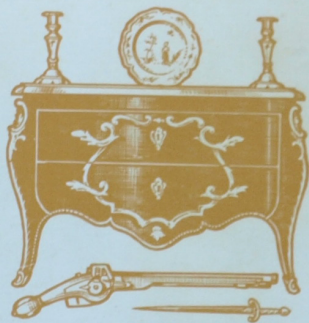


ANTIQUITÉS VRAIES ET IMITÉES

MEUBLES • SIÈGES • ARGENTERIE • ÉTAINS
BOIS DORÉS • ARMES • CÉRAMIQUES ETC.



PIÈCES AUTHENTIQUES ET FAUX

MARCEL CVRTAT
(Préface de M^r le P^r F. DAGOGNET)

PRÉFACE

Le Monde actuel, s'il contient des germes de pestilence et de décomposition, recèle aussi, à mon avis, des éléments de santé et de vigueur. Ainsi, aujourd'hui, que de changements salutaires ! Le Pouvoir ne tient pas, les Eglises se renouvellent, les Institutions craquent ou se métamorphosent. La plus orgueilleuse, la plus séculaire, sinon la plus robuste d'entre elles, a été touchée la première et le plus durement : l'Université. Pourquoi cette remarque ici ?

Parce que Marcel Curtat nous est toujours apparu, dans sa solitude d'artiste-artisan, dans son opiniâtreté et sa compétence, comme l'un de ses reproches vivants, comme l'un de ses contradicteurs les plus corrosifs. Sans hermine, sans décoration, sans titre, sans chaire, son premier livre n'en découvre pas moins un savant incomparable, plus avisé que certains Docteurs ou Pontifes officiels. Retour à des temps lointains, le Savoir se déplace. Il quitte les lieux où il se sclérose, pour regagner les ateliers, éclairer les travailleurs. Dans les Temples de la Culture, que d'inepties, parfois ! L'historien de l'art ou le théoricien des objets vit souvent dans l'univers des mots, s'illustre par une scolastique ou se contente trop de perceptions floues. Quant à l'antiquaire, conservateur ou gardien des trésors du passé, rongé par l'avidité, il lui arrive de profiter de l'ignorance des acheteurs ; il gagne même à ne rien creuser, à ne pas analyser. S'il ne sait pas, il pourra tromper plus fermement, plus « honnêtement » en quelque sorte. Ainsi, les lois du Marché et de la spéculation accumulent les brumes qui nous cachent la réalité des « objets », leur vie sourde, passionnante, complexe.

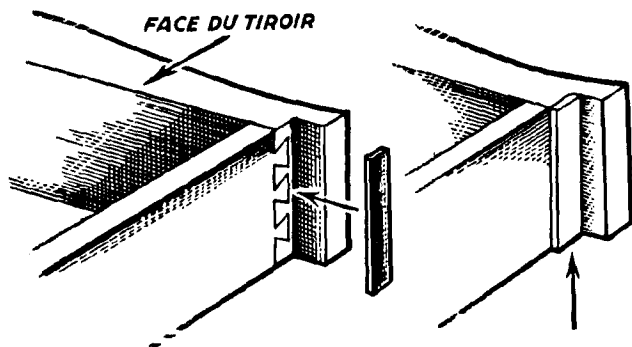


Figure 17

Les tiroirs des meubles rustiques ne comportent souvent qu'une queue d'aronde de chaque côté ; sa fixité est assurée par un clou en fer forgé (figure 18).

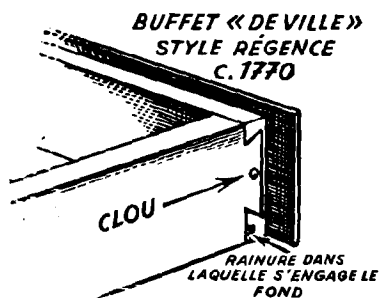


Figure 18

Pour les fabrications très frustes, il n'y a pas de queue, mais simplement incrustation des côtés et cloutage (figure 19 B). J'ai parfois trouvé, sur des meubles « Renaissance », « Henri II » et « Louis XIII », le montage « en escalier », conforme à la figure 19 A.

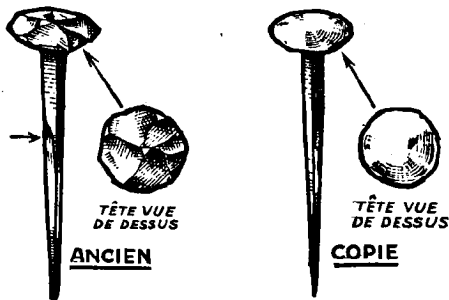


Figure 26

Cependant, méfiez-vous ! Un faussaire peut récupérer pointes — et surtout clous — sur un meuble rustique sans valeur, une vieille porte, etc... D'habitude il se contente d'utiliser les clous, et se sert de pointes neuves dont il oxyde souvent la tête superficiellement, après les avoir plantées. Dans ce cas, le bois est brûlé par l'acide tout autour, suivant la forme d'une goutte de liquide, au lieu d'être noirci par la rouille.

On rencontre assez souvent, rarement sur les meubles mais couramment sur les cadres des tableaux, ceux des miroirs, etc... des pointes sans tête : de simples triangles de tôle, découpés au tranchet. Il n'en existe pas de copies (figure 27).



Figure 27

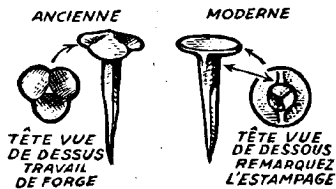


Figure 28

LES SEMENCES : elles étaient fabriquées par la même méthode que les clous. Leur tête est pyramidale, à trois faces (figure 28). Vous admirerez l'étourdissante adresse de nos anciens artisans :

gatoirement un faux. Des pointes anciennes ont pu se trouver tellement usées par le frottement, que leur tête ne retenait plus le bois. Il s'agit donc, en ce cas, d'une simple réparation.

Vous trouverez aussi des pointes anciennes en laiton, très proches de forme des nôtres. Elles servaient surtout à fixer les bronzes, mais quelquefois retenaient les petites charnières de laiton. Elles ne portent pas de stries sur la tige, près de la tête, comme celles qui sont modernes, et sont très cassantes (figure 31).

LES VIS ANCIENNES : elles sont caractéristiques. **Quand leur tête est plate, leur filet serré monte jusqu'en haut de la tige.** Dans la majorité des cas, ce sont celles-ci qui ont été utilisées sur les meubles. La conicité de la partie inférieure de leur tête est plus faible que celle des vis modernes. La fente est assez souvent déportée ; le bord, pas toujours bien circulaire, peut présenter quelques encoches. Rappelons que leur section a l'aspect du sucre, de la galène, si elles sont brisées (figure 32).

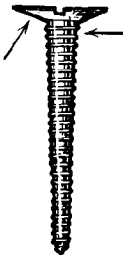


Figure 32

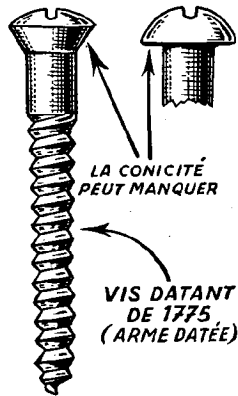


Figure 33

Il existe des vis anciennes à tête ronde, ou plus exactement hémisphérique. Le filet large, brutal, ne monte pas jusqu'en haut de la tige (figure 33). La pointe est souvent recoupée pour ne pas faire éclater le bois. En principe on ne les trouve pas utilisées sur les meubles, sinon pour fixer un accessoire métallique : patte, crochet, anneau.

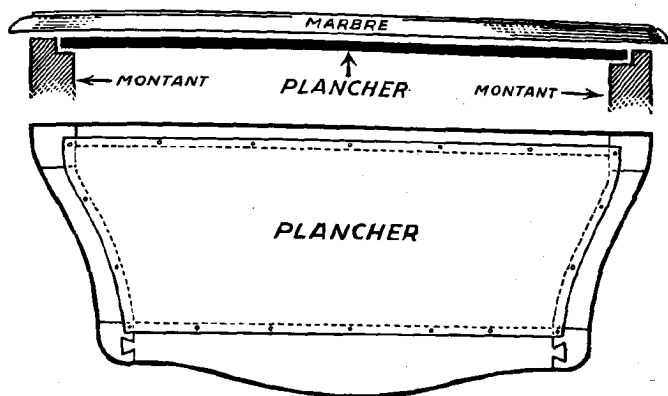


Figure 51

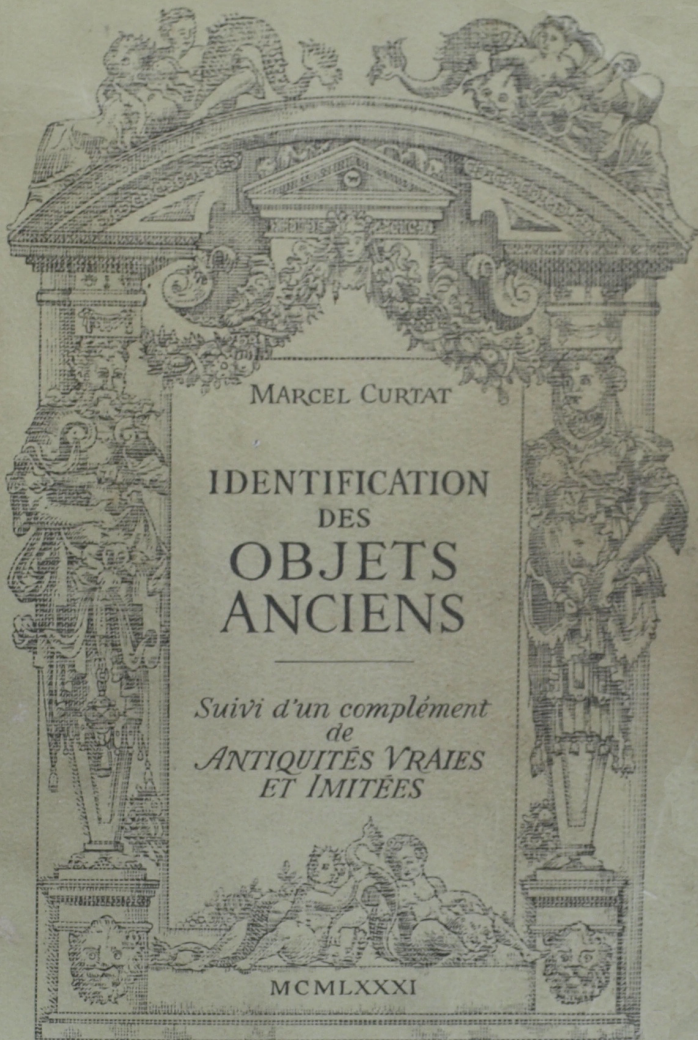
la colle de peaux (ou des Flandres) et de l'ocre rouge. Il est possible qu'il y ait eu adjonction de blanc de Troyes (ou de Meudon) et d'ocre jaune.

Cette couleur, très caractéristique, est une marque d'authenticité, surtout quand elle présente les signes du passage du temps : usure par le frottement d'un marbre que l'on fait glisser pour le remettre à sa place, enfoncements par coups (la couleur demeure à peu près intacte au fond des trous, où elle est protégée, alors qu' autour elle est moins nette), détérioration par les nettoyages abusifs, etc...

Parfois cette teinte recouvre tout l'intérieur d'un meuble ; Pierre II Migeon en a ainsi usé pour ses encoignures en palissandre. Mais l'emploi n'en était pas réservé à Paris.

Des réparateurs, au XIX^e siècle, et des faussaires, aujourd'hui, ont voulu, soit rétablir cette couleur, soit l'imiter. Presque toujours le rouge employé est inexact, violacé, « chimique ».

En résumé, nous voyons que l'examen et l'expertise des meubles plaqués ou marquetés ne présentent pas d'insurmontables difficultés. Certes, il y a un peu plus de détails à observer que pour le mobilier en bois naturel, mais cette multiplicité complique le travail



MARCEL CURTAT

IDENTIFICATION
DES
OBJETS
ANCIENS

*Suivi d'un complément
de
ANTIQUITÉS VRAIES
ET IMITÉES*

MCMLXXXI



Marcel CURTAT



**IDENTIFICATION
DES OBJETS ANCIENS**



*SUIVI D'UN COMPLÉMENT
DE*

**ANTIQUITÉS
VRAIES ET IMITÉES**

LVGDVNVM
M CMLXXXI

AVERTISSEMENT



n a dit plus de bien que de mal de mon premier livre. Cela m'a fait croire qu'il avait quelque valeur et m'a incité à en écrire un second.

J'ai tenté d'y tenir compte de critiques courtoises. Des objections ne m'ont pas paru suffisamment justifiées pour que je change ma manière de voir.

"Antiquités vraies et imitées", qui traitait surtout d'objets faussement anciens, ne prétendait pas à se trouver complet. Des amateurs m'ont demandé d'approfondir certains sujets, de développer quelques thèmes, plus particulièrement de préciser la manière de situer, dans le temps comme dans l'espace, les productions d'autrefois.

Pour quelques-unes de celles-ci, il n'est guère possible d'en dire plus que je ne l'ai déjà fait (une pièce d'argenterie authentique, qui porte les poinçons réguliers, ne suscite aucune controverse). Cependant, pour d'autres—meubles, sièges, armes etc.—, il est faisable de donner des moyens permettant d'estimer leur âge et de découvrir le lieu de leur fabrication par supputation, sans être trop dubitatif.

Tel est donc le sujet principal de cet écrit : déterminer, avec une rigueur souhaitable, *L'IDENTITE*, au sens légal du terme, des objets anciens.

Des lecteurs ont regretté de n'avoir pas trouvé, dans *"Antiquités vraies et imitées"*, de dessins facilitant la compréhension de quelques explications. Un journaliste a même jugé mon livre "chichement illustré"; opinion d'autant plus inattendue que le quotidien dans lequel l'article a paru ne présente jamais d'images.*

Mais il est exact que j'ai tendance à oublier notre époque, celle de la "bande dessinée".

Des passages de mon ouvrage méritaient d'être complétés; des oublis ou des lapsus demandaient à se trouver réparés. Pour ces

* En compensation, un autre journaliste a trouvé "très détaillées" les 80 figures; d'autres critiques ont écrit qu'elles étaient "fort claires" ou qu'elles "éclairaient le texte."

replier et s'insérer dans le manche. C'est bien l'indication qu'on les emporte avec soi, dans la poche ou à la ceinture, pour travailler au dehors et non pas dans un atelier. D'autre part, l'inclinaison de leurs dents, qui dirige celles-ci vers l'utilisateur quand l'objet est pris en main, montre bien qu'on s'en sert *en tirant*. Bref, ce sont des outils destinés à couper des branches vertes. L'arboriculteur les emploie pour tailler les arbres. Des scies fonctionnant suivant le même principe, plus importantes et à lame fixe (appelées «scies-pistolets» en raison de la forme recourbée de leur poignée) étaient utilisées, il y a peu de temps encore, par les employés municipaux qui élaguaient les platanes des avenues lyonnaises.

Qu'on m'entende bien ; je n'ai pas fait la remarque ci-dessus dans l'intention de critiquer systématiquement un ouvrage intéressant (je signale que «Le livre de l'outil» a été édité par «Hier et Demain»), mais pour inciter l'amateur d'antiquités à garder toujours l'esprit en éveil. L'erreur, ici, est sans grande importance. Ailleurs, elle pourrait bien se trouver plus néfaste.

La documentation ancienne même n'est pas exempte de défauts. Le plus souvent, c'est le graveur qui s'est trompé. Artiste avant tout, il n'a pas apporté suffisamment d'attention à la technique de ce qu'il reproduisait. D'autres inexactitudes sont moins explicables.

Donnons quelques exemples. J'ai dessiné ci-dessous deux compagnons exécutant un fin sciage. Pour le faire, je me suis fortement inspiré d'une illustration de l'Encyclopédie ; en rectifiant un détail : les dents de la scie étaient inclinées, par erreur.

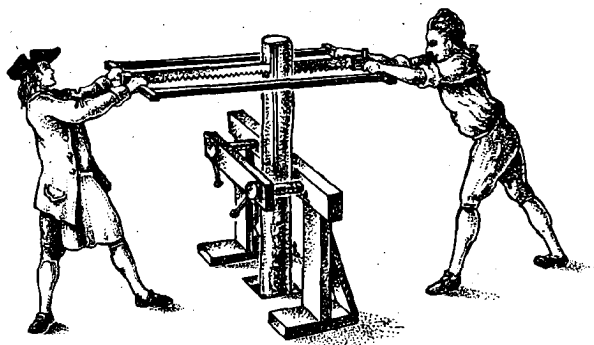


FIGURE 35

Or, on trouve dans le livre de Roubo fils, « Art du menuisier-ébéniste » (1774), une gravure représentant aussi des ouvriers occupés à refendre le bois. La scie, cette fois, est correctement munie de dents droites. Nous remarquerons que sa lame est tendue par un système métallique à vis.

J'ai reproduit assez fidèlement, ci-après, l'illustration de l'ouvrage de Roubo.

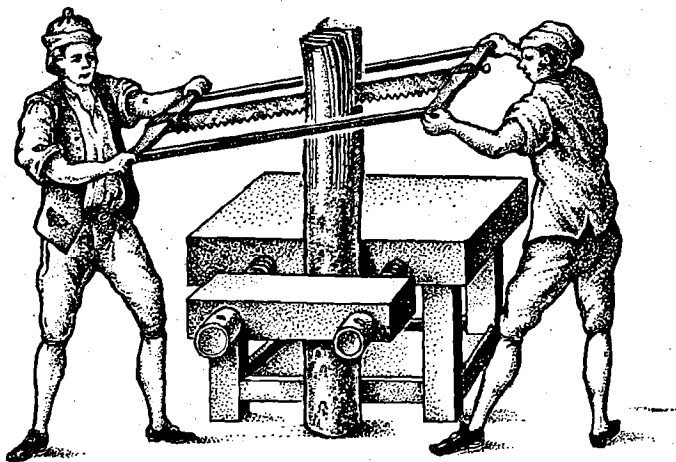


FIGURE 36

Elle figure aussi dans « Le livre de l'outil », accompagnée de son explication : « Manière de refendre le bois de placage. Presse à scier debout vue en perspective, avec les scieurs placés comme ils doivent l'être ». La fin de cette citation laisse à penser que la position occupée par les compagnons est la seule qui soit bonne. Elle diffère de celle des artisans que j'ai dessinés à la page précédente (*figure 35*). Ici, les hommes sont séparés par la presse ; là, ils se trouvent tous deux du même côté de cet appareil.

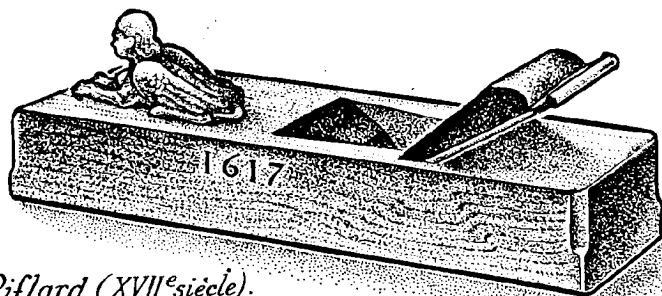
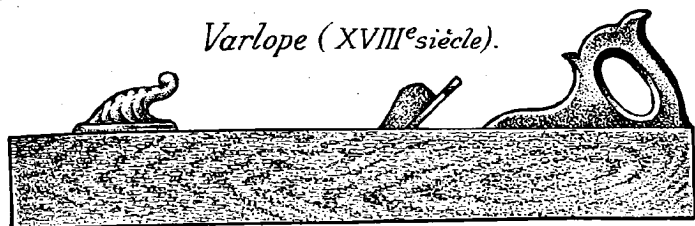
La disposition préconisée par Roubo présente-t-elle des avantages ? Je ne le crois pas ; car elle n'augmente en rien la facilité du refend.

En revanche, elle peut présenter deux inconvénients :

- Elle favorise l'ébranlement de la pièce à détailler. (C'est bien perpendiculairement aux mâchoires qu'on fait aller l'outil quand on travaille à l'étau ; n'est-ce pas ?).

* De bout, en deux mots, serait plus juste.

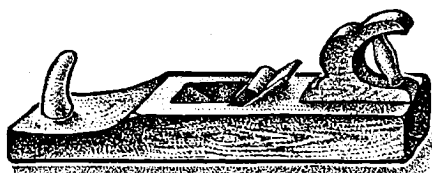
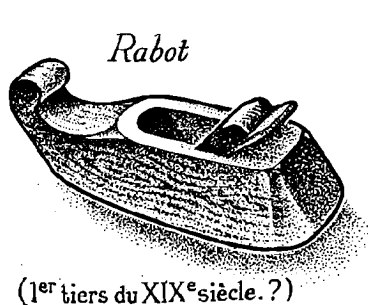
vaient fréquemment munis, à cet endroit, d'un gros bouton. Souvent cette protubérance était sculptée en forme de corne d'abondance, d'un cargot etc., voire d'une figure grotesque; car nos ancêtres avaient l'esprit gai et même railleur. (Figure ci-après).



Riflard (XVII^e siècle).

FIGURE 67

D'autres fois, le bout du fût était simplement creusé, pour qu'on puisse le saisir plus aisément. Certains rabots ainsi conçus ressemblaient à des chaussures au bout relevé (*ci-dessous, à gauche*).



Riflard rustique (XIX^e siècle).
Remarquer la poignée en deux pièces.

FIGURE 68

Il s'agissait là d'outils rustiques.

Le décor disparaîtra presque totalement au XIX^e siècle. On ne trouvera plus ces figurations amusantes qui témoignaient du caractère enjoué de la plupart des compagnons. Il semblerait qu'on soit devenu quelque peu austère dans les ateliers!

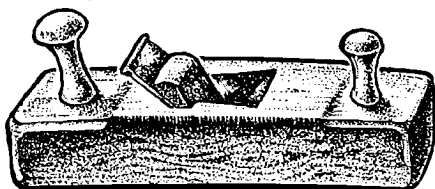
Pourtant persistera longtemps, plus à la campagne qu'en ville, ce désir, non pas de rendre l'outil personnel par son originalité, mais plutôt de l'adapter à la propre conformation de son utilisateur, de le mettre « à sa main ». D'où le maintien des boutons, des champignons, poignées spéciales et évidements, devenus purement utiles, sans ornements. (Cf. la figure du haut de cette page et celle du bas de la page précédente). On ne profite plus de leur forme, qui peut évoquer un animal, une tête humaine ou un objet quelconque, pour accentuer cette ressemblance avec une fantaisie souvent malicieuse. Voilà encore un cas où l'ambiance d'une époque a influencé les productions.

Ces accessoires servant à empoigner le rabot pouvaient être originels, quand l'artisan confectionnait lui-même ses fûts, ou se trouver des ajoutes, voire des remplacements, si l'outil était acheté tout fait.

Tous les rabots anciens ne portent pas, bien sûr, une ornementation qui s'inspire de l'esprit de leur époque; mais ceux qui présentent un décor sont le plus souvent d'un grand âge.

J'ai vu plusieurs fois une ingénieuse transformation apportée à un rabot dans l'intention de rendre son travail plus efficace. Le motif de cette modification avait été de faire actionner l'outil par deux ouvriers unissant leurs forces.

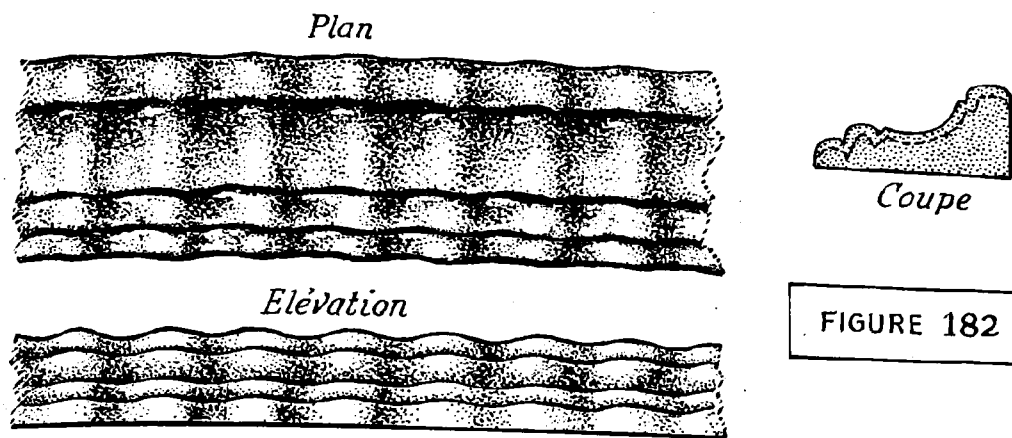
Pour obtenir ce résultat, on avait copié le système de la *galère*, cette énorme, très lourde varlope, dont se servaient les charpentiers. Elle était munie, près de son extrémité antérieure, d'une forte barre de bois qui, traversant entièrement le fût, ressortait sur chaque joue pour former deux poignées latérales. Un artisan poussait normale-



Riflard d'artisan rural (XIX^es.)

FIGURE 69

de style Louis XIII, qu'on le rencontre le plus souvent (*fig. suivante*).



L'emploi d'une décoration faite mécaniquement, automatiquement, était bien le signe d'une décadence; car de tels ornements ne reflétaient plus la personnalité de leur auteur et tendaient à établir l'uniformité.

M^r de Champeaux indiquait que la bretture, au temps que le style Renaissance en était à sa fin, avait surtout été utilisée en Bourgogne, à Lyon et dans la vallée du Rhône. Il ne se trompait pas de beaucoup, parce que c'est bien dans ces régions qu'on trouve ce motif en plus grande abondance qu'ailleurs, mais cependant sur des meubles fabriqués à une époque un peu postérieure à celle dont il parlait.

J'aurais aimé décrire et dessiner pour mes lecteurs l'instrument qui servait à pousser les brettures. Certains auteurs on dit que c'était un rabot, d'autres, un appareil; mais sans préciser davantage, ni les uns ni les autres. Je crois qu'aucun de ces objets ne nous est parvenu.

Nous en sommes donc réduits à faire des conjectures, en considérant seulement la forme de la moulure. L'utilisation d'un rabot lancé en un large mouvement est peu vraisemblable, car la continuelle déviation de sa marche aurait rompu son élan.

On pourrait imaginer l'emploi d'un disque d'acier, épais, au pourtour entaillé de manière qu'il façonne la baguette suivant le profil désiré. Cette sorte de molette, entraînée en un mouvement rotatif par l'axe décentré sur lequel elle serait fixée, creuserait le bois alternativement peu et beaucoup. La faire avancer régulièrement, en décrivant une ligne sinueuse, présenterait des difficultés, mais non insurmontables.

La réalisation de ce livre était presque achevée, lorsque j'ai eu connaissance de certains renseignements donnés sur le "rabot à ondes". Ils paraissent infirmer ce que j'ai écrit à la page précédente.*

L'appareil à onder a été inventé par le menuisier Hanns Schwandhart, natif de Rothenbourg, venu à Nuremberg en 1600, où il exerça, en plus de sa profession, celle d'armurier (*"Histoire des mathématiciens et des artistes nurembergeois"* par J. Gabriel Doppelmayr. 1730).

Une planche du livre *"Architektur"* de R. Kaseman (édité à Cologne en 1630) montre les différentes pièces de l'appareil. Celles-ci portent des lettres qui correspondent à des explications... que je ne puis fournir à mes lecteurs, car il ne m'a pas été possible de me procurer l'ouvrage. C'est d'après *"L'art du meuble en Alsace"*, de M^{me} F. Lévy-Coblentz (*Editeurs Istra et Dernières Nouvelles d'Alsace*), où sont reproduites ces gravures, que j'ai fait les dessins suivants :

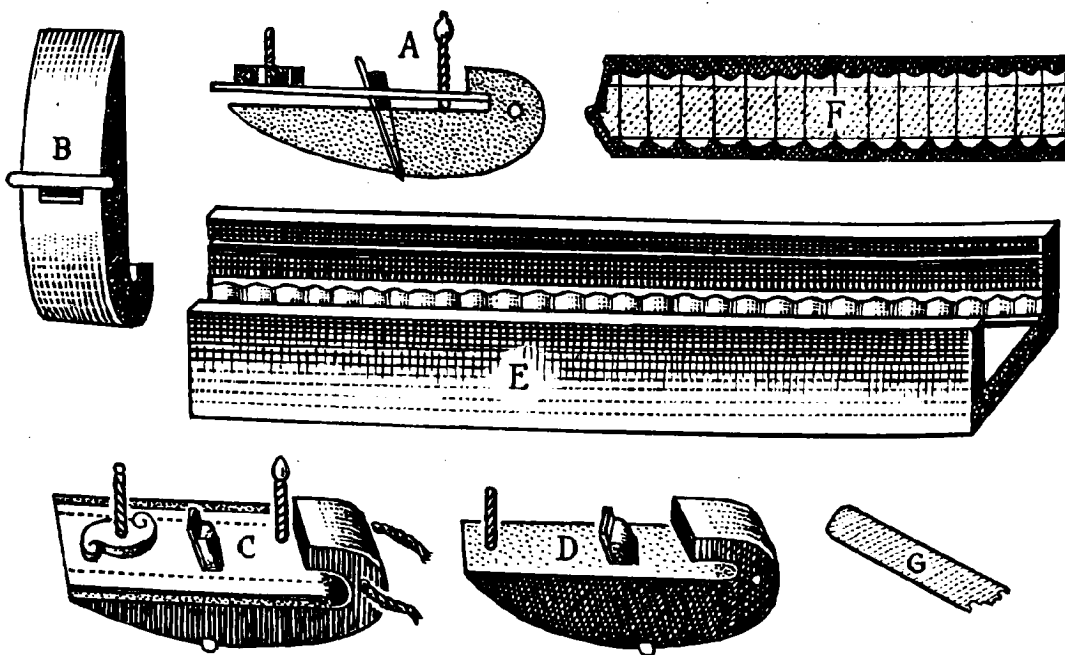


FIGURE 183

Comme sur de nombreuses représentations anciennes des réalisations de la technique, nous relèverons ici des fautes que je n'ai

* Une méthode proche de celle que j'avais imaginée aurait été utilisée au XIX^e siècle pour faire des copies; mais c'était la baguette qui avançait.

TABLE DES MATIERES



● Avertissement.	
● Propos liminaires.	
● Raisons et buts de la recherche de l'identité des objets anciens.	page 9
● Principes et moyens d'identification des objets anciens. Détermination de l'âge des antiquités. Situation de leur lieu de fabrication.	» 19
● Causes des erreurs concernant l'identification des antiquités.	» 23
● Le style des objets. Naissance, évolution, apogée, déclin et disparition.	» 31
● Les styles utilisés en France.	» 41
● Les meubles.	» 51
* <i>Le bois.</i>	» 53
* <i>Les outils.</i>	» 56
○ Les scies. Les râpes. Les écouanes.	» 91
○ Les outils tranchants.	» 117
○ Outils et instruments divers.	» 144
* <i>Fil et contre-fil du bois.</i>	» 183
* <i>Le tour.</i>	» 197
* <i>Débîts de chantier.</i>	» 205
* <i>Le détail des bois.</i>	» 209
* <i>Les assemblages.</i>	» 213
* <i>Les collages.</i>	» 221
* <i>Mesures de longueur anciennes.</i>	» 243
* <i>Etablissement des lignes et des volumes des meubles.</i>	» 255
* <i>Les artisans du bois.</i>	» 263
* <i>L'évolution des meubles. Influence des styles et des modifications de l'outillage (contient la description des différents procédés de marqueterie.)</i>	» 277
* <i>Méthode pour déterminer l'âge des meubles provinciaux.</i>	» 293
	» 512

* <i>Solution du problème du tour.</i>	page 539
* <i>Description de deux meubles et d'un coffret.</i> ..	” 543
● <i>Les sièges.</i>	” 561
* <i>Une identification difficile.</i>	” 644
● <i>Postface.</i>	” 659
✱ <i>Complément de “Antiquités vraies et imitées.”</i> ..	” 723



Marcel CURTAT

DU
DESSIN



DE LA
PEINTURE

ESSAI

AVERTISSEMENT

Cet essai n'est, par définition, qu'une tentative pour approcher un vaste sujet. Il a été écrit à la demande de personnes originales, qui ont eu l'indulgence d'oublier que je ne dispose point de titres ni de diplômes concernant les Arts, qu'aucun Maître ne m'a donné une instruction et que, si je visite parfois les musées, c'est seulement pour y voir de belles choses. quelquefois de bien mauvaises, sans désirer copier la manière des artistes illustres.

Certains de ceux qui m'ont prié de m'exprimer littérairement, se sont vraisemblablement souvenus que j'avais exercé longuement trois activités nécessitant impérativement, sous peine d'échec, des facultés d'observation, de mémoire, de logique ; qualités indispensables pour dessiner ou pour peindre. A défaut de Science, j'ai acquis un peu de savoir. Je préfère celui-ci à celle-là ; il est fondé sur l'expérience.

Malgré tout, je monte à nouveau en chaire indûment : sans porter l'hermine ; quelques-uns m'ont dit s'en accommoder.

Tout de suite, je préviens que je suis partisan du classique, en accordant à ce terme sa signification étroite : il concerne les classes, l'étude. En effet, il me semble bien utile d'apprendre. Néanmoins, pour son enseignement, je prise souvent plus l'école buissonnière que celle qui est offi-

S'il y a bien eu une époque gallo-romaine, un art proprement gallo-romain, c'est-à-dire commun aux Gaulois et aux Romains, n'a jamais existé. Lorsque les deux peuples eurent des relations constantes dans une Gaule occupée, l'art des Romains poursuivit son évolution, sans être influencé par celui des Gaulois, qui était avant tout une simple décoration géométrique. En revanche, les artistes gaulois voyaient main-

tenant travailler leurs confrères latins: peintres, mosaïstes, sculpteurs. Des édifices s'élevaient et étaient ornés sous leurs yeux. Cela augmenta le désir certain qu'ils avaient de réaliser des décorations figuratives. Ils n'arrivèrent pourtant jamais à égaler le travail de leurs modèles. La différence entre les œuvres des Romains et celles des Gaulois, quand toutes ont été exécutées pendant la période gallo-romaine, est très perceptible. Elle provient plus de la disparité des esprits traduite par des façons particulières, que de celle des sujets.



Fig. 15

Un objet typiquement gaulois peut avoir été fait par un artiste romain. Quelque Gaulois aisé, le grand-prêtre d'une riche religion païenne, l'aurait com-

mandé à Rome ou, plus simplement, à un artisan latin venu s'installer en leur ville. La figure 15 représente Cernunnos, le maître de la nuit, du mal, de la mort et des richesses souterraines. Ses cornes et ses oreilles sont celles d'un taureau. Bien qu'il s'agisse incontestablement d'un dieu gaulois et d'une œuvre gallo-romaine, c'est certainement un Romain qui a exécuté cette tête de bronze (*trouvée à Lezoux, Puy-de-Dôme. Conservée au musée de Saint-Germain*). Comparez la avec celle de la figure 7 (p. 40). Les

deux relèvent d'une même inspiration. Tout autre est cette face d'argent repoussé que j'ai reproduite ci-dessus (fig. 16). Elle date aussi de l'époque

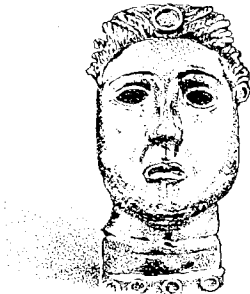


Fig. 16

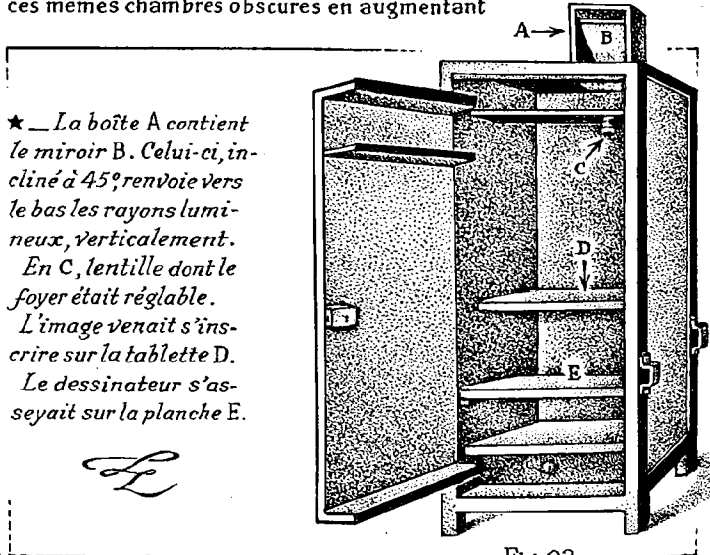
gallo-romaine, plus précisément de la première moitié du III^e siècle (Musée du Louvre). C'est le visage d'une divinité gauloise. Ses orbites sont vides; ses yeux, qui étaient vraisemblablement d'émail, ont disparu, de même que les pierreries ou les verres de couleur dont il ne reste que les sertissures. Cette figure à l'expression figée, rappelle un peu une inquiétante idole barbare. Celui qui l'a ouvrée n'a sûrement pas voulu susciter la vague impression de malaise qu'on ressent en la regardant; au contraire, il avait l'intention d'exprimer la beauté. C'est peut-être parce qu'il n'a pas su réaliser bien adroitement son désir, que nous éprouvons un sentiment de gêne devant son travail.

Cet artisan-là était un Gaulois. Sa technique de métallurgiste, excellente, lui permettait de repousser habilement l'argent. Son sens artistique ne pouvait, toutefois, rivaliser avec celui des talentueux Romains.

La puissance de l'Empire Romain d'Occident déclina. La décadence d'une civilisation commence toujours par celle de ses arts, car ceux-ci sont l'expression directe, la manifestation visible des pensées. Quand ces dernières deviennent confuses, le langage des styles perd sa clarté. Je n'ai pas à conter la lente dégradation du pouvoir des Romains. On sait que les Francs pénétrèrent dans une Gaule pacifiée, où les vaincus étaient devenus les égaux de leurs sages vainqueurs. Cette invasion se fit, paraît-il, sans affrontements violents et avec le consentement de l'Empereur. Mais on dit aussi que les soldats des légions chantaient, au III^e siècle, avant une bataille: "*Nous avons tué mille Francs; nous tuerons bien dix mille Perses.*" Il ne faut pas oublier, non plus, que des Francs, prisonniers des Romains, furent déportés sur les rives de la mer Noire. La contradiction apparente de ces renseignements provient de ce qu'il y eut sans doute deux sortes d'invasions: la première, relativement pacifique et limitée, fut celle de guerriers errants, espèces de mercenaires, que les Romains, après les avoir occasionnellement combattus, finirent par employer comme auxiliaires (*lètes*) de leur armée affaiblie; la seconde, bien plus importante, résulta du fait que les "Barbares" fuyaient devant les Huns qui les pressaient; ces réfugiés emportant armes, bagages, familles et troupeaux, franchirent des frontières mal gardées, puis déferlèrent comme une vague, ravageant le pays pour survivre, d'où de sanglants affrontements.

souvent inaperçue, bien que la vue de ses effets soit parfois insupportable. Je reviendrai sur ce sujet.

La revue *Connaissance des Arts* (N° 114 - Août 1961) a publié un article de M^r Jean-François Revel. On y voit, parmi de nombreuses illustrations, la reproduction d'une gravure (accompagnée de la mention *in Meder*) représentant deux chambres noires françaises du XVIII^e siècle. Ces figures sont trop petites pour qu'il soit aisé d'en distinguer les détails. J'ai donc dessiné ces mêmes chambres obscures en augmentant



★ — La boîte A contient le miroir B. Celui-ci, incliné à 45°, renvoie vers le bas les rayons lumineux, verticalement.

En C, lentille dont le foyer était réglable.

L'image venait s'inscrire sur la tablette D.

Le dessinateur s'asseyait sur la planche E.

FL

Fig. 93

leurs dimensions et en respectant la perspective cavalière qui dépare toutes les figures techniques anciennes; celles de *L'Encyclopédie* par exemple. L'énorme appareil que je montre ci-dessus devait mesurer, très approximativement, 55 cm de largeur et 1^m 40 de hauteur (sans la boîte). On comprend qu'il soit muni, sur les côtés, de solides pontets métalliques dans lesquels on enfilait des barres pour le transporter ainsi qu'une chaise à porteurs. Le lecteur remarquera les retours de la porte s'opposant à l'entrée de la lu-

mière; la serrure; le liroir (en bas) et la tablette (en haut de l'huis) qui permettaient de serrer et de disposer des accessoires. Cette chambre obscure date de 1740, environ; mais elle ne doit pas différer beaucoup de celles qui existaient plusieurs décennies en çà.

Les artistes ne devaient pas toujours être très satisfaits de ces volumineuses et lourdes caisses. Ils furent certainement heureux de pouvoir disposer d'un matériel plus léger, qu'il était faisable de déplacer à moindre peine. Sans peut-être renoncer de façon définitive à l'usage de leur ancien matériel, ils utilisèrent surtout, désormais, des chambres obscures d'un modèle plus réduit, dont je montre ci-dessous le type.

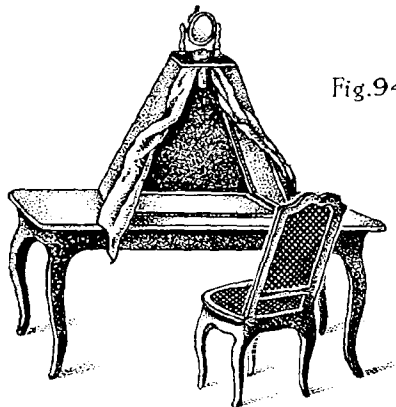


Fig. 94

Le principe de la chambre noire n'y est pas changé. On retrouve le miroir placé tout en haut, le système optique qui projette l'image vers le bas, la réception de celle-ci sur un plan horizontal. Mais, transformation capitale, le bâti n'est plus un parallélépipède dont les parois robustes pouvaient résister aux chocs lors d'un transport; c'est devenu une pyramide quadrangulaire tronquée, sans doute faite d'un bois léger puisque les détériorations résultant d'un déplacement difficile ne sont plus à craindre. La face antérieure de cette pyramide a été remplacée par un rideau fait d'un tissu opaque et fendu verticalement, en son milieu, de manière à former deux pans. Le

TABLE des MATIERES

	Pages:
<i>Avertissement</i>	ijj
<i>Glossaire</i>	8
LE DESSIN	17
<i>Dessin au trait et dessin ombré</i>	17
<i>Histoire des arts, sommaire et sans rigueur</i>	21
<i>Quelques images et les portraits du Fayoum</i>	164
<i>Le matériel du dessinateur et du peintre</i>	181
<i>Le dessin pratique</i>	197
<i>La tenue du crayon et sa conduite</i>	199
<i>La pratique du dessin</i>	205
<i>La perspective</i>	220
<i>Les horizons et leurs lignes</i>	227
<i>Vues plongeantes - Vues ascendantes</i>	237
<i>La scénographie</i>	243
<i>La perspective cavalière</i>	246
<i>Les reflets</i>	271
<i>Le dessin mécanique</i>	274
LA PEINTURE	302
<i>Les couleurs</i>	303
<i>Décomposition de la lumière blanche</i>	303
<i>Recomposition de la lumière blanche</i>	309
<i>Couleurs matérielles</i>	315
<i>Mélange des couleurs matérielles</i>	327
<i>La pratique du mélange des couleurs matérielles</i>	339
<i>Diverses observations concernant la peinture</i>	345
<i>L'impression de profondeur</i>	347
<i>Le relief du borgne</i>	349
<i>Les valeurs lumineuses</i>	353
<i>Découverte des valeurs lumineuses. Leur</i> <i>gradation</i>	354
<i>Les contrastes</i>	359

<i>Les ombres</i>	362
<i>Aquarelle</i>	369
<i>Gouache</i>	377
<i>Peinture à l'huile</i>	381
<i>Peinture vinylique</i>	384
<i>Peintures diverses</i>	387
<i>Pastel</i>	391
<i>Fresque</i>	393
<i>Les vernis</i>	397
<i>Les supports</i>	401
<i>Postface</i>	405
<i>Addenda</i>	407

114 Figures



Hauteur réelle: 12^{cm}

d'après
DECAMPS

Imprimé pour le compte de l'auteur :
Marcel CURTAT
25, rue Elie Rochette / 69007 LYON

IMPRIMERIE DES BEAUX-ARTS
J. TIXIER & FILS. S.A.
19-21, rue Roux-Soignat - 69003 LYON
3^e édition - 2^e trimestre 1993
Dépôt légal N° 1062
