.

COPIER, travailler servilement d'après quelque chose, & l'imiter en tout, autant que l'habileté du copiste le permet. *Copier* ne s'entend pas seulement du travail que l'on fait d'après un original, ou *copie* souvent d'après d'autres *copies*, ou d'après des estampes. On dit *copier la nature*, & non d'*après nature*. Dans ce cas il faut toujours faire choix de ce qu'elle a de plus beau & de plus parfait, & suppléer par l'art à ce qu'elle peut avoir de défectueux.

Quand on *copie* un tableau pour le graver, l'estampe qui en vient s'appelle *originale*; & celles qui sont faites d'après celle-ci, ou d'après d'autres, sont des *copies*. *V.* ESTAMPE.

COPIER, avec le pronom personnel (se), se dit aussi en Peinture, d'un Peintre qui se répéte. *Voyez* RÉPÉTER.

COPISTE. En termes de Peinture, se dit d'un Peintre qui ne fait point de tableaux de son invention, & qui ne travaille que d'après d'autres. Un *Copiste*, qui n'est que copiste, quelqu'habile qu'il soit, n'est jamais regardé comme un bon Peintre.

COQUILLE. Les Peintres en mignature & Eventaillistes mettent leurs couleurs dans des *coquilles* de moules de rivieres ou autres, & les y fixent en les détrempant avec de la gomme arabique dissoute dans de l'eau. On les y laisse sécher, & on garantit ces couleurs de la poussiere & autres ordures, en les couvrant de papier. C'est de-là qu'est venu le nom *d'or* ou *d'argent en coquille*, que les Enlumineurs & Eventaillistes mettent en usage. *Voyez* OR, ARGENT.

COQUILLE, est aussi un ornement de Sculpture, imité des conques marines; & qui se met au cul du four d'une niche. On appelle *Coquilles doubles*, celles qui ont deux ou trois lévres; & *Coquille d'escalier*, le dessous des marches d'un escalier à vis, de pierre, lesquelles tournent en limaçon, & portent leur délardement.

Coquille double, est celle qui a deux ou trois lévres.

COQUILLIER, est une boîte divisée en petites cases, dans lesquelles on

Digitized by Google

met les coquilles qui contiennent les couleurs.

CORBEAU, terme d'Arch. C'eſt ainſi qu'on appelle les mutules ou modillons qui ſont dans les corniches des colonnes, & particuliérement dans les Doriques. On donne auſſi ce nom aux conſoles. *Voyez* ce mot.

CORBEILLE, morceau de Sculpture en forme de pannier rempli de fleurs ou de fruits, qui ſert à terminer quelque décoration. On en fait en bas-relief & en ronde boſſe, ſuivant la place qu'ils doivent occuper.

CORDAGES. *Voyez* CABLES.

CORDELIERE. Petit ornement taillé en maniere de cordon ſur les baguettes.

CORDERIE. Grand bâtiment, comme une galerie, dans un Arſenal de Marine, où l'on fait les cordes & les cables pour les vaiſſeaux.

CORDON de Sculpture. Moulure ronde en forme de tore, employée dans les corniches des appartemens. Elles ſont ainſi nommées, de ce qu'on y traite des fleurs, des feuilles de chêne ou de laurier continues, quelquefois des rubans. En Architecture, c'eſt un arrondiſſement ou un certain rang de pierres qui avancent, & qui marquent les diviſions d'une muraille, & ſuivant l'uſage de celle-ci, où elle finit, & ou commence le parapet. Ces cordons étoient autrefois fort en uſage dans les bordures des tableaux; ce qui les fait encore appeller *bordures à cordons.*

CORINTHIEN. *Voy.* ORDRE CORINTHIEN.

CORNE d'Abaque. On appelle ainſi, en Architecture, les quatre coins du tailloir d'un chapiteau. *Corne de Bélier* ſe dit des volutes qui ſervent d'ornemens aux chapiteaux des Ordres Ionique & Compoſite; *Corne de Bœuf* ou *de Vache*, le trait de Maçonnerie qui eſt un demi-biais paſſé.

CORNE d'Abondance. Ornement de Peinture & de Sculpture, ordinairement placé par attribut allégorique, pour déſigner l'abondance. C'eſt une eſpece de corne tournée en ligne ſpirale, allant toujours en s'élargiſſant, de l'ouverture de laquelle ſortent des fruits, des

Digitized by Google

fleurs, des bijoux, des médailles, &c.

CORNET, en termes de Peintres en miniature, eſt un étui d'ivoire dans lequel on met une certaine quantité de petits godets auſſi d'ivoire, & garnis des couleurs broyées & gommées pour s'en ſervir dans le beſoin.

CORNICHE. C'eſt le troiſiéme membre de l'entablement, lequel eſt différent ſelon les Ordres; & en général toute ſaillie profilée qui couronne un corps.

La *Corniche Toſcane* a peu de moulures & eſt ſans ornemens; la *Dorique* eſt ornée de *mutules*, & de denticules; l'*Ionique* a quelquefois ſes moulures taillées d'ornemens avec des denticules; la *Corinthienne* eſt celle qui a le plus de moulures, de modillons; la *Compoſite* a des moulures taillées, des denticules, & canaux ſous ſon plafond.

On appelle *Corniche architravée*, celle qui eſt confondue avec l'architrave, la friſe en étant ſupprimée; la *ceintrée*, celle qui, dans ſon élévation eſt retournée en arcade; la *circulaire*, celle du dehors & du dedans de la tour d'un dôme; la *continue*, celle qui n'eſt coupée par aucun corps, & qui rentre dans elle-même; la *coupée* ou *interrompue*, celle que coupe quelque corps; la *corniche d'appartement* eſt toute ſaillie qui ſert dans un appartement à ſoutenir le lambris ou le ceintre, & à couronner le lambris de revêtement; il y en a de ſimples ou architravées dans de petits entablemens ornés de Sculpture; celle *de couronnement* eſt la derniere d'une façade, qu'on nomme *entablement*, ſur laquelle poſe l'égoût ou chêneau d'un comble; celle appellée *de placard* eſt le couronnement de la décoration d'une porte ou croiſée de menuiſerie ou de marbre; celle en *chanfrein* eſt la plus ſimple, n'ayant point de moulures; *la mutilée* eſt celle dont la ſaillie eſt retranchée & coupée au droit du *larmier*, ou réduite en *Platebandes*, avec une *Cymaiſe*, (V. ces mots); la *rampante*, celle d'un *Fronton* pointu; & la *Volante*, toute *Corniche* de menuiſerie *chanfreinée* par derriere, qui ſert à couronner un lambris, à ſoutenir un plafond de toile, & à former les cadres des

Digitized by Google

renfoncemens du *Sophite*. (Voyez les mots en Italique.)

CORNIER. *Voyez* POTEAU CORNIER.

CORNIERE. *V.* NOUE.

CORPS, terme employé par les Graveurs, pour signifier la solidité, la largeur & l'épaisseur de la partie du burin, qui est aiguisée en forme qui tient du lozange & du quarré. Le burin doit être assez délié par la pointe ; mais il ne faut pas que cela vienne de trop loin ; afin qu'il conserve assez de *corps*, pour pouvoir résister selon les nécessités de l'ouvrage. *Bosse*.

CORPS PERCÉ. Expression en usage chez les Peintres & les Graveurs, pour signifier une couleur claire, placée sur une autre claire, & qui ne font d'effet que par leur différence. Le corps percé est un *accident* fort à éviter, parce qu'il ruine l'intelligence du clair-obscur. *Ab. Bosse*.

En Architecture on appelle CORPS tout membre, qui par sa saillie excéde le nud du mur, & qui sert de champ à quelque décoration ou ornement. Le *Corps de fond* est celui qui porte dès le bas d'un bâtiment avec empattemens & retrait.

CORRECT, *V.* CORRECT.

CORRECTEMENT, *Voyez* CORRECTION.

CORRECTION, terme de Peinture qui se dit en parlant du dessin. Un dessin bien *correct*, bien arrêté. La *correction* consiste dans la justesse des proportions, dans les contours & les arrondissemens des figures, bien rendus selon le vrai de la nature. On ne sçauroit faire un dessin bien *correct*, sans connoissance de l'Anatomie & du corps humain ; c'est pourquoi tous les Peintres devroient dessiner leurs figures d'après nature, & la belle nature. Le Titien n'étoit pas *correct* dans ses dessins ; le Poussin, le Brun dessinoient *correctement*. Raphaël est infiniment estimé pour la *correction* du dessin.

CORRIDOR, terme d'Arch. Allée entre un ou deux rangs de chambres, pour les dégager, & cependant les communiquer : c'est aussi, suivant Palladio, une balustrade ou accoudoir.

CORROI. Terre glaise bien paitrie, dont on fait le fond d'un réservoir, d'un

Digitized by Google

d'un baſſin, &c. pour retenir l'eau : c'eſt auſſi une certaine épaiſſeur de terre glaiſe entre le contremur d'une foſſe d'aiſance & un puits, pour empêcher qu'elle ne la corrompe.

CORROYER. Paîtrir la terre glaiſe, & en ôter tout ce qu'elle a de contraire à l'uſage de la Sculpture.

En Architecture, c'eſt paîtrir & battre au pilon de la terre glaiſe pour en faire un corroi. C'eſt encore bien paîtrir la chaux & le ſable avec de l'eau, par le moyen du rabot, pour en faire du mortier.

CORROYER le bois. C'eſt l'applanir avec la varlope, après l'avoir ébauché avec le fermoir.

COSTUME (Peinture) terme adopté de l'Italien : c'eſt la conformité de la repréſentation d'un ſujet de Peinture avec l'action même hiſtorique, ſuivant les mœurs, les caracteres, les modes, les uſages, les habits, les armes, les bâtimens, les plantes, les animaux, les loix, le goût, les richeſſes du pays & du tems où s'eſt paſſée l'action que le Peintre ſe propoſe de repréſenter.

Pour l'exactitude entiere du *coſtumé*, il faut qu'il y ait quelques ſignes particuliers, qui déſignent le lieu où la ſcene s'eſt paſſée, & les perſonnages du tableau ; repréſenter le lieu tel qu'il étoit, quand il eſt connu, & prendre garde à n'y rien mettre de contraire aux notions qu'on peut en avoir.

Le *coſtumé* demande auſſi que l'on donne aux perſonnages la couleur des carnations, & l'habitude de corps que l'Hiſtoire dit leur être propres : on comprend encore dans le *coſtumé*, tout ce qui concerne les bienſéances, le caractere & les convenances propres à chaque condition, &c. *Voyez* CONVENANCE.

Quand on dit qu'il faut toujours obſerver le *coſtumé*, cette loi ſouffre quelque exception. Les habillemens du tems ont à la vérité l'avantage de devenir hiſtoriques pour la poſtérité ; mais ils entraînent ſouvent un très-grand déſavantage pour le bel effet. Cet inconvénient eſt très-ſenſible dans la Sculpture, encore plus que dans la Peinture. Un Guerrier moderne, dont les cheveux ſeroient arrangés à la mode

Digitized by Google

du jour, la chemise qui passeroit le haut de la cuirasse & les brassarts, formeroient un ouvrage de petite maniere & de mauvais goût. Que l'on soit, si l'on veut, fidele à l'étiquette de la mode dans le simulacre de ces hommes vulgaires, qui n'ont de mérite que de s'en occuper, afin d'exister; mais que nos Artistes ne travaillent pas ainsi pour des hommes, dont la mémoire ne doit pas s'évanouir avec les modes; & qu'ils ne donnent pas dans le ridicule de ces chevelures boursouflées, tant artificielles que naturelles, qui avoient malheureusement commencé à s'introduire: les cheveux naissans, tels que les Grecs & les Romains les portoient, sont la seule coëffure qui réussisse dans la ronde-bosse.

On peut bien, & même on le doit, employer dans un portrait les ajustemens du tems, quoiqu'ils soient si ingrats à traiter, & qu'ils n'ayent pas ces graces naturelles de vêtemens antiques.

Par la maniere dont ceux-ci étoient coupés, se rapprochant plus des membres, il se répandoit à chaque mouvement du corps, une variété dans les plis, qui se groupoient d'eux-mêmes; ce que n'ont point les ajustemens modernes: tout y est froidement symmétrisé; symmétrie que les Peintres ne peuvent rompre que par des plis forcés, ou des lambeaux d'étoffes étrangers au sujet, dont ils se servent pour contraster.

Malgré cependant tout l'avantage que les Anciens trouvoient dans l'usage de leurs draperies, ils sentirent que le creux de leurs plis presque adhérens au corps, ne dessinant pas encore assez le nud, elles devenoient lourdes dans l'imitation; ce qui les engagea pour draper, à se servir de linge mouillé: souvent même jaloux de conserver à la nature toutes les graces de ses contours, ils banniſſoient les vêtemens de leurs figures. On en a abandonné l'usage, ainsi que celui du linge mouillé, & il est fort douteux qu'on y ait gagné.

C'est à quoi les Sculpteurs de nos jours devroient bien faire attention: la France ne fut jamais si riche en habiles Artistes en ce genre; ils ren-

Digitized by Google

dront un jour célébre le siecle où ils vivent, par les beaux morceaux qui sortent de leurs mains.

COTES, t. d'Arch. Listels qui sur le fort d'une colonne cannelée, séparent les cannelures.

Côtes de coupe. Saillies qui séparent en parties égales la douelle d'une voûte sphérique.

Côtes de Dôme. Saillies qui excédent le nud de la convéxité d'un Dôme, & la partagent également, en répondant à plomb aux jambages de la tour, & se terminant à la lanterne.

Côtes de pierre ou de marbres. Ce sont, dans l'incrustation, les morceaux les plus longs & étroits, qui sont beaucoup plus étroits que les simples tranches.

COTÉ. C'est en Architecture un des pans d'une superficie réguliere ou irréguliere, & le *côté* droit ou gauche d'un bâtiment se doit toujours entendre par rapport au bâtiment même, & non pas à la personne qui le regarde.

COTTER, t. d'Arch. C'est marquer sur un dessin par *cottes* ou chiffres, les mesures d'un bâtiment, & les pantes ou chûtes d'un terrein sur les plans & les profils.

COUCHE, enduit de couleur qu'on met sur la toile, sur le bois, sur les murs, &c. avant de peindre dessus : cette *couche* s'appelle *impression*. Quand on met des couleurs l'une sur l'autre à diverses reprises, en peignant, on dit bien *coucher* la couleur, mais on ne doit pas dire qu'un tableau a deux ou plusieurs *couches de couleurs*. *Voyez* COUCHER.

COUCHE, en termes d'Arch. est une piéce de bois couchée à plat sous le pied d'un étai, ou mise à plomb pour élever un *étresillon* ou un *étançon*. On appelle *Couche de ciment*, une espéce d'enduit de chaux & de ciment, d'environ un demi-pouce d'épaisseur, qu'on raye & picotte à sec avec le tranchant de la truelle, sur lequelle on passe successivement jusqu'à cinq ou six autres enduits de la même maniere, pour faire le corroi du canal d'un aqueduc; & *Couche de couleur*, une impression de couleur à huile ou à détrempe.

COUCHER, en termes de Peinture, signifie étendre les couleurs avec

Digitized by Google

la broſſe ou le pinceau, comme pour faire un enduit. L'art de coucher les couches, eſt la préparation au *maniment*. Il ne faut pas tourmenter les couleurs, c'eſt-à-dire, trop frotter avec la broſſe, parce que les couleurs ſe terniroient, & perdroient leur éclat; il vaut mieux placer les teintes les unes auprès des autres, & puis les réunir en en adouciſſant les paſſages. On doit auſſi *coucher* les couleurs largement, en empâtant beaucoup, & à grands coups. On dit *coucher* légérement, *coucher* du vernis.

COUCHIS, t. d'Arch. La forme de ſable d'environ un pied d'épais, qu'on met ſur les madriers d'un pont de bois, pour y aſſeoir le pavé. Un *Couchis de lattes*, eſt un lattis à lattes jointives, attachées ſur les ſolives d'un plancher creux, pour en porter la fauſſe aire de gros plâtre.

COUDE, t. d'Arch. Angle obtus dans la continuité d'un mur de face ou mitoyen, conſidéré pardehors, & un pli pardedans. On appelle en Architecture hyd. *Coude de conduite*, le tournant d'une conduite de fer, un bout du tuyau de plomb coudé, pour raccorder des tuyaux à bride, à manchon, &c.

COUDÉE. Meſure antique priſe depuis le coude juſqu'à l'extrémité de la main. Il y en avoit de trois ſortes, la grande, qui étoit de neuf pieds, c'eſt-à-dire, d'environ huit pieds deux pouces de notre pied de Roi; la moyenne, de deux pieds, valant environ un pied dix pouces de Roi; & la petite, d'un pied & demi, faiſant près d'un pied & demi de Roi.

COUETTE, t. d'Arch. *Voyez* CRAPAUDINE.

COULANT, le *coulant* des plis, en termes de Peinture, ſignifie la longueur du pli d'une draperie, le ſens dans lequel le pli eſt contourné. On dit auſſi des contours bien *coulans*.

COULANT, qui n'eſt point prononcé rudement, ni marqué par des creux ou des élévations trop ſenſibles. Les contours des femmes & des jeunes gens doivent être plus *coulans* que ceux de l'âge parfait, parce que dans celui-ci les attaches ſont formées & très-reſſenties.

COULÉE, en termes de Gravure, ſe dit d'une

Digitized by Google

taille qui ſuit naturellement la direction qu'elle doit avoir pour exprimer un contour ou autre effet qu'on en attend. Une taille *coulée* eſt oppoſée à celle qui forme des tournoyemens bizarres, qui tiennent plus du caprice que de la raiſon. Quoique les tailles doivent être *coulées*, on doit cependant prendre garde de ne pas tomber dans cette droiture, comme beaucoup de jeunes gens font, lorſqu'ils veulent graver proprement, parce qu'il leur eſt plus facile de pouſſer des coups de burin peu tournés, que de les conduire ſuivant ces hauteurs & cavités des muſcles, qu'ils n'entendent pas aſſez.

COULER, ſe dit des coups de burin que l'on conduit en ligne aſſez droite, pour former les tailles. On peut *couler* quelques ſecondes tailles du côté des ombres, quand on veut repréſenter du poil, des cheveux ou de la barbe, afin de mêler & donner plus d'union avec la chair; mais il faut que ces tailles ſoient bien déliées. Cette maniere fait un fort bon effet; car on doit les repréſenter, autant qu'il eſt poſſible, par l'effet d'une ſeule taille; des poils trop comptés ſont durs, particuliérement dans les petites figures.

COULER en plomb, terme d'Arch. C'eſt remplir de plomb les joints des dales de pierre, & des marches de perron à l'air, & ſceller avec du plomb les crampons de fer ou de bronze.

COULER (le), ſe dit auſſi en Peinture des premieres teintes que l'on met ſur les ébauches. Ce *couler* ſe fortifie enſuite par de nouvelles teintes couchées largement, & bien empâtées.

COULEUR: la Peinture en reconnoît de deux ſortes en général; la *couleur naturelle* des objets que le Peintre ſe propoſe d'imiter, ſur ſa toile, & la *couleur artificielle*, ou celle qui réſulte du mêlange des couleurs de ſa palette. Ce mêlange appliqué ſuivant les régles de la Peinture, s'appelle *couleur locale, couleurs rompues, demi teinte, &c.* on les trouvera expliquées à la fin de cet article.

Avant d'entrer dans le détail des *couleurs* à l'égard de la Peinture, j'ai cru devoir dire quelque choſe

Digitized by Google

de la *couleur* des objets naturels, & des organes qui la font appercevoir, afin de mettre devant les yeux du Lecteur la raiſon phyſique qui s'oppoſe ſouvent à ce qu'un Peintre devienne bon coloriſte.

Que les objets ſoient en effet colorés, ou qu'ils nous paroiſſent ſeulement tels, je laiſſe ce problême à diſcuter aux Phyſiciens. L'uſage a prévalu de dire qu'un objet eſt de la couleur, dont l'idée eſt excitée en nous par les rayons de lumiere réfléchis par l'objet. Ces rayons agitent les fibres de l'œil, ſuivant leur diſpoſition; cette agitation modifiée de telle ou telle façon, l'idée de telle ou telle *couleur* ſe préſente à l'eſprit: ainſi tous ceux qui ſont ſuſceptibles de cette impreſſion des rayons de lumiere, voyent le même objet, quand il eſt préſent à leurs yeux; mais tous ne recevant pas également la même impreſſion, tous ne doivent pas voir l'objet teint de la même couleur. Ceux qui ont la jauniſſe voyent en tout des nuances de jaune. Ne peut-il pas arriver que la nature ou quelque diſpoſition du tempérament, ayent diſpoſé les organes de quelques-uns, comme le ſont ceux des perſonnes affectées de quelque maladie? Si le même objet faiſoit, quant aux *couleurs*, la même impreſſion ſur tous les hommes, la même *couleur* plairoit ſans doute également à tous: mais l'un aime le rouge, l'autre le bleu, celui-ci le verd, celui-là le jaune; ce qui prouve la force ou la foibleſſe des fibres des uns & des autres, puiſque l'éclat & la vivacité flattent la vûe de celui-là, pendant que celui-ci ne ſe plaît qu'à voir des *couleurs* douces.

Cette différence de force dans les fibres, donne encore lieu à une obſervation qui n'eſt pas moins eſſentielle. Un homme dont les fibres ſont délicates, recevra l'impreſſion d'un fort beau rouge, d'un rouge éclatant, pendant que celui dont les organes ſeront moins ſuſceptibles d'une impreſſion auſſi vive, ne verra peut-être l'objet que teint de couleur de roſe, ou d'un rouge moins vif que le premier. Ne pourroit-on pas pouſſer les choſes encore au-delà? Qui ſçait ſi les organes

Digitized by Google

d'un homme ne recevront pas les impressions du verd, par la réflexion des mêmes rayons qui font sur les organes d'un autre l'impression du bleu, parce qu'il les a constituées de maniere à en recevoir une sensation plus ou moins vive? Les préjugés de l'éducation influent beaucoup sur les jugemens que nous portons à l'occasion des sens.

Quoi qu'il en soit, il y a des couleurs & des corps colorés. Les corps refléchissent plus de rayons, & leur couleur est plus vive à proportion qu'ils participent du blanc. Le noir les absorbe tous; & moins une couleur réfléchit de rayons, plus elle approche du noir.

C'est sur ces principes, qu'on doit juger un Peintre sur son coloris, quand il est d'ailleurs très-habile dans toutes les autres parties de la Peinture. Si le Poussin avoit vû la nature par les yeux du Titien ou de Rubens, son coloris n'auroit pas été si foible; c'est la seule bonne raison qui puisse excuser le Poussin, & tous ceux qui, comme lui, donnent leurs soins & leur attention, pour se rendre parfaits dans cet art si difficile.

Le terme *couleur* se prend en différens sens dans la Peinture, soit relativement aux *couleurs* que le Peintre employe, soit quant à la *couleur* générale du tableau, ou à celle qui est particuliere à chaque objet naturel, ou imité d'après la nature.

Comme le Peintre est obligé de considérer deux sortes d'objets, le naturel ou celui qui est véritable, & l'artificiel ou celui qu'il veut peindre, il doit aussi considérer deux sortes de *couleurs*; la naturelle & l'artificielle, qui prend son nom de ce que, par le seul artifice du mêlange des *couleurs* de la palette, on peut parvenir à imiter la *couleur* des objets naturels.

Pour cet effet, il faut avoir une parfaite connoissance de ces deux sortes de *couleurs*; observer de plus que dans la *couleur* naturelle, il y a la *couleur* réfléchie, & la *couleur* de la lumiere; & parmi les *couleurs* dont il fera usage, il doit connoître celles qui ont amitié ensemble, pour ainsi dire, & celles qui ont antipathie; sçavoir, leurs

Digitized by Google

valeurs prises séparément & par comparaison des unes aux autres. Il faut encore que le Peintre se forme le goût, pour être en état de choisir dans la nature ce qu'elle a de beau & de bon à imiter, selon les régles de son art; car toutes les *couleurs* qui se présentent indifféremment, ne sont pas propres à produire un effet avantageux. Il doit donc choisir celles qui conviennent à la beauté de l'ouvrage qu'il se propose. Il songera non-seulement à rendre ses objets en particulier beaux, naturels & séduisans; mais il aura de plus une attention scrupuleuse pour l'union du tout ensemble, tantôt en diminuant de la vivacité du naturel, & tantôt en enchérissant sur l'eclat, en exagérant même la force des *couleurs* qu'il y trouve. Un habile Peintre n'est pas l'esclave de la nature, mais le judicieux imitateur, & pourvu qu'un tableau fasse l'effet qu'il doit faire, en en imposant agréablement aux yeux, c'est tout ce qu'on peut en attendre. *De Piles.*

Plus un Peintre réussit ns cet objet, plus il mérite des éloges : c'est sur cela qu'on juge de ce qu'on appelle *sa couleur*, c'est-à-dire, celle des objets particuliers, & celle du tableau en général. On dit alors, *ce Peintre a un bon ton de couleur* ou *une bonne couleur*, *sa couleur est fiere*, &c. *Voyez* COLORIS, TON, ENSEMBLE, CLAIR-OBSCUR.

La *couleur artificielle* étant proprement la *couleur* de la peinture, elle demande un détail plus circonstancié. Elle se fait par le mêlange & la rupture de différentes *couleurs* qu'on peut encore partager en naturelles & artificielles. Les *naturelles* sont celles que la nature nous fournit telles qu'on les employe, simples ou rompues; les *artificielles* sont celles que l'art forme au moyen du feu ou de quelqu'autre agent, par l'assemblage de plusieurs ingrediens, ou par le changement que ces agens produisent sur une seule & même matiere. Les unes & les autres de ces *couleurs* considérées en elles-mêmes, se nomment *couleurs capitales*, parce qu'elles entrent dans la composition de toutes les autres, dont le nombre est infini.

Digitized by Google

Voici, selon M. de Piles, les noms & les qualités des *couleurs capitales*, quant à la Peinture.

L'ochre de rut est une *couleur* des plus pesantes & des plus terrestres.

L'ochre jaune ne l'est pas tant, parce qu'elle est plus claire.

Le massicot est fort léger, étant un jaune clair qui approche du blanc.

L'outremer & l'azur sont des couleurs très-légeres & très-douces.

Le vermillon est entierement opposé à l'outremer & à l'azur.

Les laques tiennent le milieu entre l'outremer & le vermillon : elles sont plus douces que rudes.

Le brun-rouge est des plus terrestres.

Le stil de grain est une *couleur* indifférente, & qui par le mêlange est fort susceptible des qualités des autres couleurs : mêlé avec le brun-rouge, il en résulte une *couleur* des plus terrestres ; rompu avec le bleu ou le blanc, il devient une *couleur* des plus fuyantes.

La terre verte est légere, & tient le milieu entre l'ochre jaune & le bleu.

La terre d'ombre est extrêmement terrestre & pesante ; il n'y a que le noir qui puisse le lui disputer.

De tous les noirs, le plus terrestre est celui qui s'éloigne le plus du bleu. *De Piles.*

Les terres d'Italie sont plus ou moins légeres, suivant qu'elles participent plus ou moins du jaune-clair.

La terre de Cologne est assez-pesante, parce qu'elle approche du noir.

Le carmin tient de la laque rompue avec le vermillon.

La gomme gutte est légere.

L'orpin jaune est un peu plus pesant.

Le rouge participe du vermillon.

Les autres *couleurs* sont le jaune de Naples, la terre de Veronne, la terre noire d'Allemagne, le minium, la cendre bleue, le verd de montagne, le blanc de céruse, le blanc de plomb, l'inde, le verd de gris, le noir d'os, le noir d'ivoire, le noir de pêches, le noir de fumée, le noir de lie de vin brûlée, le noir de liege brûlé, le bistre, le brun-rouge d'Angleterre, l'ochre rouge, le blanc de craye, le verd d'iris, la pierre de fiel & le verd de vessie.

Digitized by Google

On rend toutes ces couleurs plus ou moins terrestres, selon qu'on y mêle plus ou moins de noir ou de brun, & d'autant plus légeres qu'on y mêlera plus de blanc. C'eſt de ce mêlange qu'on doit juger des qualités des couleurs *rompues. Voyez* ROMPUE.

Certaines couleurs ont de l'amitié enſemble, d'autres ont de l'antipathie. Celles qui ont de la ſympathie, ſont une *couleur* douce, quand elles ſont mêlées; les autres font une *couleur* dure & déſagréable. Le bleu & le vermillon ne s'accordent point; le jaune & le bleu font le verd, dont la couleur plaît & réjouit la vûe. *V.* AMITIÉ, UNION, SYMPATHIE, ANTIPATHIE, RUPTURE.

Les couleurs *ennemies* peuvent cependant s'allier, quand on y mêle une couleur qui a de la ſympathie avec les deux, ou même avec une ſeulement, pourvû que celle qui ſert de médiateur, ſoit la couleur dominante.

Toutes les couleurs naturelles ou factices ſe trouvent chez les Epiciers, Marchands de couleurs. Ils les vendent en gros ou en détail, ſoit en pierre, en pains ou en poudre, ſoit broyées à l'huile. Elles ſont expliquées dans leurs articles, où l'on entre dans un aſſez grand détail de la maniere de faire celles qui ſont factices, des lieux d'où l'on tire celles qui ſont naturelles, & du choix que l'on en doit faire.

De ces *couleurs*, les unes s'employent à l'huile, d'autres ſeulement à freſque, d'autres en détrempe, d'autres à la mignature, d'autres enfin dans la peinture à la cire. *Voyez* la Préface & chacun de ces articles.

Les couleurs que la terre fournit en pierres ou en maſſe, ſe réduiſent en poudre dans un mortier de marbre avec le pilon, & puis ſe broyent ſur l'écaille de mer ou le porphyre, ou autre pierre à broyer avec la molette, en y mêlant de l'huile ou ſeulement de l'eau.

Celles que les Epiciers vendent préparées, & prêtes à mettre en œuvre pour la Peinture à l'huile, ſont renfermées dans des veſſies de différens poids. Les *couleurs* pour la détrempe, ſe vendent ordinairement ſans préparation, en pierre

Digitized by Google

ou en poudre ; les Peintres les préparent eux-mêmes.

Pour celles qui ſervent à la mignature, qui ſont toujours les plus belles & les plus fines, elles ſe débitent au gros ou à l'once, ſuivant qu'elles ſont précieuſes. Les unes, comme les blancs, les noirs, l'inde, les maſſicots, le biſtre, la terre d'ombre, le cinnabre, &c. broyées avec un peu d'eau gommée, & réduites en petits pains de la groſſeur d'un pois ou d'une lentille, ou dans des petits godets d'ivoire, ou enfin dans des coquilles ; les autres, comme le carmin & l'outremer, en poudre impalpable : d'autres encore ſe vendent en maſſe, comme le verd de veſſie, le verd d'iris, la gomme gutte, la pierre de fiel, & la gomme arabique, qui ſert à préparer l'eau gommée.

Les Marchands qui font ce négoce, qu'on appelle communément *Marchands de couleurs*, débitent auſſi les huiles de noix, de lin, d'oliette, qui ſont les plus en uſage pour la Peinture à l'huile ; l'eſſence de thérébentine, les vernis, les toiles imprimées, & tout l'aſſortiment des Peintres, tels que les palettes, les broſſes, les pinceaux, les hantes pour mettre au bout, le coûteau, l'huile graſſe, &c. *Voyez* toutes ces choſes dans leurs articles.

On appelle *couleurs ſimples* celles qui ſervent aux Enlumineurs, & qui n'étant pour la plûpart que des extraits de fleurs des plantes, ne peuvent ſouffrir le feu, & perdent même ſouvent à l'air beaucoup de leur beauté, comme le jaune tiré du ſaffran, de la graine d'Avignon, &c. Ces *couleurs* ſont en quelque ſorte tranſparentes. *Voyez* ENLUMINURE.

COULEUR MINERALE, eſt celle qui ſe tire des métaux ou des mineraux ; telles ſont celles qu'employent les Peintres en émail & en apprêt. *Voy.* ces deux articles.

COULEUR LOCALE, celle qui relativement au lieu qu'elle occupe, ſuivant les loix de la dégradation, & par le ſecours de quelque autre *couleur*, repréſente un objet particulier, tel qu'un linge une étoffe, ou tel autre objet diſtingué des autres. Elle eſt ainſi appellée, parce que la place qu'occupe l'objet dans le tableau,

Digitized by Google

l'exige telle, pour avoir un caractere de vérité par elle-même, qu'elle puiſſe communiquer aux couleurs des objets voiſins, pour rendre l'illuſion plus parfaite. *Voyez* DÉGRADATION, PERSPECTIVE.

COULEUR ROMPUE eſt un mêlange de deux ou pluſieurs *couleurs*, duquel réſulte une troiſiéme, qui participe toujours, & conſerve le caractere de celle qui domine pour le clair ou le brun. Cette *rupture* adoucit la crudité des unes, affoiblit le brillant des autres, & marie aſſez agréablement les *couleurs* même ennemies, c'eſt-à-dire, dont la promixité ou le mêlange fait un mauvais effet à la vûe.

L'Auteur qui a donné cet article dans l'Encyclopédie, s'eſt trompé, quand il a dit que *couleurs rompues* eſt ſinonyme avec *demi-teintes* : celles-ci ſe font à la vérité avec des couleurs rompues, quelquefois avec un glacis léger d'une couleur ſimple & capitale ; mais couleur rompue ne peut être ſinonyme qu'avec *teinte*, parce que *faire des teintes* ſur ſa palette, c'eſt *rompre* ou mêler pluſieurs *couleurs* enſemble ; au lieu que le terme *demi-teinte* a plus de rapport au clair-obſcur qu'à la couleur, puiſque *demi teinte* & ton moyen entre la lumiere & l'ombre ſont une & même choſe. *Voyez* DEMI TEINTE, TEINTE.

On dit de toutes les *couleurs* mêlangées, qu'elles ſont *rompues*, c'eſt-à-dire corrompues, & toutes les *couleurs* corrompent, excepté le blanc, qui peut être corrompu, mais qui ne peut corrompre. On dira, par exemple, tel outremer eſt *rompu* de laque & d'ochre jaune, quand il y entre un peu de ces deux dernieres couleurs ; mais on ne doit pas dire, tel outremer eſt *rompu* de blanc. Les *couleurs rompues* ſont d'un grand ſecours pour l'union & l'accord des *couleurs*, ſoit dans les ombres, ſoit dans toute leur maſſe. *De Piles.*

Sans cette rupture des *couleurs*, il ne ſeroit pas poſſible de mettre en pratique le précepte de la Peinture, qui veut que les couleurs ſous la même lumiere d'un tableau, participent les unes des autres, ce qui ſe fait au moyen des *réflets*. On trouvera dans l'article *Rupture* une

Digitized by Google

méthode de rompre les *couleurs*, fondée sur des principes physiques. Un Peintre qui l'auroit gravée profondement dans sa mémoire, ne feroit pas ses teintes au hazard & en tâtonnant, & ne pourroit presque jamais manquer de réussir à faire au premier coup toutes les teintes dont il auroit besoin.

COULEUR (bonne). Lorsqu'on dit qu'un *tableau est de bonne couleur*, on n'entend pas par cette expression, que les *couleurs* employées pour faire le tableau, sont d'une matiere plus rare, plus recherchée, plus choisie, plus belle & plus chere que celles d'un autre, mais qu'une draperie, une carnation, sont d'une bonne teinte, qui imite bien la *couleur* naturelle de l'objet que le Peintre s'est propopposé de représenter. On l'entend aussi plus ordinairement du choix dans la distribution, qui fait que la rencontre des unes & des autres produit un bon effet, parce qu'elle est ménagée & bien entendue.

COULEUR (belle). On se sert de cette expression plus particuliérement quand il s'agit d'objets considérés séparément : on dit, par exemple, cette draperie, ce ciel, cet arbre sont d'une *belle couleur*; mais quand on parle des carnations, on dit qu'elles sont bien *coloriés*.

COULEURS FRAICHES, COULEURS FLEURIES, COULEURS VIVES, COULEURS BRILLANTES, sont des expressions qui signifient à-peu-près la même chose; c'est-à-dire, qu'elles ont tout le frais, le vif & l'éclat des couleurs des objets naturels représentés sur la toile. Pour conserver aux couleurs rompues ce frais & cet éclat séduisant, il ne faut les *tourmenter* ni sur la palette avec le coûteau, ni sur la toile avec la brosse. On doit coucher les teintes largement les unes auprès des autres, en *empâtant* beaucoup, & se contenter de les réunir & de les fondre en adoucissant légerement.

COULEUR TENDRE est presque sinonyme avec couleur légere, que nous avons expliquée ci-devant.

COULEUR FIERE est celle qui dans un clair-obscur bien entendu, imite la couleur naturelle des

Digitized by Google

objets les plus colorés dans leur espece, & qui par cette raison, rend les objets peints plus frappans.

COULEUR FONDUE. On dit que les *couleurs* d'un tableau sont *fondues*, pour signifier que la touche est moëlleuse, soignée, & que les teintes sont tellement d'accord, qu'elles paroissent n'en faire qu'une.

COULEURS TRANSPARENTES sont celles qui par leur légereté, sont propres à faire les glacis, au travers desquels les couleurs de dessous semblent percer.

COULEURS AMIES. *Voyez* AMITIÉ.

COULEURS ENNEMIES. *Voy.* INIMITIÉ.

COULEUR, en termes de Dessin, se dit de la maniere de les frapper. On dit qu'un dessin a de la *coaleur*, & qu'il est chaud, quand il est touché avec feu & fermeté; que les caracteres y sont bien exprimés & les contours bien prononcés : tels sont ceux du Baroche, de Guillaume Baur, du Benedette, du Guerchin, de Rubens, de Rembran, de la Fosse, &c.

Je finirai cet article par une observation essentielle pour le gracieux de la Peinture. D'où vient ne voyons-nous pas aujourd'hui dans les tableaux de nos Peintres des couleurs bien fondues, une touche soignée, les soins, les attentions & la propreté, dont nous admirons le succès & le fruit dans les ouvrages des plus anciens Peintres modernes, c'est-à-dire de ceux qui ont travaillé dans le commencement de la découverte de la Peinture à l'huile? Seroit-ce que ceux d'aujourd'hui travaillent trop à la hâte, & ne donnent pas à leurs tableaux tout le tems qu'une telle peinture exigeroit? Il est vrai que demandant plus de tems, les amateurs devroient y avoir égard, & les payer proportionnellement. Feu M. Cazes me disoit un jour à cet égard : *Si ceux qui font faire des tableaux, nous donnoient le tems de les perfectionner, & les payoient ce qu'ils vaudroient, nous ferions sortir de la toile les nez de nos figures; mais ils veulent jouir, avoir du beau, & à bon marché : comment faire?*

Je ne pense pas cependant que ce soit l'unique raison. Il se trouve encore

Digitized by Google

aujourd'hui des Peintres qui travaillent autant pour la gloire, que pour l'intérêt. Mais les Albert Durer, les Lucas de Leinden, les Holbein, les Porbus & les autres du même tems, faiſoient préparer leurs couleurs ſous leurs yeux, & dans leurs atteliers. Depuis long-tems les Peintres ſe confient entiérement à des ames mercenaires, aux Marchands de couleurs, qui font paſſer de mauvaiſes marchandiſes, les ſophiſtiquent & les apprêtent mal: la Peinture en ſouffre conſidérablement. On trouve dans la Préface beaucoup de choſes ſur les couleurs, leur nature & leurs qualités.

COULEURS. Dans l'Architecture on entend par ce mot, toutes les impreſſions dont on peint les bâtimens. Les plus ordinaires ſont, le *blanc* qui eſt ou le *blanc* des Carmes, ou le *blanc* de Céruſe, ou le *blanc* de plomb ou le *blanc* de Rouen; le *bleu*, fait avec la cendre bleue, avec l'émail ou le bleu d'Inde; la *bronze*, faite de cuivre moulu, rougeâtre, jaunâtre ou verdâtre; le *gris*, fait de blanc & de noir; le *jaune*, d'ocre; le *noir*, d'os, de fumée, de charbon, & la *Couleur d'olive*; le *verd de montagne*; le *rouge brun*; le *verd-de-gris*; l'*or*, qu'on employe de pluſieurs ſortes; le *marbre peint* de diverſes *couleurs*; le *vernis ſur bois*; le *vernis de Veniſe*, &c.

COULEUVRE, terme d'Arch. Lézarde ou fente qui ſurvient à une voûte, à un dôme, par défaut de conſtruction, & dont les ſuites ſont toujours très-dangereuſes.

COULIS. C'eſt, en termes d'Arch. du plâtre gâché clair, pour remplir les joints des pierres, & pour les ficher.

COULISSE. On appelle ainſi toute piéce de bois à rainure, en maniere de canal, qui ſert à arrêter les ais d'une cloiſon, ou à faire mouvoir plus facilement quelque choſe. On donne encore ce nom à l'eſpace entre les pilaſtres qui ſont aux deux côtés d'un théâtre.

COUP DE JOUR. C'eſt en Peinture un trait vif de lumiere ou de clair placé à propos, pour donner de la vie à l'œil d'une figure, ou pour donner de la ſaillie & faire avancer

Digitized by Google

la partie d'un objet qu'on ſuppoſe la plus expoſée au point précis de l'incidence des rayons de la lumiere naturelle, ou enfin pour former ce qu'on appelle *réveillon*, dont *voyez* l'article.

COUP, en termes de Peinture, c'eſt l'action de coucher les couleurs avec la broſſe ou le pinceau. De-là vient qu'on dit coucher à grands *coups*.

Lorſqu'on dit qu'un tableau eſt *fait au premier coup*, c'eſt comme ſi l'on diſoit que chaque coup y forme ſon trait, & que les couleurs y ſont couchées avec tant d'habileté, qu'elles n'ont pas beſoin d'être retouchées, ni frottées, ni léchées, pour faire l'effet qu'on doit en attendre. Les morceaux que l'on peint de cette maniere, ont une vivacité merveilleuſe; les couleurs en ſont toujours fraiches & fleuries, & ſe conſervent beaucoup plus long-tems : c'eſt où l'on reconnoît la main de Maître, parce qu'il faut pour cela être aſſuré de l'effet que produira le trait que l'on va former.

COUPE, terme de Deſſin; ſection perpendiculaire d'un édifice priſe dans ſon intérieur, pour en marquer les différentes parties, ſuivant leur hauteur, largeur & profondeur.

COUPE, principale opération dans la conduite de l'outil pour la Gravure en bois; c'eſt la maniere de donner le coup de la pointe, & de l'enfoncer dans le bois pour creuſer ce qui doit être évuidé, & diſpoſer le bois à la recoupe. *Voyez* RECOUPE, ENTRETAILLES, CONTRE-TAILLES.

COUPE, ſignifie auſſi la taille ou façon de tailler le marbre : on dit d'un Sculpteur, qu'il a la *coupe* bonne, nette, hardie; en Gravure, on le dit du burin, comme du ciſeau en Sculpture.

COUPE, en Arch. ou COUPOLE, eſt la partie concave d'une voûte ſphérique. C'eſt auſſi en termes de Décoration, un morceau de Sculpture en maniere de vaſe, moins haut que large, avec un pied qui ſert de couronnement. On entend encore l'inclinaiſon des joints des vouſſoirs d'un arc, & des claveaux d'une plate-bande.

COUPE de bâtiment. *Voyez* PROFIL.

COUPE

Digitized by Google

COUPE de Fontaine. Eſpéce de petit baſſin fait d'une piéce de marbre ou d'une pierre qui, placé au milieu d'un grand baſſin ſur un pied ou une tige, reçoit le jet ou la gerbe d'eau, qui retombe dans une nappe d'eau.

COUPE des pierres. C'eſt l'art de tracer les pierres, de maniere qu'étant taillées après l'épure, appareillées & miſes en place, elles forment quelque ouvrage qui puiſſe ſubſiſter en l'air, comme une voûte, une trompe, &c.

COUPE *ou* COUPPE, eſt une eſpece de vaſe moins haut que large, avec un pied : on l'employe en Sculpture & en Peinture, pour couronner quelques décorations. Il y en a d'ovales avec un profil cambré, que les Italiens appellent *navicelle*.

COUPÉ (contour) eſt celui qui n'eſt pas bien tournant, & qui eſt tranché trop net, ce qui rend l'ouvrage dur & ſec. Les couleurs trop brillantes, & qui ne ſont pas aſſez rompues, cauſent ce défaut, qui eſt plus ordinairement l'effet de l'ignorance du clair-obſcur.

COUPEAUX, en termes de Graveurs, ſont les parties du cuivre ou autre métail que le burin enleve en creuſant les planches que l'on grave avec cet outil. Il faut avoir un grand ſoin, quand on a gravé quelques traits ou hachures, de les ratiſſer avec la vive arête ou tranchant d'un burin, en le conduiſant & raclant parallelement à la planche, pour ébarber ces *coupeaux* : on paſſe enſuite la main pardeſſus, pour ſentir s'il n'en eſt point reſté, parce que ces *coupeaux* gâteroient les épreuves qu'on tireroit ſur ces planches.

COUPER *ou* COUPPER, c'eſt en Sculpture, tailler des ornemens avec propreté. On ne le dit guéres des figures ; ainſi on dit qu'un Sculpteur *coupe le bois* comme de la cire, pour ſignifier qu'il évide & dégage bien les ornemens. La beauté de l'ouvrage conſiſte à ce qu'il ſoit *coupé* tendrement & ſans ſéchereſſe.

COUPER, TRANCHER, *en Peinture*, ſe dit d'une couleur forte & vive, qui n'eſt pas aſſez rompue & adoucie dans ſon union avec ſa voiſine.

Digitized by Google

COUPER, en termes de Gravure, s'entend de la façon de conduire le burin. On dit, ce Graveur *coupe* bien le cuivre, pour dire qu'il grave nettement, avec propreté & avec égalité; que ses tailles ne sont point égratignées, & que les estampes qui en viennent, ne sont point boueuses. Ainsi *couper* bien le cuivre, c'est graver avec élégance & propreté.

COUPER une pierre, c'est dans l'Art de bâtir, en trop ôter de son lit ou de son parement, de sorte qu'elle ne peut plus servir à l'endroit où elle étoit destinée. *Couper le plâtre*, c'est faire les moulures de plâtre à la main & à l'outil.

COUPOLE. *Voyez* COUPE ou DÔME.

COUR. Espace environné de murs ou de bâtimens, & pavé ou non en tout ou en partie. On appelle *Cours de cuisines*, celles où sont les cuisines & offices dans les Palais & les Hôtels; *Cours à fumiers*, celles destinées à la décharge des écuries, dont elles doivent être voisines, ayant une sortie ou un déchargement du côté de la rue.

COURANT de comble, terme d'Arch. Continuité d'un comble, dont la longueur a plusieurs fois la largeur.

COURBE. Epithete qui exprime, en Arch. la direction oblique d'un corps. Il y a deux sortes de *Courbes*, les unes planes, qui peuvent exactement se tracer sur un plan, & qui, par l'usage de la coupe des pierres, se réduisent aux sections coniques & aux spirales; les autres à double courbure, qu'on ne peut tracer sur une surface plane qu'en racourci.

COURBE, en termes de Charpenterie, est une piéce de bois coupée en arc, qui sert à faire les ceintres, les toits des dômes ronds. On appelle *Courbes de plafond*, une piéce de bois, dont plusieurs forment les ceintres d'un plafond au-dessus d'une corniche; & *Courbe rampante*, le limon d'un escalier de bois à vis, bien dégauchi, selon sa cherche rampante.

COURBURE. Inclinaison d'une ligne en arc.

COURGE. Espéce de corbeau de pierre ou de fer, qui porte le faux man-

Digitized by Google

teau d'une ancienne cheminée.

COURONNE. Ornement de Sculpture. *Voyez* COLONNE TRIOMPHALE & LARMIER. On appelle *Couronne de pieu*, un cercle de fer qui entoure la tête d'un pieu, pour l'empêcher de s'éclater, quand on l'enfonce.

COURONNEMENT. C'eſt en général tout ce qui termine une décoration d'Architecture. Un *Couronnement de fer*, eſt un grand morceau de Serrurerie à jour, qui ſert d'ornement au-deſſus d'une porte de clôture de Chœur d'Egliſe, de cour ou de jardin, & parce qu'il s'éleve en diminuant vers ſon ſommet, on l'appelle auſſi *Amortiſſement*. *Voy.* ce mot. *Couronnement de ſerrure*, eſt un ornement qu'on met au-deſſus de l'ouverture & ſur l'écuſſon d'une ſerrure. On appelle *Couronnement de voûte*, le plus haut de l'extrados d'une voûte pris au vif de ſa clef. *Voyez* EXTRADOS.

COURONNER. Terminer un corps avec quelque amortiſſement.

COURS. Grande allée d'arbres, avec contre-allée, plantée au-dehors d'une Ville, pour lui ſervir d'avenue. On appelle auſſi *Cours d'aſſiſe*, un rang continu de pierres de niveau & de même hauteur, dans toute la longueur d'une façade, ſans être interrompu par aucune ouverture : *Cours de pannes*, une ſuite de pluſieurs pannes bout à bout dans le long pan d'un comble : *Cours de plinthe*, la continuité d'un plinthe de pierre, ou de plâtre, dans les murs de face, pour marquer la ſéparation des étages.

COURT, qui n'a pas les proportions de la belle nature. Les Flamands ſont ſujets à faire des figures *courtes*, ſoit que les hommes & les femmes n'y ſoient pas de belles proportions, ſoit que les Peintres y choiſiſſent de mauvais modeles.

COURTINE. Une des façades d'un bâtiment, entre deux pavillons.

COUSSINET, meuble de Graveurs en taille-douce. C'eſt un petit couſſin rond de cuir, de la largeur ou diametre d'environ un demi-pied, de la hauteur de trois ou quatre pouces, rempli de ſable fin : on poſe ce couſſinet

Digitized by Google

ſur une table, & la planche que l'on veut graver au burin pardeſſus. Son uſage eſt de tenir la planche un peu élevée au-deſſus de la table, afin de pouvoir la tourner & retourner avec la main gauche, ſelon le ſens que les traits ou hachures demandent.

COUSSINET, eſt, en Architecture, la pierre qui couronne un piédroit, dont le lit de deſſus eſt de niveau, & celui de deſſous en coupe, pour recevoir la premiere retombée d'un arc ou d'une voûte. On appelle *Couſſinet de chapiteau*, dans le chapiteau Ionique, la face du côté des volutes, qu'on nomme encore *Baluſtre* & *Oreiller*.

COUTEAU DE PALETTE *ou* COUTEAU A COULEURS, eſt un *couteau* à lame mince & ployante, ordinairement arrondi par le bout; il a environ huit pouces de long, & ſert aux Peintres, pour rompre & amonceler les couleurs ſur la palette, & aux Marchands de couleurs, pour les ramaſſer ſur la pierre à meſure qu'ils les broyent. Les *couteaux* à lame d'acier terniſſent certaines couleurs, particuliérement quand on les détrempe à la cire : ceux d'yvoire leur ſont en tout préférables, comme n'ayant pas cet inconvénient.

Les Peintres en émail font uſage d'un *couteau* à peu près ſemblable à celui des Peintres; mais il eſt plus fin & plus délicat, coupant des deux côtés, & ayant la pointe arrondie & tranchante.

Outre ce *couteau* à ramaſſer les couleurs, les Marchands en employent une autre eſpece, dont la lame eſt d'environ deux pieds de long, avec un manche fort court; ſon tranchant eſt émouſſé : il leur ſert à étendre la colle ſur les toiles, pour les apprêter, & à coucher uniment le premier & ſecond enduit de couleurs, qu'on appelle *impreſſion* ou *imprimûre*.

COUTEAU, eſt auſſi un outil d'Imprimeurs en taille-douce; ſemblable à celui que les Imprimeurs en caracteres appellent *palette*. C'eſt une lame de fer un peu large, & mince comme celle d'un couteau, arrondie par le bout, ayant des deux côtés une eſpece

Digitized by Google

de tranchant, mais émouſſé : cette lame eſt auſſi emmanchée comme un couteau de table. Il ſert à nettoyer de tems en tems le tampon & le rebord de l'encrier, quand le noir s'eſt endurci. Son uſage eſt auſſi de ramaſſer le noir vers le milieu de l'encrier, lorſque le mouvement du tampon l'a écarté vers les bords.

COUTURE. C'eſt, dans l'art de bâtir, la jonction de deux tables de plomb par un pli en maniere de crochet plat, au bord de chaque tables, qui ſont en recouvrement l'une ſur l'autre.

COUVERTURE. Nom général que l'on donne au toit d'une maiſon. *Voyez*, pour en connoître les différentes formes, l'article *Comble*. Les matieres que l'on employe pour faire les *Couvertures*, ſont le chaume, le bardeau, la tuile, l'ardoiſe, le plomb & le cuivre. La *Couverture à claire voie* eſt celle où les tuiles ſont tellement éloignées les unes des autres, qu'il en entre un tiers de moins que dans les *Couvertures* ordinaires.

COUVREUR. Nom de l'Artiſan qui fait les couvertures des maiſons.

COYAUX. Morceaux de bois qui portent ſur le bas des chevrons, & ſur la ſaillie de l'entablement, pour faciliter l'écoulement des eaux, & former l'avance de l'égoût d'un comble.

COYER. Piece de bois qui, poſée diagonalement dans l'enrayure d'un comble, s'aſſemble dans le pied du poinçon, & répond ſous l'arêtier.

CRAMPONS. Morceaux de fer ou de bronze, à crochet ou à queue d'aronde, qui étant coulés en plomb ſervent à retenir les pierres & les marbres. On en fait auſſi de ceintrés & de coudés. Les petits *Crampons* ou *Cramponets* ſervent à tenir les verroux & les targettes ſur leurs platines, ou à les attacher ſur les portes & croiſées de menuiſerie.

CRAPAUDINE. Morceau de fer ou de bronze, creuſé, qui reçoit le pivot d'une porte, ou de l'arbre d'une machine, & au moyen duquel elles tournent verticalement. On la nomme auſſi *Couette* & *Grenouille*. En Architecture hydraulique on appelle *Crapaudine* une feuille de taule percée de pluſieurs

Digitized by Google

trous, que l'on met dans le fond d'un réservoir au-dessus des soupapes, ou dessus un tuyau de décharge dans un bassin pour empêcher les ordures d'engager la conduite : c'est encore une espece de soupape placée au fond des bassins & des réservoirs pour les mettre à sec. Celle-ci est composée de deux pieces, l'une appellée la *femelle*, qui est immobile & percée dans le milieu, & l'autre le *mâle*, lequel se leve par le moyen d'une vis que l'on fait tourner avec une clef de fer.

CRATICULER. *Voy.* GRATICULER.

CRAYE, matiere blanche à faire des crayons, & dont l'on se sert dans la composition de plusieurs couleurs, pour peindre. Les Anciens en avoient qu'ils nommoient *érétrienne*, d'autres *sélinusienne* ou *annulaire*. *Vitruve*, *liv.* 7. *c.* 14.

CRAYE, est en termes d'Architecture, une pierre tendre & blanche, dont on se sert pour dessiner & tracer au cordeau & à la régle, & que l'on employe aussi dans certains pays pour bâtir.

CRAYON, nom que les Peintres donnent à la sanguine, à la mine de plomb, au charbon, à la craye, & à tout ce qui leur sert pour dessiner ou pour esquisser. On les distingue cependant en particulier, par la matiere dont ils sont composés. On dit un *crayon* de sanguine, qui est rouge ; un *crayon* de mine de plomb, qui est d'un gris noirâtre ; un *crayon* de pierre noire, &c.

Il y en a de naturels & d'artificiels ; les naturels sont ceux dont nous avons parlé, & qu'on nomme proprement *crayons*. On appelle *pastels* les artificiels, comme si l'on disoit *crayons* faits de pâte, parce qu'en effet on les compose de plusieurs couleurs réduites en poudre, détrempée, pétrie & réduite en petits rouleaux de la grosseur des *crayons* ordinaires. *Voyez* PASTEL.

Les *crayons* de charbon se font de plusieurs bois brûlés, comme on peut le voir dans l'article CHARBON.

CRAYON signifie aussi les dessins qu'on fait avec le *crayon*. Les *crayons* de Nanteuil sont fort estimés, c'est-à-dire ses portraits faits en pastel. On le dit

Digitized by Google

encore d'une ébauche, d'un portrait imparfait de quelque chose. Il n'a fait que le *crayon* de ce dessin ; il ne l'a pas mis au net. Le premier *crayon* d'un tableau, c'est la premiere pensée, l'esquisse.

CRAYON, est encore un petit morceau de pierre tendre, équisé en pointe, qui a divers usages dans l'art de bâtir. Cependant pour dessiner, les Architectes préférent la *mine de plomb*, celle sur tout d'Angleterre, parce que conservant sa pointe, elle fait les traits plus fins, qu'elle s'efface avec de la mie de pain rassis, & que l'on peut passer proprement à l'encre les lignes tracées ainsi. Le *Crayon noir* ou *de pierre noire* sert aux Maçons, Charpentiers & Menuisiers, de même que la craye ou pierre blanche, pour tracer. Le Crayon de sanguine a aussi son utilité, pour distinguer sur un plan les changemens & augmentations qu'on y veut faire, ou pour marquer sur une élévation des choses qui ne peuvent être vues, étant supposées derriere d'autres. Enfin, on employe encore le *Crayon de surin* ou de bois blanc, parce qu'il s'efface aisément, même avec la barbe d'une plume.

CRAYONNER, dessiner, tracer, marquer, faire un portrait avec du *crayon*.

Il signifie aussi ébaucher un ouvrage, en faire le croquis, le dessiner grossierement, pour le mettre après au net.

CRECHE. C'est, en Architecture, une espéce d'éperon bordé d'un fil de pieux, & rempli de maçonnerie devant & derriere les avant-becs de la pile d'un pont de pierre. On appelle *Créche de pourtour*, celle qui environne toute une pile, & qui est faite en maniere de bâtardeau, avec un fil de pieux à six pieds de distance.

CRENEAU. Dentelure, entaillure au haut d'un parapet, d'une muraille, d'une tour, pour pouvoir regarder par-là, ou tirer.

CREPI, espece d'enduit léger que l'on met sur un mur. Quand on y peint à fresque, il faut que le *crépi* soit fraîchement fait ; & quand on y peint à l'huile, il doit être bien sec : sans cela les couleurs de l'un & l'autre genre de Peinture, s'écailleroient.

Digitized by Google

CRÉPIR. Enduire une muraille de chaux & de ſable, de plâtre, du ſtuc; employer le mortier avec le balais ſans paſſer la truelle par-deſſus.

CRÊTES. Cueillies ou arrêtieres de plâtre, dont on ſcelle les tuiles faîtieres.

CREVASSE, en termes de Gravure, eſt le nom que l'on donne à des endroits noirs d'une planche gravée, formés par la concurrence & l'interſection des tailles qui ſe croiſent; c'eſt à peu près la même choſe que *pâté*, *pochis*. Les terreins des payſages peuvent ſe graver par des petites tailles courtes & fort lozanges, afin que les *crevaſſes* de leurs angles les rendent brutes. *Abr. Boſſe.*

CREVASSE, en termes d'Architecture, eſt une fente ou un éclat qui ſe fait à un enduit qui bouffe. C'eſt ordinairement un indice du mauvais état des fondemens.

CREVASSER, terme de Gravûre; former un pochis. On doit toujours les (tailles) préparer avec égalité & avec arrangement, pourvu que cela ſoit ſans affectation, afin qu'il n'y ait point de traits qui puiſſent *crevaſſer* enſemble, & interrompre le repos des maſſes par des pochis de noir aigre. *Boſſe. V.* CREVASSE.

CREUSER (gravure en bois), c'eſt dans la nouvelle maniere, ajuſter le bois pour y graver enſuite les loingtains & portées éclairées; maniere pratiquée pour la premiere fois en 1725, par M. Papillon, & perfectionnée depuis. Elle conſiſte, 1°. à *creuſer* avec la gouge ces endroits peu à peu, artiſtement, & aſſez, pour que les balles en touchant la planche, n'y mettent point trop d'encre, & que le papier poſé deſſus en imprimant, n'y atteignant que légerement, ces parties ne viennent point trop dures & trop noires à l'impreſſion, & ne ſoient pas d'égale teinte ou force, que celles qui forment les grandes ombres. 2°. A ſe ſervir de quelque gratoir à *creuſer*, pour polir & unir ces fonds, afin de pouvoir deſſiner deſſus, & les graver. *M. Papillon.*

CREUX, graver en *creux*. *Voyez* GRAVER.

CREUX ſe dit auſſi des moules & des empreintes que l'on tire ſur les figures

Digitized by Google

ou autres choſes en relief. On a appotté à Paris tous les *creux* des plus belles figures antiques de Rome : les *creux* des figures de la colonne Trajane, qu'on a fait mouler.

CRIQUETIS, terme de Graveurs : c'eſt le ſon ou petit bruit aigre que fait le burin ſur un cuivre dur, aigre & mauvais pour la Gravure en taille-douce.

CROCHETS. On appelle Crochets d'enfaîtement ou à chaîneaux, ceux qui ſervent à ſoutenir ces parties d'un bâtiment.

CROISÉE, en termes d'Imprimeur en taille-douce, eſt une croix faite de bonnes planches de chêne, épaiſſe de trois pouces toute travaillée, & renforcée dans ſon centre par un morceau de bois plat & quarré, épais d'un pouce. Il eſt attaché à la croiſée par quatre vis qui entrent dans les quatre coins de cette piéce de bois. Plus les bras de la *croiſée* ſont longs, plus on a de la facilité à la tourner ; c'eſt pourquoi la longueur des deux bras oppoſés doit être de cinq pieds, lorſque la Preſſe en a quatre, qui eſt la hauteur ordinaire qu'on lui donne. Cette *croiſée* eſt percée dans ſon centre d'un trou quarré, afin de pouvoir y introduire le tenon du rouleau ſupérieur de la Preſſe, qu'on y arrête au moyen d'une cheville de fer ; de maniere qu'on puiſſe l'ôter quand on veut démonter la Preſſe.

La *croiſée* ſert à faire tourner le rouleau de deſſus, qui étant preſſé fermement contre la table, l'entraîne à meſure qu'il tourne. On doit tourner cette croiſée doucement & également ſans ſecouſſes, afin que l'eſtampe vienne nette & ſans être pochée, maculée, ni doublée. *Voy.* PRESSE.

CROISÉE, en termes d'Arch. On donne ce nom à la baye d'une fenêtre, à la menuiſerie qui en porte le chaſſis & le volet, & à la fenêtre même. On appelle *demi-Croiſée*, une petite fenêtre qui n'a que la moitié de la largeur d'une *Croiſée* ou fenêtre, quoiqu'elle en ait toute la hauteur.

CROISÉE ceintrée, eſt celle qui a non-ſeulement la fermeture en plein ceintre, ou en anſe de panier, mais dont la boiſerie eſt ceintrée par ſon plan, pour

Digitized by Google

garnir quelque baye dans un tour ronde.

CROISÉE d'Egliſe, eſt le travers qui forme les deux bras d'une Egliſe bâtie en croix.

CROISÉE d'Ogives. Ce ſont les arcs ou nervures qui prennent naiſſance des branches d'ogives, & qui ſe croiſent diagonalement dans les voûtes Gothiques.

CROISÉE partagée, eſt celle qui eſt à quatre, à ſix ou à huit jours, c'eſt-à-dire recroiſée par autant de panneaux de verre.

CROISER & recroiſer. Partager une ouverture ou baye en pluſieurs panneaux.

CROISILLONS. Morceaux de pierre faits de dalles fort minces, dont on partageoit anciennement la baye d'une fenêtre. *Croiſillons de chaſſis*, ſont les morceaux de petits bois croiſés, qui ſéparent les carreaux d'un chaſſis de verre; & *Croiſillons de modernes*, les nervures de pierre qui ſéparent les panneaux des vitraux Gothiques: ils ſe font à préſent de fer dans les nouvelles Egliſes.

CROIX. Piéce de charpente, compoſée de deux piéces de bois, dont l'une traverſe l'autre ordinairement à angles droits. Il y en a auſſi de pierre, de plâtre, &c. *Croix d'alignement*, eſt une petite entaille en forme de *Croix*, que les Experts font avec le ciſeau & le maillet, pour ſervir de repaire, lorqu'ils donnent l'alignement d'un mur mitoyen.

CROIX de S. André, terme de Charpenterie. Aſſemblage de deux piéces de bois croiſées diagonalement, ſervant à contre-venter le faîte avec le ſous-faîte d'un comble, à garnir un pan de bois, & à porter des cloches dans un béfroi.

CROIX Grecque & Latine. *Voyez* EGLISE en Croix Grecque & Latine.

CROMATIQUE, ſignifie en termes de Peinture ce que nous appellons le coloris; c'eſt pourquoi la lumiere & les ombres y ſont compriſes. Les camayeux en font auſſi partie; car Philoſtrate, dans la Vie d'Appollonius, *Liv. 2. Chap. 10.* dit qu'on peut appeller Peinture à juſte titre, ce qui n'eſt fait qu'avec deux couleurs; pourvu que les lumieres & les ombres y ſoient obſer-

Digitized by Google

vées. On y distingue les passions, la couleur des cheveux & de la barbe, les noirs d'avec les blonds & les viellards, les Mores & les Indiens des Blancs; il n'y a même point de sortes d'étoffes qu'on ne puisse imiter. *Voyez* COLORIS.

CRONE. C'est sur le bord d'un port de mer ou de riviere une tour ronde & basse, avec un chapiteau, comme celui d'un moulin à vent, qui tourne sur un pivot, & qui a un bec, lequel, par le moyen d'une roue à tambour en dedans, & des cordages, sert à charger & à décharger les marchandises des vaisseaux. C'est aussi dans ce lieu qu'on pése les balots.

CROQUÉ (Dessin). *Voyez* CROQUIS.

CROQUER, terme de Peinture, tracer sur le papier, sur la toile, les premieres pensées, les principaux traits d'un dessin que l'on veut finir, ou duquel on veut conserver l'idée. On dit qu'un tableau n'est que *croqué*, lorsque les parties n'en sont pas arrêtées. & qu'il n'y a rien de fini. *Félib.*

CROQUIS. *V.* PENSÉE.

CROSSETTES, terme d'Arch. Retours aux coins des chambranles de porte ou de croisée, auxquels on donne aussi les noms d'*Oreilles* & d'*Orillons*. On appelle *Crossettes de lucarne*, des plâtres de couverture à côté des lucarnes ou vues fairieres.

CROUPE DE COMBLE. C'est un des bouts d'un comble, qui est formé de deux arestiers, tendant à un ou à deux poinçons. *Demi-Croupe*, c'est la moitié, telle que celle d'un appentis. *Croupe d'Eglise*, est le derriere du chevet d'une Eglise, qui est arrondi.

CROUTE, en termes de Peinture, signifie un mauvais tableau, une enseigne à bierre, un barbouillage, ou enfin un bon tableau usé & gâté.

CRUD, en termes de Peinture, se dit des couleurs. On dit qu'elles sont *cruës* quand elles ne sont pas bien broyées, bien noyées, & mal couchées. Une lumiere crue, est celle qui est trop vive.

On dit aussi des contours *cruds*, ceux dont les tournans ne sont pas bien maniés, & qui sont terminés trop séchement, c'est-

Digitized by Google

à-dire, que le passage des clairs aux ombres, n'est pas assez insensible. *Voy.* DUR, SEC.

CRUDITÉ, vivacité trop grande des lumieres & des couleurs, quand les grands clairs sont trop près des grands bruns, ils forment des *crudités*. On dit: *Il faut éteindre les clairs de ces draperies, elles sont des crudités.*

CRYPTE-PORTIQUE. Lieu souterrein & voûté. Arc pris sous-œuvre dans un vieux mur, & au-dessous du rez-de-chaussées. C'est aussi la décoration de l'entrée d'une grotte.

CUBE. *Voyez* PIED & TOISES CUBES.

CUEILLIE. C'est du plâtre dressé le long d'une régle, qui sert de repaire pour lambrisser, enduire de niveau, & faire à plomb les piédroits des portes, des fenêtres & des cheminées.

CUILLER, outil dont se servent les Scieurs de marbre, pour prendre l'eau & le grès battu, & le verser dans le trait de la scie.

CUISINE. Piéce du département de la bouche, ordinairement au rez-de-chaussée, & quelquefois dans l'étage. On appelle aussi *Cuisine* dans une maison ou petit appartement, toute piéce destinée à apprêter les mets, & où l'on met, autant qu'il est possible, tout ce qui est relatif à cet objet, & à la propreté pour le service & le manger.

CUISSE DE TRIGLYPHE. C'est la nervure, la côte élevée entre deux glyphes ou cavités dans un triglyphe.

CUIVRE. Ce métal est le plus en usage pour la Gravure en taille-douce; mais tout cuivre n'est pas bon à cet effet. Le rouge est le meilleur; on en trouve qui a les mauvaises qualités du léton, qui est communément aigre, & souvent pailleux & mal net. L'ouvrage que l'on feroit dessus viendroit trop rude & trop maigre. Celui qui est trop mol est sujet à faire éclater le vernis, & rend les traits & hachures mal nettes, ou boueuses & bourrues, c'est-à-dire, qu'elles font le même effet que l'encre sur du papier qui boit un peu. Il y en a qui a des veines molles & aigres; il est à rejetter également que celui qui a de

Digitized by Google

petits trous, que l'on nomme *cendreux*, & d'autres remplis de petites taches qu'il faut brunir ; on le nomme *cuivre teigneux*.

Le bon eſt plein, ferme ; on le connoît pour tel, quand y gravant avec le burin, il ne fait point de criquetis ; s'il eſt mol, il ſemble qu'on l'enfonce dans du plomb. Le burin doit y faire le même effet que ſur l'or & l'argent. On appelle le cuivre préparé, *Planche*, dont voyez l'article.

Le *Cuivre* ſert auſſi dans l'Architecture à faire des caracteres pour les impreſſions, des ornemens, des crampons, &c. & pour couvrir les combles. *Voy.* COUVERTURES.

CUL-DE-FOUR. Voûte ſphérique. *Voyez* ce mot. On appelle *Cul-de-four* en pendentif, une voûte ſphérique rachetée par quatre fourches, ou pendentifs, & qu'on nomme auſſi *Padentif de Valence*. *Cul-de-fourche de niche*, eſt la fermeture ceintrée d'une niche ſur un plan circulaire.

CUL-DE-LAMPE. On appelle ainſi tout ornement de Sculpture qui ſoutient une figure, un vaſe ou trophée, quand ce ſupport ne monte pas du pavé, mais qu'il eſt comme attaché à un pilaſtre ou à un mur, comme ſoutenu en l'air, & tenant lieu de conſole. C'eſt auſſi en Architecture, une eſpéce de pendentif qui tombe des nervures des voûtes Gothiques. On appelle *Cul-de-lampe par encorbellement*, une ſaillie de pierres rondes par leur plan, qui portent encorbellement la retombée d'un arc doubleau, d'une tourelle, d'une guérite, &c.

CULS-DE-LAMPE. C'eſt dans la Gravure tant en cuivre qu'en bois, & même en fonte, des ornemens qu'on met à la fin d'un Livre ou des Chapitres, lorſqu'il reſte beaucoup de blanc dans la page ; ce qui feroit un vuide déſagréable à voir. On le tient de forme un peu pointue par le bas, & telle à peu près qu'une lampe d'Egliſe : de-là leur eſt venu le nom de *cul-de-lampe*. A l'égard de leurs grandeurs, ceux des grands *in-fol.* ſont d'environ quatre pouces en quarré, & quelque choſe de moins pour les petits *in-fol.* Pour les *in*-4° trois pouces au plus ; aux *in*-8°

Digitized by Google

un pouce & demi ; & aux *in*-12. un pouce. Ces mesures ne sont cependant pas tellement d'obligation, qu'on ne puisse les faire faire suivant la place à remplir. *Voyez* FLEURONS, PLACARDS.

CULÉE. Grosse masse de pierre qui soutient la voûte de la derniere arche d'un Pont, & toute sa poussée. On appelle aussi *Culée* ou *Butée*, la palie de pieux qui retient les pierres derriere ce massif. *Culée d'arc-boutant*, est un pilier fort & solide, qui soutient la voûte des grands bâtimens.

CULIERE. Pierre plate creusée en rond ou en ovale, de peu de profondeur, avec une goulette, qui reçoit l'eau d'un tuyau de descente, & la conduit dans un ruisseau de pavé.

CULOT, en termes de Sculpture & d'Architecture, est un ornement ressemblant à une tige ou à un cornet, d'où naissent des fleurs, des feuillages, &c. Cet ornement s'employe dans les grotesques & dans les cabinets, pour porter quelque piéce curieuse.

CURIEUX. Un *Curieux* en Peinture, est un homme qui recueille & amasse avec choix tout ce qu'il y a de plus rare & de plus parfait en dessins, en estampes, en tableaux, selon ses facultés.

CURIEUX, signifie quelquefois *recherché*. Le Titien étoit *curieux* dans son coloris.

CURIOSITÉS, meubles qui ne servent que pour l'ornement ou pour satisfaire la fantaisie & le caprice de bien des gens qui se piquent d'avoir du goût. Un cabinet de *curiosités* est un amas de dessins, d'estampes, de marbres, de bronzes, de médailles, de vases, de coquilles, &c.

CUVE DE BAIN. Espece de grand vase de pierre ou de marbre, en forme de baignoire ovale, avec des anneaux aux côtés, taillés de la même pierre.

CUVETTE. Vaisseau de plomb placé pour recevoir les eaux d'un chêneau, & les conduire dans un tuyau de descente.

CYMAISE. *Voyez* CIMAISE.

CYZICENES. C'étoient chez les Grecs les plus magnifiques salles à manger, exposées au nord & sur les jardins.

Digitized by Google

D A

DAIS. Ouvrage d'Architecture & de Sculpture, qui eſt un ornement de bois, de bronze, de fer, lequel eſt fait en forme de pavillon, de couronne fermée, de conſoles adoſſées, &c. & ſert à couvrir, à couronner un autel, un trône, un tribunal, une chaire de Prédicateur, un chœur d'Egliſe, &c. On appelle *haut-Dais*, lexhauſſement qui porte un trône couvert d'un *Dais*, qu'on dreſſe pour le Roi dans une Egliſe, ou dans une grande ſalle, pour quelque cérémonie publique. C'eſt auſſi dans le parterre d'une ſalle de ballet & de Comédie, un enfoncement fermé d'une balluſtrade.

DALES. Pierres dures, debitées par tranches de peu d'épaiſſeur, dont on couvre les terraſſes & les balcons, & dont on fait du carreau. On nomme *dales à joints recouverts*, celles qui étant fuſillées avec une moulure deſſus en maniere d'ourlet en recouvrement, ſervent aux couvertures.

D A

DAMES, terme d'Arch. hyd. Ce ſont, dans un canal que l'on creuſe, certaines digues du terrein même, qui, laiſſées d'eſpace en eſpace, y font entrer l'eau comme on le juge à propos, & empêchent qu'elle ne gagne les travailleurs. On donne le même nom à certaines petites langues de terre, couvertes de leur gazon, qu'on laiſſe de diſtance en diſtance, pour ſervir de témoins dans la fouille des terres, afin d'en toiſer la ſolidité par parties cubes.

DAMOISELLE. *Voyez* DEMOISELLE.

D'APRÈS. Faire *d'après*, veut dire copier, travailler *d'après* les bons Maîtres; deſſiner *d'après* l'antique, *d'après* la Boſſe, *d'après* Raphaël Colorier, *d'après* le Titien.

D'APRÈS - NATURE, terme de Peinture, Gravure, ou Sculpture, qui ſe dit de toutes les productions de ces arts, imitées des objets que la nature nous met devant les yeux. Ainſi quand on a devant ſoi la choſe que l'on veut

Digitized by Google

représenter, on appelle cela, *travailler d'après-nature*, quand même on ne se proposeroit pas de l'imiter entiérement, & que l'on y ajouteroit, ou que l'on en retrancheroit quelque chose, avec le secours des idées de beauté & de perfection, qu'on a conçues auparavant, & dont on s'imagine que la nature est capable.

DARDS. Bouts de fléches, qui, en décoration, forment le symbole de l'amour, & qu'on met parmi les oves qui ont la forme de cœur.

DARSE. Partie d'un port de mer la plus avancée dans la Ville, bordée d'un quai, & fermée d'une chaîne, qui sert à tenir à flot les bâtimens désarmés.

DÉ. On appelle *dé* en général tous les cubes de pierres, soit ceux qu'on met sous les statues & sur son piédestal, soit ceux dans lesquels on scelle les montans des treillages, soit ceux sur lesquels on met des pots de fleurs sur les terrasses ou dans les jardins.

DEBITER. Scier de la pierre pour faire des dales ou du carreau. C'est aussi refendre le bois & le couper de certaine longueur pour les assemblages de Menuiserie.

DEBLAI. Transport des terres qu'on est obligé de remuer pour la construction des murailles de revêtement d'un rampart ou d'une terrasse.

DECALQUER, terme de Graveur en taille-douce, & d'usage aussi en Arch. pour dire tirer une contre-épreuve. *Voyez* ce mot.

DECASTYLLE. C'est une ordonnance qui a dix colonnes de front.

DECHARGE. Lieu, où l'on serre, près de soi, des meubles, & tout ce qui incommode. C'est aussi la servitude, qui oblige un propriétaire à souffrir l'écoulement des eaux de son voisin par un égoût ou par une goutiere.

DÉCHARGE, en terme de Charpenterie, est une piéce de bois posée obliquement dans l'assemblage d'un pan de bois ou d'une cloison, pour soulager la charge; & en Serrurerie, une grosse posée aussi obliquement, en maniere de traverse, dans une porte de fer, pour entretenir les barreaux, & empêcher les chassis

Digitized by Google

chaſſis de ſortir de leur équerre. On appelle encore ainſi deux piéces de bois qui, placées au-deſſus d'une fenêtre ou d'une porte pour les ſoulager d'une partie du poids qu'elles portent, ſe joignent en pointe par le haut, & ont chacune par en bas un bout ſur le piédroit ou de la fenêtre; ou à une eſpéce d'arc de voûte, dont les bouts portent de même ſur les piédroits de la fenêtre ou de la porte.

DÉCHARGE d'eau, en terme de Jardinier, eſt un nom commun à deux tuyaux dans un regard ou baſſin de fontaine, dont l'un avec ſoupape ſert à décharger ou à faire écouler l'eau qui eſt dans le fond, & l'autre ſoudé au bord du regard ou baſſin, à régler la ſuperficie de l'eau à une certaine hauteur.

DECHARGER (ſe), ſe dit de quelques couleurs qui deviennent plus claires, & dont les teintes s'affoibliſſent avec le tems. Les gris & les ſtils de grain ſont ſujets à *ſe décharger.*

DECHAUSSÉ, ÉE. Epithéte qu'on donne à un fondement lorſque les fondations dégradées paroiſſent. On dit auſſi qu'une pile eſt *déchauſſée*, quand l'eau a dégravoyé ſon pilotage, n'y ayant plus de terre entre les pieux, par le haut.

DECINTRER. Démonter un ceintre de charpente, après qu'une voûte ou un arc ſont bandés, & que les vouſſoirs en ſont bien fichés & *jointoyés.*

DECOMBRER. Enlever les gravas d'un attelier; c'eſt auſſi dégravoyer un batardeau, pour y mettre un corroi de glaiſe. *Décombrer* une carriere, c'eſt en faire l'ouverture & la fouiller.

DECORATEUR, homme intelligent en Architecture, Deſſin, Sculpture, Perſpective & Méchanique, qui invente, diſpoſe les ouvrages d'Architecture feinte, comme pour les Arcs de triomphe, les Fêtes publiques, les décorations pour les Opéra, les Ballets, les Comédies, les Pompes funebres, les Canoniſations, &c. M. *Servandoni*, un des plus grands *Décorateurs*, qui ait paru, a apporté en France un nouveau genre de décoration fort connu aujourd'hui

Digitized by Google

sous le nom de représentation. *Décorateur* se dit aussi des Peintres qui peignent les décorations.

DECORATION, se dit particuliérement des ornemens d'un Théâtre; mais ce terme s'entend de toutes les représentations pittoresques, telles que les Arcs de triomphe, les Catafalques, les Feux d'artifice, &c. Le mérite de la *décoration* consiste dans la nouveauté, l'invention, la variété des objets, le beau choix des ordres d'Architecture, suivant la position des lieux, dans l'éclat & la fraîcheur des couleurs, dans la perspective, dans la richesse & la magnificence des ornemens.

DÉCORATION, en Sculpture, s'entend des statues, des trophées, des vases, qui servent à composer les amortissemens & les couronnemens des façades, ou à enrichir chacune de leurs parties, telles que les chapiteaux des Ordres, leurs entablemens, leurs piédestaux, par des ornemens en bas-relief, en demi-bosse, en ronde-bosse, &c. On appelle encore *décoration* de Sculpture, celle où l'Architecture, entrant pour quelque chose, sert à la composition des tombeaux, des fontaines, ou tout autre ouvrage pittoresque & contrasté, soutenu seulement sur des socles ou des empâtemens qui leur servent de base. *Encyclopédie.*

La *décoration des théâtres* consiste en l'art de rendre par le secours de la perspective, de la Peinture & d'une lumiere artificielle, tous les objets que nous offre la nature. Nous ne sommes pas si riches que l'Italie en belles *décorations* dans ce genre. Qu'est-ce que la plûpart de nos Décorateurs? des Peintres de chevalet qui n'ont jamais sorti de leurs cabinets, qui ignorent l'Histoire, les principes de l'Architecture, les régles de la Perspective, & qui bien loin de saisir le génie, le goût des peuples d'où le poëme est tiré, appliquent indistinctement dans les pastorales Grecques les hameaux des environs de Paris; dans les Tragédies Romaines, nos décorations Françoises; dans leurs temples, des ornemens chimériques & hazardés : qui nous présentent des carre-

Digitized by Google

fours au lieu de places publiques, des colonnades, des peryſtiles, des portiques auſſi peu relatifs à l'exécution, que peu vraiſemblables, & où on ne remarque enfin ni correction, ni effet, ni plan, ni enſemble; déréglement dont on ne parviendra jamais à corriger l'abus, qu'en envoyant paſſer pluſieurs années de ſuite en Italie, les Sujets qu'on deſtine aux *décorations* théâtrales, comme la ſeule Ecole qui ſoit aujourd'hui en Europe pour ce genre de talens. *Encyclopédie.*

DÉCORATION eſt en Architecture, tout ce qui orne un édifice, ſoit en dedans, ſoit en dehors.

DECOUPER, faire des colifichets en taillant du papier, du parchemin, des images, pour en faire des ornemens.

DECOUPER, en terme de Jardinage, c'eſt faire dans un parterre pluſieurs piéces quarrées, rondes, ovales, longues, &c. pour y mettre des fleurs.

DECOUPEUR, celui qui s'adonne à découper, ſoit des étoffes, ſoit des mouches pour les femmes, ſoit des colifichets.

DECOUPURE, morceau de papier, de parchemin, déchiqueté & taillé à jour pour repréſenter des figures d'hommes, d'animaux, de fleurs, des ornemens, &c. On appelle auſſi *découpures*, des eſtampes enluminées, faites exprès pour être découpées: on les évide, en ôtant tout le blanc du papier; l'on conſerve les figures, que l'on colle ſur du carton, ſur la boiſerie, ſur les murs, chacun ſelon ſa fantaiſie, & l'on y paſſe enſuite une couche d'eau gommée, & puis du vernis blanc, juſqu'à ce que tout ſoit uni comme une glace. On en fait auſſi des toilettes pour les Dames. Les Religieuſes de la Franche-Comté s'adonnent beaucoup à la *découpure* en vélin. On en voit qui ſont travaillées avec tant de délicateſſe, qu'on ne peut s'empêcher d'admirer l'adreſſe & la patience de ceux qui les ont faites. On a inventé des moules qui font une *découpure* tout d'un coup: ce ſont des eſpeces d'emporte-pieces, qui font l'effet des fers à couper les hoſties; de maniere qu'il ne reſte plus au Découpeur, qu'à rechercher aux ciſeaux, ou à la

Digitized by Google

pointe du canif, les endroits qui n'ont pas été coupés bien net.

DECOUVRIR. C'eſt ôter la couverture d'une maiſon.

Découvrir du carreau, c'eſt ôter avec la hachette le plâtre du vieux carreau, pour le faire ſervir une autre fois; & *découvrir le bois*, c'eſt lui donner la premiere ébauche avec le fermoir avant que de le raboter.

DECRASSER un tableau, le nettoyer, en enlever la craſſe, qui ternit les couleurs, en ôte l'éclat, la fraîcheur & la beauté.

Il faut être Peintre, pour *décraſſer* un tableau de maniere à ne pas riſquer de le gâter : bien des gens s'en mêlent, & les trois quarts les perdent. Il y a beaucoup de ſecrets d'eaux compoſées pour cet effet; mais il faut ſçavoir s'en ſervir à propos, les ménager ſuivant les tons du coloris & le ſens de la touche. Toutes ces eaux ſont mordantes, & enlevent avec elles la craſſe, particuliérement les glacis, les demi-teintes, les couleurs légeres : elles ôtent le velouté d'un tableau, & l'on eſt fort ſurpris de n'y voir ſouvent que la toile, ou tout au plus l'*imprimûre*, quand on n'a pas ſçu les ménager. Le ſavon noir eſt la peſte des tableaux, de même que l'eau ſeconde. *Voyez* NETTOYER, EAU SECONDE, SAVON.

DÉDALE. *Voy.* LABYRINTHE.

DEFENSE. Latte pendue au bout d'une longue corde, pour avertir les paſſans de s'éloigner d'une maiſon où l'on fait quelque réparation.

DÉGAGEMENT, c'eſt dans la Gravure en bois, l'action de repaſſer la pointe à graver autour des traits & des contours déjà gravés, ſoit qu'ils embraſſent ou non les places ou champs à vuider; ainſi c'eſt avoir diſpoſé le bois à ces endroits à pouvoir être enlevés ſans courir riſque d'enlever en même tems les traits & les contours.

DÉGAGEMENT, c'eſt encore dans la Gravure en bois, l'action d'avoir enlevé peu à peu le bois avec le fermoir autour des traits ou contours qui bordent les champs à vuider, de ſorte qu'il n'y reſte que le milieu du bois de ces champs à enlever avec la gouge, quelquefois à coups de maillet, quand il eſt

Digitized by Google

trop grand pour l'enlever avec la main, & ſans le ſecours de cet outil. *Encyclopédie.*

Pluſieurs Graveurs en bois, au lieu du terme de *dégager*, ſe ſervent ſimplement de celui de dire *avoir paſſé la pointe*, pour dire qu'ils ont préparé les champs à lever de maniere à ne pas craindre qu'en les vuidant, ils enlevent avec les contours ou les traits gravés ſur la planche. *Ibid.*

DÉGAGEMENT, en termes d'Arch. eſt dans un appartement un petit paſſage, ou un eſcalier, par lequel on peut s'échapper ſans repaſſer par les mêmes piéces.

DEGAGER. En Peinture on dit en général de toutes parties enveloppées, & ſur-tout du bras, d'une jambe, d'une figure, qu'ils ne ſont pas aſſez *dégagés*, lorſque l'attitude n'en eſt pas aſſez naturelle, ou qu'ils ſont exagérés dans leurs proportions. En Gravure, un burin *dégagé* eſt celui dont les tailles ſont nettes & point boueuſes.

DEGAUCHIR. Les Sculpteurs diſent qu'ils *dégauchiſſent* la pierre, le marbre, le bronze, le bois, lorſqu'ils le redreſſent, l'applaniſſent, & en ôtent de gros morceaux excédans & ſuperflus : c'eſt comme s'ils diſoient *dégroſſir*, terme plus uſité parmi eux. *Diction. de Peinture.*

DEGRADATION, en termes de Peinture & en Gravure, ſignifie l'affoibliſſement ou diminution par dégrés de la lumiere & des couleurs d'un tableau ou d'une eſtampe. La *dégradation* eſt abſolument néceſſaire dans les lointains. Un bon Peintre doit bien entendre la *dégradation* des objets & des couleurs, pour approcher ou éloigner ſes figures. Cette *dégradation* dans la Gravure eſt un effet des tailles de plus en plus délicates & reſſerrées, parce qu'alors le travail ſe tient mieux par derriere. Cette façon de graver, produit auſſi des tons gris & ſourds d'un grand repos, qui laiſſent mieux ſortir les ouvrages larges & nourris de devant. *Voyez* COULEURS ROMPUES, PERSPECTIVE.

DEGRADÉ, ÉE. On caractériſe ainſi une maiſon devenue inhabitable, faute d'entretien & des répara-

Digitized by Google

tions néceſſaires : il en eſt de même d'un mur qui tombe en ruines, ou lorſque ſon enduit ou crépi eſt tombé, & que ſes moilons ſont ſans liaiſon.

DEGRADER, en termes de Peinture, obſerver la diminution imperceptible des teintes, & le paſſage inſenſible d'une grande lumiere à une lumiere plus douce, qui va toujours en s'affoibliſſant, des grandes ombres à des ombres moins fortes qui diminuent par dégrés, & ſe perdent inſenſiblement. C'eſt auſſi ménager le fort & le foible des teintes, ſelon les divers dégrés d'éloignement, de maniere que les figures qui ſont dans le lointain, ne ſoient quaſi diſtinguées que par des maſſes légeres, & celles qui ſont ſur le devant, ſoient bien prononcées & peintes avec des couleurs vigoureuſes, éclatantes & fortes : c'eſt ce que les Peintres appellent *dégradation*, dont *voyez* l'article, & non pas *gradation*, comme on le trouve dans quelques Lexicographes.

DEGRAISSER. En termes de Graveurs on dit *dégraiſſer* le cuivre ; c'eſt le frotter avec de la craye ou blanc d'Eſpagne, pour ôter tout le gras & l'onctueux de l'huile que l'épreuve de l'imprimerie pourroit y avoir laiſſé : cela ſe fait afin que le vernis mol qu'on y applique enſuite, prenne bien partout.

DEGRAVOYEMENT. Effet de l'eau courante, qui déchauſſe & dégrade des pilotis.

DEGRAVOYER. Dégrader, déchauſſer des pilotis.

DEGRÉ. *V.* MARCHE.

DEGROSSIR, *voyez* DEGAUCHIR. Cet ouvrage ſe fait à grands coups d'une forte *maſſe*, & avec une pointe affutée de court, c'eſt-à-dire aiguiſée.

DEGROSSIR, c'eſt auſſi faire la premiere ébauche d'un bloc de pierre ou de marbre, pour l'équarrir, ou y travailler de la Sculpture.

DEGUELLEUX (Sculpture), gros maſques de pierre de plomb ou de bronze, dont on orne les caſades, & qui vomiſſent l'eau dans les baſſins des fontaines.

DEJETTER. On employe ce terme en parlant d'un bois qui ſe tourmente, pour avoir été mis en

Digitized by Google

œuvre avant que d'être bien sec.

DELARDER. C'est en Maçonnerie piquer avec la pointe d'un marteau le lit d'une pierre, & démaigrir ce qui doit en être posé au recouvrement : c'est aussi couper obliquement le dessous d'une marche de pierre ; d'où vient que l'on dit qu'elle porte son *délardement*.

DELARDER, signifie aussi, en Charpenterie, rabattre en chanfrein les arêtes d'une piéce de bois, comme quand on taille l'arrêtier de la croupe d'un comble, & le dessous des marches d'un escalier de bois, pour en ravaler la coquille. Si on abat les arêtes en creux, on dit *délarder en creux*.

DELAYER, détremper des couleurs avec de l'huile pour peindre à l'huile, avec de l'eau gommée pour peindre en mignature, avec de l'eau à la colle pour la détrempe, avec de l'eau de chaux pour la Peinture à fresque. Il ne faut pas que les couleurs soient *délayées* de maniere à être coulantes sur la palette, elles ne feroient que du glacis ; mais elles doivent être *délayées* en consistance de bouillie, afin qu'elles ayent du corps.

DELICAT. Un pinceau *délicat*, en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont la touche est fine, douce, moëlleuse, dont les contours sont bien fondus. Le Correge avoit un pinceau *délicat* ; ses payſages sont touchés délicatement.

DELICATEMENT. *Voyez* DELICAT.

DELICATESSE. On dit en Peinture une *délicateſſe* de pinceau, une *délicateſſe* d'expression, pour dire des traits dans les figures, qui expriment sans être trop marqués, le vrai, le naturel de l'attitude & de l'air de tête que la personne doit avoir, quand elle fait l'action représentée dans le tableau. Quand on dit *rendu avec délicateſſe* cette expression a rapport, à l'esprit.

DELINEATION, représentation que l'on fait de quelque chose par des lignes tracées sur du papier, ou autres matieres. Ce terme est suranné & point d'usage. *V.* DESSIN.

DELIT, terme d'Arch. & de Maçonnerie. Le côté, le sens d'une pierre différent du lit qu'elle avoit

Digitized by Google

dans la carriere. Mettre une pierre en *délit*, c'eſt la poſer d'un autre ſens qu'elle n'étoit dans la carriere ; cela s'appelle *délit en parement. Délit en joint* eſt le lit du ſens des joints montans.

DELITER. C'eſt la même choſe que mettre une pierre en *délit. Voyez* ce mot.

DEMAIGRIR ou Amaigrir. C'eſt couper une pierre à un joint de lit ou de coupe, & en termes de Charpenterie, diminuer le tenon, & diminuer une piéce de bois en angle aigu.

DEMAIGRISSEMENT. C'eſt le côté d'une pierre ou d'une piéce de bois démaigri.

DEMI-BOSSE. *Voyez* BAS-RELIEF, & BOSSE.

DEMI-FEUILLE, (grande), nom que les Ouvriers donnent aux planches de cuivre pour la gravure, quand elles ont environ douze pouces d'un côté, & neuf de l'autre, avec une ligne d'épaiſſeur.

DEMI-LUNE. Bâtiment dont le plan eſt un enfoncement circulaire en maniere d'amphitéâtre, pour gagner de la place au devant. C'eſt auſſi une place en demi-cercle, devant l'entrée d'un Château, ou au bout d'un Jardin, entouré d'arbres, ou de treillage, ou de murs de clôture, ou faite en terraſſe.

DEMI-LUNE D'EAU. Eſpéce d'amphithéâtre circulaire, orné de pilaſtres, de niches, ou renfoncemens ruſtiques, avec des fontaines en nappes, ou des ſtatues hydrauliques.

DEMI-METOPE, *Voyez* METOPE.

DEMI-TEINTE, ton de couleur moyen entre la lumiere & l'ombre. C'eſt proprement le paſſage des clairs aux bruns, par le moyen des couleurs qui les forment, rompues les unes avec les autres. La *demi-teinte* a plus de rapport au clair-obſcur qu'à la couleur ; mais la beauté des carnations en dépend preſque abſolument ; car ſans les *demi-teintes*, on ne peut bien *faire de chair* : elles ſont une partie capitale de la Peinture. Il faut pour y réuſſir, avoir une parfaite intelligence du clair-obſcur, de la qualité des couleurs que l'on employe, & de l'effet qu'elles produiſent par leur mélange. L'outremer eſt la meilleure pour les *demi-teintes* des carnations des femmes &c

Digitized by Google

des enfans, parce qu'il les tient fraîches & délicates. *Voyez* TEINTE, COULEUR, COLORIS, CLAIR-OBSCUR, RUPTURE.

DEMI-TEINTE, en Gravure, eſt auſſi le paſſage des clairs aux ombres : pour le former, on doit arranger les tailles avec une pointe plus fine, obſervant de ne mettre que fort peu d'ouvrage, ou du moins très-tendre dans les maſſes de lumiere, afin de n'en pas interrompre l'effet par des travaux trop noirs ou inutiles, qui ſaliroient les parties qui demandent de la pureté. Ces tailles doivent ſe lier avec celles des ombres ; & ſi c'eſt une *demi-teinte* fort colorée, qui demande deux hachures, quand on ne peut joindre la ſeconde avec aucune de celles de l'ombre, il eſt bon qu'elle puiſſe du moins s'y perdre, ou y ſervir de troiſiéme. Il vaut mieux les joindre au burin qu'à l'eau-forte.

On peut hazarder avec la pointe quelques tailles fines près de la lumiere ; mais il faut qu'elles ſoient plus larges, c'eſt à-dire, plus écartées les unes des autres, que celles des ombres. En général on doit tenir les lumieres grandes & peu approchées à l'eau-forte, afin de laiſſer quelque choſe à faire à la douceur du burin. Les linges & autres étoffes fines & claires, ſe préparent avec une ſeule taille, afin de pouvoir y paſſer par les endroits, avec le burin, une ſeconde très-légere & très-déliée. *Boſſe.*

DEMOISELLE. Gros cylindre de bois ſerré par le bout & peſant, avec deux anſes au milieu, dont les Paveurs ſe ſervent pour enfoncer les pavés.

DEMOLIR. Abattre, détruire, ruiner quelque ouvrage d'Architecture ou de Maçonnerie.

DEMOLITION. Matériaux qui proviennent d'un bâtiment qu'on a démoli.

DEMONTER. C'eſt, en Charpenterie, déſaſſembler des corps compoſés de pluſieurs piéces aſſemblées.

DENT DE CHIEN, ciſeau fendu par le bout, & diviſé en deux pointes : on l'appelle auſſi *double-pointe.*

Après que le Sculpteur a dégroſſi le bloc, ſelon les meſures qu'il a priſes, pour en faire quelque figure, il *approche* de plus

Digitized by Google

près avec une pointe plus déliée que la pointe *affutée* de court : il se sert ensuite de la *dent de chien*, ce qui s'appelle *approcher à la double-pointe. Félib.*

DENT DE LOUP. Gros clou, qui attache des poteaux de cloisons.

DENTICULE. Ornemens dans une corniche, taillés en maniere de dents, & affectés à l'Ordre Ionique. On appelle *denticules en guillochis*, des *denticules* faites d'une petite plate-bande continuë, & qui retournent d'équerre par en haut & par en bas.

DEPARTEMENT. Ce mot signifioit autrefois la distribution d'un plan : aujourd'hui on entend par-là certaines parties d'une maison destinées à un même usage.

DEPENSE. Piéce du département de la bouche, où l'on serre les provisions de chaque jour, & les restes des viandes. On appelle *dépense d'eau*, la quantité d'eau qui s'échappe par un orifice.

DEPOUILLER, c'est en Sculpture ôter d'une figure jettée en moule, toutes les pieces qui ont servi à la mouler. Quand on jette en sable, on *dépouille*, c'est-à-dire, on cerne tout autour de l'ouvrage, pour le tirer du sable.

DEROBEMENT. *Voyez* TRACER par équarrissement.

DEROBER, en termes de Peinture, signifie copier, prendre d'un autre Maître une figure, une pensée, pour en faire usage dans son propre tableau. *Félib.*

DERRIERE d'un tableau. *Voyez* CHAMP.

DESAFLEURER. *Voyez* AFFLEURER.

DESCENTE. Voûte rampante qui couvre une rampe d'escalier, la rampe même de l'escalier. On appelle *descente biaise*, celle qui est de côté dans un mur, & dont les piédroits d'entrée ne sont pas d'équerre avec les murs de face.

DESCENTE d'Experts, est la visite que des Experts font des ouvrages de Maçonnerie & autres.

DESCENTE en tuyau. *Voyez* TUYAU DE DESCENTE.

DESCENTE DE CROIX, terme d'Imagers : c'est une estampe qui représente la maniere dont on descendit Jesus-Christ de la croix. On appelle

Digitized by Google

auſſi *deſcente de croix*, un tableau où Jeſus-Chriſt eſt repréſenté mort ſur les genoux, ou appuyé, ou couché auprès de la Vierge ſa Mere. La *deſcente de la croix* de Daniel de Volterre, & celle peinte par M. le Brun, ſont les deux plus beaux morceaux que nous ayons dans le premier genre. Il y en a un fort beau, peint par M. Cazes dans le ſecond genre, au fond du chœur des Religieux de l'Abbaye Saint-Germain, à Paris.

DESCRIPTION, Peinture, repréſentation d'une choſe au naturel, par des figures. On fait le portrait, la *deſcription* d'un homme, en repréſentant ſa taille, ſon poil, ſes traits de viſage, &c. Il ne ſe dit guére en fait de Peinture : on dit, faire le portrait d'un homme, le peindre.

DESORDRE, variété d'objets dans un payſage. Plus il y a de *déſordre*, plus il plaît, quand d'ailleurs les ſites ſont d'un bon choix, & que la nature eſt bien rendue. Il faut, pour former ce beau *déſordre*, choiſir des terreins peu cultivés, & à demi déſerts, çà & là, coupés de ruiſſeaux, de butes, de rochers, de vallons, de bouquets de bois champêtres, parſemés de ruines, qui perçant à travers les branches, ou placées dans un lointain raiſonnable, offrent une variété dont l'aſpect, quoiqu'un peu ſauvage, eſt toujours à préférer à nos riches campagnes tirée au cordeau : l'imitation d'une foule de pareils objets, ſi ſéduiſante pour les yeux qu'elle égare, plonge bientôt l'âme dans une mélancolie délicieuſe.

Rien n'égale en ce genre la campagne de Rome & les environs de cette Ville, autrefois la maîtreſſe du Monde. Tous les payſages Italiens & les deſſins que nos Peintres en rapportent au retour du ſéjour qu'ils y font dans l'Académie Françoiſe qui y eſt établie, le prouvent bien clairement. A la vue de ces ſuperbes ruines, au pied deſquelles on voit un Berger nonchalamment aſſis au milieu de ſon troupeau, chanter ſur ſa flûte ſans doute les plaiſirs d'une vie tranquille ; frappé de l'inſtabilité des grandeurs humaines, on ſe ſent entraîné par des réflexions,

Digitized by Google

qui également utiles au bonheur des Grands, & de ceux dont ils tiennent le sort entre les mains, font sentir le prix de l'inestimable médiocrité.

DESSECHEMENT, terme d'Arch. hyd. C'est l'épuisement des eaux qui croupissent dans un endroit, pour le mettre à sec.

DESSIN. C'est en termes d'Arch. la représentation géometrale, ou perspective, de ce qu'on se propose ou qu'on voudroit exécuter, ou de ce qui existe déjà. On appelle *dessin au trait*, celui qui est tracé au crayon, ou à l'encre, sans aucune ombre; *dessin lavé*, celui où les ombres sont marquées avec le bistre, ou l'encre de la Chine, & qui est fini & terminé; & *dessin arrêté*, celui qui est cotté pour l'exécution, & sur lequel a été fait le marché signé de l'Entrepreneur & du Propriétaire.

DESSIN, en termes de Peinture, est un dessin composé de lignes de toutes especes, qui, par leur ensemble, représentent les formes, les contours & figures des objets.

Le dessin est la base de la Peinture; sans lui elle ne seroit qu'un vrai barbouillage de couleurs: c'est lui qui donne l'âme, l'énergie, l'expression & les formes vraies aux objets; mais il varie pour les contours & les formes du corps humain, suivant la différence des âges & des sexes.

Dans les enfans les chairs sont molles, rebondies, & comme soufflées; les emmanchemens ou attaches son creux, au lieu qu'ils sont des élévations dans un âge plus avancé.

La diversité des contours dépend de la diversité des formes, & c'est peut-être dans l'âge de l'adolescence ou second âge, qu'elles varient davantage.

Toutes les parties du corps dans l'enfance sont raccourcies, & comme boursoufflées. Dans le second âge elles se développent, & tendent à se procurer la longueur naturelle qu'elles doivent avoir.

Les jeunes gens de l'âge de douze à quatorze ans, sont conséquemment d'une proportion déliée, svelte & légere. Les os dans leur attache, ne montrent point encore toute leur grosseur, & les muscles dans leur

Digitized by Google

largeur montrent encore moins leur nourriture.

Ceci doit attirer toute l'attention de l'Artiſte, & c'eſt auſſi ce qui produit de ſi grandes difficultés à bien rendre la vérité. Tout y eſt fin & délicat dans l'expreſſion; on ne peut s'y ſauver par rien de ſenſible.

Les attaches n'y forment point de creux, comme à celles des enfans, ni des élévations marquées, comme dans l'âge parfait. Les contours par cette raiſon, y ſont coulans, gracieux & étendus; & comme ils ſont peu chargés, ils exigent d'être peu reſſentis ou peu marqués dans leur inſertion. *Merc. d'Oct. 1755.*

Les figures antiques de Caſtor & de Pollux peuvent ſervir de régle pour celles dont je parle, & la maniere de deſſiner de Raphaël, paroît celle qui y convient le mieux : le Sueur l'a ſuivi de plus près.

La perfection du corps humain, ſa beauté, ſa vigueur ſe montrent dans le troiſiéme âge; juſques-là la nature n'a rien fait voir de décidé dans les formes extérieures; mais arrivée à ſon but, elle s'exprime avec la netteté & la nobleſſe, dont ſon auteur a daigné la décorer.

C'eſt ici où les attaches de toutes les parties doivent être exprimées avec fermeté, mais ſans ſéchereſſe, & que les os qui s'y font ſentir, quoique quarrément, doivent donner l'idée de leur forme ſans aucune dureté de travail. Les muſcles principaux ne peuvent laiſſer aucun doute ſur leur caractere & leur office, & ceux d'une moindre étendue paroîtront relativement aux fonctions des premiers : les contours y ſont moins coulans ou plus chargés, & les inſertions des muſcles, ainſi que des jointures, ſont plus reſſenties.

Les extrêmités de chaque membre doivent être légeres & dénouées, afin de montrer qu'ils en ſont plus diſpoſés aux mouvemens que l'âme y excite. Le Gladiateur antique eſt un beau modéle dans ce genre; le goût du deſſin du Carrache, & de preſque toute ſon Ecole, eſt auſſi celui qui le rend mieux.

Le dernier âge, ou la vieilleſſe, nous préſente la nature dans ſon déclin : ce

Digitized by Google

n'eſt plus cette fraîcheur, ce ſoutien, cette fermeté, cette vigueur de l'âge parfait. Les chairs s'amolliſſent & ſe flétriſſent, la peau ſe vuide & ſe ſéche, & le corps ne préſente que des formes & des contours incertains : les os, premier fondement de toute la machine, ſemblent ſuccomber par l'affaiſſement des parties qui les lient, & nous ne voyons que foibleſſe, que tremblement dans tous les mouvemens de ce corps ſi ſoutenu dans l'âge qui l'a précédé.

Le Peintre doit donc en variant les formes des âges, en varier les caracteres du deſſin, autant que la nature le lui indique.

Ici les formes ayant dégéneré, on ne doit pas leur donner cette prononciation ni ce développement actif du troiſiéme âge. Les os ſont plus découverts; mais les muſcles refroidis & deſſéchés, ne préſentent plus que beaucoup d'égalités dans les contours. La peau moins ſoutenue augmente par ſes plis le travail extérieur, & montre en tout, de concert avec les os, une eſpece d'aridité générale. Il faut donner moins de moëlleux & moins d'arrondiſſement à ces ſortes de parties, & cependant ne pas outrer la matiere.

Quoique ces régles puiſſent avoir lieu à l'égard des figures de femmes, les graces charmantes doivent cependant diriger toujours la main du Peintre dans la repréſentation qu'il en fait, & il doit les diſtinguer des corps des hommes à peu près ſelon l'idée que je vais en donner.

Un *travail tendre* & arrondi, des contours aiſés & ſimples, une touche naïve, ſont ici des articles eſſentiels. Les attaches, quoique délicates, ne peuvent annoncer que très-peu, ou preſque point les os; les parties dominantes, ſans être trop chargées, ſeront ſoutenues & nourries, afin de montrer une fermeté convenable aux chairs de la femme; le repos qui lui eſt naturel, & les paſſions douces s'exprimeront par des mouvemens gracieux & tranquilles, & par des contours peu reſſentis. Sa vivacité ſera ſeulement dans ſes yeux, les pieds, les mains, & plus encore les bouts des doigts ſeront délicats & menus. Les principaux

Digitized by Google

muſcles ou les parties dominantes du corps d'une femme formée, doivent être plus ſenſibles en expreſſion, que dans le ſecond âge; mais cette expreſſion ne doit point atteindre à la fermeté du travail des hommes faits.

Plus le Peintre reduira ces obſervations en pratique ſur le caractere du deſſin relativement à la femme, plus il donnera de nobleſſe & de grâces à celle qui naturellement les réunit. On trouvera dans la Venus de Medicis, & dans les ouvrages de Raphaël, les preuves de ce que je viens d'avancer, d'après M. Nonotte.

DESSIN. Ce terme ſignifie quelquefois exprimer nos penſées ſur le papier ou autre matiere, par des traits formés avec la plume, le crayon, &c. mais en fait de Peinture, il ſe prend plus ſouvent pour donner aux objets que l'on veut repréſenter par des traits de plume, de crayon, ou de toute autre choſe, la forme exacte que ces objets préſentent à nos yeux, ſoit dans leur vraie dimenſion naturelle, ou plus grande, ou plus petite. Alors le terme de *deſſin* ſignifie proprement tracer les contours, & donner aux objets les juſtes dégrés de jours, d'ombres & de réflets dans leur véritable proportion, ſuivant la proximité ou l'éloignement dans leſquels on veut les repréſenter. S'il manque quelques-unes de ces parties, le deſſin ne peut être parfait: le ſujet n'aura ni la force, ni le relief, ni la forme exacte qu'il doit avoir.

Sous le terme de *deſſin*, on ne comprend pas ordinairement le clair-obſcur, le relief & la perſpective. On appelle même *deſſin*, la ſeule repréſentation des contours d'un objet: mais il n'en eſt pas moins vrai, que pour être parfait, il doit avoir toutes les parties dont j'ai parlé; il n'eſt même pas douteux qu'il ne faille obſerver une eſpece de perſpective, dans le *deſſin* même d'une ſeule figure.

Outre l'exactitude & la correction des contours, il faut que le *deſſin* ſoit prononcé hardiment, clairement & ſans ambiguité, de ſorte que rien n'y ſoit incertain ni confus. Il faut néanmoins éviter la ſéchereſſe & les traits rudes; la

Digitized by Google

nature qui doit toujours ſervir de modele, tient le milieu eu tout.

Comme elle ne nous préſente pas deux hommes, deux viſages, ni deux objets parfaitement ſemblables, le Deſſinateur qui travaille d'après elle, doit s'appliquer à tracer & repréſenter cette forme, qui diſtingue ſon objet de tous les autres de l'Univers.

Pour y parvenir, il faut connoître parfaitement la nature; avoir aſſez de géométrie & de connoiſſance des proportions, qui varient ſuivant le ſexe, l'âge; ſçavoir, la Myologie, l'Oſteologie & la Perſpective.

On reconnoîtra la vérité de cette régle, en comparant une figure académique deſſinée par un homme qui a toutes les connoiſſances de la ſtructure, de l'articulation des os, de l'emmanchement des membres, & du jeu des muſcles, avec une figure ſemblable, deſſinée par un homme qui les ignore. Le premier voit dans ſon ſujet des beautés réelles, qui échappent aux yeux peu inſtruits de l'autre. L'eſprit de celui-là fournit des idées relevées, juſtes & agréables, échauffe ſon genie, & le rend capable d'imaginer quelque choſe au-delà de ce qu'il voit, ou de corriger des défauts que celui-ci n'apperçoit pas: nous en parlerons dans l'article *Grace*.

On diſtingue les deſſins en *croquis*, *études*, *penſées*, & deſſins finis. On trouve l'explication des trois premiers, dans leurs articles.

Le deſſin proprement dit, eſt celui qui repréſente toutes les parties raſſemblées qui doivent entrer dans la compoſition d'un tableau. Les Maîtres les finiſſent quelquefois avec la derniere exactitude, ſoit pour leur propre ſatisfaction, ſoit pour ſervir de bons modéles à leurs Eleves, ſoit enfin pour en faire préſent à leurs amis. On trouve une infinité de ces deſſins de toutes les eſpeces, faits par les grands Maîtres, & qui ſont conſervés très-précieuſement par les curieux Amateurs de la Peinture, & avec raiſon; ce ſont l'eſprit même & la quinteſſence de l'art. Nous ſuivons par leur moyen la route que le Maître a priſe; nous voyons

Digitized by Google

voyons les matériaux qu'il employoit pour faire ses tableaux, qu'on peut regarder comme les copies de ces dessins, puisque souvent, au moins en partie, leurs tableaux sont l'ouvrage d'une main étrangere.

On trouve dans les dessins de Jules Romain, de Polydore, du Parmesan & de Baptiste Franco, un esprit, une vivacité, une franchise & une délicatesse, qu'on ne voit pas dans leurs Peintures: sans doute que distraits ou trop occupés de l'embarras des couleurs, & de leur rupture, ils nont pû aller si droit au but.

Michel-Ange passe pour le plus sçavant & le plus correct Dessinateur qu'il y ait eu parmi les Modernes, supposé que Raphaël ne l'ait pas égalé, ou même surpassé. Les Ecoles de Rome, de Florence & l'Ecole Françoise, l'ont emporté sur toutes les autres dans cette partie de la Peinture.

On peut dire avec M. de Piles, (*Dissertation sur la Peinture*), qu'il y a une sorte de dessin tout spirituel, dont peu de Peintres ont été capables. Il suppose la justesse des mesures, l'habitude des yeux & de la main, qu'un travail assidu avec un genie médiocre, peuvent procurer; mais il consiste à imprimer aux objets peints la vérité de la nature, & à y rappeller les idées de ceux que nous avons souvent devant les yeux, avec choix, convenance & variété; choix, pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se présente; convenance, pour l'expression des sujets qui demandent des figures, tantôt d'une façon & tantôt d'une autre; & variété pour le plaisir des yeux, & pour la parfaite imitation de la nature. Ceci regarde tout l'ouvrage en général: mais si l'on ne veut envisager le dessin que dans une figure particuliere, il consiste dans la proportion des membres, & dans l'esprit du contour. La premiere montre le corps d'un homme, & la seconde fait paroître ce corps véritablement de chair, plein de sang & de vie.

Ceux qui s'attachent trop à l'antique, risquent de mettre beaucoup de crudité & de sécheresse dans les parties du corps & dans

Digitized by Google

les draperies. Les Anciens ont eu leurs raisons pour en user comme ils ont fait. Ils se sont proposés de frapper la vue par la majesté des attitudes, par la grande correction, la délicatesse & la simplicité des membres, évitant toutes les minuties, qui, sans le secours de la couleur, ne peuvent qu'interrompre la beauté des parties. Mais les Peintres qui ont de quoi imiter la nature, ne doivent pas se borner aux ouvrages des Anciens, ni les imiter trop servilement en cela. Raphael lui-même commençoit à abandonner l'antique, lorsque la mort le surprit; parce qu'il s'apperçut que ses figures tenoient un peu trop de la statue, & portoient avec elles une idée de marbre, qui en éloignoit celle de vie qu'elles doivent avoir.

DESSIN, se dit encore des images faites seulement au crayon, & quelquefois perfectionnées au pinceau, avec l'encre de la Chine, le bistre ou quelqu'autre couleur. Les *dessins* infiniment supérieurs aux estampes, tiennent un juste milieu entr'elles & les tableaux : ce sont les premieres idées d'un Peintre, le premier feu de son imagination, son style, son esprit, sa maniere de penser : ils sont les premiers originaux, qui servent souvent aux éleves du maître à peindre les tableaux qui n'en sont que les copies. Les dessins prouvent encore la fécondité, la vivacité du génie de l'Artiste, la noblesse, l'élévation de ses sentimens, & la facilité avec laquelle il les a exprimés. Un Peintre jette le premier feu de sa pensée dans un dessin ; il s'abandonne à lui-même, il se montre tel qu'il est; au lieu qu'il reprime la fougue de son génie dans un tableau, il se corrige, & y perfectionne ce que le dessin peut manquer en fait de correction.

Il y a trois principales manieres de dessiner; à la plume, au crayon, & au lavis.

La plume se manie légérement, & est soutenue de hachures du côté des ombres; souvent on ne fait à la plume que les traits des contours, & on lave du côté des ombres.

Le crayon est plus en usage, & peut se hacher du côté des ombres. On

Digitized by Google

se sert de pierre rouge appellée sanguine, de pierre noire, de mine de plomb, & d'une craye blanche pour piquer les plus vives lumieres. Cette craye, sujette à s'effacer, oblige souvent de la délayer avec de la gomme, & on l'employe avec le pinceau; alors on dit du *blanc de craye* ou du *blanc au pinceau.*

Le lavis se fait avec un pinceau, que l'on trempe dans de la couleur de suie de cheminée, appellée *bistre*, de la sanguine, du bleu d'Inde, d'encre de la Chine délayée, & que l'on applique du côté des ombres, en l'adoucissant sur les parties éclairées.

Il y a des dessins qui participent de ces trois maniéres; d'autres que l'on dit faits aux trois crayons.

Tous les dessins se divisent en cinq espéces; il y a des pensées, des dessins arrêtés, des études, des académies & des cartons. Voyez - en l'explication dans les articles qui les concernent.

DESSIN ESTOMPÉ. *Voy.* ESTOMPÉ.

Tous les Peintres qui ont écrit sur la Peinture ont donné les régles du dessin. Paul Lommazzo, Léonard de Vinci, M. Dufresnoi, &c. Il y a aussi des traités du dessin & du lavis; la maniere d'apprendre à dessiner sans maître. On trouve chez presque tous les Vendeurs d'estampes, des cayers pour apprendre à dessiner; mais tous se réduisent à des figures humaines, un bras, une jambe, un œil, une main, une oreille, &c. & des têtes entieres avec des troncs; & aucun que je sçache, n'a encore donné les régles pour apprendre à dessiner les animaux & le payſage. On s'est contenté d'en donner quelques modeles.

On entend par le mot de *dessin* tout ce qui regarde l'attitude, le mouvement, l'équilibre & la pondération des corps, la configuration des parties, la proportion & la symétrie des membres.

Dessin à la Plume.
Dessin au crayon.
Dessin en Grisailles.

On appelle aussi *dessins* certains modéles que les Peintres font pour les ouvriers, pour les manufactures d'étoffes, de tapisseries.

DESSIN ARRÊTÉ,

Digitized by Google

ſont les penſées d'un Peintre, plus digérées & plus arrêtées que les croquis. Ils donnent une juſte idée de l'ouvrage, & c'eſt ordinairement ſuivant ces morceaux, qui ſont les derniers faits, que l'on en détermine l'exécution. On les appelle par excellence, des deſſins *rendus*, *finis*, *terminés*, *capitaux*.

Deſſin ſe prend encore pour la penſée d'un plus grand ouvrage, ſoit qu'il n'y paroiſſe que des contours, ſoit que le Peintre y ait ajouté les lumieres & les ombres, ou qu'il y ait même employé de toutes les couleurs.

DESSIN HACHÉ, eſt celui dont les ombres ſont exprimées par des lignes ſenſibles, ou de la plume, ou du crayon; on dit *hacher* & *hachures*.

DESSIN GRAINÉ, dont les ombres ſont faites avec du crayon, ſans qu'il ſoit frotté, & ſans qu'il y paroiſſe de lignes.

DESSIN LAVÉ. *Voy.* LAVIS.

DESSIN COLORIÉ, dans lequel ſont employées toutes les couleurs à peu près qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont elles ſont l'eſſai.

DESSINATEUR. Terme de Peinture, qui ſe dit en général de toutes les perſonnes qui repréſentent ſur le papier ou autrement, les figures des hommes & des autres objets de la nature, quand ils n'y employent que le crayon, la plume, ou les autres choſes dont on ſe ſert communément pour deſſiner. Raimond de la Fage fut un des plus féconds *Deſſinateurs* du ſiécle dernier, il ſe borna au deſſin, & ne mit preſque pas la main au pinceau. Il eut peu de pareils pour la fécondité du génie, l'abondance des penſées & pour la prodigieuſe facilité. Il a répandu un feu étonnant dans ſes compoſitions, principalement dans ſes deſſins croqués à la plume.

Quand on dit d'un homme, *c'eſt un grand Deſſinateur*, on veut dire que c'eſt un grand obſervateur de la nature, un homme correct dans la repréſentation qu'il fait des objets qu'elle lui met devant les yeux, enfin un grand homme digne des plus grands éloges.

On appelle *Deſſinateurs*, ceux qui tracent des modéles de fleurs & autres objets pour les manufactures

Digitized by Google

d'étoffes, tapiſſeries, & pour les ornemens de Menuiſerie, Orfévrerie, Broderie, &c.

DESSINATEUR, eſt auſſi en termes d'Arch. un homme qui deſſine & met au net les plans, profils & élevations des bâtimens, priſes ou données : c'eſt encore celui qui trace ou exécute des ornemens.

DESSINER. Quelques-uns diſent *deſſigner*; mais le premier eſt plus en uſage. Tracer ſur le papier ou autres matieres, les contours des objets, ou les objets mêmes que nous avons ſous les yeux, ou préſens à notre imagination ou dont nous concevons l'idée. On le fait à la plume, au crayon, ou au pinceau. *Deſſiner* d'après nature, c'eſt prendre les objets naturels pour modéle.

DESSINER d'après la Boſſe, c'eſt travailler d'après les figures en relief.

DESSINER d'après l'Antique; c'eſt copier en deſſin les figures de l'antiquité.

DESSINER de fantaiſie; c'eſt ne prendre pour modèle que ſon imagination.

DESSINER *aux trois crayons*; termes de Peinture, qui ſignifie l'uſage que l'on fait dans un même deſſin, de la pierre noire, de la ſanguine dans les chairs, & du blanc de craye pour relever le tout, & particuliérement pour rehauſſer les jours.

DESSUS de porte. En général, tout lambris, cadre, bas-relief, tableau, &c. qui ſert de revêtement au-deſſus d'une corniche de placard, ou au-deſſus d'une porte.

DÉTACHÉ, en termes de Peinture, ſe dit des différens objets peints dans un tableau, ſoit de payſage, ſoit d'hiſtoire, &c. Les figures ſont bien *détachées*, lorſqu'elles ſemblent ſortir du fond du tableau, lorſqu'il n'y a point de confuſion, qu'elles ſont bien démêlées, & qu'il ſemble qu'on peut tourner autour.

Un bras bien *détaché*. Dans un payſage, les objets doivent être extrêmement *détachés*. Le clair-obſcur, bien entendu, produit cet effet.

DÉTACHER, ſe détacher ſur un fond, terme de Peinture, qui ſe prend dans le même ſens que *détaché*, dont voyez l'article.

DÉTAIL, en termes de Peinture & de Sculpture, ſignifie les petite parties d'une figure ou autre ob-

Digitized by Google

jet, comme les paupières, les sourcils, la barbe, le blanc des yeux, la couleur de l'iris, les petits sillons des jointures des doigts, les petites rides d'un visage, &c. Un Peintre & un Graveur ne doivent pas s'amuser à tenir tous ces *détails* dans les figures en petit, & qui paroissent dans le lointain. Séduits quelquefois par le plaisir de faire un morceau qui paroisse soigné, ils s'amusent à finir la tête d'une figure éloignée ; mais ils prodiguent leurs peines bien mal-à-propos ; puisque l'ouvrage en devient froid, il perd un mérite qui pourroit avoir place ailleurs, & fait une faute contre le dessin & le sens commun. Quelques petits coups touchés artistement forment de jolies têtes, & même des passions, mieux que tous les soins qu'on pourroit prendre de marquer les prunelles, les paupieres, les narines, & autres minuties.

DETAIL, en Architecture, est dans un devis le dénombrement exact des matériaux & façons d'un bâtiment ; c'est aussi dans les mesures, celui des parties cottées.

DETREMPE. Peindre à *détrempe* ; c'est peindre avec des couleurs délayées à l'eau de colle. Avant que Jean Vaneyck, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, eût trouvé le secret de peindre en huile, tous les Peintres ne travailloient qu'à fraisque & à *trempe* ou *détrempe*, comme l'on dit en France, soit qu'ils peignissent sur des murailles, soit sur le bois. Quand ils se servoient de planches, ils y colloient souvent une toile fine, avec de la bonne colle, pour empêcher les ais de se séparer, puis mettoient dessus une couche de blanc. Ils détrempoient ensuite les couleurs avec de l'eau & de la colle, ou avec de l'eau & des jaunes d'œufs battus avec des petites branches de figuier, dont le lait se mêle avec les œufs ; & de ce mêlange, ils peignoient leurs tableaux.

Dans cette sorte de travail, toutes les couleurs sont bonnes ; mais il faut toujours employer l'outremer & les autres bleus délayés avec de la colle de gands ou de parchemins, parce que les jaunes d'œufs font verdir le bleu.

Digitized by Google

Quand on peint contre les murailles, il faut qu'elles soient bien séches, & leur donner avant deux couches de colle bien chaude. La composition des jaunes d'œufs est très-bonne pour retoucher. La meilleure est celle de gands ou de parchemin.

Si l'on veut peindre à détrempe sur la toile, on en choisit qui soit vieille, demi-usée, & bien unie. On l'imprime de blanc de craye à la colle de gands, & lorsque cette imprimûre est séche, on passe encore une couche de la même colle par-dessus. On broye toutes les couleurs avec de l'eau, chacune à part, & à mesure qu'on les emploie, on les détrempe avec de l'eau de colle.

Si l'on veut se servir de jaune d'œufs, on prend de l'eau avec laquelle sur un verre on met un verre de vinaigre, le jaune, le blanc & la coquille d'un œuf, & on bat bien le tout ensemble avec quelques petites branches de figuier vertes.

Quand le tableau est fini, on le vernit, si l'on veut, avec un blanc d'œuf bien battu, & par-dessus une couche de vernis; mais on ne le fait que quand le tableau doit être exposé à l'eau ou dans un endroit humide.

L'avantage que le Peintre à *détrempe* a sur la Peinture à l'huile, c'est de n'avoir point de luisant, & de ce qu'on peut voir le tableau dans toutes sortes de jours, ce qui ne se rencontre pas aux couleurs à l'huile, ou lorsqu'il y a du vernis.

La *détrempe* differe de la mignature en ce qu'elle se travaille à grands coups, & avec toute la liberté du pinceau; au lieu que la mignature se fait au petit point, ou, comme on le dit, en pointillant.

DETREMPER. C'est délayer la chaux avec de l'eau, en la remuant avec le rabot dans le bassin. *Voyez* CHAUX.

DEVANT *du tableau*, premier plan, partie la plus près de la base. Les objets placés sur le *devant*, doivent être peints avec des couleurs vigoureuses, & des traits plus terminés. Ce sont ceux qui frappent d'abord les yeux du Spectateur; ils impriment le premier caractere de vérité; il faut donc les travailler avec plus de soin

Digitized by Google

& d'exactitude. Dans les payſages les arbres doivent être rendus plus diſtincts ſur le *devant* du tableau, & ne former quaſi que des maſſes d'ombres & de lumieres dans le lointain.

DEVANTURE. C'eſt le devant d'un ſiége d'aiſance de pierre ou de plâtre, d'une mangeoire d'écurie, d'appui, &c. On appelle auſſi *devantures*, les plâtres de couverture qui ſe mettent au-devant des ſouches de cheminées pour raccorder les tuiles, & les ardoiſes.

DEVELOPPEMENT de deſſin, eſt chez les Architectes, la repréſentation de toutes les faces, profils & parties d'un bâtiment. On dit auſſi, *faire le développement* d'une piéce de trait, quant on ſe ſert des lignes de l'épure pour en lever les différens panneaux.

DEVERS, en termes de Charpenterie, ſignifie Penché, qui eſt à gauche.

DEVERSER. C'eſt en Charpenterie, pencher, incliner une piéce de bois. On appelle bois *déverſé*, du bois qui eſt gauche.

DEVIS, terme d'Arch. & des Arts qui en dépendent, ou qui y ont quelque rapport. C'eſt un mémoire détaillé des quantités, qualités, prix & façons des matériaux, avec l'emploi que l'on en doit faire, conformément aux deſſins cottés.

DEVISE, ornement de Peinture & de Sculpture en bas-relief, compoſé de figures & de paroles, & ſervant d'attribut, comme la deviſe de Louis XIV, dont le corps eſt un ſoleil, & l'ame, *nec pluribus impar.*

DEVOYER. C'eſt, dans l'art de bâtir, détourner de ſon à plomb un tuyau de cheminée ou de deſcente, ou une chauſſe d'aiſance; mettre en ligne un tenon, ou toute autre choſe, hors de l'équerre de ſon plan.

DIABLE. Eſpéce de charriot à deux roues, avec lequel les Maçons tranſportent les pierres, & que des Manœuvres ou Ouvriers font rouler.

DIAMETRE. C'eſt la largeur d'un corps rond, priſe par le milieu de ſon plan. On appelle *diametre en colonne*, le *diametre* qui ſe prend au-deſſus de la baſe, & d'où ſe tire le module pour meſurer les autres parties d'une colonne;

Digitized by Google

diamètre de renflement, celui qui se prend au tiers d'en bas du fust; & *diametre de diminution*, celui qui se mesure au plus haut de ce fust.

DIAPHANES (couleurs) : ce sont des couleurs de peu de consistance, telles que celles des Enlumineurs & celles que les Décorateurs employent dans les décorations qui doivent être éclairées par-derriere, dans des châteaux de feux d'artifices, dans les représentations d'un palais du Soleil, d'un temple de Pluton, &c. *Voyez* TRANSPARENT, GLACIS.

DIASTYLE. Espace entre deux colonnes, ou édifice dont les colonnes sont éloignées les unes des autres de trois diametres ou six modules de leur grosseur.

DIGLYPHE. Qui a deux gravures. C'est un Triglyphe imparfait, ou une console, ou combeau qui a deux gravures.

DIGUE. Ouvrage de Maçonnerie, de Charpente ou fassinage, pour soutenir une berge à une certaine hauteur, ou empêcher les innondations.

DIMENSION. Mesure de la longueur, de la largeur, ou de la profondeur d'un corps.

DIMINUTION ou Contracture. Rétrécissement bien proportionné d'une colonne, du bas en haut.

DIPTERE. *V.* TEMPLE.

DISPOSITION, en termes de Peinture; M. Coypel la définit ainsi : Mettre en régle, avec réflexion, ce qu'une imagination échauffée nous a présenté dans une sorte de désordre : placer les acteurs de la scene que le tableau doit représenter, dans le rang qui convient à chacun : rejetter les choses accessoires, peu convenables au sujet que l'on traite, fussent-elles même avantageuses pour l'effet général, & trouver le moyen d'y suppléer par d'autres : disposer la lumiere de façon qu'elle attire l'œil sur l'objet principal.

DISPOSITION, est, en Architecture, l'arrangement des parties d'un édifice, par rapport à tout l'ensemble. C'est aussi l'accommodement du plan & des ornemens d'un jardin avec son terrein. *Voyez* DISTRIBUTION, DÉCORATION & JARDIN.

Digitized by Google

DISTANCE, en termes de Peinture, se dit de la dégradation des objets peints dans un tableau. Ceux qui sont sur le devant, doivent être toujours plus finis que ceux qui sont derriere, & doivent dominer sur les choses qui sont confondues & fuyantes : mais que cela se fasse selon la relation des *distances*; c'est-à-dire, qu'une chose plus grande & plus forte enchasse derriere une plus petite, & la rende moins sensible par son opposition. *Dufresnoy;*

Les choses qui sont fort éloignées, bien qu'en grand nombre, ne feront qu'une masse, de même que les feuilles sur les arbres & les flots dans la Mer.

DISTRIBUTION. *Distribuer*, en termes de Peinture, signifie l'arrangement des groupes & des objets dans un tableau, avec les lumieres & les ombres qui leur sont propres. Lorsqu'on dit une belle distribution, on comprend celle des objets, & celle des lumieres : quand on n'entend parler que d'une, il faut la spécifier, & dire, *voilà une belle distribution d'objets, des lumieres bien distribuées. De Piles.*

DISTRIBUTION, est, en Architecture, la division & la dispensation des piéces qui composent le plan d'un bâtiment. En Jardinage, c'est l'art d'arranger les parties d'un jardin suivant sa situation. On appelle *distribution d'ornemens*, l'espacement égal des ornemens dans quelque partie d'Architecture; & *distribution d'eau*, le partage qui se fait de l'eau d'un réservoir par une ou plusieurs soupapes, dans un regard ou bassin pour l'envoyer à plusieurs fontaines.

DITRIGLYPHE. Espace de deux triglyphes sur un entre-colonnement Dorique.

DIVERSITÉ *ou* VARIETÉ, c'est cette partie économique de la Peinture, qui tient notre esprit attaché, & qui attire notre attention par l'art qu'a le Peintre de varier dans les personnages d'un tableau, l'air, l'attitude & les passions qui sont propres à ces personnages; tout cela demande nécessairement de la *diversité* dans l'expression. Comme la nature est variée à l'infini, elle fournit des modéles innombrables d'imitation. Chaque âge,

Digitized by Google

chaque sexe, chaque tempérament a ses joies, ses douleurs, & des manieres différentes de les exprimer. Un Peintre doit conserver à chaque personnage le caractere qui lui est propre, & qui le fait distinguer des autres. L'art sçait exprimer & saisir les nuances d'une même passion, & la façon de manifester à l'extérieur l'impression qu'elle fait sur l'ame, suivant le caractere d'une Nation, & des Particuliers de cette même Nation, selon la qualité des personnes. Cette *diversité* feroit néanmoins un mauvais effet dans un tableau, si elle étoit déplacée; elle doit être naturelle, vraie, & liée au sujet de maniere qu'elle concoure à exprimer l'unité d'action qui y est requise. Cette *diversité* regarde proprement le caractere de chaque personnage qu'on introduit dans le tableau: mais quoique la variété plaise, on ne doit pas trop multiplier les personnages, & sous prétexte de cette *diversité*, faire entrer dans le tableau des figures inutiles à l'action représentée. Il ne faut jamais mêler le comique avec le sérieux, le bas avec le noble; tout doit y tenir sa place, & conformément à son caractere toujours subordonné à celui du sujet: ceux qui ont été le plus souvent traités, deviennent neufs sous la main d'un habile Artiste, qui sçait varier les airs de têtes & les attitudes des figures.

DOIGT. Ancienne mesure Romaine, faisant neuf lignes de pouces de Roi.

DOME, comble ou voûte sphérique, ornée ordinairement de quelques piéces de Sculpture, ou de quelques sujets de Peinture. Le plus grand morceau de Mignard est la Peinture du *dôme* du Val-de-Grâce. On dit aussi *coupe*, *coupole*.

DOME A PANS, est un Dôme dont le plan est octogone intérieurement & extérieurement; *Dôme surbaissé*, celui dont le contour est au-dessous d'un demi-cercle; & *Dôme surmonté*, celui qui est formé en demi-sphéroïde. On appelle *Dôme de treillage*, la couverture d'un pavillon ou salon de treillage, dont le plan est rond, quarré ou à pans, & le contour ordinairement circulaire.

DONJON. Petit pa-

Digitized by Google

villon élevé au-dessus du comble d'une maison. C'est aussi une tourelle en maniere de guérite sur une grosse tour dans les anciens châteaux.

DORER, terme de Décoration. Appliquer de l'or en feuilles au-dedans ou au-dehors des édifices pour les enrichir.

DORMANT, en termes de Menuiserie. C'est dans le haut d'une porte quarrée ou ceintrée, une frise, ou un chassis de bois, qui est attaché dans la feuillure, & qui sert de battement aux ventaux. *Dormant de croisée*, est la partie du chassis qui tient dans la feuillure de la baye, & qui porte les chassis & les guichets d'une croisée. On appelle encore *dormant de fer*, un panneau de fer évidé, au-dessus des ventaux d'une porte de bois ou de fer, pour donner du jour.

DORTOIR. Galerie dans les Couvens, divisée en plusieurs cellules, où les Religieux habitent & couchent.

DOS-D'ANE. Tout corps qui a deux surfaces inclinées l'une vers l'autre, qui aboutissent en pointe.

DOSSE. Grosse planche dont on se sert pour échafauder, voûter, &c. On appelle *dosse flache*, toute planche qui n'est sciée que d'un côté, & qui de l'autre a quelque aubier ou écorce, ou qui est fort inégale : telle est la premiere planche qui se léve d'un arbre, quand on l'équarrit, & où l'écorce paroît d'un côté.

DOSSERET. Petit jambage au parpain d'un mur, qui fait le piédroit d'une porte ou d'une croisée. On donne le nom de *dosseret* ou *doſſier de cheminée* à un petit exhaussement au-dessus d'un mur de pignon, ou de face avec aîles, pour retenir une souche de cheminée.

DOSSIER. C'est la partie d'un ouvrage de Menuiserie, contre laquelle on s'adosse, de même que celle qui sert de fond à un buffet.

DOUBLEAU. *V.* ARC-DOUBLEAU, au mot ARC.

DOUBLEAUX. Les Charpentiers appellent ainsi des solives pour faire des planches, & en particulier celles qui portent le chévêtre.

DOUBLE-POINTE, outil de Sculpteurs. Il sert

Digitized by Google

à *approcher* de plus près, après que le bloc eſt dégroſſi. *Voyez* DENT DE CHIEN.

DOUCEURS, en termes de Gravure; ce ſont les parties de l'eſtampe les plus délicates, les moins chargées de tailles, & les plus éclairées.

» Je vous avertis, dit » Abraham Boſſe, de travailler vos *douceurs* qui » approchent de la partie » illuminée, & tous vos » lointains, avec des poin» tes bien déliées, & les » y appuyer peu, mais les » enfoncer fermement aux » endroits qui doivent être » ſenſibles, comme les om» bres, afin qu'on puiſſe » couvrir une grande par» tie des *douceurs* & du » lointain tout d'un coup; » car vous ſçavez bien que » les pointes qui ont fait » les hachures, qui approchent du jour, ont fort » peu atteint le cuivre, & » ſi peu qu'elles n'ont quaſi » emporté que le vernis ». Le terme *douceur* n'eſt guére plus d'uſage.

DOUCINE. Moulure concave par le haut & convexe par le bas, qui ſert ordinairement de cymaiſe à une corniche délicate. On l'appelle auſſi *geule droite*, & lorſqu'elle fait l'effet contraire *geule renverſée*.

DOUELLE, terme de Maçon, qui ſe dit d'une coupe de pierre propre à faire des voûtes. Le parement qui fait la partie ceintrée de la voûte, & qui eſt courbé, s'appelle *douelle intérieure*, ou *intrados*, & la partie oppoſée qui fait le deſſus de la voûte, *douelle extérieure*, ou *extrados*.

DOUX. On dit qu'un Peintre a un pinceau *doux*, lorſque ſa touche eſt finie, moëlleuſe & délicate.

DOUX, en termes de Gravure, ſe dit du cuivre & des autres métaux: on dit qu'il ſont *doux*, quand le burin les coupe aiſément & nettement, qu'ils ne ſont point caſſans ni aigres.

Taille *douce* eſt une image tirée ſur une planche de cuivre, ou autre métal, gravée au burin ou à l'eau-forte. *Voyez* ESTAMPE.

DRAPER, travailler des figures, les couvrir de vêtemens. *Voyez* l'article ſuivant.

DRAPERIE. On donne ce nom en général à toutes les ſortes de vêtemens dont les Peintres &

Digitized by Google

les Sculpteurs habillent leurs figures.

Faire le Portrait, & représenter les actions des hommes plutôt que de s'attacher au détail exact des traits différens & des habitudes particulieres du corps, qui nous les font distinguer les uns des autres, sont deux genres différens. On distingue aussi les actions, en nobles & communes, en véritables & fabuleuses, ce qui exige les différences dans la maniere de draper. Les *draperies* doivent donc être convenables au genre qu'on traite, & il seroit à souhaiter que cette loi de convenance, qui contribue à la perfection des beaux arts, fût également gravée dans l'esprit du Peintre de portrait, & dans l'esprit de ceux qui se font peindre. Ces derniers choisissant un vêtement conforme à leur état, ne se verroient pas exposés à des contrastes bizarres & ridicules, & le Peintre assortissant les étoffes, les couleurs & l'habillement à l'âge, au tempérament & à la profession de ceux qu'il représente, ajouteroit une plus grande perfection à ses ouvrages, par cet ensemble sur lequel il doit fonder leur succès.

Les Peintres qui s'exercent à représenter des actions communes, mais vraies, doivent en général conformer leurs *draperies* aux modes regnantes du tems où s'est passée l'action, en donnant aux vêtemens de chaque acteur toute la grâce dont ils sont susceptibles, & la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Ceux qui peignent l'Histoire, qui représentent des actions nobles, vraies ou fabuleuses, sont obligés par cette loi de convenance, à s'instruire du *costume*. L'exactitude historique & la séverité de ce costume, en leur imposant une gêne qui s'étend sur l'ordonnance de la composition, & qui très-souvent n'est pas favorable à la grace que l'on est en droit d'exiger dans les *draperies*, fera honneur à leurs lumieres & à leur génie, seul capable de surmonter cette difficulté. Dans tous ces genres les *draperies* doivent s'accorder aux mouvemens des figures, & suivre les inflexions naturelles des différentes attitudes du corps; mais toujours de

Digitized by Google

maniere que les jointures & les emmanchemens n'en ſoient pas équivoques, & que les *draperies* mêmes laiſſent entrevoir le nud, & faſſent ſentir les attaches par la diſpoſition de leurs plis.

L'excès dans l'exactitude trop ſcrupuleuſe du *coſtume*, deviendroit une eſpece d'abus pour la Peinture, & une gêne outrée pour l'Artiſte, qui doit ſe propoſer de plaire également aux Sçavans qui s'appliquent à l'étude de l'antiquité, & aux gens du monde qui ne ſont pas toujours fort inſtruits de cette partie intéreſſante de l'Hiſtoire. Le milieu que le Peintre peut garder, eſt de donner à une Nation les vêtemens les plus connus par ce que l'Hiſtoire nous en apprend; aux Romains, par exemple, ceux qu'ils portoient dans les tems les plus célebres de la République. Il ſeroit injuſte d'exiger de lui des recherches longues & pénibles, par leſquelles il pourroit ſe mettre au fait de toutes les nuances que le luxe a introduites ſucceſſivement dans les habillemens de ce Peuple fameux. Un ſujet d'Hiſtoire qui remonteroit à des ſiécles moins connus, ou aux tems fabuleux, lui laiſſera même la liberté d'habiller ſuivant ſon genie, les Dieux & les Héros dont il repréſentera les actions: mais on ne lui pardonneroit pas de prêter à une Nation les habillemens d'un autre peuple qui les porteroit tout différens.

Il ne ſuffit pas que les *draperies* ſoient conformes au *coſtume*, elles doivent l'être au caractere du ſujet que l'on traite, & au caractere particulier des perſonnages, ſoit pour ſon état actuel de Miniſtre de la Religion, ou de Militaire, ou de perſonne du commun du peuple, ſoit pour ſon âge & ſon tempérament.

L'habillement contribue beaucoup à l'expreſſion; les *draperies* d'un Magiſtrat reſpectable doivent conſéquemment avoir des plis grands, nobles, majeſtueux, & que les mouvemens en ſoient graves & lents. Les vêtemens des vieillards demandent quelque choſe de lourd, & leur mouvement foible, comme les membres qui les agitent; au contraire les *draperies* d'une Nym-

Digitized by Google

phe ou autre perſonne du ſexe jeune, ſvelte, doivent être légeres, fines, tenant du voile, de la gaze ou du taffetas, & leurs plis légers & ſuſceptibles du moindre mouvement de l'air, accompagneront une démarche vive & légere.

Quelque amples que ſoient les *draperies* dont on habille une figure, elles doivent laiſſer entrevoir le nud du corps, & comme nous l'avons déjà dit, faire ſentir les emmanchemens par la diſpoſition des plis.

Pour y réuſſir, il ne faut pas travailler de pratique ſeulement; il faut conſulter la nature, & commencer par deſſiner nue la figure qu'on doit drapper: autrement on eſt ſujet à s'égarer, & l'on riſque d'ajouter ou de retrancher, ſans s'en appercevoir, à la proportion des parties, dont le contour & les formes ſe perdent quelquefois dans la confuſion des plis.

Ces plis ſont la reſſource de la pareſſe des bons Artiſtes, & de l'ignorance des médiocres, quand ils ſe trouvent embarraſſés pour deſſiner un raccourci avec la correction requiſe: ces plis affectés rappellent l'œil d'un critique éclairé, & lui font appercevoir un défaut auquel il n'auroit peut-être pas fait attention. Le meilleur parti eſt donc de ſurmonter la difficulté du trait par une étude ſérieuſe du nud; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui preſcrira le contour des membres, & ſes plis ſimples & débrouillés n'auront rien qui embarraſſe les regards.

Une obſervation très-rigoureuſe on mal entendue de ce précepte, conduiroit à un défaut qui ne ſeroit pardonnable en aucun cas. Quand on dit donc qu'une *draperie* doit laiſſer appercevoir le nud, il faut bien ſe donner de garde de la coller ſur ce nud, de maniere qu'elle y paroiſſe adhérente; cette maniere de *draper* n'eſt d'uſage que dans la Sculpture, où on les ſuppoſe très-ſouvent être des linges mouillés. Les anciens Sculpteurs ne pouvant repréſenter aſſez parfaitement la diverſité des étoffes, qui ont des ſuperficies différentes, ſe ſont bornés à celles qui empêchent moins que les autres de voir le nud, faiſant

Digitized by Google

ſant conſiſter la plus grande beauté de leurs ouvrages dans celle des contours. Ils ſçavoient que la nature eſt ordinairement tranquille dans ſes mouvemens, & n'appelloient pas à leur ſecours ces draperies flottantes, voltigeantes & agitées par le vent, qu'on reproche au Chevalier Bernin d'avoir introduites dans la Sculpture. Ils faiſoient leurs draperies adhérentes & collées, parce qu'ils n'ignoroient pas que le ciſeau réuſſit très-rarement dans l'imitation des choſes minces, détachées & volantes : d'ailleurs les gros & larges plis devenant trop frappans, feroient un tort conſidérable aux parties nues, étant les unes & les autres d'une même couleur.

Il n'en eſt pas de même dans la Peinture ; les *draperies* doivent être amples ; mais ſans donner aux vêtemens une telle ampleur que les figures paroiſſent accablées ſous le poids, ou embarraſſées de la quantité de plis des étoffes. Les plis doivent être grands, & diſpoſés de maniere que l'œil puiſſe ſans peine les débrouiller & les ſuivre dans toute la *draperie* : les petits plis multipliés dans la Peinture petilſent trop, & ôtent ce repos & ce ſilence ſi amis des yeux. Ceux qui ſe ſont trop attachés à ſuivre l'antique pour les *draperies*, ont rendu leurs ouvrages cruds, arides, pauvres & meſquins, & ont fait des figures auſſi dures à la vue que le marbre même.

Juſqu'ici je me ſuis contenté de faire une eſpece d'analyſe de l'article *Draperie*, que l'Encyclopédie nous donne ſous le nom de M. Watelet ; mais les réflexions qu'il y a fait ſur les *manequins*, méritent d'être rapportées tout au long. L'uſage de ces petites figures ſembleroit, dit-il, devoir être toléré pour l'étude des *draperies* ; il ſemble même être conſacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles Peintres qui s'en ſont ſervis, comme le Pouſſin : mais ſi l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'eſt-ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en réſulter, avec l'utilité qu'on peut en retirer ? Si cela eſt, je dois condamner une pratique dangereuſe pour un art qui n'a déjà que trop d'écueils à

Digitized by Google

éviter. Mais entrons dans quelques détails.

Les Peintres qui avouent qu'on ne peut parvenir à deſſiner correctement la figure, qu'en l'étudiant ſur la nature, trouvent moyen de ſurmonter dans cette étude la difficulté qu'oppoſe à leurs efforts cette mobilité naturelle, qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une aſſiette invariable : ils ſurmontent auſſi celle de l'inſtabilité de la lumiere qui, pendant qu'ils peignent une figure nue, ſe degrade, s'affoiblit, ou change à tout inſtant. Comment ces mêmes Artiſtes regardent-ils comme inſurmontables ces mêmes difficultés, lorſqu'elles ont pour objet l'étude d'une *draperie*? Pourquoi la fixer ſur une repréſentation froide, inanimée, & dans l'eſpérance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un ſatin, renoncer à ce feu qui doit inſpirer les moyens prompts de repréſenter ce qui ne peut être que peu d'inſtans ſous les yeux ?

Ce n'eſt pas tout : l'Artiſte s'expoſe à donner enfin dans les pieges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent inſenſiblement à ſe gliſſer dans le tableau, & à rendre incorrectes, ou froides & inanimées, celles que le Peintre avoit empruntées d'une nature vivante & réguliere. Qu'arrive-t-il encore ? L'étoffe étudiée ſur le *mannequin*, & bien plus finie que le reſte du tableau, détruit l'unité d'imitation, dépare les objets repréſentés ; & ce ſatin ſi patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans une peſanteur de travail, ou une molleſſe de touche qui fait bien regretter le tems qu'un Artiſte a employé à ce travail. Ce n'eſt donc pas le Pouſſin qu'il faut ſuivre en cette partie ; c'eſt Titien, Paul Veroneſe, & ſur-tout Vandeik. Les draperies de ce dernier ſont légeres, vraies, & faites avec une facilité qui annonce un Artiſte ſupérieur à ces détails. Examinez de près ſon travail, vous verrez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté ; à la diſtance néceſſaire pour voir le tableau, elles l'emportent ſur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvres de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau

Digitized by Google

faire, eſt d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque eſpece d'étoffe la touche qui lui convient, ſans ſe laiſſer égarer & ſe perdre dans la quantité de petites lumieres, de réflets, de demi-teintes & d'ombres que préſente une *draperie* immuable, apprêtée ſur un manequin, & poſée trop près de l'œil.

De quelque nature que ſoient les *draperies*, il faut avoir égard à la qualité de l'étoffe, & diſtinguer la ſoye de la laine, le ſatin du velours, & le brocard d'avec la broderie; mais il faut ménager tellement leur diſpoſition & leurs couleurs, qu'elles ne troublent par l'harmonie du tableau. *V.* HARMONIE.

La liberté qu'a le Peintre de donner aux étoffes de ſes *draperies* les couleurs propres à lier enſemble celles des autres corps qu'il repréſente, & à les rendre toutes amies, ne lui donne pas une moindre facilité, pour parvenir à cette harmonie, que la liberté qu'il a encore de diſpoſer ſes plis de maniere qu'ils ſoient frappés du jour, ou qu'ils en ſoient privés en tout ou en partie, pour rappeller à ſon gré la lumiere dans les endroits où elle lui eſt néceſſaire.

Les *draperies* ſont d'une utilité merveilleuſe pour lier les groupes; elles les enchaînent, pour ainſi dire, & viennent remplir les vuides, qui ſembloient les détacher les unes des autres; elles ſoutiennent les regards du Spectateur ſur chaque objet, en lui donnant en quelque maniere plus de conſiſtance & d'étendue: elles ne lient pas moins les couleurs, & ſont d'un grand ſecours pour ſe donner un fond tel qu'on le ſouhaite.

Les anciens Sculpteurs ayant obſervé que les *draperies* légeres étoient les ſeules qui réuſſiſſoient bien dans la Sculpture, & qu'on ne pouvoit les donner qu'aux Divinités & au ſexe féminin, ont évité, autant qu'ils l'ont pû, d'habiller les figures d'hommes, quoique dans bien des cas elles ſembloient le demander; car y avoit-il de la vraiſemblance, par exemple, que Laocoon, fils de Roi, & Prêtre d'Apollon, ſe trouvât nud dans la cérémonie actuelle du ſacrifice, où il fut dévoré avec

Digitized by Google

ſes enfans par des monſtres marins ? Cette licence n'empêche cependant pas les gens de goût de regarder ce groupe, comme un des plus beaux reſtes de l'antiquité, D'ailleurs les hommes de ce tems-là paroiſſoient nuds dans les jeux, les gymnaſes, &c. il n'eût pas été naturel de les habiller de linge, puiſque chez les Romains mêmes, les hommes qui en auroient porté, auroient paſſé pour des effeminés : c'étoit une eſpece d'infamie parmi eux, que d'avoir des habits approchans de ceux qui étoient deſtinés à l'uſage des femmes. Si les Peintres & les Sculpteurs conſultoient plutôt la modeſtie & la décence que leur amour-propre, ils ne donneroient pas de ſi fréquentes atteintes à ces vertus dans les figures de l'un & l'autre ſexe, & n'abuſeroient pas ſi hardiment de la tolérance condamnable, qu'a le Public à cet égard.

Dans la Gravure, on eſt aſſujetti aux mêmes loix que dans la Peinture, pour le jet des *draperies*; on doit ſe ſervir d'un même ſens de taille, pour la même étoffe, & graver ces tailles larges ou ſerrées, ſuivant qu'elles ſont groſſes ou fines : les groſſieres ſe terminent au burin dans les lumieres, par des points longs.

On dit des *draperies bien jettées*, *un morceau de draperie bien diſpoſé*, *draperie légere & volante*, *draperies pauvres*, *draperies* qui ſentent le manequin.

DRESSER. C'eſt élever à plomb quelque corps, comme une colonne, un obéliſque, &c. *Dreſſer d'alignement*, c'eſt élever un mur au cordeau. *Dreſſer de niveau*, c'eſt applanir le terrein d'un parterre ou d'une allée de jardin. *Dreſſer une pierre à la regle*, c'eſt l'équarrir & rendre ſes paremens & ſes faces oppoſées, paralleles. *Dreſſer*, en Charpenterie, c'eſt tringler au cordeau une piéce de bois, pour l'équarrir, & en Menuiſerie, c'eſt ébaucher & applanir le bois. *Dreſſer une paliſſade* de jardin, c'eſt la tondre avec le croiſſant.

DROITURE, en termes de Gravure en taille-douce, ſe dit des tailles roides, longues & mal contournées. Il faut éviter de graver avec des tailles roides, droites & ſéches.

Digitized by Google

Le défaut des jeunes Graveurs, c'eſt de graver ainſi; ce qui vient de ce qu'ils ne ſont pas aſſez verſés dans le deſſin, ou qu'ils ne travaillent pas d'une maniere hardie & facile. *Boſſe.*

DUR, en termes de Peinture, ſignifie la même choſe que ſec. On le dit d'un ouvrage dont les clairs ſont trop près des bruns, & ne ſont pas aſſez noyés avec eux; dont les contours ne ſont pas aſſez mêlés, & trop prononcés: c'eſt le contraire du tendre & du moëlleux. On dit auſſi en Sculpture, qu'un ouvrage eſt *dur* & ſec, quand il n'a pas ce poli & ce moëlleux qui fait un des principaux agrémens & une des principales beautés d'une ſtatue.

EAUX-FORTES, en termes de Gravure en taille-douce, ſe dit non-ſeulement des eaux préparées pour faire mordre les planches, mais encore des *croquis* des Peintres qui les ont gravées ſans ſe ſervir du burin. Ces eſpéces de croquis ſont les meilleurs modéles qu'on puiſſe ſe propoſer; telles ſont celles de *Benedette de Caſtillione*, *Rimbrant*, *Berghem*, *&c.* Quelques-uns de nos Peintres modernes ont auſſi gravé des eaux fortes avec un eſprit que les plus habiles Graveurs auroient peine à égaler.

On ignoroit cette maniere de graver, avant le quinziéme ſiécle. On dit qu'André Mantegne, Peintre, fut le premier qui dans ce tems-là eſſaya la gravure au burin. Il fut ſuivi par Albert Durer, Lucas de Leyden & quelques autres, qui firent des expériences beaucoup plus parfaites. Quelques-uns prétendent que le même Albert Durer fit mordre à l'eau-forte des eſſais tracés ſur des planches de cuivre verni.

On ſe ſervit d'abord pour cet effet d'une eſpéce de vernis, appellé *vernis dur*, dont on faiſoit beaucoup de cas du tems d'Abraham Boſſe, comme on peut le voir dans ſon Traité de la Gravure à l'eau-forte. Il eſt vraiſemblable que la

Digitized by Google

fermeté de ce vernis n'a pas peu contribué à donner aux bons ouvrages de ce tems-là la netteté qu'on y remarque : cependant on a abandonné non-seulement le vernis dur, mais encore cette propreté qu'on estimoit tant alors ; on l'évite même en quelque façon aujourd'hui, parce qu'elle mene à une roideur dans les tailles, & une froideur de travail qui n'est plus de goût.

Ce changement est fondé sur l'expérience & sur l'admiration que l'on a conçue pour les belles choses qui ont paru depuis M. Bosse. On ne voit pas en effet que Gerard Audran, qui peut à juste titre passer pour le plus excellent Graveur d'Histoire qui ait paru, ait recherché cette extrême propreté, ni ce servile arrangement de tailles, qui est essentiel à la Gravure au burin. Ses ouvrages, malgré la grossiereté du travail, qui paroît dans quelques-uns, & qui peut déplaire aux ignorans, font l'admiration des Connoisseurs & des personnes de bon goût.

Les inconvéniens du vernis dur lui ont fait préférer le vernis moû. La maniere de faire l'un & l'autre se trouve dans l'article *Vernis*, & celle de les appliquer, dans l'article *Gravure*.

Les payſages ſur-tout & les ornemens, ſe rendent mieux à l'eau-forte qu'au burin : celui-ci eſt trop roide pour les choſes légeres. L'eau-forte eſt auſſi préférable pour le petit ; elle y donne un eſprit & un caractere auquel le burin ne ſçauroit guéres atteindre. Il eſt cependant bon pour la perfectionner.

EAU-FORTE, eau corroſive qui diviſe & diſſout les métaux. On en employe de deux ſortes, pour la Gravure ; la premiere ſe fait avec trois pintes de bon & fort vinaigre blanc, ſix onces de ſel ammoniac, ſix onces de ſel commun, & quatre onces de verd-de-gris, appellé *verdet*. Tous ces ingrédiens bien purs & nets étant pilés, mettez le tout dans un pot de terre verniſſé & plombé, qui puiſſe tenir au moins ſix pintes. Couvrez le pot de ſon couvercle ſemblable, & faites bouillir promptement à un grand feu, deux ou trois bouillons ſeulement, ayant ſoin de remuer la matiere avec un

Digitized by Google

petit bâton, évitant la fumée, & prenant garde que la liqueur ne sorte hors du vase, parce qu'elle s'enfle beaucoup. Vous retirerez ensuite le pot du feu, le couvrirez & laisserez refroidir; vous la décanterez ensuite doucement dans des bouteilles que vous boucherez, & ne vous en servirez que le lendemain: si elle est trop forte, & qu'elle fasse éclater le vernis, vous la modérerez avec un verre du même vinaigre. Le vinaigre distillé est meilleur, & n'est pas si sujet à faire éclater le vernis. Cette eau-forte est bonne pour le vernis dur & mol: l'autre qui est l'eau-forte commune ou de départ, fait éclater & dissout le vernis dur.

EAUX JAILLISSANTES. Ce sont les *eaux* qui animent les Jardins par la variété des jets, des gerbes, des bouillons & autres figures, qu'elles forment en s'élevant en l'air. On appelle en jardinage, *eaux plates*, celles des canaux, des étangs, des viviers, & miroirs d'eau, qui ne donnent que de la fraîcheur, & où l'on nourrit quelquefois du poisson.

EBARBER, en termes de Gravure, signifie ôter les inégalités d'une planche que l'on grave, en arrondir un peu les angles, & diminuer l'épaisseur des bords.

EBARBER, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit de l'action que fait le Graveur en ratissant avec la vive arête d'un burin, les coupeaux que cet outil a enlevé du cuivre en l'insinuant dedans, pour y graver quelques traits ou hachures. Il faut absolument *ébarber* tous ces coupeaux, parce que s'il en restoit quelques-uns, ils gâteroient toutes les estampes.

EBAUCHE, est le premier travail, les premiers coups, la premiere forme que l'on donne à un ouvrage, les premiers traits qu'un Peintre jette sur la toile. Une *ébauche* perfectionnée devient un ouvrage fini. Le terme d'*ébauche* s'applique à tout ouvrage commencé pour être fini. Une légere *ébauche* d'un grand Peintre, vaut souvent mieux aux yeux d'un Connoisseur, que les ouvrages finis d'un Peintre. Quelques personnes regardent les termes *ébauche* &

Digitized by Google

esquisse, comme synonimes, mais à tort. *Voyez* ESQUISSE.

EBAUCHE, en termes d'Architecture, est la premiere forme que l'on donne à une pierre, à un marbre, & le dégrossir suivant un modéle de relief. C'est aussi un petit modéle de cire ou de terre, heurté grossiérement avec l'ébauchoir, pour le mettre ensemble avant que de le terminer.

EBAUCHER, c'est jetter sur une toile imprimée les premieres couches de couleurs, après y avoir dessiné les objets du tableau : ces premiers coups forment le fond & la base du corps des couleurs de la Peinture. Les Peintres *ébauchent* plus ou moins arrêté, suivant leur goût & leur maniere.

EBAUCHER, *en Sculpture*, c'est travailler une figure de cire, de terre ou d'autre matiere ; quand il s'agit du marbre, on dit *dégrossir*.

En *taille de pierre*, c'est dresser à part une base, une colonne, avant que de les arrondir. En *Charpenterie*, c'est après qu'une piéce de bois est tringlée au cordeau, ou tracée suivant une cherche, la dresser avec la coignée ou la scie, avant de la laver à la besaiguë ; & en *Menuiserie*, c'est dresser le bois avec le fermoir, avant que de l'applanir avec la varlope.

EBAUCHER, *en Gravure*, c'est préparer au premier trait de burin, & mettre par masses les objets qui doivent former l'estampe.

EBAUCHER, *en termes d'Evantaillistes*, c'est former les premieres ombres.

EBAUCHOIRS, outils de bois ou d'yvoire, de sept à huit pouces de long, arrondis par un bout, & par l'autre plats & à onglet : ils servent à polir l'ouvrage. Ceux qui ont des dents à un de leurs bouts, s'appellent *ébauchoirs* bretelés.

EBAUCHOIRS, sont en général les outils dont on se sert pour ébaucher une besogne, comme les ciseaux de Charpentiers & Menuisiers, & autres outils qu'employent les Sculpteurs & ceux qui travaillent aux ouvrages de stuc.

EBOUSINER, terme de Maçonnerie. C'est ôter d'une pierre ou d'un moilon, le bousin & les moyes, & l'atteindre avec la poin-

Digitized by Google

te du marteau jusqu'au vif.

ECAILLE, se dit de tout ouvrage fait à l'imitation des *Ecailles*, & qui en ont la figure, comme plusieurs ornemens d'Architecture, de Sculpture, de Menuiserie. On appelle aussi *écailles* ou *éclats de marbre*, les recoupes de marbre, dont on fait de la poudre de stuc; & *Ecailles de roche*, des piéces de roche délitées, qui servent à bâtir & à couvrir les maisons.

ECAILLE DE MER, espéce de pierre fort dure, & susceptible d'un grand poli, très-propre à faire des pierres à broyer les couleurs en usage dans la Peinture. Elle vaut mieux que le marbre.

ECAILLE, ECAILLÉ (Peinture). On dit qu'un tableau s'*écaille*, lorsque la couleur se détache de la toile par petites parcelles. Le stuc s'*écaille* aisément; les peintures à fraisque sont sujettes à tomber par *écailles*.

ECAILLER (s'). *Voyez* l'article précédent.

ECHAFAUDAGE, construction de charpente faite sous une voûte, ou contre une muraille, pour la commodité d'un Sculpteur ou d'un Peintre, ou d'un Maçon qui y travaillent.

ECHAFAUDER, dresser des échafauts.

ECHAFAUT. Espéce de plancher fait de dosses portées sur des tréteaux, ou sur des baliveaux & boulins, scellés dans les murs, ou étrésillonnés dans les bayes des façades, pour travailler sûrement. Il s'en fait aussi d'assemblage de charpente pour le haut des clochers ou fléches. Il y a encore des *Echafauds volans*, qui s'appliquent contre le mur, avec des cordes, & dont se servent les Couvreurs & Sculpteurs.

ECHALAS. Morceau de cœur de chêne, refendu quarrément par éclats d'environ un pouce de gros, & plané ou raboté, quant il n'est pas droit. On l'appelle en certains endroits *Paisseau* ou *Pesseau*.

ECHAMPIR *ou* RECHAMPIR, terme de Peinture, contourner une figure, un feuillage ou autre ornement, en séparant les contours d'avec le fond. *Félibien.*

ECHANTILLON. Mesure conforme à l'usage

Digitized by Google

& aux Ordonnances pour le bois à bâtir, la brique, la tuile, l'ardoise, le carreau, le Pavé, &c. dont l'étalon ou mesure originale est conservée dans l'Hôtel-de-Ville, ou dans une Juriſdiction. *Voy.* Bois & Pierre d'Echantillon, & Pureau. On appelle aussi en Charpenterie & en Menuiserie, un outil qui sert comme le trusquin à rendre les piéces d'épaisseur.

ECHAPPADE (Gravure en bois) action par laquelle on enleve quelque trait avec le fermoir, en dégageant les contours d'une planche gravée, soit parce que l'outil est entraîné dans le fil du bois, soit parce que ce trait n'aura pas été assez dégagé à sa base par le dégagement fait avec la pointe à graver, ou qu'on aura pris trop d'épaisseur de bois avec le fermoir, ou parce qu'on n'aura pas eu soin d'appuyer le pouce de la main qui tient l'outil, contre celui de la main gauche, en dégageant pour le tenir en respect, & éviter l'*échappade*. Elle a lieu aussi avec la gouge, quand on n'a pas la même précaution, ou quand on baisse trop cet outil : alors il échappe en vuidant, & allant à travers la gravure, fait brêche à quantité de traits, de tailles & de contours ; accident d'autant plus désagréable, qu'il ne peut être réparé que par des petites piéces substituées aux endroits ébrechés, & qui feront infailliblement sur l'estampe un trait blanc autour de ces piéces, quand la planche aura été lavée, parce qu'elles se renflent plus que le reste de la superficie de la planche. *Encyclopédie.*

ECHAPPÉ, ÉE, en termes de Peinture, se dit d'un petit jour clair qui passant entre deux objets qui se touchent presque, va éclairer ou une partie de ces objets, ou quelques corps voisins, auxquels ces objets semblent d'abord dérober le jour. Ces jours *échappés* font un effet merveilleux dans un tableau, quand ils sont bien ménagés : ce sont des espéces de *réveillons*. On les appelle *échappés*, parce qu'ils semblent en effet s'échapper d'entre deux corps qui s'oppoſent presque à leur passage par leur proximité.

ECHAPPÉE, c'est, en termes de Peinture, une vue dans un payſage ou tableau, une perſpective en

Digitized by Google

lointain qui ſemble ſe dérober aux yeux. On dit auſſi une *Echappée* ou *des Echappées* de lumiere. En Architecture, on appelle *Echappée*, une hauteur ſuffiſante pour la décente dans une cave ſous un eſcalier.

ECHAQUETTE. Guérite, ou Donjon. Eſpéce de tourelle élevée ſur une tour ou une terraſſe, dans les vieux Châteaux, pour faire le guet, & découvrir de loin l'ennemi.

ECHARPER. C'eſt haler & chabler une piéce de bois. *Voyez* CABLES.

ECHARPES, terme d'Arch. Ceintures ou courroyes qui ſont au côté des chapiteaux Ioniques, qui ſemblent enſerrer les volutes. *Voyez* CEINTURE. En Maçonnerie, ce ſont des cordages avec leſquels on retient & on conduit les fardeaux en les montant. C'eſt auſſi une machine de bois avancée au dehors, ou eſt une poulie, qui fait l'effet d'une demi-chevre, pour enlever un médiocre fardeau.

ECHASSES. Grandes perches ou piéces de bois dreſſées à plomb, liées & entées les unes ſur les autres, qui ſervent à faire des échafauts : on les appelle auſſi *Bailliveaux*, quand elles ſervent à pluſieurs échafauts l'un ſur l'autre. Ce ſont encore des régles de bois minces en maniere de lattes, pour jauger les hauteurs & retombées des vouſſoirs, & les hauteurs des pierres en général.

ECHAUDOIR. Lieu pavé au rez-de-chauſſée, où les Bouchers font cuire, dans de grandes chaudieres, les abbatis de leurs viandes.

ECHELLAGE. Droit de poſer une échelle ſur un héritage d'autrui, pour refaire un bâtiment, un mur, &c.

ECHELLE. Ligne qu'on met au bas des deſſins, des plans pour les meſurer, & qu'on diviſe en parties égales, qu'on appelle *dégrés*, qui ont la valeur qu'on juge à propos de leur donner ; & qui ſont ſuſceptibles d'une réduction en moindres parties, comme la toiſe en pieds, le pied en pouces, le pouce en lignes, &c.

ECHELLE DE FRONT, terme de Perſpective en Peinture : c'eſt une ligne droite dans le tableau, parallele à la ligne de terre, diviſée en parties égales, leſquelles repré-

Digitized by Google

ſentent les pieds, les pouces, &c. Elle eſt de même par rapport à l'Architecture.

ECHELLE FUYANTE eſt une ligne droite dans le tableau. Elle tend au point de vûe : on la diviſe ordinairement en parties inégales, pour repréſenter des pouces, des pieds, des toiſes, &c. En Architecture, c'eſt une diviſion de parties inégales, ſur une ligne de côté, depuis la ligne de terre juſqu'au point de vûe.

ECHIFFRE ou Parpain d'Echiffre. Mur rampant par le haut, qui porte les marches d'un eſcalier, & ſur lequel on poſe la rampe de pierre, de bois, ou de fer. On appelle *Echiffre de bois*, un aſſemblage triangulaire, compoſé d'un patin, de deux noyaux, d'un ou de pluſieurs potelets, avec timon, appui & baluſtres tournés ou faits à la main.

ECHINE. C'eſt, en Architecture, dans un quart de rond taillé ; la coque qui renferme l'ove. On employe cet ornement au haut du chapiteau des colonnes Ioniques, Corinthiennes & Compoſites.

ECHOPPE. Petite boutique de menuiſerie, ou de menue charpente, garnie de maçonnerie, ou ſeulement toute de bois, & adoſſée contre un mur, quelquefois avec une petite chambre au-deſſus.

ECHOPPE, eſt auſſi un outil dont ſe ſervent les Sculpteurs & Graveurs. C'eſt une aiguille un peu groſſe éguiſée en biſeau ou en lozange, & emmanchée dans des petits bâtons de bois tournés, garnis par le bout de longues viroles de cuivre creuſes, qu'on emplit de cire d'Eſpagne fondue, & où l'on fait entrer les éguilles pendant qu'elle eſt chaude.

Quoiqu'on puiſſe ſe ſervir d'éguilles à coudre, pour faire des échoppes, comme le dit Abraham Boſſe, les meilleures ſe font avec des bouts de burin uſés, que le Coutelier aiguiſe pour cet uſage : il faut du moins ſe ſervir de ces groſſes, quand on grave quelque choſe de grand. Les Quinquailliers en vendent de toutes faites, de même que les manches pour s'en ſervir. Ce que nous venons de dire des échoppes, s'entend auſſi des *pointes*.

L'uſage de l'*échoppe* au

Digitized by Google

vernis mol, eſt fort bon pour les choſes qui doivent être gravées d'une maniere brute, comme les terreins, troncs d'arbres, murailles, &c. qui demandent de la force avec un travail *grignoté*. Quoique cet outil ne paroiſſe propre qu'à faire de gros traits, on peut néanmoins s'en ſervir auſſi, pour faire les traits plus fins & déliés, en le tenant ſur le côté où il eſt plus étroit : & ſi l'on avoit bien la pratique de l'échoppe, on pourroit facilement préparer à l'eau-forte une planche entiere, en la tournant plus ou moins, ſuivant la groſſeur des traits qu'on voudroit faire.

ECHOPPER, c'eſt travailler avec des échoppes. *Félib.*

ECLAIRER. Diſtribuer, répandre, ménager le jour & les lumieres, les clairs & les bruns d'un tableau. Pour bien *éclairer* un tableau, un ſeul jour ſuffit, & il n'en faut jamais deux également dominans, de peur que pluſieurs parties étant également éclairées, l'harmonie du clair-obſcur n'en ſoit rompue. *Voyez* JOUR, LUMIERE.

ECLAT, en termes de Peinture. On dit l'*éclat* du coloris, l'*éclat* des couleurs. Les tableaux de Rubens ont beaucoup d'*éclat*, pour dire que les couleurs en ſont brillantes, fieres, & que le tout enſemble a quelque choſe de frappant.

ECLAT. C'eſt auſſi le nom que l'on donne à tout morceau de bois qu'on enleve avec la coignée, ou le fermoir, en dégroſſiſſant & ébauchant une piéce de bois.

ECLATANT, qui a de l'éclat. On dit en Peinture, des couleurs vives & *éclatantes*. Quand elles n'ont que cela, elles peuvent frapper les yeux d'un ignorant en fait de Peinture ; mais un Connoiſſeur ne s'y laiſſe pas ſurprendre : il faut que leur éclat vienne de la ſcience du Peintre à les employer.

ECLUSE, t. d'Arch. hyd. C'eſt une conſtruction de pierre ou de charpente, qui ſert à retenir ou à élever les eaux. Les parties de cet ouvrage ſont les Bajoyers (*voyez* ce mot), le Radier ou plancher de l'*écluſe*, avec tout ce qui l'accompagne (*voyez* GRILLAGE & RADIER),

Digitized by Google

& les portes. On appelle *écluſe à tambour*, celle qui ſe vuide & ſe remplit par le moyen de deux canaux voûtés, creuſés dans les bajoyers des portes, dont l'entrée, qui eſt un peu au-deſſous de chacune, s'ouvre & ſe ferme par le moyen d'une vanne à couliſſe; *écluſe à vannes*, celle qui ſe remplit & ſe vuide par le moyen de vannes à couliſſe, pratiquées dans l'aſſemblage même des portes; *écluſe à éperon*, celle dont les portes à deux venteaux, ſe joignent en éperon ou avant-bec, du côté d'amont, comme toutes celles rapportées ci-deſſus; & *écluſe quarrée*, celle dont les portes d'un ſeul ventail ſe ferment quarrément.

ECOINÇON. C'eſt dans le piédroit d'une porte ou d'une croiſée, la pierre qui fait l'encoignure de l'embraſure; & qui eſt jointe avec le lancis (*voyez* ce mot), quand le piédroit ne fait pas parpin (*voyez* ce mot).

ECOLE. Bâtiment compoſé de grandes ſalles, où l'on enſeigne les ſciences. C'eſt auſſi en terme uſité en Peinture, pour déſigner, tant la ſuite des Peintres d'un pays, dans les ouvrages deſquels on remarque le même goût de Peinture, que les Eleves d'un grand Maître, ou ceux qui ont ſuivi ſa maniere.

Dans ce dernier ſens, on dit l'*école* de Raphaël, l'*école* des Carraches, l'*école* de Rubens, &c. Mais en prenant le mot *école* dans ſa ſignification la plus étendue, on en compte cinq en Europe: ſçavoir, l'*Ecole* Romaine ou Florentine, l'*Ecole* Vénitienne, l'*Ecole* Lombarde, l'*Ecole* Flamande ou Allemande, & l'*Ecole* Françoiſe. On entend par ces noms, les Peintres Romains, Florentins, Vénitiens, Lombards, Flamands, Hollandois, Allemands & François: les autres Nations n'ont point d'*Ecoles* qui portent leur nom. Quoique cette diviſion en cinq *Ecoles* ſeulement, avoit été admiſe, comme ſuffiſante, M. le Chevalier de Jaucourt en compte huit dans l'article *Ecole* de l'Encyclopedie, & diſtingue pour faire ce nombre, l'*Ecole* Romaine de la Florentine, l'*Ecole* Flamande de l'Allemande, & de l'*Ecole* Hollandoiſe.

Digitized by Google

Nous allons donner ici une idée du caractere de chacune de ces Ecoles que l'on peut réduire à ſept.

ECOLE ROMAINE (l') regarde Raphaël d'Urbin, comme ſon fondateur. Son mérite éminent le fait reconnoître avec raiſon pour le chef des Peintres de cette Ville célebre, où les plus fameux Artiſtes ſe ſont faits une gloire de dépoſer les fruits de leurs travaux, pour s'immortaliſer.

ECOLE FLORENTINE (l'). Le goût pour la Peinture, comme pour la plûpart des beaux arts, avoit été long-tems enſeveli ſous leur ruine, ſuite funeſte de l'invaſion des Barbares dans les pays Méridionaux de l'Europe. Ce goût ſe réveilla dans le treiziéme ſiécle, & le Sénat de Florence reſſuſcita la Peinture oubliée, en appellant en Italie des Peintres de la Grece, dont Cimabué fut le premier Diſciple, & eut la gloire d'être le reſtaurateur de la Peinture en Italie, vers la fin du treiziéme ſiécle.

ECOLE VENITIENNE (l') s'eſt toujours diſtinguée par la beauté du coloris, une grande intelligence du clair-obſcur, des touches gracieuſes & ſpirituelles, une imitation ſimple & fidele de la nature, pouſſée juſqu'à faire illuſion; mais on lui reproche d'avoir beaucoup négligé le deſſin & l'expreſſion. Quoi qu'il en ſoit, plaire & inſtruire ſont les deux objets de la Peinture, & les morceaux des grands Maîtres de cette *Ecole* ont atteint à ce but: ſans doute ils plairoient davantage, s'ils réuniſſoient les beautés de l'*Ecole* Romaine & Florentine, aux beautés de l'*Ecole* Lombarde & Vénitienne.

Celle-ci regarde le Giorgion comme le premier qui lui a fait un nom, avec le Titien; car les Bellino, freres, Gentil & Jean ne ſont guéres célebres que pour avoir eu les deux premiers pour Eleves.

ECOLE ALLEMANDE (l'). Le caractere de cette *Ecole* eſt une repréſentation fidele de la nature, telle qu'elle ſe préſente, ſans choix de ce qu'elle a de parfait, & même avec ſes défauts. Elle a cela de commun avec les *Ecoles* Flamandes & Hollandoiſes; mais elle

Digitized by Google

n'a pas ce fini précieux & ce naturel charmant, ce caractere de vérité, cette expreſſion & cette élégance, qu'on trouve dans les ouvrages des Maîtres des Pays-Bas. Les principaux ſujets des uns & des autres Peintres de ces *Ecoles*, ſont les fêtes champêtres, les tabagies & autres ſujets bas de ce genre : il en eſt cependant qui ont très-bien réuſſi dans les ſujets nobles de l'Hiſtoire.

ECOLE FLAMANDE (l') a toujours été célebre par une grande intelligence du clair-obſcur, par un pinceau moëlleux, par un travail fini ſans ſéchereſſe, & par une union très-étendue de couleurs bien aſſorties.

On ſouhaiteroit généralement dans cette Ecole un meilleur choix de la nature & une imitation moins ſervile de ce que les objets réels ont de défectueux.

C'eſt à cette *Ecole* qu'on a l'obligation de la Peinture à l'huile. Un nommé *Jean de Bruges*, ou Jean Van-Eyck, trouva ce ſecret admirable dans le XIV ſiécle ; & l'ayant communiqué à Antoine de Meſſine ; celui-ci le porta en Italie, d'où il s'eſt divulgué partout.

ECOLE HOLLANDOISE (l') tient du goût des Flamands & des Allemands, tant pour le bon, que pour le mauvais. Ils ont donné particuliérement dans la repréſentation des vaiſſeaux, machines & autres objets qui ont rapport aux arts. On remarque dans les ouvrages de cette *Ecole* une grande intelligence du clair-obſcur, un travail fini, une propreté charmante, & beaucoup d'art dans la repréſentation des payſages, des perſpectives, des animaux, des fleurs, des fruits, des vaiſſeaux, des ſujets de nuit, &c. & ſes tableaux ſont aujourd'hui beaucoup plus recherchés qu'ils ne l'étoient ſous le ſiécle de Louis XIV. quoiqu'on y chercheroit envain la beauté de l'ordonnance, de l'invention & de l'expreſſion qu'on trouve dans les ouvrages de France & d'Italie.

On admire dans les Peintres Hollandois ce flegme laborieux, & perſévérant dans le travail, malgré le nombre de tentatives inutiles, pour parvenir au but qu'ils

Digitized by Google

qu'ils se proposent, & qu'un travail opiniâtre leur fait enfin obtenir. On est enchanté par la magie de leur clair-obscur, où l'on voit les différentes nuances des couleurs des objets, fondues comme celles de la nature même : mais ce flegme aussi les empêche de donner à leurs figures cette expression vive des passions, si nécessaire dans bien des circonstances ; les sujets même de leurs tableaux étant presque toujours dans le genre ignoble, leur fourniſſoient un champ vaste, à une expression même outrée, puisqu'on ne suppose pas de modération dans les passions des gens du commun.

Ceux d'entre les Peintres Hollandois qui ont fait des tableaux d'histoire, y ont conservé leur intelligence admirable du clair-obscur ; mais les vêtemens de leurs personnages sont extravagans, & l'expression de leurs Héros est même basse & comique. Un Monarque y paroît sous le visage & l'air d'un Crocheteur, Susanne y oublie sa pudeur & sa modestie, Scipion y a dépouillé ses traits de noblesse & de courage ; enfin sous le masque froid des Hollandois, on méconnoît tous les Héros de leurs Peintures. Si quelques Peintres de cette *Ecole* ont sçu ne pas se laisser asservir à la tyrannie du goût général de leur Nation, le nombre en est petit.

ECOLE FRANÇOISE (l'). Cette Ecole tient de toutes les autres ; elle n'a jamais eu de caractere particulier distinctif, si l'on n'en excepte la beauté de son ordonnance, la sagesse & le brillant de son invention & de sa composition, & une certaine gaieté répandue dans toutes ses productions. On lui reproche en général un coloris foible ; mais on peut dire que l'*Ecole* Françoise est aujourd'hui, de l'aveu général, supérieure à toutes les autres.

Lorsque Maître Roux & le Primatice furent mandés en France sous le régne de François I. il y avoit déjà de bons Peintres dans le Royaume, mais la plupart se bornoient aux portraits, & l'on peut dire que ces Maîtres Italiens, avec Léonard de Vinci, y apporterent le bon goût de la Peinture.

Digitized by Google

L'illuſtre M. le Comte de Teſſin réduit toutes ces Ecoles à trois ; ſçavoir, la *Romaine*, la *Flamande* & la *Françoiſe*, & les caractériſe en général de la maniere ſuivante, dans ſa vingt-ſixiéme Lettre au Prince Royal de Suede.

Les Italiens, dit-il, tirerent un ſi grand avantage de leurs Antiques, que l'*Ecole* Romaine l'a emporté ſur ſes rivales, dans l'excellence du deſſin ; ſes Eleves ne ſe ſont pas contentés d'imiter la nature, ils ont tâché de la ſurpaſſer, & c'eſt à leur génie qu'on doit la plus belle attitude du corps de l'homme, & de l'enſemble de tous ſes membres. Quant au viſage, ils s'attachoient moins à le rendre beau, qu'à le rendre parlant & animé, ils le regarderent comme le miroir de nos paſſions, & ils chercherent à y exprimer tous les différens mouvemens de l'âme.

Les Peintres Flamands & Allemands tournerent leur eſprit vers un autre objet ; ils s'appliquerent à repréſenter la nature telle qu'elle paroiſſoit à leurs yeux. Si la perſonne, par exemple, qui leur ſervoit de modele pour peindre une Venus, ou une Junon, étoit par hazard une belle femme, la Déeſſe y gagnoit, & paroiſſoit ſous des traits dignes d'elle : s'ils travailloient au contraire d'après un modele moins parfait, la Déeſſe y perdoit ; on la faiſoit reſſembler à un original peu ſeduiſant. Ce fut de cette étude pénible à *copier* la nature, qu'on vit éclore ce beau coloris que cherchent encore aujourd'hui les Peintres des autres Nations, avec *peut-être* plus d'envie que d'eſpérance d'y parvenir.

Les ouvrages des l'*Ecole* Françoiſe portent l'empreinte du génie & de la vivacité de cette Nation : des compoſitions pleines de feu, plus brillantes que ſolides, plus flattées que parfaites, décelent le goût & la maniere de ſes Artiſtes dans ce genre. Un deſſin correct, & un mêlange heureux de couleurs, exigeroient d'un Peintre François plus de tems & de travail, que ne lui en laiſſe une imagination vive. Le François voit tout avec des yeux qui ne reſpirent que le plaiſir & la joie ; tout agit, tout vit, tout joue

Digitized by Google

dans ſes ouvrages, & c'eſt ce qui fait que l'ordonnance en eſt gracieuſe, riante & bien inventée.... Mais comme il n'eſt pas de régle ſi générale qui ne ſouffre quelqu'exception, il eſt arrivé de tems en tems que certains Eleves ſe ſont écartés du caractere propre de leur *Ecole*. Pluſieurs Peintres Vénitiens, par exemple, ont très-mal deſſiné, quoiqu'ils ayent parfaitement bien peint *& bien colorié*; d'autres ont réuni quelquefois pluſieurs de ces différens caracteres.

Rubens, Vandyck, Diepenbeck Jordans, & quelques autres des Pays-Bas, poſſédoient également le coloris & l'ordonnance. Les le Sueur, les le Moine, ont auſſi-bien deſſiné qu'aucun Peintre élevé à Rome. Chardin, leur compatriote, (& Greuſe) imitent encore aujourd'hui la nature auſſi exactement qu'ait jamais fait Teniers ou Gerard Dou.

Voyez au mot Peintre, *les noms des Peintres les plus célebres par ordre alphabétique, où l'on trouvera un abrégé de leur vie & leurs principaux ouvrages.*

ECONOMIE (*belle*) l'accord, l'enſemble, l'harmonie de toutes les parties qui entrent dans la compoſition d'un tableau. *Voyez* HARMONIE.

ECOPERCHE ou ESCOPERCHE. Piéce de bois avec une poutre, qu'on ajoute au bec d'une grue, ou engin, pour lui donner plus de volée. *Voy.* GRUE & ENGIN. On donne auſſi ce nom à de grandes perches comme des baliveaux, qui ſervent à échafauder.

ECORCHER, ôter du tour du noyau d'une figure qu'on veut jetter en plâtre ou en bronze, autant de l'épaiſſeur de la matiere qui environne ce noyau, que le Sculpteur ou Fondeur veut donner d'épaiſſeur à ſon bronze ou à ſon plâtre.

ECORCIER. C'eſt un bâtiment près d'un moulin à tan, pour ſerrer les écorces de chêne.

ECORNURE. *Voyez* EPAUFRURE.

ECOUTES. On appelle ainſi les tribunes à jalouſie, où l'on peut être ſans être vu, & entendre ce qui ſe dit à côté ou peu loin de-là.

ECUELLE, eſt un uſ-

Digitized by Google

tenſile dont les Imprimeurs en taille-douce ſe ſervent à mettre leur noir après qu'il a été broyé ſur le marbre. Cette écuelle doit être de terre verniſſée : on la couvre d'un papier fort ou d'un morceau de carton lorſqu'on y a mis le noir, afin qu'il ne s'y mêle aucune ordure qui pourroit gâter les planches en les encrant.

ECURIE. Bâtiment au rez-de-chauſſée d'une cour, deſtiné à la demeure des chevaux, long ſuivant le nombre qu'on ſe propoſe d'y en mettre, & large de 8 pieds, y compris la mangeoire, pour le cheval, & de 5 pieds d'échappée derriere, qui eſt en pente pour l'écoulement des eaux : la mangeoire & le râtelier qui eſt au-deſſus, doivent être placés de maniere que les chevaux n'ayent jamais le jour en face, & l'eſpace à 4 pieds de-là ſe bat en ſalpêtre, pour conſerver le pied des chevaux. A côté eſt un petit endroit nommé *ſellerie*, pour y dépoſer les harnois. Il y a des *écuries doubles* & des *écuries ſimples*. Les premieres ſont celles qui ont deux rangs de chevaux avec un paſſage au milieu, ou avec deux paſſages, les chevaux étant tête à tête, & éclairés ſur la croupe : les autres n'ont qu'un rang de chevaux.

ECUSSON, terme de Serrurie. Petite plaque de taule ciſelée ou emboutie, qu'on met aux ſerrures, & au travers de laquelle entre la clef ; c'eſt auſſi une platine qui orne un heurtoir, une boule, un bouton.

ECUYER. Perche de bois arrondie ſur le tour, attachée avec des crampons de fer le long des murs d'un eſcalier.

EDIFICE. Toute conſtruction d'Architecture avec élévation.

EFFET, en termes de Peinture, ſignifie la ſenſation & le ſentiment intérieur qui naiſſent à la vue d'un tableau. L'*effet* n'eſt pas aſtraint au plaiſir que le ſpectateur reſſent, ou qu'il cherche à reſſentir, puiſque tous les tableaux ne produiſent pas ce plaiſir. Dans ce dernier cas la Peinture a un *effet*, mais non celui que l'Artiſte s'eſt propoſé. On dit alors que telle ou telle partie fait un *mauvais effet* ; & dès qu'il y a ce mauvais *effet*, il exclut le plaiſir. Quand on dit qu'un tableau fait bien

Digitized by Google

ſon *effet*, c'eſt comme ſi l'on diſoit qu'on ſent naître à ſon aſpect les mouvemens de l'ame que l'action même y exciteroit, ſi elle ſe paſſoit réellement à nos yeux. C'eſt-là l'*effet du tout enſemble*. Mais chaque partie de la Peinture faiſant ſon impreſſion particuliere ſur l'œil du ſpectateur & ſur ſon eſprit, il en réſulte des *effets* relatifs à chacune ; ces effets ſont plus ou moins ſenſibles ſuivant le plus ou moins de connoiſſance que le ſpectateur peut en avoir. Un payſan ſera ſouvent plus frappé de la vivacité des couleurs, que de l'intelligence avec laquelle elles ſont diſtribuées. Il préfereroit en conſéquence un tableau chargé de couleurs vives & tranchées, à celui dont les couleurs ſçavamment rompues, & le clair-obſcur très-bien entendu, ne préſenteroit au premier coup-d'œil que des couleurs tendres & de peu d'éclat.

Mais la ſcience du Peintre conſiſte à faire un tableau qui produiſe un même & bon *effet* ſur l'eſprit & l'œil généralement de tous les ſpectateurs. Il faut pour cela donner aux objets repréſentés les vraies formes qu'ils ont naturellement ; c'eſt *l'effet* relatif au deſſin. Si de plus on donne à ces objets la véritable couleur qui leur eſt propre, ſuivant leur poſition ſuppoſée dans le tableau, il en réſultera le bel *effet* du coloris. Qu'on ménage enſuite les lumieres & les ombres ſelon celles que la lumiere produit en effet ſur ces corps, lorſqu'ils ſont éclairés, ce ſera l'*effet* du clair-obſcur.

Chaque genre de Peinture doit en général produire tous les *effets*, parce qu'ils ſont de l'eſſence même de la bonne Peinture. Mais l'hiſtoire, le portrait, le payſage doivent avoir encore des *effets* qui ſont propres à chaque genre en particulier. Il ſuffit, pour l'*effet* d'un tableau d'hiſtoire, qu'il rappelle exactement à l'eſprit l'action que l'Artiſte a voulu mettre devant les yeux, avec les couleurs locales qui ſont propres à faire illuſion ; mais on n'exige pas de lui qu'il donne le portrait des acteurs véritablement reſſemblant. Dans le portrait ſimple ou hiſtorié on demande pour l'*effet* qui lui eſt propre, qu'on y trouve

Digitized by Google

la vraie reſſemblance, & que l'on puiſſe au premier aſpect être frappé agréablement ou avec déplaiſir à la vue du tableau, comme on le ſeroit à la vue de ſon ami ou de ſon ennemi repréſentés. Le bel *effet* d'un payſage conſiſte dans la repréſentation des ſites bien choiſis & bien exprimés. La hardieſſe, la franchiſe des contours, les belles proportions & l'exactitude des formes ſont les *effets* particuliers du deſſin; & l'*effet* propre au coloris, eſt d'achever l'illuſion par le charme de la couleur diſtinctive & naturelle à chaque objet deſſiné. Il eſt peu de tableaux qui, ſans ces qualités, puiſſent faire l'*effet* que le Peintre ſe propoſe : mais l'on peut dire que l'entente du clair-obſcur eſt la principale ſource du bon *effet* ſur l'eſprit des ſpectateurs. Ceux où cette intelligence eſt ſçavamment miſe en pratique, l'emportent ſur ceux où elle manque, quoiqu'ils ayent d'ailleurs quelques défauts relatifs au deſſin ou au coloris.

Une infinité d'autres choſes ſont requiſes pour le bel *effet* d'un tableau. Vouloir entrer dans leur détail, ce ſeroit s'engager à faire un traité complet de Peinture, puiſque l'*effet* en eſt le réſultat.

EFFUMER, peindre les objets moins ſenſibles, leur donner de la légereté, & répandre comme une eſpéce de vapeur qui empêche d'en diſtinguer les détails.

EGRATIGNÉE (*maniere*), genre de fraiſque qu'on nomme auſſi *blanc & noir*, & que les Italiens appellent *ſgraffitto*. On couche ſur le mur un enduit noir de ſtuc, & un blanc pardeſſus : on gratte le blanc avec une pointe de fer, & l'on découvre le noir par hachures, comme on gratte le vernis pour découvrir une planche de cuivre qu'on veut graver; les traits noirs découverts forment les ombres, & le blanc qui reſte tient lieu des clairs, à la maniere des eſtampes.

Cette maniere *égratignée* réſiſte mieux à l'air que la freſque ordinaire; mais elle a une ſéchereſſe & une dureté ſi déſagréables, que peu de gens ſe ſont aviſés d'imiter en cela Polydore de Caravage, qui a exécuté beaucoup d'ouvrages dans cette maniere.

Digitized by Google

EGLISE. Temple consacré au culte divin. Il y en a de différentes sortes. *Eglise à bas-côtés*, est celle qui a deux rangs de portiques voûtés, & des Chapelles dans tout son pourtour. Celle *à double-bas-côtés* a deux rangs de portiques ou galeries voûtées, aussi avec Chapelles dans tout son pourtour. Celle *en Croix Grecque* a les quatre bras de la Croix égaux; & en *Croix Latine*, la nef plus longue que la croisée. *L'Eglise en rotonde*, est celle dont le plan est circulaire. La *simple*, est celle qui n'a que le chœur & la nef, & la *souterreine*, celle qui est sous une autre, & au-dessous du rez-de-chaussée.

EGOUT. Extrêmité saillante du bas d'un comble, pour jetter les eaux loin du mur de face. On l'appelle *égout quarré* ou *à double pointe*, quand il est de cinq tuiles, & *égoût simple*, lorsqu'il n'est que de trois. On donne aussi le nom d'*égoût* à un passage par où s'écoulent les immondices & les eaux puantes, ou de pluie.

EGUILLE *ou* AIGUILLE. Abraham Bosse dit qu'il faut prendre des aiguilles à coudre, cassées, pour faire les échoppes & les pointes à graver au vernis dur. On peut à la vérité les employer à cet usage; mais il est difficile d'en trouver de bonnes: les meilleures sont celles qui se cassent net, & qui ont un grain très-fin. Les plus excellentes pointes sont faites avec des bouts de burin usés, que les Couteliers accommodent pour cet usage; du moins faut-il se servir de ces grosses, quand on grave du grand. Les Quinquailliers en vendent de toutes faites, avec des manches propres à les mettre: ce sont des petits bâtons tournés, garnis de longues viroles de cuivre creuses, qu'on emplit de cire d'Espagne fondue, & l'on y insere les aiguilles pendant qu'elle est encore chaude. Quand, à force de s'en servir, elles sont devenues trop courtes, on fait chauffer la virole jusqu'à ce que la cire s'amolliſſe, & en retirant les pointes, on leur donne la longueur qu'on desire. Il faut en avoir plusieurs de trois ou quatre grosseurs différentes, qui iront en grossissant jusqu'à l'échoppe, qui sera

Digitized by Google

la plus groſſe. On leur aiguiſe d'abord la pointe longue, & également fine à toutes; on uſe enſuite par le bout celles que l'on veut faire un peu plus groſſes, & l'on y fait une pointe plus ou moins courte, ſuivant l'inclinaiſon avec laquelle on tient le manche en les aiguiſant, & ſelon qu'on veut les faire plus ou moins groſſes. Par ce moyen elles mordent toutes un peu dans le cuivre, & ne vous empêcheront pas par leur groſſeur, de voir l'endroit où vous les placez, ce qui eſt de conſéquence ſur-tout quand on grave en petit. Comme il eſt difficile de leur faire une pointe parfaitement ronde, en les aiguiſant ſur la pierre, on a imaginé de faire au bout de cette pierre une eſpece de petit canal, dans lequel on les aiguiſe en allant & venant le long de ce canal, & en tournant en même-tems le manche entre ſes doigts.

EGUILLES *ou* AIGUILLES *de Peintres en émail:* ce ſont des inſtrumens ou outils d'acier & de bois, d'environ quatre pouces de longueur. Une de ces éguilles a une pointe un peu applatie par un bout, & preſque en forme de dard, groſſe par le milieu comme une moyenne plume à écrire; l'autre bout eſt en forme de ſpatule de la largeur environ d'un petit denier, & de l'épaiſſeur à peu près d'un ſou-marqué, & fort poli.

La ſeconde eſt pointue par un bout comme une éguille à coudre; l'autre bout eſt un peu plus gros & un peu applati. Le bout pointu ſert à étendre les teintes ſur la plague emboutie, & l'autre pour les mettre à leur place, lorſqu'il en faut une certaine quantité; la pratique apprend cet uſage mieux que le diſcours le plus détaillé.

L'*éguille* de buis eſt un petit morceau de buis bien ſec, de la longueur à peu près des *éguilles* précédentes, très-pointu par un bout, rondelet & émouſſé par l'autre: avec celui-ci on efface les défauts, & avec le côté pointu on approprie l'ouvrage, lorſqu'il ſe trouve *boueux* & peu net. *Encyclopedie.*

ELAGUER. Couper les branches d'un arbre avec quelque outil tranchant, pour lui donner de la grace.

Digitized by Google

ELARGIR les tailles, se dit en termes de Gravure, non des tailles elles-mêmes, mais de l'espace qu'on laisse entr'elles. On doit regarder l'action des figures, & de toutes leurs parties, avec leur rondeur, observer comme elles avancent ou reculent à nos yeux, & conduire son burin suivant les hauteurs & cavités des muscles & des plis, *élargissant* les tailles sur les jours, les resserrant dans les ombres & à l'extrêmité des contours. *Bosse.*

ELEGAMMENT, ELEGANT. *Voyez* ELÉGANCE.

ELEGANCE, en fait de Peinture : M. de Piles dit que c'est l'art de représenter les choses avec choix, de maniere à se mettre au-dessus de ce que le commun des Peintres fait ordinairement ; avec politesse, en donnant aux choses un tour délicat qui frappe les gens de goût ; & avec agrément, en répandant sur tout l'ouvrage ces graces naturelles & piquantes qui plaisent à tous les hommes. On dit l'élégance du dessin ; un Peintre *élégant*, contours *élégans*, &c.

ELEGIR, en terme de Menuiserie, c'est pousser à la main, dans une piéce de bois, un panneau, une moulure, une languette, &c.

ELÉVATION, en termes de Dessin, se dit de la représentation d'une face de bâtiment dessiné dans sa hauteur, selon les proportions qu'il a ou qu'il doit avoir. Ce n'est pas assez d'avoir le plan d'un bâtiment, il est toujours à propos d'en faire dessiner l'*élévation*, pour sçavoir l'effet qu'il doit faire sur l'œil des spectateurs. Le profil est l'*élévation* géométrique & ortographique, qui fait voir le dedans d'un bâtiment. Ce profil s'appelle aussi la *coupe*, quand on n'en représente qu'une partie : mais l'*élévation* géométrale représente une face du dehors dans sa hauteur.

ELÉVATION perspective. C'est le dessin d'un bâtiment, dont les parties reculées paroissent en racourci. On dit aussi, en hydraulique, *élévation* des eaux, en parlant de l'action des eaux pour jaillir en l'air.

ELEVE. Ce terme étoit autrefois consacré pour la

Digitized by Google

ſeule Peinture, à préſent il s'employe auſſi indifféremment en Architecture, en Sculpture, en Gravûre, &c. Ce mot ſignifie Diſciple, qui a étudié ſous un bon Maître. En Peinture, on dit *Eleve* de Raphaël, *Eleve* du Titien, *Eleve* de Jouvenet, &c. Avant l'inſtitution des Académies & des Ecoles publiques de Peinture, les jeunes-gens s'attachoient à des Maîtres particuliers, dont ils ſuivoient les leçons, & les aidoient dans leurs ouvrages.

Ils prenoient communément leur maniere & leurs défauts, s'ils ne trouvoient pas dans eux-mêmes de quoi ſuppléer à ce qui manquoit à leur Maître. Aujourd'hui on recommande aux Eleves de ne s'attacher à la maniere d'aucun Maître en particulier, parce que la nature n'a point de maniere.

Depuis quelques années le Roi a établi une penſion à Paris, pour les Eleves de Peinture & Sculpture, où ceux qui, au jugement des Académiciens, ont mieux réuſſi dans les tableaux de concours, prépoſés pour le prix, ſont reçus, nourris & élevés aux dépens du Roi pendant trois ans, & ſont enſuite envoyés à l'Académie Françoiſe de Peinture établie à Rome, où ils ſont auſſi entretenus pendant 3 ans, pour avoir le tems de ſe perfectionner, & de ſe former le goût ſur les beaux morceaux, tant antiques que modernes, dont l'Italie eſt abondamment pourvue.

Dans la Penſion de Paris, les Eleves ont des Profeſſeurs d'Hiſtoire ſacrée & profane, de Géométrie, Perſpective, Géographie & Anatomie. *Voy.* ECOLE, ACADÉMIE.

ELEVER. C'eſt donner de la hauteur à un bâtiment.

ELOIGNEMENT, terme de Peinture. Ce qui paroît le plus éloigné dans un tableau, s'appelle ordinairement le *lointain* : on dit les figures qui ſont dans l'*éloignement*. Le terme de *lointain* ſe dit plus particuliérement du payſage ; ce ſont les montagnes & les autres objets qui paroiſſent fuir à nos yeux, qu'on ne diſtingue que confuſément.

ELOIGNER les objets, terme de Peinture ; c'eſt les faire paroître éloignés & comme dans le fond du

Digitized by Google

tableau, au moyen d'une dégradation bien observée suivant les régles de la Perspective, & de l'adresse à ménager les ombres & les clairs. Dans la Gravure on produit cet effet en formant des tailles plus fines, & en les serrant de plus en plus, selon que l'on veut faire paroître les objets dans un plus grand éloignement.

EMAIL (*Peinture en*), sorte de Peinture dans laquelle on n'employe que des couleurs minérales & fusibles. Elle se fait sur les métaux, & en pointillant, comme dans la mignature.

Nous avons consulté sur cet article M. Rouquet, de l'Académie Royale de Peinture, qui joint au rare talent de peindre supérieurement en émail, celui d'avoir des connoissances chymiques, très-étendues sur tout ce qui regarde cette Peinture. Il a eu la bonté de nous promettre des instructions sur cette matiere, que nous inférerons dans notre Préface telles que M. Rouquet nous les communiquera : heureux d'avoir trouvé dans cet habile Artiste ce que les livres n'apprennent pas, ou n'apprennent que très-imparfaitement ; le Public devra une éternelle reconnoissance à M. Rouquet du présent qu'il lui fait de cette précieuse nouveauté.

EMAIL est aussi une couleur bleue, qui a peu de corps. Elle est encore appellée azur, dont *voyez* l'article.

Le bleu d'*émail* noircit à l'huile : on l'employe plus heureusement à la détrempe, & il subsiste fort bien au grand air. Il fait une très-belle couleur employé à la cire. *V.* la Préface.

EMAILLER, travailler en émail, peindre avec des couleurs minérales ou provenues des minéraux.

EMAILLEUR, Artiste qui travaille en émail ; il ne se dit guére que de ceux qui travaillent l'émail au feu de lampe, & qui en font diverses figures en relief : quand il s'agit de la Peintute, on dit *Peintre en émail.*

EMAILLURE, application d'émail sur quelque ouvrage. Il n'est en usage que parmi les Ouvriers & les Artisans. Les Orfévres sont bien-aises quand on leur commande de l'*émaillure*, parce qu'ils vendent l'émail autant que l'or

EMBASEMENT,

Digitized by Google

terme d'Arch. Eſpéce de baſe continue en maniere de large retraite au pied d'un edifice.

EMBLEMATIQUE, tableau *emblématique. Voyez* EMBLÈME.

EMBLÈME, métaphore repréſentée en figures, dont l'allégorie eſt ordinairement morale, ou galante, ou hiſtorique, ou ſatyrique, & dont le ſens eſt déterminé par des paroles.

EMBOIRE, en termes de Peinture, ſe dit des couleurs qui reſtent mattes après qu'on les a appliquées : on dit que les toiles nouvellement imprimées, font *emboire* les couleurs, parce que l'huile avec laquelle les couleurs ſont broyées entre aiſément dans l'impreſſion, & laiſſe les couleurs à ſec. Les nouvelles toiles ne ſont pas ſi bonnes par cette raiſon, que celles dont l'impreſſion a eu le tems de ſécher & de ſe conſolider.

EMBOIRE ſe dit auſſi d'un moule de plâtre, lorſqu'on le frotte d'huile, ou de cire fondue, avant que d'y couler la matiere dont on doit former les figures. Quand le creux du moule de plâtre eſt bien ſec, & qu'on veut s'en ſervir, ceux qui ſont curieux de leurs ouvrages, ne ſe contentent pas de le frotter d'huile, mais ils l'emboivent de cire en le faiſant chauffer, & mettant de la cire dedans. Lorſqu'on le frotte ſimplement d'huile, la figure de cire devient ordinairement farineuſe, parce que la cire aſpire toujours quelques parties du plâtre & réciproquement, ce qui fait que le *jet* n'en eſt ni ſi uni, ni ſi parfait. *Félib.*

EMBOITER. Enchaſſer une choſe dans une autre.

EMBOITURE, terme de Charpenterie. Eſpéce de traverſe d'environ 5 pieds de long, & toujours faite de bois de chêne, qu'on met à chaque bout d'une porte, pour tenir en mortaiſe les ais à tenon collés & chevillés.

EMBORDURER, mettre une bordure à un tableau.

Un tableau bien & richement *emborduré*, paroît & flatte infiniment plus, que lorſqu'il n'a point de bordure.

EMBOUTI, terme de Peintres en émail, qu'ils

Digitized by Google

employent pour dire un peu creux d'un côté, & relevé en bosse de l'autre. Une plaque *emboutie* est celle qui a cette figure; on la leur donne ordinairement, parce que si elles étoient plattes, l'or ou le cuivre se tourmenteroient au feu, & feroient éclater l'émail.

EMBRANCHEMENT. Piéce de bois, posée de niveau dans l'enrayure d'un grouppe, ou d'un pavillon, à l'à-plomb des empanons.

EMBRASER. Elargir intérieurement l'ouverture d'une porte, d'une croisée, en coupant obliquement les jambages, depuis la feuillure jusqu'au parement intérieur. On devroit dire EBRASER.

EMBRASSURE. Assemblage quarré de chevrons à queue d'hironde, qui sert à tenir les languettes du pourtour d'une souche de cheminée : c'est aussi une barre de fer méplat, coudée & boulonnée, qui sert au même usage.

EMBRASURE, ou plutôt EBRASEMENT. Elargissement que l'on fait au-dedans d'une porte ou croisée, depuis la feuillure jusqu'au parpain, pour faciliter le passage de la lumiere & l'ouverture des guichets.

EMBREVEMENT. *Voyez* ASSEMBLAGE PAR EMBREVEMENT.

EMBRUNIR, terme de Peinture, mettre un ton de couleurs trop sombre & trop noir dans un tableau. Les tableaux un peu anciens deviennent *embrunis*, quand on s'est servi de mauvaises couleurs pour les faire. Les meilleures couleurs prennent même toujours avec le tems, un ton plus *embruni* que celui qu'elles avoient quand le tableau étoit fait nouvellement. On connoît les tableaux repeints à des taches *embrunies*.

EMBU. On dit qu'un tableau est *embu*, dans le même sens qu'on dit *emboire*, dont *voyez* l'article.

EMINENCE, réhaussement de Peinture, de Sculpture, &c. *Dict. de Trev.*

EMMANCHEMENT, terme de Peinture, qui signifie les jointures des membres au tronc d'une figure : les épaules, les coudes, les fesses, les genoux, les poignets, &c. sont les *emmanchemens*. On

Digitized by Google

ne doit jamais les cacher tellement par des draperies, qu'ils ne se fassent sentir, & comme appercevoir au-dessous : il faut les marquer par les plis, mais avec science & discrétion.

EMPANON. *Voyez* CHEVRON DE CROUPE.

EMPASTEMENT, action de coucher la couleur sur la toile, le bois ou autre matiere. *Voyez* EMPASTER.

En Gravure on dit l'*empâtement*, pour signifier l'effet que produit le mêlange des points, des tailles & des hachures. Les points de la pointe séche sont trop exactement ronds ; ceux de l'eau-forte plus irréguliers, & d'un noir différent, forment avec les autres un *empâtement* plein de goût. *Ab. Bosse.*

EMPASTEMENT, terme d'Arch. C'est une *plus épaisseur* de maçonnerie, qu'on laisse devant & derriere dans le fondement d'un mur de face ou de refend.

EMPASTER, mettre, coucher de la couleur grassement, sans la trop frotter. On dit un tableau bien *pâté*, pour dire qu'il y a beaucoup de couleurs, & qu'elles y sont mises avec liberté. Ce terme signifie aussi mettre les couleurs à leurs places, sans les noyer ensemble. Cette tête n'est point peinte, elle n'est qu'*empâtée*. *De Piles.*

Empâter, en Gravure, veut dire mêlanger des points faits avec la pointe séche, & des points faits à l'eau-forte avec les tailles & les hachures. *Voyez* EMPASTEMENT.

EMPREINDRE, imprimer quelque figure sur quelque chose par le moyen de quelque coin ou cachet. Ce terme est vieux & peu d'usage.

EMPREINTE, marque ou impression que fait une chose dure sur une chose plus molle, comme un cachet sur la cire. Ce mot peut avoir deux sens différens ; il signifie aussi une chose gravée, pour en imprimer ou empreindre d'autres. De maniere qu'*empreinte* se dit également & de la chose gravée, comme seroit un cachet, & de l'impression tirée sur la chose gravée. Comme l'on dit un *cachet*, tant de la chose avec laquelle on imprime sur la cire, que de la cire même qui a reçu l'impression.

Digitized by Google

Quand on veut faire des médailles d'or ou d'autre matiere, l'on imprime une plaque de plomb ou d'étain entre les deux quarrés ou creux de la médaille; & ce morceau de plomb ayant la figure, s'appelle l'*empreinte*, & ſert pour être imprimée dans le ſable, où l'on fait enſuite des médailles de tel métal qu'on veut. *Félib.*

EMPREINTE *ou* IMPRESSION, premiere couleur que l'on couche uniment ſur toute la toile avant d'y deſſiner le ſujet du tableau.

La couleur de cette empreinte n'eſt pas ſi indifférente que la plûpart des Peintres ignorans ſe l'imaginent. Avant tout il faut faire choix du fonds le plus propre à recevoir les couleurs, le moins capable d'en altérer l'éclat & la vérité, & n'en employer que d'invariables.

L'empreinte des toiles en brun rouge, ou en forte griſailles, ne vaut rien; parce que ces empreintes étant à l'huile, il eſt preſqu'impoſſible qu'en appliquant pardeſſus des couleurs délayées de même, elles ne détachent de cette impreſſion humectée, des parties huileuſes qui, portant avec elles la teinte du fonds, corrompent celle des chairs, dont elles alterent l'éclat.

L'impreſſion des toiles en blanc eſt celle que M. de Piles (note ſur le 382 vers de l'Art de la Peinture de du Frenoy) préfere avec raiſon: elle n'eſt pas ſujette à cet inconvenient; elle a de plus cet avantage, que le Peintre commençant ſon tableau par l'ébauche de ſes figures, le fonds ſur lequel elles portent, eſt un guide qui l'avertit quand il s'égare; & par ſon ſecours il évite de donner dans un ton étranger à la nature; vice de ceux qui manquent de coloris.

De plus, les couleurs ne ſe détachant point du fonds autant qu'il le ſouhaiteroit, il s'éléve par ce travail à une force inaltérable, à laquelle il n'auroit peut-être jamais atteint: tout autre fond qui contraſte avec les carnations, leur prête une vigueur momentanée, qu'elles perdent à l'inſtant.

Titien, Rubens, & les autres grands coloriſtes modernes, ont ſuivi cette pratique des fonds blancs,

Digitized by Google

parce qu'ils en ſentoient tout l'avantage. Ils n'avoient garde de tenir la conduite de ceux qui, pour expédier & trouver plus promptement leur accord, font leur ébauche en griſaille, ſur laquelle ils paſſent enſuite un glacis. Si cette maniere eſt la plus expéditive, elle n'eſt ni la plus durable ni la plus sûre.

Ce n'eſt pas aſſez de faire choix du fond le plus convenable, pour conſerver les couleurs dans toute leur pureté, il faut ſçavoir encore l'art de les employer. Le ſeul eſt, ſelon M. de Piles, de peindre en mettant toujours des couleurs, & non pas en frottant, après les avoir couchées ſur la toile. L'Illuſtre Jouvenet, fidéle à ce principe, quoique d'ailleurs médiocre coloriſte, avoit une maxime excellente pour maintenir les couleurs dans l'état où elles ſortoient de ſa palette: il plaçoit toutes ſes teintes les unes auprès des autres, & ne faiſoit enſuite que les unir enſemble; auſſi voit-on de lui des tableaux qui ont encore tout le brillant & tout l'éclat qu'ils reçurent de la main de leur Maître.

ENCADRER. *Voyez* EMBORDURES, BORDURE.

ENCAISSEMENT. Tout ouvrage de charpente, dans lequel on jette à fond perdu de la maçonnerie en mortier.

ENCASTREMENT, ſe dit de la maniere dont une piéce eſt enchaſſée dans une autre.

ENCASTRER. Joindre deux choſes l'une à l'autre par une entaille ou une feuillure, ou par un crampon enchaſſé de toute ſon épaiſſeur.

ENCAUSTIQUE, eſpéce de Peinture qui, ſelon Pline, étoit fort en uſage chez les Grecs & les Romains, pour l'exécution de laquelle on employoit la cire, des couleurs & le feu, d'où elle a pris le nom d'*encauſtique*. *Ceris pingere & picturam inurere*. Pline, Hiſt. Nat. liv. 35, chap. 11.

Cet Auteur ne dit rien du *faire* de cette Peinture. Le Pere Hardouin, celui qui s'eſt le plus attaché à interpréter Pline, prétend que la Peinture *encauſtique*, & la Peinture en émail, ſoit une même choſe. M. Rollin, ce Grammairien fameux, penſoit

Digitized by Google

soit que la Peinture *encaustique* est une espéce de mosaique composée de morceaux de cire colorés approchés les uns des autres, & soudés ensemble au moyen du feu. Mais il est étonnant que M. Rollin n'ait pas remarqué que Pline dit expressément qu'elle s'exécute avec le pinceau, *cum penicillo* ; ce qui détruit absolument l'opinion de M. Rollin.

Il étoit réservé à M. le Comte de Caylus & à M. Majault, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris, de dévoiler le mystere : il falloit être Grammairien & Peintre, Physicien & Chymiste pour démêler l'obscurité du langage de Pline. Ces illustres associés réuniſſant toutes ces parties, qui pouvoit en effet mieux qu'eux nous donner des éclairciſſemens sur ce genre de Peinture ?

Nous ne ferons point ici l'historique de leur découverte ; nous renvoyons le Lecteur à notre Préface, dans laquelle nous avons jugé à propos de traiter de toutes les espéces de Peinture. Nous nous y étendons beaucoup plus sur la Peinture *encaustique* que sur les autres, parce qu'un Ecrivain de nos jours s'est efforcé de faire partager la découverte de Messieurs le Comte de Caylus & Majault avec un homme qui ne peut être censé que leur copiste. Nous éviterons d'appuyer ce que nous en dirons sur des autorités frivoles, ou sur des oui-dire. Ce seroit peu respecter le public, ce seroit peu se respecter soi-même.

ENCHEVAUCHURE. Jonction par recouvrement ou feuillure de quelque partie avec une autre.

ENCHEVÊTRURE. Assemblage d'une chevrette dans un plancher, entre les deux solives, qui déterminent la longueur de l'âtre d'une cheminée, comme la chevrette en détermine la profondeur, en soutenant les solives de remplissage.

ENCLAVE, se dit en Arch. de tout ce qui avance & diminue la grandeur d'une chambre. En termes d'Arch. hyd. c'est un enfoncement, où se loge une porte d'écluse, lequel est de deux pieds & demi aux grandes écluses, & d'un pied & demi aux moyennes.

ENCLAVER. Faire entrer les bouts des solives

Digitized by Google

d'un plancher, dans les mortaises ou entailles d'une poutre : arrêter une piéce de bois avec des clefs ou des boulons de fer : mettre une pierre en liaison, après coup, avec d'autres, quoique de différente hauteur, comme on le pratique dans les raccordemens.

ENCLOS. *Voyez* CLÔTURE.

ENCOIGNURE. Nom qu'on donne aux principaux angles saillans d'un bâtiment, d'un pavillon, &c.

ENCORBELLEMENT. Toute saillie qui porte à faux sur quelque console ou corbeau, au-delà du nud d'un mur.

ENCRE, liqueur dont on se sert pour écrire, pour dessiner, pour imprimer, soit les livres soit les estampes. Il y en a de différentes couleurs, de séche & de liquide. La meilleure pour dessiner ou laver est l'*encre* de la Chine, vraie ou imitée. Quand on n'en a pas, on peut en faire avec du charbon de noyaux de pêches ou du noir d'os ou d'ivoire, du noir de fumée fin & dégraissé, on broye l'une ou l'autre de ces matieres sur le porphyre avec de l'eau bien gommée & un peu de bel indigo. Après l'avoir bien broyée pendant deux heures, on en forme de petites plaques ou des petits bâtons dans des moules frottés de noir, afin qu'ils ne s'attachent pas contre les parois du moule. Quelques uns y mêlent un peu d'ambre pour imiter l'*encre* de la Chine.

Pour se servir de l'une on l'autre de ces deux *encres* séches, on met quelques goutes d'eau claire sur une palette d'ivoire ou d'autre matiere, ou même dans un petit vase; l'on frotte ensuite avec une de ces *encres*, l'endroit mouillé de la palette, ou le fond du vase, jusqu'à ce que l'eau soit colorée à souhait, après quoi l'on y tempe le bout d'un pinceau, & on en lave ses dessins.

L'*Encre* dont se servent les Imprimeurs en taille-douce, est un mêlange d'huile de noix brûlée, & du noir d'Allemagne. *Voy.* NOIR, & CANEPARIUS *de altramentis.*

ENCRIER, est en termes d'Imprimeurs en taille-douce, une machine dans laquelle ils mettent

Digitized by Google

leur noir pour encrer les planches gravées. L'*encrier* est une espéce de boëte ou caisse de bois ayant des bords seulement de trois côtés.

ENDUIRE, couvrir une muraille avec un enduit soit pour la disposer à recevoir les couleurs de la Peinture, soit pour les y rendre plus stables & plus adhérentes. *Voyez* ENDUIT.

On appelle aussi *enduire* ou *maroufler* un tableau, quand on y applique par derriere une composition ou enduit, dont on trouve le procédé dans l'article *Composition*.

ENDUIT, en termes de Peinture. *Voyez* COMPOSITION.

ENDUIT, en termes de Peinture & d'Architecture, se dit des couches de mortier composé, ou de stuc qu'on applique sur les murailles avant d'y peindre à fresque ou autrement. On le dit aussi des couches de couleurs qu'on met dessus. Un *enduit* de couleurs, un *enduit* de stuc. Ou l'appelle aussi *incrustation*. *Félib.*

Pour faire de bons *enduits*, il ne faut pas employer le sable aussi-tôt qu'il est tiré de terre, car il fait sécher trop vite le mortier; ce qui fait gerser les enduits. On ne doit pas aussi s'en servir quand il a resté fort long-tems à l'air, parce que l'ardeur du Soleil & la pluie l'alterent, de maniere qu'il se change tout en terre.

ENFAITEMENT. Table de plomb, qui couvre le faîte d'un comble d'ardoise. Un *enfaîtement à jour*, est celui qui a des ornemens évidés & dorés.

ENFAITER. Couvrir d'une table de plomb le faîte d'un comble d'ardoise; ou arrêter des tuiles faîtieres, avec crêtes de plâtre ou de mortier, sur le faîte d'une couverture de tuiles.

ENFILADE. Alignement droit de plusieurs portes de suite dans un appartement.

ENFONCEMENT. Les Peintres appellent ainsi des bruns sans reflets, qui se trouvent dans le milieu des plis. Il faut les éviter sur le relief des membres; ils les feroient paroître creux & cassés: ils ne doivent se trouver que dans les grands plis des drape-

Digitized by Google

ries, & dans les jointures des membres.

ENFONCEMENT, eſt auſſi le nom que l'on donne dans la perſpective à une ligne ſuppoſée la plus éloignée du plan, & qui le termine. *Voyez* PERSPECTIVE.

ENFONCEMENT, eſt, en termes d'Architecture, la profondeur des fondemens d'un bâtiment, ou celle d'un puits.

ENFOURCHEMENT. Ce ſont les premieres retombées des angles des voûtes d'arête, dont les vouſſoirs ſont à branches.

ENFUMÉ, un tableau *enfumé*, eſt un tableau que le tems a noirci ou embruni.

ENFUMER. On *enfume* quelquefois les tableaux modernes pour leur donner un air d'antiquité.

ENGIN. Machine en triangle, propre à élever des fardeaux par le moyen d'un étréſille à bras, qui dévide un cable.

ENGRAISSEMENT. On dit en Charpenterie *aſſembler par engraiſſement*, quand on joint ſi juſte les piéces de bois, que pour ne laiſſer aucun vuide dans les mortaiſes, les tenons y entrent à force, afin de mieux contreventer, & empêcher le triément.

ENLEVURE, en termes de Sculpture, ſe prend pour le relief des figures. *Dict. de Trév.*

On appelle auſſi *enlevûres*, les élévations de la couleur qui ſe détache de la toile des tableaux.

ENLIER, terme de Maçonnerie. Poſer les pierres ou les briques alternativement, en longueur & en largeur, pour faire liaiſon avec le garni, ou rempliſſage.

ENLIGNER. C'eſt, en Charpenterie, poſer pluſieurs piéces de bois ſur une même ligne.

ENLUMINER, coucher des couleurs ſur une eſtampe; c'eſt une eſpéce de lavis. Tout cet art conſiſte à mettre ſur l'eſtampe une couche de colle très-claire d'amidon bien blanc. Cette colle étant ſeche, on étend ſur l'eſtampe des couleurs gommées, ſelon le coloris que demande chaque partie, comme ſi l'on peignoit. On paſſe enſuite un vernis par-deſſus.

ENLUMINEUR, eſt le nom de celui qui enlumine les eſtampes.

ENLUMINURE,

Digitized by Google

eſt proprement l'eſtampe enluminée ; mais on le dit auſſi de l'Art même. Le Peintre entend fort bien l'*enluminure*.

La plûpart des couleurs pour enluminer doivent être des teintures ou des couleurs tranſparentes. Quelquefois on a enluminé des eſtampes en y peignant à l'huile, après y avoir paſſé & laiſſé ſécher une couche légere de térébenthine. D'autres ont collé des petits morceaux de ſatins ſur l'eſtampe, ſuivant les couleurs des carnations & des draperies ; &, ayant fait cet eſpéce d'ouvrage de marqueterie, l'on fait imprimer avec la même planche, après l'avoir un peu humectée ; & les tailles de la gravure marquées ſur le ſatin, formoient les ombres. Il faut beaucoup de patience & d'attention pour réuſſir à cette ſorte d'enluminure. Enfin une autre façon d'enluminer, eſt celle de peindre une eſtampe collée ſur un verre, après en avoir ôté tout le papier. *Voyez* la maniere de le faire dans l'article PEINTURE *ſur le verre*.

ENNEMIES (*couleurs*), ce ſont celles qui, étant rompues enſemble, ne produiſent qu'un ton dur, & qui, étant placées l'une auprès de l'autre, préſentent un coup d'œil déſagréable ou trop tranchant. *Voyez* COULEUR.

ENNUSURE *ou* ANNUSURE. Morceau de plomb en forme de barque, ſous le bourſeau, & aux pieds des poinçons & amortiſſemens d'un comble.

ENRAYURE. Aſſemblage de différentes piéces de bois, de niveau, qui portent le comble d'une croupe, d'un pavillon, d'une tour, d'un dôme, d'un clocher. On appelle *double enrayure*, celle qui a deux *enrayures*, l'une au-deſſus de l'autre ; *enrayure quarrée*, celle qui ſert aux croupes & pavillons ; & *enrayure ronde*, celle pour les tours, dômes ou clochers.

ENROULEMENT. C'eſt en général tout ce qui eſt contourné en ligne ſpirale. Un *enroulement de parterre*, eſt toute platebande de gazon ou de buis contournée en ſpirale : les Jardiniers le nomment *rouleau*.

ENSEIGNE, petit tableau pendu à une bou-

Digitized by Google

tique de Marchand, ou à une chambre d'ouvrier, pour marquer ſon adreſſe & déſigner ſa demeure, quelquefois la qualité des marchandiſes, ou quels ſont les ouvrages que l'ouvrier fait. Il y en a quelques-unes de fort bien peintes. Mais quand on veut parler d'un mauvais tableau, on dit que c'eſt une *enſeigne* à bierre.

ENSEMBLE, le tout enſemble, *enſemble* d'un tableau, d'un bâtiment. Ce ſont des termes de Peinture & d'Architecture, qui ſignifient ce qui réſulte de toutes les parties priſes conjointement. Selon M. de Piles, c'eſt une ſubordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous enſemble à n'en faire qu'un. Dans cette ſubordination les bruns font valoir les clairs, les clairs font auſſi valoir les bruns. L'art du tout enſemble conſiſte à fixer agréablement les yeux par des liaiſons de lumieres & d'ombres, par des unions de couleurs, & par des oppoſitions d'une étendue ſuffiſante pour ſoutenir les grouppes & leur ſervir de repos. Ce n'eſt pas aſſez que les parties d'un tableau ayent chacun leur arrangement, leur juſteſſe & leurs proportions, il faut encore qu'elles s'accordent *toutes enſemble*, & qu'elles ne faſſent qu'un tout harmonieux.

ENSEVILLEMENT. C'eſt l'appui plus ou moins haut; ſuivant les coutumes des lieux, d'une croiſée, ayant vue ſur un voiſin, ce qu'on appelle autrement, *enſevillement de vue*, ou *vue de coutume*.

ENTABLEMENT. Toute ſaillie qui couronne un Ordre d'Architecture, & compoſée de trois parties, ſçavoir, architrave, friſe & cornichè. On nomme *entablement de couronnement*, celui qui couronne un mur de face qui n'eſt point décoré d'ordre d'Architecture; & *entablement recoupé*, celui qui eſt retourné ſur tous les avant & arriére-corps.

ENTAILLE. C'eſt en général, une ouverture plus ou moins grande, pour joindre une choſe avec une autre.

ENTAILLER. Faire une entaille, une oche, ou une coche.

ENTAMURES de carriere. Ce ſont les premieres

Digitized by Google

pierres que l'on tire d'une carriere nouvellement découverte.

ENTENDRE, en termes d'arts, signifie l'habileté & la science de l'Artiste, soit pour le total, soit pour quelques parties seulement, dans lesquelles il excelle. On dit, ce Peintre *entend* toutes les délicatesses de son art ; il *entend* bien le clair-obscur ; tous ses morceaux sont bien entendus.

ENTENDU, en fait d'arts ; ce terme se dit de l'Artiste & de son ouvrage. Quand il s'agit de l'Artiste, il se prend dans le même sens qu'entendre ; mais si l'on parle de l'ouvrage, le terme *entendu* signifie une chose bien faite, bien exécutée, & travaillée selon les régles. Ainsi en termes de Peinture, un morceau bien *entendu*, est un tableau bien composé, bien ordonné : quand on ajoute bien *entendu* de lumieres, c'est-à-dire, que les clairs & les ombres sont si bien ménagés, que chaque chose fait sur l'œil des spectateurs à peu près le même effet que les objets qui y sont représentés le feroient en nature.

ENTENTE. On dit d'un tableau, qu'il est bien entendu, qu'il y a une belle *entente* ; c'est-à-dire, beaucoup d'intelligence. On dit, une belle *entente* de lumiere & d'ombres.

ENTER. Assembler des pieces de bois, les joindre l'une à l'autre dans la même direction.

ENTOILER, coller sur une toile. *Entoiler* une estampe, un dessein.

ENTOISER. Arranger quarrement des matériaux informes, comme des moilons & des platras, pour mesurer les cubes avec la toise & le pied.

ENTRAIT. Principale piéce de bois, dans laquelle s'assemblent les deux forces d'une ferme. (*V.* FORCE & FERME.) Les hauts combleront deux *entraits*, dont le premier se nomme *grand* ou *maître-entrait*, & celui de dessus, *petit-entrait*. Dans les enrayures, la piéce, qui est d'équerre avec le *grand* ou *maître-entrait*, & joint le mur du pignon, se nomme *demi-entrait* : on dit aussi *tiran*.

ENTRE-COLONNE *ou* ENTRE-COLONNEMENT. Espace qui est entre deux colonnes, & qui doit se mesurer de

Digitized by Google

l'axe d'une colonne à l'axe d'une autre, ſuivant les uns, ou au bas du fût, ſelon d'autres.

ENTRE-COUPE, eſt la coupe en pan-coupé de deux encoignures oppoſées, pour faciliter, dans un carrefour, le tournant des voitures : s'il y a quatre encoignures ainſi coupées, on dit, *entre-coupe-double*. On appelle encore entre-coupe de voûte, le vuide qui ſe trouve entre deux voûtes ſphériques l'une ſur l'autre, depuis l'extrados d'une coupe juſqu'à l'intrados d'un dôme : ces deux voûtes ont leur naiſſance ſur le même mur.

ENTRE-DEUX, terme de Gravure. Ce ſont des tailles plus déliées que les autres, & que l'on place entre les tailles, pour repréſenter les choſes unies, & qui ont un certain éclat. Les *entre-deux*, qu'on nomme auſſi *entre-taille*, ſont très-propres à repréſenter les étoffes de ſoie, les eaux, les métaux, & autres corps polis ; car ce qui produit ces luiſans, eſt l'oppoſition des bruns contre les clairs.

ENTRÉE. C'eſt en général, toute ouverture, qui comprend la porte ou le paſſage, pour aller du déhors dans un lieu. Une *entrée de ſerrure*, c'eſt une plaque de taule chantournée & cizelée, avec un trou au milieu, qui ſert de paſſage au panneton d'une clef.

ENTRELAS, en termes de Sculpture, eſt un ornement à jour, de pierre, de marbre, ou d'autre matiere, qui ſert quelquefois, au lieu de baluſtres, pour remplir les appuis évuidés des tribunes, des balcons, des rempes d'eſcalier : on les appelle *entrelas d'appui*. On nomme encore *entrelas*, des ornemens de lintels & fleurons, liés & croiſés les uns ſur les autres, qu'on taille ſur les moulures & dans les friſes ; & *entrelas de ſerrurerie*, des ornemens compoſés de rouleaux, joncs, coudes, dont on garnit les friſes, montans, bordures & pilaſtres des grilles de fer.

ENTRE-MODILLON. Eſpace, qui eſt entre deux modillons, dans une corniche.

ENTRE-PILASTRE. Eſpace qui ſe trouve entre deux pilaſtres.

ENTREPRENEUR. Celui qui entreprend &

Digitized by Google

conduit un bâtiment, au moyen d'un prix convenu sur un devis.

ENTRER, joindre bout à bout & à plomb par tenon & mortoise, ou par une entaille, des piéces de bois de charpente de même grosseur, comme sont quelques noyaux d'escalier.

ENTRESOL, *ou* MOZZANINE. Petites piéces pratiquées dans la hauteur d'un étage fort élevé.

ENTRE-TAILLE, terme de Gravure, qui signifie la même chose qu'Entre-deux, dont voyez l'article.

ENTRE-TOISE. Toute piéce de bois posée en travers, dans un pan de bas, ou dans une enrayure, comme les traverses de Menuiserie. *Entretoises croisées*, est l'assemblage en maniere de Croix de S. André, posé de niveau entre les entraits de l'enrayure d'un dôme.

ENTREVOUX. Espace entre deux solives d'un plancher, lequel est recouvert d'ais, ou enduit de plâtre.

ÉPARGNE *ou* ESPARGNE. On dit *taille épargne*, pour signifier une espéce de Gravure. *Félib.* C'est la gravure en maniere noire.

EPARGNER, en termes de Peinture, signifie ménager un endroit, une figure du tableau, n'y rien coucher dessus. On dit qu'il faut *épargner* les figures & les fabriques quand on couche le ciel d'un tableau.

EPARGNER. On appelle en Peinture, *épargner* le fond du papier, quand dans un dessein ou lavis on ne couvre pas le blanc du papier, dont on se sert pour éviter de mettre du blanc au pinceau.

ÉPARPILLER, on dit qu'un Peintre *éparpille* ses lumieres, lorsqu'elles ne forment plus des masses, & ne sont point assez contrastées par des ombres qui les soutiennent; ce qui éblouit l'œil, qui ne trouve plus cette harmonie, ce repos, un des plus grands charmes de la Peinture.

EPAUFRURE, c'est l'éclat du bord du parement d'une pierre, emporté par un coup de testu mal donné. *Epaufrure* differe d'*écornure*, en ce que celle-ci est un autre éclat qui se fait à l'arête de la pierre, lorsqu'on la taille,

Digitized by Google

qu'on la conduit, qu'on la monte, ou qu'on la poſe.

EPOULÉE. Tout ouvrage d'Architecture, qui n'eſt pas fait de ſuite, ni de niveau, mais à diverſes repriſes & par redens : telles ſont les repriſes par ſous-œuvre.

EPAULEMENT, terme de Charpentier. Démination que l'on fait à la longueur d'un tenon, pour couvrir une mortaiſe.

EPERON. *Voyez* CONTREFORT: en Architecture hydraulique, c'eſt un ouvrage conſtruit au-devant des piles des ponts, pour réſiſter aux matieres que l'eau entraîne, telles que la glace, les bois, &c.

EPI, *voyez* BRIQUE POSÉE EN ÉPI & SOUDURE EN ÉPI. On entend auſſi par ce mot l'aſſemblage de chevrons au tour du poinçon d'une couverture de forme cônique, ou pyramidale. On appelle *épi de faîte*, le bout du poinçon qui paſſe au-deſſus du faîte d'un comble, & ſur lequel on attache les amortiſſemens. En Architecture hydraulique on donne le nom d'*épics* à des bouts de digue de maçonnerie, ou de charpente & faſcinage, pour contraindre le courant d'une riviere de s'éloigner. En ſerrurie, ce ſont des pointes & crochets de fer, qu'on met ſur les baluſtrades & autres endroits pour ſervir de défenſes.

EPIGEONNER. Employer du plâtre gâché un peu ſerré, en le prenant dans l'eau avec la truelle & par poignées, qu'on appelle *pigeons*, comme lorſqu'on fait les tuyaux & languettes de cheminée.

EPIGRAPHE, terme de décoration. Inſcription qu'on met ſur quelqu'endroit de la façade d'un bâtiment, pour en faire connoître l'uſage, ou le tems de ſa conſtruction, & le nom des perſonnes qui l'ont fait élever.

EPISODE, en termes de Peinture, comme de Poéſie, ſe dit d'une action acceſſoire qu'on ajoute à l'action principale qui fait le ſujet du tableau. Le Démoniaque, qui compoſe un des grouppes du tableau de la Transfiguration peint par Raphaël, peut paſſer pour un *épiſode*. Hérode repréſenté à table avec ſes courtiſans, dans un même tableau, où l'on repréſente S. Jean-Baptiſte décolé dans ſa priſon, eſt auſſi un

Digitized by Google

épisode, quoique le décolement soit une suite de l'autre sujet, mais parce qu'il n'est pas vraisemblable qu'on puisse voir en même-tems, & le dedans de la prison, où se passe l'action principale, & le dedans de la salle, où Hérode mange avec ses courtisans.

EPISTYLE. *Voyez* ARCHITRAVE.

EPITHALAME. Les Graveurs de Hollande appellent ainsi certaines estampes gravées en l'honneur de quelques nouveaux mariés, dans lesquelles on les représente avec des attributs allégoriques, convenables à leur état & à leur qualité. Comme les personnes riches sont les seules qui fassent cette dépense, l'on ne tire qu'un très-petit nombre de ces estampes, pour distribuer aux parens & aux amis des mariés. On dore ensuite la planche, ou l'embordure, ce qui rend ces sortes de piéces très-rares. Les morceaux les plus gracieux & les plus recherchés de Bernard Picart, sont ses *épithalames*.

EPREUVE, en termes d'Imprimeur en taille-douce, signifie la premiere, la seconde, troisiéme estampe qu'on vient de tirer d'une nouvelle planche, ou d'une vieille qu'on remet en train. Elle différe de la contre-*épreuve*, en ce que celle-ci se fait avec l'*épreuve*, même fraîchement faite, mise sur la planche par son envers, & qu'après avoir posé sur cette *épreuve* une feuille de papier blanc trempée à l'ordinaire, ensuite une maculature pardessus, humectée à l'éponge, on renverse les langes sur le tout, on tourne la croisée, & l'*épreuve* passant entre les rouleaux, décalque dessus la feuille de papier blanc une empreinte, qui est à rebours de l'estampe & dans le même sens que la planche est gravée.

EPURE, Dessin fait en grand contre une muraille, sur du carton ou des ais, pour servir de modele à quelque ouvrage. *Voyez* CARTON. C'est sur ce dessin d'une piéce de trait que l'Appareilleur prend les mesures nécessaires pour faire tailler les pierres. On fait aussi des *épures* particulieres pour les différentes parties d'un édifice.

EQUARRIR. Mettre une pierre, ou une piéce

Digitized by Google

de bois, d'équerre en tout ſens.

EQUARRISSAGE, terme dont on ſe ſert pour exprimer la groſſeur des bois équarris : on dit par exemple, qu'une piéce de bois a ſix ſur huit pouces d'*équarriſſage*.

EQUARRISSEMENT. Réduction d'une piéce de bois en grume à la forme quarrée, ce qui fait à peu près moitié de déchet. C'eſt auſſi une maniere de tracer les pierres ſans le ſecours des panneaux. *Voyez* TRACER *par équarriſſement*.

EQUERRE. C'eſt, en général, un inſtrument de fer, de cuivre, de bois, ou formé de deux branches à angles droits. En Serrurerie, c'eſt un lien de fer coudé ſur le plat ou ſur le champ, pour lier des encoignures de pans de bois, & autres ouvrages.

EQUESTRE. Ce terme n'eſt en uſage que dans cette phraſe, Statue *équeſtre*, c'eſt-à-dire, qui repréſente une figure humaine à cheval. Il ne ſe dit que des ſtatues jettées en fonte, ou faite en Sculpture. On ne le dit pas d'une figure peinte à cheval, quoiqu'on puiſſe le dire d'une eſtampe qui repréſente en copie une ſtatue *équeſtre*.

EQUIDISTANT, ſe dit de deux choſes également éloignées d'un même point.

EQUILIBRE, en termes de Peinture, ne ſignifie pas ſeulement la balance & la pondération des corps. On dit auſſi l'*équilibre* d'un tableau, pour dire que le fond doit être rempli avec une ſymétrie qui ne ſoit point affectée, & que lorſqu'un côté eſt rempli, l'autre ne doit pas reſter vuide, ſoit qu'il y ait entre beaucoup de figures, ſoit qu'elles y ſoient en petit nombre.

EQUIPAGE. Tout ce qui ſert pour la conſtruction d'un bâtiment, & le tranſport des matériaux.

EQUIVOQUE. On dit en termes de Peinture & de Gravure, des contours *équivoques*, pour ſignifier des contours qui ne ſont pas aſſez *reſſentis*. Alors ils deviennent *amollis* ; & cela leur arrive quand ils ne ſont pas deſſinés de la maniere qui leur convient, c'eſt-à-dire, d'une maniere un peu quarrée dans la Gravure en petit ; & ſi on ne les forme qu'avec des tailles qui les

Digitized by Google

approchent, cette maniere, qui peut être bonne dans le grand, devient vicieuſe dans le petit.

EREINTER. Les éléves en Sculpture ſe ſervent de ce terme pour dire défaire, gâter, détruire une étude en terre, faite d'après le modéle. Ils *éreintent* ordinairement toutes les études qu'ils font aux Ecoles académiques, après l'heure paſſée & l'examen du Profeſſeur.

ERIGER. C'eſt élever un mur, un pan de bois, &c.

ERRASER. Elargir en dedans la baye d'une porte, ou d'une croiſée, depuis la feuillure juſqu'au parpin du mur, enſorte que les angles dedans ſoient obtus.

ESCALIER. Montée compoſée de marches ou degrés, & d'appuis droits & rampans, laquelle ſert à communiquer les étages & à y parvenir. On appelle *eſcalier à deux rampes alternatives*, celui qui eſt droit, & dont l'échiffre (*voyez* ce mot) porte de fond; *eſcalier à deux rampes paralleles*, celui où l'on monte par deux rangs de marches, qui commencent par un même palier, & finiſſent par un autre; *eſcalier à deux rampes oppoſées*, celui où l'on monte d'abord par un perron, ſur un palier où commencent deux rampes égales, l'une à droite, l'autre à gauche; *eſcalier à girons rampans*, celui dont les marches ſont très-larges & ont beaucoup de pente; *eſcalier à jour*, celui dont les marches ſont toutes d'un côté de ſon échiſſe, & de l'autre côté les paliers en galeries ouvertes juſqu'à hauteur d'appui, ou un eſcalier à vis, dont les marches portent ſur un noyau maſſif, & dont la cage n'eſt qu'une rampe d'appui, ſoutenue de quelques colonnes ou piliers, de diſtance en diſtance; *eſcalier à periſtyle circulaire*, celui dont la rampe eſt portée par des colonnes; *eſcalier à periſtyle droit en perſpective*, celui qui a ſa rampe entre deux rangs de colonnes, non paralleles, dont le diamètre diminue, & conſéquemment la longueur; *eſcalier à quatre noyaux*, celui qui laiſſe un vuide quarré ou rectangle, & qui porte ſur quatre noyaux de fond ou ſuſpendus; *eſcalier à quartiers tournans*, celui qui a des quartiers tournans à l'un

Digitized by Google

des bouts, ou aux deux bouts de ſes rampes; *eſcalier à repos*, celui dont les marches droites, à deux noyaux, ſont paralleles, & ſe terminent alternativement à des paliers; *eſcalier à vis Saint-Gilles quarrée*, celui qui eſt dans une cage quarrée; *eſcalier à vis Saint-Gilles ronde*, celui dont la cage eſt ronde, & dont les marches portent ſur une voûte rampante ſur le noyau; *eſcalier ceintré*, celui dont un côté de la cage eſt en demi-cercle, ou en demi-ellipſe, de ſorte que le collet des marches tournantes eſt toujours égal; *eſcalier commun*, celui qui ſert à deux corps de logis; *eſcalier de garçon*, ce qu'on nomme autrement GRADINS DE JARDIN (*voyez* ce mot); *eſcalier en arc de cloître, à lunette, & à repos*, celui dont les repos & piliers portés par des voûtes en arc de cloître, rachetent des berceaux rampans, qui portent ſur des noyaux ou piliers de fond, & laiſſent un vuide au milieu; *eſcalier en arc de cloître ſuſpendu, & à repos*, celui dont les rampes, paliers & repos, ſont ſuſpendus par des arcs de cloître; *eſcalier en fer à cheval*, celui dont le plan eſt circulaire, & dont toutes les marches tendent à un centre commun; *eſcalier en limace*, celui dont la cage eſt circulaire ou ovale, & dont les marches ſont portées par un mur circulaire, percé d'arcades rampantes; *eſcalier hors d'œuvre*, celui dont la cage eſt en dehors du bâtiment & n'y tient que par un côté; *eſcalier principal* ou *grand eſcalier*, celui qui eſt le plus ſpacieux dans un bâtiment, & qui ne ſert qu'à monter aux plus beaux appartemens: il ne paſſe pas ordinairement le premier étage; *eſcalier oval à noyau*, ou *ſuſpendu*, celui qui ne différe des ronds que par ſon plan; *eſcalier rond*, celui dont le noyau eſt à vis, & dont les marches forment le noyau; *eſcalier rond ſuſpendu*, celui dont les marches tiennent à un limon en ligne ſpirale, qui laiſſe un vuide dans le milieu; *eſcalier ſecret* ou *dérobé*, celui qui mene aux garderobes & même aux appartemens, ſans paſſer par les principales piéces; *eſcalier triangulaire*, celui dont la cage & le vuide ſont de figure triangulaire.

ESCARPE. Mur en

Digitized by Google

talut depuis le pied d'un bâtiment jusqu'au cordon, lequel fait un côté d'un fossé : le mur opposé de l'autre côté du fossé, s'appelle *contrescarpe*.

ESCARPER. Donner à un roc, ou à des terres natures, en les coupant, le moins de talut qu'il est possible.

ESCHAMPIR. *Voyez* BORDER, ECHAMPIR, RÉCHAMPIR.

ESCLAVAGE, terme de Gravure qui signifie une maniere gênée, une taille qui n'est point *quittée* à propos, mais faite de maniere qu'elle n'est pas propre à rendre la suivante, & servir de premiere à une seconde, ou de seconde à une troisiéme. Il ne faut rien dans la Gravure à l'eau forte, qui sente l'esclavage ; cette continuation de la même taille n'est d'usage que dans les ouvrages purement au burin, encore n'y est-elle pas fort nécessaire. *Voyez* LIBERTÉ.

ESCOPERCHES. Grandes perches qui servent pour échafauder.

ESFUMER. *Voy.* EFFUMER.

ESGRATIGNÉ. *Voy.* EGRATIGNÉ.

ESMILLER. Travailler le grais ou la pierre avec la pointe d'un marteau. *Esmiller le moilon*, c'est en ôter le bouzin, & l'atteindre jusqu'au vif.

ESPACEMENT. Toute distance égale entre un corps & un autre.

ESPACER. On dit espacer tant plein que vuide, pour laisser des intervalles égaux aux solives. En Peinture, c'est observer les espaces convenables que la perspective doit faire paroître dans la position des colonnes, dans les tableaux où il y a de l'Architecture, ou à l'égard des arbres dans les payſages. Les arbres de ce payſages sont bien *espacés*.

ESPRIT, dessiner, toucher avec *esprit*, c'est-à-dire, avec intelligence, donner aux choses & aux figures le caractere & l'expression qu'elles doivent avoir. C'est particuliérement à l'égard de celles en petit que doit avoir lieu cette régle ; & c'est ce qu'on remarque dans les ouvrages de Sébastien le Clerc & de M. Cochin le fils, qui excellent dans ce genre en fait de Gravure, & David Teniers entr'autres pour la Peinture. Il faut pour cet

Digitized by Google

effet toucher les sujets avec legereté.

ESQUISSE, terme de Peinture, qui signifie l'ébauche d'un tableau ; ou un tableau commencé, & qui n'a pas reçu les derniers coups de main du Peintre. Entre les *esquisses*, les unes ne sont proprement que des *ébauches*, des *croquis* ; les autres sont plus finies : dans les premieres la main n'a fait que mettre en masse, & pour ainsi dire, que *croquer* les figures, les grouppes, les ordonnances, &c. c'est ce qu'on appelle en fait de dessins, dessin *heurté*, *croquis*. Dans les secondes les pensées sont plus digérées, & les figures plus finies.

Il semble néanmoins que le terme d'*esquisse* devroit être affecté aux tableaux commencés en petit, pour servir de modéles aux grands qu'un Peintre fait d'après ces petits ; & l'ébauche devroit s'entendre d'un tableau commencé pour être fini, ce qui n'arrive pas communément aux esquisses.

ESQUISSE, se dit aussi de la premiere idée d'un projet d'Architecture, d'un sujet de Sculpture, & tracée sur une surface quelconque.

ESQUISSER, terme de Peinture, Sculpture & Architecture. C'est faire au crayon ou au pinceau une légere ébauche d'un ouvrage que l'on médite. Les Italiens disent *Schizzo* dans le même sens. On dit, *esquisser* une pensée. Son opposé est, *arrêter*, *terminer*, *finir*.

ESSAIS. Petits morceaux de verre qu'on met dans le fourneau lorsqu'on cuit la Peinture sur le verre.

ESSIEU. *Voyez* CATHETE.

ESTAMPE. Nom que les Peintres & Graveurs donnent à toutes les piéces gravées à l'eau-forte, au burin & en bois. Les Marchands & le commun du peuple les appellent *images*, & celles qui ont été gravées sur cuivre, *tailles-douces*. Les *estampes* représentent ordinairement à gauche ce qui est à droite dans les tableaux sur lesquels elles sont copiées. Quand on veut la faire venir du même sens que le tableau ou dessin original, ce qu'on est obligé de faire quand il y a des actions qui doivent se faire de la main

Digitized by Google

main droite, & ſe feroient à gauche ſur l'eſtampe ſi l'on gravoit ſur le cuivre du même ſens que l'original, il faut alors contre-épreuver tout de ſuite ſon trait ſur le cuivre, ſans le faire d'abord décalquer ſur un papier blanc. On peut encore réuſſir en faiſant le deſſin ſur du papier verni, & le retournant de façon que le côté deſſiné regarde la planche, & ayant mis entre deux un papier rougi par derriere avec de la ſanguine, on calque ſon trait dans un ſens contraire. *Voy.* CONTR'ÉPREUVER.

En fait d'eſtampes, les unes ſont originales, les autres copies. Le terme d'original ſe prend en deux ſens différens quant à la Gravure. Dans le premier, on entend une eſtampe, non ſeulement deſſinée & gravée, mais compoſée par le Graveur même, telles que nous en voyons en quantité de Sébaſtien le Clerc; de Callot & de quelques autres. Dans le ſecond ſens ce terme ſe prend ſeulement pour une eſtampe faite immédiatement d'après un tableau ou un deſſein original d'un autre Maître. Une eſtampe copie eſt celle qui a été gravée d'après une autre eſtampe.

Il eſt bien difficile, pour ne pas dire preſque impoſſible, qu'on puiſſe faire, en fait de Gravure en eſtampes, quelque choſe d'auſſi beau & d'auſſi excellent qu'on le fait avec le pinceau ou le crayon. Mais la Gravure a l'avantage de nous procurer une infinité de copies d'une même piéce, de ſorte qu'un grand nombre de perſonnes peuvent en avoir chacun la leur, & à un prix fort modique.

Les eſtampes ſont de deux ſortes; les unes ſont gravées par les Maîtres mêmes, ſur leurs propres deſſeins; & lorſque ce ſont des Peintres, on les appelle Gravure de Peintre; les autres le ſont par des Graveurs qui ne ſe piquent pas d'inventer, & ſe contentent d'être bons ou mauvais copiſtes des ouvrages des autres, ſuivant leur plus ou moins d'habileté.

Tout ce qui eſt gravé par ces derniers eſt toujours une ſimple & vraie copie; mais elles ſont quelquefois copiées; & pour diſtinguer les copies de cette nature de celles

Digitized by Google

qui ne le ſont pas, il faut connoître le burin du Graveur, qui à cet égard eſt l'Auteur original, comme le peintre dont il a copié le tableau, l'étoit par rapport à lui.

Le mérite du Graveur dans ce genre ne conſiſte pas ſeulement dans la beauté, la délicateſſe, la fermeté, &c. de ſon burin. ou de ſon eau forte, mais à bien rendre la vigueur, l'expreſſion, la maniere & l'eſprit du Peintre.

L'excellence d'une eſtampe, comme celle d'un deſſin, ne conſiſte donc pas particuliérement dans le maniment, qui a cependant ſon mérite; c'eſt ſurtout à l'invention, à la grace, comme aux principales parties auxquelles il faut avoir égard.

On voit ſouvent dans les eſtampes fort médiocres, une meilleure gravure & un plus beau burin que dans celles de Marc-Antoine; mais celles qu'il a faites d'après Raphael, ſont en général plus eſtimées que celles qui ſont gravées par les Maîtres mêmes, & de leur invention. Quoique l'expreſſion, la grace, la grandeur que Raphael ſavoit mettre dans ſes ouvrages, ne ſe trouvent que foiblement dans ces eſtampes, l'ombre de ce prodige y a des beautés qui ſaiſiſſent encore beaucoup plus que ce qu'ont fait quantité de Graveurs originaux.

Les eſtampes faites à l'eau-forte par les Peintres mêmes, comme celles du Parmeſan, d'Annibal Carrache & du Guide, ſont très-belles pour l'eſprit, l'expreſſion & le deſſin; mais elles ne ſont pas à comparer à ce que ces Maîtres ont fait au pinceau, au crayon ou à la plume.

Si les eſtampes ne peuvent avoir la même beauté que les deſſins, elles perdent encore beaucoup de ce qu'elles ont, lorſque la planche commence à s'uſer. L'eſprit s'évanouit, l'expreſſion devient foible, les airs de tête ſe perdent, & le tout dégénere à proportion, à moins qu'elle ne ſoit rude dans les commencemens; & dans ce cas, cette rudeſſe adoucie, on tire les meilleures épreuves.

ESTOMPÉ *ou* ESTOMBÉ, terme de Peinture, qui ſe dit d'un deſſein fait avec du crayon mis en poudre, qu'on applique du côté des ombres,

Digitized by Google

avec des petits rouleaux de papier ou de cuir, ſans qu'on y découvre aucune ligne ; quelques-uns ſe ſervent d'un petit morceau de feutre, ou d'un petit pinceau dont le poil eſt coupé près de la plume dans laquelle il eſt enchaſſé : on paſſe l'un ou l'autre ſur les traits du crayon, & l'on étend ces traits & les hachures, en les adouciſſant.

ESTOMPE, petit morceau de papier roulé, ou de feutre, dont les Deſſinateurs ſe ſervent pour étendre la couleur du crayon, & adoucir ſes traits. *Voyez* ESTOMPÉ.

ESTOMPER, *Voyez* ESTOMPÉ.

ESTRADE. Plancher de ménuiſerie, élevé ſeulement de quatre pouces, ſur le plancher d'une chambre, dans une partie de ſon étendue, pour placer un lit ou un trône.

ESTROPIÉ, une figure *eſtropiée* en termes de Peinture, eſt une figure mal deſſinée, qui n'eſt pas dans une belle attitude. Les Chinois peignent & deſſinent bien les fleurs & les animaux, mais ils *eſtropient* toutes leurs figures humaines.

ESTROPIER, *Voyez* ESTROPIÉ.

On *eſtropie* une figure, lorſqu'on fait un pied plus long que l'autre, des petits doigts avec une grande main, un bras trop court ou trop long, ſuivant la juſteſſe & les proportions du corps humain.

ETABLE, eſpece de hangar, où l'on tient le bétail, dans la baſſe-cour d'une maiſon de campagne.

ETABLIR, c'eſt l'action de tracer une pierre ou une piéce de bois, pour la tailler enſuite ſuivant la place à laquelle elle eſt deſtinée.

ETAGE. Intervalle compris entre deux planchers. On appelle *étage au* ou *du rez-de-chauſſée*, celui qui eſt compris entre le ſol & le premier plancher ; *étage en galetas*, celui qui eſt pratiqué dans le comble, où on voit les forces & quelques autres piéces de fermes, quoique lambriſſé en plâtre ; *étage quarré*, où il ne paroit aucune pente du comble ; *étage ſouterrain*, celui qui eſt voûté & plus bas que le *rez-de-chauſſée*.

ETAL, *Voyez* BOUCHERIE.

ETALONNER. Réduire des meſures à pareil-

Digitized by Google

le distance, longueur & hauteur, en y marquant des repaires.

ETANÇON, maniere d'étai, pour retenir ferme & à demeure, un mur ou un pan de bois.

ETANÇONNER, c'est contretenir avec des étançons.

ETANG. Grand réservoir d'eau douce, dans un lieu bas, fermé par une digue, qu'on peut lâcher quand on veut, en levant une écluse.

ETAU, est un instrument dont les Graveurs en taille-douce se servent pour tenir leurs planches, sans se brûler les mains, quand ils les mettent sur le réchaud, pour faire sécher le vernis. On en met un, deux, quelquefois trois & quatre, quand la planche est grande, & on les attache sur le bord en quelqu'endroit où il ne doit point y avoir de gravure.

ETAYE. Piéce de bois posée en arcboutant sur une couche, pour retenir quelque mur ou pan de bois deversé, & en surplomb.

ETAYER, appuyer, soutenir un mur, un plancher, qui ménace ruine.

ETEINDRE, en termes de Peinture, signifie confondre: l'un des plus grands défauts d'un tableau, c'est de ne pas donner à connoître au premier coup d'œil le sujet qu'il représente, & d'en *éteindre* la figure principale par l'opposition de quelques autres, qui se présentent d'abord à la vûe. *Du Fresnoy.*

Quand on donne des couleurs brillantes à des figures qui ne concourent qu'à l'action qui semble se passer dans le tableau, & que la figure principale est confondue, ou cachée par celles dont nous venons de parler, c'est alors qu'on dit que cette figure est *éteinte*. Il faut donc que la principale figure du sujet paroisse sous la principale lumiere du tableau, qu'elle ait quelque chose qui la fasse remarquer plus que les autres, & que les figures qui l'accompagnent, ne la dérobent point à la vue.

ETEINDRE se dit aussi d'un clair que l'on affoiblit par quelque demi-teinte, ou que l'on ombre tout-à-fait. Il faut *éteindre* ce clair; il est placé mal-à-propos. Les grandes lumieres doivent s'*éteindre* insensible-

Digitized by Google

ment vers leurs extrémités. Le blanc, qui eſt une couleur fiere, *s'éteint* par des bruns.

ETELON. Deſſin d'un pan de bois & de tout ouvrage de charpenterie, tracé ſur un mur ou ſur une aire de la grandeur dont l'ouvrage doit être exécuté.

ETENDU qui eſt coulant, ſans creux ou élevation trop reſſentis. On dit des contours *étendus:* ils conviennent au ſecond âge ou à l'adoleſcence, qui eſt ſvelte & légere.

ETOFFES, ſe dit des différentes draperies d'un tableau & d'une eſtampe; il y en a de luiſantes comme celles de ſoye, & d'autres plus mattes, comme ſont celles de laine. On ne doit pas les travailler également; ſi c'eſt du drap blanc, il doit être gravé de largeur ſelon que l'étoffe en eſt groſſe ou fine. Les étoffes luiſantes ſe gravent plus roides & plus droites que les autres, parce qu'elles produiſent des plis caſſés & plats. *Voyez* DRAPPERIES.

ETRANGER, en termes de Peinture, ſe dit du goût & de la touche, eu égard à l'Ecole de la Nation où l'on eſt. En France un tableau peint par un François, mais à la maniere Italienne ou Flamande, eſt un pinceau *étranger.* On le dit auſſi des morceaux peints dans une Ecole étrangere.

On appelle auſſi *lumiere étrangere* une lumiere différente de la principale, & ménagée artiſtement pour le bon effet du tableau.

ETRESILLON, piéce de bois ſerrée entre deux doſſes, pour empêcher l'éboulement des terres dans la fouille des tranchées d'une fondation.

ETRESILLONNER. Retenir les terres & les bâtimens, avec des doſſes & couches de bout, & des étreſillons en travers.

ETRIER, c'eſt, en Architecture, toute bande de fer à double équerre, qui ſert à ſoutenir un tiran par le milieu, ou à armer une poutre éclatée, ou à porter des lambourdes le long des côtés d'une poutre.

ETUDES, terme de Peinture, qui ſignifie des parties de figures deſſinées d'après nature, des bras, des mains, des pieds, des têtes & quelquefois même des figures entieres, ſer-

Digitized by Google

quelles entrent dans la composition totale d'un tableau : les draperies, les animaux, les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits & les payſages, ſont auſſi des études qui y ſervent infiniment.

ETUVE, la piéce d'un appartement de bain, échauffée par un poele.

EVALUER, eſtimer quelque ouvrage ſon juſte prix.

EVENTAILLISTE, Peintre qui ne peint que des éventails. Il ſe dit auſſi du Marchand qui les fait, ou qui les vend.

EVIER, pierre creuſe, ou canal pratiqué pour l'écoulement des eaux ſales d'une, cuiſine, d'une écurie.

EURYTHMIE *ou* belle proportion. Ce terme qui eſt plus communément d'uſage dans l'Architecture, pour marquer la beauté des proportions des membres, eſt quelquefois auſſi employé au même ſens dans la Peinture, pour déſigner la beauté des parties d'un tableau, & leur accord.

EUSTYLE, c'eſt une des manieres d'eſpacer les colonnes, laquelle conſiſte à donner à leur intervalle deux diametres & un quart, ou quatre modules & demi. Vitruve dit que c'eſt la meilleure.

EXAGERATION, en termes de Peinture, ſe dit de l'application des couleurs pour former les ombres & les jour. Les couleurs perdent beaucoup de leur brillant, quand elles ſont employées, ce qui oblige les Peintres à outrer les clairs & les ombres, pour tâcher d'approcher dans un tableau des couleurs naturelles des objets; & c'eſt ce qu'on appelle *exagération.*

EXAGERER, ſe dit en Peinture des choſes qui ſont trop ou beaucoup marquées, ſoit pour le deſſein, ſoit pour le coloris. Il eſt bon d'examiner ſi les Peintres qui ont *exagéré* les contours de leurs figures, pour paroître ſavans, n'ont point abandonné le vrai. *De Piles.*

Quand aux couleurs artificielles, le Peintre doit en connoître la valeur, la force, la fonte & l'union, afin d'*exagerer* par les unes, & d'éteindre par les autres, quand la compoſition du ſujet le demande.

EXECUTER, en ter-

Digitized by Google

mes d'Arts, veut dire, travailler mettre en œuvre, réduire en exécution un projet, un plan, un deſſein, un tableau. On dit un morceau *exécuté* avec grace, avec eſprit, avec ſoin, hardiment, légerement, ſavamment, lourdement.

EXECUTION, travail & maniere d'opérer d'un Artiſte. On dit d'un beau morceau d'Architecture, d'un tableau, &c. qu'ils ſont d'une belle *exécution*, pour dire, qu'ils ſont bien travaillés, ſçavamment faits, & réguliérement. *Voyez* EXECUTER.

EXFUMER *ou* ESFUMER, terme de Peinture. C'eſt éteindre un endroit d'un tableau trop éclairé. Il faut *exfumer* cette partie-là, elle eſt trop forte en couleur.

EXHAUSSEMENT, hauteur d'un plancher, d'une voûte, & plus proprement l'élevation d'un mur de face, ajoutée après coup.

EXPERT, on appelle ainſi, en termes d'Architecture, un homme revétu d'un office, qui l'autoriſe, dans les cas de conteſtations, à examiner la quantité & la qualité des ouvrages, à en faire l'eſtimation & à en régler les prix.

EXPLIQUÉ, ÉE, ſe dit, en termes de Gravure en taille-douce, des objets qui paroiſſent plus ou moins diſtincts, ſelon le plus ou le moins d'éloignement qu'ils ont du devant du tableau. Les arbres qui paroiſſent dans l'eau, comme dans un miroir, doivent être *exprimés* d'une maniere preſque auſſi *expliquée* que ſi c'étoit les arbres mêmes plantés ſur les bords. *Boſſes.*

EXPOSITION, Les Peintres de l'Académie Françoiſe de Peinture, expoſent ordinairement tous les deux ans leurs tableaux nouveaux, dans la Salle de Peinture au vieux Louvre. Cette *expoſition* commence à la ſaint Louis, & dure un mois entier; quelquefois on la prolonge juſqu'à la fin du mois de Septembre. Cette Salle eſt alors ouverte à tout le Public, & chaque Particulier peut dire ouvertement ce qu'il penſe de chaque tableau expoſé. Les Peintres mêmes qui les ont faits, s'y trouvent ſouvent mêlés dans la foule, pour profiter des critiques que l'on

Digitized by Google

en porte, & corriger les défauts réels que les connoisseurs y remarquent.

EXPOSITION, en termes d'Architecture, est la maniere dont un bâtiment se trouve exposé, par rapport au soleil & aux vents. La meilleure, selon Vitruve, est d'avoir les encoignures opposées aux vents cardinaux du monde.

EXPRESSION, terme de Peinture; représentation vraie & naturelle des choses, & sur-tout des mouvemens du corps excités par les passions de l'ame. L'*expression* est la pierre de touche de l'esprit du Peintre. *De Piles.*

L'*expression* est l'ame de la Peinture, le dessin & le coloris en sont le corps. Les principales qualités de l'*expression*, sont la justesse & la vérité, le naturel, la vivacité & la finesse. Raphaël, Jules Romain, le Dominiquin, le Brun, Jouvenet, &c. ont excellé dans l'*expression*. On ne peut donner de régles précises pour bien *exprimer* les différentes passions; chacun doit en user selon son génie, & selon l'étude qu'il a dû en faire: il faut cependant prendre garde que les actions des figures soient toujours naturelles; car les mouvemens de l'ame qui sont étudiés, ne valent jamais ceux qui se voyent dans la chaleur d'une véritable passion. Il ne faut pas non plus faire faire des contorsions aux figures; car il y en a qui s'imaginent avoir donné bien de la vie à leurs figures, quand ils leur ont fait faire des actions violentes & exagérées.

Tout doit être animé de la maniere convenable à l'action; de quelque nature que soit le caractere général de l'histoire qu'on représente, soit enjoué, mélancolique, grave, &c. il faut que cela se fasse remarquer au premier coup d'œil dans toutes les parties du tableau.

Dans les tableaux de la Nativité, de la Résurrection & de l'Ascension de Jesus-Christ, le coloris en général, les ornemens, & tout ce qui s'y trouve, doivent avoir un air gai & riant, excepté les soldats témoins de la résurrection. Le contraire doit s'observer dans le crucifiemens, la sépulture, la descente de croix, les Vierges de Pitié, appellées en Italien *Pietà*, c'est-

Digitized by Google

à-dire, de la Vierge tenant le corps mort de Jesus-Christ : mais il faut faire une différence entre ce qui est grave, & ce qui est mélancolique. Dans le premier cas, un coloris simplement brun, qui imprime du respect. Dans le second, il doit être forcé & lugubre, & qui inspire de la tristesse. Une chûte de Phaëton doit avoir partout une couleur de pourpre rougeâtre, comme si le monde entier étoit enveloppé dans un feu étouffant.

Il y a de certaines circonstances qui contribuent à l'expression générale du tableau : telles sont des parties accessoires bien ménagées.

Les habits des figures, leur équipage, leurs marques de dignité, comme sont les couronnes, les masses, les armes, &c. servent à en exprimer les différens caracteres, comme le font aussi les places qu'elles tiennent dans la composition ; car il ne faut pas mettre les personnages les plus considérables, ni les principaux acteurs, dans un coin ni aux extrémités du tableau, à moins que le sujet ne l'exige absolument. On doit à l'habillement faire les distinctions communes & ordinaires de la qualité & condition des personnes, dans l'état actuel de l'action ; & ce seroit une faute de représenter Jesus-Christ ressuscité, comme Jesus-Christ prêchant ; la face, l'air & la maniere de faire les actions, décelent le caractere & le génie de la personne représentée ; car un sot ne parle, ne rit & n'agit pas comme un homme d'esprit ; un Payſan n'a pas la contenance d'un homme de Cour. Il faut donc que chaque figure, & même chaque animal, dans un tableau, soit posé dans l'attitude telle qu'elle doit vraisemblablement l'être.

Toutes les expressions des passions & des sentimens, doivent répondre aux caracteres des personnes en qui on les suppose. La joie, la tristesse ne doivent point grimacer dans une personne noble, où tout doit être grand, noble, & au-dessus du commun. Qu'on peigne une Vierge en défaillance à la vue de la descente de croix de son Fils, il n'y a rien que de raisonnable ;

Digitized by Google

on peut le ſuppoſer : mais la poſture que lui donne Daniel de Volterre dans ſon fameux tableau du même ſujet, peut-elle trouver des approbateurs ? De telles expreſſions doivent être pleines de dignité, & les autres choſes qui l'accompagnent, doivent avoir un caractere un peu inférieur.

Pour les portraits, il faut bien conſidérer & étudier le caractere intrinſeque de la perſonne, ſi elle eſt grave, ou enjouée, bruſque, dure ou douce, & compatiſſante ; ſi c'eſt un homme d'eſprit, ou un homme d'affaires ; s'il eſt poli, bien élevé, ou groſſier & du commun, &c. L'attitude & les habillemens doivent répondre à leurs différens états & caracteres ; les ornemens ; l'arriere-fond & toutes les parties du tableau, doivent y avoir un rapport immédiat, & concourir avec les traits du viſage, à exprimer la reſſemblance.

Lorſque la perſonne a quelque choſe de ſingulier dans la diſpoſition ou dans le mouvement de la tête, des yeux, ou de la bouche, pourvu que cela ne ſoit pas meſſéant, il faut l'exprimer & le prononcer par des traits bien marqués ; il y a des beautés paſſageres qui ſont autant parties de l'homme, que celles qui ſont fixes. Vandyck avoit un talent admirable pour les ſaiſir, comme on peut le voir dans le recueil des têtes de ce Peintre.

Les robes & autres marques de dignité, de profeſſion, d'emploi, d'amuſement ; un livre, un chien, un inſtrument de muſique ou d'autre art, & autres choſes de cette nature, ſont des *expreſſions* hiſtoriques qui, en ornant le portrait, déſignent encore mieux la perſonne.

Il y a pluſieurs ſortes d'*expreſſions* qu'on peut appeller *artificielles*, dont l'Artiſte doit faire uſage, pour ſuppléer au défaut du diſcours hiſtorique. Raphaël les a employées en bien des rencontres ; un exemple ſuffira.

Dans ſon tableau où Joſeph interprete les ſonges de Pharaon, le nom de Joſeph & l'action n'étant pas écrits, on auroit pu ſuppoſer tout autre perſonne devant ce Prince, & toute autre action ; Ra-

Digitized by Google

phaël a déterminé le tout en peignant les deux ſonges dans deux cercles au-deſſus des figures; comme il a fait auſſi celui de Joſeph, lorſqu'il le raconte à ſes freres.

Les Peintres, pour exprimer leurs idées, employent ſouvent des figures qui repréſentent, ou rappellent les idées de certaines choſes. De tous les Peintres, Rubens a été le plus hardi, & le plus heureux dans le choix & dans l'uſage de cette ſorte d'*expreſſion*, par figures ſymboliques, dans la galerie du Luxembourg.

Il faut pourtant avouer qu'on ne ſçauroit trop lui paſſer, non plus qu'aux autres, ce mêlange de figures antiques & modernes, de Chriſtianiſme & de Paganiſme. Elles varient, animent & enrichiſſent l'ouvrage, & il a eu cette intention; il aura ſans doute même prévu ce qu'on pourroit en dire; mais il a préféré l'avantage qu'il y trouvoit, au jugement critique qu'on pourroit en porter.

Une autre ſorte d'*expreſſion* étoit aſſez commune chez les Anciens; c'eſt celle de l'écriture. Polygnote écrivit ſur les figures les noms de ceux qu'il peignit dans le Temple de Delphes. Les anciens Maîtres Italiens & Allemands enchérirent là-deſſus; leurs figures étoient proprement des figures parlantes, au moyen des bandelettes & des rouleaux qui ſortoient de leurs bouches, ou qu'elles tenoient à la main, & ſur leſquelles étoit écrit ce qu'ils leur faiſoient dire. Raphaël même, Annibal Carrache ont mieux aimé écrire, que de laiſſer dans leurs ouvrages la moindre choſe ambiguë ou obſcure. Entre pluſieurs exemples, on peut voir le carton d'Elymas, où le Proconſul eſt converti; le tableau de la Peſte, dont on a l'eſtampe aſſez commune, gravée par Marc-Antoine, & dans laquelle on voit un trait de Virgile, qui en releve beaucoup l'*expreſſion*, parce qu'il revient parfaitement au ſujet.

Raphaël excelloit dans l'*expreſſion* de toutes les parties d'un tableau; Michel-Ange, pour les ſujets particuliers; Jules Romain donne un air excellent aux Maſques, à Silene, aux Satires & à d'autres figures de cette nature; le Domi-

Digitized by Google

niquin, Rembrant, pour les portraits, avec Vandyck, le Titien : Rubens, le Sueur & Jouvenet mettoient dans leurs tableaux une vérité & une *expreſſion* admirables. On peut dire en général, qu'il n'y a point de meilleure école pour l'*expreſſion*, que celle de la nature.

EXTERMINER, terme de Graveurs ; éteindre, empêcher l'effet d'un clair ou d'une demi-teinte, par des bruns mal ménagés. Il faut que les jours ſoient vagues, & les demi-teintes fort claires ; car ſi elles étoient noires, elles *extermineroient* l'effet, parce qu'on ne pourroit que difficilement trouver dans les ombres, des bruns pour ſoutenir & donner de la force & de la rondeur. Il faut auſſi bien prendre garde à ne pas *exterminer les* principales lumieres, en affectant par trop d'imiter les couleurs, ſur-tout aux figures de devant ; car cela les empêcheroit d'avancer, & romproit entiérement l'intention du Peintre. *Boſſe.*

EXTRADOS. Curvité extérieure d'une voûte. *Intrados*, ou *Douille*, eſt celle du dedans.

EXTRADOSSÉ, ÉE. Epithete, pour exprimer que le dehors d'une voûte n'eſt pas brut, & que les queues des pierres en ſont coupées également.

EXTRAPASSÉ, ÉE, qui eſt fait ſans meſure & ſans conformité aux régles reçues. On le dit des contours & des attitudes qui ne ſont pas naturels. Ce terme s'applique auſſi aux traits du deſſin & de la gravure, quand ils ſont irréguliers & heurtés.

EXTRÊMITÉS. On appelle *extrêmités* d'un tableau, les parties qui le terminent. Les *extrêmités* des figures ſont la tête, les pieds, les mains, les épaules, & les autres emmanchemens des membres. Les *extrêmités* ne doivent jamais être cachées ; c'eſt-à-dire, que ſi elles ſont couvertes d'une draperie, on doit les marquer par des jours & des plis.

Digitized by Google

FABRIQUE, en termes de Peinture, ce ſont en général tous les bâtimens & ruines que les Peintres repréſentent dans leurs tableaux ; mais on le dit plus particuliérement de ceux qui ſervent d'ornement aux payſages. Le Pouſſin a peint des *Fabriques* Romaines d'un grand goût. En Architecture, on entend par ce mot une belle conſtruction.

FAÇADE. C'eſt l'extérieur d'un édifice conſidérable, que l'on voit d'un même coup d'œil.

FACE, viſage. La face commence au haut du front & finit à l'extrêmité du menton. La *face* ſe diviſe en trois parties égales : la premiere comprend le front, la ſeconde le nez, & la troiſiéme, depuis le nez juſqu'au bas du menton.

Quelques Peintres prennent la longueur de la *face* pour meſure dans les proportions qu'ils donnent au corps humain : d'autres prennent la longueur de la tête entiere. Ceux qui diviſent par *faces*, en donnent dix à leurs figures.

Depuis le ſommet de la tête juſqu'à la naiſſance du front, un quart, quelques-uns un tiers de *face*.

Depuis le haut du front juſqu'au bout du menton, une *face*.

Depuis le menton juſqu'à la foſſette formée par les clavicules, deux tiers de *face*.

De la foſſette au bas des mammelles, une *face*.

Du bas des mammelles au nombril, une *face*.

Du nombril aux teſticules, une *face*.

Des teſticules au haut du genouil, deux *faces*.

Le genouil contient une demi-*face*.

Du bas du genouil au coude du pied, deux *faces*.

Du coude du pied à l'extrêmité de la plante, une demi-*face*. *De Piles*.

L'homme étendant les bras, a de plus long doigt de la main droite, à l'extrêmité du même doigt de la main gauche, dix *faces*. *Voyez* PROPORTION.

FACE, en termes d'Architecture, eſt tout mem-

Digitized by Google

bre plat, ou toute moulure plate pardevant, que l'on appelle auſſi BANDE.

FACILE, ſe dit de la maniere de conduire le pinceau & le burin : c'eſt pourquoi on dit une *maniere facile*, pour marquer le contraire de la maniere *fatiguée*. *Voyez* FACILITÉ.

FACILITÉ, en termes de Peinture, ſignifie quelquefois la promptitude avec laquelle un Peintre travaille, quelquefois auſſi la fécondité de ſon génie & la légereté de ſa touche & de ſon deſſin. On dit auſſi qu'une choſe eſt faite avec facilité, quand elle produit tout l'effet qu'elle doit faire, ſans avoir un fini trop recherché & peiné, qui rend l'ouvrage froid & languiſſant. Cette facilité attire d'autant plus nos yeux & notre eſprit, qu'il eſt à préſumer qu'un beau travail qui nous paroît facile, vient d'une main ſçavante & conſommée. C'eſt dans cette partie qu'Apelle ſe ſentoit plus fort que Protogene, lorſqu'il le blâmoit de ne ſçavoir pas retirer ſa main de deſſus ſon tableau, & de conſumer trop de tems à ſon ouvrage. C'eſt pour cela qu'il diſoit aux Peintres, que ce qui leur portoit le plus de préjudice, étoit leur trop d'exactitude, & que la plûpart ne ſçavoient pas ce qui étoit aſſez. Il eſt vrai que cet *aſſez* eſt difficile à connoître ; ce qu'il y a à faire eſt de bien penſer au ſujet, & de quelle maniere on le traitera ſelon les régles & la forme de ſon génie, & enſuite de travailler avec toute la *facilité* & la promptitude dont on eſt capable, ſans ſe rompre ſi fort la tête, & ſans être induſtrieux à faire naître des difficultés dans ſon ouvrage. Mais il eſt impoſſible d'avoir cette *facilité*, ſans poſſéder parfaitement toutes les régles de l'Art, & ſans s'en être fait une grande habitude ; car la *facilité* conſiſte à ne faire préciſément que l'ouvrage qu'il faut, & à mettre chaque choſe dans ſa place avec promptitude. D'où l'on doit conclure que l'on peut, comme nous l'avons dit, conſidérer la *facilité* de deux façons, ou comme une diligence & une promptitude d'eſprit & de main, ou comme une diſpoſition de génie propre à enfanter les ſujets, & à lever

Digitized by Google

les difficultés qui peuvent se préſenter.

La facilité de la touche conſiſte donc dans la hardieſſe, la liberté & la fermeté du pinceau : mais cette hardieſſe devient un défaut quand elle n'eſt pas fondée ſur la ſcience de l'Art, & que ces coups de pinceau libres ne ſont pas à une certaine diſtance tout l'effet d'un pinceau moëlleux & fini.

FACILITÉ, en termes de Gravure, ſe dit d'un burin conduit avec une maniere aiſée, & qui faſſe ſentir que le Graveur étoit maître de ſon burin. Cette maniere facile dont j'entends parler, eſt celle de Goltzius, Muller, Lucas Kilian, Mellan, & quelques autres, qui ſemblent, en pluſieurs rencontres, ne s'être attachés qu'à faire voir par un tournement de tailles, qu'ils conduiſoient leur burin à leur gré avec beaucoup d'aiſance, ſans ſe mettre en peine de la juſteſſe des contours, des expreſſions, ni de l'effet du clair-obſcur, qui ſe trouve dans les deſſins & les tableaux qu'on veut repréſenter. *Abraham Boſſe.*

FACTICE (*couleur*). *Voyez* COULEUR.

FAIRE. Ce terme, en Peinture, s'entend du maniment du pinceau & du burin; c'eſt l'habitude de la main de l'Artiſte. On le dit encore du genre de travail, *faire l'hiſtoire*, *faire les animaux*, *faire le payſage*; c'eſt-à-dire, peindre l'hiſtoire, le payſage, &c. Quand il s'agit du goût & des talens de l'Artiſte, le terme *faire* ſe prend ſubſtantivement; on dit alors : *ce payſage eſt d'un beau faire*, pour dire qu'il eſt bien touché, que les ſites en ſont d'un beau choix, & que l'enſemble forme une belle harmonie. Mais lorſqu'on parle de la touche, on dit : *faire* moëlleux, *faire* ſec & dur, comme ſi l'on diſoit, peindre d'une maniere ſéche & tranchée.

FAITAGE. C'eſt le toît d'un bâtiment, la charpente, la couverture, & tout ce qui dépend d'un comble.

FAITE. La partie la plus élevée du comble d'une maiſon : c'eſt auſſi la piéce de bois qui porte le ſommet d'un comble, & ſur laquelle les chevrons ſont brandis. On appelle *ſous-faîte*, celle qui eſt au-deſſous du *faîte*,

Digitized by Google

liée par des entretoises, des liernes, & des Croix de Saint-André.

FAITIERES. *Voyez* LUCARNE, & TUILES FAITIERES.

FANAL. Tour haute & menue au bout d'un mole, ou avancée en mer sur quelqu'écueil, au haut de laquelle on entretient un feu allumé, pour guider de nuit les vaisseaux, & d'où l'on découvre dans le jour ceux qui sont éloignés.

FANTAISIE, en termes de Peinture, signifie quelquefois un tableau qui n'est point fait d'après nature. On dit, ce Peintre ne peint que des *fantaisies*, que de *fantaisie* : dans le premier sens c'est le grotesque; dans le second on veut dire qu'il ne peint que d'imagination & de pratique.

FANTASTIQUER, ce terme n'est guére d'usage que dans le discours familier, pour signifier travailler de fantaisie, sans s'assujettir aux rigueurs des régles de l'Art. C'est s'abandonner à son imagination, sans s'arrêter aux usages reçus, au goût autorisé & reconnu pour bon par ceux qui passent pour connoisseurs.

FARINE, *donner dans la farine*, expression de quelques Artistes, qui signifie peindre avec des couleurs claires & fades tout ensemble, qui ne donnent non plus de vie aux figures que si elles étoient faites de *farine*. Ceux qui font leurs carnations fort blanches, & leurs ombres grises ou verdâtres, tombent dans cet inconvénient. Les couleurs rousses dans les ombres des chairs les plus délicates, contribuent merveilleusement à les rendre vives, brillantes & naturelles; mais il faut en user avec prudence.

FARINEUX, en termes de Peinture, se dit d'un tableau peint avec des couleurs fades & claires, dont les carnations sont trop blanches, & les ombres trop grises. *Voyez* FARINE.

FARINEUX, se dit aussi en Sculpture d'une figure de cire qui ne sort pas nette du moule; ce qui arrive lorsque le moule de plâtre n'est pas bien *embu* de cire, parce qu'alors la cire dont la figure est composée, aspire le plâtre, ou le plâtre aspire la cire, & il reste quelques *farines* du plâtre

Digitized by Google

plâtre adhérentes à la figure, ou il se détache quelques parties de la figure, qui demeurent attachées au moule de plâtre.

FATIGUÉ, ÉE, en termes de Graveurs en taille-douce, se dit de la maniere de graver. La *maniere fatiguée* est opposée à ce qu'on appelle la *facilité du burin*, ou *maniere facile*. Ce qui compose une maniere *fatiguée*, sont une infinité de traits & de points confondus les uns dans les autres, & sans aucun ordre, qui ressemblent plutôt à un dessin, qu'à de la gravure.

FATIGUER (*Peint.*) se dit d'un tableau que l'on frotte trop en le nettoyant, & d'où l'on a enlevé un peu de couleurs, soit demi-teintes ou glacis.

FAUCONNEAU. Piéce de bois posée en travers sur le haut d'un engin, avec une poulie à chacun de ses bouts.

FAUCONNERIE. Bâtiment distribué en volieres pour les oiseaux de proie servant à la chasse, & en logemens & en écuries pour les officiers, les valets & chevaux de chasse au vol.

FAUSSE-AIRE. *Voyez* CHARGE DE PLANCHER.

FAUSSE-ALETTE. Piédroit en arriere-corps, portant une arcade ou une plattebande.

FAUSSE-ARCADE. Arcade qui n'est point ouverte, & qui n'est que de décoration.

FAUSSE-BRAYE. Terrasse, ou galerie découverte, au pied & en dehors d'un château, laquelle sert à lui donner plus d'embrasement & de promenoir.

FAUSSE-COUPE. C'est, en Charpenterie & en Menuiserie, une sorte d'assemblage, qui n'est ni d'équerre, ni à onglet, & que l'on trace avec la sauterelle.

FAUSSE-EQUERRE. Instrument dont les Charpentiers se servent pour prendre des angles qui ne sont pas droits. Les Menuisiers, qui en font aussi usage, l'appellent SAUTERELLE.

FAUSSE-HOTTE. C'est la hotte d'une cheminée dont le tuyau est dévoyé, qui ne sert que pour en cacher la difformité, & former le manteau & la gorge.

FAUSSE-PORTE.

Digitized by Google

Porte feinte, pour la ſymmétrie de la décoration : c'eſt auſſi une baie de porte, ſans vanteaux de fermeture, comme on en voit dans les Faux-bourgs de pluſieurs Villes.

FAUX - ATTIQUE. *Voyez* ATTIQUE.

FAUX-COMBLE. Petit comble au-deſſus du briſis d'un comble à la manſarde.

FAUX-JOUR. On dit qu'un tableau eſt placé dans un *faux-jour*, lorſque la lumiere naturelle qui entre dans la chambre où il eſt placé, ne vient pas du côté d'où le jour artificiel du tableau paroît venir. C'eſt-à-dire, lorſque les objets peints dans le tableau, ſont éclairés d'une façon différente de celle que le feroient les mêmes objets en nature placés dans le même endroit, & éclairés par la lumiere naturelle. Quand les tableaux ſont ainſi placés, on ne peut voir la moitié de leurs beautés & de leurs perfections.

FAUX - JOUR, eſt auſſi une fenêtre percée dans une cloiſon, pour un paſſage, une garde-robe ou un petit eſcalier, ou, dans un magazin de Marchand, une fenêtre en glacis, pour faire paroître avantageuſement les étoffes.

FAUX-MANTEAU. Manteau d'une cheminée, porté par des colonnes ou corbeaux. C'eſt auſſi la hotte d'une cheminée, qui eſt recouverte par la gorge & le manteau.

FAUX-ORDRE. *Voyez* ORDRE-ATTIQUE.

FAUX-PLANCHER. Plancher pratiqué pour diminuer la hauteur d'une piéce d'appartement, qui ne ſert qu'à former le plafond, & ſur lequel on ne marche pas ; ou dans un galetas, pour cacher le faux-comble. C'eſt auſſi une aire de lambourdes & de planches, ſur le couronnement d'une voûte dont les reins ne ſont pas remplis.

FÉCES. On appelle ainſi en peinture la lie des couleurs, qui reſte lorſqu'elles ſont mal broyées. Les couleurs de terre *fécent* beaucoup. On trouve *feſſer* ; mais il doit s'écrire par un *c*, & non pas deux *ff*, parce qu'il vient du mot latin *fæx*.

FÉCER. *Voyez* FÉCES.

FÉCONDITÉ, en termes de Peinture, ſe dit de

Digitized by Google

l'abondance des penſées, & des compoſitions d'un Peintre ou d'un Deſſinateur. De la Fage n'eſt point de pareil pour la *fécondité* de génie, pour l'abondance des penſées & ſa prodigieuſe facilité. Il s'étoit borné au deſſin. La *fécondité* conſiſte dans la facilité de l'invention.

FEMELLE. Morceau de fer ou de cuivre, enchaſſé dans le claveau d'une porte, & ſcellé en plomb, pour recevoir par en haut un pivot garni d'une virole de fer, & attachée à un ventail, afin de l'aider à tourner verticalement.

FENÉTRAGE, terme collectif, dont on ſe ſert en parlant de toutes les fenêtres d'un bâtiment. On donne auſſi ce nom en particulier à une grande fenêtre ſans appui, ouverte juſque ſur le plancher.

FENÊTRE. C'eſt non-ſeulement une ouverture dans un mur de face pour donner du jour, (*Voyez* CROISÉE), mais la fermeture ou croiſée, & la baye de l'ouverture. On appelle *fenêtre à balcon*, celle dont l'appui en déhors eſt fermé de baluſtres; *fenêtre atticurgue*, celle dont l'appui eſt plus large que le linteau, les piédroits n'étant pas paralléles; *fenêtre avec ordre*, celle qui, outre ſon chambranle, eſt enrichie de petits pilaſtres ou colonnes avec entablement, ſelon quelque Ordre d'Architecture, dont elle retient le nom; Fenêtre biaiſe, celle dont les tableaux de baye, (*Voyez* TABLEAUX DE BAYE), quoique paralléles, ne ſont pas d'équerre avec le mur de face; *fenêtre bombée*, celle dont la fermeture n'eſt qu'une portion d'arc; *fenêtre ceintrée*, celle dont la fermeture eſt en anſe de panier, ou en plein ceintre; *fenêtre dans l'angle*, celle dont un des tableaux eſt dans un angle rentrant, en ſorte que ce tableau n'a point de doſſeret; *fenêtre d'encoignure*, celle qui eſt priſe dans un pan coupé; *fenêtre droite*, celle qui eſt rectangulaire, & dont la fermeture eſt en plate-bande, ou en linteau droit; *fenêtre ébraſée*, celle dont les tableaux ne ſont pas parelléles, & forment embraſure par déhors; *fenêtre en abajour*, celle dont l'appui eſt à cinq pieds du plancher, à cauſe d'une ſervitude, & qui eſt en chanfrain, ou en glacis en

Digitized by Google

dedans ; *fenêtee en embrasure*, celle dont les embrasemens intérieurs sont très-obliques, soit pour ne pas interrompre la décoration extérieure, soit pour la sûreté, comme aux prisons ; *fenêtre en tour creuse*, celle qui ceintrée par son plan, est concave au dehors & convexe au dedans, celles *en tour ronde* étant tout le contraire ; *fenêtre en tribune*, celle qui est ouverte jusques sur le plancher, au milieu d'une façade de bâtiment, avec un balcon en saillie, & dont les proportions & la décoration sont différentes de celles des autres croisées ; *fenêtre feinte*, celle qui n'est qu'une décoration de croisée, ordinairement renfoncée dans une baye, qu'on fait pour répondre à d'autres *fenêtres* vraies, ou pour orner un mur orbe. (*Voyez* MUR ORBE) ; *fenêtre gissante*, celle qui a plus de largeur que de hauteur ; *fenêre mezzanine*, une petite moins haute que large, qu'on pratique dans les Ordres Attiques, ou dans une frise d'entablement, ou pour éclairer un entresol ; *fenêtre ovale*, celle dont la baye est un ovale en hauteur ou en largeur ; *fenêtre quarrée*, celle dont la largeur est égale à la hauteur ; *fenêtre rampante*, celle dont l'appui & la fermeture sont en pente par quelque sujection, & qui a plus de largeur que de hauteur ; *fenêtre ronde*, celle dont la baye a la forme d'un cercle ; *fenêtre rustique*, celle qui a des bossages, ou des pierres de refend, pour chambranle.

FENIL. Lieu où lon serre le foin.

FENTON, morceau de fer fendu en crampon par les deux bouts, qu'on scelle dans les tuyaux & souches de cheminées, en les épigeonnant pour les entretenir. Il y en a de grands que l'on appelle *fentons potencés*, parce qu'ils sont faits en maniere de potence. C'est aussi un morceau de bois taillé en maniere de grosse cheville, qu'on met dans les entrevoux des planches, pour les étréfillonner.

FER. Métail composé d'une terre grossiere & d'un principe inflammable assez peu liés ensemble, ce qui rend le fer sujet à la rouille : on en fait un grand usage dans les bâtimens ; celui de Suéde est le meilleur. L'ocre est une terre

Digitized by Google

ferrugineuſe, de même que le brun-rouge. Le fer eſt auſſi la baſe du bleu de Pruſſe, qui ſe fait de la maniere ſuivante.

Faites du potéche en prenant trois livres de tartre crud, & trois livres de ſalpêtre entier : vous pilerez le tout enſemble, & le mettrez dans un pot de terre non vernis, ſur un feu bien ardent : lorſque toute la matiere eſt bien fondue, vous la verſez ſur un pierre ou table de marbre polie. Vous mettrez enſuite dans un pot de fer neuf, quatre livres de ſang de bœuf avec vos ſix livres de potéche, & vous ferez cuire le tout juſqu'à ficcité, & que la matiere ne fume plus. Retirez-la par morceaux, & la mettez dans un creuſet, où vous la ferez fondre dans un fourneau. Pendant ce temps-là vous ferez bouillir ſix pintes d'eau, que vous réduirez à cinq : retirez la matiere du creuſet, & l'ayant pilée après qu'elle eſt refroidie, mettez-la dans un baquet neuf, & verſez votre eau bouillante deſſus, en remuant toujours avec une verge de fer ou une baguette de bois, juſqu'à ce qu'elle ſoit bien diſſoute ; alors vous couvrirez bien le bacquet, & vous mettrez cinq onces de vitriol d'Angleterre dans un autre bacquet neuf, avec deux pintes d'eau bouillante. Le vitriol étant diſſout, vous le paſſerez par un tamis de futaine, à travers lequel vous aurez auparavant filtré la premiere leſſive ; mais vous ne mêlerez pas la diſſolution de vitriol avec elle.

Faites une troiſiéme leſſive avec ſix onces d'alun, que vous réduirez en poudre, & ferez bouillir dans ſept pots d'eau. En même temps vous ferez bouillir vos deux autres liqueurs, chacune à part ; & lorſqu'elles ſeront bien bouillantes, vous les mêlerez toutes enſemble dans un bacquet, ayant ſoin de bien les mêler avec une grande cuillere de bois, ou une ſpatule, pour empêcher que votre matiere ne s'enfuye, parce qu'elle écume beaucoup. Vous la remuerez toujours juſqu'à ce qu'elle n'écume plus ; laiſſez enſuite repoſer la liqueur, & après en avoir décanté l'eau, ou preſque toute tirée, jettez la ma-

Digitized by Google

tiere sur le tamis de futaine, pour la laisser égoutter. Vous la mettrez ensuite dans une terrine vernie, & jetterez dessus peu à peu une livre & demie d'eau-forte commune, qui y fera élever des petites bulles ; remuez bien le tout, & lorsqu'elle ne fera plus de bulles, vous y verserez de l'eau de riviere tant qu'elle ne soit plus salée ; reversez ensuite votre couleur sur votre tamis de futaine, garni de papier brouillard : lorsqu'elle sera égouttée, vous la mettrez sur des tables de plâtres ou de briques bien unies, pour achever de la faire sécher hors de la poussiere. Le tout vous donnera une livre & demie de couleur.

FER-A-CHEVAL. Terrasse circulaire à deux rampes en pente douce.

FER D'AMORTISSEMENT. Toute aiguille de *fer* entée sur un poinçon, pour tenir une pyramide, un vase, une girouette, ou tout autre ornement qui termine un comble.

FER-DE-CUVETTE. Morceau de *fer* plat, forgé en rond, qui scellé dans un mur, sert à soutenir ou accoler un tuyau de descente.

FER DE MENUS OUVRAGES. Nom que l'on donne en général aux serrures, targettes, & autres garnitures de porte ou de croisée.

FER DE PIEU. Morceau de *fer* pointu à quatre branches, dont on arme la pointe d'un pieu affilé.

FER DE PIQUE. Ornement de ferrurie, en maniere de dard, que l'on met, au lieu de chardons, sur les grilles de *fer*.

FERME, un pinceau *ferme*, un burin *ferme* ; c'est-à-dire, conduit avec hardiesse, & d'une maniere à faire connoître que le Peintre ou le Graveur possédoit bien son Art.

FERME, assemblage de charpente faite au moins de deux forces, d'un entrait & d'un poinçon, pour aider à porter un comble. La *demi-ferme* sert pour en former les coupes. On appelle *maîtresses-fermes* ; celles qui portent sur les poutres ; *fermes de remplage*, celles qui sont espacées entre les *maîtresses-fermes*, & qui portent quelquefois sur des vuides ; *ferme d'assemblage*, celle dont les piéces sont faites de piéces de bois, de même grosseur ; *ferme ronde*, celle

Digitized by Google

d'un dôme & d'un comble ceintré, ou un assemblage de pièces de bois ceintrées, pour couvrir, par une avance, le pignon d'un mur de face, ou d'un pan de bois.

FERMER, c'est dans la construction d'un arc, ou d'une platebande, poser la clef pour la bander; d'une voûte, poser le dernier rang de voussoirs, qui en forme la clef; dans un cours d'assises, poser la derniere pierre qu'on nomme *clausoir*. On dit, *fermer une baye de porte*, ou *de croisée*, lorsqu'on ferme sur ses piédroits une arcade, ou une plattebande, ou qu'on y pose un linteau.

FERMETÉ de la touche. *Voyez* FERME, à l'art. précédent.

FERMETTE. Petite ferme d'un faux-comble ou d'une lucarne.

FERMETURE, on appelle ainsi l'arc ou la plattebande de pierre, ou le linteau qu'on pose sur les piédroits d'une baie de porte ou de croisée. C'est aussi l'extrêmité supérieure d'une souche de cheminée, dont on diminue l'ouverture, & qui est, en son pourtour, décoré de quelques moulures; & en menuiserie, l'assemblage qui sert à fermer la baie d'une porte, ou d'une croisée, ou l'ouverture d'une boutique.

FERMOIR, outil d'acier en forme de ciseau à trois dents, dont se servent les Sculpteurs quand ils travaillent des pierres de Saint-Leu, de Trossi, de Tonnere, ou d'autres moins dures que le marbre.

Ils ont aussi des fermoirs ordinaires, & faits comme ceux des Menuisiers.

FERRETTE D'ESPAGNE, minéral participant du fer, dur, compacte, pesant, disposé en aiguilles pointues, de couleur brune-rougeâtre, mais devenant rouge comme du sang à mesure qu'on le met en poudre. Le plus estimé, & le meilleur, est celui qui nous vient d'Espagne; il a des lignes noirâtres par dehors. On l'appelle aussi *pierre hematite*, *harderie*, & *pierre sanguine*; il ne faut cependant pas le confondre avec la sanguine dont on fait les crayons. Celle-ci vient d'Angleterre, & differe de la précédente en ce qu'elle n'est pas en aiguilles, ni si dure.

On peut imiter la *ferrette*

Digitized by Google

d'Espagne, en stratifiant dans un creuset de la limaille de fer & du soufre en poudre ; on couvre le creuset, & on le met au feu de roue pendant cinq à six heures. La *ferrette* est un des minéraux qu'employent pour leurs couleurs les Peintres sur le verre. *Félib.*

FERRER. Poser les ferrures d'une porte, d'une croisée, d'une armoire, &c.

FERRURE. On comprend sous ce nom tous les menus ouvrages en fer, qu'on employe aux portes ou aux croisées de menuiserie : on dit aussi, *garniture*. *La ferrure blanchie*, ou *limée en blanc*, est celle passée seulement au carreau : la *bronzée*, celle sur laquelle on a appliqué de la poudre de bronze, avec du vernis ; la *polie*, celle qui a été passée au carreau, ensuite à la lime-douce, puis au brunissoir.

FESTON, ornement de fruits, de feuilles & de fleurs liées ensemble en forme de guirlande, & suspendu par les deux bouts. Les anciens en faisoint de gros faisceaux ou cordons dont ils ornoient leurs temples & en paroient les frontispices & les façades dans les jours de solemnité. Ils laissoient tomber les extrémités par gros bouquets. C'est ce qu'on imite dans les tableaux & dans l'Architecture où l'on fait non-seulement les festons des fruits & des fleurs, mais de plusieurs autres choses qui ont rapport au lieu & au sujet que l'on orne.

FEU, se dit en Peinture de l'expression vive & animée des figures qui entrent dans le sujet d'un tableau, des traits hardis & marqués qui caractérisent chaque chose représentée, de l'invention, & même de la composition de tout l'ensemble d'un tableau. On dit alors : ce Peintre avoit un grand *feu* d'imâgination.

FEU D'ATTEINTE, terme de Peintre sur le verre. C'est un feu vif & âpre que l'on donne au fourneau dès le commencement de la cuisson du verre peint. Il est rare de réussir quand on donne aux piéces un feu d'atteinte, parce que souvent par ce moyen on perd tout en brûlant les couleurs & en cassant les piéces.

FEUILLAGE, branche de feuilles naturelles, ou

Digitized by Google

imaginaires, en Peinture ou Sculpture, dont on orne les friſes, gorges, tympans, &c.

FEUILLE & FEUILLER, repréſentation des branches des arbres garnies de leurs feuilles. Chaque Artiſte a ſa maniere pour le *feuillé*; mais la régle générale eſt, qu'il vaut mieux le repréſenter par des maſſes d'ombres, relevées par des maſſes de clairs variées dans leurs teintes & dégradées inſenſiblement; on fortifie enſuite le tout par des coups de pinceau & des traits plus clairs que le fond. Ces traits doivent ſuivre le ſens dans lequel pouſſent les branches & les feuilles; mais il faut éviter les détails qui dégénerent en ſéchereſſe. S'ils ſont permis, c'eſt ſeulement dans les pointes des branches, & dans celles qui ſont tout-à-fait ſur le devant du tableau.

Ce terme ſe prend auſſi ſubſtantivement. On dit, le *feuiller* de ces arbres eſt admirable; l'effet de ce *feuiller* eſt charmant. Tous les Peintres ne *feuillent* pas de la même maniere: les uns ne font que de grandes maſſes d'ombres relevées de quelques maſſes de clairs dégradés; d'autres le font par une infinité de petits points allongés de différentes teintes; d'autres comptent, pour ainſi dire, toutes les feuilles; & c'eſt la plus mauvaiſe maniere. Mais de quelque façon qu'un Peintre travaille le *feuiller* d'un arbre, elle ſera toujours bonne, dès qu'elle produira ſur l'œil l'effet qu'elle doit faire.

FEUILLE, eſt auſſi un ornement de Sculpture: il y en a de naturelles & d'imaginaires. Celles dont on orne les chapitaux, ſont de quatre ſortes; ſavoir, d'acanthe, ou de perſil, qui ſont découpées, de laurier, qui ſont refendues par trois, à chaque bouquet, & d'olivier, par cinq. Les *feuilles d'angles*, ſont celles qui ſe trouvent aux coins des cadres, & au retour des plafonds de lambrier. On appelle *feuilles d'eau*, celles qui ſont ſimples & ondées, & qu'on entremêle avec les *feuilles de refend*; celles-ci ont les bords découpés & refendus, d'où vient leur dénomination, comme l'acanthe & le perſil; les *feuilles galbées*, ſont celles qui

Digitized by Google

ont un beau contour à leur extrémité supérieure, ou qui ne sont qu'ébauchées, pour être refendues ; & les *tournantes*, celles qui tournent autour d'un membre rond, ou qui rempliſſent une canelure.

FEUILLURE, c'eſt en maçonnerie, l'entaille en angle droit, qui eſt entre le tableau. (*V.* TABLEAU DE BAYE) & l'embraſure d'une porte, ou d'une croiſée, pour y loger la ménuiſerie ; & en terme de Menuiſier, une entaille de demi-épaiſſeur, ſoit en chanfrein, ſoit à languette, &c. ſur le bord d'un dormant & d'un guichet, pour garantir du vent-couliſ.

FICHE. Piéce de fer ou de cuivre, dont on ſe ſert pour ſuſpendre & mouvoir les venteaux de portes, croiſées & guichets. Il y en a de *ſimples*, de *doubles* ou à *doubles nœuds*, à *vaſes*, &c. Celles des volets briſés s'appellent, *fiches de briſure*, & celles qui entrent dans un gond rivé pardeſſus, & qui ſervent pour les portes cocheres, *fiches à gonds & à repos*. C'eſt auſſi, en Maçonnerie, une eſpéce de grand couteau pointu & emmanché, dont la lame eſt très-mince, qui ſert à faire entrer du mortier dans les joints des pierres, quand elles ſont poſées.

FICHER. Faire entrer du mortier dans les joints des pierres, avec la fiche.

FIDELITÉ, en termes de Peinture, ſignifie l'exactitude d'un Peintre à repréſenter les choſes & les figures conformément au coſtume ; c'eſt-à-dire, au caractére, aux façons de faire, aux habits, aux armes, &c. des gens qui ſont l'action repréſentée, & aux pays où elle s'eſt paſſée. On dit auſſi la fidélité d'une copie, d'un trait, pour ſignifier ſa conformité avec l'original.

FIER, en termes de Peinture, ſe dit de la touche & des couleurs. On appelle couleurs *fieres* ; les couleurs vives, éclatantes, comme le blanc, le vermillon, &c. On dit que les touches d'un tableau ſont fieres, quand les couleurs ſont heurtées, & que les teintes ne ſont pas adoucies & noyées enſemble. On dit auſſi qu'un tableau eſt touché *fierement*, avec *fierté*, pour ſignifier la même choſe. Un deſſin *fier* eſt un deſſin dont les

Digitized by Google

traits ſont marqués & coulés hardiment ſans tâtonner. Une copie de deſſin ou de tableaux n'a jamais la *fierté* de l'original. La maniere de Michel-Ange eſt fiere & terrible.

FIER, en termes de Sculpture, ſe dit du marbre & des pierres dures trop ſujettes à éclater quand on y travaille. Ceux qui ont le grain fin ſont ſujets à ce défaut.

FIER, ſe dit encore, en parlant d'un beau morceau d'Architecture, exécuté d'une grande maniere.

FIEREMENT. *Voyez* FIER.

FIERTÉ. *Voyez* FIER.

FIGURE, terme en uſage parmi les Artiſtes, pour ſignifier tout ce qui peut être repréſenté par des lignes. On dit des *figures* de Géométrie, d'Aſtronomie, &c.

En Peinture, en Sculpture, on reſtraint ſa ſignification aux figures humaines. La plûpart des Payſagiſtes ne ſçavent point faire la *figure*. Peindre la *figure*. Annibal Carrache diſoit qu'il ne croyoit pas qu'on dût faire entrer plus de douze *figures* dans un tableau. Il n'entendoit pas parler des batailles, des marchés publics, &c.

FIGURE A LOUER; c'eſt ainſi qu'on appelle, en termes de Peinture, des figures inutiles dans un tableau, & qui ne font rien au ſujet.

Les Architectes appellent *figure en eſquiſſe*, le trait de la forme d'un bâtiment, pour en lever les meſures.

FIGURER, en termes de Peinture ne ſe dit guére; on dit plutôt, faire la *figure*, pour dire deſſiner ou peindre des figures humaines. *Voyez* FIGURE.

FIGURINE. On donne ce nom en général à toutes les figures en petit, qui ornent les payſages & les petits tableaux; mais particuliérement à celles qui ne ſont pas recherchées, & finies avec ſoin.

FIL. C'eſt, dans la pierre & le marbre, une veine ou petite fente qui les coupe; & dans le bois, les traces que l'on y voit en longueur.

FILARDEUX, ſe dit du marbre & de la pierre qui n'eſt pas également pleine, & qui ſe trouve avoir des veines plus dures que le reſte.

FILE. Suite de choſes

Digitized by Google

disposées en ligne droite.

FILET. Toute moulure quarrée, qui en accompagne ou en couronne une plus grosse. *Filet de couvre*, est un petit trait de buis ou entrelas, qui termine un rinceau de broderie en parterre; *filet de couverture*, un petit solin de plâtre ou mortier, au haut d'un appentis, pour retenir les dernieres tuiles ou ardoises; *filet de mur*, une espéce de sabliere, qu'on encastroit autrefois dans les murs, pour porter les abouts des solives d'un plancher, & qui étoit une marque de mitoyenneté.

FILIERES de comble. Les pannes qui portent les chevrons ou faux-comble d'une mensarde.

FINESSE, se dit de l'expression & de la touche. La premiere s'entend de la vérité de l'expression, relativement au caractere des personnes & à la circonstance de l'action. La finesse de la touche s'entend des coups hardis, fermes & expressifs qui caractérisent & donnent la vie aux figures & aux autres objets.

FINI, IE, en termes de Peinture, se dit d'un tableau travaillé avec grand soin jusqu'aux moindres parties. Il se dit aussi d'une touche fine, délicate & ménagée jusqu'au dégré de perfection dont le Peintre étoit capable. On dit, c'est un morceau *fini*; ce tableau est d'un beau *fini*, d'un grand *fini*. Il se dit aussi d'un dessin perfectionné & arrêté.

FINIMENT, ne se dit guére que des petits ouvrages de portraitures & de mignature, qui sont travaillés avec une grande délicatesse & beaucoup d'exactitude. M. Félibien dit que ce terme est usité particuliérement pour la Peinture en émail.

FINIR, en termes de Peinture, signifie travailler avec une scrupuleuse exactitude & avec une grande attention. *Voyez* les deux articles précédens. Ce Peintre, dit-on, a de grandes parties, mais il ne *finit* pas.

FLAMBOYANT, TE, termes de Peinture, se dit des contours. Il faut toujours dessiner *flamboyant* & ressemblant à la flamme & un serpent. *Dufrénoy*. Il faut cependant prendre garde qu'en donnant cette forme aux membres, on

Digitized by Google

ne faſſe pas paroître les os briſés. Cette maniere de deſſiner donne de la grâce aux parties, & je ne ſçai quoi de vif, de remuant & d'animé.

FLAMME. Ornement de Sculpture, en forme pyramidale, dont on décore les colonnes funéraires, où il ſert d'attribut, & qu'on employe auſſi pour terminer les vaſes & candélabres, comme un ſymbole de l'immortalité.

FLANC. C'eſt le plus petit côté d'un pavillon, par lequel il eſt joint à un corps de logis.

FLANQUER. Donner plus ou moins de ſaillie à un pavillon.

FLASCHE de pavé. Eſpace de pavé enfoncé ou briſé ſur ſa forme le long des bords d'un ruiſſeau, ou dans le revers.

FLATOIR, outil d'Artiſans qui travaillent en métaux. C'eſt un petit marteau dont ſe ſervent particuliérement les Graveurs. Celui des Monnoyeurs eſt un gros marteau peſant ſept ou huit livres. Il eſt fait en façon de corne de bœuf, large par le bas, du côté qu'on frappe, & finiſſant en pointe par l'autre bout.

FLATTER, en termes de Peinture, ſe dit d'un portrait qu'on n'a pas repréſenté tel qu'il étoit en nature; mais dans lequel on a caché ou adouci quelques défauts, ou ajouté quelqu'agrément que la perſonne n'avoit pas. Les femmes aiment qu'on *flatte* au moins un peu leur portrait, quelques belles qu'elles ſoient par elles-mêmes.

FLEAU. Groſſe barre de fer mobile, qui, étant attaché au milieu par un boulon, ſur un des deux battans ou venteaux d'une porte cochere, ſert à les fermer ſûrement.

FLÉCHE. C'eſt la couverture pyramidale de la tour ou de la cage d'un clocher. *Fléches de pont*, ſont les deux piéces de bois, aſſemblées paralleleſment dans la baſcule, qui ſervent, avec les chaînes de fer, auxquelles elles tiennent par les deux bouts de devant, à lever ou baiſſer un pont-levis.

FLEUR. C'eſt un genre de Peinture, comme le portrait, le payſage, l'hiſtoire. Baptiſte a excellé dans ce genre. Daniel Zegre, connu ſous le nom du Jéſuite d'Anvers, a fait

Digitized by Google

ſon unique étude de la Peinture des *fleurs*; il s'y eſt borné, & s'eſt acquis une grande réputation. On eſtime ſes tableaux pour la légereté & la fraîcheur.

FLEURS, ſont auſſi des ornemens de Sculpture repréſentans des *fleurs* naturelles ou imaginaires, telles que celles des fleurons & des groteſques. On appelle *fleur de chapiteau*. un ornement en forme de roſe dans le milieu des faces du tailloir du chapiteau Corinthien, & en maniere de fleuron dans le chapiteau Compoſite. La *fleur-de-lys*, dont il y a différentes ſortes, ſert de ſymbole & d'ornement en Architecture, comme dans les métopes de la friſe Dorique.

FLEURI, IE, couleur *fleurie*. *Voy.* FRAIS, COULEUR.

FLEURON. Ornement de Sculpture, repréſentant une fleur & des feuilles imaginaires, mais avec goût. Ces fleurons ſont quelquefois entrelaſſés de figures humaines & d'animaux, ſoit en entier, ſoit en parties.

On donne le même nom à un petit morceau de gravure, compoſé dans le même goût, ou de peu de figures allégoriques. Ces fleurons ſervent à orner le frontiſpice des Livres.

FLEURON. Fleurs ou feuilles d'imagination, qui ne ſont point imitées de la nature.

FLEURONNÉ, ÉE, en termes de Sculpture, on dit, *Génie fleuronné*, *Voyez* GÉNIE.

FLEXIBILITÉ dans les contours. C'eſt le contraire de roideur, c'eſt-à-dire, un trait conduit d'une maniere ondoyante, qui ſemble ſuivre & exprimer la moleſſe des chairs, & la ſoupleſſe des muſcles.

FLIPOT. Petit morceau de bois taillé exprès, pour remplir un trou dans les ouvrages de Sculpture, ou dans ceux de Ménuiſerie, pour couvrir une tête perdue de cloud dans un lambris, ou un parquet.

FLOTANT-ANTE, ſe dit en termes de Peinture, d'une draperie deſſinée avec des plis amples & larges, qui ne paroît point adhérante & collée ſur les parties qu'elle cache, mais qui les marque en les flattant par la diſcrétion des ombres & des clairs.

FLOTER, en termes de Peinture, ſe dit des plis

Digitized by Google

d'une draperie dont le coulant traverse quelquefois les parties du corps, mais qui ne doit pas y paroître collé.

FLOU, terme qu'on employe pour exprimer en Peinture, la tendreſſe, la douceur & le moëlleux de la touche d'un tableau. C'eſt le contraire de *faire ſec*.

FOIBLE, ſe dit d'un morceau ſorti de la main d'un habile homme; mais auquel il n'a pas donné toute la force, la vigueur, & les autres beautés dont il étoit capable, & dont le ſujet étoit ſuſceptible.

On dit ordinairement que de deux tableaux pendans, l'un eſt toujours plus *foible* que l'autre, c'eſt-à-dire, moins bon.

FOIRE. Bâtiment percé de pluſieurs rues de boutiques des deux côtés.

FONCÉ, ÉE, ſe dit des couleurs brunes: mais en Peinture on ſubſtitue à ce terme celui d'*obſcur*, rouge obſcur, vert obſcur.

FOND, en termes de Peinture, ſignifie la même choſe que *champ*, ou derriere d'un tableau. C'eſt ſur le fond que ſont repréſentés tous les objets qui compoſent le tableau. Tous ceux qui ont bien colorié avoient pour maxime de ſe ſervir de *fonds* blancs, pour maintenir les couleurs fraîches, vives & fleuries; ils peignoient ſur ces fonds ſouvent au premier coup, ſans rien retoucher, & ſans y employer de nouvelles couleurs. Rubens s'en ſervoit toujours. La raiſon que ces excellens Coloriſtes avoient de ſe ſervir de ces ſortes de fonds, eſt que le blanc conſerve toujours un éclat ſous le tranſparent des couleurs, leſquelles empêchent que l'air n'altere la blancheur du fonds, de même que cette blancheur répare le dommage qu'elles reçoivent de l'air. C'eſt par cette même raiſon que les couleurs glacées ont une vivacité qui ne peut jamais être imitée par les couleurs les plus vives & les plus brillantes, dont à la maniere ordinaire on couche ſimplement les différentes teintes, chacune dans leur place les unes après les autres. *De Piles.*

Je ne ſçai d'où vient que l'on ne ſe ſert pas aujourd'hui des fonds blancs, ſi ce n'eſt qu'il y a peu de Peintres curieux de bien

Digitized by Google

colorier, ou que l'ébauche commencée sur le blanc ne se montre pas assez vîte, & qu'il faut avoir une patience plus que françoise pour attendre qu'elle soit achevée, & que le fond, qui ternit par sa blancheur l'éclat des autres couleurs, soit entiérement couvert, pour faire paroître agréablement tout l'ouvrage.

Le *fond* ou champ du tableau doit être vague, fuyant, léger & bien uni ensemble de couleurs amies. *Du Fresnoy.*

On entend aussi par *fond* ce qui paroît être derriere les objets en particulier, & l'on dit, une telle chose fait *fond* à telle autre; une draperie, par exemple, fait *fond* à un bras, une terrasse fait *fond* à une figure, une figure à une autre, un ciel à un arbre, ou à autre chose, & ainsi du reste.

FONDAMENTALE, (ligne) est en Perspective ce que l'on appelle aussi *ligne de terre*, ou *base du tableau*. *Voyez* LIGNE.

FONDANT. Matieres fusibles que l'on mêle avec les émaux, soit pour leur donner du corps, soit pour accélérer leur fusion. Les *fondans* se font avec du cryſtal, ou du caillou, ou de l'agathe, ou de la calcédoine, ou du sable, & de la soude ou sel de verre, le tout en proportions requises, que l'on trouve dans les Traités de la Verrerie de Nery & de Kunkel.

FONDATION. Ce terme s'emploie en parlant du commencement des travaux d'un bâtiment, comme de la fouille des terres, & des premieres pierres qu'on y met.

FONDEMENT. Maçonnerie enfermée dans la terre jusqu'au rez-de-chaussée. Le *fondement à piles*, est celui qui se fait par piliers isolés, liés avec arcades en tiers point, ou par arcades renversées; le *fondement continu*, un massif en maniere de plâtée sous toute l'étendue d'un bâtiment.

FONDER, asseoir les fondemens d'un édifice sur un terrein solide, ou sur pilotis ou grille, quand le terrein est molasse & fluide.

FONDERIE. Grand hangar avec une fosse, & un fourneau au milieu, pour fondre & jetter en fonte des figures, des canons, des statues, & autres ouvrages de bronze.

FONDIQUE.

Digitized by Google

FONDIQUE. Maiſon commune, où les marchands s'aſſemblent pour les affaires de leur commerce, & où ils dépoſent l'argent & la marchandiſe de leur Compagnie.

FONDIS. Eſpece d'abîme, cauſé par la mauvaiſe conſiſtance du terrein, ou par quelque ſource d'eau au-deſſous des fondemens d'un bâtiment.

FONDRE, en termes de Peinture, ſignifie *mêler*. On dit des couleurs bien *fondues*, pour dire des couleurs bien mêlées. Ce Peintre à une admirable *fonte* de couleur; c'eſt-à-dire, qu'il les a noyées avec tant de ſoin, qu'elles n'en font qu'une compoſée de pluſieurs.

FONDRIERE. Lieu bas, entouré de collines, dont le terrain eſt de mauvaiſe conſiſtance, peu propre à bâtir, & ſujet aux ravines & aux eaux ſauvages, qui y amennent la vaſe.

FONDS. Terrein propre à fonder.

FONDUE, (*couleur*) *Voyez* COULEUR.

FONTAINE, c'eſt, en Architecture & en Sculpture, un édifice deſtiné à recevoir & diſtribuer l'eau, qui y eſt conduite naturelement ou artificielement. Il ſert à la décoration & à l'utilité, & on lui donne différentes dénominations, ſuivant ſa forme ou ſa ſituation: ainſi on appelle *fontaine à baſſin*, celle qui n'a qu'un baſſin, de quelque figure qu'il ſoit, avec un jet au milieu; *fontaine adoſſée*, celle qui eſt contre un mur de face ou de terraſſe, qui eſt attachée à quelqu'avant-corps, ou arriere-corps; *fontaine iſolée*, celle qui eſt au milieu d'un eſpace, & qui ne tient à rien; &c.

FONTS-BAPTISMAUX. Cuve de pierre ou de marbre, élevée ſur un pied, au bas de la nef d'une Egliſe, où l'on baptiſe les enfans; c'eſt auſſi la chapelle qui renferme cette cuve.

FONTE, en termes de Peinture. *Voyez* FONDRE.

FORCE. En termes de Peinture on dit, un tableau qui a beaucoup de *force*, de relief, c'eſt-à-dire, dont les ombres & les jours ſont forts, quoique bien dégradés, & du tout point tranchés.

FORCE, eſt un terme de Gravure en taille-douce, qui ſignifie l'effet

Digitized by Google

que produit sur nos yeux une belle dégradation des clairs aux bruns, ménagée selon toutes les régles de la Perspective & de la Peinture. Il signifie aussi la fermeté de la main dans la conduite du burin, quand les tailles sont bien nourries, sans cependant produire des ouvrages noirs, fades & sans vie.

FORCE, est aussi une maîtresse piéce d'une ferme, qui porte l'entrait & les pannes : on l'appelle encore *jambes de force*. Les *petites forces* sont celles du faux-comble d'une mansarde.

FORCÉE, (*action*) c'est une attitude gênée & peu naturelle. Ils s'imaginent qu'ils passeront pour de grands connoisseurs, dit M. de Piles, quand ils diront qu'un bras est estropié, qu'une jambe est trop longue, qu'une action est *forcée*, quoique le tableau soit quelquefois bien dessiné, & que les endroits qu'ils reprennent, soient très-corrects.

FORET : On donne ce nom à une grande quantité de piéces de bois de charpente, qui composent le comble d'une Eglise, ou de quelqu'autre grand bâtiment.

FORÊT. Outil d'acier pointu, rond ou quarré, pour percer & forer des trous dans les métaux, la pierre, le marbre.

FORME, en termes de Peinture, se dit de l'ensemble d'une figure, & de chaque partie prise séparément. Une figure pour avoir de la grace & de la vie, doit avoir une *forme* flamboyante ou serpentine. *De Piles.*

FORME, se dit aussi en termes de dessin, des contours & figures d'un vase, d'un ornement & des autres choses inanimées. On dit ce vase est de *forme* antique, il a une *forme* élégante, heureuse, il est de belle *forme*, sa *forme* est pittoresque. On dit aussi qu'un tableau est d'une *forme* ingratte, quand les proportions de la largeur & de la hauteur de la toile gênent le Peintre dans sa composition.

FORME de Marine. Bassin creusé dans la terre, au bord de la mer, en talus, ou fermé à ses extrémités par une écluse, & revêtu de charpente, ou maçonnerie en gradins, dans l'intérieur duquel on construit, ou l'on radoube des vaisseaux. *Forme de pavé*, est

Digitized by Google

la couche de sable sur laquelle on asseoit le pavé : *forme de vitre*, la garniture d'un vitrail d'Eglise, en panneaux de verre en plomb, soit que les ménéaux & croisillons soient en pierre ou en fer.

FORMERETS. Arcs ou nervures des voutiques, qui forment les arcades ou lunettes, par deux portions de cercle qui se coupent.

FORMES D'EGLISE. Siéges du Chœur d'une Eglise.

FORT, se dit aussi de la situation avantageuse d'une brique, ou d'une piéce de bois. *V.* POSER DE CHAMP.

FORTS, (*contours*) sont ceux auxquels il ne se trouve rien de douteux, les principaux muscles commandant aux moindres, qui doivent être moins prononcés, & n'offrant rien que de bien choisi.

FORTIFIER, en termes de Peinture; c'est donner plus de force dans le dessin, ou dans les couleurs. *Fortifier* les teintes d'un tableau. Quand le Peintre a une fois bien choisi son sujet, il est très à propos qu'il y fasse entrer les circonstances qui peuvent servir à *fortifier* le caractere de ce même dessin. *De Piles.*

FOSSE. Toute ouverture en terre, destinée à divers usages dans les bâtimens. On appelle *fosse d'aisance*, un lieu voûté, & assez profond, au-dessous de l'aire des caves, le plus souvent pavé de grès, bâti de gros murs & de bonne matiere, avec contre-mur bien épais, & éloigné des puits, caves, & autres lieux qui pourroient se ressentir de la puanteur des matieres fécales, pour lesquelles il est destiné.

FOSSÉ. En Architecture civile, c'est un espace creusé au tour d'un château, tant pour éclairer l'étage souterrein, que pour en défendre l'entrée, ou pour y faire passer de l'eau, & y nourrir du poisson. Un *fossé à fond de cave*, est celui dont les coins ou angles sont arrondis; le *fossé revêtu*, celui dont l'escarpe & la contrescarpe sont revêtu d'un mur de maçonnerie, avec peu de talut; le *fossé sec*, celui qui n'a point d'eau, & dont le fond est en gazon.

FOUDRE, est le nom

Digitized by Google

que les Sculpteurs donnent à une maniere de flamme entortillée avec des dards, dont ils font un ornement d'Architecture.

FOUETTER. C'eſt jetter du plâtre clair, avec un balai, ou par aſperſion.

FOUILLE. Toute ouverture faite en terre, ſoit pour une fondation, pour un canal, &c. Par *fouille couverte*, on entend celle qui ſe fait horiſontalement dans un maſſif de terre, pour le paſſage d'un aqueduc, ou d'une pierrée.

FOUILLER, en termes de Sculpture, ſignifie rechercher, évuider. Une draperie bien *fouillée*, des ornemens bien *fouillés*, pour dire bien creuſés, bien évuidés.

FOUR. Conſtruction de maçonnerie, ſervant à divers uſages.

FOURCHETTE. C'eſt, dans une couverture de bâtiment, l'endroit où les deux petites nouës d'une lucarne ſe joignent à la pente du comble.

FOURNEAU. Les Peintres en émail ont des fourneaux propres à faire un feu de reverbere requis pour parfondre les émaux. Ils y ſuppléent par une *mouſle* d'Orfévre, ou petit arc de terre à creuſet. On la met dans un fourneau ſimple, ou dans une terrine, & on l'enſevelit dans du bon charbon neuf. Sous cette mouſle on met le tableau peint, & les eſſais ſe placent ſur une plaque de fer.

Le fourneau eſt auſſi néceſſaire pour jetter les figures de bronze; mais comme ce fourneau appartient proprement à l'art de la fonte plutôt qu'à la Sculpture, je n'en ferai pas mention.

FOURNEAU, eſt encore, dans les cuiſines & offices, un ouvrage de maçonnerie, pour faire cuire & préparer différentes victuailles.

FOURNIL. C'eſt, dans une grande maiſon, le lieu près de la cuiſine, où ſont les fours pour faire cuire le pain, la pâtiſſerie, &c.

FOURRIERE. Bâtiment, dans un grand hôtel, deſtiné à ſerrer le bois de chauffage.

FOYER. La partie de l'âtre, qui eſt au-devant des jambages de cheminée. On entend auſſi quelquefois tout l'âtre.

Digitized by Google

FRAGMENT. Morceau d'Architecture, ou de Sculpture trouvé parmi des ruines.

FRAICHEUR. Ce terme se dit en général de la couleur la plus vraie & la plus brillante de l'objet; mais plus particuliérement de celles des carnations. Une fraîcheur dans les chairs est la couleur d'une chair saine, animée, pleine de sang, & non celle qui est jaunâtre, plombée, terreuse, ou briquetée.

FRAIS, FRAICHE. *Voyez* COULEUR.

FRAISOIR, sorte de villebrequin qui sert aux Ouvriers en marqueterie. La méche a une tête faite en cône cannelé dans sa hauteur. Le fraisoir sert aux mêmes usages que le villebrequin.

FRAISQUE. *Voyez* FRESQUE.

FRANC, CHE. On dit un pinceau, un ciseau, un burin franc. *Voyez* FRANCHISE.

FRANCHISE de pinceau, &c. se dit de la facilité, de la liberté & hardiesse de la main de l'Artiste, dans un travail qui, quoique négligé en apparence, caractérise l'habileté & le génie sçavant de celui qui paroît l'avoir fait sans gêne, & en badinant.

FRAPPÉ, ÉE, en termes de Peinture & de dessin, se dit de la maniere de conduire ses outils dans les dessins, les tailles & les hachures. Il faut *frapper* son trait avec plus de force & de hardiesse dans la Gravure en petit qu'en grand, & que le travail qu'on y met soit fait avec une pointe plus badine.

FRESQUE *ou* FRAISQUE. Nom que l'on donne à un genre de Peinture & à l'ouvrage fini. Cette maniere de peindre est des plus anciennes, comme le prouvent certains morceaux antiques qui nous restent des premiers tems de la République Romaine.

De toutes les sortes de Peintures, la fresque est celle qui demande un Artiste plein de vivacité, habile dans le dessin, sçavant dans l'intelligence de ce qu'il fait, ayant une pratique aisée, facile, & qui connoisse parfaitement l'effet des couleurs & du clair-obscur: sans ces qualités l'ouvrage sera sec, pauvre, désagréable, parce qu'on ne peut revenir sur

Digitized by Google

ſon ouvrage, & que les couleurs ne ſe mêlent pas comme à l'huile.

Ce travail ſe fait ſur la ſurface des murs & des voûtes fraîchement enduits d'un mortier compoſé de chaux & de ſable, d'où a pu venir ce nom de *Peinture à freſque*. *Voy.* la Préface. Cette invention eſt due à Pauſias, diſciple de Pamphile qui, le premier, peignit les voûtes & lambris des Palais.

FRETTE. Cercle de fer, dont on arme la couronne d'un pieu, ou d'un pilot, pour l'empêcher de s'éclater.

FRETTER. Mettre une frette.

FRISE. Grande face plate, qui ſépare la corniche de l'entablement. Quand elle eſt ornée de Sculpture, elle prend différentes dénominations, ſuivant les objets, qui y ſont repréſentés. Ainſi l'on dit, *friſe fleuronnée*, *friſe hiſtoriée*, ou *hiſtorique*, *friſe ſymbolique*. Lorſque ſa face eſt courbe, on l'appelle *friſe bombée*. En Menuiſerie, la *friſe* eſt tout panneau couché, qui a plus de largeur que de hauteur; la *friſe* ou *gorge de placard*, le panneau entre le chambranle & la corniche, au-deſſus d'une porte à placard; la *friſe de lambris*, un panneau plus long que large, dans l'aſſemblage d'un lambris d'appui, ou de revêtement; la *friſe de parquet*, toute bande qui ſépare les feuilles de parquet.

FROID, en termes de Peinture, ſe dit de l'expreſſion, du caractère des figures. On dit, un tableau trop léché eſt ordinairement *froid*, c'eſt-à-dire, que les figures n'ont pas cette expreſſion vive & animée qu'on remarque dans les figures vivantes. Cette froideur vient de ce que les premiers coups de pinceaux ayant été conduits par une imagination toute pleine du premier feu qui avoit enfanté le ſujet, ce feu s'éteignant peu à peu par un travail trop long & trop ſoigné, les derniers coups ſe reſſentent de cet affoibliſſement.

FROIDEUR. On dit en termes de Peinture, *froideur* de deſſin, *froideur* de caractere, *froideur* dans l'exécution. *Voyez* FROID.

FRONT, en termes de Perſpective, eſt la pro-

Digitized by Google

jection ortographique d'un objet sur le plan parallele au tableau. En Architecture, c'est la façade d'un bâtiment, qui se présente la premiere aux yeux.

FRONTISPICE. *Voy.* PORTAIL.

FRONTON. Ornement de forme triangulaire, ou d'un segment de cercle, sur les portes, les fenêtres, les niches, &c. On appelle *fronton à jour*, celui dont le tympan est évidé pour donner de la lumiere à quelque appartement qui est derriere; *fronton à pans*, celui dont la corniche supérieure a trois parties; *fronton brisé*, celui dont les corniches sont coupées, ou retournées par redents ou ressauts; *fronton circulaire*, celui qui est formé par un demi-cercle; *fronton double*, celui qui en couvre un plus petit dans son tympan; *fronton gothique*, une espéce de pignon à jour, orné de moulures de forme triangulaire, renfermant une rose de vitraux; *fronton par enroulement*, celui qui est formé de deux enroulemens en maniere de consoles qui se joignent, ou brisé, ayant ses corniches rampantes contournées en enroulement, ou enfin circulaire, terminé en bas par deux enroulemens; *fronton sans base*, celui dont la base ou corniche de niveau est coupée & retournée d'équerre, sur des colonnes ou pilastres; *fronton sans retour*, celui dont la base n'est pas profilée au bas des corniches rampantes; *fronton sphérique*, celui qui est formé d'un segment de cercle; *fronton surmonté*, celui qui étant au-dessus de la proportion la plus estimée, tient du pignon; & *fronton surbaissé*, celui qui est plus bas que cette proportion; *fronton triangulaire*, celui formé d'un triangle isoscele, dont l'angle opposé à la base est obtus. On le nomme aussi *fronton pointu* ou *quarré*.

FRUIT. Genre de Peinture, comme celui des fleurs. Certains Peintres se bornent aux fleurs & aux *fruits*, d'autres seulement à ces derniers, mais rarement.

FRUIT, en Architecture, est une petite diminution du bas en haut d'un mur, qui cause par dehors une diminution peu sensible, le dedans étant à plomb; *contre fruit*, est le contraire. C'est aussi un

Digitized by Google

ornement de Sculpture, qui imite les fruits naturels, & dont on fait des feſtons, chûtes, bouquets, guirlandes, &c.

FRUITERIE. Lieu où l'on conſerve les fruits pour l'hiver, lequel ne doit jamais être au nord, crainte de la gelée, qui les gâte.

FUIR, en termes de Peinture, ſe dit particuliérement des objets que les couleurs fuyantes & la perſpective bien obſervée, font paroître plus ou moins éloignés. Les *repouſſoirs* font *fuir* les objets; les *réveillons* le font auſſi.

FUITE, en termes de Peinture, ſignifie la même choſe que *fuir*. On dit, de belles *fuites*, pour dire de beaux lointains. La dégradation des objets bien exécutée, eſt la cauſe de la *fuite* des objets.

FUMER. *Voyez* NOIRCIR.

FUSAIN *ou* FUSIN. Arbre dont les Deſſinateurs & les Peintres employent le bois pour faire du crayon noir. On le fend en petites baguettes; on l'enferme dans un canon de piſtolet, que l'on bouche bien avec de la terre glaiſe, & l'ayant ainſi fait rougir au feu, on le retire quand on croit que le bois eſt réduit en charbon, & après que le canon eſt refroidi, on trouve dedans le bois propre à être taillé en crayons. Quelques-uns ſe contentent d'envelopper le bois dans de la terre glaiſe, & quand elle eſt ſéche, ils la mettent au feu, comme le canon de piſtolet.

FUSAROLE. Petit membre rond, ou aſtragale, quelquefois taillé d'olives & de grains, qui eſt ſous l'ove des chapiteaux Dorique, Ionique & Compoſite.

FUSIN. *Voyez* FUSAIN.

FUST. Eſt la partie cylindrique d'une colonne, qui ſe trouve entre la baſe & le chapiteau: elle s'appelle auſſi TIGE.

FUTÉE. Maſtic compoſé de pierre écraſée & de brique délayées avec de la colle forte, dont les Ouvriers en bois ſe ſervent pour remplir les trous, fentes & autres défauts. C'eſt ce que les Menuiſiers appellent *Cervelle de Sainte-Anne*.

FUYANT, TE, couleurs *fuyantes*. Termes de Peinture, qui ſe dit des

Digitized by Google

couleurs légeres, comme le blanc, le bleu, parce qu'elles font paroître les objets éloignés lorſqu'elles ſont employées avec art. On dit auſſi, des beautés *fuyantes* & *paſſageres*; ce ſont celles que nous remarquons dans la nature pendant très-peu de tems, & qui ne ſont point permanentes à leurs ſujets; telles ſont les paſſions de l'ame. Il y a de ces ſortes de beautés qui ne durent qu'un moment, comme les *mines* différentes que fera une aſſemblée à la vue d'un ſpectacle imprévu & peu commun; quelque particularité d'une paſſion violente, quelque action faite avec grâce, un ſouris, un coup d'œil, un mépris, une gravité, & mille autres choſes ſemblables. On peut encore mettre au nombre des beautés *fuyantes* & paſſageres les beaux nuages, tels qu'ils ſont après la pluie ou après le tonnerre.

FUZAIN. *Voyez* FUSAIN.

G A G A

GACHE. Plaque de fer quarrée ou contournée en rond, deſtinée à recevoir un ou pluſieurs pênes d'une ſerrure. C'eſt auſſi un petit collier de fer, qui placé de diſtance en diſtance, tient en place un tuyeau de deſcente: il y en a qui s'ouvrent à charniere, & ſe ferment à clavettes.

GACHER. Détremper du plâtre dans un auge, avec de l'eau, pour l'employer ſur le champ.

GAI, couleurs *gaies*, ſont les couleurs vives, brillantes, dont l'éclat flatte la vue. Un payſage *gai*, eſt celui dont les ſites ſont bien choiſis, bien diverſifiés, qui a de beaux loins, & qui eſt peint de bonne couleur.

GAINE, ſupport, ou eſpéce de baſe qui forme la partie inférieure des figures de ſculpture, faites en forme de therme. On la nomme ainſi, de ce que le bas de la figure y eſt cachée, & comme dans une gaîne, de laquelle la partie ſupérieure ſemble ſortir. *Gaine de ſcabellon*, eſt la partie allongée, qui ſe trouve entre la baſe & le chapiteau d'un ſcabel-

Digitized by Google

lon, & qui se fait de différentes maniere, & avec divers ornemens.

GALANT (*goût*) c'est celui qui enfante & exécute des sujets gracieux, des pastorales, qui sçait donner à ses figures des caracteres & des draperies riantes, agréables, éclatantes, & qui flatte l'œil & l'esprit du spectateur.

On dit aussi dans le même sens, un *sujet galant*: tels sont la plupart des sujets pris de la Fable. Vatteau & Lancret n'ont guere peint que dans le genre *galant*.

GALBE. C'est le contour des feuilles d'un chapiteau ébauchées, prêtes à être refendues, ou celui d'un dôme, d'un vase, d'un balustre, &c.

GALERIE. Lieu plus long que large, faisant partie d'un Palais, d'un Hôtel, ordinairement décoré de morceaux de Peinture & de Sculpture, de bronze, de vases, &c. Ces richesses des beaux arts donnent quelquefois le nom à ces Galeries, & l'on dit, par exemple la *Galerie de Rubens*, pour désigner la Galerie du Luxembourg décorée de tableaux peints par Rubens. Souvent on ne les appelle que du nom du lieu même; ainsi on dit simplement, la *Galerie* de Versailles, du Palais Royal, &c.

C'est aussi une espéce de corridor en pierre ou en charpente, au dedans ou au dehors d'un bâtiment, pour communiquer à différens appartemens. Une *Galerie d'eau* est, dans un jardin ou bosquet, une allée bordée de jets d'eau.

GALETAS, Etage, pris dans le comble d'un bâtiment, lambrissé, & éclairé par des lucarnes.

GARDE-FOU. Tout obstacle posé au bord des endroits, ou passages élevés, pour empêcher qu'on ne tombe.

GARDE-MANGER, Petit lieu, qui doit être exposé au nord, près d'une cuisine, ou d'un office, pour serrer & garder les viandes.

GARDE-MEUBLE, lieu, pratiqué ordinairement en galetas, dans le comble d'un bâtiment, où l'on serre des meubles.

GARDE-ROBE. Piéce d'un appartement, dans laquelle on serre les habits, le linge, &c. *Garde-robe d'aisance*, *V.* AISANCE. La *Garde-robe de bain*, est,

Digitized by Google

près d'un bain, un lieu où l'on se deshabille.

GARDES. Entailles de différentes formes & figures dans le pannetons d'une clef, & garnitures interieures d'une serrure.

GARDE-VUE, est une machine dont les Graveurs se servent quand ils travaillent à la chandelle, pour que les agitations de la flamme, qui n'est presque jamais fixe, ne fassent point de faux jours sur leurs ouvrages, que la lumiere y soit toujours égale, & que ses agitations ne leur gâtent pas la vue. Son usage est le même que celui du chassis pendant le jour. Cette machine est composée d'une espéce de cercle de bois, tel que celui d'un tamis, sur lequel on colle du papier huilé ou verni, comme on met une peau sur un tambour de basque. Sur un des côtés est adapté un plateau de bois, au milieu duquel est fixé une douille, pour mettre la chandelle allumée. On pose cette machine à sa gauche, un peu sur le devant, le côté où est le papier regardant vers le Graveur, de maniere qu'il se trouve entre la chandelle & l'ouvrage que l'on fait.

GARGOUILLE. Trou, orné d'un mascaron (*voyez* ce mot), par où roule l'eau d'une fontaine ou d'une cascade. C'est aussi dans un jardin, une rigole de pierre, qui conduit l'eau de bassin en bassin.

GARGOUILLES. On appelle ainsi des petits ornemens de la cymaise d'une corniche, ornés des marques, ou des têtes d'animaux, par où s'écoulent les eaux de la goulotte. *Voyez* ce mot.

GARNI ou REMPLISSAGE. Mâçonnerie qui est entre les carreaux & les boutisses d'un mur.

GARNITURE de comble. Tout ce qui sert à garnir un comble.

GATEAU. Les Sculpteurs & les Fondeurs nomment ainsi des morceaux de cire ou de terre applanis, dont ils rempliſſent les creux & les piéces d'un moule où ils veulent jetter des figures. *Félib.*

GAUCHE. Epithete que l'on donne à toute surface qui n'est pas plane, qui n'a pas quatre angles dans le même plan.

GAZON. Motte de terre, garnie d'herbe verte, déliée & touffue, qu'on enleve d'un pré ou d'une

Digitized by Google

palouſe, avec la bêche, pour replanter ailleurs.

GAZONNER. *Voyez* PLAQUER DU GAZON.

GÊNE, GÊNÉ. Quelques-uns écrivent GEHENNE. En termes de Peinture il ſignifie la même choſe que *Contrainte*.

GENIE. M. de Piles a défini le *génie*, une lumiere d'eſprit, qui conduit à la fin qu'on ſe propoſe par des moyens faciles.

Le *génie* eſt ce qui diſtingue les grands Peintres des Peintres médiocres. *Voy.* INVENTION, COMPOSITION.

GÉNIE, en termes de Sculpture, ſont des figures d'enfans aîlés qu'on employe pour ornemens. *Génies fleuronnés*, ſont ceux dont la partie inférieure ſe termine en naiſſance de rinceaux, de feuillages, ou de fleurs.

Les Peintres donnent auſſi ce nom à des figures de petits enfans aîlés, qui ſervent à enrichir le ſujet d'un tableau, ſoit comme dépendant néceſſairement de ce ſujet, ſoit qu'ils n'y ſoient que comme acceſſoires.

GENRE. Il y a divers genres de Peinture & de Gravure : ils ſont tous expliqués, ſoit dans ces deux articles généraux, ſoit dans ceux qui les concernent, & particuliérement dans la Préface.

GEOMETRAL. Plan *géométral*. *V.* ELÉVATION, PERSPECTIVE & PLAN.

GEOMETRIE. Elle eſt le fondement de la Perſpective, & ſert auſſi pour trouver les juſtes proportions des nombres & des figures. Mais l'exactitude trop ſcrupuleuſe dans ce genre, & un eſprit trop géométrique, peut être la ſource de grands défauts en fait de Peinture. On doit éviter toute affectation des contours trop égaux, des lignes paralleles, & tout ce qui a l'air de figures *géométrales*, comme des quarrés & des triangles; enfin tout arrangement méthodique, d'où réſulte, dit du Freſnoy, une ſymétrie ingrate, & un froid ennuyeux & déplaiſant.

Sive parallelos plures ſimul,
& vel acutas,
Vel Geometrales (ut quadra,
triangula formas :
Ingratamque pari ſignorum
ex ordine quandam
Symmetriam.

DE ARTE GRAPH.

Digitized by Google

GERBE D'EAU. Faiſceau de pluſieurs petits jets-d'eau, qui forment tous enſemble une girande de peu de hauteur.

GERSEUX. *Voyez* CUIVRE.

GERSURES. Crevaſſes, caſſures ou fentes qui ſe font dans les enduits de plâtre, dans le bois, dans le plomb, dans le fer.

GIRANDE D'EAU. Faiſceau de pluſieurs jets, qui s'élevent avec impétuoſité, & qui, par le moyen des vents renfermés, imitent en ſortant le bruit du tonnerre, la pluie & la neige.

GIRANDOLE. *Voyez* GIRANDE D'EAU.

GIRON. C'eſt la largeur de la marche d'un eſcalier, ſur laquelle on poſe le pied. *Giron droit*, ſe dit de la marche droite ou courbe, d'une égale largeur par-tout; *giron rampant*, de celle qui a tant de largeur & de pente, que les chevaux peuvent la monter, & *giron triangulaire*, de celle qui étant étroite au collet, s'élargit juſqu'au mur de cage.

GIROUETTE. Plaque de fer blanc ou de taule, de différentes formes, & mobile ſur un pivot, qu'on place ſur les combles des édifices, ou à l'extrêmité des aiguilles des clochers, pour indiquer les vents: ſi elle a des armes peintes, ou évidées à jour, on l'appelle *Pannonceau*.

GLACIERE. Eſpéce de cave voûtée, garnie de paille & de chaume, avec un comble auſſi de chaume, fait en cône, qui deſcend juſqu'à terre: elle ſert à conſerver la glace pendant les plus grandes chaleurs de l'été. L'entrée en eſt toujours au nord, & eſt formée d'un petit corridor, fermé d'une porte à chaque extrêmité. Son emplacement doit être à l'abri du ſoleil, au Nord & au Nord-Eſt.

GLACIS, en termes de Peinture, eſt une préparation de couleurs légeres, qui ont peu de corps, & qu'on applique avec un pinceau délié ſur d'autres couleurs plus éclatantes. Les *glacis* ſervent à l'union des teintes & à l'harmonie du ton.

Les *glacis* ſont une des plus grandes difficultés de la Peinture: la vue fréquente des tableaux des grands Maîtres, & des tentatives répétées, ſont

Digitized by Google

seules capables d'y faire réussir. Les couleurs doivent paroître à travers le transparant du *glacis*, & avoir par conséquent plus de corps & de vivacité.

GLACIS de corniche, est en Architecture, une pente peu sensible sur la cymaise d'une corniche, pour faciliter l'écoulement des eaux de pluie.

GLAÇONS, en termes de Sculpture, sont des ornemens de fontaines, de grotes, de bassins qui imitent les glaçons naturels. On les applique aussi sur les cascades & sur des colonnes marines. On dit aussi *congelations*.

GLAISE, terre glaise, est une terre qui sert aux Sculpteurs à faires des modeles & des figures de terre cuite. Elle doit être grasse, sans gravier, sans vers & sans racine. Celle qu'on tire de Normandie, prend une espece de couleur de chair, quand elle est cuite. On la prépare en la pétrissant, ce qu'on appelle *courroyer la terre*. On se sert aussi de terre *glaise*, pour retenir l'eau des bassins, des réservoirs, des batard'eaux.

GLAISER. Faire un corroi de glaise bien paîtrie & battue au pilon.

GLIPHE *ou* GLYPHE. C'est tout canal creusé circulairement, ou en anglet, qui sert d'ornement dans l'Architecture.

GLOIRE, en termes de Peinture, est la représentation d'un ciel ouvert, avec des Anges, des Saints, &c. Mignard a peint une *Gloire* dans la coupe du dôme du Val-de-Grâce.

GOBETER. Jetter avec la truelle du plâtre gâché, & du mortier contre un mur, ou sur un lattis, & passer la main dessus pour le faire entrer dans les joints.

GODET, petit vaisseau rond qui n'a point d'anses. Les Peintres s'en servent pour mettre leur huile & leurs couleurs. Les Enlumineurs, & ceux qui peignent en mignature, n'étalent pas ordinairement leurs couleurs sur la palette; mais ils les tirent immédiatement des *godets*. Ceux des Peintres en mignature sont communément d'yvoire, sans anses & sans pieds. Ils en ont un certain nombre, pour pouvoir y mettre toutes les couleurs séparément les unes des autres : on les

Digitized by Google

enferme dans un cornet ou dans des petites boëtes faites exprès, & diviſées par étages qu'on appelle *tiroirs*, dans leſquels ſont enchaſſés les *godets* pleins de couleurs préparées & prêtes à mettre en œuvre.

GODRON. Ornement de Sculpture, en forme d'un œuf; mais plus allongé, qu'on taille ſur des moulures. Il y en a de creux, de reliefs, de fleuronnés, & en noyau.

GOMME, ſuc de quelques arbres que l'on employe diſſout dans de l'eau, pour délayer les couleurs. La *gomme*, dite *Arabique*, eſt celle dont on fait le plus d'uſage. Il faut choiſir la plus blanche, la plus friable & la plus nette. On en met gros comme une aveline ſur la quantité d'un verre d'eau; elle attache, & rend adhérentes au vêlin, au papier, à l'yvoire, les couleurs en poudre que l'on délaye dans cette eau gommée, qu'il ne faut pas mêler avec la gomme gutte. Une eau trop gommée feroit écailler les couleurs, particuliérement lorſque le vêlin eſt un peu gras. Il ſuffit que les couleurs couchées avec le pinceau, ne s'effacent & ne s'enlevent pas, en y paſſant le doigt deſſus quand elles ſont séches; on connoît par-là la quantité de *gomme* qu'il faut mettre dans l'eau. Les couleurs les plus peſantes ou les plus terreſtres, ont beſoin d'être un peu plus gommées.

Certaines *gommes* entrent auſſi dans les vernis: telles ſont la *gomme Copal*, la *gomme Laque*, la *gomme de l'Oxycédre*, appellée auſſi *Vernix* ou *Sandaraques des Arabes*; celle-ci fait la baſe du vernis à tableaux: la *gomme animée*, la *gomme Elemy*, le *Sandaraque*, le *ſang de dragon*, le *Camphre*, le *Karabé*, la *gomme adragant*.

GOMME ANIMÉE, gomme ou réſine blanche qu'on nous apporte d'Amérique. Elle ſort d'un arbre de grandeur moyenne, par les inciſions qu'on y fait. Il faut la choiſir blanche, ſéche, friable, nette, de bonne odeur, & ſe conſumant aiſément ſur les charbons allumés. Elle entre dans les vernis.

GOMME ELEMI, eſpéce de réſine blanche, tirant ſur le verdâtre, odo-

Digitized by Google

rante, qu'on nous apporte d'Ethiopie en pains enveloppés dans des feuilles de canne d'Inde. C'eſt le ſuc d'une eſpece d'olivier ſauvage. Il faut la choiſir ſéche en dehors, mollaſſe en dedans, nette, d'aſſez agréable odeur.

GOMME GUTTE *ou* GUTTE-GOMME, eſt une gomme réſineuſe, qu'on nous apporte des Indes, de Siam, &c. Elle ſort par inciſion d'un arbriſſeau épineux, qui s'éleve très-haut, en s'entortillant comme le lierre autour des arbres voiſins. Les Indiens y font des inciſions par leſquelles ſort un ſuc jaune, qui s'épaiſſit en peu de tems au ſoleil. On lui donne la forme qu'on veut, quand il eſt encore en conſiſtance de pâte, & on nous l'apporte en pains.

Il faut choiſir cette *gomme* ſéche, caſſante, nette, haute en couleur. Elle donne un très-beau jaune pour la mignature, & n'a pas beſoin du ſecours de la gomme Arabique, pour s'attacher fermement ſur le vêlin.

GOMME LAQUE *ou* LACQUE, eſpece de réſine dure, rouge, claire, tranſparente, qu'on nous apporte de Bengale, de Malabar, de Pegu. Elle a divers noms, ſuivant les différentes formes que les étrangers, & ſur-tout les Anglois & les Hollandois lui donnent.

On appelle *laque en bâtons*, celle qui eſt telle qu'elle vient des Indes; *laque en grains*, celle quel'on fait paſſer légerement entre deux meules, pour en ſéparer la partie la plus pure; *laque plate*, qu'on a fondue & applatie ſur un marbre; & *laque en oreilles*, certaine *laque* très-fine & très-belle faite en forme d'oreilles, que les Anglois apporterent il y a quelques années en France, & dont il ne reſte preſque plus aujourd'hui.

Tavernier préfere celle de Bengale à celle du Royaume de Pégu, à cauſe du peu de ſoin que les Péguans ont de préparer des bâtons pour recevoir ce riche ouvrage de leurs mouches ou fourmis. On en trouve quelquefois des maſſes de la groſſeur d'un tonneau; mais qui étant plus brune, & mêlée de quantité d'ordures, en eſt beaucoup moins eſtimée.

M. de Flacone parle auſſi d'une

Digitized by Google

d'une autre espéce de laque dans son histoire de Madagascar ; mais on prétend qu'elle ne peut servir tout au plus qu'à la fabrique de la cire à cacheter.

Un sçavant Académicien soutient que l'analyse qu'il a faite de la laque, ne lui a donné qu'une espéce de cire faite par des mouches, comme l'est notre cire, & qu'on ne doit pas mettre au nombre des *gommes*.

La gomme laque doit être choisie la plus haute en couleur, nette, claire, un peu transparente, se fondant sur le feu, qui, étant machée, teigne la salive en rouge. Celle qui est en grain est la moins bonne. Il faut, pour l'employer dans les vernis, la mettre d'abord infuser dans de l'eau chaude, où ce qu'elle a de gommeux se dissout, & sa teinture se décharge. On fait ensuite sécher la partie résineuse, & on la fait dissoudre dans l'esprit-de-vin.

GOND. Morceau de fer coudé, dont une partie est arrêtée dans la feuillure d'une porte, & dont l'autre appellée le *mamelon*, entre dans la pente, & sert à porter le ventail. Il y en a aussi en plâtre, en bois, à repos & à vis.

GORGE, petite corniche de bois qu'on met au haut des estampes avec un rouleau en cylindre au bas, pour les orner & les conserver. La *gorge* est aux estampes, ce que la bordure est aux tableaux ; elle les détache & les fait paroître avec avantage. On appelle aussi *gorge*, une espéce de moulure concave plus large & moins profonde qu'une scotie, qui sert aux cadres, chambranles & autres parties d'Architecture. On donne encore ce nom à la partie d'une cheminée, qui est depuis le chambranle, jusques sous le couronnement.

GORGERIN. La partie qui, dans les chapiteaux Toscans & Doriques, est entre l'astragale & les annelets.

GOTHIQUE, goût *gothique*. En termes de Peinture, *voy.* BARBARE, & d'Architecture, ARCHITECTURE GOTHIQUE.

GOUACHE, terme de Peinture : c'est une Peinture où l'on détrempe les couleurs à l'eau gommée, comme dans la mignature ;

Digitized by Google

mais qui en différe en ce que dans celle-ci on travaille en pointillant, & dans la *gouache* on couche les couleurs à plat, comme pour laver. *Voy.* DÉTREMPE, PEINTURE.

GOUGE, outil d'acier taillant par le bout, qui eſt formé en demi-canal; il a un manche de bois. Il y en a de différentes grandeurs. Les Sculpteurs & les Graveurs en bois en font beaucoup uſage.

GOUJON. Groſſe cheville de fer que l'on employe à tête & pointe perdues, dans différens ouvrages.

GOULETTE. Petit canal taillé ſur des tablettes de pierre ou de marbre, poſées en pente, lequel eſt interrompu, d'eſpace en eſpace, par de petits baſſins en coquille, d'où ſortent des bouillons d'eau.

GOULOTTE. Petite rigole taillée ſur la cymaiſe d'une corniche, pour faciliter l'écoulement des eaux par les gargouilles.

GOUSSE. Eſpéce d'écoſſe de féve, qui ſert d'ornement dans le chapiteau Ionique. A chaque voluté il y en a trois l'une ſur l'autre, qui partent d'une même tige.

GOUSSET. Piéce de bois, poſée diagonalement dans une enrayure, entre un entrait & un faux-entrait, dans laquelle s'aſſemblent les coyers.

GOUT, terme métaphorique en uſage auſſi dans la Peinture pour exprimer le ſentiment intime & éclairé, tant de l'Artiſte que du Spectateur, avec le plaiſir que procure la vue d'un tableau bien inventé, bien compoſé & bien traité. C'eſt le *goût* qui juge ſainement des ouvrages, comme la langue & le palais jugent des ſaveurs. L'un & l'autre décident de la bonté de leur objet, à proportion qu'il les flatte & qu'il leur plaît. L'on dit qu'un homme a le *goût* fin, quand il aime ce qui eſt bon, & qu'il haït ce qui eſt mauvais dans les beaux Arts, comme dans les viandes; & non-ſeulement on met le *goût* dans la langue & dans l'eſprit, mais encore dans les choſes que l'on goûte. C'eſt pourquoi nous diſons qu'il y a des ouvrages comme des hommes de *bon goût*. Le *bon goût* dans un ouvrage, eſt une conformité des parties avec leur tout, & de ce tout

Digitized by Google

avec le beau, le grand & le parfait. *De Piles.*

On dit, il y a du *goût* dans ce tableau ; c'eſt une piéce de *bon goût.*

GOUT, ſignifie auſſi la façon dominante de travailler, ſoit pour la touche, le deſſin, le coloris, ſoit pour la compoſition. On diſtingue trois ſortes de *goûts*, l'Italien, le Flamand & le François.

Le *goût* Italien n'eſt autre choſe que l'eſprit naturel de la nation ; ce *goût* s'eſt formé ſur les ouvrages antiques que l'Italie poſſéde. Il conſiſte en général dans la correction du deſſin, dans une belle ordonnance, dans des contours variés & contraſtés, dans une expreſſion fine, ſoutenue d'un grand coloris. A Rome, à Florence, c'eſt le deſſin qui domine ; en Lombardie & à Veniſe, c'eſt la couleur : on l'y regarde comme le propre fond de la Peinture, & l'on y néglige un peu le deſſin.

Le *goût* Flamand eſt la nature même, telle qu'elle eſt, ſans trop de choix, & ſans s'embarraſſer beaucoup de l'antique ; la couleur, ſecondée d'une touche moëlleuſe, eſt ſon objet principal : on reconnoît toujours ce *goût* à une lourde façon de deſſiner.

Les Allemands tiennent plus du gothique ; ils prennent la nature ſans choix, & en copient juſqu'aux défauts.

Le *goût* François pourroit le diſputer aux deux autres. La correction, l'élévation de la penſée, l'allégorie, l'expreſſion des paſſions, & même la couleur, s'y trouvent ſouvent raſſemblées. Les François en général ont moins de touche que les Flamands ; le choix des attitudes & des figures eſt moins élégant que celui des Italiens : il faut cependant en excepter nos grands Peintres, tels que le Pouſſin, le Sueur, Bourdon, le Brun, Jouvenet, le Moine, Caze, &c.

On dit auſſi d'un Peintre qu'il ſent le *goût de terroir*, pour dire qu'on reconnoît ſon école. Le *goût* national eſt un abus.

Une figure faite avec *goût* eſt celle dont l'attitude eſt gracieuſe, qui ſe préſente au ſpectateur dans ſon beau, & qui eſt placée dans le tableau de la maniere la plus favorable

Digitized by Google

pour ſon effet particulier, & pour l'harmonie de la compoſition. Le génie du Peintre ſe montre dans l'invention & l'ordonnance, & ſon *goût* dans le choix des ſites, du beau de la nature, & des attitudes des figures.

GOUT NATUREL, c'eſt celui qui eſt né avec l'Artiſte : il eſt bon ou mauvais ſuivant ſes diſpoſitions & l'étude qu'il a fait de la nature. On voit clairement cette différence dans les tableaux Italiens & Flamands. Les premiers ſemblent avoir eu naturellement un *goût* décidé pour le choix de la belle nature ; & les ſeconds pour le naturel, à la vérité, mais ſans choix & ſans diſtinction de l'excellent & du défectueux. Ceux-ci enfin, l'imitent telle qu'ils la trouvent, & ceux-là lui ajoutent toutes les graces dont ils la croyent ſuſceptible.

GOUT ARTIFICIEL, l'éducation & l'étude donnent ce *goût*. On le remarque plus particuliérement dans ceux qui n'ayant pas aſſez de génie pour enfanter, s'en tiennent au *goût* & à la maniere des Maîtres qu'ils prennent pour modéle, & rampent toujours dans une imitation ſervile. *O imitatores ſervum pecus !*

GOUT NATIONAL, ce ſont certains airs de tête, une maniere de jetter les plis des draperies ; une compoſition bien ou mal entendue ; enfin certaines beautés ou certains défauts plus communs dans les morceaux de Peinture ſortis des mains des Artiſtes d'une nation, que dans ceux d'une autre. *Voyez* ECOLE.

Le terme de *goût* ſe prend auſſi quelquefois pour la *maniere* du Peintre, c'eſt-à-dire, pour le penchant que le Peintre montre à peindre ou dans le noble ou dans le bas ; ſa façon de traiter les ſujets, de les compoſer, *V.* MANIERE.

GOUT, ſe dit auſſi, en Architecture, de la bonne ou mauvaiſe maniere d'inventer, de deſſiner & de travailler.

GOUTTES, ornemens de Sculpture, repréſentant des gouttes d'eau, que l'on taille ſous le plafond de la corniche Dorique, ou au bas des triglyphes.

GOUTTIERE eſt, en termes de Gravure en tail-

Digitized by Google

ledouce, un petit canal pratiqué à un coin du rebord de cire qu'on met autour de la planche pour y retenir l'eau-forte qu'on y verſe deſſus pour mordre dans le cuivre. Cette *goutiere* eſt faite pour verſer plus commodément l'eau-forte après qu'elle a mordu.

GOUTTIERE, en Architecture, tout ce qui ſert à porter les eaux de pluie & autres au-dehors des murs de face, quelquefois au pied de ces murs par un conduit qui y eſt attaché ou pratiqué en-dedans.

GRACE, en termes de Peinture & de Sculpture, ſe dit des figures bien diſpoſées, des contours bien ménagés, des ſites bien choiſis, des figures bien groupées, d'une touche moelleuſe, légere, délicate, d'une attitude bien entendue, bien deſſinée, des objets bien arrondis; enfin du ton & de l'enſemble de tout un tableau. Il faut donner de la grace aux figures. *Félibien.* La grace eſt donc un certain tour que l'on donne aux choſes, qui les rend agréables aux ſpectateurs. Une figure peut être parfaitement bien deſſinée, & admirablement coloriée, ſans avoir cette *grace* dont nous parlons; elle ſera belle ſans être gracieuſe. C'eſt ce qu'on appelle en Latin *venuſtas.* M. de Piles avec bien d'autres diſent que cette *grace* répandue dans tous les tableaux de Raphael, le fait préférer à tous les Peintres modernes. Cette *grace* doit ſe trouver dans les ſujets triſtes, comme dans les plus gais; dans les terribles, comme dans les plus agréables; dans les vieillards, comme dans les enfans; dans les ſoldats, comme dans les femmes.

C'eſt auſſi le choix de la belle nature, & la maniere de la traiter, de façon que la Peinture réveille dans le ſpectateur des idées relevées, nobles, belles, & que ſon œil en ſoit ſatisfait.

Il y a toujours du mérite dans un tableau où l'on voit la nature copiée exactement, quelque vil qu'en ſoit le ſujet; comme les payſans, les fêtes champêtres, les fleurs, les payſages, &c. & cela plus ou moins à proportion de la beauté du ſujet que le Peintre s'eſt propoſé d'imiter. Les Maîtres Hollan-

Digitized by Google

dois & Flamands ont en cela égalé les Italiens ; mais ceux-ci nont pas ſuivi ſervilement la nature commune ; ils l'ont relevée, perfectionnée, & ont toujours fait le meilleur choix de cette nature. C'eſt ce qui donne une certaine dignité aux ſujets vils ; c'eſt une des raiſons qui nous font eſtimer par préférence les payſages de Salvator Roſe, de Philippe Laura, de Claude Lorrain, des Pouſſins, &c. Les fruits des deux Michel-Ange, de Battaglia, de Compadoglio ; les fleurs de Jean Breugel, de ſon diſciple Daniel Seghers, de Baptiſte Monoyer, &c. Les animaux de François Snyder, de Deſportes, &c. Les portraits de Raphaël, de Rubens, de Vendyck, du Titien, &c.

En fait de Peinture, on peut comparer la ſimple nature, avec la ſimple narration pour un Poëme. Il faut qu'un Peintre éleve ſes idées au-deſſus de ce qu'il voit, & qu'il imagine un modele de perfection, qui ne ſe trouve que très-rarement. Quant aux figures, il doit s'attacher à leur donner toute la beauté, toute la *grace*, toute la dignité & toute la perfection, dont elles ſont ſuſceptibles dans leur genre. Les bons & les mauvais caracteres, c'eſt-à-dire le noble, le bas, le doux, le terrible, doivent être marqués de la maniere la plus parfaite qu'ils ſe trouvent dans la nature ; mais toujours ſans charge & ſans exagération.

On remarque dans la nature une gradation du laid au beau, & du beau au parfait ; c'eſt toujours à ce terme que le Peintre doit aſpirer, en ſe figurant comme un nouveau monde, où il n'y ait rien que de tel, & en peupler ſes tableaux.

Le ſiecle d'Alexandre étoit d'une politeſſe conſommée : dans le deſſein que l'on y eut de pouſſer les arts & les ſciences à leur perfection, les Sculpteurs de ce tems-là employerent tout ce qu'ils avoient d'eſprit, de bon ſens & de génie, pour faire & donner des régles infaillibles de leur art. Après l'examen qu'ils firent de la nature, de ſes beautés, & de quelle façon devoient être les parties du corps, pour être également belles, & dont l'aſſemblage

Digitized by Google

fit un tout accompli, ils ne purent trouver toutes ces parties dans un même ſujet, & ils conclurent enfin qu'il falloit les choiſir dans pluſieurs, & prendre des uns & des autres ce qu'ils auroient de plus beau, pour faire ce corps parfait qu'ils s'étoient propoſés, & qui devoit ſervir de modele à la poſtérité.

Polyclete, l'un des meilleurs Artiſtes de ſon ſiecle, exécuta fort heureuſement cette penſée, & la ſtatue qu'il fit ſe trouva ſi parfaite, quant à l'âge qu'elle repréſentoit, qu'elle fut appellée *la régle*; de ſorte que tous ceux qui travaillerent depuis, ſe ſervirent des proportions de cette figure, & imiterent la bonne grace de ſes membres & de ſes contours.

Les Peintres & les Sculpteurs modernes doivent ſuivre les mêmes erremens, & imiter ces belles proportions, ſans cependant s'aſſujettir à cette *régle* trop ſervilement, mais un peu plus ou un peu moins, ſuivant la diſcrétion des gens bien ſenſés & bien verſés dans les principes de leur art. Il faut auſſi s'accommoder au ſujet que l'on repréſente, & imiter cette diverſité de proportion que la nature met dans les différens ſexes & les différens âges; en conſervant toujours cette *grace* & cette nobleſſe, que les Anciens donnoient à leurs figures.

Lorſque le Peintre a des caracteres à repréſenter, dont la nature ne lui fournit pas de modeles, tel qu'un Dieu des armées, l'*Alpha* & *Omega*, le *Jehova*, l'*Elohim* des Hebreux, le très-grand, le pere des Dieux & des hommes d'Homere, le Pere Eternel & Jeſus-Chriſt ſon fils; tous ces titres ne nous fourniſſent pas des idées égales à ſon excellence, ni qui puiſſe faire concevoir au juſte ſa majeſté, ſa grandeur, &c. Un Dieu créateur, un Dieu incarné, un Sauveur du genre-humain, un Dieu reſſuſcité; ce ſont-là des caracteres qui ont quelque choſe de ſi ſublime, qu'il n'eſt point de Peintre capable de nous les repréſenter; mais il faut dans ces cas-là leur donner toute la grandeur & la beauté majeſtueuſe qu'il lui eſt poſſible d'exprimer.

S'agit-il du Demon, l'ennemi de Dieu & du genre-

Digitized by Google

humain, ce n'eſt pas préciſément dans la laideur que conſiſte la beauté de ſon caractere, ni dans le groteſque de ſes figures, telles qu'on les voit dans les tableaux des Peintres qui manquent de génie. Il faudroit ſe mettre bien en tête ce portrait qu'en a fait Milton dans le premier Livre, v. 600. de ſon *Paradis perdu.*

. . . . Son front défait & foudroyé,
Ne témoigne que trop un eſprit effrayé;
Pendant que ſes ſourcils font paroître une rage,
Qui ne tend qu'au forfait, qu'au meurtre, qu'au carnage.

Il y a d'autres caracteres qu'un Peintre doit s'efforcer d'exprimer dans toutes les parties des figures, & de leurs accompagnemens; tel doit être un Orateur, un Magiſtrat, un Général d'armée, quand on les repréſente dans une aſſemblée de peuple, ou de ſoldats. Leur air, leur maintien, leurs geſtes, tout doit parler dans eux, & captiver l'attention du ſpectateur, comme s'il ſe trouvoit lui-même dans cette aſſemblée.

Le Peintre d'hiſtoire doit donc s'habituer à étudier tous les caracteres imaginaires ou réels, qui conviennent à chaque figure en particulier, ſoit qu'ils marquent de la joie, du chagrin, de la colere, de l'eſpérance, de la crainte, &c. Il faudroit même qu'il pouſsât cette étude au point de devenir Phyſionomiſte, afin que ſon imagination pût ſuppléer au froid ordinaires des modeles, qui ne ſauroient jamais bien exprimer ce qu'ils ne ſentent pas en effet.

Le Peintre en portrait a pour objet tous les caracteres réels, exiſtans, & toute ſon étude eſt, en conſervant la reſſemblance, de faire éclater ſur les viſages la ſatisfaction de l'âge d'or. Il faut que la joie & la bonne humeur s'y manifeſtent, mais avec une variété qui réponde & convienne au caractere, à l'état & à la qualité des perſonnes; ſoit qu'on ſuppoſe cette tranquillité & cet enjouement produits par la vue d'un ami, par la réuſſite d'une affaire, par la découverte de quelque choſe de ſatisfaiſant, ou quelqu'autre cauſe que ce ſoit.

Digitized by Google

Lorſqu'il ſe rencontre quelques caracteres graves, qui demandent un air penſif, comme ſi la perſonne étoit occupée à la recherche de quelque vérité, à la ſolution de quelque problême, à l'arrangement de quelque projet, il faut le dépouiller de ce ſérieux rebutant & morne, & de toute eſpece de mélancolie déplaiſante. Le Peintre doit bannir les paſſions chagrines & turbulentes, relever les caracteres; dépouiller un homme mal élevé de ſa ruſticité, & lui donner un air de politeſſe; faire qu'un homme ſage le paroiſſe davantage, un homme brave, encore plus brave; donner à une femme modeſte & diſcrete, un air d'Ange ou de Veſtale.

Voilà la partie la plus difficile de l'art, & celle à laquelle manquent preſque tous les Peintres en portraits. Ils s'attachent uniquement à faire reſſembler leurs viſages de maniere qu'on reconnoiſſe l'original au premier coup d'œil & à une belle touche, parce que la plupart de ceux qui ſe font peindre, n'en demandent pas davantage, & ſe ſoucient fort peu que les caracteres de ſageſſe ou de folie s'y trouvent repréſentés. Les femmes ſur-tout veulent un air de jeuneſſe, un air mignon, &, à l'exemple d'une Reine d'Orient, pardonneroient volontiers à un Peintre de les avoir repréſentées entre les bras d'un ſoldat, pourvu qu'ils les eût fait belles.

Par ce défaut, beaucoup de portraits ſont de véritables pieces burleſques. Un homme ſage & de bon ſens, y paroît avec un air de damoiſeau; un homme prudent y reſſemble à un étourdi, un homme modeſte à un petit-maître, & une Dame vertueuſe à une franche coquette.

Il faut que le Peintre obſerve & prononce ſans exagération & ſans charge, mais par des traits bien marqués, les parties les plus éclatantes du caractere de la perſonne dont il fait le portrait. Qu'il donne, s'il veut, un air de jeuneſſe & d'enjouement à une perſonne qui n'a rien de plus relevé; mais qu'il ne métamorphoſe pas un caractere noble, en un vil & théatral; une flatterie de cette nature inſulteroit à ſon peu de diſcernement.

En général le Peintre ne

Digitized by Google

doit pas être trop prodigue de *graces* & de grandeur ; j'entens dans le goût de la flatterie ; la reſſemblance en ſouffriroit, & ce ne ſeroit plus le portrait de la perſonne.

Il ſeroit difficile de déterminer au juſte ce qui donne la *grace*, & le noble dont je parle, ſoit en Hiſtoire, ſoit en portraits : les obſervations ſuivantes pourront cependant y être de quelque utilité.

La premiere choſe qui frappe dans une perſonne qui ſe préſente dans une compagnie, c'eſt ſon air de tête ; il faut donc ſur-tout y faire attention, puiſque ce ſont les airs de tête qui ſaiſiſſent d'abord dans un tableau ou un deſſin.

Il faut auſſi avoir égard à toutes les attitudes & aux mouvemens ; que l'air ne ſoit pas embarraſſé, niais, ni affecté dans l'action, qu'il ſoit aiſé, & que la perſonne paroiſſe faire ce qu'elle fait, non ſeulement avec aiſance, mais avec *grace* : éviter toute contorſion & tout racourci, qui déplaiſent à l'œil.

Les contours ſeront grands, prononcés hardiment, délicats, ondés finement & bien contraſtés.

Les draperies auront de grandes maſſes de jour & d'ombre, des plis nobles, grands & bien jettés, ſans papillotage.

Il faut que le linge ſoit net, les ſoyes & les étoffes neuves, de bon goût & de la meilleure ſorte, & ne point y prodiguer la dentelle, le galon, la broderie, ni les joyaux.

Les anciens Grecs & Romains ſemblent avoir eu le meilleur goût pour la maniere d'habiller leurs figures, pour le grand & le noble. Il faut donc les imiter, en gardant néanmoins le *coſtume*.

Mais de quelque maniere qu'une figure ſoit vêtue, il ne faut pas que le nud ſe perde ſous la draperie, ni qu'il y ſoit trop marqué. Quant aux portraits, les uns veulent que les figures ſoient vêtues à la mode du tems où elles vivent, parce que ces portraits deviennent hiſtoriques ; d'autres prétendent qu'on ne doit pas s'y aſſervir, & qu'il vaut mieux y mettre une draperie arbitraire, qui faſſe un meilleur effet, & qui y donne plus de *grace* Je croirois que le meilleur parti ſeroit, pour les portraits, de vêtir

Digitized by Google

les figures ſuivant la mode du tems, ſauf à les embellir avec diſcrétion, de maniere que le tout devienne pittoreſque.

Dans les tableaux d'hiſtoire, on inſére une *grace* & une grandeur artificielle, au moyen des oppoſitions qui ſe contraſtent. Une Vénus, par exemple, en paroît plus belle, lorſqu'elle eſt accompagnée d'un Vulcain, d'un Hercule. On fait uſage de cet artifice particuliérement dans les Saintes-Familles, où la tête de Sainte Eliſabeth ou de S. Joſeph, l'un & l'autre repréſentés en vieillards, relevent la beauté de la Vierge.

Pour être capable d'uſer de ces régle, & les mettre en pratique, ou ſi l'on veut, pour devenir habile Peintre, il faut du génie, de la lecture, de l'adreſſe dans la main, & par-deſſus tout de la vertu & de l'amour pour ſon art.

La vertu eſt véritablement grande & aimable; elle naît des ſentimens les plus ſages & les plus nobles, & ne peut en produire que de pareils: un eſprit plein de ces ſentimens, eſt plus propre à concevoir & à exécuter de grandes choſes, qu'un autre ſouillé, enſeveli & abruti par le vice. Un homme vertueux a généralement plus de tranquillité, plus de ſanté, plus de vigueur; il fait un meilleur uſage de ſon tems, & le met tout à profit.

Un tour d'eſprit doux & heureux fournit à un Peintre des idées douces, nobles, généreuſes; car *les Peintres ſe peignent eux-mêmes.* Un eſprit badin cherche le plaiſant & le groteſque; un eſprit dur, auſtere, s'attache aux idées ſombres & ſauvages. L'un paſſe légerement ſur un beau caractere, & l'autre en releve & enrichit un médiocre

Tout le monde convient que les Grecs avoient une beauté & une majeſté dans leur Sculpture & dans leur Peinture, qui ſurpaſſoient celles de toutes les autres Nations; c'eſt qu'ils ſe peignoient & ſe ſculptoient eux-mêmes. Les anciens Romains vinrent enſuite, & ne firent, ce ſemble, que les imiter. Rome moderne a reſſuſcité ſous Raphael & Michel-Ange ces Arts admirables, qu'on voit encore briller aujourd'hui dans notre France

Digitized by Google

avec tant d'éclat, qu'elle fournit des Maîtres à toutes les Nations. Heureux ceux qu'un si beau feu anime! qui savent voir toutes les beautés que la nature nous offre éparses jusques dans les plus petites parties de ses ouvrages! Heureux ceux dont l'esprit cultivé, & né avec des sentimens nobles & magnifiques, savent nous présenter dans leurs tableaux les idées sublimes qu'ils enfantent, exprimées par des caracteres qui en soutiennent la noblesse, & qui impriment dans les spectateurs les mêmes sentimens. Si la peinture n'étoit permise qu'à des génies de cette espece, en quelle estime & en quelle considération ne seroit-elle pas? Les Anciens ne permettoient qu'à la Noblesse de l'exercer, persuadés qu'elle étoit plus propre à avoir de grandes idées; mais les grands sentimens ne lui sont pas réservés; la nature les dispense à beaucoup d'autres, & l'éducation les développe & les fortifie.

GRACIEUX. En Peinture on dit un ton *gracieux*, une figure *gracieuse*, un ensemble *gracieux*, des contours *gracieux*, pour dire que toutes ces choses forment un aspect qui plaît à l'œil, & qui font naître dans l'ame des mouvemens d'affection, des sentimens & un certain je ne sai quoi, dont on est comme flatté à la vue de ces objets. Il ne faut cependant pas confondre le *gracieux* avec le *beau*, qui produit des mouvemens assez approchans. Une figure, un tableau peut être beau, & d'un grand beau sans être *gracieux* jusqu'à un certain point; car la beauté naît de la proportion & de la symmétrie des parties, & le *gracieux* s'engendre de l'uniformité & des mouvemens intérieurs & flarteurs, qui s'élevent dans l'ame à la vue de l'objet. La beauté excite l'admiration, & la grace fait naître l'amour.

GRADATION *ou* DIMINUTION DE TEINTES, terme de Peinture. *Félib. Voyez* DEGRADATION.

GRADATION, en Architecture, est la disposition de plusieurs parties avec symmétrie par dégré, de maniere que formant une sorte d'amphithéatre, les corps de devant ne nui-

Digitized by Google

ſent point à ceux de derriere

GRADIN. Degrés ou petites marches, qui ſont ſur la table d'un autel, ou ſur un buffet. Les *Gradins d'un dôme*, ſont des degrés fort haut & fort larges, qu'on pratique au bas d'un dôme, ſur leſquels il prend ſa naiſſance. Ceux de *jardin* ſont de degrés de pierre, ou de terre & de gazon, ou en bois, pour y placer des vaſes, des pots, des caiſſes de fleurs.

GRADINE, outil d'acier en forme de ciſeau dentelé, dont ſe ſervent les Sculpteurs, pour avancer l'ouvrage, après avoir approché à la double-pointe ou dent de chien.

GRAIN D'ORGE. Petite cavité, faite avec un fer de rabot, qui porte auſſi ce nom, entre les moulures de menuiſerie, pour les dégager. Les Menuiſiers appellent encore ainſi un aſſemblage en adent.

GRAINE D'AVIGNON, eſt le fruit d'un arbriſſeau épineux, couvert d'une écorce griſâtre, garni de feuilles petites, épaiſſes, qui reſſemblent à celles du buis, nerveuſes, faciles à ſe détacher: ſes fleurs ſont petites, attachées pluſieurs enſemble; il leur ſuccéde des fruits gros comme des grains de poivre, à trois ou quatre angles, & quelquefois faits en petits cœurs, de couleur vert-jaunâtre, d'un goût ſtiptique & fort amer: ſes racines ſont ligneuſes & jaunes. Cet Arbriſſeau croît aux lieux rudes, pierreux, entre les rochers, principalement vers Carpentras & Avignon, ce qui fait donner le nom de *graine d'Avignon* à ſon fruit. On l'appelle auſſi *grenettes*, dont *voyez* l'article.

Cet arbriſſeau eſt connu dans la Botanique, ſous les noms de *Lycium* & *Pixacantha*. Il faut choiſir la graine aſſez groſſe, récente & bien nourrie, ſéche & jaune.

GRAINES, en Sculpture; ce ſont des petits boutons d'inégale groſſeur, au bout des rinceaux de feuillages qui ſervent d'ornemens.

GRAND (en). On dit en Peinture travailler, peindre en *grand*, pour dire faire des grands tableaux, où les figures ſont de grandeur naturelle, ou au moins de demi-proportions. Tous les Peintres

Digitized by Google

qui ne font que des tableaux de chevalets, ne ſont pas cenſés travailler *en grand*. On dit encore peindre dans le *grand*, quand on choiſit des ſujets nobles & hiſtoriques.

GRAND (le), ſe dit en termes de Graveurs, des ſujets hiſtoriques, ou des figures, gravés aſſez *en grand* pour être ſuſceptibles du détail des traits du viſage, & des petites parties qui le compoſent, telles que les yeux, les contours du nez, de la bouche, les ſourcils, les ongles, les cheveux, &c. le tout en entier. Ces détails ôtent l'eſprit du petit.

GRAND, DE (maniere). *Voyez* TOUCHE GRANDE, TOUCHE FACILE.

GRANDEUR, en termes de Peinture, s'entend de la grace & de la nobleſſe, tant du ſujet que des figures qui entrent dans la compoſition du tableau. *Voyez* GRACE, NOBLESSE.

GRANDEUR, ſe dit auſſi des meſures & proportions des toiles ſur leſquelles on peint. *Voyez* TOILE.

GRANGE. Piéce d'une Métairie, au rez-de chauſſée, ordinairement ſur un terrein élevé, ayant ſon entrée au Levant, où l'on ſerre & bat le grain.

GRANIT. *Voy.* MARBRE GRANITELLE.

GRAPPE DE RAISIN (la), eſt le modéle que les Peintres doivent prendre, pour diſpoſer les objets dans un tableau, de telle ſorte qu'ils compoſent un tout, dont pluſieurs parties contiguës puiſſent être éclairées, pluſieurs ombrées, & d'autres de couleurs rompues, pour être dans les tournans; de même que dans une *grappe de raiſin*, pluſieurs grains ſe trouvent dans le jour, pluſieurs dans l'ombre, & d'autres dans la demi-teinte, pour être dans les parties fuyantes. Le Titien eſt le premier qui ait employé cette comparaiſon judicieuſe, & qui en ait fait un précepte à ſes Eleves.

GRAS. Epithéte que les ouvriers donnent à un angle obtus, à l'excès d'épaiſſeur dans une pierre, ou dans un morceau de bois, pour la place où ils doivent être poſés : de-là vient que quand il s'agit d'ôter ce ſuperflus, ils appellent cela *démaigrir*.

GRAS, eſt auſſi un ter-

Digitized by Google

me de Peinture. On dit qu'un pinceau eſt *gras*, quand les couleurs ſont couchées avec abondance. C'eſt la même choſe que *Nourri*.

GRAS, en termes de Gravure, ſe dit d'un trait ou d'une hachure plus large & mieux nourrie que n'eſt une ſimple taille. Quand on travaille d'une maniere *graſſe*, on imite beaucoup mieux le moëlleux du pinceau ou du crayon, qui fait les traits larges & néanmoins tendres.

GRATICULER, terme des Arts qui dépendent du Deſſin; diviſer un tableau qu'on prend pour modéle, en petits carreaux, en forme de chaſſis, pour rapporter les parties renfermées en chaque carreau, dans d'autres carreaux proportionnés qu'on trace auſſi ſur l'ouvrage où l'on veut tirer & copier, ſoit pour le mettre en grand, ou le réduire au petit pied. On fait le même avec un chaſſis de roſeaux, & plus facilement encore par le ſinge. Celui qu'a inventé M. Langlois, un des plus habiles Faiſeurs d'inſtrumens de Mathématiques, a toute la perfection & la commodité qu'on peut déſirer. *Voyez* CALQUER.

GRATTE-BOESSE, eſpéce de broſſe de fil de léton, dont ſe ſervent pluſieurs Artiſans, entr'autres les Graveurs en creux & en relief, pour nettoyer l'ouvrage à meſure qu'ils travaillent.

GRATTE-BOESSER. C'eſt frotter une choſe avec la gratte-boeſſe, pour la nettoyer & la polir. On mouille la gratte-boeſſe dans de l'urine ou dans de la bierre. *Félib.*

GRATTER, ſe dit en termes de Gravure, de l'action que l'on fait avec le grattoir, quand on ratiſſe une planche, pour en effacer quelques traits que l'on veut corriger & retoucher.

GRATTOIR, outil de Sculpteurs, dont ils ſe ſervent pour travailler les figures de pierre de S. Leu, & autres pierres dures qui ne ſont pas de marbre.

GRATTOIR, eſt auſſi un outil de Graveurs en taille-douce, long d'environ ſix pouces, de forme triangulaire & bien acéré par un bout. L'autre extrêmité ſert de bruniſſoir, dont *voyez* l'article.

Digitized by Google

L'usage du *grattoir* est de racler & ratisser les endroits d'une planche que l'on veut retoucher & corriger.

GRAVE. Un Artiste est *grave* dans sa composition, lorsqu'il rend bien le caractere noble des grands sujets que l'histoire lui fournit. Un Peintre qui s'amuse à faire des Bambochades sous prétexte de délassement, risque de contracter l'habitude du genre bas, de borner son génie, & d'étouffer en lui les idées du noble, & du sublime, & n'aura jamais ces traits de feu, ces traits de génie qui caractérisent le grand homme.

GRAVER. Tailler, inciser le bois, les pierres, ou les métaux, avec des ciseaux, burins ou eaux fortes, ensorte que certains caracteres & images des choses y demeurent tracés & figurés.

Les Sculpteurs *gravent* des épitaphes, des figures, avec un ciseau. Les Graveurs en planches de cuivre ou autres métaux, *gravent* au burin, & à l'eau-forte. On *grave* aussi les crystaux & les pierres précieuses, tant en creux qu'en relief. On *grave* encore des planches en bois pour en tirer des estampes. Mais cette derniere sorte de gravure est fort peu en usage, parce que l'on trouve plus de facilité à *graver* sur le cuivre. Les Cartiers sont presque les seuls qui se servent des planches en bois, quoique plus commodes dans une infinité de rencontres, principalement quand il faut mettre dans les livres d'histoires, ou autres traités, des figures néceſſaires pour l'intelligence du discours; car elles s'impriment en même-tems que la lettre, elles épargnent bien du tems & de la dépense. *Félib.*

Hugo de Carpi inventa une maniere de *graver* en bois, par le moyen de laquelle les estampes paroissent comme lavées de clair-obscur. Il faisoit pour cet effet trois sortes de planches d'un même dessin, qui se tiroient l'une après l'autre, sous la presse, pour imprimer la même estampe; elles étoient *gravées* de façon que l'une servoit pour les jours & les grandes lumieres, l'autre pour les demi-teintes, & le troisiéme pour les contours & les ombres fortes.

Digitized by Google

fortes. C'eſt ce qui aura ſans doute donné l'idée de l'impreſſion en trois couleurs, que M. Gautier a beaucoup perfectionnée, & qu'il exerce encore actuellement avec beaucoup de réputation. La maniere de *graver* à l'eau-forte & au burin eſt parfaitement traitée dans le livre intitulé, *la maniere de graver à l'eau-forte & au burin, miſe au jour par Abraham Boſſe, revue, corrigée & augmentée* du double par M. Cochin le fils, ſi connu par ſes beaux ouvrages en ce genre. Il l'a même enrichi & traité de la Gravure en maniere noire, & de l'impreſſion en trois couleurs, telle que M. le Blon, ſon inventeur, la mettoit en uſage.

GRAVEUR, celui qui grave ſur le bois, le cuivre, &c. *Graveur* en pierres précieuſes. *Graveur* en creux, en relief ou épargne. *Voyez* GRAVURE.

GRAVIER. Gros ſable, dont le meilleur ſe tire de la mer & des rivieres, & qu'on employe pour faire les aires des grands chemins, & pour ſabler les allées des jardins.

GRAVOIS. Les plus petites pierres & platras de la démolition d'un bâtiment, qui ſervent pour affermir ler aires des allées & des grands chemins.

GRAVURE. Ce terme s'entend & de l'art de graver, & de l'ouvrage même de *Gravure*. La Gravure au burin ou à l'eau-forte ſur cuivre ou autres métaux, a les traits enfoncés dans la planche, celle qui eſt en bois les a relevés. L'art de graver ſur le cuivre & ſur le bois s'eſt tellement perfectionné, qu'on ne doit rien attendre de mieux. Avec le ſeul noir & le blanc, on ſçait faire diſtinguer à l'œil les différentes étoffes de ſoie & de laine, les cheveux blonds d'avec les noirs, les cheveux blancs d'un veillard d'avec les châtins d'un jeune homme; les étoffes de velours, de ſatin, tabiſées, de peluche, les fourrures, les linges, &c. & cet art eſt devenu ſi commun, que la quantité des ouvrages qu'on a faits, peut paſſer pour innombrable. Félibien en attribue l'invention à un Orfévre de Florence qui travailloit de *niellure*, & non aux Graveurs en pierre, comme l'en accuſe fauſſement

Digitized by Google

l'Auteur du Dictionnaire de Peinture & d'Architecture, *pag.* 287, dans l'art. *Gravure.*

On peut voir Félibien sur toutes les sortes de *Gravures*, dans son livre des *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, &c.*

GRAVURE, à l'eau forte pour les tailles-douces, est une *Gravure* qu'on a inventée pour imiter la *Gravure* au burin, ou plutôt pour faire une *Gravure* qui, en imitant ce que le burin a de meilleur, n'en eût pas les défauts. Aussi ne voit-on pas dans les plus beaux morceaux des excellens Graveurs à l'eau-forte, tel que *Gerard-Audran* pour l'histoire, cet esclavage & ce servile arrangement de tailles qui est essentiel au burin, & qui rend ses productions d'un froid qui leur ôte l'ame & l'esprit. Au contraire par un mêlange d'hachures libres, & des points mis en apparence sans ordre, on a des exemples admirables du véritable caractere dans lequel la *Gravure* d'histoire doit être traitée. Ce n'est pas que la propreté & le bel ordre des hachures ne fassent un merveilleux effet quand ils sont employés à propos, & mêlés avec d'autres travaux plus libres, selon le goût de l'ouvrage & le caractere des choses que l'on veut représenter : c'est même la perfection de la *Gravure.* On peut donc dire, que si le burin termine & perfectionne l'eau-forte, il en reçoit aussi beaucoup de mérite & de goût : elle lui donne une ame qu'il n'avoit point, ou du moins qu'il n'auroit que très-difficilement sans elle : elle lui dessine ses contours avec sûreté & esprit, elle lui ébauche ses ombres avec un goût *méplat* & varié, suivant les divers caracteres des sujets, comme terreins, pierres, payſages, ou étoffes de différentes épaisseurs, ce que le burin ne fait qu'avec une égalité de ton & de couleur qui ne satisfait pas si bien. Enfin elle lui prépare dans les chairs des points d'une forme différente de ceux du burin, qui sont longs, & de ceux de la pointe séche, qui sont exactement ronds ; ceux que produit l'eau-forte sont d'un rond plus irrégulier & d'un noir différent ; & du mêlange des uns & des autres il résulte un *empâ-*

Digitized by Google

tement plein de goût. Il eſt donc certain qu'avant l'invention de l'eau-forte il manquoit quelque choſe à la *Gravure*, ſur-tout pour bien rendre les tableaux d'hiſtoire, lorſqu'ils ſont peints avec facilité & hardieſſe. Mais pour les portraits, ils demandent à être faits au burin, & l'on voit peu d'exemples que ceux que l'on a avancés à l'eau-forte ayent bien réuſſi. On doit donner auſſi la préférence à l'eau-forte quand il s'agit de graver en petit. Mais de quelque eſpéce que ſoit la *Gravure* à l'eau-forte, il faut toujours la retoucher au burin.

La Gravure fut apportée en France par des Italiens, ſous le regne de François I. elle s'eſt perfectionnée ſous les regnes ſuivans, & on peut dire qu'elle y eſt aujourd'hui dans ſon plus grand éclat.

Les outils propres à la *Gravure* ſont, un *bruniſſoir*, des *pointes*, des *échoppes*, un *pupitre*, une *parallèle*, un *pinceau*, des *burins*, un *couſſinet*, la *régle*, le *compas*: on les trouve expliqués dans leurs articles.

Il y a diverſes ſortes de *Gravures*, qui ſe diſtinguent & par la maniere de graver, & par la matiere que l'on grave.

La Gravure en cuivre ou autres métaux, deſtinée à former des eſtampes, ſe fait au burin ou à l'eau-forte, ſouvent même avec le ſecours des deux; les traits qui doivent porter leur empreinte ſont creux; dans la *Gravure* en bois ils ſont élevés: c'eſt ce qu'on appelle, *Gravure d'épargne*. Les outils pour cette derniere ſorte de *Gravure* ſont des *canifs* biens tranchans & forts, des petits *ciſelets*, & des *gouges*, ſelon la grandeur & la délicateſſe du travail. Ceux qui s'adonnent à cet art ſont en petit nombre, comme je l'ai dit; on en trouve cependant aujourd'hui quelques-uns qui y réuſſiſſent fort bien. Les culs-de-lampes & les fleurons de la nouvelle édition in-folio des Fables de la Fontaine, ornées de planches faites ſur les deſſins de feu M. Oudry, en ſont une preuve bien convaincante. Le buis eſt le bois le plus propre à cette ſorte d'ouvrage; on peut auſſi y employer les bois durs des Indes, & notre poirier à leur défaut.

Digitized by Google

Quant à la Gravure ſur les pierres & les cryſtaux on ſe ſert pour outils, du diamant & de l'émeril, d'une petite machine, appellée *Touret*, des *fiés*, *bouts*, *bouterolles*, *charnieres*, pointes de fer & d'étain, & de petite roues armées de broſſes de ſoies de cochon & de tripoli. Cette ſorte de *Gravure* eſt fort ancienne, elle étoit connue chez les Egyptiens des premiers tems. Cet art, comme les autres, fut porté de là en Phénice, aux Etruſques, & les Artiſtes Grecs le pouſſerent à ſa perfection. Les plus belles pierres gravées qui nous reſtent viennent d'eux. On y admire la correction du deſſin, la fineſſe des expreſſions, l'élégance des proportions, la naïveté de la nature dans les attitudes, & toujours un caractere plein de grace & de grandeur, qui ſaiſit & ravit les connoiſſeurs.

Ce genre ſi utile, & où depuis les Grecs, peu d'Artiſtes ont excellé, ſe renouvellant de nos jours, devroit naturellement faire fortune en France, par l'avantage impréciable de tenir une place entre les curioſités les plus recherchées, les plus précieuſes, & les bijoux, ces ruineuſes bagatelles de caprice, dont les gens du monde font un ſi grand cas.

Mais comme je me ſuis propoſé de ne traiter dans cet ouvrage que de la *Gravure* pour les eſtampes, comme ayant une rélation & un rapport plus immédiats avec la Peinture, je dirai peu de choſes des autres ſortes de *Gravure*, me réſervant d'en parler plus au long dans une nouvelle édition, ſi le public paroît le deſirer par l'accueil qu'il pourra faire à celle-ci.

GRAVURE en maniere noire, eſt une ſorte de *Gravure* en taille-douce, qui eſt devenue fort à la mode depuis quelques tems, ſurtout dans les pays étrangers. Elle eſt facile & prompte pour les Peintres & autres gens qui ſavent deſſiner. Elle conſiſte à remplir tout un cuivre de traits qui ſe croiſent en tout ſens, & que l'on y grave avec un outil nommé *berceau*, dont voyez l'article. On efface enſuite autant de ces traits ou tailles qu'il en faut, pour faire paroître les jours & les clairs des deſſins qu'on y

Digitized by Google

à tracés, en ménageant néanmoins ces traits, de façon qu'on en attendriſſe ſeulement quelques-uns, d'autres que l'on efface tout-à-fait, d'autres auxquels on ne touche point du tout quand il s'agit des maſſes d'ombre ou du fond. Cette maniere de graver eſt fort bien expliquée dans le livre qui a pour titre : *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, nouvelle édition de 1745.

GRAVURE en bois. Elle eſt ainſi nommée de la matiere ſur laquelle l'Artiſte travaille ; c'eſt ordinairement le bois de poirier ou de buis. Le Graveur en cette eſpéce de *Gravure* n'inciſe pas ſa planche avec des burins, des pointes & des échoppes, mais il épargne & laiſſe de relief les endroits qui doivent faire l'empreinte, enlevant le reſte avec la pointe d'un canif, avec des petits ciſelets & des gouges en bois, ſeuls outils qu'ils emploient à cet effet.

La planche ſur laquelle on veut graver ayant été choiſie bien ſeche & ſans nœuds, & ayant été réduite par le Menuiſier à l'épaiſſeur requiſe, bien dreſſée, & parfaitement polie du côté qu'on veut la travailler, le Graveur y trace à la plume le deſſein qu'il y veut repréſenter, & enſuite avec les ſeuls inſtrumens dont on vient de parler, acheve ſon ouvrage, auquel il donne plus ou moins de relief, & à ſes traits plus ou moins d'épaiſſeur, ſuivant que la lumiere ou les ombres le demandent, ou qu'il le faut pour l'uſage auquel l'ouvrage eſt deſtiné. Si l'Artiſte ſait peu le deſſin, il fait faire à l'encre par le Peintre un deſſin ſur ſa planche, ou ſur un morceau de papier préciſément de la grandeur de la planche, & l'y ayant collé, les traits du côté de la planche, avec de la colle de farine, d'eau & d'un peu de vinaigre, il le laiſſe parfaitement ſécher. Quand la colle eſt bien ſéche, il imbibe le papier doucement & à pluſieurs repriſes, juſqu'à ce que l'eau l'ait bien pénétré, ce qu'on fait fait ordinairement avec une petite éponge. Lorſque le papier eſt bien détrempé, il l'enleve en le frottant peu à peu & légerement avec le bout du doigt, ce qu'i continue juſqu'à ce qu'il

Digitized by Google

ne reſte ſur le bois que les traits de l'encre qui forment le deſſin.

Cette *Gravure* ſe fait communément ſans aucunes hachures, c'eſt-à-dire, ſans trancher, couper, ni traverſer les premiers traits par d'autres, ainſi qu'il ſe pratique dans les gravures au burin & à l'eau-forte, mais en les tirant ſeulement les uns auprès des autres. Néanmoins on en a vu depuis quelques années des morceaux gravés d'une ſi grande délicateſſe, & où les doubles traits ou traits croiſés imitent ſi bien ceux des Graveurs en taille-douce, qu'ils méritent de leur être comparés.

GRENETTES, ou graines d'Avignon. Ce ſont des petites graines dont on fait un très-beau jaune, en les faiſant bouillir dans du vinaigre ou de l'eau. On s'en ſert dans la mignature & l'enluminure. On en fait auſſi du jaune pour la Peinture à l'huile, en y mêlant du blanc de plomb ou de craie, pour lui donner du corps.

GRENIER. Etage pris dans le comble d'un bâtiment, où l'on ſerre les grains, la paille, le foin, &c.

GRÈS. Eſpéce de roches formée de pluſieurs grains de ſable condenſés. S'il eſt dur, il ſert pour paver, & le tendre pour bâtir

GRESSERIE, ſe dit des ouvrages faits de grès, & de la mine d'où on le tire.

GREVE. Rivage plat de la mer ou des fleuves.

GRIFFON. Animal fabuleux, qui a la partie ſupérieure de l'aigle, & l'inférieure du lion, & dont les anciens faiſoient uſage pour décorer leur bâtimens.

GRIFFONNEMENT, terme des Arts qui dépendent du deſſein. Crayon, légere ébauche d'un morceau de Peinture, d'Architecture, de Gravure, &c. *Voyez* ESQUISSE.

GRIFFONNEMENT, en Sculpture, eſt un petit modéle de terre, ou de cire, heurté d'art avec l'ébauchoir.

GRIFFONNER, écrire ou deſſiner mal. Ce Peintre n'a jamais fu que *griffonner*.

GRIGNOTIS, terme de Gravure. On appelle ainſi l'effet que produiſent des tailles conduites avec une main tremblottante,

Digitized by Google

soit exprès, soit naturellement. Le *Grignotis* fait très-bien dans les draperies grossieres, pour leur donner un brut pittoresque, qui les distingue des fines.

GRIL, est un ustensile de Graveur en taille-douce, qui se met sur un poële où il y a du feu, pour soutenir & faire chauffer la planche avant de l'encrer pour en tirer les épreuves. Ce Gril est quarré, élevé sur quatre pieds de huit à neuf pouces de hauteur.

GRILLAGE. *Voyez* GRILLE.

GRILLE. C'est en général un assemblage de piéces de bois ou de fer, croisées ou entrelacées, qui sert à fermer quelque baye. Les *grilles de croisée*, sont celles composées de barreaux de fer, entretenus par des traverses; *à mi-mur*, celles qui sont scellées dans les tableaux des fenêtres; *en saillie*, celles qui avancent en dehors; *maillées* celles à carreaux.

GRIS (Papier). Il y a une éspéce de papier gris tirant un peu sur la couleur de noisette claire, dont les Peintres se servent pour dessiner au crayon noir ou rouge, & sur lequel ils rehaussent les jours avec du blanc de craie, ou du blanc au pinceau.

GRIS (Verd-de-). Mauvaise couleur verte qu'on ne doit employer en Peinture que le moins qu'il est possible, parce qu'elle gâte les autres, & les fait noircir. *V.* VERD-DE-GRIS.

GRIS, SE. *Voyez* COULEURS.

GRISAILLE, sorte de Peinture faite seulement avec du blanc & du noir. On l'appelle autrement, *blanc & noir.* La Peinture égratignée est une espece de *grisaille.*

GRISAILLE, est, en termes d'Architecture, une couleur de pierre ou de marbre blanc, qui imite les saillies, compartimens & ornemens d'Architecture.

GRISAILLER. Peindre en grisaille. *Voyez* CLAIR-OBSCUR.

GRISATRE, qui est de couleur tirant sur le gris. *Voyez* COLORIS, COULEUR.

GROS, se dit d'une piéce de bois, qui a deux dimensions égales.

GROSSIERS, RES (*contours*). Ce sont, sui-

Digitized by Google

vant M. la Combe, ceux où les muſcles paroiſſent confondus avec les tendrons & les arteres, enſorte que rien n'eſt articulé; ce qui ſert, dit-il, dans la repréſentation des ſujets ſimples & des gens *groſſiers*. Si M. la Combe entend par des gens groſſiers les perſonnes groſſes & chargées de graiſſe avec excès, ſa définition ſeroit en partie paſſable; mais je ne vois pas que les arteres entrent pour rien dans les contours, & j'ai toujours penſé que les gens de travail, tels que les Payſans & les Ouvriers, ont les muſcles trop apparens & trop renforcés pour être confondus avec les tendons & les arteres. Les contours de ces ſortes de perſonnes doivent être prononcés avec force, & ce ſeront alors des contours, réſolus, arrêtés & auſteres.

GROTESQUES. Ouvrages de Peinture ou de Sculpture, qui ne repréſentent point les figures d'hommes ou d'animaux avec les proportions ordinaires, ni telles qu'elles ſont dans la nature. C'eſt l'effet du caprice, de la fantaiſie du Peintre, ou du Sculpteur, qui repréſente les choſes d'une maniere ridicule, plaiſante & propre à faire rire. Quelques-unes de ces figures n'ont de naturel que la tête & une partie du corps: c'eſt, à proprement parler, des *chimères*. On nomme ces ſortes d'ouvrages *groteſques*, parce que *Jean da Udine* en trouva dans les ruines du Palais de Tite, qu'on appelloit *grottes*, & qu'il fut le premier qui, à l'imitation des Anciens, remit en uſage cette ſorte de travail.

Vitruve a parlé de ces *groteſques* antiques, & a voulu perſuader que ce qu'elles ont de ridicule devoit les faire rejetter. Il n'a pas réuſſi, parce que nos Sculpteurs les trouvent fort commodes pour faire des ornemens.

GROTESQUEMENT, d'une maniere groteſque, ridicule. Quand un Peintre fait la charge d'un homme au lieu de faire ſon portrait, c'eſt le peindre *groteſquement*.

GROTTE. Petit colifichet qui imite un antre, une caverne, garnie de rochers, de fontaines, de caſcades. On les décore au-dehors d'Architecture

Digitized by Google

ruſtique, & au-dedans on les orne de coquillages ; ſouvent on y place des figures d'hommes & d'animaux. On fait de grandes *grottes* dans les jardins, pour imiter les *grottes* naturelles. On y employe les congellations, les marcaſſines, les cryſtaux, les amétiſtes, les pétrifications, la nacre, le corail, l'écume de fer, & généralement toutes ſortes de minéraux, de foſſiles & de coquillages. L'un des ouvrages le plus achevé en ce genre étoit la *grotte* de Verſailles. Salomon de Caux a fait un Traité des *grottes* & des fontaines.

GROUPPE. C'eſt en Sculpture comme en Peinture un aſſemblage de pluſieurs figures. Le terme de *grouppe* veut dire proprement l'amas de pluſieurs figures accouplées & aſſemblées en peloton ; ces figures, ſoit d'hommes, d'animaux ou de fruits, doivent avoir quelque rapport enſemble, & concourir à une même action. On dit auſſi que telle ou telle choſe fait *grouppe* avec telle autre. On conſidere les *grouppes* par rapport au deſſin & par rapport au clair-obſcur. Les *grouppes*, par rapport au deſſin, ſont, comme nous l'avons dit, pluſieurs figures qui ont quelque union entr'elles, ou par l'action qu'elles font, & quelquefois par leur proximité, ou par l'effet qu'elles ont. Les *grouppes*, par rapport au clair-obſcur, ſont des figures ſur leſquelles les lumieres & les ombres ſont répandues de telle maniere qu'elles attirent l'attention, & que l'œil eſt naturellement porté à les conſidérer toutes enſemble. On fait des *grouppes* de deux, de trois, de quatre figures, &c. & lorſqu'on en met pluſieurs dans un tableau, ils doivent être détachés les uns des autres, & ſéparés par des vuides, pour éviter la confuſion. Ce terme vient de l'Italien *groppo*, qui ſignifie la même choſe. Le *grouppe* où eſt la figure principale, doit être le plus frappant.

GROUPPE, eſt auſſi en Architecture, l'aſſemblage de pluſieurs colonnes accouplées.

GROUPPER. Aſſembler pluſieurs figures en un tas, pour repreſenter une action. *Voyez* GROUPPE.

On dit, des figures bien

Digitized by Google

grouppées, ingénieuſement *grouppées*, des membres qui ſe *grouppent*, qui ſe contraſtent. Quelques-uns diſent, *agroupper*, des figures bien *agrouppées*. *Groupper* des colonnes, c'eſt les diſpoſer par trois ou quatre.

GRUAU. *Voy.* ENGIN.

GRUE. On appelle ainſi la plus grande machine dont on ſe ſert dans un attelier & les différens travaux, pour monter de gros fardeaux, & les poſer à leur place. On peut en voir la deſcription & la figure dans le *Dictionnaire univ. de Mathématique & de Phyſique*, au mot GRUE.

GRUGER, terme de Sculpteur, qui ſe dit du travail que l'on fait avec la marteline. *Gruger* le marbre. *Voyez* MARTELINE.

GRURIE. Maiſon ſituée près d'un bois, d'une forêt, & compoſée de cours, d'écuries, de meutes & de logemens pour quelques Officiers de chaſſe, où ils tiennent leur juridiction.

GUERITE. Petit pavillon pour ſervir de retraite d'une ſentinelle, pendant le mauvais tems. C'eſt auſſi une terraſſe ou un petit dongeon au haut d'un bâtiment pour découvrir de loin.

GUETRONS. Petites guettes, ou petits poteaux inclinés ſous les appuis des croiſées.

GUETTE. Piéce de bois inclinée dans un pan de bois pour le contreventer. Ce ſont auſſi les deux piéces de bois, qui forment une Croix de S. André.

GUEULE droite & renverſée. *Voy.* CYMAISE & DOUCINE.

GUICHET. Petite porte, dans un ventail de porte cochere, ou à côté d'une grande porte, pour le paſſage des gens de pied. C'eſt auſſi l'aſſemblage qui porte le chaſſis de verre dans une croiſée, même les volets qui le ferment par-dedans.

GUIGNAUX. Petites piéces de bois qu'on aſſemble entre les chevrons d'un comble, pour le paſſage d'une ſouche de cheminée : ils y font le même effet que les chevêtres dans le plancher.

GUILLOCHIS. Certains entrelas de filets quarrés, que les Sculpteurs font pour ſervir d'ornement dans l'Arch. à l'imitation des Anciens. *Félib.*

Digitized by Google

Les Anciens appliquoient ordinairement les *guillochis* ſur des membres droits & plats, comme ſur la face du larmier d'une corniche, ſous les ſophites des architraves, ſur les plinthes des baſes, quand leurs tores & leurs ſcoties étoient ornées.

GUIMBERGES. Ornemens de mauvais goût, qu'on voit aux clefs ſuſpendues, ou aux culs-de-lampes des voûtes Gothiques.

GUINDAGE. C'eſt en général tout ce qui ſert à guinder, comme les palans, cordages, &c.

GUINDAL *ou* GUINDAS. *Voyez* CHEVRE.

GUINDER. Tirer, élever quelque fardeau.

GUIRLANDE, eſt un ornement d'Architecture que les Sculpteurs compoſent de petits feſtons, formés de bouquets d'une même groſſeur, dont on fait des chûtes dans les ravalemens des pilaſtres, ou dans les friſes.

GYP *ou* GYPS, que nous appellons *Plâtre*, eſt une pierre blanche, d'une dureté médiocre. On la calcine, & l'on en fait une eſpéce de plâtre plus propre à faire des figures que le plâtre commun. Il faut choiſir le *gyps* brillant & ſemblable au talc. On l'employe auſſi pour tirer des empreintes des pierres gravées, &c.

HABILLER, en termes de Peinture & de Sculpture, ſignifie couvrir des figures avec des draperies convenables. On dit, ce Peintre *habille* bien ſes figures, il les *habille* à l'antique, à la moderne; pour dire qu'il entend bien les draperies, qu'il leur donne des habits convenables, propres à leurs qualités & à l'action qu'elles paroiſſent faire, & qu'il obſerve le *coſtumé*.

HABIT. On ne doit point ſe ſervir de ce terme dans la Peinture, la Sculpture & la Gravure, pour ſignifier les vêtemens dont les figures humaines ſont couvertes. On dit *draperies*.

HACHE. Outil de fer tranchant, formé en équerre, avec un manche de

Digitized by Google

bois, qui ſert aux Charpentiers & autres Ouvriers en bois : quelques-uns l'appellent *coignée*.

HACHER. Les Deſſinateurs & les Graveurs appellent *hacher*, former avec la plume, le crayon, le burin ou la pointe, des traits ou lignes ſerrées, paralleles, pour former les ombres des objets qu'ils veulent repreſenter. Lorſque ces traits ſont liés & croiſés quarrément ou obliquement ſur les premiers, c'eſt *contre-hacher*.

On eſtompe quelquefois les deſſins *hachés*, d'autres fois on les laiſſe ſans être eſtompés. Mais comme dans ce dernier cas, ils ſont ſujets à ſe maculer, & à ſe gâter par le frottement, qui élargit les traits, & en ôte la netteté, on prévient cet inconvénient par la contre-épreuve. On humecte pour cet effet le derriere du deſſin & la feuille de papier qui doit recevoir l'empreinte, & on la paſſe enſuite ſous les rouleaux de la preſſe des Imprimeurs *en taille-douce*. Cet humidité attache la ſanguine ſur le papier où l'on a fait le premier deſſin, & la ſeconde feuille enleve le ſuperflu. *Voyez* CONTR'ÉPREUVE.

HACHER, eſt en maçonnerie, couper avec la hachette, pour faire un reformis, un enduit, un crepi, ou une tranchée; & en charpenterie, faire des rainures, ou hoches, avec la hache, pour ourder une cloiſon, un pan de bois, ou un plancher ruiné ou tamponné. *Hacher une pierre*, c'eſt unir, avec le marteau à deux layes, le parement d'une pierre dure, après que les ciſelures en ſont relevées, pour enſuite la ruſtiquer, ou la layer ou traverſer, s'il eſt néceſſaire.

HACHETTE. Outil de Maçon, fait en forme de marteau & de petite hache, pour couper & hacher le plâtre.

HACHURE, terme de Deſſinateurs & de Graveurs. Ce ſont des traits de burin, de plume ou de crayon croiſés les uns ſur les autres, pour former les ombres des figures. Mellan ne gravoit preſque jamais par *hachures*; il ne travailloit guéres que par des tournoyemens de tailles, qui faiſoient preſque le même effet.

Abraham Boſſe (*manière*

Digitized by Google

de graver à l'eau-forte & au burin, édition de 1745, p. 28.) distingue deux sortes de *hachures*; les *hachures* simples qui ne sont que les traits droits ou courbes du burin, & les *hachures croisées*, quand ces traits s'entrecoupent & forment par leurs intersections des quarrés ou des lozanges. Ces dernieres sont sujettes à éclater à l'eau-forte; mais on peut réparer ce défaut avec le burin. Les *hachures* quarrées ne sont bonnes que pour représenter de la pierre où du bois.

HALEMENT. Nœud ou lien qu'on fait avec un cordage, au tour d'une ou plusieurs piéces de bois pour les enlever.

HALER. Lier un cable à une ou plusieurs piéces de bois, en y faisant un halement, pour les enlever par le moyen d'une chevre ou autre machine.

HALLE. Place ou marché public, entouré de boutiques & de portiques, où se vendent les denrées & autres choses nécessaires à la vie. *Halle couverte*, est une espéce de portique soutenu par des piliers de pierre, ou de bois, ouvert de tous côtés, quelquefois avec des logemens au-dessus, & renfermé dans une enceinte, où l'on vend quelques marchandises particulieres.

HANGAR *V.* ANGAR.

HARAS. Grand batiment, situé à la campagne, composé de logemens, écuries, cours, préaux, &c. où l'on tient des jumens pouliniéres, avec des étalons, pour peupler.

HARDERIE, *Voyez* FERRETTE D'ESPAGNE.

HARDI, en termes de Peinture, se dit de la touche & du dessin. Une touche *hardie* est une touche assurée, ferme, conduite avec art, & qui sans être tâtonnée, fait tout l'effet qu'on doit en attendre. Un dessin *hardi*, est un dessin dans lequel la main d'un Maître se manifeste par des traits savamment prononcés.

On donne aussi, en Architecture, cette épithéte aux ouvrages qui, malgré leur délicatesse, leur hauteur & leur étendue, subsistent depuis long-tems; ainsi qu'à tous les ouvrages extraordinaires de coupe de pierre ou de trait.

HARDIESSE, se dit de la touche, de la composition & du dessin: c'est pourquoi on dit un pin-

Digitized by Google

ceau *hardi*, une compoſition *hardie*, des contours *hardis*.

Un pinceau *hardi* ſe manifeſte dans la franchiſe de la touche, dans les coups larges & donnés librement, nourris de couleurs, dans certains coups fermes frappés à propos, tant dans les jours que dans les ombres ; ſoit pour donner plus de lumiere & plus de force aux clairs, ſoit pour donner de l'expreſſion aux caracteres des figures, ſoit pour arrondir les contours des objets, ſoit pour ménager ces réveillons de lumieres qui détachent à propos une partie d'un objet, qui ſans cela ſeroit trop rapprochée & perdue ou confondue avec une autre ; ſoit enfin pour animer & donner de la vigueur à celle qui doit frapper davantage.

Une compoſition *hardie*, eſt celle où l'Artiſte a ſu joindre au ſujet quelques figures qui font beaucoup d'effet dans ſa compoſition, quoiqu'il eût pu le traiter plus ſimplement ; où les attitudes ont quelque choſe de recherché & de difficile à traiter, ſans cependant qu'on y remarque aucune gêne, & rien de contraire à la nature. Cette derniere partie forme avec les contours francs, & exprimés avec juſteſſe & préciſion, la hardieſſe du deſſin.

HARMONIE, ſe dit en Peinture tant de la compoſition & de l'ordonnance, que des couleurs d'un tableau. Dans l'ordonnance, il ſignifie l'union, la liaiſon que les figures ont entr'elles par rapport au ſujet du tableau : dans le coloris, il ſignifie l'union, l'amitié, l'oppoſition convenable & réfléchie des différentes couleurs.

Le Pere Caſtel prétend que l'harmonie des couleurs vient des mêmes proportions que l'harmonie des ſons : c'eſt ce qui a donné lieu à ſon ſyſtême du *Clavecin occulaire*, dont M. de la Chambre avoit eu l'idée avant lui, comme on peut le voir dans ſon Traité des couleurs de l'Iris, où il dit que le verd, qui eſt la plus agréable des couleurs, répond à l'octave, le rouge à la quinte, le jaune à la quarte, &c. Cette idée étoit un peu trop bizarre, pour faire fortune.

HARMONIE, s'entend

Digitized by Google

auſſi, en Architecture, de l'union & du rapport qu'ont entre-elles les parties d'un bâtiment.

HARPES. Pierres ſaillantes à l'extrémité d'un mur, pour faire liaiſon avec un autre que l'on pourroit conſtruire par la ſuite. Ce ſont auſſi les pierres plus larges que les carreaux dans les chaînes, jambes boutivres, jambes ſous-poutre, &c. pour faire liaiſon avec le reſte de la maçonnerie d'un mur. On donne encore ce nom à des morceaux de fer coudés, qui ſervent à retenir les poteaux corniers des pans de bois avec les murs mitoyens.

HARPIE, terme de décoration. Monſtre ou animal fabuleux, qui a la tête & le ſein d'une fille, les aîles d'une chauve-ſouris, de grandes griffes, & la queue d'un dragon.

HARPON. Morceaux de fer droits ou coudés, qui ſervent à retenir les cloiſons & les pans de bois. Ce ſont auſſi des mains de fer.

HAUBAN. *V.* CABLE.

HAUBANER. Attacher à un pieu, ou à quelqu'autre choſe de ſolide, le hauban d'une chevre ou d'une autre machine.

HAUSSES. Nom que les Imprimeurs en taille-douce donnent à des morceaux de carton minces, ou de gros papier, déchirés ſelon la forme des inégalités des planches, quand elles n'ont pas la même épaiſſeur par-tout, afin de remplir les vuides que ces inégalités forment entre la table de la preſſe & la planche; ce qui ſe fait, pour que l'eſtampe vienne bien marquée par-tout.

HAUT, TE, en termes de Peinture ſe dit des couleurs. On appelle couleurs *hautes* celles qui ont de l'éclat, de la vivacité, comme le rouge de vermillon, le bleu, &c.

HAUTEUR. Terme qui ſert à caractériſer l'élevation de pluſieurs choſes, quelquefois même leur profondeur, comme celle d'un puits, celle de la mer. On dit qu'un bâtiment eſt à *hauteur*, quand les dernieres arraſes ſont poſées pour recevoir la couverture.

HEBERGE, s'entend, dans la coutume de Paris & autre pour l'étendue en hauteur & largeur, d'un bâtiment ſur & contre un mur mitoyen.

Digitized by Google

HEBERGER (s') s'adoſſer, ou élever un bâtiment ſur & contre un mur mitoyen.

HÉLICES. Petites volutes ou caulicoles, qui ſont ſous la fleur du chapiteau Corinthien. On apelle *hélices entrelacées*, celles qui ſont entortillées enſemble.

HERMICYCLE, l'arc d'une voute, que les Maçons diviſent en un nombre impair de parties inégales, pour former les vouſſoirs & la clef. C'eſt auſſi le paneau, moûle, ou cherche de bois ou de carton, qui ſert à tailler les vouſſoirs, & à conſtruire un arc de voûte.

HERMIS. On entend aujourd'hui par-là une gaîne ou fourreau, qui, dans un cabinet, ſoutient des groupes de figures de bronze. Les Grecs nommoient ainſi certaines ſtatues de Mercure, ſans bras ni pieds, dont le corps ſe termine en gaîne, & qu'on mettoit dans les places publiques.

HERMITAGE. Petite habitation, dans un lieu ſolitaire, avec chapelle ou oratoire & jardin, où demeure un Hermite. On donne auſſi ce nom à une maiſon de campagne iſolée, & éloignée des grands chemins, & à un pavillon bâti dans un endroit écarté d'un parc ou d'un grand jardin, où l'on fait couler des fontaines, & où l'on va prendre le frais dans les jours chauds.

HERMITE. Les curieux d'eſtampes appellent les Hermites de Sadeler, un certain nombre d'eſtampes en forme de recueil, que Sadeler a gravées, & où il a repréſenté des Anachoretes ou Hermites dans le déſert, avec les noms de chacun : les payſages en ſont admirables. Il y a joint un certain nombre de femmes retirées dans la ſolitude, qui font un recueil d'eſtampes ſéparé des *Hermites*. On appelle ce recueil les *Hermiteſſes*.

HERONIERE. Lieu fermé dans un parc, auprès d'un étang ou vivier, où on éleve des hérons.

HEURT. L'endroit le plus élevé d'une rue, ou d'une chauſſée, ou d'un pont. La partie d'un tuyau de conduite, qui eſt plus élevée, pour quelque raiſon, qu'elle ne devroit l'être relativement à ſon niveau de pente, s'appelle

Digitized by Google

pelle auſſi *Heurt de conduite.*

HEURTÉ, ÉE, terme de Peinture, qui ſignifie un deſſin qui n'eſt touché que de coups hardis & très-prononcés. Ces deſſins faits ainſi avec beaucoup de vîteſſe, ne ſont pas exactement corrects, & peuvent manquer pour la perſpective & quelques autres parties de l'art; mais ce ne ſont point des défauts dans une eſquiſſe, dont tout le but eſt de repréſenter une penſée exécutée avec beaucoup d'eſprit, ou bien des figures détachées & imparfaites qui doivent entrer dans quelque compoſition, dont elles ſont partie.

HEURTÉ, ſe dit auſſi d'un tableau peint au premier coup, ſans que la couleur ſoit fondue ni careſſée.

HEURTOIR. Piéces de menus ouvrages de fer en forme de conſole renverſée, qui ſert à frapper à une porte. On la nomme auſſi *Marteau*, & quand elle a la forme circulaire ou ovale, on l'appelle *Boucle.*

HEXASTYLE. Qui a ſix colonnes de front.

HIC. *Voyez* MOUTON & DEMOISELLE.

HICMENT. Mouvement d'un aſſemblage de charpente, cauſé par l'effort des vents, ou par le branle des cloches, &c.

HIEROGLYPHE. Figure d'hommes, ou d'animaux, ou de caracteres, que les Egyptiens gravoient ſur les obeliſques, exprimant ainſi les ſecrets de leur Théologie & de leur Philoſophie.

HIPPODROME. Lieu deſtiné pour les courſes de chevaux.

HISTOIRE. *Peindre l'Hiſtoire*, ſe dit des Peintres qui prennent des traits de l'*Hiſtoire*, de la Fable, ou en général des actions grandes & héroïques, pour ſujet de leurs tableaux. Ce genre appellé hiſtorique, tient avec raiſon le premier rang dans la Peinture; & quoique ceux qui ſe reſtreignent au portrait, peignent des figures avec des attributs hiſtoriques, & dans des attitudes de caprice, ou qui rappellent quelqu'action propre à la perſonne repréſentée, on dit ſeulement que de tels Peintres font des portraits *hiſtoriés*; mais on ne les met pas

Digitized by Google

dans la classe des Peintres d'*Histoire*.

Une figure seule peut cependant faire un tableau d'*Histoire*; mais il faut pour cela qu'elle rappelle au spectateur un fait, un point, une situation; qu'elle n'ait pas le froid & la servitude du portrait, & que l'Artiste ne se soit pas borné à représenter la ressemblance d'une personne. Quelques-uns prétendent même que les portraits de plusieurs personnes, par exemple d'une famille, rassemblés dans un même tableau, ne font pas un tableau d'*Histoire*.

De tous les genres de Peinture, l'*Histoire* est le plus noble & le plus difficile; Vitruve l'appelloit aussi *Megalographia*, ou Peinture d'importance. Elle demande en effet beaucoup d'esprit & de génie, beaucoup de correction de dessin, beaucoup de sentimens, de science, de goût, de fidélité, de choix, & de netteté dans les idées & dans la maniere de les présenter sur la toile.

La fidélité scrupuleuse n'est pas absolument de l'essence de la Peinture; mais elle est de convenance, en sorte que l'Artiste ne s'écarte pas de la Fable ou de l'*Histoire*, de façon à méconnoître dans son tableau l'opinion qu'en ont communément les hommes, sur la foi des Auteurs. C'est dans ce cas qu'il est permis aux Peintres, comme aux Poëtes, de se donner une licence modérée, & de soustraire quelques traits, ou d'en introduire d'imagination, suivant qu'ils le jugent convenable pour l'effet qu'ils se proposent.

La netteté consiste à saisir dans l'action un instant si caractérisé, que le spectateur le distingue au premier coup d'œil de toutes celles qui en approchent.

Le génie détermine le choix du sujet; le goût le dirige, pour la composition & l'ordonnance; les sentimens sont la source où le Peintre puise la noblesse, la grandeur & la grace de ses figures, la force & la justesse de l'expression.

HOCHE ou COCHE. Entaille qu'on fait sur quelque chose d'uni, pour y servir de marque, ou pour quelqu'autre usage.

HONGNETTE, ciseau dont la pointe est presqu'en

Digitized by Google

forme de lozange : il eſt d'acier bien trempé, & d'un grand uſage dans la Sculpture en marbre.

HOPITAL. En général tout lieu qui ſert de retraite aux malades, & où ils reçoivent les ſecours ſpirituels & temporels. On donne auſſi en France ce nom aux maiſons de force, où l'on renferme les libertins, les filles débauchées, les inſenſés, &c.

HORIZON, c'eſt dans la Peinture comme dans la nature, la partie du tableau où la terre commence à cacher à nos yeux la continuité du Ciel. On ſuppoſe toujours l'*horizon* à la hauteur de l'œil; tout ce qui eſt ſuppoſé placé au-deſſus, ne doit montrer que le deſſous & les côtés, & ce qui eſt repréſenté plus bas, doit laiſſer appercevoir les côtés & le deſſus.

HORIZONTAL, EE, qui eſt de niveau à l'horizon. On appelle plan *horizontal*, celui qu'on entreprend de peindre en lointain & en perſpective : la ligne *horizontale*, celle où ſe trouve le point de vue, à hauteur de l'œil, où preſque toutes les autres lignes doivent aboutir, pour mettre les objets en perſpective. Cette ligne eſt parallele à la ligne de terre ou fondamentale.

Lorſque la ligne principale d'un tableau paſſe par le milieu du plan, & que le but du Peintre eſt de repréſenter les objets ſymmétriſés, la hauteur de la ligne *horizontale*, doit être placée plus haut que la hauteur naturelle de l'homme; car ſi la ligne *horizontale* étoit plus baſſe, les apparences des compartimens d'un parterre, d'un pavé, plus éloigné de la baſe du tableau, paroîtroient trop petites & très-reſſerrées : les colonnes, les piliers, les arbres, &c. placés le long de la ligne de terre, ſur des lignes perpendiculaires, ne paroîtroient pas aſſez détachés les uns des autres. Dans ce cas il faut placer les deux points de diſtance aux deux extrêmités du tableau, ou à une très-petite diſtance de ces extrêmités en dehors, parce qu'alors les lignes tirées aux points de diſtance, coupent celles qui ſont tirées au point de vue, en des points plus éloignés de la baſe, & font paroître les objets plus diſtincts.

& séparés entr'eux. Il ne faut cependant pas placer la ligne *horizontale*, extrêmement haut : l'apparence du haut des maisons paroîtroit trop grande, & les figures peintes sur le terrein, seroient trop petites. Ces hauteurs de l'œil ne sont bonnes que pour les plans qu'on veut représenter *à vol d'oiseau*.

Si le principal sujet est une action qui se passe sur le plan du tableau, il faut placer la ligne *horizontale* moins haut que la hauteur naturelle d'un homme ; deux ou trois pieds au plus suffisent. L'action s'approchera par ce moyen de la base du tableau ; les figures auront la tête au-dessus de la ligne *horizontale*, & le détail de la composition paroîtra beaucoup mieux. Dans ce cas les points de distances doivent être hors du tableau.

HORLOTAGE. C'est la partie d'un jardin potager, où sont les couches & carreaux de plantes basses & de légumes.

HOSPICE. Logement, dans les Couvents ou Communautés, destiné pour les étrangers ou passagers, & ordinairement séparé des autres bâtimens.

HOTEL. Grande maison pour une personne de distinction, où se trouve tout ce qui lui est nécessaire pour son logement, pour celui de sa suite & de ses équipages & chevaux.

HOTEL-DIEU. *Voyez* HÔPITAL.

HOTEL-DE-VILLE *ou* MAISON DE VILLE. Bâtiment public, où s'assemblent les personnes prépoſées aux réglements des affaires de la Ville, & où l'on garde les archives. Il est composé de grandes salles, d'une Chapelle de plusieurs chambres, d'une prison ; il a deux étages principaux.

HOTELLERIE. Grande maison garnie, composée de cours, de chambres, écuries & autres lieux nécessaires pour loger & nourrir les voyageurs, ou autres.

HOTTE DE CHEMINÉE. La partie d'un tuyau de cheminée, qui pose sur le manteau, & qui, dans les cheminées de cuisine, a la forme pyramidale. On nomme *fausse-hotte*, la hotte d'un tuyau dévoyé.

HOUE. Espéce de ra-

Digitized by Google

bot qui sert à détremper le mortier.

HOURDIR. Faire un hourdis.

HOURDIS. Maçonnerie grossiérement faite, avec du mortier ou du plâtre, des moilons ou platras. C'est aussi la premiere couche de gros plâtre qu'on met sur un latis, pour former l'aire d'un plancher.

HUILE. Jean de Bruge, Peintre Flamand, est le premier qui ait employé l'*huile* dans la Peinture.

La Peinture à l'*huile* a plusieurs avantages sur les autres manieres de peindre; l'*huile* adoucit les couleurs qui y sont détrempées; elles imitent mieux le naturel, & marquent plus fortement les ombres. Les tableaux peints à l'*huile* peuvent se retoucher, mais très-difficilement sans qu'il y paroisse au bout de certain tems, après qu'ils ont été finis & achevés.

La Peinture à l'*huile* est très-bonne pour les tableaux de moyenne grandeur. On l'employe cependant dans de grands ouvrages, comme dans des coupoles, des galeries; mais l'humidité en détache des morceaux, ce qui n'arrive point à la fresque. Les meilleures *huiles* qu'on puisse employer, sont l'*huile* de lin, l'*huile* de noix & l'*huile* d'oliette. *Voyez* PEINTURE.

HUILE D'ASPIC. Les Peintres la mêlent avec leurs couleurs, détrempée à l'*huile* de lin ou de noix, pour rendre les couleurs plus coulantes, & les tenir un peu plus fermes; elles les rend plus maniables, & les séche plus vite, parce qu'elle s'évapore aussi-tôt. Elle ôte aussi le luisant des tableaux. Quelques-uns employent aussi l'*huile* de térébentine.

HUILE D'IMPRIMEUR EN TAILLE-DOUCE, est de l'*huile* de noix pure, & brûlée jusqu'à ce qu'elle ait acquis une certaine consistance qui la rende propre à l'impression en taille-douce. *Voyez* la maniere de la brûler dans le Livre intitulé: *Maniere de graver à l'eau-forte & au burin*, pag. 158, édition de Paris, 1745.

HUILE FORTE, est celle qui est plus gluante & plus épaisse; pour la faire on y laisse le feu beaucoup plus long-tems.

Digitized by Google

HUILE FOIBLE, eſt celle qui a moins de conſiſtance, & qui n'a brûlé qu'un peu plus de demi-heure.

On trouve la maniere de les faire dans le Livre cité ci-deſſus, de même que *l'huile forte* & *foible*, pour imprimer en camayeux.

L'huile de noix ſe blanchit & ſe purifie en la mêlant bien avec de l'émail, qu'on laiſſe enſuite précipiter, ou en la faiſant bouillir, ou en l'expoſant dans une bouteille de verre au ſoleil pendant l'été.

HUILE GRASSE *ou* HUILE SICCATIVE, ſe compoſe en la faiſant bouillir avec de la litharge & des oignons, juſqu'à ce que les oignons ſoient en charbons. On la mêle plus ordinairement avec les noirs, la laque & les autres couleurs qui ont peu de corps, & qui ne ſéchent que difficilement. Il faut en mettre très-peu; elle eſt ſujette à faire noircir les couleurs, & à rendre la Peinture trop ſéche, ce qui la fait ſouvent écailler.

HUIS. Vieux terme François, qui veut dire *porte*.

HUISSERIE, ſe dit, en Charpenterie, des deux poteaux & du linteau aſſemblés, qui forment la baye d'une porte: on entend auſſi par ce mot la menuiſerie de la porte.

HUMECTER ſon pinceau; c'eſt en mignature, le mettre ſur le bord des levres, & le mouiller un peu avec la langue, pour lui faire faire une pointe propre à pointiller.

HYDRAULIQUE. *Voyez* ARCHITECTURE HYDRAULIQUE.

HYPACTRE *ou* HYPETRE. Temple, ou portique à découvert.

HYPOCAUSTE. Fourneau ſouterrain, ſervant à chauffer l'eau des bains, ou les étuves.

Fin du Tome premier.

Digitized by Google

APPROBATION

du Censeur Royal.

J'AI LU, par ordre de Monseigneur le Garde-des-Sceaux, l'Imprimé avec Notes Manuscrites, ayant pour titre : *Dictionnaire de Peinture, Sculpture & Architecture ;* & je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'Impression : A Paris, ce quinze Février mil sept-cent soixante-dix huit.

Signé, PERRARD DE MONTREUIL.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grâce de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos âmés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le sieur ***, Libraire à Paris, Nous a fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & donner au Public, *le Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture, Gravure & Architecture*, s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre, & débiter par tout notre Royaume, pendant le temps de *dix années* consécutives, à compter de la date des Présentes. FAISONS défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de Notre obéissance : comme aussi d'imprimer, ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter, ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ses hoirs ou ayans cause, à peine de saisie & confiscation des Exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée, pour la premiere fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les Contrefaçons ; A LA CHARGE que ces Présentes seront

Digitized by Google

enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'Impression dudit Ouvrage sera faite dans Notre Royaume, & non ailleurs, en beau papier & beaux caracteres, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du présent Privilége; qu'avant de l'exposer en vente, le Manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de Notre très-cher & féal Chevalier, Garde-des-Sceaux de France, le Sieur HUE DE MIROMÉNIL, Commandeur de Nos Ordres; qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans Notre Bibliothéque publique, un dans celle de Notre Château du Louvre, un dans celle de Notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit Sieur HUE DE MIROMENIL; le tout à peine de nullité des Présentes: Du contenu desquelles Vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans causes, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers-Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'Original. COMMANDONS au premier Notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires: Car tel est Notre plaisir: DONNÉ à Paris, le *vingt-neuvieme* jour du mois d'*Août*, l'an de grâce *mil sept-cent qutre-vint un*, & de Notre Régne le huitieme. Par le Roi en son Conseil.

Signé, LEBÉGUE.

Registré sur le Registre XXI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 1055. fol. 551, *conformément aux dispositions énoncées dans le présent Privilége; & à la charge de remettre à ladite Chambre les huit Exemplaires prescrits par l'article CVIII. du Réglement de* 1723. *A Paris, ce* 31 *Août* 1781.

Signé, VALLEYRE le jeune, *Adjoint*.

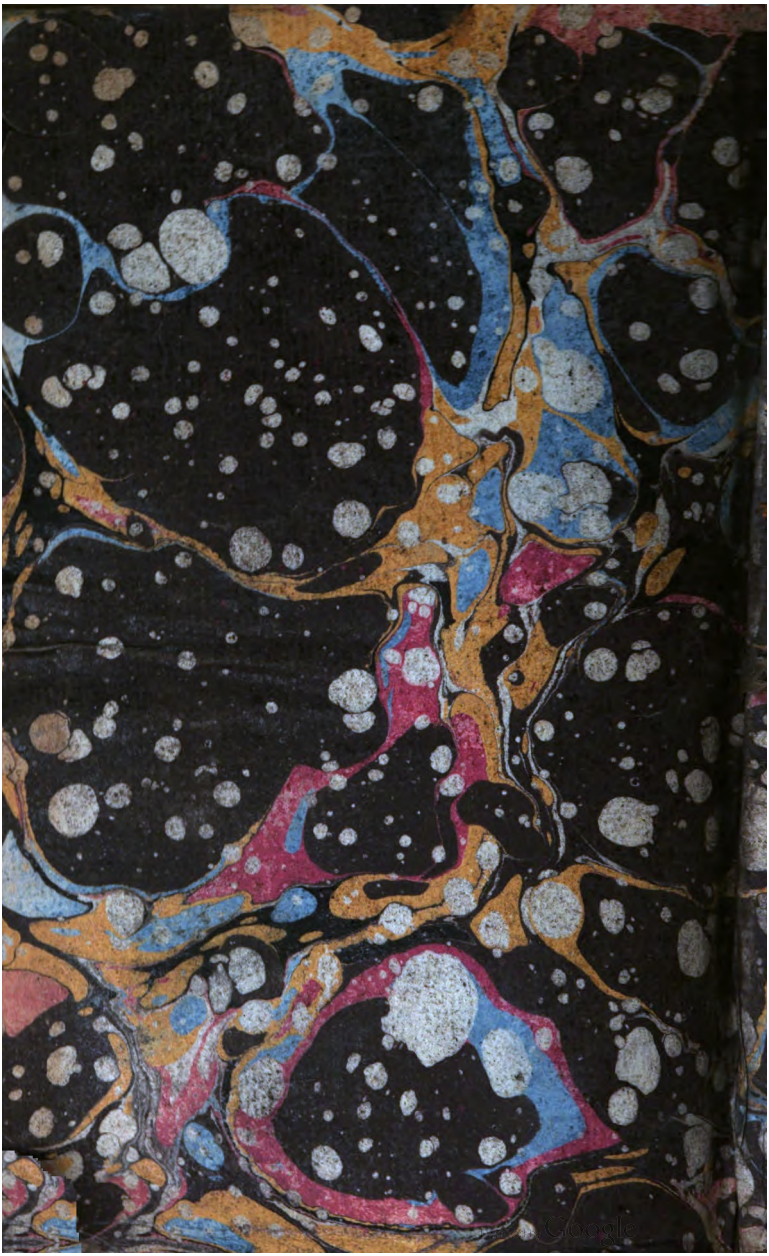
De l'Imprimerie de LOTTIN l'aîné; 1781.

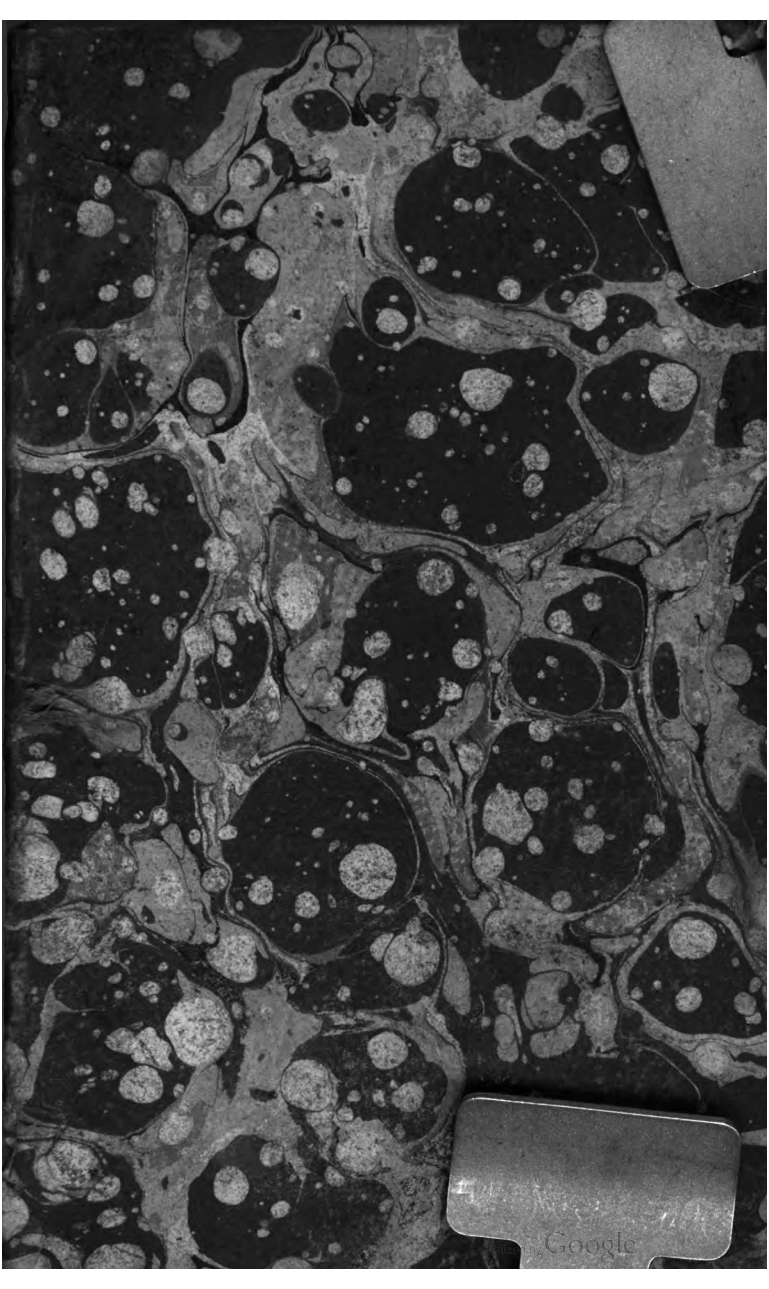
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google




Google

