VITTORIO EM. III

FONDO PIZZOFALCONE

BIBLIOTECA PROVINCIALE

Armadio XXVII

Palchetto

Num.° d' ordine 65 29289

17-6-21

NAZIONALE
B. Prov.
I
1926
R. BIBLIOTECA
VITT. EM. III
NAPOLI

Pres.
I
1926

Digitized by Google

Digitized by Google

LA PERSPECTIVE

AERIENNE.

Digitized by Google

C08125

LA PERSPECTIVE AÉRIENNE,

Soumise à des principes puisés dans la Nature;

OU

NOUVEAU TRAITÉ DE CLAIR-OBSCUR ET DE CHROMATIQUE,

A L'USAGE DES ARTISTES.

Avec Figures.

PAR M. DE SAINT-MORIEN.

NATURA DIRIGIT ARTEM.

A PARIS,
Chez DIDOT fils ainé, libraire, rue Dauphine, près le Pont-Neuf, n° 116.
M. DCC. LXXXVIII.

Digitized by Google

LETTRE

A MONSIEUR PIERRE,

CHEVALIER DE L'ORDRE DU ROI,

PREMIER PEINTRE DE SA MAJESTÉ.

MONSIEUR,

Tout le monde conviendra sans doute qu'un traité de Perspective aérienne ne peut être mis au jour sous de meilleurs auspices que les vôtres. M'ayant fait l'honneur d'en lire le manuscrit, vous y avez vu, je crois, Monsieur, que la nature

et les excellents morceaux de nos grands maîtres ont été tour-à-tour les sources fécondes où j'ai puisé. Si j'ai été assez heureux pour atteindre au but que je me suis proposé dans cet ouvrage, mon plus grand desir doit être que vous le trouviez utile aux disciples de l'art, et que vous me permettiez de rendre hommage au zele qui vous a toujours animé en leur faveur.

Il me suffira de remettre sous les yeux des éleves, qu'en exécutant les plans du Ministre éclairé qui préside aux progrès des beaux arts et à la gloire même des artistes, vous avez mérité de lui cette confiance honorable qui ne s'accorde jamais qu'aux talents supérieurs.

Mais parceque votre modestie m'impose silence sur ce que j'ose à peine exprimer, elle me permettra

du moins, Monsieur, de déclarer que si j'ai la faveur de voir votre nom décorer mon ouvrage, ce n'est qu'à mes pressantes sollicitations que je le dois, et aux liaisons que j'ai l'honneur d'avoir avec vous.

Je suis très respectueusement,

MONSIEUR,

Votre très humble et très obéissant serviteur,
DE SAINT-MORIEN.

Digitized by Google

APPROBATION DU CENSEUR.

J'ai lu, par ordre de monseigneur le garde des sceaux, un manuscrit ayant pour titre, *La Perspective aérienne, soumise à des principes puisés dans la nature, ou nouveau traité de Clair-obscur et de Chromatique, à l'usage des artistes; par M. de Saint-Morien.*

Le titre de cet ouvrage annonce le but que l'auteur s'est proposé. Je crois qu'il est utile de ramener les jeunes artistes aux premieres causes des effets qu'ils ont à étudier et à rendre d'après nature, et que cet ouvrage ne peut manquer de leur être essentiel sous ce point de vue. D'ailleurs je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression.

Au Louvre, ce 15 mars 1788.

MAUDUIT,
Lecteur et professeur royal
en mathématiques.

AVERTISSEMENT.

La matiere de ce traité ne fut jamais oubliée des auteurs qui ont écrit sur la peinture, mais elle ne fut jamais approfondie; les expressions *perspective aérienne*, *clair-obscur*, *coloris*, paroissent même n'avoir jamais été connues qu'imparfaitement. Instruit par la nature (1), j'ai essayé d'en développer les principes et de les démontrer avec ordre et simplicité.

Deux parties composent cet ouvrage; la perspective du clair-obscur proprement dit, et la perspective chromatique. La premiere partie

(1) Sous ce mot je comprends les *machines* que j'ai fait construire, afin de rendre visibles et palpables les opérations secretes de la nature, et dont un professeur chargé de l'instruction des éleves ne doit pas être dépourvu.

est beaucoup plus étendue que la seconde ; mais, parceque les principes aériens de l'une et de l'autre sont semblables, ceux de clair-obscur ayant été enseignés dans la première, ceux de la chromatique le seront presque en même temps.

LA PERSPECTIVE AÉRIENNE

PREMIERE PARTIE.

Discours préliminaire.

1. Plusieurs personnes prononcent les mots *perspective aérienne*, et parlent d'*air épais*, lorsqu'elles veulent essayer de paroître instruites dans l'art de peindre. Il faut avouer qu'elles le seroient en effet, si elles pouvoient en même temps bien définir ce que l'air, plus ou moins épais, peut produire par rapport aux effets de clair-obscur, et ce que c'est que la *perspective aé-*

rienne, naturelle ou imitée (1): mais on ne l'a pas encore fait jusqu'à présent, au moins en faveur des artistes.

Afin de bien connoître un *tout*, auparavant il faut savoir le diviser en parties, et rien n'est plus facile ensuite que de réduire les parties à leur première *unité*.

La perspective aérienne doit être considérée comme un tout dont les deux principales parties sont, la *perspective de clair-obscur*, et la

(1) *Naturelle* ou *imitée*. Ces deux expressions ne sont point en usage pour distinguer séparément les différents *aspects de la nature* et leurs *imitations* : cependant il est essentiel de le faire dans l'ordre des principes que nous établissons.

C'est pourquoi nous prions le lecteur de vouloir bien ne pas chercher à comprendre ou *réfuter* au premier coup-d'œil ce dont il n'aura pas encore entendu parler, parceque, l'ouvrage *entièrement* lu avec attention, rien ne lui paroîtra plus extraordinaire, mais très *naturel* ou *imité* de la nature même.

perspective des couleurs; lesquelles, réunies sur la nature, se nomment ensemble *perspective aérienne*, et réunies dans nos imitations, s'appellent communément *coloris* (1).

La perspective aérienne est donc un tout composé de parties, mais un tout vague et aussi indéterminé que son principe, qui est l'atmosphere terrestre, dont l'air est tantôt *sec* et tantôt *humide*, par conséquent plus ou moins *élastique*, ou plus ou moins *flexible*.

2. Sous ce point de vue, l'on a presque toujours pensé que, dans nos tableaux, l'imitation de la perspective aérienne étoit plutôt le fruit de l'*intelligence* que celui

(1) Léonard de Vinci reconnoissoit une *perspective des couleurs*, puisque de ces mots il a fait le titre du 149e chapitre de son traité sur la peinture.

d'une science dont on pût donner des principes physiques : un ancien auteur en fournit la preuve.

« Je passerai sous silence (dit-il) « la matiere du clair-obscur ; un « peu d'attention à ce qu'on peut « voir journellement éclaire mieux « dans cette matiere que ne pour- « roit faire un long discours, d'au- « tant plus qu'il est *impossible* sur « ce sujet de fournir des regles gé- « nérales (1). »

Il me semble qu'on devroit être plus circonspect à donner de pareilles décisions, toujours très agréables, à la vérité, pour ceux qui, dans la crainte d'étudier eux-mêmes, se trouvent très heureux de pouvoir appuyer leur ignorance sur le dire des autres.

(1) Essai de perspective, par G. J. s'Gravesende, pag. 164.

3. Effectivement il paroît assez difficile d'établir des principes *certains* et invariables sur un fond si mobile et si inconstant que l'*air* : cependant si quelque personne éclairée me faisoit remarquer, 1°. que nos tableaux ne sont que les imitations de la nature, 2°. que la nature ne fait rien sans ordre et sans principes, 3°. que nos tableaux ne peuvent être de véritables imitations si cet ordre et ces principes n'y sont observés, ne serois-je pas forcé de convenir que non seulement la perspective aérienne a des principes, mais encore qu'on peut les reconnoître où ils sont, et qu'on peut enfin les enseigner?

Il faut donc en convenir, quoique jusqu'à présent on ait beaucoup parlé de l'*intelligence* du clair-

obscur, sans jamais, ou presque jamais rien dire du clair-obscur même ; comme si l'on pouvoit avoir l'*intelligence* d'une chose sans la connoître et sans connoître encore ses propres principes, sa marche et ses effets.

Mais il faut remarquer aussi qu'à la recherche des principes de perspective aérienne, je me garderai bien d'embrasser à la fois toutes les parties de son *tout*, qu'on appelle *coloris*, comme font tous les jeunes gens qui commencent à peindre, et qui, sans le savoir, établissent sur la palette ou sur la toile, des teintes composées tout ensemble de *clair-obscur* et de *chromatique*.

Je me contenterai donc d'étudier d'abord seulement le *clair-obscur* des objets, c'est-à-dire la gradation et la dégradation de leurs

jours et de leurs *ombres*, en raison des différentes *densités* (ou opacités) de l'air, et en raison de ses différentes *masses* entre eux et mon premier objet *aisément* visible (1). Ensuite j'établirai la dégradation des couleurs locales sur les différents *tons* de mon clair-obscur : enfin je dirai sûrement que je connois et que je possede la *perspective aérienne* de mon sujet ; et, dans la pratique, j'en imiterai les différentes parties, comme un *tout* indivisible de clair-obscur et de chromatique tout ensemble.

4. La source des sciences et des beaux-arts ne se trouve point dans nos ouvrages, mais seulement dans la nature. Ceux qui étudient ont

(1) Dans notre *théorie* de perspective linéaire, nous dirons de quelle maniere on doit reconnoître *ce premier objet aisément visible.*

pour guides les livres, les tableaux et la nature : mais tous ne connoissent pas la maniere de lire et de voir, parceque la plupart négligent de soumettre leurs études à la *raison*, la plus simple et la premiere base nécessaire aux sciences et aux beaux arts.

Se contenter de lire, de voir les tableaux, ou la nature *comme elle se présente*, et de la copier librement, c'est prétendre à peu de frais au titre d'artiste, puisque, de cette maniere, il ne faut que de la mémoire et de l'habitude. Ceux qui étudient avec l'intention de parvenir à la célébrité pensent bien différemment; ils se persuadent d'abord que rien ne peut être *bon* s'il n'est fait *naturellement*, et ce principe est celui de la raison dont la nature elle-même est la regle : aussi

n'entendent-ils pas sous le nom de *nature* seulement les objets qui se présentent à la vue, bien ou mal conformés, près ou loin, bien ou mal éclairés; ils savent que ce *bien ou mal* ne peut être distingué que par la raison, et que la raison ne s'établit elle-même que sur les principes, et non sur les simples *apparences* de la nature. Donnons un exemple.

Sans connoissance de l'anatomie, avec beaucoup d'usage, on peut faire une assez mauvaise représentation du plus beau modele : au contraire, parfaitement instruit de la science des muscles, avec beaucoup d'usage, on peut faire une excellente représentation, quoique d'après un médiocre modele. Lorsqu'on veut obtenir une savante liberté, ce n'est donc pas seulement

à la premiere *apparence* de la nature qu'il faut s'attacher, mais à l'étude de ses *principes*.

Il est trois moyens admirables qu'on peut employer pour s'instruire et se perfectionner sans peine : ce sont les *axiomes*, la connoissance des *contraires*, et leurs *comparaisons*. Sans la connoissance des contraires et leurs comparaisons, il est impossible d'être savant, puisqu'on ne distingue le *bon* que par le *mauvais*, et le mauvais que par le bon.

Les *livres* peuvent donner les axiomes ; les *tableaux*, et toutes especes d'apparences naturelles, peuvent présenter les contraires ; mais la *raison* seule juge des comparaisons suivant les principes de la nature : les axiomes ne frappent que les *oreilles*, les contraires frappent

aux *yeux*, et les comparaisons se gravent au *cerveau*, tout à la fois le siege de la mémoire et du jugement.

De là il faut conclure qu'un éleve doit commencer par la lecture des axiomes pour avoir une premiere idée des principes : il doit lire ensuite dans les tableaux, et cela suffira d'abord pour remplir les cavités du cerveau qui servent à la mémoire. Mais parceque les livres et les tableaux ne sont que de bien foibles copies de la nature et de ses principes, ils ne paroissent pas suffisants à ceux qui veulent acquérir les derniers traits de perfection.

Le livre du monde est bien supérieur à toutes les bibliotheques imaginables ; il nous apprend que nos connoissances changent tous les jours en se perfectionnant, au

lieu que les livres seuls, après avoir jeté quelques rayons de lumiere dans l'esprit, en bornent l'étendue et fixent ses idées, de maniere que tout ce qu'on produit ne paroît jamais habillé qu'à la vieille mode : travailler après avoir lu, c'est faire copies sur *copies ;* mais opérer comme la nature elle-même opere, opérer avec ses propres moyens, c'est opérer après avoir *vu*, c'est véritablement faire d'après nature, c'est se rendre agréable, c'est donner à ses ouvrages le feu, l'ame, la vie.

Ne vous imaginez donc pas, jeunes éleves, que ce livre puisse vous perfectionner et vous rendre célebres sans le secours d'un savant interprete, je veux dire sans la nature : non seulement celle qui se présente extérieurement sous tant

de formes différentes, et que vous appellez habituellement *la nature;* mais celle que peu d'yeux apperçoivent, celle qui ne se montre qu'à ceux qui la cherchent longtemps, ou celle qui veut être indiquée par un maître; enfin celle que la raison seule découvre *dans les principes.*

CHAPITRE PREMIER.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

§. I.

Premier principe de l'imitation : les formes et contours.

Article premier.

5. Quoique nous n'ayons à traiter ici que de la perspective aérienne, nous ne pouvons pas nous dispenser d'indiquer au moins le rang qu'elle tient dans l'art d'imiter la nature sur une superficie plane et perpendiculaire à l'horizon. Nous devons même distinguer en général deux especes différentes d'*aspects*

ou de perspectives; savoir, les aspects *naturels* et les aspects *imités*; ou bien encore, les perspectives *naturelles* et les perspectives *imitées* (1).

Dans l'ordre général, les perspectives *naturelles* sont tous les différents aspects que la nature présente, et les perspectives *imitées* sont toutes les représentations de ces différents aspects. Mais, dans l'ordre particulier, chaque aspect différent se divise en trois branches, parceque les objets présentent toujours à la vue trois principes de constitution, naturelle ou factice, qui servent de *fondement* aux trois principes généraux de leur imitation.

Ces trois fondements *naturels* de

(1) Il est essentiel d'observer que nous regardons les mots *aspect* et *perspective* comme synonymes.

l'imitation sont, la *forme* des objets, leur clair-obscur, et leurs *couleurs locales* (1). Dans les différents aspects de la nature, celui des formes tient sans doute le premier rang; secondement le clair-obscur; troisièmement, les couleurs locales. Dans ces différents aspects, on peut donc distinguer trois différentes branches de perspective naturelle; 1°. la perspective naturelle des *formes;* 2°. la perspective naturelle des *jours* et des *ombres;* et 3°. la perspective naturelle des *couleurs locales.*

6. Tels sont les trois principaux fondements naturels de l'imitation.

(1) Les objets *naturels* ou factices sont regardés par les artistes qui en sont les imitateurs, comme autant d'objets *naturels:* on dit peindre un paysage ou un jardin d'*après nature;* peindre un vase d'*après nature,* etc.

Mais si la *forme*, en général, est la base de la conformation particuliere de chaque objet, l'aspect des formes, ou leur perspective *linéaire*, est la base de toutes les autres branches de perspective; la perspective *linéaire* tient donc entre elles le premier rang (1).

(1) Nous avons mis au jour ce traité de perspective aérienne avant la perspective des formes, appellée *linéaire*, dans l'espérance d'inspirer aux jeunes artistes le desir d'étudier ce *premier fondement de l'imitation*, et de prouver, une fois au moins, que les jeunes gens qui se destinent aux beaux arts pittoresques, en quelque genre que ce soit, doivent toujours *débuter* par l'étude de ce premier fondement qui en est le *guide* et la *porte*, suivant Léonard de Vinci : « Parceque, sans la perspective, dit ce savant « auteur, on ne sauroit réussir en aucune chose « dans la peinture ni dans les arts qui dépendent « du *dessin*. »

Enfin nous avons cru que cette *vérité* seroit beaucoup mieux reconnue par l'*enchaînement* général des principes d'imitation contenus dans ce premier chapitre, qu'en présentant d'abord un ouvrage que le seul *titre* auroit pu faire oublier dans la foule de ses semblables.

Article II.

7. Si la perspective des formes, ou la perspective *linéaire*, est le premier fondement de l'imitation, nous devons savoir aussi que l'*angle optique* en est la base : l'angle optique est donc aussi la base du second et du troisieme fondement de l'imitation, le *clair-obscur* et la *chromatique* : l'angle optique est donc la premiere base *fondamentale* du dessin.

Toutes ces choses se vérifient sur la nature, puisque les *effets* optiques de l'une ou l'autre branche de perspective ne peuvent varier sans que ceux des autres varient en mêmes proportions, et puisque, si les uns avancent ou reculent en apparence, les autres marchent ou rétrogradent en mêmes mesures de temps et d'espaces ; et de là il faut

conclure que l'optique est en quelque sorte la *racine* de toutes les branches d'imitation visuelle.

Le mot *optique*, tiré du grec, signifie ce qui appartient à la vue: il est le nom d'une science qui fait partie de la physique et des mathématiques; aussi l'appelle-t-on encore *physico-mathématique*. Cette science se divise en trois branches; savoir, optique proprement dite, catoptrique et dioptrique. Les jeunes gens penseront sans doute que l'étude de ces différentes sciences ne peut que *refroidir leur imagination naissante;* mais c'est une erreur, parcequ'elle réchauffe au contraire le génie refroidi.

8. Un artiste est l'imitateur de la nature dans toutes ses parties; il faut donc qu'il en connoisse les principes aussi dans toutes ses par-

ties. Sans doute le génie se trouve dans tous les individus : mais les connoissances plus ou moins étendues le développent d'une maniere plus ou moins grande, plus ou moins brillante ; et l'on peut dire en quelque sorte que le génie sans connoissances n'est point le génie.

9. Les jeunes gens, effrayés de la carriere que nous leur offrons à courir, diront peut être que, plus qu'un autre, un artiste ne peut pas être universel. Dans un sens, il ne le peut pas ; dans un autre il le peut, et le doit être. L'univers est l'objet de son art, et son but est de l'imiter : l'univers est donc l'objet de ses études, et qui dit l'univers dit *tout*. Reste à concevoir ce tout par rapport à l'artiste.

Un peintre de batailles ne représente pas, dans une grande ac-

tion, tous les généraux, officiers et soldats des deux armées ennemies; il n'en représente jamais qu'une partie, mais cette partie est souvent prise pour le *tout*.

Un peintre de paysage ne représente pas toujours tous les détails d'une région, tous les moutons d'un troupeau; dans un port de mer, il ne représente pas tous les vaisseaux qui peuvent s'y trouver, tous les matelots, tous les négociants intéressés: mais ce qu'il en représente est pris pour le *tout*.

Un peintre d'histoire n'introduit jamais dans ses tableaux qu'un nombre suffisant de figures, quoique l'action qu'il représente ait été peut-être naturellement composée d'un plus grand nombre d'acteurs; cependant ce petit nombre de figures, dans une imitation scéno-

graphique, se prend toujours pour une scene complete et pour un *tout*. Il en est de même des sciences par rapport aux artistes : il est un *tout* qu'ils doivent *saisir* aussi scrupuleusement qu'ils en doivent abandonner les détails.

10. Mais en faveur des artistes, qui ne peuvent opérer que d'après des objets réellement ou supposés *visibles*, ces sciences, si abstraites en elles-mêmes, ou détachées de leur tout, se trouvent sensiblement unies sur la nature, qui est le *tout universel*. Là, on les *touche*, on les *voit*, et on les étudie artistement, ou *de visu*, après en avoir pris quelques notions élémentaires dans les auteurs ; et cela suffit, même aux plus savants artistes.

Aussi ne traitons-nous pas ici de ces sciences; ce seroit sortir du plan

que nous nous sommes proposé, ce seroit entreprendre au-delà de nos forces. Nous nous contentons seulement d'en parler en artiste, et de n'en dire même que deux mots; mais ces deux mots, au moins, doivent-ils être sus.

11. On ne pardonnera jamais à un artiste d'ignorer la division physique des trois principaux fondements de l'imitation; savoir, la forme des objets, leur clair-obscur, et leurs couleurs locales : il est vrai que la perspective *linéaire* a été traitée par un grand nombre d'auteurs; mais je ne pense pas qu'on ait jamais traité de la perspective *aérienne*, comme nous le ferons dans cet ouvrage.

Article IV.

12. L'optique proprement dite

enseigne particulièrement de quelle maniere se fait la vision, pourquoi les objets paroissent *distincts* ou *confus*, plus *grands* ou plus *petits*, plus *proches* ou plus *éloignés* qu'ils ne sont. L'optique proprement dite, et la perspective naturelle des *formes*, ne sont donc, en quelque sorte, qu'une seule et même chose.

Mais les deux autres parties de l'optique, en général, sont relatives aux deux parties de la perspective *aérienne*, puisque la dioptrique, qui nous fait connoître la différente densité des milieux, et par conséquent les différentes densités de l'*air*, nous conduit à la connoissance des différentes *gradations* et *dégradations* des jours et des ombres, et puisqu'enfin la catoptrique nous enseigne comment les objets nous sont rendus visibles par la

réflexion des rayons de la lumiere vers nous.

ARTICLE V.

13. On a donné le nom de *vision* à une certaine sensation produite par l'union intime de la substance spirituelle de l'ame avec le corps: l'œil en est l'organe. Au fond de l'œil se trouve la rétine, qui n'est qu'une expansion du nerf optique en forme de petits rets; ce qui l'a fait appeller rétiforme ou réticulaire.

Quoique le superbe mécanisme de cet organe soit assez curieux pour intéresser tout le monde, nous ne dirons cependant rien des tuniques et des différentes humeurs qui le composent; ni des différentes densités de ces dernieres, ni des loix de réfraction qu'elles imposent aux rayons de lumiere qui les tra-

versent, ni de la dioptrique par conséquent, au moins n'en parlerons-nous qu'en passant.

§. II.

Second principe de l'imitation : le clair-obscur.

Article premier.

14. La premiere partie de la perspective aérienne, ce second fondement de l'imitation, le clair-obscur enfin, dont les effets ne sont rendus sensibles qu'au moyen de la réflexion des rayons de lumiere, est la matiere principale de ce traité : mais, préliminairement, nous dirons un mot de la catoptrique.

Cette science examine particulièrement les corps plus propres à réfléchir la lumiere, comme les miroirs, tous les corps *polis*, et qui

sont élastiques. Lorsque la lumiere, extrêmement élastique, vient frapper un autre corps élastique, elle se réfléchit, et cette réflexion provient de ce que les molécules élastiques des deux corps sont en même temps *roides* et *flexibles*.

Au moyen de la *flexibilité*, la lumiere et les corps qu'elle frappe se compriment et changent de formes à l'instant du choc; et par la *roideur*, les molécules de la lumiere et des corps, après le choc, reprennent leurs premieres figures : de là s'est établie cette regle de réflexion qui dit que *la réaction est toujours égale et contraire à l'action.*

En effet, de quelque maniere qu'un rayon de lumiere primitive tombe obliquement sur une surface, *son angle de réflexion est toujours égal et contraire à son angle*

d'incidence. C'est une règle physique du clair-obscur.

ARTICLE II.

15. On joint encore à l'élasticité les regles du *mouvement* qui concourent aux mêmes effets, puisqu'un corps ne peut tomber obliquement sur une surface horizontale, par exemple, sans être en même temps animé d'un mouvement horizontal et d'un mouvement perpendiculaire pour remonter encore obliquement, mais du côté opposé, *faisant un angle de réflexion semblable à l'angle d'incidence.*

ARTICLE III.

16. Après les causes générales de la réflexion, examinons les causes particulieres de la *plus* ou *moins* forte réflexion de la lumiere par

rapport aux différentes modifications des corps, relativement au *poli* de leurs surfaces d'abord, réservant l'examen des couleurs locales lorsqu'il sera question du troisieme fondement de l'imitation.

Nous savons qu'une glace non polie ne réfléchit qu'autant de rayons de lumiere qu'il en faut pour être visible seulement, mais qu'elle en réfléchit un bien plus grand nombre au moyen de son poli: indépendamment de l'élasticité des corps, le poli de leurs surfaces est donc absolument nécessaire pour les obliger à réfléchir autant de rayons de lumiere à la fois, et aussi vigoureusement qu'on l'exige des miroirs.

Une eau dormante est un véritable miroir capable de réfléchir les rayons du soleil de maniere à nous incommoder autant la vue que la

glace la mieux polie : mais si, par le vent, la surface unie de l'eau vient à être agitée, aussitôt il s'y forme une infinité de monticules qui la rendent en quelque sorte semblable à la glace non polie.

Quoique tous ces monticules soient très brillants chacun en particulier, pris en général, ils le sont bien moins que la surface de l'eau avant son agitation, parceque sa surface unie, ayant reçu du soleil des rayons sensiblement *paralleles* entre eux, les réfléchit de même, au lieu qu'après son agitation, chaque monticule, qui présente autant de formes convexes, ne peut réfléchir que des rayons *divergents*.

D'ailleurs tous ces monticules ne peuvent être éclairés que du côté qu'ils reçoivent la lumiere,

pendant que, de l'autre, ils restent dans l'ombre; et cette infinité de petites ombres obscurcissent tellement la surface de l'eau, qu'elle n'est plus comparable à elle-même avant son agitation.

Article IV.

17. On peut appliquer cette expérience à toutes les surfaces. Un drap de même couleur qu'un autre, verd, jaune, rouge, sera beaucoup plus éclatant de lumiere, s'il est beaucoup plus *uni*, parcequ'ayant beaucoup moins de monticules, ou les monticules étant plus applatis, ils réfléchiront beaucoup plus de rayons à la fois.

L'habit d'un officier, dont le drap sera plus fin que celui de ses soldats, quoique de même couleur, paroîtra beaucoup plus éclatant de

lumiere ; il paroîtra plus blanc si l'uniforme est blanc, d'un plus beau jaune, ou d'un plus beau rouge. Une mousseline fine, une batiste, paroîtra bien plus blanche qu'une grosse toile.

Une pierre qui a le grain fin sera plus éclatante qu'une autre de même couleur dont les pores seront plus grands. Supposons, par exemple, un édifice nouvellement construit, et dont toutes les pierres sont parfaitement seches, mais dont la partie supérieure est construite en pierres bien *unies*, la partie moyenne en pierres *piquées*, et l'inférieure *vermiculée ;* quoique de même couleur de haut en bas, cet édifice paroîtra sous trois *teintes* différentes : supérieurement il sera très éclatant, au milieu beaucoup moins ; et la partie inférieure, comparée à la supérieure, paroîtra fort obscure.

§. III.

Troisieme principe de l'imitation : couleurs locales.

Article premier.

18. Nous avons examiné précédemment la *plus* ou *moins* forte réflexion de la lumiere sur le *poli* des surfaces ; reste à l'examiner sur les *couleurs locales*. Mais afin de concevoir la *plus* ou *moins* forte réflexion de la lumiere par les couleurs locales, il faut connoître auparavant les différents degrés de réfrangibilité des couleurs *primitives*.

A l'aide du prisme, Newton nous a enseigné qu'un rayon du soleil, de la grosseur d'une plume à écrire, et réfractée sur un carton blanc au fond d'une chambre obscure, pro-

duisoit une image de sept couleurs, et qu'elles étoient toujours en cet ordre rangées.

[rouge, orangé, jaune, verd, bleu, indigo, violet.]
1 2 3 4 5 6 7

Mais comparant cette image à la place qu'occuperoit sur le carton le rayon solaire *direct,* on voit que le *rouge* en est toujours le plus près, et le *violet* le plus éloigné, l'ordre des cinq couleurs intermédiaires réservé, le verd au centre.

De cet ordre on a conclu que le rayon rouge (ou qui faisoit paroître le rouge) étoit le moins réfrangible, et que le violet, son opposé, l'étoit plus qu'aucun autre; enfin que les rayons intermédiaires avoient chacun un degré de réfrangibilité relatif à la place qu'il occupe dans l'ordre général. En conséquence,

les auteurs modernes assurent que la variété des couleurs dépend du changement de la *tissure* des corps, qui reçoit et brise les rayons du soleil.

19. Mais parceque la lumiere est le principe des couleurs, on voit qu'un rayon direct ou non réfracté du soleil réunit en lui le premier principe apparent de toutes les couleurs primitives, sans en produire aucune des sept, mais seulement le *blanc*, qu'on peut dire la mere des autres, et couleur universelle apparente : son opposé est le noir (1) : mais parceque rien ne l'annonce dans les sept couleurs prismatiques, peut-on dire le noir une couleur ?

(1) Admettant avec tout le monde les sept couleurs prismatiques, en artiste il nous est permis de regarder le *blanc* et le *noir* comme deux autres cou-

Nous croyons qu'il peut, avec les *sept* et le *blanc*, compléter le nombre neuf, mais que le noir est une couleur *absorbante*, invisible, et assez ennemie de la lumiere pour préparer continuellement à ses rayons autant de sépulcres qu'il lui est possible, afin que, suivant les différentes modifications des corps, ils nous paroissent plus ou moins obscurs. Quoi qu'il en soit, passons à la *plus* ou *moins* forte réflexion de la lumiere par les couleurs locales.

Article II.

20. Les objets réfléchissent plus ou moins de rayons de lumiere à la

leurs, puisque, sur la palette, le blanc, ainsi que toutes les couleurs obscures, compose différents mélanges, ou les teintes nécessaires aux sept couleurs prismatiques, pour établir ce qu'on appelle *coloris* sur la toile.

fois, parcequ'ils sont plus ou moins favorablement disposés à supporter tels ou tels rayons sans les affoiblir ou les absorber entièrement. Un drap blanc, ou la neige, par exemple, présente une surface très éclatante, quoique très flexible : mais, à cause de la disposition naturelle de ses particules et de leur *convenance* avec la réunion de tous les rayons du soleil qui produit le *blanc*, la neige, peut-être, n'en absorbe aucun et les réfléchit tous après les avoir reçus. Voyons l'opposé du blanc.

21. Nous appercevons bien des corps que nous disons noirs ; mais réellement il n'en existe aucun dans l'ordre commun. Les objets que nous appellons noirs ne le sont que relativement aux autres couleurs, parcequ'au lieu de réfléchir pure-

ment et sans altération les rayons de la lumiere, ils absorbent entièrement les uns, d'autres plus ou moins, et ne réfléchissent en général qu'un mélange confus de rayons divers; mais ce mélange *obscur*, que nous appellons communément noir, est toujours un composé plus ou moins pur des rayons de la lumiere.

Dans l'ordre commun, le vrai noir est un *nihil*, et jamais il ne présente aucun objet : rien n'est plus propre à donner une idée du *vrai* noir, qu'un *trou* de rocher qui répond à quelque profonde caverne privée de toutes lumieres d'ailleurs: les croisées de nos maisons mêmes suffisent, extérieurement vues d'une distance convenable, parceque le *vuide* qu'elles présentent *absorbe* absolument toute espece de

rayons de lumiere pour n'en réfléchir aucun (1).

Les objets que nous appellons *noirs* ne sont donc que des corps plus ou moins *obscurs*, mais *visibles*, parcequ'ils réfléchissent toujours plus ou moins des rayons de la lumiere. Tel marbre noir paroîtra d'une teinte *bleuâtre*, parceque, dans la confusion des rayons de lumiere, il réfléchira plus particulièrement une portion des rayons bleus : un vieux drap noir, à cause de sa modification particuliere, paroîtra d'une teinte *rougeâtre*, parceque, dans la confusion des rayons de lumiere, il réfléchira plus parti-

(1) Considérer toutes ces instructions préliminaires comme autant d'inutilités abstraites et ennuyeuses, ce seroit se tromper, puisqu'après une seconde lecture de cet ouvrage, on ne pourra se dispenser d'en juger autrement.

culièrement une portion des rayons rouges et orangés, etc.

Article III.

22. On a vu précédemment qu'entre tous les rayons du soleil celui qui fait paroître le *rouge* est le moins réfrangible (1). De cette résistance à conserver la plus prochaine place du rayon solaire non réfracté ou direct, on peut conclure que son union avec le tout est plus forte que celle d'aucun autre rayon, et qu'en raison de cette plus forte union du rayon rouge avec le tout ou le *blanc*, la couleur *rouge* doit plus abondamment, plus vigoureusement, et avec beaucoup plus d'éclat, se réfléchir vers nous que toutes autres couleurs dont les rayons sont plus réfrangibles.

(1) Voyez n° 18.

Effectivement, aucune autre couleur prismatique n'est apperçue d'aussi loin que la rouge et avec autant de *sûreté;* c'est pourquoi les artistes profitent souvent de cette couleur éclatante pour appeller l'œil du spectateur où ils veulent, et produire, au moyen de l'opposition, de grands effets de *clair-obscur-chromatique.*

Sans le dire, on conçoit bien sans doute que, pour produire de grands effets de clair-obscur-chromatique dans un sujet, il ne faut pas nécessairement y introduire toujours des figures drapées en rouge, puisque la couleur *orangée* peut en tenir lieu; avec celle-ci même on peut introduire encore le rouge sans la détruire, mais un rouge *rompu* et peu éclatant qui laisse dominer l'orangé.

Suivant l'ordre de la réfraction, le *rouge* est donc plus éclatant de lumiere que l'*orangé*, celui-ci plus éclatant que le *jaune*, etc.; d'où il résulte que, dans la nature et ses imitations, la figure, entre les autres, qui sera drapée de couleur *rouge*, paroîtra la plus saillante au-devant de leur fond, plus près de l'œil, et plus brillante.

Article IV.

23. En raison de ces principes, hasardons de proposer un petit systême de chromatique qui peut aider beaucoup à la mémoire des jeunes artistes; s'il ne présente pas au premier coup-d'œil des avantages très apparents, au moins il ne fera tomber personne dans l'erreur.

Sur une ligne horizontale (*pl. I*,

fig. 1), dessinez, à cinq pieds et demi de distance l'une de l'autre, neuf fois la *même* figure de cinq pieds et demi de haut, mais toutes drapées de couleurs différentes, suivant cet ordre,

noir,	violet,	indigo,	bleu,	verd,	jaune,	orangé,	rouge,	blanc.
9	8	7	6	5	4	3	2	1

Si toutes les couleurs sont prismatiques, tendres, célestes, et sur un fond grisâtre, quoique sur une ligne horizontale et au même plan, chacune d'elles, aux yeux d'un artiste au moins, paroîtra se dégrader de clair-obscur-chromatique en raison du degré de réfrangibilité particulier à chaque couleur, ou suivant le degré de force plus ou moins grand de leur réflexion.

A la place de la figure drapée de *blanc* (*fig.* 3, *pl. I.*), on peut substituer une semblable figure drapée

de *noir*, parcequ'un objet blanc ou noir, mais détaché, s'approche également de l'œil par l'opposition de son fond, l'un à cause de son éclat, l'autre à cause de son obscurité ; cependant, parceque toutes ces figures sont de même hauteur, elles doivent être vues de la plus grande distance possible: En traitant *théoriquement* de la perspective *linéaire*, cette nécessité sera démontrée (1).

24. Quoi qu'il en soit, veut-on trouver une espece d'illusion dans ce tableau chromatique? supposons toutes nos figures dégradées de hauteur, en sorte que la derniere ne se trouve avoir que la moitié de la premiere *(fig. 2)*, et la hauteur de l'œil à la base du tableau ; quoiqu'on ne puisse juger, à ce point de vue, des différents enfonce-

(1) Voy. à la fin, le sup. des N°s. 22, 23.

ments par les *plans* inférieurs, ces figures pourront cependant paroître s'enfoncer graduellement, environ de cinq en cinq pieds, vers l'horizon.

Léonard de Vinci dit, chap. 45, « qu'il y a une espece de perspec« tive qu'on nomme *aérienne*, qui, « par les divers degrés de *teintes*, « peut faire connoître la différence « des éloignements de divers ob« jets, quoiqu'ils soient tous sur une « même ligne. »

25. Si les *teintes aériennes* produisent ces effets, les couleurs locales, étant elles-mêmes de différentes *teintes*, peuvent donc aussi faire *paroître* différents éloignements entre les objets, quoique sur une même ligne horizontale, et de là il faut conclure que les trois principaux fondements de l'imitation,

savoir, la *forme*, le *clair-obscur*, et les *couleurs locales*, concourent toujours inséparablement aux effets généraux et particuliers de leur dégradation réciproque.

Il est vrai que, sur la nature, souvent nous jugeons aussi-bien de la distance d'un tilleul que de celle d'un if, d'un homme vêtu de *bleu*, que d'un autre vêtu de *rouge*, parceque le *mouvement* des objets propres, ou celui de ceux qui les avoisinent, décide nos jugements: cependant, sur la nature même, suivant les différentes *oppositions* de couleurs, et sans mouvement des objets, souvent aussi nous nous imaginons ce qui n'est pas.

Un artiste qui sait que les *formes*, les *teintes* et les *couleurs*, sont également soumises à la dégradation optique linéaire et aérienne, ne

peut donc jamais négliger de s'appuyer *également* de ces trois bases fondamentales de l'imitation pour faire paroître les objets en perspective imitée, plus ou moins au-delà de la toile, et pour faire *illusion* (1).

(1) Dans les imitations, on ne peut exiger qu'une illusion *momentanée :* il seroit même ridicule d'en espérer d'autre, à cause de l'inévitable *immobilité* des objets.

CHAPITRE II.

Observations particulieres sur quelques effets de clair-obscur.

ARTICLE PREMIER.

26. On a observé pendant la nuit que les objets peu éloignés paroissent plus *loin* qu'ils ne sont, parcequ'accoutumés à ne voir que confusément les objets lointains, nous jugeons éloignés ceux qui nous paroissent sombres et confus. De là vient que, pendant la nuit, nous sommes souvent effrayés d'un objet que nous approchons ou qui nous approche, parcequ'à deux pas de plus nous l'avions jugé plus loin qu'il n'étoit.

ARTICLE II.

27. Pendant la nuit, les feux clairs paroissent plus *près* qu'ils ne sont, parcequ'accoutumés à voir très lumineux les objets peu éloignés, et à cause de la grande opposition de ces feux avec les autres objets, nous les jugeons beaucoup plus près qu'ils ne sont. D'ailleurs les autres objets n'étant pas aussi distinctement apperçus que pendant le jour, et sur-tout les plans, ils ne peuvent pas servir de même au jugement des distances qui se trouvent entre nous et ces feux.

ARTICLE III.

28. Pendant la nuit, la masse de ces feux paroît aussi plus grande de *loin* qu'un pareil volume qui ne seroit pas lumineux, parceque, de loin,

nous voyons le diametre d'un tout composé non seulement du corps lumineux, mais encore de l'*air éclairé* qui l'environne; dans l'obscurité, les masses lumineuses paroissent donc en même temps et plus *grandes* et plus *près* qu'elles ne sont. De semblables observations sont bien précieuses en matiere de clair-obscur, et sur-tout à son *intelligence*.

Article IV.

29. Par rapport à l'intelligence du clair-obscur, disons donc sur l'art. I, que, dans un paysage, certains objets, à quelques plans vers l'horizon, pourront paroître encore plus enfoncés qu'ils ne sont, au moyen d'une obscurité accidentelle qu'ils recevront par l'interposition supposée de quelques nuages; ce

qui fera croire aussi les objets postérieurs à cette obscurité supposée plus loin qu'ils ne sont, et par conséquent beaucoup plus d'étendue au sujet entier qu'il n'en a réellement. Mais, dans la masse obscurcie, l'on doit placer des objets de couleurs obscures.

Dans un sujet historique, on peut apporter la même intelligence, puisqu'on y peut supposer un objet quelconque qui obscureisse une figure ou un grouppe entier, afin de le faire paroître plus éloigné qu'il n'est, pourvu qu'il ne se détache pas sur un fond trop clair; ce qui détruiroit toute l'intelligence et l'illusion demandée.

Opérer de cette maniere, vaut bien mieux que de dégrader presque à *moitié* des figures, qui cependant ne paroissent, en plan, qu'à

deux pas du premier objet aisément visible. Nous le démontrerons dans notre *théorie* de perspective linéaire.

30. Sur l'article II, disons que certains objets enfoncés peuvent être en quelque sorte *rappellés* vers l'œil, en les supposant accidentellement éclairés d'un rayon de soleil passant à travers quelques nuages. Dans un sujet intérieur, et au moyen d'un semblable accident de lumiere plus ou moins brillante, on peut donc rendre plus ou moins intéressante une figure enfoncée, quoique plus ou moins dégradée de hauteur et de forme.

31. Enfin sur l'art. III, nous observerons quelques effets de clair-obscur relativement aux masses *claires* des objets et à l'opposition de leurs *fonds*. Dans le tout ensem-

ble des objets, les postérieurs servent de fond aux antérieurs, et certainement l'intelligence des fonds est très importante à posséder avec principes.

Voyons donc la nature, comparons-en le clair et l'obscur; comparons la masse lumineuse d'un flambeau avec les ténebres qui l'environnent pendant la nuit et qui lui servent de fond; comparons enfin les masses *claires* des objets à la masse lumineuse du flambeau, et les *fonds* que nous observons pour détacher ces masses à l'obscurité de la nuit : la différence ne consiste que dans le plus ou le moins.

Nous apprendrons que toute espece d'objets vivement éclairés (pouvant être considérés comme autant de corps lumineux rayonnant de toutes parts pour éclairer

les objets voisins) illumine en même temps l'*air* qui les environne; nous comprendrons que si l'effet du flambeau qui éclaire son atmosphere n'est pas aussi sensible aux environs des objets seulement éclairés, il en existe toujours plus ou moins; et cet effet seroit-il presque insensible, puisqu'il est dans l'ordre de la *nature*, on doit toujours l'observer dans ses *imitations* pour suppléer à leur inévitable imperfection, dont la plus grande cause est le défaut de mouvement.

Dans un tableau d'histoire, en effet, rien ne paroît plus naturel et plus harmonieux en même temps qu'un grouppe de figures qui, du côté de ses jours, vient à se détacher sur un fond clair, soit au moyen de ses demi-teintes propres, soit au moyen de quelques draperies de

couleur équivalente, puisqu'un pareil grouppe fait en partie l'effet du flambeau, puisque ses grands clairs paroissent illuminer l'*air* des environs, et puisqu'il n'en paroît que plus *radieux*, plus *isolé*, plus *saillant* au devant des objets qui lui servent de fond, par conséquent beaucoup plus illusoire et plus agréable en même temps.

Au moyen de cette intelligence des fonds, les portraits paroissent également isolés, saillants et détachés; au contraire, les portraits à fonds noirs produisent effectivement une forte opposition, mais une opposition seche, désagréable, rebutante, et même quelquefois effrayante, sans produire aucun relief ou isolement aérien.

Dans les tableaux historiques, les fonds aériens, dont le principe

est *naturel*, laissent présumer aux spectateurs une certaine masse d'*air* plus ou moins éclairée que l'objet est plus ou moins lumineux, et cette masse d'air se trouve en quelque sorte mesurée par le spectateur sans y penser ; de sorte que de même il juge en un instant l'objet plus ou moins noble, plus ou moins saillant ; il le juge absolument isolé, il se persuade qu'il est *naturel*.

ARTICLE V.

32. Voilà ce qu'on peut légitimement appeller l'*intelligence* du clair-obscur, la *magie aérienne*, puisqu'elle suppose une dégradation générale bien *conçue* et bien *exécutée :* aussi le savant artiste ne s'imaginera-t-il jamais faire paroître beaucoup d'intelligence en oppo-

sant par-tout de grands *blancs* à de grands *noirs*, parcequ'une pareille opposition est plutôt un combat de tons et de couleurs qu'une douce et naturelle harmonie.

Le contraste des formes et des attitudes, l'opposition des tons, je le sais, sont autant de préceptes reçus et excellents; mais sans l'étude de la nature et de son harmonie, sans l'étude des trois principaux fondements physiques et harmoniques de l'imitation, jamais tous ces préceptes ne seront bien observés que par hasard, ou, si l'on veut, par *routine*, tantôt bien, tantôt mal, et plus souvent *mal* que bien.

33. De ce qui précede on peut tirer ces deux conséquences. 1°. Plus un objet est vivement éclairé, plus l'*air* qui l'environne doit être lumi-

neux et léger. Les portraits se trouvent quelquefois représentés en pleine campagne, par conséquent très éclairés; le ciel y sert de fond, et cela n'empêche pas que le portrait en paroisse très détaché, pourvu qu'on ne s'avise pas de lui barrer la tête obliquement avec le bord d'un nuage obscur, comme dans un intérieur avec l'ombre portée d'un mur. 2°. Moins un objet reçoit de lumiere, ou plus il est naturellement obscur, plus aussi l'*air* qui l'environne doit l'être : le portrait d'un paysan, dont les chairs sont basanées et les vêtements grossiers, seroit sans harmonie sur un fond clair et léger, parceque les fonds de pareils objets doivent plutôt faire supposer le fond d'une chaumiere que celui d'un palais, des murs rustiques que des damas,

des glaces, ou des vernis. Ces principes généraux peuvent souffrir des exceptions; c'est à l'artiste intelligent de suppléer à tout ce que nous ne pouvons distinguer (1).

(1) Voyez, à la fin, le supplément des nos 31, 32 et 33. Les éleves ne doivent cependant pas s'y arrêter avant d'avoir bien étudié tous nos principes de perspective aérienne.

CHAPITRE III.

De l'air, de la lumiere primitive; et de la lumiere réfléchie.

§. I.

De l'air.

34. L'AIR est un fluide composé de particules diaphanes, extrêmement élastiques et flexibles, qui servent à propager la lumiere; et, par rapport aux rayons de lumiere qui le traversent, on appelle l'air un *milieu.*

Ce milieu ou l'air étant perpétuellement chargé, plus ou moins, de particules terrestres et opaques,

élevées de la terre au moyen de ses exhalaisons ou vapeurs, se trouve plus ou moins obscurci; enfin, à cause des variétés perpétuelles de l'air, ou de ses différentes températures, suivant les saisons et les heures même du jour, il est tantôt *sec*, tantôt *humide*, par conséquent plus ou moins *élastique*.

35. Dans l'air, il est donc toujours un principe général plus ou moins puissant de dégradation ou d'obscurcissement, qui varie perpétuellement les effets de *clair-obscur* et de *chromatique naturels*, ou de perspective aérienne. Aussi la lumiere passant dans l'air, surtout après sa réflexion, perd-elle graduellement sa force à mesure que ses rayons s'étendent en s'éloignant de leur origine et du corps éclairé : aussi les parties *éclairées*

des objets se dégradent ou s'obscurcissent-elles graduellement, en raison du volume d'air qui se trouve entre eux et nous. La *sécheresse* et l'*humidité* de l'air, qui produisent son *élasticité* ou sa *flexibilité*, sont donc les plus puissants agents des *variétés aériennes* de clair-obscur et de chromatique.

§. II.

De la lumiere primitive.

36. Suivant le systême des Newtoniens, la lumiere est composée de particules de matieres infiniment *déliées* et presque infiniment *petites*, envoyées par les corps lumineux en ligne *droite* avec une *vîtesse* incompréhensible.

La lumiere est composée de particules infiniment *déliées* et presque

infiniment *petites*, puisqu'elles s'insinuent à travers les pores du verre, quoique ce corps soit impénétrable à l'air que nous respirons.

La lumiere se meut en ligne *droite*, puisque si l'on pratique, dans une chambre obscure, deux petits trous l'un à l'autre opposés, un rayon du soleil entrera par l'un d'eux et sortira par l'autre, en traversant la chambre obscure sans l'éclairer.

Enfin, la *vîtesse* de son mouvement est incompréhensible, puisqu'elle parcourt, en quatorze minutes, environ soixante-six millions de lieues, selon certains auteurs.

37. Plus que l'air, la lumiere est extrêmement élastique, par conséquent réflexible; et la *réflexibilité* de la lumiere, en nous rendant les objets visibles, est la principale

cause naturelle des effets du clair-obscur. Mais nous distinguerons les lumieres en lumieres *primitives, directes* ou *incidentes*, et en lumieres *indirectes* ou *réfléchies*.

Sans lumière primitive, tout le monde sait qu'aucun objet ne seroit éclairé, qu'aucun ne réfléchiroit de lumiere, qu'aucun ne seroit visible. Mais, si foible que soit une lumiere, les corps qui en sont éclairés, ou qui le paroissent plus ou moins *à cause des distances*, sont aussi plus ou moins visibles.

38. On distingue deux especes de lumieres primitives; les *célestes* et les *terrestres*. Les *célestes* sont le soleil et la lumiere vague de l'atmosphere appellée *jour*, celle de la lune, et celle des étoiles mêmes, qui produisent pendant la nuit une lumiere atmosphérique ou indéter-

minée. Au nombre des lumieres terrestres, on peut compter tous les feux en général, un flambeau, une lampe, etc.

Les rayons de lumieres astrales doivent toujours être considérés comme *paralleles* entre eux, à cause de la distance extrême qui se trouve entre ces corps lumineux et la terre, et à cause de leur volume immense, comparé à la petite étendue des objets visibles à la fois d'un seul point: cependant, comme tous les autres corps lumineux, le soleil fait toujours voir ses rayons *divergents*, lorsqu'au ciel on le regarde lui-même, puisqu'à travers les nuages ils forment entre eux ce qu'on appelle une *gloire*.

On ne suppose aucune altération sensible dans la longueur de ses rayons *incidents*, quelque chemin

qu'ils parcourent pour venir éclairer les objets, à cause de l'extrême activité de ce corps lumineux, et parceque les lointains de toutes especes d'étendues visibles sont, en nature, aussi vivement éclairés que les objets qui nous environnent: cependant l'apparence est contraire, à cause des principes de dégradation et d'obscurcissement dont nous avons parlé (n° 35), et qui font la principale matiere de ce traité.

39. Les lumieres terrestres doivent être considérées bien différemment, ainsi que les effets de clair-obscur qu'elles produisent, quoique communs sous quelques rapports. Les rayons incidents mêmes d'une lumiere terrestre, quelle qu'elle soit, sont toujours très sensiblement *divergents* entre eux,

parceque le corps lumineux qu'ils ont pour centre est toujours très petit, comparé à la masse des objets qu'il éclaire.

Aussi la dégradation de clair-obscur que produisent ces lumieres est-elle beaucoup plus prompte, plus sensible, et de moindre étendue que celle qui s'opere sous les rayons du soleil, à cause que les rayons de lumieres terrestres s'alterent très promptement, à mesure qu'ils s'étendent ou qu'ils s'éloignent de leur centre d'activité.

§. III.

De la lumiere réfléchie.

40. Tout corps éclairé d'une lumiere quelconque renvoie ou réfléchit les rayons de lumiere qu'il reçoit, au moins en partie, suivant les différentes modifications du corps

éclairé, qui peuvent être plus ou moins absorbantes, ou plus ou moins réfléchissantes (1).

Mais parcequ'il se trouve toujours entre les objets éclairés et l'œil de celui qui les regarde un volume d'air plus ou moins considérable, un objet plus éloigné de l'œil qu'un autre paroîtra beaucoup moins lumineux à cause du chemin plus considérable que les rayons *réfléchis* auront à parcourir dans l'air, et parceque cette masse d'air, plus épaisse, sera moins diaphane et plus difficile à vaincre.

41. Un objet éclairé d'une lumiere primitive se fera voir au moyen d'une seule réflexion des rayons qu'il aura reçus : mais, parceque sa partie éclairée réfléchit en même temps vers l'œil et vers tout

(1) Voyez nos 16 et 20.

ce qui l'environne, un autre objet privé de lumiere primitive, et voisin du premier, peut en être éclairé; de sorte que la lumiere primitive est *une fois* réfléchie par le premier objet sur le corps obscur, et par le corps obscur une *seconde fois* vers nous, pour nous apporter l'image de ses *reflets*.

Mais l'objet obscur, qui n'envoie à l'œil que des rayons de seconde réflexion, et qui n'en réfléchit même qu'une petite partie, parcequ'il en absorbe beaucoup, paroît bien foiblement éclairé, comparé au premier objet. Le premier objet reçoit directement la lumiere du soleil, et se rend visible au moyen d'une seule et premiere réflexion; au contraire, le second objet, qui ne reçoit la lumiere que du premier, ne peut se rendre visible qu'en ré-

fléchissant encore une fois ces mêmes rayons déja foibles et peu nombreux.

42. Cependant plus un objet obscur se trouve près d'un autre objet éclairé primitivement, plus son obscurité se trouve diminuée pour produire de plus grands reflets, parceque les rayons réfléchis par l'objet éclairé primitivement, ayant moins d'espace à parcourir pour atteindre le corps obscur voisin, se trouvent moins altérés, et conservent plus de force pour se réfléchir une seconde fois (1).

(1) Si l'on pose deux cubes *blancs* sur une surface horizontale également *blanche*, rien ne sera si facile à concevoir. Par des moyens semblables, on peut avoir de même l'intelligence de tout ce qui précede, parceque la *nature* est bien plus éloquente que les livres ; ce qui prouve la nécessité d'un nombre suffisant de *machines* qui puissent en représenter visiblement les opérations invisibles. (Voyez la note de l'avertissement, et celle du n° 20.)

CHAPITRE IV.

De la dégradation aérienne en général, ou de clair-obscur.

43. Le clair-obscur, proprement dit, est le second fondement de l'imitation. Il comprend les effets *naturels* produits sur les objets, par les différentes lumieres célestes et terrestres, c'est-à-dire qu'il comprend non seulement les différentes situations et qualités des lumieres, mais encore la dégradation plus ou moins sensible des jours et des ombres, à cause des différentes masses d'air interposées; ce qui est assez bien exprimé par les deux mots clair-obscur, de l'italien, *chiaro scuro*.

44. En traitant de la dégradation, nous aurions desiré pouvoir donner le nom de *clair* à la partie éclairée d'un objet, et celui de *clair-obscur* à sa partie obscure qu'on appelle *ombre :* mais on auroit aisément confondu tous les *clair-obscurs*, ou les ombres, avec l'ensemble du clair-obscur proprement dit; ce qu'il falloit éviter, sans doute.

Pour éviter aussi de confondre les parties éclairées des objets avec les corps lumineux qui les éclairent, nous rejetons absolument le mot *lumiere,* qu'on a l'usage d'employer indifféremment pour désigner les uns et les autres. Ayant à parler tantôt des lumieres primitives ou réfléchies, tantôt des parties éclairées des objets, ou de leurs *jours,* il est certainement impossible de n'employer qu'un seul et même

mot pour désigner tantôt une chose et tantôt une autre (1).

45. C'est pourquoi nous substituons au mot *lumiere* celui de *jour*, pour signifier le clair des objets, et nous appellons leurs parties obscures, ou leurs ombres, *jours obscurs*. Cette dénomination des ombres ne paroîtra point extraordinaire, lorsqu'on verra dans la suite que les parties *claires* et les parties *obscures* ont *les mêmes principes d'existence*, et qu'elles doivent avoir par conséquent *les mêmes principes de dégradation*.

46. Mais avant d'entreprendre l'étude de la dégradation *aérienne*,

(1) L'abus des expressions se glisse par-tout de temps en temps ; quand il est possible, il est donc essentiel d'essayer à introduire des termes plus convenables, des expressions techniques et vraiment intelligibles, à la place de celles qui sont trop générales.

on doit bien se convaincre que, tant qu'on ignorera l'intime relation, ou la parfaite analogie de la dégradation *aérienne* avec la dégradation *linéaire*, ou le raccourci des *plans*, jamais la *perspective aérienne* ne sera bien conçue.

Nous avons vu, chap. Ier des principes généraux, art. II, du premier fondement physique de l'imitation, que l'angle optique est non seulement la base de ce premier fondement, mais encore celle des deux autres. Ajoutons ici que, si l'*angle optique* est plus particulièrement le premier agent de la dégradation des plans, l'*air* est particulièrement le premier agent de la dégradation *aérienne*.

Mais l'*angle optique* et l'*air*, en perspective naturelle, sont toujours de si bon accord, qu'ayant une fois

choisi telle ou telle température, *seche* ou *humide* (afin de fixer un genre de clair-obscur), leurs opérations réciproques ne font jamais qu'un *tout* indivisible ; de sorte qu'on peut dire que la perspective des *plans*, et la perspective des *jours* et des *ombres*, paroissent toujours si extrêmement unies ensemble, et si intimement *liées*, que l'une sans l'autre ne peut avancer d'un pas, ou le rétrograder (1).

La dégradation des plans marque, à chaque profondeur vers l'horizon, la diminution *optique* des objets ou de leurs formes : la dégradation de clair-obscur, aux mêmes profondeurs, marque la diminution *optique* de leurs jours et de leurs

(1) Toutes ces choses seront démontrées dans notre *théorie* de perspective *linéaire*. (Voyez la note n° 5.)

ombres, ou des jours *directs* et des jours *indirects*, qu'on appelle *ombres*.

47. Remarquez que les expressions de jours *directs* et jours *indirects*, grands et petits jours, grands clairs et jours obscurs, n'enlevent point aux ombres le nom d'usage; mais, conformément au n° 45, toutes ces différentes expressions doivent faire comprendre que, pour observer une dégradation vraiment *aérienne*, il faut que, par-tout, on apperçoive la présence de l'*air*, soit en nature, soit dans ses imitations, c'est-à-dire que les plus fortes ombres mêmes doivent participer plus ou moins de sa qualité lumineuse.

Nous avons prouvé, n° 20, qu'il n'y a que ce qu'on appelle vulgairement *trou* qui paroisse vraiment noir : l'ombre d'un corps n'est pas

un trou, l'ombre d'un corps n'est donc jamais absolument noire. Sans doute on ne peut pas dire qu'elle soit blanche, puisqu'elle est ombre; mais entre ces extrêmes il est un *medium* aérien, composé de blanc et de noir, pour établir une teinte obscure, d'un *blanc noir* ou d'un *noir blanc*, c'est-à-dire *clair* et *obscur* tout ensemble.

Dans l'union de ces deux mots, *clair* et *obscur*, ou *clair-obscur*, il ne suffit pas de considérer les jours et les ombres des objets en masse; il faut encore appercevoir le clair-obscur, ou dans les jours, ou dans les ombres seulement, parceque les jours, comme les ombres, vus séparément, sont plus ou moins composés de *clair* ou d'*obscur*, qu'ils sont plus ou moins dégradés (1).

(1) Voyez n° 40.

Ce n'est donc pas sans raison que nous donnons aux ombres le nom de *jours obscurs*, et que nous prétendons démontrer la dégradation des ombres par la dégradation des jours, ou celle des *jours indirects* par celle des *jours directs* (1). Mais, de ces principes, on peut tirer une conséquence essentielle. Si les ombres sont toujours *éclairées* par la réflexion des objets voisins, ou seulement par l'air qui les environne, et si les clairs des objets sont toujours *obscurcis* par les vapeurs de l'atmosphere; c'est donc ignorer les qualités et les propriétés de l'*air* que de peindre *blanc* ou *noir*, puisque le vrai blanc, ou le blanc *pur*, ne se trouve que dans la lumiere, et le vrai noir au fond des cavernes.

(1) Voyez n° 45.

48. Il n'est cependant rien de si ordinaire aux jeunes gens qui ne connoissent pas les qualités, les propriétés ni les effets de l'air, que d'errer alternativement d'un extrême à l'autre. Regardent-ils la nature de trop près, ils la voient *grise* et réflectée par-tout : en sont-ils trop éloignés, tous les clairs, dégradés par l'interposition des vapeurs de l'air, leur paroissent très affoiblis, et toutes les ombres, en proportion obscurcies, leur paroissent presque *noires*. Aussi, tantôt près, tantôt loin des objets, ils les peignent tantôt *gris*, tantôt *noirs*, sans examiner le pourquoi.

Ces observations ne sont pas moins intéressantes par rapport à la place qu'on destine aux tableaux, et à la distance d'où ils doivent être vus : on pourroit ajouter même, par

rapport aux lumieres qui doivent les éclairer, puisque leurs ombres, qui paroissent *fraîches* et *aériennes* de près, à une certaine distance, et dans un endroit obscur sur-tout, peuvent paroître *noires*.

49. J'ai vu des personnes admirer également ce qui les *flattoit* et ce qui les *rebutoit* dans certains tableaux de Rembrant. De loin c'étoit, suivant elles, de grands effets de *clair-obscur ;* de près, sans doute, on n'en pouvoit pas juger : mais les ombres qui, de loin, leur avoient paru en général très noires, de près leur paroissoient infiniment agréables. Cependant s'extasier ainsi sur deux contraires, pour *deux* points de vue vouloir trouver *deux* tableaux dans le même, et les trouver également beaux, c'est mal juger un tableau.

Sur tous les tableaux, et relativement à leur grandeur, le premier coup-d'œil doit être donné *de loin;* à la plus grande distance possible, on doit demeurer très *long-temps*, et de là porter le premier jugement, parceque c'est à cette distance, convenable à la grandeur du tableau, qu'il doit produire tous les effets qu'on peut en attendre ; on peut, après cela, s'en approcher pour voir les détails et la touche du maître : mais c'est de *loin* qu'un acteur paroît sublime, c'est toujours de *loin* qu'on se plaît à le voir sur la scene.

Toute imitation, comme la nature, doit être un tout-ensemble de *formes*, de *clair-obscur* et de *chromatique*, fondé sur une même base, sur un même *angle optique*, de même *aspect*, ou de même perspective, et, par conséquent, qui doit

toujours être vu d'une distance *convenable* pour produire de grands effets, paroître agréable, et faire *illusion*. Pour y parvenir encore mieux, il ne faut pas oublier que ce qu'on appelle le *fini* d'un tableau doit toujours être également proportionné à la distance de son point de vue, parceque

> Trop de recherche avilit la peinture,
> Et d'un tableau fait une mignature.
>
> C. DE BERNIS.

50. Mais, parceque la matiere que nous traitons est délicate, et absolument *neuve* pour un grand nombre de jeunes artistes, on voudra bien nous permettre quelques répétitions de principes, afin de mieux affermir leurs idées.

Nous avons dit, n° 39, que la dégradation des jours, sous une lumiere terrestre, est bien plus prompte,

plus sensible, et de *moindre étendue,* que celle qu'on apperçoit sous une lumiere céleste, à cause que les rayons de la lumiere artificielle s'alterent très promptement, à mesure qu'ils s'étendent, en s'éloignant de leur centre d'activité.

En effet, si l'on examine d'abord les objets, seulement *éclairés* d'une *lampe,* les plus près de la lumiere, sans doute, seront les plus lumineux : les objets qui en seront éloignés d'un plan de plus le seront moins ; par conséquent leurs jours, comparés aux précédents, seront obscurcis ou dégradés. Enfin, de profondeur en profondeur, cet obscurcissement ou cette dégradation des jours sera telle, que, n'appercevant plus aucun jour sur les objets lointains, ils seront absolument invisibles, et, s'il est permis de le

dire, tout sera ou paroîtra parfaitement *noir*.

Sous les rayons d'une lumiere plus active, comme celle d'un flambeau, cet obscurcissement se fera moins promptement, c'est-à-dire qu'il lui faudra plus d'*étendue* pour s'opérer absolument, et plus encore sous la lumiere d'un feu considérable.

Il est dit, n° 38, qu'à cause de l'extrême activité du soleil, on ne suppose aucune altération sensible dans la longueur de ses rayons *incidents*, quelque chemin qu'ils parcourent; mais il est essentiel de remarquer qu'après une *premiere réflexion* l'altération de ses rayons devient aussi sensible qu'aux lumieres terrestres, puisque l'obscurité d'un corps n'est éclaircie par la *réflexion* d'un objet éclairé du soleil, que lorsqu'il en est très *près*.

51. Ces observations faites, on peut dire que, si les jours s'obscurcissent de plus en plus, à mesure que les objets s'éloignent de la lumiere, au *dernier terme* d'altération de la lumiere, les *jours* n'existant plus, l'obscurité parfaite en doit prendre la place; plus de jours sur les objets, tout paroît *noir*.

En conséquence, il faut concevoir que, prenant pour lumiere directe ou primitive, par exemple, la *premiere réflexion* seulement des rayons du soleil, on ne tardera pas à s'appercevoir de leur altération et de l'obscurcissement des objets dans l'étendue, à mesure qu'ils s'éloigneront du corps *réfléchissant*.

Cette altération de lumiere une fois comprise, dans les rayons du soleil même, après une *premiere réflexion*, bientôt on conviendra

que plus les objets se trouveront éloignés de l'*œil*, plus ils paroîtront *obscurs*, quoique directement éclairés, jusqu'à ce qu'enfin la lumiere *réfléchie*, absolument *altérée*, ne puisse plus atteindre jusqu'à nous (1).

Les objets éclairés du soleil même, abstraction faite de l'air, peuvent donc, à cause de cette altération des rayons *réfléchis*, paroître s'obscurcir de plus en plus vers l'horizon, jusqu'à ce qu'enfin, ne pouvant plus nous réfléchir aucune lumiere, ils paroissent absolument *noirs*.

52. Mais cet obscurcissement total n'ayant pas lieu sous les rayons du soleil, à cause de la qualité lu-

(1) Il faut bien concevoir cet article avant de passer outre, et, dans la suite, y revenir autant de fois qu'on pourra se trouver arrêté.

mineuse de l'air, incontestablement les ombres, toujours plus ou moins *visibles*, et paroissant plus ou moins éclairées, sont autant de *jours* indirects, *réfléchissant* plus ou moins la lumiere qu'ils reçoivent : c'est pourquoi nous appellons les ombres *jours obscurs*, ou *jours indirects* (1).

D'après ces principes de la dégradation des *jours* en général, de même que les jours directs, les *jours indirects*, ou les ombres, devroient donc aussi s'obscurcir de plus en plus en s'approchant de l'horizon. En effet (conformément aux n°s 50 et 51), les ombres devroient s'obscurcir de même ; mais, parceque l'atmosphere est par-tout lumineuse, un semblable obscurcissement jusqu'à l'horizon ne peut exister.

(1) Voyez la fin du n° 47 et n° 48.

53. Cependant si les jours *indirects* ne paroissent pas s'obscurcir, comme les jours directs, jusqu'à l'horizon, les jours indirects, ou les ombres, s'obscurcissent réellement, à commencer du point de la *station* du spectateur, jusqu'à un certain point d'enfoncement sur la nature : ensuite, et au-delà de ce point d'enfoncement, ils s'éclaircissent de plus en plus jusqu'à l'horizon, au moyen de la qualité lumineuse de l'air (1).

Remarquez que si les ombres s'obscurcissent depuis les premiers plans de la nature jusqu'à ce point d'enfoncement où leur obscurité

(1) Quoique les *fig.* de la *pl.* 2 n'aient été faites que pour donner à la fin de cet ouvrage une plus grande intelligence des procédés secrets de la nature; il est bon de les avoir sous les yeux en lisant cet article.

domine, certainement, sur la nature, les plus grands *noirs* ne doivent pas être au premier plan : les plus grands *noirs* ne doivent donc pas être au premier plan d'un tableau pour être une véritable *imitation* de la nature. Dans la suite, nous essaierons de le démontrer avec évidence.

54. Mais il suffit à présent d'être assuré 1°. que la dégradation des *clairs* ou des jours directs est très uniforme, depuis le premier plan jusqu'à l'horizon, puisqu'ils ne cessent de paroître s'obscurcir à mesure qu'ils s'éloignent de nous ; 2°. que les *ombres* ou les jours indirects ne suivent cette dégradation uniforme des jours directs, et ne s'obscurcissent de même, que jusqu'à une certaine profondeur ; 3°. qu'au-delà de cette profondeur, les petits jours

ou les ombres s'éclaircissent uniformément, jusqu'à paroître de demi-teinte à l'horizon, comme les jours directs ; de sorte que les uns et les autres paroissent s'y confondre, à-peu-près, sous une couleur atmosphérique, céleste et azurée, à cause de l'interposition d'une masse d'air considérable.

Nous terminerons ce chapitre de la *dégradation aérienne en général*, en observant que cette profondeur où les ombres cessent de s'obscurcir, que ce *point* d'enfoncement où se trouve le *ton dominant* des ombres, partage en deux parties distinctes les effets de clair-obscur : c'est pourquoi le chapitre V traitera séparément de la partie postérieure au ton dominant des ombres, et le chapitre VI de la partie antérieure.

CHAPITRE V.

Du clair-obscur postérieur au ton dominant des ombres.

55. Nous avons déja parlé du milieu à travers lequel passent les rayons de lumiere (1); cependant nous en dirons encore un mot, afin de mieux faire concevoir comment est déterminé le *point* d'enfoncement où commence la *dégradation* ou l'éclaircissement des ombres, après leur *gradation* ou obscurcissement (2).

(1) N° 34.

(2) Comme *ombres*, l'obscurcissement des jours indirects est une *gradation* ou augmentation: comme *jours* indirects, leur obscurcissement est une *dégradation* semblable à celle des jours directs.

Ce milieu est l'atmosphere terrestre, ou l'*air :* mais l'air est tout ensemble élastique, lumineux, et vaporeux ; tantôt sec et tantôt humide ; par conséquent plus ou moins *élastique*, et plus ou moins *diaphane*.

L'air étant *élastique*, il propage la lumiere ; *lumineux*, il éclaircit les ombres ; *vaporeux*, il obscurcit les jours directs et indirects : mais, tantôt *sec* et tantôt *humide*, il est plus ou moins élastique, plus ou moins lumineux, plus ou moins vaporeux, plus ou moins transparent.

Conséquemment le *point* d'enfoncement où finit la gradation des ombres, et où commence leur dégradation ; ce *point*, où se trouvent les plus fortes ombres ou leur *ton dominant*, doit paroître tantôt plus,

tantôt moins enfoncé vers l'horizon.

56. L'air est-il sec, élastique, lumineux, transparent, il propage la lumiere *réfléchie* très vivement et de très loin ; l'obscurcissement ou la dégradation des grands jours se fait presque insensiblement vers l'horizon ; l'horizon même paroît d'autant plus éloigné, qu'on apperçoit plus aisément les extrêmes lointains.

57. Au contraire, l'air est-il humide, flexible, obscur, opaque (1), il s'oppose au libre passage des rayons *réfléchis* qu'il altere bientôt (2); l'obscurcissement des grands jours s'opere très promptement ; l'horizon même paroît d'autant plus

(1) Voyez le *Déluge* de Poussin, et le *Soleil levant* dans un *brouillard*, de M. Vernet.

(2) Voyez n° 51.

rapproché, qu'on apperçoit plus difficilement les lointains; disons plus, les extrêmes lointains, précédemment visibles dans un air sec, demeurent invisibles ou confondus dans la vapeur et la monotonie horizontale: enfin le *ton dominant* des ombres est aussi plus près du spectateur, et par conséquent sur des objets moins dégradés linéairement.

CHAPITRE VI.

Du clair-obscur antérieur au ton dominant des ombres.

58. « Il n'est que trop souvent ar-
« rivé que des erreurs érigées en
« principes sont devenues des re-
« gles, et que de bons esprits s'y
« sont assujettis faute de réflexion
« ou de courage nécessaire pour se-
« couer le joug qui leur avoit été
« imposé par leurs prédécesseurs :
« les arts sur-tout ont été exposés
« à ce malheur. L'artiste, malgré ce
« que lui indiquoient ses lumieres
« naturelles, s'est cru à l'abri de tout
« reproche lorsqu'il s'est appuyé sur
« l'exemple des maîtres célebres. »
(M. C.)

59. On croit pouvoir ranger au nombre de ces erreurs le précepte ou le vers 332e du poëme *de Arte graphica,* traduit ainsi par de Piles: « Mais pour le noir *tout pur,* il n'y « a rien qui s'approche davantage ».

Purum autem nigrum antrorsum venit usque propinquum.

Dire que *rien ne s'approche davantage* que le noir *tout pur,* c'est bien clairement dire que, pour faire approcher davantage les objets de premier plan, il faut, dans un tableau, mettre au premier plan le noir *tout pur.* Mais dire que les plus grands noirs se doivent placer au premier plan d'un sujet, c'est dire qu'il faut faire ce qui n'existe pas sur la nature, et qu'il ne faut pas faire ce qui *est.*

Deux raisons physiques s'opposent diamétralement à ce principe

erroné. 1°. Si les jours directs et indirects s'obscurcissent conjointement (comme nous l'avons dit, et comme nous le prouverons bientôt) jusqu'à un certain *point* d'enfoncement vers l'horizon, à partir du spectateur même, les uns et les autres sont donc plus *clairs* au premier plan sur la nature, qu'au deuxieme ou au troisieme. 2°. Si de plus la *réflexion* des premiers plans est plus forte que celle des derniers, à cause que les rayons *réfléchis* y sont moins altérés ; si cette puissance de réflexion, *vive* et lumineuse aux premiers plans, est *naturelle* et constamment *visible*, peut-on refuser d'avouer tout simplement que les ombres *sont* et paroissent constamment plus *claires* et plus brillantes au premier plan qu'au second, au second qu'au

troisieme, etc., jusqu'à ce que, parvenues au plus haut *ton* d'obscurité possible à la nature, elles commencent à se dégrader, postérieurement à ce *ton dominant*, jusqu'à l'horizon ?

Comment donc enfin le noir *tout pur* pourroit-il s'approcher davantage que le *blanc* ou le *rouge*, puisque rien ne représente mieux ce qu'on appelle *trou* que le noir? Un trou, le fond d'une caverne, le vuide de nos croisées, sont autant de *vuides* qui, loin d'approcher davantage que les corps où ils se trouvent, restent au contraire absolument invisibles, comme autant de néants.

On ne peut donc jamais admettre le noir *tout pur*, au premier plan d'un sujet, que pour y représenter des trous, des vuides, ou le

néant, par opposition à l'existence des choses visibles ; peut-être encore ne seroit-il supportable que dans des circonstances fort extraordinaires.

60. Il faut observer qu'ici nous ne sommes pas en contradiction avec le n° 23, parceque la figure drapée de noir (*planche I, fig.* 3), comme tous les corps que nous disons noirs, n'est elle-même qu'un objet *obscur* réfléchissant les rayons de lumiere, et non le noir *tout pur* (1).

Si cette figure étoit entièrement remplie de noir *tout pur*, fût-elle détachée, même sur un fond *blanc*, au lieu de paroître en saillie, au lieu de présenter des éminences et des parties fuyantes, elle ne représenteroit qu'une simple découpure,

(1) Voyez n° 21.

un trou, le *rien:* le noir *tout pur* ne s'approche donc pas plus qu'aucune autre couleur.

Sur une muraille peinte en *blanc,* peignez une bande noire; on la prendra de loin pour une *fente* observée dans le mur pour éclairer un cachot. Sur une muraille peinte en noir, peignez une bande blanche; on la prendra de loin pour une *fente* encore, à travers laquelle on s'imaginera voir le ciel. De pareils *vuides,* en apparence, n'ont donc aucune apparence de *saillie.* Mais laissons aux jeunes artistes la satisfaction de faire eux-mêmes un millier d'observations à ce sujet.

61. De Piles dit (pag. 207 de ses remarques sur le poëme cité) que les grands paysagistes ont suivi le Titien «qui s'est toujours servi de « couleurs *brunes* et *terrestres* sur

« le devant ». Cela peut être ; mais des couleurs obscures, *brunes* et *terrestres*, ne sont pas le noir *tout pur*. Ces couleurs brunes et terrestres, au premier plan, peuvent être *réflectées*, et, quoique brunes et terrestres, rien ne s'oppose à ce qu'elles soient toujours plus réflectées au premier plan qu'aux autres, afin de les faire avancer davantage, et beaucoup mieux qu'avec le noir *tout pur*. Ces couleurs brunes et terrestres ne détruisent donc point notre systême aérien, ou, pour mieux dire, celui de la nature.

62. La perspective aérienne, antérieure au *ton dominant* des ombres, consiste dans la *dégradation* des clairs et dans la *gradation* des ombres, puisque les clairs ou les jours *s'affoiblissent* en s'approchant de l'horizon, pendant que les om-

Digitized by Google

bres *augmentent* de force en s'approchant du point d'enfoncement où elles doivent dominer davantage.

On ne peut trop souvent le répéter, la nature ne fait jamais voir au premier plan, les plus grands blancs et les plus grands noirs étant deux *contraires ;* mais elle y fait toujours voir *les plus grands jours et les plus grands reflets*, ce qui est bien différent : et ce n'est qu'après avoir établi les plus grands clairs, *au premier plan*, qu'elle fait paroître, *à un certain point* d'enfoncement vers l'horizon, les plus grands *bruns*, les plus fortes *ombres*, ou leur *ton dominant.*

63. Mais voici comment la nature fait voir au premier plan les plus grands *jours* et les plus grands *reflets*. Les jours de premier plan

paroissent toujours les plus éclatants de lumiere, parceque la masse d'air entre eux et l'œil est si *médiocre,* et le chemin des rayons réfléchis est si *court,* qu'ils n'éprouvent qu'une altération presque insensible; de sorte que ces rayons réfléchis conservent une *très grande force* pour nous apporter l'image des grands jours.

En même temps les grands jours réfléchissent de semblables rayons de lumiere sur les ombres, de sorte que, sur la nature, les ombres, au premier plan, *fortement reflétées,* comparées à quelques jours dégradés, pourroient avec eux disputer de ton, et même faire paroître les jours très lointains et *très dégradés* plus obscurs qu'ils ne sont, au moyen d'une opposition prochaine.

64. Le ton dominant des ombres

ne peut donc jamais se trouver avec les plus grands clairs, bien moins encore le noir *tout pur :* naturellement, les ombres de premier plan sont toujours extrêmement douces, vagues, claires, et brillantes.

CHAPITRE VII.

De l'enfoncement du ton dominant des ombres.

65. Le point d'enfoncement où se trouve naturellement le *ton dominant* des ombres est retenu et déterminé par deux forces mobiles l'une à l'autre opposées; mais, selon la puissance de l'une sur l'autre, il est contraint de s'approcher ou de s'éloigner du spectateur.

Le ton dominant des ombres se fait plus aisément appercevoir dans un sujet extérieur et de grande étendue, que dans les intérieurs; c'est donc *extérieurement* qu'il faut étudier la perspective aérienne pour

en appliquer sûrement les principes aux sujets intérieurs.

66. Supposons donc qu'un paysage se trouve *alternativement* éclairé des rayons mêmes du *soleil*, et de la lumiere vague de l'atmosphere qu'on appelle *jour*. Sous les rayons mêmes du soleil, le ton dominant des ombres sera beaucoup plus éloigné du spectateur que sous la lumiere vague du jour, sur-tout si l'atmosphere, au dernier cas, est rempli de particules humides et terrestres qui rendent l'air moins élastique, moins lumineux, et moins transparent.

67. Si le soleil éclaire directement, les jours indirects de premiers plans seront très lumineux, la puissance de réflexion sera extrêmement forte; elle subjuguera la puissance opposée, elle repous-

sera donc au *loin* le ton dominant des ombres.

Selon les loix de la dégradation des jours en général, ils doivent s'obscurcir de plus en plus, à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil (1). Il est donc évident que plus les jours indirects de premiers plans seront lumineux et extrêmement *reflétés*, plus il faudra de profondeur ou d'espace pour les réduire à l'obscurité convenable au *ton dominant* des ombres.

68. Au contraire, si les objets ne se trouvent éclairés que de l'atmosphere, les jours indirects, foiblement *reflétés*, et déja fort obscurs à très peu de distance du spectateur, paroîtront d'une teinte déja très vigoureuse et très approchante du ton dominant des ombres ; et

(1) Voyez n° 51.

si, de plus, l'air se trouve extrêmement chargé de vapeurs, cet *air*, tout ensemble humide, moins élastique, moins lumineux et moins transparent, faisant obstacle au libre passage des rayons réfléchis, fera paroître ces jours indirects bien plus obscurs encore, et le *rapprochement* du ton dominant des ombres paroîtra beaucoup plus considérable.

69. Dans un air *sec*, pur et lumineux, le ton dominant des ombres se trouve donc fort éloigné, pendant que, dans un air *humide*, épais et sombre, il se trouve très près. On a observé que, dans un air *sec*, il paroissoit à plus de deux cents pieds du spectateur, pendant que, dans un air *humide*, il paroissoit au plus à vingt pieds.

Un artiste instruit raisonnera

donc ainsi : J'ai un orage à représenter, un déluge, un brouillard ; en un mot, un sujet dont l'atmosphere est extrêmement *humide*. Je sais que cette humidité doit faire perdre à l'air beaucoup de sa transparence et de sa qualité lumineuse ; qu'elle doit rendre ses particules, précédemment élastiques, extrêmement molles et *flexibles ;* que la dégradation des jours, et la gradation des ombres, se doit faire dans peu d'espace : le *ton dominant* des ombres doit donc se trouver *très près* de mon œil (1).

70. Mais si l'air est *sec*, il aura repris toute sa transparence, sa qualité lumineuse, et son élasticité : la dégradation des jours, et la gradation des ombres, ne se fera que dans un

(1) Voyez la note n° 55, sur les mots *gradation* et *dégradation*.

grand espace ; le *ton dominant* des ombres doit donc se trouver *très éloigné* de mon œil.

Le ton dominant des ombres en nature peut être assez bien comparé au mercure du barometre, qui, selon quelques physiciens, tire plutôt ces variétés de l'*élasticité* plus ou moins grande de l'air, que du poids de la colonne d'air même.

CHAPITRE VIII.

De l'intelligence du clair-obscur.

71. Un artiste instruit ne pourra jamais faire qu'un bon choix; il fera toujours voir dans ses ouvrages une parfaite intelligence dans les formes, le clair-obscur, et la chromatique, c'est-à-dire dans l'harmonie des trois principaux fondements de l'imitation; et s'il possede, avec une grande connoissance de la nature, un goût exquis et un génie fécond, jamais il ne fera que d'excellents tableaux.

72. Cependant peut-être ne serons-nous pas d'accord avec tout le monde, puisque de Piles dit

(*Cours de peinture*, page 286) que *le clair-obscur dépend absolument de l'imagination du peintre.* Mais sûrement de Piles s'est trompé, parceque le clair-obscur a pour base des principes *naturels*, et parceque des principes naturels ne peuvent pas dépendre absolument de l'imagination.

73. Tout le monde sait qu'il dépend réellement du peintre instruit de faire voir dans ses tableaux de l'intelligence aussi-bien dans le clair-obscur seulement que dans les trois fondements généraux de l'imitation; mais il ne dépend certainement pas de son *imagination* d'admettre ou de rejeter à son gré les principes de la nature. Il ne faut donc jamais confondre le *choix* ou l'*intelligence* des principes avec les *caprices* de l'imagination.

Quelques moyens généraux vont donner une idée de la véritable *intelligence* du clair-obscur, du choix, ou de l'application sage des regles que la nature nous présente. De Piles en indique trois, nous croyons devoir en ajouter deux autres.

Premier Moyen.

Par la disposition des objets.

74. « La grappe de raisins, que « le Titien donnoit toujours pour « exemple de la disposition des « grouppes (1), est sans doute le « meilleur moyen qu'on puisse se « proposer en peinture pour parve- « nir à la satisfaction des yeux et à l'u- « nité d'objets, qui, conjointement

(1) De Piles n'a eu en vue que les grouppes de figures.

« avec une chromatique bien en-
« tendue, fait d'un tableau ce qu'on
« appelle *un tout harmonieux.* »

SECOND MOYEN.

Par les couleurs locales.

75. « Au moyen de la distribu-
« tion des couleurs locales, on peut
« étendre plus ou moins les masses
« de clairs et d'ombres, puisque le
« peintre est maître de placer où il
« veut une figure vêtue de brun,
« par exemple, pour étendre da-
« vantage une masse obscure, la-
« quelle, quoiqu'éclairée d'une lu-
« miere primitive, conservera tou-
« jours une certaine obscurité favo-
« rable aux desseins de l'artiste, et
« d'autant mieux qu'elle en cache
« l'*artifice.* » (1).

(1) Il seroit à desirer qu'on déterminât la juste signification de ce mot relativement aux artistes :

TROISIEME MOYEN.

Par les accidents.

76. « Dans la nature, il se trouve « des accidents de jours et d'om- « bres ; on peut en supposer de « même : on peut donc supposer un « accident de jour produit par un « rayon du soleil passant entre deux « nuages, ou la lumiere d'une fe- « nêtre, celle d'un flambeau, etc. « On peut donc supposer acci- « dentellement aussi l'ombre d'un « nuage ou de quelque édifice qui « seroit même hors le tableau, « pourvu que cela soit vraisembla- « ble. »

peut-être seroit-il encore mieux de l'abandonner absolument.

Quatrieme Moyen.

Par la situation du sujet principal.

77. Dans l'ordre des opérations de l'artiste, les deux moyens suivants sont trop essentiels pour être négligés, puisqu'ils sont fournis par la nature comme objets d'imitation *réelle*, au lieu que les précédents ne nous sont offerts que comme objets d'imitation *relative*.

78. Suivant le premier de ces deux moyens, si, dans un tableau, le principal sujet se trouve placé précisément à l'enfoncement perspectif du *ton dominant* des ombres, ayant ses propres ombres plus *fortes* que celles de tous les autres objets accessoires, ses propres ombres apporteront à ses jours propres une plus grande opposition.

Ce principal objet paroîtra donc

plus éclatant de lumiere, comme on le verra bientôt, et *plus vigoureusement ombré* qu'aucun autre; ce qui lui donnera plus de relief en apparence, et lui fera produire un grand effet de clair-obscur. Par le ton dominant des ombres, enfin, le principal sujet *dominera* donc sur tout ce qui pourroit l'environner.

79. En effet, le principal sujet placé *postérieurement* au ton dominant des ombres, ses jours seroient plus dégradés, par conséquent plus *obscurs*; ses ombres seroient en même temps plus dégradées, et par conséquent plus *claires* : les jours et les ombres ne produiroient donc qu'une *foible* opposition; dans ses effets de clair-obscur, le principal objet approcheroit donc beaucoup de la monotonie (1).

(1) Voyez la note n° 53.

80. Le principal objet, *antérieurement* au ton dominant des ombres, ne présenteroit pas, entre ses jours et ses ombres, une plus grande opposition, quoique sur les premiers plans, et quoiqu'aux premiers plans les jours soient très piquants ou très éclatants de lumiere, parcequ'en proportion de l'*éclat* des jours aux premiers plans, les ombres y sont aussi très lumineuses, ou du moins très vigoureusement *reflétées*. Sur les objets extérieurs qui nous environnent, on ne voit donc jamais les plus grands noirs ou les plus grands *bruns* avec les plus grands clairs. C'est pourquoi le grouppe principal, au ton dominant des ombres, sera plus facilement, plus promptement apperçu qu'aucun autre, et paroîtra situé dans un plus grand espace.

81. Quoique nous ayons dit, n° 78, que le principal grouppe, au ton dominant des ombres, paroît *plus éclatant de lumiere* qu'aucun autre, et *plus vigoureusement ombré,* cependant il ne faut pas croire qu'il présentera tout ensemble les plus grands *clairs de la nature* et les plus grands *bruns,* puisque, du spectateur au ton dominant des ombres, les grands *clairs* ont déja souffert quelques dégradations : il présentera donc seulement les plus grands clairs et les plus grands bruns d'*imitation,* qui ne sont ni le *blanc* ni le *noir* tout purs (1).

A la vérité, le principal grouppe présentera dans ses ombres quelques touches plus hardiment prononcées, plus fieres et plus vigoureuses, qu'aucun autre accessoire ;

(1) Au n° 86, toutes difficultés seront levées.

mais cela n'empêchera pas que ses ombres, qui domineront sur toutes les autres ombres du sujet entier, ne puissent participer à tous les agréments de la *réflexion*, puisque leurs reflets auront ces mêmes touches vigoureuses pour opposition.

Cinquieme Moyen.

Par la situation du tableau.

82. Nous avons reconnu précédemment un espace assez considérable, en certains temps sur-tout (1), entre le spectateur et le ton dominant des ombres, et que cet espace étoit toujours occupé par une puissance *aérienne*, que nous appellons *puissance de réflexion*. Mais on ne s'effraiera pas, sans doute, d'un pareil espace, et du précepte que

(1) Voyez n° 69.

nous faisons de placer toujours l'objet principal au ton dominant des ombres donné par la nature, lorsqu'on saura que la ligne de terre (1) doit toujours être placée, sur la nature, précisément au plan du premier objet *aisément* visible, et lorsqu'enfin l'on aura suffisamment réfléchi pour observer que les objets *aisément* visibles ne sont pas ceux qui nous environnent de plus près (2).

83. Pour qu'un objet soit *aisément* visible dans son tout et au premier coup-d'œil, il faut que le spectateur se trouve à une distance de l'objet proportionnée à son vo-

(1) Ou la base du tableau.

(2) Quelques démonstrations *linéaires* seroient ici très utiles ; mais elles sont réservées à notre *théorie des formes*, ou à *la théorie de perspective linéaire*, que nous espérons bientôt soumettre au jugement des artistes et du public.

lume, et en même temps proportionnée à l'organe de la vision.

Mais parceque cette distance optique, *antérieure* à l'objet aisément visible, peut être, sur la nature, à-peu-près égale à l'espace aérien, *antérieur* au ton dominant des ombres, l'objet aisément visible, et la base du tableau, peuvent se trouver encore *à-peu-près* au ton dominant des ombres. Cela étant, ici les amateurs du noir, au premier plan d'un tableau, et ceux des ombres légeres, paroissent réunis *presque* au même point. Cependant nous ne tarderons pas à démontrer que cette réunion ne peut être absolue.

84. Commençons par expliquer les *figures* de la *pl. II*, qui donnent l'intelligence de tout le systême de *perspective aérienne* qui compose ce

traité. La *fig.* 1 marque d'un côté la dégradation des jours, ou leur *obscurcissement* graduel vers l'horizon; et de l'autre, la dégradation des ombres, ou leur *éclaircissement* (1). Enfin, de la réunion de ces deux dégradations de clair et d'obscur se forme au lointain la teinte commune, ou la *monotonie aérienne* de l'horizon.

85. Dans cette *figure*, nous supposons le *blanc* et le noir, ou, pour mieux dire, les plus grands jours et les plus fortes ombres ensemble, au premier plan, sans aucune puissance de réflexion : telle est la prétendue nature des amateurs du noir *tout pur* au premier plan.

(1) Ici le même mot *dégradation* se trouve justement employé pour signifier deux contraires, c'est-à dire l'*obscurcissement* et l'*éclaircissement*, parceque tous deux signifient une diminution de jour ou d'ombre.

Au contraire, la *fig.* 2 suppose l'existence de la réflexion toujours extrêmement puissante au premier plan, repoussant toujours plus ou moins loin vers l'horizon le ton dominant des ombres ; de maniere que le *blanc* et le *noir* purs, qui se trouvent au même plan, *fig.* 1, ne se trouvent plus ensemble *fig.* 2, puisque les jours les plus éclatants de lumiere n'ont pour opposition que des ombres claires et très vigoureusement reflétées ; puisque les plus grands bruns ne se trouvent point opposés aux plus grands clairs, et puisque le ton dominant des ombres n'a pour opposition que des clairs déja dégradés, ou quelque peu affoiblis.

86. Rien ici ne se heurte de front, tout y est d'accord ; et ce tout ensemble aérien présente une

harmonie de ton parfaite, douce et agréable, parcequ'elle est *naturelle*.

Néanmoins il est essentiel de lever une petite difficulté qu'on pourroit nous opposer avant d'admettre entièrement ces deux derniers moyens généraux d'intelligence de clair-obscur. On voit, *fig.* 2, que les jours directs, opposés au ton dominant des ombres, sont déja dégradés, et par conséquent moins brillants qu'au point de *station* du spectateur; c'est une vérité physique, mais presque insensible sur la nature, et qui n'empêche pas qu'on exprime ces *clairs*, insensiblement dégradés, aussi *vivement* que les matieres colorantes peuvent le permettre sur la toile (1).

87. Enfin, parvenus à recon-

(1) Voyez la fin du n° 47 et n° 81.

noître, sur la nature, cette *harmonie* aérienne des jours directs et indirects, deux mots pourront suffire pour indiquer comment on peut l'imiter dans les tableaux. On voit, *fig.* 2, que, de la station même du spectateur à l'horizon, se trouvent sept coupes de rayons visuels; que la base du tableau fait la premiere, et que l'objet principal au ton dominant des ombres occupe la seconde.

88. La simplicité de cette *figure* et de sa démonstration prouve d'elle-même combien sont faciles à pratiquer les moyens de parvenir à l'imitation de cette *harmonie aérienne,* puisqu'il n'est rien de si aisé que de placer la premiere coupe de rayons visuels, la coupe fondamentale ou géométrale, enfin la base du tableau, *toujours en-deçà* du

ton dominant des ombres, afin d'obtenir, aux premiers plans du tableau, des objets *plus ou moins* reflétés, ou des ombres *plus ou moins* claires, qu'elles seront *plus ou moins* près du ton dominant des ombres (1).

89. Ce *plus* ou *moins* à décider est réservé au jugement de l'artiste instruit des vrais principes de la *nature:* lui seul a droit de prononcer en maître, dès qu'il est question de la représenter et d'en faire *choix.* Il peut donc supposer la *base* de son tableau plus ou moins éloignée du ton dominant des ombres; mais toujours il doit la supposer beaucoup *plus* éloignée, s'il est question d'imiter un sujet extérieur, que pour un intérieur, après avoir reconnu, dans les deux cas,

(1) Voyez nos 82 et 83.

la distance optique convenable à l'objet qui doit être aisément visible.

Toutes les imitations qui ne paroissent pas naturelles, sont ridicules et sans goût; la nature est la regle de toutes choses; sans les regles que prescrit la nature, nous n'en aurions aucune, et sans regles, point de goût. La nature est donc la mere et le *modele* du goût; les principes de la nature en sont les premieres regles; et ce *je ne sais quoi*, qui plaît tant à tout le monde, est justement ce qui paroît orné de toutes les graces de la nature.

90. De là je conclus 1°. qu'au moyen de l'enfoncement du sujet principal *au ton dominant* des ombres, 2°. qu'au moyen de la situation du tableau *en-deçà* de ce même ton dominant, et 3°. qu'au moyen de

la *distance optique* nécessaire, il est presque impossible qu'un tableau ne produise pas un grand effet, puisqu'au-devant du sujet principal on ne peut se dispenser d'y faire paroître un certain *air* lumineux et léger, répandu généralement sur tous les objets.

91. Cet *air* est ce qu'on appelle *vapeur aérienne, diaphane* et *colorante,* à travers laquelle tout le sujet semble être apperçu, de laquelle il participe en toutes ses parties, et sans laquelle un tableau reste pesant, matériel, et par conséquent sans *air.*

Cet *air* est ce qu'on appelle encore la *magie* du clair-obscur; cette magie, capable de persuader que, malgré les bornes étroites d'une bordure, ce n'est plus un tableau qu'on admire, mais la nature avec

tous ses charmes ; c'est enfin ce qu'on ne peut s'empêcher d'éprouver à la vue du superbe *Soleil levant, dans un brouillard*, par M. Vernet, exposé l'année derniere au salon.

92. Le misotechnique *Ardélion*, aux enfers, ne dira donc plus à son camarade *Philakei* : « Va, mon ami, « c'est un mystere de l'art, que cette « *magie* sur laquelle ils se commu- « niquent leurs découvertes : ni toi, « ni moi-même, ne pouvons les en- « tendre ; ce que nous avons de « mieux à faire, c'est de les en croire « sur ces matieres. »

Tous les misotechniques sauront au contraire que cette *magie* de perspective aérienne a des principes *naturels*, et que ces principes naturels peuvent être enseignés par ceux qui, comme nos grands maîtres, les ont étudiés sur la nature.

Mais ils doivent savoir de plus, que cette magie aérienne n'est encore qu'une magie imparfaite, sans celle des formes, ou celle de la perspective des contours, appellée *linéaire*, dont les principes doivent être appris théoriquement, puisque, suivant Léonard de Vinci, « l'on ne sauroit réussir en *aucune* « *chose*, dans la peinture ni dans « les arts qui dépendent du dessin, « sans la perspective, qui en est le « *guide* et la *porte* (1). »

(1) Voyez n° 46.

Digitized by Google

DEUXIEME PARTIE.

De la Chromatique.

93. La couleur locale des objets est le troisieme fondement physique de l'imitation, et la base de la chromatique, seconde partie de perspective aérienne.

Nous avons souvent répété dans la premiere partie que, sans la connoissance du premier fondement de l'imitation, sans avoir une exacte *théorie* de perspective linéaire, les principes de perspective aérienne ne seront jamais bien conçus : mais, puisque la perspective aérienne comprend en même temps et le

clair-obscur et la chromatique, cette derniere, ainsi que le clair-obscur, ne sera donc jamais bien conçue, sans avoir auparavant cette même *théorie* linéaire ou des formes, parceque la forme, en général, est la base de toutes nos connoissances.

94. Quoi qu'il en soit, afin de parvenir à la meilleure intelligence chromatique possible, au moins faut-il avoir une excellente intelligence du clair-obscur, parceque leurs principes de dégradation sont absolument les mêmes; ce qui est sans doute la cause qu'on a toujours à-peu-près confondu le clair-obscur et la chromatique sous le nom commun de *coloris*, sans remarquer qu'on pouvoit les étudier séparément, ou qu'on pouvoit étudier et enseigner l'une par l'autre (1).

(1) Voyez le discours préliminaire, nos 1, 2 et 3.

Sous le nom de *coloris*, on a confondu, dans nos tableaux, le clair-obscur avec la chromatique imitée, comme, sur la nature, on a confondu, sous le nom de *perspective aérienne*, le clair-obscur et la chromatique naturels. Quoique la dégradation des couleurs locales s'opere de même que celle de clair-obscur, il n'est cependant pas impossible de supposer la *désunion* de ces deux dégradations pour simplifier l'étude dans la recherche de leurs communs principes.

95. Supposons donc, par exemple, le clair-obscur dégagé de toutes couleurs locales; nous verrons alors que le clair-obscur, proprement dit, peut se concevoir seulement dans la réunion, l'ensemble, ou l'accord aérien des *jours* et des *ombres* d'un ou de plusieurs objets;

nous verrons que, pour mieux concevoir encore le clair-obscur proprement dit, il faut supposer *blancs* ces mêmes objets, par conséquent le clair-obscur un composé de *clair* et d'*obscur*, aussi-bien dans les *jours* que dans les *ombres*, à cause de leur dégradation.

96. Mais si, de cette maniere, on peut mieux concevoir le clair-obscur, cependant rien ne peut nous empêcher de substituer au *blanc*, d'abord préféré, telle ou telle autre couleur, afin d'étendre davantage nos connoissances. Supposons donc, par exemple, tous nos objets *rouges ;* supposons-les ensuite orangés, jaunes, verds, etc. ; il est évident que nous aurons, en nature, autant de clair-obscurs *colorés*, et, dans leurs imitations, autant de clair-obscurs semblables.

Mais ces différents clair-obscurs, *naturels* et *imités*, seront *tous* également soumis aux mêmes loix, c'est-à-dire aux loix de l'*air* ou de la dégradation aérienne, aux loix du premier clair-obscur des objets *blancs*, et généralement aux loix fondamentales de perspective *linéaire*, de *clair-obscur* et de *chromatique*, tout ensemble.

Ayant donc à former un peintre, on pourroit se conduire de cette maniere. Après lui avoir enseigné les vrais principes de clair-obscur, après lui avoir fait imiter autant de différents clair-obscurs *colorés* qu'il y a de couleurs principales, et même quelques uns de couleurs mixtes, on lui donneroit à peindre un sujet, par exemple, de trois figures drapées, de couleurs différentes, mais dans le procédé suivant.

Digitized by Google

Supposant que ces trois figures dussent être drapées, une en *rouge*, une en *jaune*, et l'autre en *verd*: d'abord on feroit faire à son éleve trois fois la même composition, en camaïeu, une rouge, une jaune et une verte.

Ensuite il feroit une quatrieme composition, et pour la figure drapée en rouge, il copieroit la pareille figure du camaïeu rouge, de même la jaune, de même la verte.

Enfin on lui feroit faire une cinquieme composition, dans laquelle on lui feroit observer les reflets *colorants* produits par les différentes couleurs les unes sur les autres.

Ce n'est pas tout encore. Afin d'enseigner à mon éleve à peindre sous différentes lumieres, dans différentes atmospheres, différents climats, différentes saisons, et heures

du jour ; en un mot, afin de lui enseigner à peindre l'*air*, qui est la plus essentielle partie du clair-obscur et de la chromatique, ou du *coloris*, autant qu'on peut supposer de différentes modifications à l'*air*, c'est-à-dire autant de qualités *colorantes*, vives ou obscures, autant je ferois faire d'études à mon éleve, et sans doute j'aurois l'honneur d'en faire un très bon peintre.

97. Mais en général, étudions *attentivement* la perspective *linéaire* et celle de *clair-obscur*, nous deviendrons bientôt d'excellents *coloristes*.

SUPPLÉMENT

AUX NUMÉROS 22 et 23.

Ce supplément sert de réponse à quelques objections qu'on me fit pendant le temps de l'impression de cet ouvrage. Il est dit, n° 23, que les neuf premieres *figures* de la *pl. I* paroissent se dégrader de clair-obscur chromatique en raison de leurs couleurs locales particulieres, quoique de même grandeur et au même plan (1); cependant il faut observer de plus, que cette dégradation *chromatique* ne se fait pas ici depuis le point de station jusqu'à l'horizon, comme celle des grands jours de clair-obscur proprement dit, mais seulement jus-

(1) Voyez n° 25.

qu'au ton dominant des ombres, comme celle des jours obscurs, à partir du point de la station.

Selon ces principes, m'a-t-on dit, le violet étant la couleur qui approche le plus du ton dominant des ombres, et le principal objet devant être placé à ce ton dominant des ombres, un artiste sera donc obligé de colorier toujours en *violet* le héros de la scene dans ses tableaux? Non. La nature seule a le droit d'imposer des regles aux artistes; si la nature asservie (*fig.* 1, *pl. I*), ou numériquement arrangée, pour ainsi dire, paroît d'abord asservir le génie, la nature en liberté peut fournir au génie des secours presque inépuisables pour le faire briller.

Afin de mieux nous faire entendre, ayons toujours présente à l'es-

prit et aux yeux, autant qu'il est possible, la grande machine de la nature; je veux dire les *perspectives extérieures*, comme les paysages et autres aspects de grande étendue. Sur un sujet extérieur, on peut aisément imaginer les sept différentes teintes chromatiques contenues dans l'espace considérable qui se trouve entre le spectateur et le ton dominant des ombres (1).

Je suppose donc, dans un paysage, toutes les draperies de couleurs vierges ou non rompues; je suppose aussi les sept teintes chromatiques contenues et ordonnées, comme à la *pl. I*, entre le spectateur et le ton dominant des ombres (espace indiqué par la figure *blanche* et la figure *noire*); parceque cet espace est en plus grande partie

(1) Voyez n° 69 et *pl. II, fig.* 2, n°s 84 et 85.

hors le tableau, ou parcequ'il n'en reste que très peu en dedans : je dis que si la plus forte teinte chromatique (le violet) se trouve au ton dominant des ombres et à l'objet principal, on ne pourra placer au-devant, dans le tableau, qu'une, deux ou trois, au plus, des autres teintes chromatiques.

De cette sorte, si le groupe ou la figure principale est noire ou violette, il peut ne rester dans le tableau que la place des bleus et du verd : si elle est bleue, il peut n'y rester que celle du verd et des jaunes; si elle est verte, il peut n'y avoir que la place des jaunes : enfin, si elle est jaune, il peut n'y avoir de place, entre elle et la base du tableau, que pour le rouge ou le blanc.

Après avoir supposé successive-

ment toutes les teintes chromatiques au ton dominant des ombres et à l'objet principal, on croit avoir suffisamment prouvé le *faux* de l'objection précédente, et que le choix de l'artiste ne peut avoir d'autres bornes que celles de la nature.

SUPPLÉMENT

AUX NUMÉROS 31, 32 et 33.

Il n'avoit pas encore été parlé du ton dominant des ombres aux n°s 31, 32 et 33, puisque ce n'est qu'au 53e qu'on commence à l'indiquer; ce qui suit ne pouvoit donc y être inséré : cependant la *fig.* 1, *pl. I*, et le supplément précédent, ne permettent pas de négliger quelques observations essentielles à faire sur les fonds en général.

Si les neuf premieres *figures* de la *planche I* ne présentent pas d'abord une illusion bien sensible, néanmoins aussi grandes que nature, et de la plus grande distance de vuë possible (1), la plus forte

(1) Voyez n° 23.

teinte chromatique, le *violet*, plus sombre ou plus obscur que les autres couleurs, participant davantage à l'*obscurité des fonds* en général, en paroît aussi plus rapproché ; par conséquent le *violet* paroît ici plus éloigné de l'œil que les autres couleurs.

Ce qu'on appelle généralement *fond*, en peinture, n'est autre chose que l'imitation d'une masse d'air plus ou moins considérable, et postérieure aux objets principaux, à l'extrémité de laquelle se trouvent d'autres objets.

Cette masse d'air peut être plus ou moins profonde, c'est-à-dire que les objets qui la terminent peuvent être plus ou moins près de l'horizon, par conséquent plus ou moins éloignés de l'œil. Les objets qui servent de *fond* à ceux des plans an-

térieurs sont donc plus ou moins dégradés de clair-obscur : ainsi que les objets en général, tous les fonds sont donc soumis à la dégradation aérienne : comme les objets en général, du moins comme leurs ombres, tous les fonds obscurs s'obscurcissent donc de plus en plus, en s'éloignant du spectateur, jusqu'au ton dominant des ombres, pour s'éclaircir ensuite jusqu'à l'horizon.

Soit que l'on considere les fonds en-deçà du ton dominant des ombres, soit qu'on les considere au-delà jusqu'à l'horizon, ils peuvent donc être variés presque à l'infini, les uns en s'obscurcissant, les autres en s'affoiblissant. Sur la nature, on distingue deux sortes d'aspects, les *extérieurs* et les *intérieurs* ; c'est pourquoi il faut aussi

distinguer deux principales especes de fonds aériens. On peut les distinguer encore par rapport à leurs différentes profondeurs, et comme antérieurs ou postérieurs au ton dominant des ombres.

Mais parcequ'il est possible de suppléer à tous les détails que ces différentes distinctions pourroient entraîner, je m'arrêterai principalement aux fonds *extérieurs*, parceque les expériences en grand sont toujours certaines, parceque c'est la vraie maniere d'étudier la nature, la seule enfin qui puisse établir des jugements et des principes solides.

C'est avec beaucoup de raisons que nos maîtres ne cessent de recommander à leurs éleves l'*opposition* des teintes et des fonds pour détacher les objets ou les repousser

vers nous : mais un éleve qui aura mal compris les préceptes de son maître, qui aura mal vu ses ouvrages, qui n'aura jamais étudié soigneusement la nature et ses effets aériens, si de plus il a malheureusement *de Pilès* entre les mains, sans doute il croira merveilleusement exécuter les avis de son maître en opposant au blanc le noir *tout pur* (1) ; au contraire, s'il joint aux avis de son maître une solide étude de la nature, il reconnoîtra bientôt son erreur et l'abandonnera.

On a vu, n° 33, que, sur un ciel même, une figure, un portrait, se détache très bien : mais un ciel peut être très lumineux et très léger, comme il peut être extrêmement chargé de vapeurs et fort obscur ;

(1) Voyez n° 59.

de même une figure peut être extrêmement lumineuse ou très obscure.

Si le ciel est lumineux, et la figure obscurcie par une ombre ou des couleurs locales, sans doute un éleve de *de Piles* s'imaginera que cette figure obscurcie, sur un fond très clair, doit paroître beaucoup en avant, de même que si la figure est brillante et le fond très obscur : je dis que si, de part et d'autre, il n'y a point d'excès, l'effet peut être vrai; mais avec *excès*, l'effet sera faux : une expérience en grand, naturelle, simple et connue de tout le monde, peut en convaincre.

A la fin du jour, un édifice est vivement éclairé de quelques rayons du soleil introduits entre des nuages, et le ciel, qui sert de

vers nous : mais un éleve qui aura mal compris les préceptes de son maître, qui aura mal vu ses ouvrages, qui n'aura jamais étudié soigneusement la nature et ses effets aériens, si de plus il a malheureusement *de Piles* entre les mains, sans doute il croira merveilleusement exécuter les avis de son maître en opposant au blanc le noir *tout pur* (1) ; au contraire, s'il joint aux avis de son maître une solide étude de la nature, il reconnoîtra bientôt son erreur et l'abandonnera.

On a vu, n° 33, que, sur un ciel même, une figure, un portrait, se détache très bien : mais un ciel peut être très lumineux et très léger, comme il peut être extrêmement chargé de vapeurs et fort obscur ;

(1) Voyez n° 59.

de même une figure peut être extrêmement lumineuse ou très obscure.

Si le ciel est lumineux, et la figure obscurcie par une ombre ou des couleurs locales, sans doute un élève de *de Piles* s'imaginera que cette figure obscurcie, sur un fond très clair, doit paroître beaucoup en avant, de même que si la figure est brillante et le fond très obscur : je dis que si, de part et d'autre, il n'y a point d'excès, l'effet peut être vrai; mais avec *excès*, l'effet sera faux : une expérience en grand, naturelle, simple et connue de tout le monde, peut en convaincre.

A la fin du jour, un édifice est vivement éclairé de quelques rayons du soleil introduits entre des nuages, et le ciel, qui sert de

fond à l'édifice, est une nuée orageuse, épaisse et très obscure. Dira-t-on que cette *opposition* de ton détache bien l'édifice de son fond? Ce qui prouve qu'un ciel plus clair et plus léger produiroit mieux cet effet, c'est que réellement l'édifice est beaucoup plus *près* d'une nuée très épaisse, *basse* et pesante, que d'une autre qui le seroit moins, et bien plus près encore que d'un ciel pur, lumineux et léger.

Avec excès, les oppositions sont choquantes entre elles; sans excès, ou plus analogues, les oppositions deviennent des *oppositions aériennes* et naturelles par conséquent. La teinte des fonds en général ne doit donc pas être si fort opposée à la teinte des objets qu'ils doivent détacher, que quelques uns se le sont imaginé.

On a vu, n° 60, que le noir sur le blanc fait *trou,* comme le blanc sur le noir : mais la teinte générale des carnations n'est pas, à beaucoup près, si opposée à la teinte générale des cieux ; cependant les chairs se détachent très bien sur un ciel, quel qu'il soit.

Je dis *quel qu'il soit,* parceque si le ciel est très lumineux, les objets qu'il éclaire le doivent être aussi : le ciel, au contraire, est-il très obscur, les objets qu'il éclaire le sont également ; la nature même nous démontre donc évidemment la nécessité absolue d'une *harmonie aérienne* de teintes, entre celles des objets et celles de leurs fonds. Aussi n'est-ce pas dans les *excès* d'opposition qu'un artiste doit chercher l'harmonie des fonds avec les objets antérieurs, mais

dans leur analogie réciproque.

Il est vrai que sans avoir fait soi-même de bonnes expériences, que tant qu'on ignorera les principes de cette analogie, toujours il sera bien difficile d'en imiter les effets, puisqu'ils ne peuvent se bien démontrer que par les études réunies de toutes les branches de perspective linéaire, aérienne et chromatique.

En effet, si l'on ne fait pas attention à la distance géométrale qui se trouve en raccourci de l'objet à son fond, c'est-à-dire à la dégradation *linéaire* du plan de cette distance, comment pourra-t-on connoître la dégradation de *clair-obscur* convenable à ce fond, et sa dégradation *chromatique*, lesquelles, par leur union réciproque, peuvent seules établir la perspec-

tive aérienne de ce même fond?

Observez que c'est dans la différence de ces distances ou profondeurs des fonds qu'on peut distinguer ceux qui sont *antérieurs* ou *postérieurs* au ton dominant des ombres. Sans doute un ciel est toujours postérieur au ton dominant des ombres : mais un ciel obscur en est toujours beaucoup moins éloigné qu'un ciel pur et léger ; par conséquent une nuée orageuse et sombre laisse l'objet moins isolé, plus attaché à son fond, et moins saillant.

Le fond qui sert aux neuf premieres figures de la *planche I* est plus obscur que les unes et plus clair que les autres (1) ; mais si la

(1) On peut supposer aux neuf figures seulement un accroissement de *ton*, du blanc au noir, sans ombres particulieres et sans couleurs locales.

figure blanche marque le lieu du spectateur, et si la noire indique le ton dominant des ombres (à 44 pieds de profondeur), on voit que la seule teinte du fond, *plus claire* que le ton dominant des ombres, indique une profondeur plus considérable, ou que ce fond se trouve encore plus éloigné de l'œil; donc il est *postérieur* au ton dominant des ombres, puisqu'au-delà du ton dominant des ombres, les objets qui servent de fond, et les fonds par conséquent, s'affoiblissent de plus en plus, en raison de leur éloignement.

Mais parceque la figure noire, dont l'obscurité participe davantage à celle du fond, paroît moins isolée, moins saillante que la blanche, ou parceque celle-ci paroît l'être davantage, dira-t-on que la

figure blanche ne paroît plus saillante que parcequ'elle a plus d'opposition avec son fond? Je réponds encore une fois que cela est vrai; mais j'ajoute que cela ne seroit pas s'il y avoit *excès* d'opposition (1).

Si l'on compare à présent les fonds intérieurs aux extérieurs, on verra que, dans les sujets *extérieurs*, les objets qui servent de fond sont en général beaucoup plus lumineux que dans les sujets intérieurs, parceque, dans les premiers, la lumiere envoyant librement par-tout ses rayons, l'air y est généralement plus lumineux. Dans les *intérieurs*, au contraire, la masse d'air étant bien moins

(1) Sur cette matiere, un éleve peut faire un grand nombre d'expériences; mais il ne les doit faire que la nature sous les yeux et le pinceau à la main.

considérable, et environnée de toute part, la lumiere y est généralement beaucoup moins vive, excepté d'un seul côté qu'on adopte plus particulièrement pour donner passage à quelques rayons du jour.

Il est aisé de concevoir que, de cette différence, il doit résulter différents effets de clair-obscur; aussi, dans les sujets extérieurs, on découvre que le ton dominant des ombres divise en *deux* parties différentes la perspective aérienne d'un sujet, pendant que, dans les intérieurs, qui n'ont qu'un jour extrêmement resserré, l'on n'y découvre qu'une dégradation *uniforme* et semblable à celle que produisent les lumieres terrestres (1). En voici un exemple.

(1) Voyez cette dégradation des lumieres terrestres, n°s 50 et 51.

Dans un intérieur profond, et qui n'a qu'un seul jour au premier plan, les objets de premiers plans sont très vivement éclairés ; tous ceux ensuite qui s'éloignent du spectateur pour approcher le fond de cet intérieur, s'obscurcissent graduellement jusqu'à devenir absolument invisibles, et le fond de cet intérieur même paroît aussi ténébreux que la nuit la plus parfaite. Voilà pourquoi, sans doute, les artistes historiens ne représentent guere de si profonds intérieurs sans y supposer quelques jours accidentels ; de sorte qu'au lieu d'un seul fond *noir* pour tout le sujet (1), ils en disposent plusieurs de différentes teintes.

(1) D'après quelques portraits anciens, à cause de leurs fonds noirs, il me semble qu'on pourroit supposer que, pour les faire, le modele a dû se

C'est à-peu-près de cette maniere que nos intérieurs d'églises et nos galeries présentent autant de dispositions de fonds différentes qu'il se trouve de croisées dans leur profondeur ; et par rapport à ce renouvellement continuel de lumieres particulieres, ces intérieurs présentent des effets de clair-obscur à-peu-près semblables à ceux des sujets extérieurs.

Terminons enfin ces comparaisons par celle de deux intérieurs dont un ne reçoit de jour que par devant, et l'autre, ayant le fond ouvert, en reçoit des deux extrémités. Quoique, dans ce dernier, la lumiere s'introduise également par les deux extrémités, si cet in-

placer à sa fenêtre, et le peintre en dehors : on voit effectivement quelques uns de ces portraits à la fenêtre.

térieur, par exemple, est une voûte très longue, elle paroîtra presque aussi obscure dans le lointain, quoiqu'ouverte des deux bouts, qu'une pareille dont le fond seroit fermé.

Cependant on pourra voir le ciel à travers cet intérieur ; mais parceque les rayons de lumiere qui éclairent le dessous de cette voûte ne peuvent être directs ou primitifs, parcequ'ils ne peuvent être que *réfléchis*, et altérés par conséquent, ils sont beaucoup trop foibles pour atteindre le spectateur d'un bout à l'autre bout de cette voûte ; de sorte que l'extrémité lointaine paroît presque aussi obscure aux yeux du spectateur que s'il n'y avoit point d'ouverture, pendant que la plus voisine de l'œil, qui n'est également éclairée

que par *réflexion*, paroît lumineuse, à cause du peu d'espace qui se trouve entre le spectateur et les premiers plans de l'objet.

FIN.

608125

TABLE

De ce qui est contenu dans ce Volume.

Lettre à M. Pierre. page 5
Approbation du censeur. 8
Avertissement. 9

PREMIERE PARTIE.

1. *Discours préliminaire.* 11
CHAPITRE Ier. *Principes généraux.* 24
5. §. I. *Premier principe de l'imitation : les formes et contours.* ibid
14. §. II. *Second principe de l'imitation : le clair-obscur.* 36
18. §. III. *Troisieme principe de*

l'imitation : les couleurs locales. 43

26. CHAP. II. *Observations particulieres sur quelques effets de clair-obscur.* 58

CHAP. III. *De l'air, de la lumiere primitive, et de la lumiere réfléchie.* 70

34. §. I. *De l'air.* ibid.

36. §. II. *De la lumiere primitive.* 72

40. §. III. *De la lumiere réfléchie.* 77

43. CHAP. IV. *De la dégradation aérienne en général, ou de clair-obscur.* 81

55. CHAP. V. *Du clair-obscur postérieur au ton dominant des ombres.* 101

Digitized by Google

58. CHAP. VI. *Du clair-obscur antérieur au ton dominant des ombres.* 105

65. CHAP. VII. *De l'enfoncement du ton dominant des ombres.* 115

71. CHAP. VIII. *De l'intelligence du clair-obscur.* 121

1er MOYEN. *Par la disposition des objets.* 123

2e MOYEN. *Par les couleurs locales.* 124

3e MOYEN. *Par les accidents.* 125

* 4e MOYEN. *Par la situation du sujet principal.* 126

* 5e MOYEN. *Par la situation du tableau.* 130

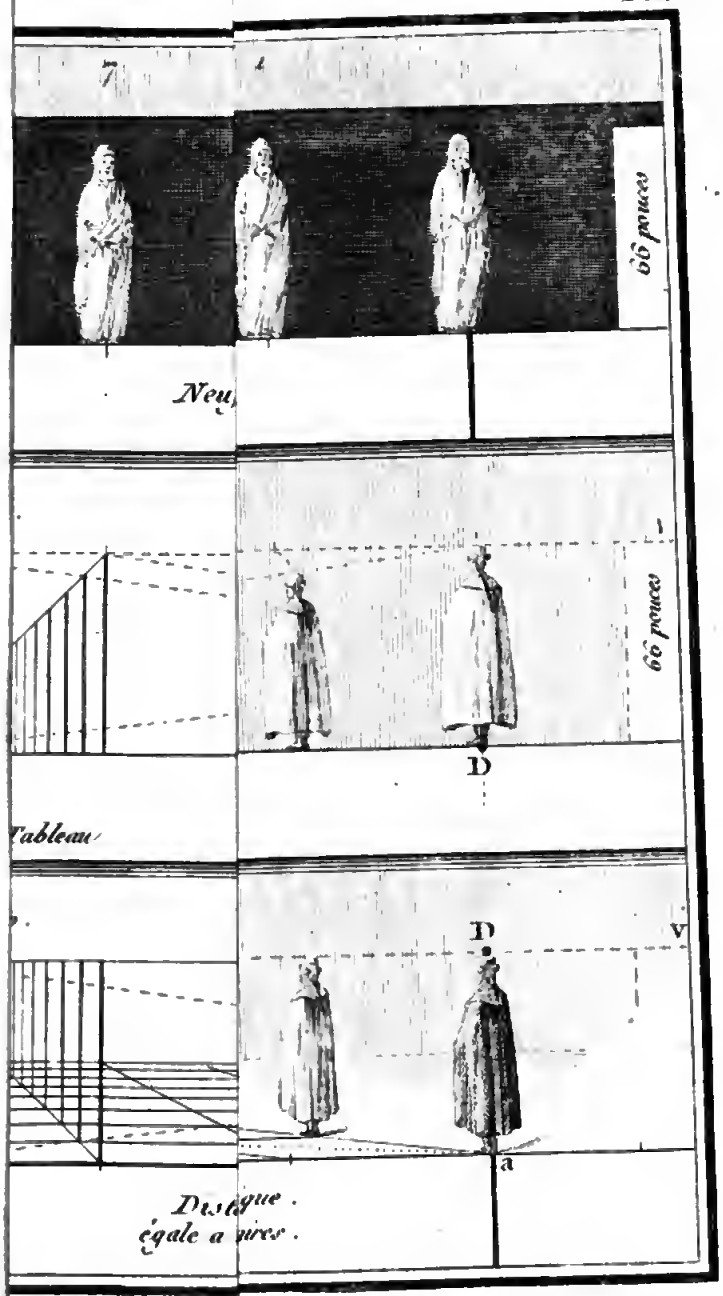
Digitized by Google

DEUXIEME PARTIE.

93. *De la chromatique.* 142
SUPPLÉMENT AUX N°s 22 *et* 23. 149
SUPPLÉM. AUX N°s 31, 32 et 33. 154

Fin de la table.

Digitized by Google



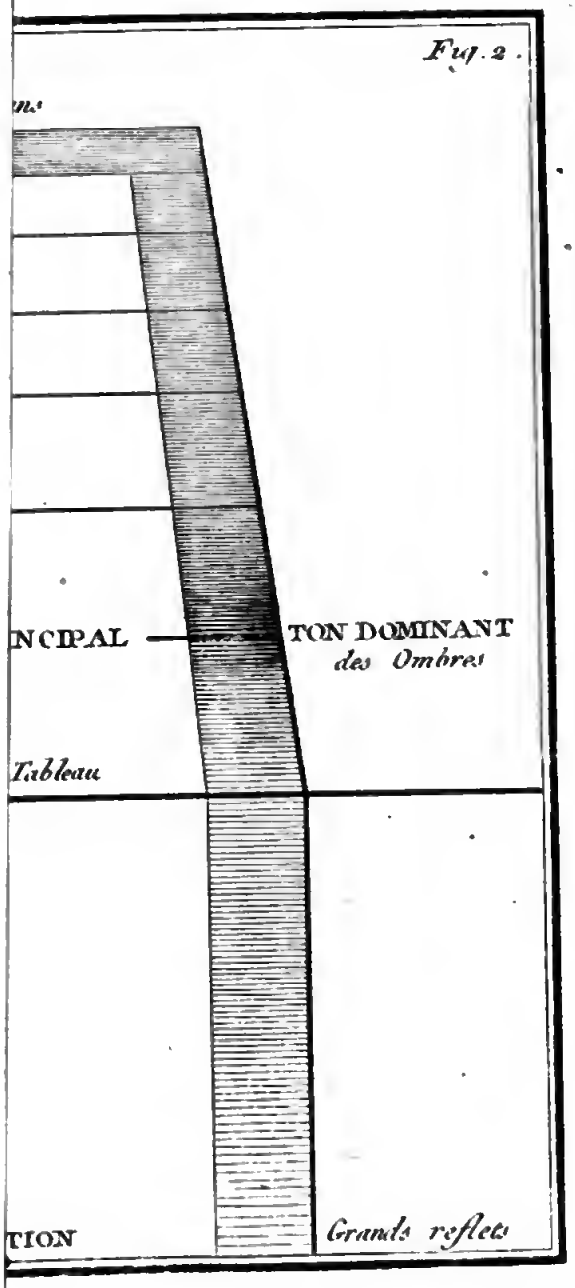
BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE

ures ne peuvent petites elles ne peuvent être vues
nt aussi grandes matique établis N.os 23. 24 .

diagonale géome e présente un peu en raccourci
les quatre suivants arreau a b dont la diagonale
que que sa géo

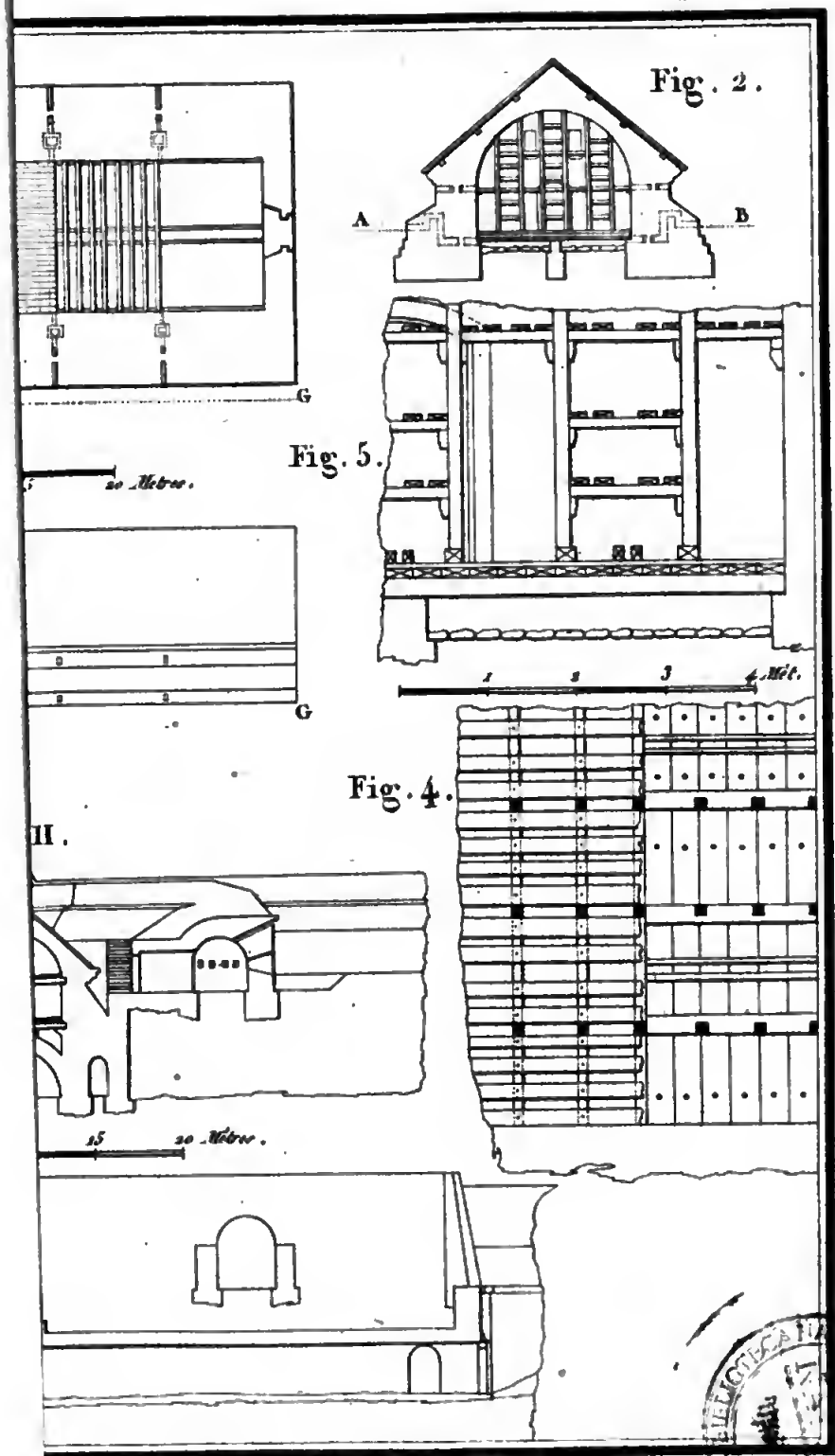
Voyez

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 3.

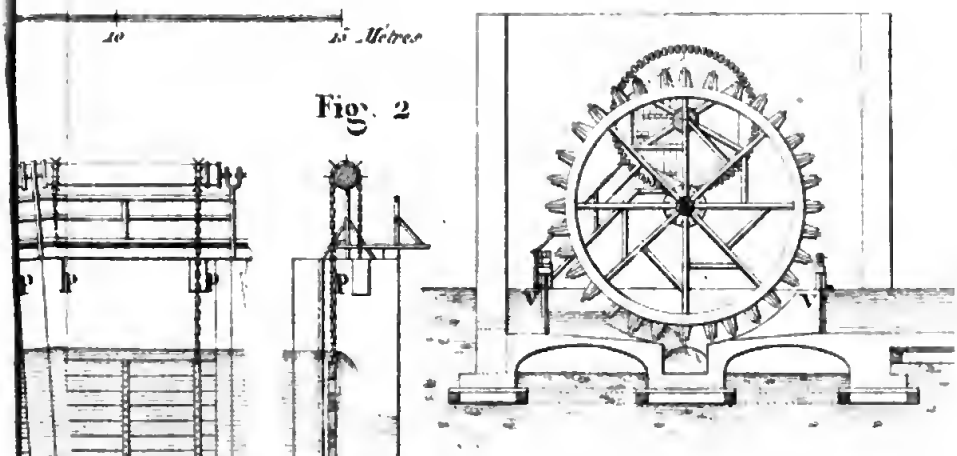
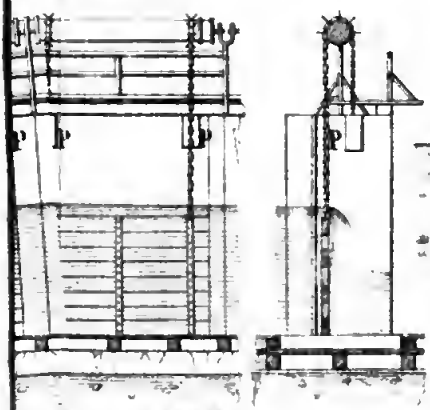


Fig. 2



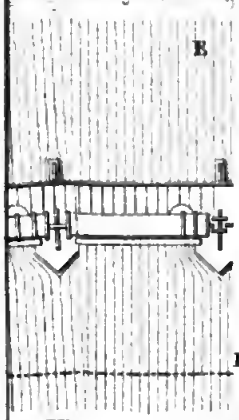
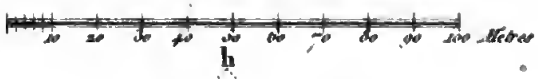


Fig. 5.



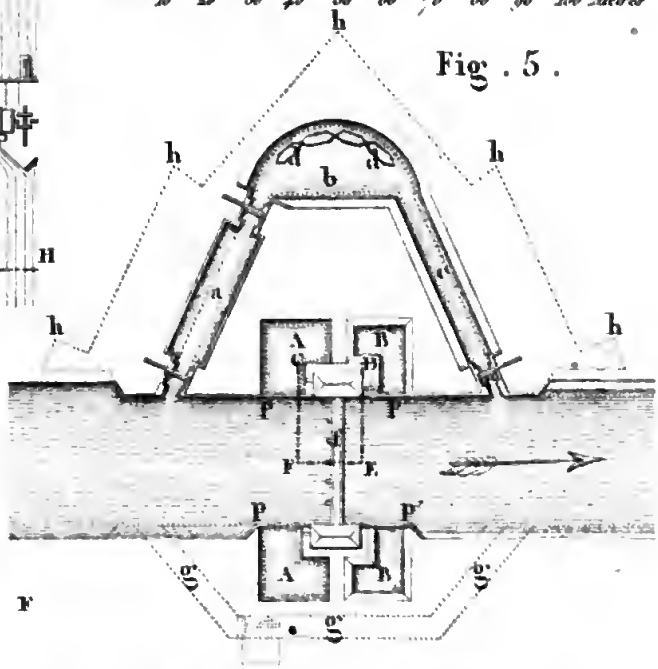
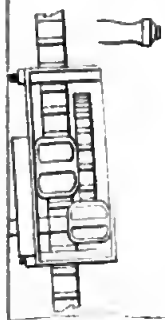


Fig.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA