



THE ELMER BELT LIBRARY OF VINCIANA



*A gift to the Library of the University of California,  
Los Angeles, from Elmer Belt, M.D., 1961*



299382  
-14

2500

Armes de Louis-Philippe - d'Orléans - d'Angoulême  
DE NAPOLÉON

Président au Parlement  
de PARIS

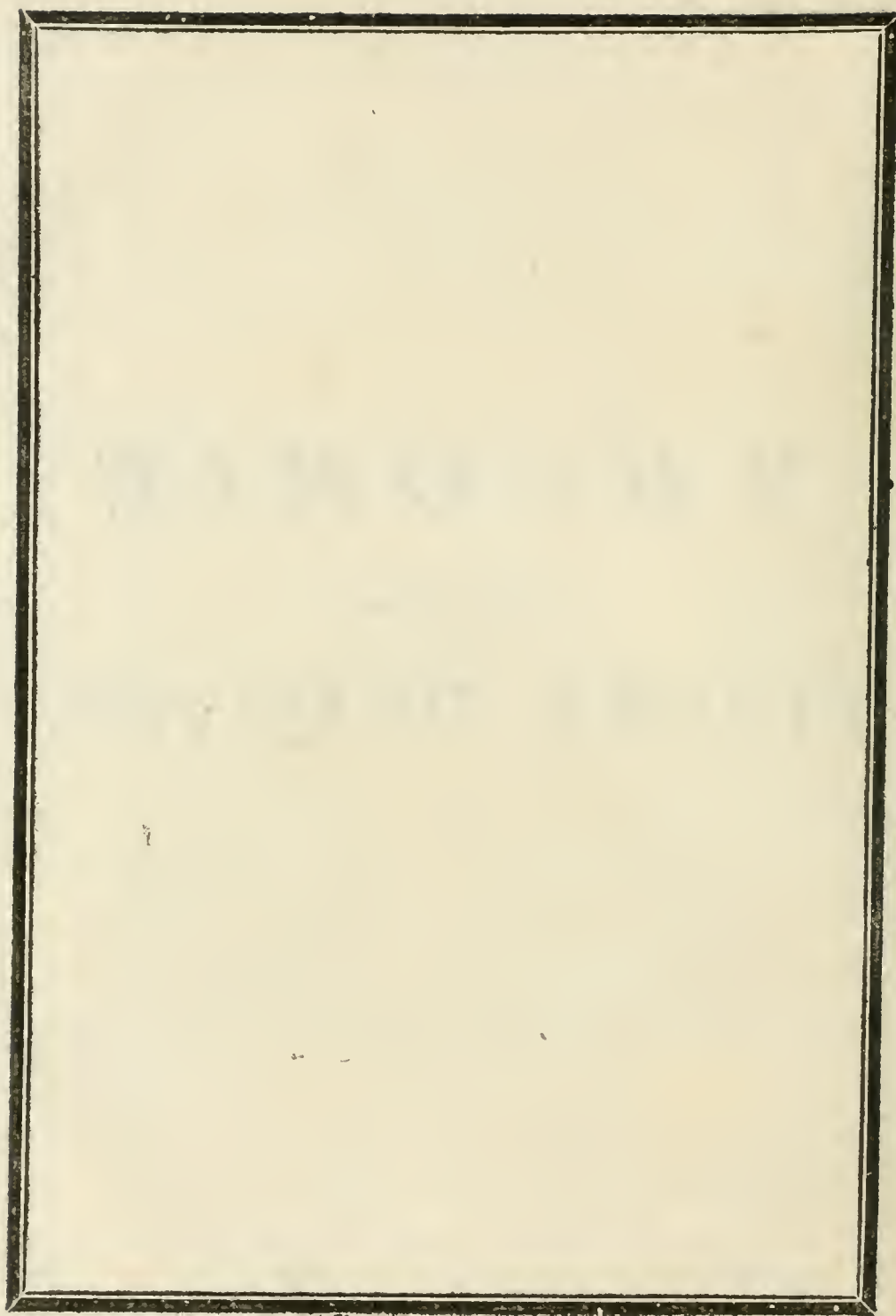
Hauton était gardien de la Cour et de la Ville  
de Paris à l'époque de son exil en France.



*THÉORIE*

DE LA

FIGURE HUMAINE.









PIERRE PAUL RUBENS.

*Né à Cologne le 29 Juin 1577, fut elevé d'Otton Venius et  
l'honneur de la peinture. Issu de parens nobles, il fut encore  
plus illustre par ses rares talens et par sa profonde erudition. Il  
fut envoye en Angleterre en qualité d'Ambassadeur pour négocier  
la Paix entre cette couronne et celle d'Espagne, et fut honoré des  
Ordres de Chevalerie des Rois de France, d'Espagne et d'An-  
gleterre. Il est mort à Anvers le 30 May 1640.*

THÉORIE  
DE LA FIGURE HUMAINE,  
CONSIDÉRÉE DANS SES PRINCIPES,  
SOIT EN REPOS OU EN MOUVEMENT.

Ouvrage traduit du latin de PIERRE-PAUL RUBENS, avec  
XLIV Planches gravées par *Pierre Aveline*, d'après les  
dessains de ce célèbre Artiste.

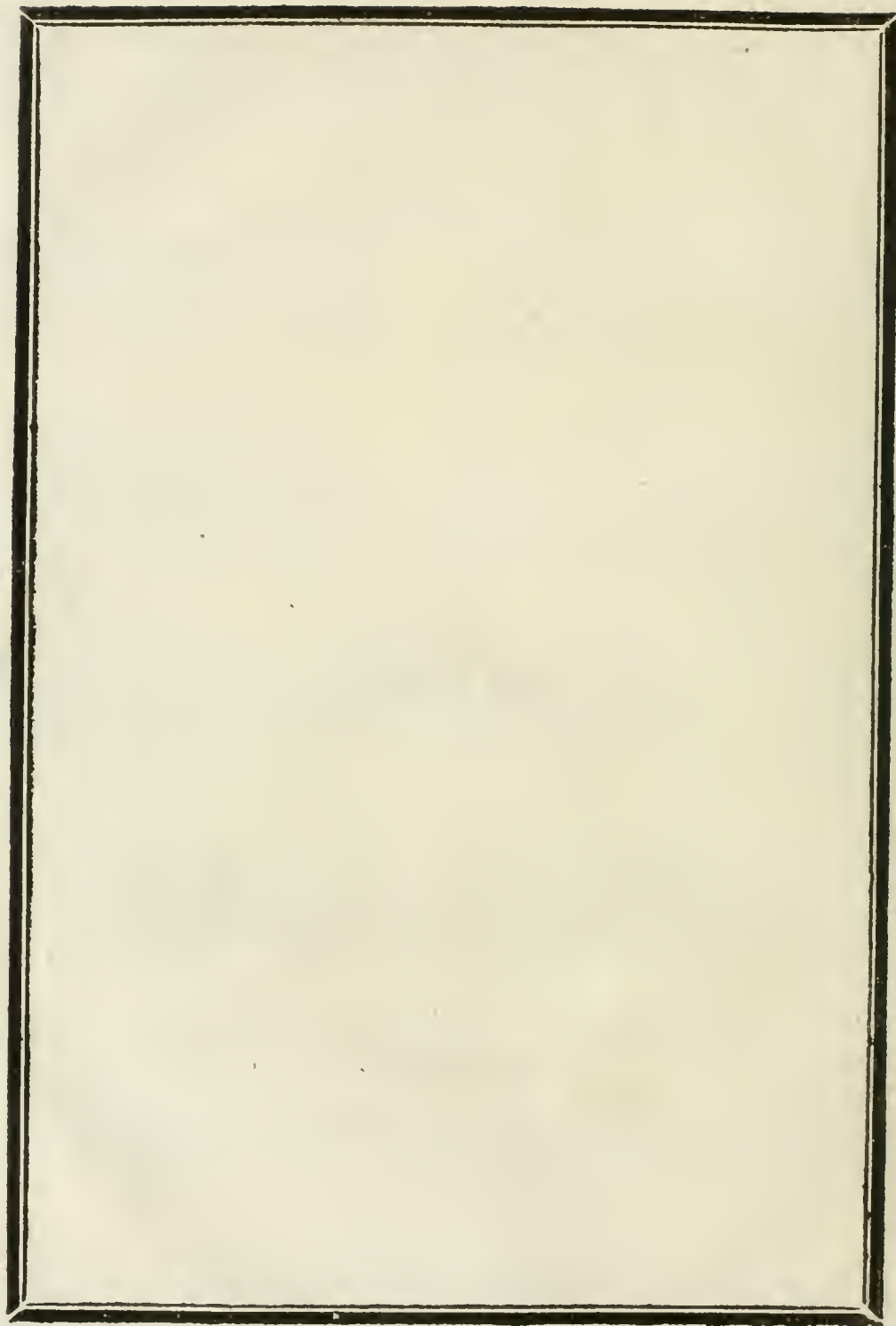
*Quæ compositio membrorum, quæ conformatio lineamentorum, quæ figura, quæ species, humanâ  
potest esse pulchrior? Omnium animantium formam vincit hominis figura. Cicero, de  
naturâ Deorum, lib. I.*



A PARIS, RUE DAUPHINE,  
Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Pere, Libraire  
de l'Artillerie & du Génie.

M. DCC. LXXIII.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.



## AVERTISSEMENT

## DU LIBRAIRE.

LA traduction de cet ouvrage de Rubens sur les proportions de la figure humaine, que je présente au Public, doit son existence à l'achat que j'ai fait à la vente du sieur Huquier, vers la fin de l'année dernière, des planches de cuivre gravées d'après les desseins tracés de la main de Rubens pour l'intelligence de son manuscrit. Aux épreuves de ces planches étoit jointe une copie du discours en latin, avec sa traduction en françois; mais elle étoit si mal faite, si pleine de contre-sens, & si peu conforme à l'original, qu'il m'a fallu y renoncer, & me déterminer à en faire moi-même une nouvelle traduction d'après le texte de Rubens.

On sera peut-être étonné que cet ouvrage qui a fait tant de bruit parmi les amateurs, & qui étoit attendu depuis long-tems par les artistes avec une espece d'impatience, réponde si peu à la haute idée que l'on en avoit conçue, & à la grande réputation de son Auteur, qui étoit savant & très-versé dans les lettres, & qui possédoit supérieurement le talent de la peinture. Mais on doit faire attention que ce manuscrit n'a jamais été composé par Rubens dans l'intention de lui faire voir le jour; c'étoit seulement un *répertoire* dans lequel il

couchoit par écrit, pour sa propre instruction, les préceptes & les connoissances qu'il puisoit, soit dans la nature, soit dans les différens Auteurs dont il faisoit la lecture, pour orner sa mémoire de ce qu'il y trouvoit de plus remarquable.

Cependant, comme tout ce qui vient d'un grand artiste doit être précieux pour ceux qui suivent la même carrière, je me suis déterminé à faire part au Public de ces fragmens des études de Rubens, tels que je les ai trouvés dans son manuscrit. J'en ai seulement retranché deux chapitres de principes cabalistiques; l'un sur les propriétés des nombres appliqués aux opérations de la chymie; l'autre sur la formation primitive de l'homme créé d'abord hermaphrodite, puis divisé en deux sexes; sur le mariage du soleil avec la lune; & autres rêveries tirées de la philosophie hermétique, qui m'ont paru inintelligibles & sans suite, & qui sont d'ailleurs aussi étrangères au sujet principal, qu'inutiles & absurdes.

Au reste, Rubens n'est pas le seul grand artiste qui se soit avisé d'allier les principes du dessein avec les mystères de la chymie & les rêveries de l'astrologie judiciaire. Le subtil Cardan, Albert Durer, & Jean-Paul Lomazze, qui ont écrit sur les proportions de la figure humaine, ainsi que Vincent Scamozzi, & Juste Aurele Meyssonier, dans leur idée d'une architecture

universelle , sont tombés dans les mêmes écarts , & se sont pareillement égarés dans le labyrinthe obscur des termes de la chymie & de la philosophie spagyrique mêlés avec ceux du dessein. Nous n'en donnerons pour preuve que les trois extraits suivans du *Traité des Proportions* de Jean-Paul Lomazze , traduit de l'Italien par Hilaire Pader, Peintre Tolosain , *in-folio* imprimé à Toulouse en 1649.

« Ces grandes proportions harmoniques que Lomazze fait trouver dans le corps humain par les nombres & les tons de la musique , témoignent la parfaite symmétrie de ce petit monde ; c'est pourquoi l'homme est dit le plus parfait œuvre de la nature , l'image du Créateur , & le Roi des animaux , qui contient dedans soi les quatre élémens. De sorte que non-seulement la musique y trouve la division de ses tons , la géométrie ses points , lignes , & figures , mais de surcroît l'astrologie y trouve ses astres , la philosophie sa matiere & sa forme , & la chymie la différence de ses vaisseaux & fourneaux. Et ne t'étonnes pas si je mêle ici la chymie , car je t'assure que si tu n'est spagyrique , tu ne deviendras pas excellent Peintre ». *Discours de Pader , à la fin du chapitre VI , page 22 du livre cité ci-dessus.*

« De plus , les navires , barques , galeres , & semblables , sont tirés du corps humain , à l'exemple de

» l'arche de Noé : parce qu'il est dit que Dieu même  
» enseigna de fabriquer l'arche à Noé, comme celui  
» qui avoit sagement bâti la machine du monde, toutes  
» les perfections de laquelle il avoit épiloguées au plus  
» haut degré en l'homme, d'où l'un est dit grand &  
» l'autre petit monde. C'est pourquoi ceux qui ont  
» mesuré ce petit monde, ont divisé le corps en six  
» pieds, & le pied en dix degrés, & le degré en cinq  
» minutes, qui firent le nombre de soixante degrés, ou  
» de trois cent minutes, auxquelles ils parangonnerent  
» autant de coudées géométriques, par lesquelles l'ar-  
» che de Noé fut décrite par Moÿse. Car comme le  
» corps humain a trois cent minutes de long, cin-  
» quante de large, & trente de haut, ainsi l'arche fut  
» de trois cent coudées de long, cinquante de large,  
» & trente de hauteur ». *J.P. Lomazze, de la propor-  
tion, chap. XXX, page 83, même édition.*

« La regle des proportions a été observée par les  
» plus excellens & illustres Peintres qui ont été la  
» splendeur & la lumiere de notre tems, & ont ensuivi  
» & emporté l'excellence des proportions des sept  
» gouverneurs du monde, entre lesquels le premier,  
» sans exception, a été Michel Ange Buonarotte; &  
» après lui, le prix de former les corps vénériens, c'est-  
» à-dire par la proportion de Vénus, fut donné au  
» grand Peintre Raphaël Sancio d'Urbain : des solaires,



» à Léonard de Vinci, Florentin : des Martials, à Polidore de Caravagge : des Mercurials, à André Mantegna, Mantouan : des lunaires, à Titian Veccelli, de Cadore : & en dernier lieu des jovials, à Gaudens Ferrare de Valdusie, Milanois». *Ibid. chap. XXXI, page 88.*

On ne peut mieux terminer cet Avertissement que par l'extrait suivant de la Préface mise à la tête de l'école d'Uranie, par M. de Querlon, Auteur très-estimé & très-connu par les excellens ouvrages périodiques dont il enrichit depuis long-tems la république des lettres : cet extrait prouve évidemment que l'ouvrage que l'on donne aujourd'hui au Public est connu & désiré depuis long-tems par les amateurs & les artistes, comme on l'a remarqué ci-devant.

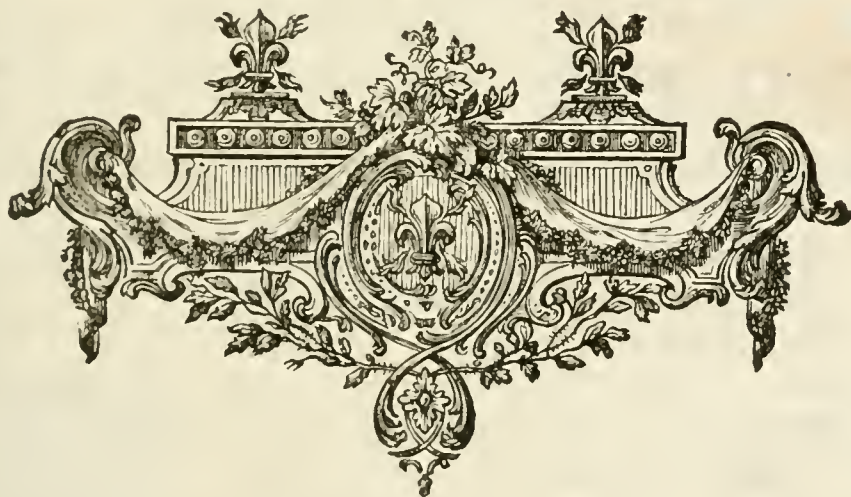
« Rubens, génie si poétique, & de plus élève d'*Otto Vænius*, qui avoit tant de goût pour la poésie, a laissé un monument des études qu'il avoit faites d'après les poètes, dans un recueil où sont dessinées la plupart des actions de l'homme, conformément aux descriptions qu'en ont faites les anciens Auteurs. Il contient une suite de morceaux extraits principalement de Virgile, & qui sont comme autant de tableaux de combats, de naufrages, de jeux, & de pompes : cè qu'il avoit ramassé tant pour son usage, que pour comparer aux peintures de Raphaël & des

» autres maîtres qui avoient traité les mêmes sujets.  
 » Il feroit à souhaiter que ce répertoire fût entre les  
 » mains de tous les Peintres; mais il vaudroit encore  
 » mieux que chacun, selon son genre & son goût, pût  
 » se former soi-même une pareille poétique. Rubens  
 » avoit si bien compris le besoin que la plus riche ima-  
 » gination a d'être nourrie par la lecture, que même,  
 » en peignant, il se faisoit lire ou des morceaux choisis  
 » d'histoire, ou quelques poésies.

» Léonard de Vinci, long-tems avant Rubens,  
 » avoit fait des extraits à peu près semblables, où il  
 » puisoit idées poétiques, sujets de composition, ca-  
 » racteres, & tous les traits d'érudition qu'il faisoit  
 » passer dans ses tableaux». *Préface de l'Ecole d'Uranie,*  
*page xvj & suiv.*

Au reste, on prie le Lecteur d'observer que ce n'est point ici un Traité élémentaire sur le dessein, dans lequel on se soit proposé de développer tous les principes de cet art, mais que ce sont des réflexions particulières de Rubens sur les différens caracteres du corps de l'homme & de la femme, occasionnées par la lecture de Virgile, de Plin, & de quelques autres Auteurs anciens. Pour le dédommager de ce qui manque à cet ouvrage, on donne dans un second volume, qui sert de supplément à celui-ci, les principes du dessein appliqués à la pratique, suivis d'une grande

quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, de diverses figures d'Académies, & de beaucoup d'autres estampes d'après les meilleurs maîtres de notre Ecole Française moderne. Ces deux volumes paroîtront en même tems, & se vendront ensemble ou séparément, pour la commodité des Amateurs.



# T A B L E

## DES CHAPITRES ET ARTICLES.

<b>C</b> HAPITRE PREMIER. <i>Des élémens de la figure humaine.</i>	Page 1
<i>Des trois especes d'hommes forts &amp; robustes.</i>	3
<i>Du cercle &amp; du globe.</i>	6
<i>Du triangle &amp; de la pyramide.</i>	7
CHAP. II. <i>De la composition de la figure humaine.</i>	9
<i>Du rapport de la tête de l'homme avec celle de quelques animaux.</i>	10
<i>Explication de la planche I.</i>	ibid.
CHAP. III. <i>De la figure humaine considérée dans son repos.</i>	11
<i>Des différentes statues antiques.</i>	13
<i>De la pondération.</i>	16
CHAP. IV. <i>De la figure humaine considérée dans ses mouvemens.</i>	18
<i>Application des principes du mouvement à des exemples.</i>	19
<i>Des figures qui portent quelque chose.</i>	22
<i>Des Athletes.</i>	24
CHAP. V. <i>Des différentes especes de statues des anciens.</i>	28
<i>Divers extraits de l'histoire naturelle de Pline , sur les statues des anciens.</i>	35
<i>De la maniere dont les anciens représentoient leurs Divinités.</i>	41
<i>Des colosses les plus célèbres.</i>	43
CHAP. VI. <i>Des statues d'enfans.</i>	47
CHAP. VII. <i>Des proportions de la femme.</i>	49
<i>De la perfection des diverses parties du corps de la femme.</i>	50



N. Goussier del.

C. Bapou scul.

# THÉORIE DE LA FIGURE HUMAINE.

## CHAPITRE PREMIER.

*Des élémens de la figure humaine.*



On peut réduire les élémens ou principes de la figure humaine, au cube, au cercle, & au triangle.

Pour former un cube, il faut commencer par décrire un carré, lequel étant lui-même composé de quatre parties, est nécessairement engendré d'un nombre; car un est un, & demeure toujours un tant qu'il est seul: il peut alors être considéré comme un point. Deux, ou le nombre binaire, le plus petit des nombres qui expriment plusieurs unités, est

l'élément de la ligne. La ligne multipliée produit une superficie : la plus simple de ces figures est le triangle , procédant du nombre ternaire. Il est composé de trois lignes droites , qui se joignent par leurs extrémités. Le carré vient ensuite : il a pour élémens quatre lignes droites également éloignées l'une de l'autre dans tous leurs points , & qui se touchent par les extrémités. De cet assemblage naît le rectangle solide , appelé substance ou matiere. Car ayant posé quatre points également distans l'un de l'autre , si on les joint l'un à l'autre par des lignes droites , ils produisent la base du cube qui en supporte toutes les parties & les côtés disposés à égale hauteur , par le moyen de quatre lignes élevées perpendiculairement sur les angles de cette base. Or , le cube a six côtés égaux : un sur lequel il se soutient : un autre côté en-dessus opposé à la base : & quatre autres qui forment son contour : tel est un dé à jouer.

Ce cube ou carré parfait est l'élément primitif (1) de tous les corps forts & vigoureux , tels que les Héros , les Athletes , & de tout ce qui doit exprimer de la simplicité , de la pesanteur , de la fermeté , & de la force ; car le cube a une base sur laquelle il peut se soutenir sans aucun secours étranger , & il conserve un empire universel sur le corps humain , sur-tout dans le genre masculin. Dans la femme , au contraire , la force de ses angles est affoiblie & diminuée en forme de sphere.

(1) *Ex cubo, sive figurâ ab omni latere quadratâ, sit omne masculum, aut virile, & quidquid grave, forte, robustum, compactum, & athleticum est: & quidquid formæ quadrati detraxeris, amplitudini quoque peribit. Quintil. Lib. I, cap. X.*

*Des trois especes d'hommes forts & robustes.*

Nous voyons, par les statues antiques, que les Grecs distinguoient trois sortes de corps forts & vigoureux. Nous avons un exemple de la premiere espece dans la statue d'Hercule, ouvrage parfait dans tous ses points, & qui caractérise la plus grande force. Glycon, Athénien, est l'auteur de ce chef-d'œuvre de sculpture qui se voit à Rome dans la cour du palais Farnese. Comme la force de ce demi-dieu devoit surpasser tout ce qu'on peut imaginer de plus fort, le Sculpteur a employé dans cette figure surnaturelle ce qui désigne le plus ce caractère dans le lion, le taureau, & même le cheval. C'est ce qu'on apperçoit clairement dans les cheveux d'Hercule, qui ont une ressemblance parfaite avec la criniere du lion ou du taureau : il en est de même de presque toute sa tête qui tient du taureau : le front a quelque chose du taureau & du lion : le chignon du col & son emmanchement sur les épaules sont charnues & pleins de muscles comme ceux du taureau. *Voyez les planches I, II, III, & IV, & sur-tout la pl. V.*

On voit encore à Rome, parmi les antiques, une autre statue d'Hercule d'une taille plus élégante, & moins épaisse. Sa poitrine est plus élevée, ses épaules sont plus larges, ses bras sont plus alongés, ses mains plus grandes ; les muscles du ventre plus fermes & plus resserrés ; la hanche est saillante ; ses cuisses sont d'une belle épaisseur & d'une forme irrépréhensible, allant en diminuant jusqu'au bout du pied ; le talon un peu grand. Toutes les extrémités des membres de cette figure

deviennent plus petites à mesure qu'elles s'éloignent du tronc, à l'imitation d'une pyramide qui est l'élément primitif des extrémités du corps humain.

Dans cette même figure les muscles sont traités avec beaucoup d'art & d'élégance ; semblables à de petites monticules qui s'élevent au milieu d'une vallée par leur ampleur & leur saillie, ils font voir la force du corps le plus vigoureux jointe à la beauté des formes & à l'observation exacte des regles prescrites par les maîtres de l'art les plus expérimentés.

Les Ethiopiens, les Africains, & les Turcs tiennent en quelque maniere des proportions de cette statue : non qu'ils aient la même force, mais leurs membres sont à peu près semblables à ceux de cet Hercule. Ils ont, par exemple, la tête ronde, les cheveux crépus comme les poils du taureau, le col court & plein de muscles, les épaules larges, &c. *Voyez les planches V & VI.*

Dans la seconde espece de corps robustes, les muscles ne sont pas si apparens, mais la figure est plus charnue ; ensorte que les membres y paroissent presque aussi grands, les nerfs étant par-tout couverts de chair. L'antiquité nous en offre un exemple parfait dans la figure du Nil, & dans celle de l'Empereur Commode représenté sous la figure d'Hercule ; mais sur-tout dans le Nil. Ces deux magnifiques statues se voient à Rome, dans les jardins du Vatican.

La troisieme espece de corps vigoureux est plus seche, les os en sont plus grands, la tête plus longue ; les bras, les cuisses, & les jambes sont plus étendus ; le ventre est plus plat & plus resserré ; & la chair est tellement ten-



due par-tout le corps que les nerfs paroissent , & que , semblables à des cordes , on les apperçoit de côté & d'autre sous la peau. Il ne faudroit pas cependant que cela fût porté à l'excès , ni que cela choquât l'élégance qu'il est difficile d'y observer , à cause des proportions régulières qu'on est obligé de suivre exactement : car pour peu qu'on les néglige , on tombe bientôt dans la difformité.

Nous avons un très-beau modele de cette forme élégante , à Rome , dans la ville Borghèse : c'est la statue du Gladiateur , qui tout à la fois porte le coup à son adversaire & qui fait se garantir de celui qui le menace. Cette figure est de Théopane , d'Ephèse : elle est très-belle à voir de tous les côtés.

De ces trois especes différentes de proportions , on en peut former une infinité d'autres dont on voit de toutes parts des exemples antiques à Rome , dans les palais , les maisons des particuliers , les fauxbourgs , les vignes , les jardins , &c.

Il y a une autre sorte de figure qui ne paroît pas si convenable que celle d'Hercule pour les travaux qui demandent de la force , sans cependant avoir le défaut de paroître foible ; mais qui tient le milieu entre ces deux caracteres. On ne peut se former aucune idée de la beauté & de la perfection de cette nature particulière d'après la figure humaine ; les Peintres & les Sculpteurs ont , pour ainsi dire , créé ce genre de beauté sur les principes mêmes de leur art : c'est le caractere que les anciens Payens donnoient à leur Jupiter , & que nos Artistes modernes ont donné à Jésus-Christ. Quoique

ces figures puissent paroître parfaites dans toutes leurs parties, elles sont cependant tellement disposées dans leur proportion, qu'on n'y reconnoît rien qui leur soit propre. On en voit quelques exemples antiques à Rome, tels que quelques statues de Jupiter & de Mercure, ainsi que celles d'Apollon & d'Antinoüs, dans les jardins du Vatican. On en trouve aussi un exemple moderne dans la figure du Christ qui se voit à Rome, dans le temple de la Minerve: ouvrage du célèbre Michel-Ange Buonarotti. Voilà tout ce que j'avois à dire sur le cube.

*Du cercle & du globe.*

Le cercle est le second élément primitif du corps humain: il tire son origine de l'unité, c'est-à-dire, du point qui est son centre, lequel produit le cercle dans les superficies, & le globe dans les corps; l'unité & la simplicité constituent son existence. C'est de ce cercle ou du globe parfait que dérive tout ce qui regarde la femme, ou tout ce qui est rond, flexible, tortu, courbe, &c. (1), comme l'élevation du dos, l'épaisseur des parties supérieures du corps, telles que la poitrine & les épaules; & celle des parties inférieures, comme le ventre, les fesses, tout ce qui est charnu & musculeux, & tous les contours extérieurs & intérieurs, tant convexes que concaves. Le cercle contribue pareillement à

(1) *Ex circulo, sive globo perfecto, fit omne fœmineum ac muliebre, & quidquid carnosum, torosum, flexum, tortum, curvatum, & incurvum est. Hęc formam ullam negat esse pulchriorem Plato. Cicero, de naturâ Deorum, lib. I.*

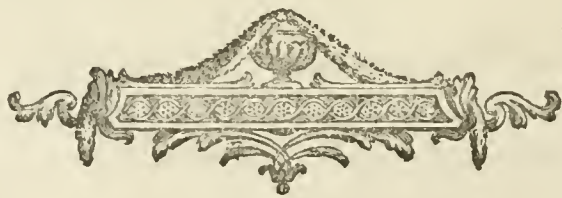
la formation des muscles qui font mouvoir les sourcils, & qui saillent sur le front; à celle des nés aquilins; à la rondeur des yeux, sans qu'il se trouve aucun muscle tombant par-dessus, ni aucun pli à la peau en cet endroit; à la barbe des machoires qui s'étend en largeur & qui forme un cercle autour de la face. La figure du cercle préside aussi au chignon du col, qui est très-charnu, ainsi qu'à l'emmanchement des épaules & à la tête entière, au gosier sous le menton, qui est charnu & entouré de barbe épaisse, & à une infinité d'autres parties qui ont le cercle pour principe.

*Du triangle & de la pyramide.*

Le triangle, troisième élément primitif du corps humain, tire son origine du nombre ternaire, puisqu'il est composé de trois lignes. En effet, ayant disposé trois points de façon qu'ils soient également éloignés l'un de l'autre, & les ayant joints par autant de lignes droites, il en résulte une forme triangulaire qui est la base de la pyramide. Le triangle est donc l'élément des figures dans les surfaces planes, comme la pyramide dans les solides.

La pyramide est une figure solide, qui d'une superficie plane s'élève en manière de fûte dont la pointe est appelée cône ou sommet. On donne le nom de base à la partie inférieure de cette figure, d'où s'élève peu à peu la grandeur de la pyramide, dont les lignes inclinées en manière d'un cône forment une pyramide renfermée dans le contour de trois côtés égaux. Car, sur

une base triangulaire , si l'on éleve trois lignes droites qui se joignent au sommet , elles doivent nécessairement produire trois triangles qui constituent la pyramide. Cette figure domine sur toutes les parties de la figure humaine , comme on le verra dans les exemples ci-dessous ; car elle donne au front toute sa largeur , aux tempes leur plénitude , aux joues leur diminution par le bas , aux yeux leur distance , au nez sa largeur dans sa partie supérieure qui va en diminuant vers la bouche. Le triangle donne aux épaules cette étendue par le haut du corps , formant une pareille figure , dont la pointe aboutit au nombril. Enfin il préside à la largeur de toutes les parties du corps , tant supérieures qu'inférieures , telles que le rétrécissement du ventre par en bas , la largeur de la cuisse qui va en diminuant jusqu'au pied , comme une pyramide , ainsi que les épaules , les bras , les mains , & les doigts qui diminuent toujours de plus en plus. En un mot , le globe , ou le cercle est l'élément de la tête ; le cube celui du tronc , & la pyramide est l'élément des bras & des jambes.



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

*De la composition de la figure humaine.*

**L**A forme virile est la vraie perfection de la figure humaine. L'idée parfaite de sa beauté est l'ouvrage immédiat de la Divinité, qui l'a créée unique & d'après ses propres principes. Comme il n'en a créé d'abord qu'une seule, la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup>, la 4<sup>e</sup>, & toutes les autres créatures qui vinrent ensuite, se sont écartées de plus en plus de cette première sortie des mains du Créateur, & elles ont dégénéré de son excellence primitive. Alors changeant de forme & de caractère, elles ont emprunté diverses parties du lion, du taureau, & du cheval, qui surpassent tous les autres animaux par la force, le courage, & la grandeur du corps. Les exemples qui suivent démontreront le rapport que la figure de l'homme peut avoir avec ces animaux.

Le cube & le carré sont, comme on l'a déjà dit, les élémens primitifs de tout ce qui a de l'étendue dans le corps humain. Le triangle & la pyramide y président depuis les épaules jusqu'à la plante des pieds, ainsi qu'on l'a remarqué ci-devant, en parlant de la proportion élémentaire.

On voit en effet que, dans la figure humaine, toutes les parties supérieures sont plus amples & plus larges, & qu'elles finissent en diminuant vers les extrémités. Ainsi la forme pyramidale domine dans la figure de

l'homme, & la cubique dans ses mouvemens ; car ce n'est pas le même principe qui préside à ses actions & aux formes de sa figure, comme on le prouvera ci-après dans les exemples qui accompagnent la description du corps féminin.

*Du rapport de la tête de l'homme avec celle de quelques animaux.*

Le visage de l'homme tient beaucoup de la tête du cheval ; cette ressemblance est visible dans la tête de Jules Cesar, & sur la planche I, où l'on peut remarquer comme le visage qui tient du cheval doit être long & ovale, avec le nez long & droit, les ossemens fortement ressentis, la face dure, les joues de même, en conservant pourtant quelque chose de plus doux & de plus délicat.

*Explication de la planche I.*

1. L'avancement de la tête.
2. Le creux de la tête.
3. Le décharnement de la joue.
4. Le renflement de la joue.
5. L'égalité ou le plat de la joue.
6. La partie circulaire du dessous de la tête.

Les planches II, III, & IV, sont une confirmation des principes établis ci-devant, & font voir la ressemblance du visage de l'homme avec la tête du bœuf ou du taureau.

La planche V fait voir comment la tête d'Hercule, &

celle des Athletes, ou des hommes les plus vigoureux, est formée de celle du lion, mais avec tant d'art & d'adoucissement qu'on a de la peine à s'en appercevoir.

On voit sur la planche VI, que l'homme composé des élémens de l'univers, participe de tous les animaux; mais les traits qui en dérivent sont si bien ménagés & tellement disposés qu'on ne peut les distinguer, comme on vient de le dire. Cela se trouve ainsi dans l'homme parfait, en général; mais dans le particulier il y a toujours pour chaque homme quelque animal dont la ressemblance domine en lui, & qui influe sur son caractère.

Les planches VII & VIII, offrent une confirmation de ce principe dans les fesses & les cuisses, ainsi que dans les bras & les épaules des hommes forts & nerveux, dont les muscles apparens ont beaucoup de ressemblance avec les mêmes parties des animaux ci-dessus.

---



---

### CHAPITRE III.

*De la figure humaine considérée dans son repos.*

**U**NE figure est dans son repos lorsque l'équilibre étant exactement gardé, elle ne se meut ni ne s'incline d'aucun côté, mais elle reste constamment dans la situation où elle se trouve: c'est l'état des corps pesants & robustes. Nous en avons un très-bel exemple dans la statue de l'Empereur Commode, qui se voit à Rome dans les jardins du Vatican, appelé vulgairement le Belvedere. Il y est représenté sous l'habillement & la

resemblance d'Hercule , portant un enfant sur son bras gauche. On admire sur-tout les attitudes des figures qui paroissent devoir s'arrêter , ou de celles qui semblent prêtes à quitter le repos pour se mettre en mouvement. On trouve un exemple digne des plus grands éloges de la première de ces attitudes dans la statue d'Antinoüs ( vulgairement le Lantin ) que l'on voit à Rome , dans les mêmes jardins du Vatican , dont les membres sont disposés avec tant d'art qu'on croiroit que la figure va passer du mouvement au repos , & cela avec une vivacité & une promptitude extraordinaire.

On voit un exemple du second genre dans toute sa beauté & sa perfection dans la statue d'Apollon qui est au même endroit , qui paroît vouloir sortir de l'état de repos pour se mettre en mouvement. Il est bien surprenant que ces deux chef-d'œuvres inimitables de la plus savante antiquité aient pu se conserver jusqu'à nous sains & entiers au milieu des guerres cruelles , des pillages & des calamités sans nombre qui ont ravagé l'Italie depuis tant de siècles , & qu'elles aient résisté à la ruine entière & à la destruction de l'Empire Romain.

Il y a une autre attitude mixte qui participe de la figure debout & de celle qui est couchée : c'est lorsque la partie inférieure du corps , depuis la hanche ou le haut de la cuisse jusqu'à la plante des pieds , est soutenue sur une seule jambe , la partie supérieure du corps se trouvant soutenue sur quelque appui. Telles sont la statue d'Hercule qu'on voit dans la cour du palais Farnèse : celle de Silène , nourricier de Bacchus , dans les jardins de Medicis , celle du Faune rêveur , au palais



Justinien : celle d'un autre Faune jouant de la flûte , dans la ville Borghèse , & quantité d'autres statues qu'on voit à Rome , lesquelles se reposent plus ou moins sur l'appui qui les soutient.

*Baccio Bondinelli* a représenté de même avec autant d'art que d'intelligence des hommes en diverses attitudes, dans son tableau du massacre des Innocens , dont on connoît l'estampe. Les anciens nous ont aussi laissé des statues dans des attitudes différentes de celle qu'on vient de décrire , mais qui paroissent en plein mouvement. De ce nombre sont la figure du Gladiateur dans la ville Borghèse , qui d'un pas impétueux se prépare à porter un coup à son adversaire , & pare en même tems celui qui le menace : ou bien , dans les jardins de Medicis , les enfans de Niobé , qui semblent vouloir s'enfuir pour se dérober à la fureur d'Apollon & de Diane qui les poursuivent à coups de fleches. Telles sont encore ces figures en action qu'on voit dans les représentations des batailles : celle d'Alexandre domptant le cheval Bucephale , au mont Quirinal à Rome , &c.

*Des différentes statues antiques.*

Les Sculpteurs de l'antiquité ne se sont pas renfermés dans les bornes étroites des exemples précédens , mais ils ont varié à l'infini les attitudes & les ajustemens de leurs statues : ils ont représenté les unes debout & en repos , les autres courantes , d'autres assises. On a un exemple inimitable de cette dernière dans le groupe fameux de Laocoon lié avec ses enfans par des serpens monstrueux.

trueux qui s'entortillent autour de leurs corps, que l'on voit au Belvedere dans les jardins du Vatican. Ce chef-d'œuvre de l'art est préférable à tout ce que l'antiquité a produit de plus beau, soit en peinture, soit en sculpture; aussi bien que la statue de la mort qui se repose, adoucie par les caresses de Cupidon, ou de l'Amour, dans les jardins de Ludovise, à Rome.

On voit enfin des figures courbées, comme celle de l'homme qui aiguise un fer, dans les jardins de Medicis: celles des lutteurs, au même endroit. Des figures couchées, comme on représente les Dieux-Fleuves: d'autres qui paroissent dormir, comme celle de Cupidon, & celle de l'Hermaphrodite, dans la ville Borghèse, au-delà de la porte appelée *Salaria*: des figures accablées de langueur, comme celle de Mirmille mourant, dans les jardins de Ludovise: celle de Cléopatre expirante, au Vatican: celle de Vénus languissante, dans la ville Borghèse. On en voit enfin totalement dans les bras de la mort, comme celle d'un des enfans de Niobé, dans les jardins de Medicis, &c. Mais en voilà suffisamment pour ce qui regarde les hommes; parlons à présent des statues de femmes.

Celle-ci differe de l'homme en ce qu'elle est plus craintive & plus foible, parce que son centre de pesanteur, qui passe dans le nœud de la gorge, ne répond pas exactement & perpendiculairement au centre d'équilibre qui doit se trouver au milieu du bas de la jambe, comme cela se voit dans l'homme debout & en repos: au lieu que dans la femme, la ligne perpendiculaire abaissée du nœud de son gosier, va aboutir à l'intérieur

du talon du pied qui soutient le poids du corps, comme on peut le voir dans la statue de Vénus heureuse, appelée aussi Vénus céleste, & de la Vénus sortant du bain; toutes les deux dans les jardins du Vatican; & dans beaucoup d'autres figures de femmes. En un mot, on peut remarquer dans la belle statue de Vénus Aphrodite, ou la Grecque, qui est à Rome, dans les jardins de Medicis, l'assemblage complet de toutes les beautés & perfections qu'on peut désirer dans une femme.

Parmi le grand nombre de statues différentes qui se voient de toutes parts dans la ville & dans les fauxbourgs de Rome, ainsi que dans ses jardins, villes, palais, & maisons de particuliers, nous allons passer en revue celles qui tiennent le premier rang, & qu'on regarde à juste titre comme autant de modèles de perfection, afin que ceux qui cherchent à connoître ce qu'il y a de plus beau & de plus savant dans la sculpture & la peinture, tant pour le dessein & la juste proportion des membres, que pour les mouvemens, les attitudes, & les différens contours des figures qui constituent la beauté du corps humain, puissent les admirer, mesurer, & rechercher soigneusement dans toutes leurs parties, & prendre de chacune ce qui est susceptible d'imitation. Nous commencerons par les statues d'hommes.

La statue d'Hercule, au palais Farnèse : celle de l'Empereur Commode, sous la figure d'Hercule, au Belvedere : celles d'Antinoüs & d'Apollon, au même endroit : la fameuse statue de Laocoon assis, avec ses deux enfans embarrassés dans les nœuds des serpens : celle du Gladiateur, à la ville Borghèse, à Rome.

Pour les statues de femmes, une seule nous suffira : c'est celle de Vénus Aphrodite, au palais de Medicis. On croit que les artistes pourront profiter beaucoup de l'examen réfléchi de ces statues de l'un & de l'autre sexe, qui sont autant de modeles de la plus grande perfection. On se contentera donc des exemples que nous venons de rapporter ; car si l'on vouloit s'étendre sur les beautés de toutes ces figures, cela iroit à l'infini. Nous traiterons ci-après tout ce qui regarde la distinction de ces différentes statues consacrées par l'antiquité, par leur grandeur & par les personnages auxquels elles étoient dédiées ; d'autant plus que cette partie regarde plutôt l'histoire que l'art de la sculpture.

*De la pondération.*

De l'inégalité du poids dans la figure humaine, naît le mouvement, ainsi qu'on le voit par cette figure I<sup>re</sup> de la planche IX, qui se trouve forcée ou de se mouvoir, ou de tomber. Dans tout mouvement, soit prompt ou retardé, l'homme a toujours la partie supérieure du corps plus penchée du côté sur lequel il s'appuie : & l'épaule est plus basse & plus affaissée du côté qui répond au pied où l'attitude est fixée, & qui sert de soutien à tout le corps.

La figure II de la même planche fait voir la posture de l'homme debout sans mouvement, où l'épaule est toujours plus basse du côté de la jambe sur laquelle la figure est posée. Or le repos ou la privation de mouvement provient de l'égalité de la pondération sur le centre. Pour

la trouver, il faut abaisser du nœud de la gorge une perpendiculaire sur le milieu du bas de la jambe, où est le centre d'équilibre du poids supérieur, divisé également: de sorte que le centre de pesanteur réponde perpendiculairement au centre d'appui.

La figure III représente la maniere dont tous les membres d'une figure doivent être disposés, pour qu'en fléchissant le corps, l'homme puisse retourner la tête en arriere & regarder ses talons. C'est la plus grande contorsion dont il soit capable; & cela ne se fera point sans peine & sans qu'il plie les genoux & les hanches en sens contraire, & qu'il n'abaisse beaucoup l'épaule du côté où il regarde en bas.

Lorsqu'on porte les bras derriere le dos, sur les reins, les coudes ne peuvent jamais s'approcher plus près que de la longueur depuis le coude jusqu'au bout du plus long doigt de la main: les bras étant ainsi placés, la partie supérieure du corps, vu par derriere, forme un quarré parfait. *Planche X, fig. I.* La plus grande extension du bras dessus l'estomach est de pouvoir faire arriver le coude jusqu'au milieu du corps. Alors en appuyant la main sur l'épaule, & le coude se trouvant au milieu de la poitrine, les deux épaules & les deux parties du bras plié forment un triangle équilatéral. *Planche X, fig. II.*

Lorsque l'homme se dispose à frapper un coup avec violence, il se plie & se détourne autant qu'il peut du côté opposé à celui où il a dessein de frapper. Alors il recueille toute la force dont il est capable, pour la porter & la décharger ensuite sur la chose qu'il veut

atteindre, par un mouvement composé. *Voyez la fig. III, même planche.*

Les planches XI & XII représentent le corps humain debout, en diverses postures & attitudes, soit droites ou penchées.

On voit sur la planche XIII diverses statues antiques, telles que celles d'Hercule du palais Farnèse, de l'Empereur Commode sous la figure d'Hercule, &c.

Les planches XIV & XV offrent différentes figures dans des attitudes très-variées, les unes debout, les autres courantes, d'autres à genoux, &c.

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

*De la figure humaine considérée dans ses mouvemens.*

**L**ES mouvemens du corps humain peuvent se rapporter à cinq especes différentes ; savoir : le mouvement naturel, le mental, le corporel, le mixte, & le local.

On appelle mouvement naturel, celui par le moyen duquel un corps peut s'accroître & décroître : ce mouvement n'est d'aucune utilité aux artistes.

Le mouvement purement mental destitue tellement le corps de toute action, qu'il paroît comme s'il étoit mort. En effet, comme il agit en négligeant absolument tout mouvement extérieur, les membres du corps languissent, & sont dans un état de repos ; ensorte qu'il ne donne aucun signe de vie ou de respiration.

Le mouvement purement corporel ne produit que

des gestes vuides de sens , tels que ceux d'un insensé , ou d'un homme ivre , ou dans le délire.

Le mouvement devient mixte quand le corporel est joint au mental. Dans cette réunion , avant toutes choses , les regards de la figure se dirigent vers l'objet sur lequel l'esprit a résolu de faire agir le corps. Ensuite , peu à peu , les membres se disposent conformément au mouvement mental , afin qu'agissant par des attitudes convenables , ils fassent ce que la pensée propose à exécuter.

Le mouvement local est celui par lequel un corps se transporte d'un lieu dans un autre. Il se fait ou volontairement , ou avec précipitation , ou gravement & pas à pas , ou violemment , étant enlevé , ou entraîné , ou porté. Les artistes doivent s'appliquer sur-tout à bien connoître tous ces mouvemens que nous allons expliquer dans les exemples suivans.

*Application des principes du mouvement à des exemples.*

Un artiste trouve beaucoup de difficulté à bien exprimer la fierté , la promptitude , la vivacité , l'agilité , l'effort , & autres choses semblables , d'un athlete plein d'ardeur & de courage , dans lequel il faut faire paroître de la force , & non pas de la roideur ; d'autant plus que toute roideur dans les membres fait toujours un mauvais effet , à moins qu'il ne s'agisse d'un corps mort.

L'homme qui se prépare pour frapper un coup violent , ou pour lancer un trait loin de lui & avec force , détourne la partie supérieure de son corps depuis les épaules jusqu'au nombril , & la dérobe totalement à

l'objet qu'il menace ou qu'il a dessein de frapper. Il lui présente seulement la partie inférieure de son corps en contraste avec la supérieure, autant qu'il en est besoin pour pouvoir se remettre dans sa situation naturelle, en retirant son bras & la partie supérieure de son corps, qui en sont violemment écartés, pour produire un mouvement plus fort.

On voit sur la planche XVI deux exemples de ce même mouvement, qui sont très-différens soit en action ou en puissance. La figure marquée A est disposée pour frapper avec plus de violence, parce que la partie inférieure du corps en contraste avec la supérieure, est tournée du côté de l'objet de façon à pouvoir retirer la supérieure avec plus de vitesse. Cette promptitude & cette rapidité font que le corps lancé en acquiert une plus grande force, & est envoyé plus loin. La figure B, où la partie inférieure du corps n'est pas assez en contraste avec le bras qui se prépare à lancer quelque chose, est dans une posture bien moins commode, & ne produira qu'un foible effort : le mouvement qui en résultera doit participer de la foiblesse de sa force motrice, laquelle est beaucoup moindre dans cette figure que dans la précédente, parce qu'elle ne s'élanche pas avec assez de violence. On peut comparer ce mouvement à celui d'un arc qui, n'étant que médiocrement tendu, poussera moins loin le trait qu'il doit lancer. Car de la rupture violente naît la rapidité du mouvement : s'il n'y a point de violence, il ne peut pas y avoir de rupture, & par conséquent point de mouvement rapide. D'où il suit que la figure A agit plus puissamment que la figure B.



Il y a une attitude qui n'est pas ordinaire, c'est lorsque l'épaule est penchée du côté dont le pied ne soutient pas le poids du corps : alors toute la force de l'équilibre de la figure se trouve dans la hanche & dans les reins. *Voyez la figure A de la planche XVII.*

L'homme est dans une attitude douteuse lorsqu'il porte sur les deux pieds : c'est la posture ordinaire des personnes languissantes de maladie, ou fatiguées par un travail excessif, ou bien accablées d'une vieillesse décrépite. C'est aussi celle des enfans, qui n'ont point une contenance assurée. *Voyez la figure B, même planche.*

Celui qui marche contre l'effort d'un vent violent, n'observe pas les règles de la pondération pour tenir son corps en équilibre, perpendiculairement sur son centre d'appui : mais il se penche d'autant plus en avant que le vent souffle avec plus de violence. *Même planche, fig. C.*

L'homme a plus de force pour tirer que pour pousser, parce qu'en tirant, les muscles des bras s'y joignent encore, lesquels n'ont de force que pour tirer seulement, & non pour pousser. Cela vient aussi du muscle A B (planche XVIII, figure d'en bas) qui sert à fléchir le bras, qui est plus fort & plus éloigné du pôle du coude, étant en-dessus du bras, que le muscle D E qui est en-dessous, qui étend le bras, & qui est plus foible, étant plus proche du centre du même coude C. Ce mouvement est produit par une force simple qui est celle des bras, & aussi par une force composée, lorsqu'à la puissance des bras on ajoute celle du poids de tout le corps, comme on le verra dans l'exemple de la planche suivante.

On voit sur cette planche XIX, que ces deux hommes agissent plus puissamment que dans l'exemple précédent, parce qu'ils joignent ici à la force des bras le poids de tout le corps, & de plus la force des reins, des jambes, & des jarrets. On y voit aussi la différence de celui qui pousse d'avec celui qui tire à lui : en ce que pour tirer, outre le poids du corps, la force des bras s'y joint, ainsi que celle de l'extension des jambes & de l'échine, & encore celle des muscles de l'estomach, plus ou moins, selon que l'attitude oblique de l'homme y est nécessaire : au lieu que lorsqu'un homme pousse quelque chose, quoique les mêmes parties y concourent, néanmoins la force des bras y est sans aucun effet, parce qu'à pousser avec un bras étendu tout droit & sans mouvement, cela n'aide en rien davantage que si l'on avoit un morceau de bois entre l'épaule & la chose que l'on pousse.

La planche XX représente diverses figures nues & habillées, dans l'attitude de courir.

*Des figures qui portent quelque chose.*

L'épaule sur laquelle un homme porte un fardeau est toujours plus haute que l'autre, comme si elle s'efforçoit de s'élever contre le poids qui la presse. Dans toutes les figures chargées, la nature oppose d'un côté autant de poids naturel qu'il se trouve de poids accidentel de l'autre côté, de manière que le centre de pesanteur, soit naturel ou artificiel, doit répondre perpendiculairement sur le centre d'équilibre : sans quoi, la figure ne pouvant se soutenir, tomberoit infailliblement. Voyez

les figures 1 & 2 de la planche XXI. C'est ce que Léonard de Vinci explique en ces termes :

Toujours l'épaule de l'homme qui porte un fardeau est plus haute que l'autre épaule qui n'est point chargée ; & cela se voit en la figure suivante (planc. 21. fig. 2), par laquelle passe la ligne centrale de toute la pesanteur du corps de l'homme & de son fardeau, lequel mélange & composition de pesanteur, si ce n'est qu'il se partage avec une égale pondération sur le centre de la jambe qui soutient le faix, il faudroit nécessairement que tout s'en allât par terre. Mais la nature, en cette nécessité, pourvoit à faire qu'une pareille partie de la pesanteur du corps de l'homme, se jette de l'autre côté opposite à ce fardeau étranger, pour lui donner l'équilibre & le contrepoids : & cela ne se peut faire sans que l'homme vienne à se courber du côté le plus léger, jusqu'à ce que par cette courbure il le fasse participer à ce poids accidentel dont il est chargé. Et cela encore ne se peut faire si l'épaule qui soutient le faix ne se hausse, & que l'épaule légère & sans charge s'abaisse : & c'est l'expédient dont l'industrielle nécessité se sert en une telle rencontre. *Léonard de Vinci, chap. CC.*

La figure 1<sup>re</sup> de la même planche fait voir que l'homme qui marche, chargé ou non, doit avoir le centre de sa pesanteur sur le centre de la jambe qui pose à terre.

La pondération, ou l'équilibre de la figure humaine, se divise en deux parties ; savoir le simple & le composé : l'équilibre simple est celui que l'homme fait demeurant debout sur ses pieds sans se mouvoir. Par

l'équilibre composé, on entend celui que fait un homme lorsqu'il a sur lui quelque fardeau, & qu'il le soutient par des mouvemens divers, comme en la figure 3 de cette même planche, représentant Hercule qui étouffe Anthée, lequel l'ayant soulevé de terre, & le serrant avec ses bras contre la poitrine, il faut qu'il se donne en contrepoids autant de charge de ses propres membres derriere la ligne centrale de ses deux pieds, comme le centre de la pesanteur énorme d'Anthée est en devant de la même ligne centrale des pieds. *Léonard de Vinci, chapitre CCLXIII.*

*Des Athletes.*

La démarche des Athletes a quelque chose de plus fier & de plus sublime que celle des autres hommes. Virgile en a fait des peintures dignes d'admiration dans le cinquieme livre de l'Énéide. Voyez les figures de Darès & d'Entellus, marquées A & B, sur la planche XXII.

*Talis prima Dares caput altum in prælia tollit,  
Ostenditque humeros latos, alternaque jactat  
Brachia protendens, & verberat iclibus auras.*

C'est ainsi que Darès élevant sa tête orgueilleuse, s'avance fièrement dans l'arène, & se présente le premier au combat. Il découvre ses larges épaules, il étend ses bras nerveux, & les agitant alternativement, il frappe l'air à coups redoublés.

*Hæc fatus , duplicem ex humeris dejecit amictum :  
Et magnos membrorum artus , magna ossa , lacertosque  
Exiit , atque ingens mediâ consiluit arenâ.*

A ces mots Entellus ayant jetté bas le vêtement qui lui couvroit les épaules , fait voir les fortes jointures de ses membres , ses grands os , & ses bras vigoureux : il marche audacieusement , & paroît comme un géant au milieu de l'arène.

*Constitit in digitos extemplò arreclus uterque ,  
Brachiaque ad superas interritus extulit auras.  
Abduxere retrò longè capita ardua ab iclu ,  
Immiscentque manus manibus , pugnamque laceffunt.*

Aussitôt les deux Athletes se dressent sur la pointe des pieds , & d'un air intrépide ils élèvent les bras en l'air pour se frapper : chacun retire adroitement sa tête en arriere pour la dérober aux coups furieux de son adversaire. Ils s'approchent , ils se joignent , & se saisissant l'un l'autre par les mains , le combat commence.

*Dixit , & adversè contrà stetit ora juveni ,  
Qui donum astabat pugnæ ; duros que reduclâ  
Libravit dextrâ media inter cornua cestus  
Arduus , effrato que illisit in ossa cerebro.  
Sternitur , exanimis que tremens procumbit humi bos.*

Virgil. Æneid. lib. V.

Il dit , & s'avancant vis-à-vis le taureau qui étoit le prix de sa victoire , il leve son bras redoutable armé du ceste , il s'élance , & balançant son coup , il le frappe avec force entre les deux cornes : le crâne brisé s'en-

fonce dans la cervelle : l'animal tremble , chancelle , & tombe mort sur la place. *Eneid. liv. V.*

Daniel de Volterre a très-bien représenté les Lutteurs ; premièrement , lorsqu'ils se menacent , lorsqu'ils s'approchent , lorsqu'ils en viennent aux mains , &c. Voyez les deux figures marquées A , & le groupe B , sur la pl. XXIII.

Les Athletes se présentoient au combat le corps nud , la peau grasse , frottée & dégouttante d'huile. C'est ainsi , au rapport de Vitruve , que l'architecte Dinocrate se présenta devant Alexandre : il étoit nud , à la maniere des Athletes , le corps luisant d'huile , ayant sur la tête une couronne de peuplier , portant sur l'épaule gauche la dépouille d'un lion , & tenant de la main droite une forte massue hérissée de nœuds. *Vitruve , Préface du Livre II.*

Il y avoit une loi chez les Lacédémoniens qui leur défendoit de se livrer à une certaine molesse , ou d'acquérir un embonpoint capable de nuire aux exercices qu'ils étoient obligés de faire.

On voit sur la planche XXIV Laocoon qui s'efforce de se débarrasser du serpent qui l'environne : Hercule portant un sanglier d'une grandeur énorme ; & le même soulageant Atlas du poids immense de l'atmosphère. Ovide en parle dans ces termes , ( liv. II de ses métamorphoses ).

*Atlas en ipse laborat ,*

*Vix que suis humeris candentem sustinet axem.*

Ovid. metam. lib. II.

Voyez Atlas lui-même prêt à succomber sous le poids

énorme du globe céleste qu'il porte sur ses épaules.

*Mole sub immensâ postquam deficitur Atlas,  
Traditur Herculeis viribus iste labor.*

Lorsqu'Atlas, fatigué du poids immense de l'atmosphère, commençoit à s'affoiblir, ce travail trop pénible pour lui fut confié aux forces invincibles du vigoureux Hercule.

La planche XXV représente quelques figures assises & dans le repos.

On voit sur les planches XXVI & XXVII, plusieurs figures d'hommes couchés par terre, morts, ou expirans; tels que Darès, vaincu & terrassé par Entellus; Virgile le représente ainsi à demi mort.

*Jaçantemque utroque caput, crassum que cruorem  
Ore rejçantem, mixtosque in sanguine dentes.*  
Virgil. Æneid. lib. V.

Il agite, dit-il, sa tête de côté & d'autre, vomissant un sang épais : les dents lui sortent de la bouche mêlées avec des flots de sang.

A la fin du combat d'Enée contre Turnus, il termine ainsi son admirable poëme :

*Hoc dicens, ferrum adverso sub pectore condit  
Fervidus. Ast illi solvuntur frigore membra,  
Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.*  
Virgil. Æneid. lib. XII.

A ces mots, Enée, transporté de colere, lui enfonce son épée dans le milieu de la poitrine. Alors un froid mortel s'empare de Turnus, & lui glace le sang dans les

veines, ses membres se roidissent, il rend les derniers soupirs, & son ame indignée s'échappe dans les airs en poussant de longs gémissemens. *Virgile, ibid.*

Les planches XXVIII & XXIX représentent des hommes crucifiés, & concourent, avec les deux planches précédentes, pour démontrer que la ligne droite est l'élément des corps morts: & c'est le seul cas où il soit convenable de faire paroître de la roideur dans les membres, comme on l'a déjà observé ci-devant.

On voit sur les planches XXX & XXXI diverses attitudes d'anges volans, & de figures enlevées sur des nuages.

La planche XXXII offre une composition de Rubens, imitée d'un bas relief antique où l'on voit un Satyre fustigé par un autre Satyre en l'honneur du Dieu des Jardins.

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

### *Des différentes especes de statues des anciens.*

**N**ous distinguons sept especes de statues; savoir, les pareilles, les grandes, les plus grandes, les très-grandes, les petites, les plus petites, & les très-petites.

On appelle statues pareilles, quand les personnages qu'elles représentent sont dans leurs proportions naturelles. On élève celles-ci aux gens d'un mérite distingué, & aux sages ou philosophes de réputation. On pourroit, par exemple, en dresser de semblables à Armodius,



Aristogone , Homere , Solon , Hippocrate , Gorgias , Berose , Pythagore , Platon , Brutus , Quintus Mucius , à Clélie , femme forte , aux Catons , à Quintus Ennius , Marcus Varron , Virgile , Ciceron , & autres personnages illustres.

Les statues sont dites grandes lorsqu'elles excèdent de moitié la proportion ordinaire : on les a appellées Augustes , parce qu'on en élève de pareilles aux Rois & aux Empereurs , comme à Phoronée , Lycurgue , Thémistocle , Xercès , Alexandre , Romulus , Numa , Tattius , Cneius Pompée , César , Auguste , & aux autres Empereurs Romains qui ont été élevés au rang des Dieux. C'est dans cette idée , à ce que je pense , que la Reine Didon , prête à rendre les derniers soupirs , s'écrie :

« Mon image périra donc avec moi dans le tombeau » !

*Et nunc magna mei sub terras ibit imago !*

Elle semble se plaindre par-là de ce qu'on refusera de lui ériger une statue , & de faire son apothéose après sa mort , parce que c'étoit l'usage parmi les anciens de ne point accorder cet honneur à ceux qui s'étoient donné volontairement la mort.

Les statues plus grandes étoient d'une proportion double de la grandeur ordinaire : on en érigeoit seulement aux héros , comme à Bacchus , Hercule , Thésée , & à d'autres semblables.

Les statues très-grandes sont du triple de la grandeur ordinaire de la figure humaine. On leur a donné le nom de *colosses* , soit parce qu'elles sont creusées au-

dedans, soit que ce nom dérive des deux mots grecs μέγας, *magnus*, & ὄστος, *oculus*, comme si l'on disoit grand à la vue : d'autres disent que ces statues ont été ainsi appellées du nom d'un certain *Colossus*, leur inventeur. Quoi qu'il en soit, ces statues colossales ne conviennent qu'aux Dieux les plus puissants, tels que Jupiter, Minerve, Apollon, Mars, & aux autres Divinités semblables ; c'est donc mal à propos que des Empereurs Romains, & quelques Rois parmi les nations barbares, ont prétendu à cet honneur, ainsi qu'à celui des arcs de triomphe, au rapport de Pline, qui assure que l'Empereur Neron avoit ordonné qu'on le peignît sur de la toile, dans une proportion colossale de CXX pieds de hauteur. *Pline, liv. XXV, chap. VII.* Il dit aussi que Phidias avoit fait deux figures en manteau, que Catulus plaça dans le temple de la Fortune à Rome, avec une autre figure colossale qui étoit nue. *Pline, liv. XXXV, chap. VIII.* Il y avoit à Rhodes une statue colossale du Soleil, faite en airain par Charès, élève de Lysippe, qui avoit LXX coudées de haut. Elle étoit située à l'entrée du port de Rhodes, & les navires passaient à pleines voiles entre ses jambes. Elle a été regardée à juste titre comme une des sept merveilles du monde. Nous en parlerons ci-après plus au long.

On appelle petites statues celles qui sont au-dessous de la grandeur humaine : voici leurs proportions. Divisant la hauteur ordinaire de l'homme en quatre parties égales, on donne trois de ces parties à la statue, qui se trouve alors d'un quart plus petite que celles qu'on nomme pareilles.

Les statues sont dites plus petites lorsque leur hauteur est réduite à la moitié de la grandeur ordinaire de la figure humaine. Celles qu'on appelle très-petites, n'ont que le quart de cette même hauteur.

Voici, ce me semble, la raison de cette diversité de grandeur dans les statues. La disette du métal, ou la facilité du transport a occasionné les petites : la magnificence, ou la dignité du personnage qu'on vouloit représenter, en a fait élever quelques-unes jusqu'à la hauteur de cent coudées, & davantage. N'est-il pas juste en effet que ceux qui ont dominé sur les autres pendant leur vie par leur courage, ou par la dignité de leurs emplois, l'emportent aussi après leur mort sur le commun des hommes par la grandeur & l'excellence des monumens qu'on leur élève ? C'est ce qu'Homere veut faire entendre par les vers suivans, lorsqu'il nous représente la Déesse Pallas ornant Ulysse d'un riche habillement.

*Olli multiplicem ex humeris Tritonia pallam*

*Componens, auxit corpus, latamque juventam (1).*

La Déesse Pallas lui mettant sur les épaules un manteau à grands plis, augmente la majesté de son corps, & semble le rajeunir ; & il ajoute peu après : comme s'il paroïssoit lui-même admis déjà au nombre des Dieux.

Virgile a trouvé une expression aussi heureuse dans la peinture qu'il nous fait de l'étonnement de Didon,

---

(1) Ces vers sont tirés d'une traduction des deux premiers livres de l'Illiade en vers latins, faite par *Camerarius*, in-quarto, imprimée à Strasbourg en 1538.

Reine de Carthage , à l'aspect d'Enée sortant de la nuée dont il avoit été enveloppé par sa mere Venus , qui avoit eu soin d'embellir ses attraits , pour le faire aimer de Didon.

*Resiliit Æneas , claraque in nube refulsit ,  
Os humerosque Deo similis : namque ipsa decoram  
Cæsariem nato genitrix , lumenque juventæ  
Purpureum , & lætos oculis afflarat honores.*

Enée s'arrêta , & parut devant la Reine avec le plus grand éclat , au milieu de la nuée brillante dont il étoit environné. Il avoit le port & la majesté d'un Dieu ; car la Déesse sa mere avoit pris soin d'embellir sa longue chevelure , & elle avoit répandu une beauté ravissante & les graces de la jeunesse dans ses yeux & dans tous les traits de son visage. *Eneid. liv. I.*

Xenophon rapporte que Cyrus , après la célèbre victoire qu'il remporta sur les Assyriens , étoit très-attentif à tout ce qui pouvoit contribuer à la beauté & à la majesté de son corps. Et nous lisons dans Quint-Curce que Thalestris , Reine des Amazones , conçut du mépris pour Alexandre le Macédonien quand elle vit la petiteffe de sa taille , & que ce fut la raison qui déterminâ ce vainqueur de l'Asie à se faire ériger , dans l'endroit où il avoit campé , une statue plus grande que le naturel : étant persuadé que cette statue de grandeur extraordinaire exciteroit davantage l'admiration de la postérité.

Je pense aussi que c'est dans la même intention que l'on a érigé à nos Empereurs des statues plus grandes que le naturel. Et cela ne vient pas tant ( comme le pense le vulgaire ) de ce que si on les eût faites de la proportion

ordinaire ,

ordinaire , elles auroient paru trop petites , étant placées sur un monument élevé , que parce que cette grandeur surnaturelle leur donne plus de dignité & de majesté.

Les statues que l'on consacre aux Dieux , soit de grandeur ordinaire , soit plus grandes , ont été appellées par les Latins , *simulachra* , Idoles : telles sont celles de Mars , de Venus , de Minerve , de Cupidon , de la Bonne-Foi , de la Fortune , & des autres Divinités qui n'ont point la forme ordinaire de nos corps. Les statues pour les héros ou les demi-dieux , ont été appellées *ξόανες* , c'est-à-dire , faites au ciseau , ou en ôtant de la matière , comme on travaille les figures en marbre , en pierre , en bois , &c. Ce nom a été donné d'abord à toutes les statues en général , sur-tout à celles des Divinités Egyptiennes.

Les statues des Rois étoient appellées *ανδριαντας* , *statuæ* : celles des sages , *εικελεις* , *similes* : celles qu'on érigeoit aux gens de mérite , ou qui avoient rendu quelque service essentiel à la République , *βροτους* , *humanæ*. On donnoit le nom de *εικονιχης* , *ad similitudinem expressæ* , aux figures dont les traits du visage étoient ressemblans , soit en sculpture , soit en peinture : les Latins les ont appellées du nom général *imagines* , ressemblances. En vain chercheroit-on des noms particuliers pour les autres statues ; à moins qu'on ne veuille les appeller toutes *effigies* , représentations. Car le mot figure ne convient qu'au contour d'un homme , d'un cheval , ou de toute autre chose , tracée sur une surface plane.

Du tems d'Homere , les Grecs appelloient *ἀγάλματα* ,

*simulachra*, tous les ornemens qui étoient exposés dans les temples aux yeux des spectateurs; & ils en ont d'autant mieux retenu le nom, que par la suite, presque tous les ornemens de ces endroits consacrés aux Dieux ne consistoient guere que dans des statues.

Toutes les statues dont la grandeur étoit au-dessus de celle d'un homme ordinaire, s'appelloient en général *signa*, statues: celles qui étoient plus petites, *sigilla*, petites statues. Il y avoit aussi d'autres figures qui ne représentoient point le corps humain en entier, que les anciens appelloient *hermæ*, seu *stemma*, bustes de Mercure, ou images des ancêtres. Ces bustes étoient portés sur des troncs quarrés, les uns plus longs, les autres plus courts, dont la plupart alloient en diminuant, en forme de gânes par le bas; les modernes leur ont donné le nom de Termes: on pouvoit en changer la tête à volonté. Il y avoit une grande quantité de ces bustes qui représentoient pour l'ordinaire une tête de Mercure, d'où ils ont tiré leur nom: Hermes, en grec *ερμης*, voulant dire Mercure. On mettoit beaucoup de ces figures autour des tombeaux, pour conserver la mémoire de ceux qui y étoient renfermés. On avoit coutume de placer les statues des ancêtres, en latin *stemma*, dans les vestibules, ou dans les salles qui étoient à l'entrée des maisons; c'étoient les marques de noblesse & d'ancienneté de la maison, avant l'invention des armoiries: ils consistoient en de simples bustes, dont on ne voyoit que la tête, & dont le col étoit coupé au haut des épaules & de la poitrine.

*Divers extraits de l'histoire naturelle de Pline , sur les statues des anciens.*

Le bronze fut employé communément aux statues des Dieux. La première que je trouve avoir été faite à Rome de ce métal, est celle de Cérès : les frais en furent pris sur les biens de Spurius Cassius, qui, aspirant à la royauté, fut tué par son père. Des Dieux, l'airain passa aux statues des hommes, & à des représentations diverses. Les anciens leur donnoient une teinte avec du bitume, d'où il est d'autant plus surprenant qu'ensuite on se soit plu à les dorer. Je ne fais si cette invention est romaine, mais elle n'est pas ancienne parmi nous. On n'élevoit des statues qu'à ceux dont quelques actions méritoient l'immortalité. Ce fut d'abord pour les victoires dans les jeux sacrés, & sur-tout les jeux olympiques, où c'étoit la coutume d'élever une statue aux vainqueurs. Pour ceux qui avoient vaincu trois fois à ces mêmes jeux, leurs statues étoient ressemblantes dans les différentes parties du corps, c'est pourquoi on les appelloit *εικονιας*, *similes*, ressemblantes. Je ne fais si ce ne sont pas les Athéniens qui les premiers ont élevé des statues, par autorité publique, aux Tyrannicides Harmodius & Aristogiton; ceci arriva la même année que les Rois furent chassés de Rome. Par une louable émulation, cet usage fut ensuite universellement adopté : dès-lors les places publiques des villes municipales furent ornées de statues : & par des inscriptions sur leur base, on perpétua la mémoire & les dignités des grands

hommes; enforte que les tombeaux ne furent plus les seuls monumens de leur souvenir. Bientôt les maisons des particuliers & les galeries devinrent des places publiques. Ce fut ainsi que le respect des cliens pour leurs patrons imagina de les honorer. *Liv. XXXIV, chap. IV, sect. IX.*

Les statues ainsi dédiées étoient anciennement vêtues de la toge : on se plut aussi à faire des figures nues , tenant une pique : elles représentoient les jeunes gens qui s'exerçoient dans les gymnases , & se nommoient Achilléennes. L'usage grec est de ne rien voiler , le romain est au contraire d'ajouter une armure sur la poitrine des statues des militaires. Cesar , étant Dictateur , souffrit que dans la place qui porte son nom on lui en élevât une cuirassée ; car celles qui sont couvertes à la maniere des Lupercales sont aussi nouvelles que celles qui ont paru depuis peu vêtues d'un manteau. Mancinus se fit représenter dans le même état où il se trouva lorsqu'il fut livré aux Numantins : il étoit nud , les mains liées derrière le dos. Nos écrivains ont remarqué que le poëte L. Accius fit placer dans le temple des Muses sa statue d'une taille fort grande quoiqu'il fût fort petit. Quant aux statues équestres , si recommandables chez les Romains , leur origine vient certainement des Grecs ; mais les Grecs commencerent par celles à un seul cheval , pour les vainqueurs dans les jeux sacrés : ceux qui avoient vaincu à deux , ou à quatre chevaux , en consacrerent ensuite avec le même nombre : d'où est venu chez nous l'usage d'ajouter même un char aux statues des triomphateurs. Celui des chars à six chevaux , ou



attelés d'éléphants, est venu plus tard, & ne parut que sous Auguste. *Chap. v, sect. x.*

L'usage de représenter sur un char à deux chevaux ceux qui, après leur prêtre, avoient fait le tour du cirque, n'est pas non plus fort ancien : celui des statues posées sur des colonnes l'est davantage. Nous en avons un exemple dans celle de C. Mœnius, vainqueur des anciens Latins, auxquels, suivant le traité, le peuple Romain donnoit la troisième partie du butin des vaincus. Ce fut lui qui dans son Consulat, l'an de Rome 416, suspendit à la tribune aux harangues les proues des vaisseaux pris aux Antiates qu'il avoit vaincus. Caius Duillius reçut le premier les honneurs du triomphe naval pour sa victoire sur la flotte des Carthaginois : sa statue est encore aujourd'hui dans la grande place. On y voit aussi celle de P. Minucius, intendant des vivres. Elle lui fut élevée hors la porte Trigeminienne, & la dépense en fut prise sur une contribution que fit le peuple. J'ignore si ce fut le premier honneur de cette espèce accordé par le peuple : le Sénat l'avoit décerné auparavant. Belle coutume, si elle n'eût pas commencé pour des sujets frivoles ! Car on avoit élevé à Attus Navius, devant le Sénat, une statue dont la base fut brûlée dans l'incendie qui le consuma aux funérailles de Publius Clodius. On en érigea une, par décret public, à Hermodore, Ephésien, dans la place des Comices, parce qu'il interprétoit les loix qu'écrivoient les Decemvirs. On érigea une statue à M. Horatius Cocles, pour une autre raison, & mieux fondée : il avoit seul repoussé l'ennemi sur le pont Sublicien ; la statue subsiste encore. Je ne suis point

surpris non plus que la Sybille ait eu des statues près de la tribune aux harangues, quoiqu'il y en ait trois : une que Sextus Pacuvius Taurus, édile du peuple, fit élever, & deux qui le furent par M. Messala. Je croirois que celles-ci & celle d'Attus Navius, posées du tems de Tarquin l'ancien, furent les premières, si dans le Capitole il n'y en avoit pas des Rois qui l'ont précédé. *Chap. V, sect. XI.*

Entre ces dernières, la statue de Romulus est sans tunique, comme celle de Camille, dans la place aux harangues. Celle de Q. Marcius Tremulus, devant le temple de Castor & Pollux, étoit équestre, aussi sans tunique, & vêtue de la toge : il avoit vaincu deux fois les Samnites, & par la prise d'Anagnia, il avoit délivré les Romains du tribut. Les statues qu'on doit mettre au rang des plus anciennes, sont celles qu'on voit dans la place aux harangues de T. Clelius, L. Roscius, Sp. Nautius, & C. Fulcinus, tués par les Fidenates dans une ambassade. La République décernoit ordinairement cet honneur à ceux qui, contre le droit des gens, avoient été tués. Elle l'accorda aux deux frères P. Junius & T. Coruncanus, qui furent tués par ordre de Teuca, Reine des Illyriens. Il ne faut pas oublier que, selon nos annales, leurs statues dans la place publique étoient de trois pieds de haut : c'étoit alors la mesure honorable. Je n'oublierai pas non plus Cn. Octavius, (ou C. Popilius, selon d'autres), à cause de son mot fameux au Roi Antiochus. Ce Prince promettant de lui répondre, celui-ci, avec une baguette qu'il tenoit par hasard, traça un cercle autour du Roi, & le força de lui donner sa

réponse avant qu'il en sortît. Ayant été tué dans cette ambassade, le Sénat lui érigea une statue dans le lieu le plus apparent de la place aux harangues. L'histoire dit aussi qu'on décerna une statue à la vestale Taracia Caïa, ou Suffetia, pour être placée où elle voudroit : circonstance qui n'est pas moins honorable pour elle, que d'avoir été, quoique femme, honorée d'une statue. Voici, dans les propres termes des annales, ce qui la lui mérita : « pour avoir fait présent au peuple du champ du » Tibre ». *Pline, chap. VI.*

Je trouve qu'on éleva des statues à Pythagore & à Alcibiade, aux deux angles de la place des Comices, lorsque, dans la guerre contre les Samnites, l'Oracle d'Apollon Pythien eut ordonné de consacrer dans le lieu le plus honorable des statues au plus brave & au plus sage des Grecs. Elles subsisterent jusqu'à ce que le Dictateur Sylla fit bâtir le Sénat dans cet endroit. Je suis étonné de ce que les Sénateurs d'alors aient donné la préférence pour la sagesse à Pythagore sur Socrate, qui, par l'Oracle du même Dieu, avoit été déclaré le plus sage des hommes; & que pour la valeur ils l'aient accordée à Alcibiade, au préjudice de tant d'autres, particulièrement à celui de Thémistocle, en qui la valeur & la sagesse étoient réunies. On posoit les statues sur des colonnes, pour les élever au-dessus des autres hommes. C'est aussi ce que signifie la nouvelle invention des arcs de triomphe. Cependant cet honneur commença chez les Grecs : & je crois que personne n'eut autant de statues élevées en son honneur que Demetrius de Phaleres à Athenes, puisqu'on lui en érigea trois cent soixante :

l'année ne passoit pas encore ce nombre de jours. Elles furent presqu'aussi-tôt brisées. Les Tribus Romaines en avoient élevé dans toutes les rues de Rome à C. Marius Gratidianus, qu'ils renversèrent lorsque Sylla entra dans la ville. *Pline, chap. VI, sect. XII.*

Les statues pédestres furent sans doute de très-bonne heure estimées à Rome; cependant l'origine des statues équestres est aussi fort ancienne: on en a même accordé l'honneur à des femmes, puisqu'il y en a une de Clélie, comme si ce n'étoit pas assez de l'avoir ornée de la toge: tandis que Lucrece & Brutus, qui avoient chassé les Rois pour lesquels Clélie fut en ôtage, n'en eurent point. Je croirois que cette statue & celle d'Horatius Coclès, ont été les premières élevées par décret public, si Pison ne disoit que ce furent ceux qui avoient été en ôtage avec Clélie, & que Porfenna rendit à sa considération, qui la lui érigerent. Car pour celle d'Attus & celles de la Sybille, ce fut Tarquin: pour celles des Rois, il est vraisemblable qu'ils se les érigerent eux-mêmes. Le Hérault Annius dit au contraire que la statue équestre qui étoit vis-à-vis le temple de Jupiter Stateur dans le vestibule du palais de Tarquin le Superbe, étoit celle de Valeria, fille du Consul Publicola, & qu'elle s'étoit sauvée seule en passant le Tibre à la nage, les autres ôtages envoyés à Porfenna ayant été massacrés par le parti des Tarquins dans une embuscade. *Chap. VI, sect. XIII.*

*De la maniere dont les anciens représentoient leurs  
Divinités.*

Le dieu Mars étoit honoré par les Romains sous les deux noms de *Gradivus* & de *Quirinus* : sous le premier, il avoit sa statue dans le champ de Mars, hors de la ville : sous le second nom, sa statue étoit placée au milieu du *Forum*, dans l'intérieur de la ville.

Vénus étoit représentée, chez les Lacédémoniens, les armes à la main. En Arcadie, elle étoit noire. En Chypre, elle avoit de la barbe, le septre viril, & des habillemens de femme.

En Egypte, l'Amour étoit représenté avec des ailes, derrière la statue de la Fortune, qui tenoit devant elle une corne d'abondance.

Dans la Thessalie, on donnoit trois yeux à Jupiter. On dit que Laomedon, & ensuite le Roi Priam, avoient fait placer cette statue de Jupiter dans une cour, au milieu de leur Palais : c'est ce que Virgile nous apprend par cette description :

*Ædibus in mediis, nudoque sub atheris axe  
Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus  
Incumbens aræ, atque umbrâ complexa Penates.*

Virgil. *Æneid.* lib. II.

Au milieu du palais de Priam, & sans aucune autre couverture que celle du ciel même, il y avoit un grand autel, proche duquel s'élevoit un laurier très-ancien, appuyé contre l'autel, & qui couvroit de son ombre les Dieux tutélaires de ce palais.

Lorsque Troyes fut surprise par les Grecs, Priam, accompagné d'Hécube sa femme, & de ses filles, s'étoit réfugié vers ce même autel, embrassant les simulachres des Dieux qu'il invoquoit vainement, car il y fut massacré de la main de Pyrrhus.

Stenebus, fils de Capaneus, fit transporter ensuite cette statue à Larisse. Or, quel que soit l'artiste qui a fait cette figure, je crois que les trois yeux qu'on y remarque sont le symbole de la triple puissance de Jupiter: de deux yeux il regarde la terre & la mer, & du troisième il regarde le ciel.

On représentoit le Roi Lyfimachus avec une corne au front, parce qu'un taureau qu'Alexandre étoit prêt de sacrifier, ayant rompu ses liens, & s'étant échappé, ce Roi saisissant le taureau par les cornes, l'arrêta avec ses deux mains, & le ramena au lieu du sacrifice.

On met une étoile sur le front de Jules César, parce qu'on aperçut, dit-on, une comète dans le ciel le jour qu'il fut assassiné en plein Sénat.

On représente Marcus Brutus avec un petit chapeau & deux petits poignards, parce que, le jour de son forfait, le peuple courut par la ville, un chapeau sur la tête ( le chapeau est l'emblème de la liberté ) & qu'il parut que les poignards dont s'étoient servi Brutus & Cassius, étoient les instrumens qui avoient rétabli la liberté dans Rome.

Les Romains avoient coutume de joindre & de dédier ensemble, dans leurs gymnases ou colleges, les statues de Mercure & de Minerve: Cicéron les appelloit *Hermathenes*, c'est à-dire, statues de Mercure & de

Minerve , posées sur un même piédestal. ( Lettres de Cicéron à Atticus , liv. I , lett. 2 ). Ce que vous m'écrivez ( dit-il ) au sujet de votre Hermathene , m'a fait le plus grand plaisir : c'est un ornement très-convenable à notre Académie , parce que Hermes est commun à toutes les sciences , & que cette Académie est consacrée particulièrement à Minerve. Or les Hermathenes ressembloient aux autres statues d'Hermès ; c'étoient des piédestaux plutôt que des statues , dont les têtes pouvoient se changer ; & lorsqu'on y plaçoit les deux têtes de Mercure & de Minerve , jointes ensemble , on les appelloit Hermathenes : ce nom étant composé de deux mots grecs Ἑρμῆς , *Mercurius* , & Ἀθηνᾶ , *Minerva*.

*Des colosses les plus célèbres.*

Pour la hardiesse de la grandeur des figures , il y en a des exemples innombrables , puisque nous voyons qu'on a imaginé des masses énormes de statues appelées colossales , qui sont égales à des tours. Tel est l'Apollon au Capitole , apporté de la ville d'Apollonie dans le Pont , par M. Lucullus. Il a trente coudées de haut , & a coûté 500 talens (1). Tel est le Jupiter du champ de Mars , consacré par Cl. César , & qu'on appelle Pompeyen , parce qu'il est proche du théâtre de ce nom. Tel est celui de Tarente , fait par Lyssippe : il a quarante coudées. Ce qu'il y a d'étonnant c'est que , par la justesse de son équilibre , on peut ( dit-on ) le mouvoir à la

(1) Deux millions trois cent cinquante mille livres.

main, sans cependant qu'aucun ouragan puisse le renverser. On dit que l'artiste a prévenu cet inconvénient, en opposant une colonne a peu de distance de la statue, du côté où il falloit principalement rompre le vent. La grandeur & la difficulté de la mouvoir ont empêché Fab. Verrucosus d'y toucher, quand il a transporté du même endroit l'Hercule qui est au Capitole.

Le plus admiré de tous les colosses fut celui du Soleil à Rhodes; il avoit été fait par Charès de Linde, élève de Lyssippe; cette figure avoit soixante-dix coudées de hauteur. Elle fut renversée, cinquante-six ans après, par un tremblement de terre: mais toute abattue qu'elle est, on ne sauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu d'hommes qui puissent embrasser son pouce: ses doigts sont plus grands que la plupart des statues: le vuide de ses membres rompus ressemble à l'ouverture de vastes cavernes. On voit au-dedans des pierres d'une grosseur extrême, dont le poids l'affermissoit sur sa base. On dit qu'elle fut douze ans à faire, & qu'elle coûta 300 talens (1), qui furent le prix des approvisionnemens que le Roi Demetrius avoit laissés devant la ville, quand il en leva le siège, ennuyé de sa longueur. *Pline, liv. XXXIV, chap. VII, sect. XVIII.*

Ce colosse demeura abattu comme il étoit sans qu'on y touchât, pendant 894 ans, au bout desquels, l'an de Jesus-Christ 672, Moawias, le sixieme Calife ou Empereur des Sarrasins, ayant pris Rhodes, le vendit à un Marchand Juif, qui en eut la charge de neuf cent

(1) Un million quatre cent dix mille livres.



chameaux ; c'est-à-dire , qu'en comptant huit quintaux pour une charge , l'airain de cette statue , après le déchet de tant d'années par la rouille , &c. & de ce qui vraisemblablement en avoit été volé , se montoit encore à sept cent vingt mille livres , ou à sept mille deux cent quintaux. *Prideaux , part. II , liv. II.*

Il y a encore dans la même ville cent autres colosses plus petits , mais qui suffiroient chacun pour illustrer la ville où ils seroient. Outre ceux-là , il y a cinq colosses de Dieux , faits par Briaxis. L'Italie a produit aussi des colosses : car nous voyons dans la bibliothèque du temple d'Auguste , l'Apollon Toscan , qui a cinquante pieds depuis le pouce , & dans lequel on ne fait ce qui est le plus admirable ou du bronze , ou du travail. Sp. Carvilius , avec les cuirasses , les casques , & les armures de jambes des Samnites vaincus , a fait faire un Jupiter qui est au Capitole. Sa grandeur est telle qu'on le voit de la place où est le Jupiter Latiarius. De la limaille de cette statue il fit faire la sienne , qui est aux pieds de celle du Dieu. Deux têtes au même Capitole attirent l'admiration : elles ont été consacrées par le Consul P. Lentulus : l'une est faite par Charès , dont nous avons parlé plus haut ; l'autre par Décius. Mais celle du dernier perd tant à la comparaison , qu'elle paroît l'ouvrage d'un artiste absolument sans mérite.

Mais de notre tems , Zenodore a surpassé toutes les grandes figures de cette espece par un Mercure qu'il a fait dans une ville des Gaules en Auvergne. Elle fut dix ans à faire , & coûta 400000 petits sesterces (1). Après

(1) Quatre cent mille livres.

que cet artiste eut assez fait connoître son talent dans ce pays, il fut appelé à Rome par Neron, dont il fit la statue colossale de cent dix pieds de hauteur. Elle fut ensuite consacrée au soleil, les crimes de ce prince ayant fait détester sa mémoire. Nous admirions dans son atelier la ressemblance parfaite non-seulement dans la figure de terre qui fut le modele de l'ouvrage, mais encore dans les petits modeles ou esquisses qui avoient servi d'études pour le grand. Cette statue fit voir que l'art de fondre le bronze étoit perdu, car Neron étoit disposé à ne pas ménager l'or & l'argent, & Zenodore n'étoit inférieur à aucun des anciens Statuaires pour la science de modeler & de réparer. Lorsqu'il faisoit sa statue en Auvergne, il copia pour Vibius Avitus, Gouverneur de la Province, deux vases ciselés de la main de Calamis, dont César Germanicus, qui les aimoit beaucoup, fit présent à Cassius Silanus, oncle d'Avitus, son précepteur. La copie étoit si exacte qu'à peine pouvoit-on appercevoir quelque différence dans le travail. Ainsi, plus Zenodore étoit habile, plus il est aisé de voir qu'on avoit perdu l'art de fondre le bronze (1).  
*Pline, suite de la section XVIII ci-dessus.*

Les pl. XXXIII & XXXIV, XXXV & XXXVI, offrent la représentation de diverses têtes caractérisées, pour des statues plus grandes que le naturel.

La pl. XXXVII contient quatre têtes d'Athéniens dans différentes attitudes, tirées des monumens antiques.

(1) Voyez la réfutation de cette absurdité de Pline, dans une des notes que M. Falconnet a ajoutées à sa traduction des livres XXXIV, XXXV, & XXXVI de cet Auteur, imprimée à Amsterdam en 1772, in-8°. page 41.

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

*Des statues d'enfans.*

**P** A R M I les modeles de statues qui nous restent de l'antiquité, il faut toujours choisir les meilleurs, & imiter dans chacune ce qui convient le mieux à chaque âge. Pour l'enfance, par exemple, nous en avons un exemple très-parfait dans ces génies enfans qui se voient autour de la statue du Nil, dans les jardins du Vatican : ils sont ronds & délicats, dans des attitudes folâtres & badines, les uns rampans pour ainsi dire à terre, les autres s'efforçant de monter sur les grands membres & sur le corps de leur pere, comme sur une haute montagne. Les enfans que l'on voit auprès de la statue du Tibre, allaités par une louve, sont dans le même caractère.

Les anciens nous ont laissé un exemple d'un âge un peu plus avancé, mais cependant encore enfantin, dans le Cupidon dormant couché sur la dépouille d'un lion, tenant un flambeau de sa main gauche.

L'enfant que l'on voit à côté de la statue de Leda, qui joue avec un cygne, & l'Hercule enfant qui étouffe un serpent, étant encore au berceau, sont des modeles d'un âge supérieur aux précédens.

Enfin on a un modele d'enfant d'un âge encore plus avancé, dans le jeune Grec qui se mêle dans les combats du Ceste.

Tous ces divers caractères d'enfans , qui ont encore l'embonpoint & la grosseur des membres de l'enfance , se voient à Rome sur les marbres antiques.

Les petits enfans doivent se représenter avec des mouvemens prompts , & des contorsions de corps quand ils sont assis. Etant debout , ils doivent paroître craintifs & peureux. *Léon. de Vinci , chap. LXI.*

Tous les petits enfans ont les jointures déliées , & les espaces qui sont entre deux plus gros : ce qui arrive parce qu'il n'y a sur les jointures que la seule peau , sans autre charnure que d'une nature nerveuse , laquelle attache & lie les os ensemble , & toute la chair molette & pleine se trouve entre l'une & l'autre jointure enfermée entre la peau & les os. Mais parce que dans les jointures les os sont plus gros qu'entre les mêmes jointures , la chair , à mesure que l'homme croît , vient à laisser cette superfluité qui demeureroit entre les os & la peau , si bien que la peau s'approche plus près de l'os , & vient à rendre les membres plus déliés autour des jointures , parce que n'y ayant point-là de cartilages & de peau nerveuse , elle ne peut se dessécher , & sans dessécher elle ne diminue point. De sorte que , par ces raisons , les petits enfans sont foibles & décharnés aux jointures , & gras entre les mêmes jointures , comme il paroît à leurs doigts , aux bras , aux épaules , qu'ils ont menues , cavées , & longues. Mais tout au contraire un homme est gros & noueux par-tout aux jointures des bras & des jambes ; & au lieu que les enfans les ont creuses , ceux-ci les ont relevées. *Léon. de Vinci , chap. CLXVIII.*

Entre les hommes & les enfans je trouve une grande

différence

différence de longueur de l'une à l'autre jointure , d'autant que l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude , du coude au bout du pouce , & de l'extrémité d'une épaule à l'autre une largeur de deux têtes : & à l'enfant cette largeur n'est que d'une tête ; parce que la nature travaille premièrement à la composition de la principale piece , qui est le siège de l'entendement , plutôt qu'à ce qui concerne seulement les esprits vitaux. *Léon. de Vinci, chap. CLXIX.* Voyez les différentes figures d'enfans représentés sur la planche XXXVIII.

## CHAPITRE VII.

### *Des proportions de la femme.*

**L**E cercle , ou la figure circulaire , dominant dans la forme de la femme : Platon assure que c'est la figure la plus belle (1). Le cercle & la forme arrondie sont ses élémens primitifs , & sont la cause & le principe de toute beauté : comme dans l'homme le cube & le quarré sont les élémens de la force , de la grandeur , & de la grosseur. Les élémens de la figure humaine sont différens dans l'homme & dans la femme , en ce que dans l'homme tous les élémens tendent à la perfection , comme le cube & le triangle équilatéral : dans la femme , au contraire , tout se trouve plus foible & plus petit. D'où il arrive que , dans la femme , la perfection est moindre ,

(1) Voyez la citation latine de Cicéron , page 6.

mais l'élégance des formes est plus grande : au lieu du cube qui est affoibli dans la figure de la femme, c'est un quarré-long ou parallelograme-rectangle, dont les côtés sont inégaux ; & au lieu du triangle c'est une pyramide : au lieu du cercle, c'est un ovale. De-là, on peut inférer que, pour la perfection des formes, la femme tient le second rang après l'homme, étant plus sujette que lui à la prédestination : la forme de l'homme n'a donc besoin d'aucun autre animal, mais elle est construite sur ses propres principes : l'idée de la beauté de l'homme ayant été créée parfaite, comme il est très-probable qu'elle a existé primitivement dans Adam & dans le Christ.

*De la perfection des diverses parties du corps de la femme.*

Voici les modeles de beauté que les habiles artistes, soit Peintres ou Sculpteurs, ont déterminés pour le corps de la femme. Il faut, selon eux, qu'elle soit d'une stature médiocre, qu'elle ne tombe point dans le défaut d'être ou trop grande, ou trop petite, mais qu'elle tienne un juste milieu, avec une proportion élégante dans ses membres, conformément aux exemples que nous ont laissés les anciens Sculpteurs Grecs.

Le corps ne doit être ni trop mince ou trop maigre, ni trop gros ou trop gras, mais d'un embonpoint modéré, suivant le modele des statues antiques.

La chair solide, ferme, & blanche, teinte d'un rouge-pâle, comme la couleur qui participe du lait & du sang, ou formée par un mélange de lys & de roses.

Le visage gracieux, qui ne soit défiguré par aucune

ride : le col un peu longuet , charnu , fait au tour , d'un blanc de neige , dégagé , & fans aucun poil.

Les épaules médiocrement larges : les bras ronds & molets : la main longue & charnue , les doigts allongés & flexibles , qui se plient & se courbent pour toucher avec légereté.

La poitrine unie & ample , avec un peu d'élevation : les tettons ou mammelles doucement séparés , ronds , point flasques ni mols , faillans modérément sur la poitrine. Les reins vers la ceinture doivent être plus étroits que le haut du corps , enforte que cette partie ait une forme triangulaire.

Le pli des hanches , la hanche ou le haut de la cuisse , & les cuisses elles-mêmes doivent être larges & amples.

La peau du ventre ne doit pas être lâche , ni le ventre pendant , mais mollet & d'un contour doux & coulant depuis sa plus grande saillie jusqu'au bas du ventre. La partie naturelle petite & relevée.

La partie du dos qui est entre les deux aisselles doit être plate , un peu enfoncée dans le milieu , & charnue , enforte qu'il y ait comme un sillon le long de l'épine du dos , & qu'on apperçoive à peine le contour des épaules.

Les fesses rondes , charnues , d'un blanc de neige , retroussées , & point du tout pendantes. La cuisse enflée , sur-tout du côté où elle se joint aux fesses : le genou charnu & rond.

La jambe doit être droite , dont le gras faille avec élégance , faite au tour , allant en diminuant avec grace , comme une pyramide , jusqu'au talon. Le pied petit &

bien proportionné , avec une tumeur charnue sur la partie supérieure appelée coude-pied. Ne vous laissez point , dit Ovide , de louer les graces de son visage , la beauté de ses cheveux , la délicatesse de ses doigts , & la petitesse de son pied.

*Nec faciem , nec te pigeat laudare capillos ,  
Et teretes digitos , exiguumque pedem. Ovid.*

En un mot , dans la figure de la femme , il faut observer que ses traits ou les contours de ses muscles , sa façon de se poser , de marcher , de s'asseoir , tous ses mouvemens & toutes ses actions soient représentés de maniere qu'on n'y apperçoive rien qui tienne de l'homme ; mais que , conformément à son élément primitif , qui est le cercle , elle soit entièrement ronde , délicate , & souple , & entièrement opposée à la forme robuste & virile.

A la beauté des formes & des contours délicats de la femme , il faut ajouter beaucoup de modestie , & une grande simplicité & égalité dans sa contenance. Il faut sur-tout éviter avec soin , soit dans ses membres , soit dans ses attitudes , toute roideur & apparence de muscles. Enfin , lorsqu'une femme est debout , la distance d'un pied à l'autre , & quand elle est assise , l'écartement de ses cuisses doivent être ajustés suivant les regles de la bienséance , dans la raison de la pyramide qui préside aux actions de la femme , d'autant plus que la pyramide renversée est également l'hiéroglyphe de la femme , de même que le cube domine dans les actions de l'homme ; d'où il suit que dans les différentes attitudes de ce dernier ,



soit debout, soit assis, ses jambes & ses pieds sont toujours écartés l'un de l'autre.

On observera que la même figure ne domine point dans les actions & dans la forme des membres ; car la pyramide correspond à tout ce qui constitue l'homme, en ce que toutes ses parties supérieures sont plus larges que les inférieures, comme les épaules, le dos, la poitrine, &c : mais le cube préside à ses actions. Au contraire, la forme ovale préside à la figure de la femme, parce que la rondeur & l'allongement se remarquent dans tous ses membres : mais la pyramide préside à ses actions, comme on vient de le remarquer.

Il faut que les femmes soient représentées en des actions retenues & pleines de modestie, les genoux ferrés, les bras recueillis ensemble, la tête humblement inclinée, & penchante un peu de côté. *Léon. de Vinci, chap. LXIV.*

Aux femmes & aux jeunes gens, il ne sied pas bien d'être en des actions où les jambes soient écartées & trop ouvertes, parce que cette contenance paroît hagarde & trop effrontée : mais au contraire les jambes & les cuisses serrées témoignent de la modestie. *Léon. de Vinci, chap. CCLIX.*

On voit sur la planche XXXIX que la beauté du nez humain est imitée de celle du cheval, lequel est droit & tiré, très-peu charnu, & dont les ossemens sont ressentis : la narine est également grande, longue, ronde, & fort ouverte dans l'un & dans l'autre.

Sur la planche XL on fait une comparaison de la bouche humaine avec celle du cheval : & l'on y voit

que la levre de dessus avance un peu plus que celle de dessous, & que la distance qui se trouve entre le nez & la bouche est fort courte à l'un & à l'autre.

La planche XLI offre diverses figures du torse de la femme debout, où l'on peut voir que son attitude naturelle est d'avoir les jambes & les cuisses serrées l'une contre l'autre, conformément aux préceptes ci-dessus. On voit sur la planche XLII d'autres exemples de la même règle dans diverses figures de femmes debout.

On a donné sur la planche XLIII plusieurs figures de femmes debout & couvertes de draperies, d'après quelques statues antiques.

La planche XLIV est un Bacchanale dans le goût antique, de la composition de Rubens.

Il eût été à désirer que Rubens eût fait l'application des préceptes ci-dessus sur les proportions du corps de l'homme, & de celui de la femme, à des exemples choisis puisés dans la nature : mais comme il n'en fait aucune mention dans son livre, nous suppléerons à cette omission de sa part, en donnant dans un second volume, servant de Supplément à celui-ci, un Recueil d'études de diverses parties du corps humain, & d'académies entières, dessinées d'après nature, auxquelles on pourra avoir recours.

Nous terminerons cet ouvrage par un précepte tiré de l'art de peinture d'Alphonse Dufrenoy. On peut, dit-il, dans la peinture commettre des fautes de toutes sortes de façons ; semblables aux arbres d'une forêt, elles se multiplient à l'infini, & parmi la quantité de chemins qui peuvent égarer, il ne s'en trouve qu'un seul qui con-

duise au but. De même que dans le grand nombre de lignes qu'on peut tirer d'un point à un autre, il n'y en a qu'une droite, toutes les autres sont plus ou moins courbes selon qu'elles s'en éloignent plus ou moins. Pour s'en garantir, il faut imiter la belle nature, comme l'ont pratiqué les anciens, & en faire un heureux choix, suivant que le sujet qu'on se propose de représenter le demande.

*Errorum est plurima sylva ,  
Multiplicesque via , bene agendi terminus unus.  
Linea recta velut sola est & mille recurva.  
Sed juxtà antiquos naturam imitabere pulchram ,  
Qualem forma rei propria , objectumque requirit.*

F I N.

---

A P P R O B A T I O N .

J'AI lu par ordre de Monseigneur le Chancelier un manuscrit qui a pour titre : *Théorie de la figure humaine, avec quarante-quatre planches* ; il ne contient rien qui me paroisse devoir en empêcher l'impression. A Paris, ce 3 Juillet 1773. LE BEGUE DE PRESLE.

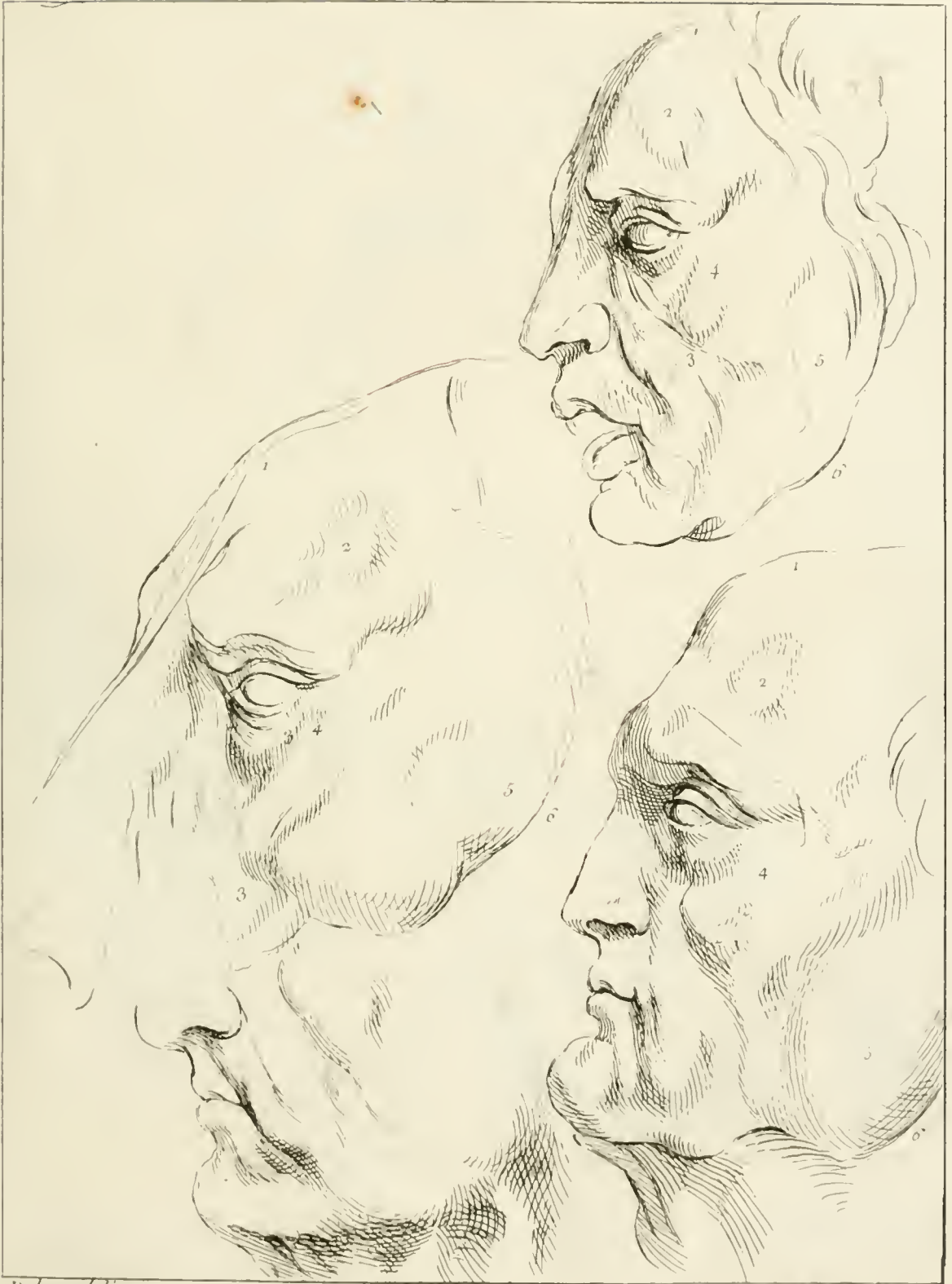
---

P R I V I L E G E D U R O I .

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Conseils Supérieurs, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le Sieur JOMBERT, pere, nous a fait exposer qu'il desiroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé : *Théorie de la figure humaine ; Catalogue raisonné de l'Œuvre ac*

*Sébastien le Clerc*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de permission pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les faire vendre & débiter par-tout notre Royaume pendant le tems de trois années consécutives à compter du jour de la date des Présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles. Que l'impression desdits Ouvrages sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, à peine de déchéance de la présente Permission; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier Garde des Sceaux de France le sieur DE MAUPEOU; qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre château du Louvre, & un dans celle dudit Sieur DE MAUPEOU; le tout à peine de nullité des Présentes: du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans-cause pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons qu'à la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de haro, Charte normande & Lettres à ce contraires. CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Compiègne le quatrième jour du mois d'Août l'an mil sept cent soixante-treize, & de notre regne le cinquante-huitième. Par le Roi en son Conseil, LE BEGUE.

*Registré sur le Registre XIX de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N<sup>o</sup>. 2465, folio 120, conformément au Règlement de 1723. A Paris, ce 13 Août 1773. C. A. JOMBERT, pere, Syndic.*



Rubens delin.

P. Aveline Sculps.



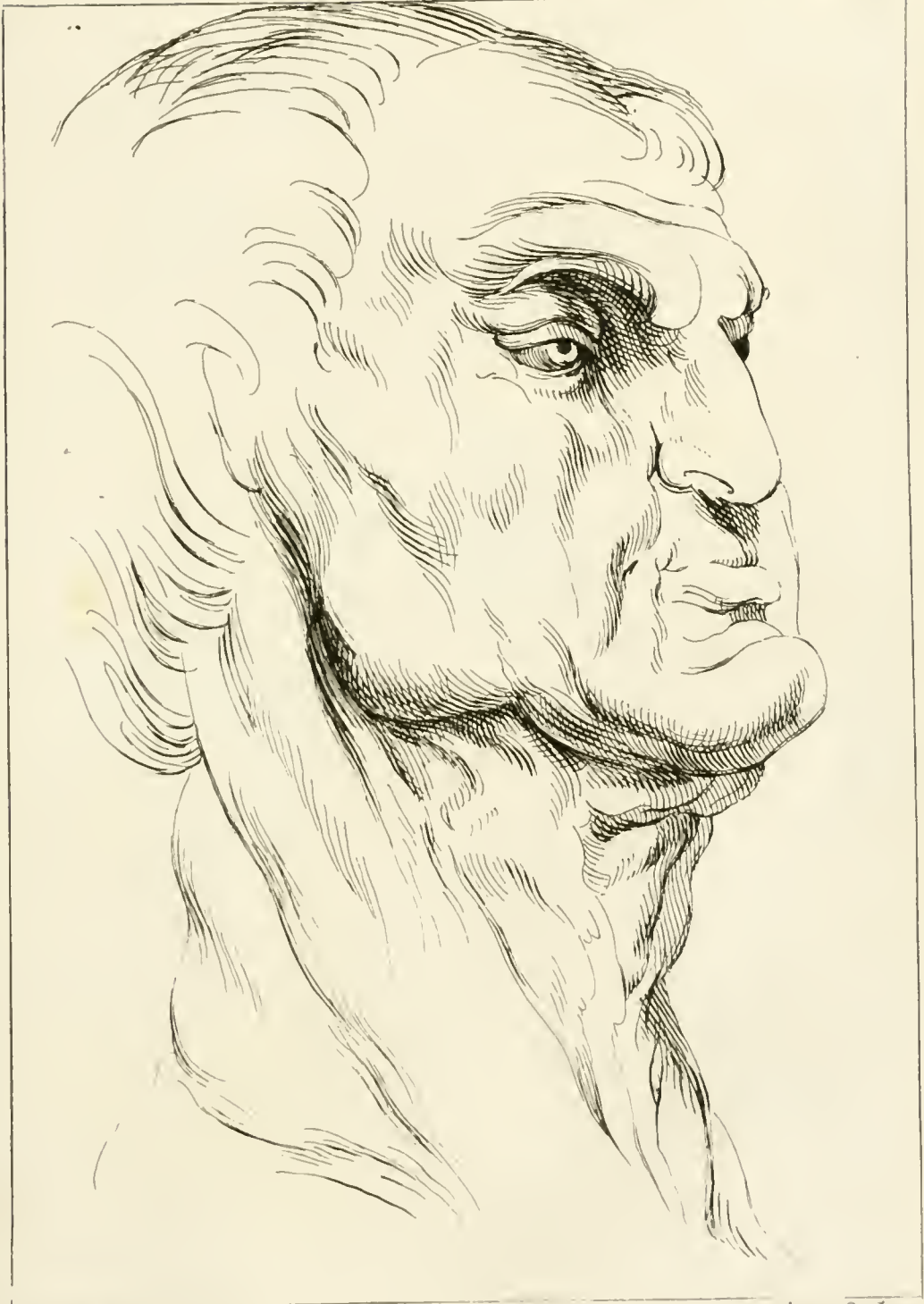


*Rubens delin.*

*P. L. V. Sculp.*







*Rubens delin.*

*P. Aveline Sculps.*





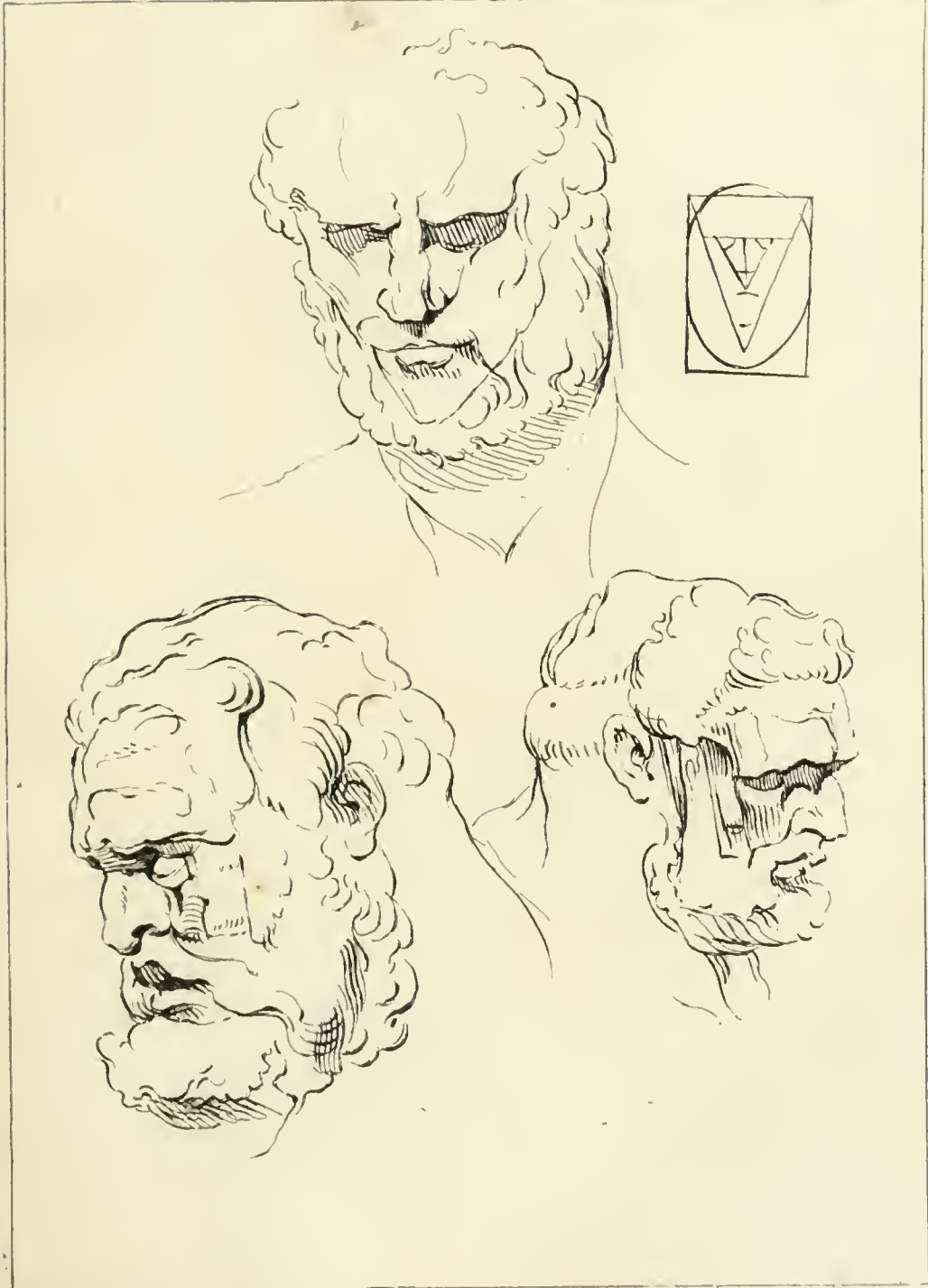
*Rubens delin .*

*P. Arhelne Sculps.*







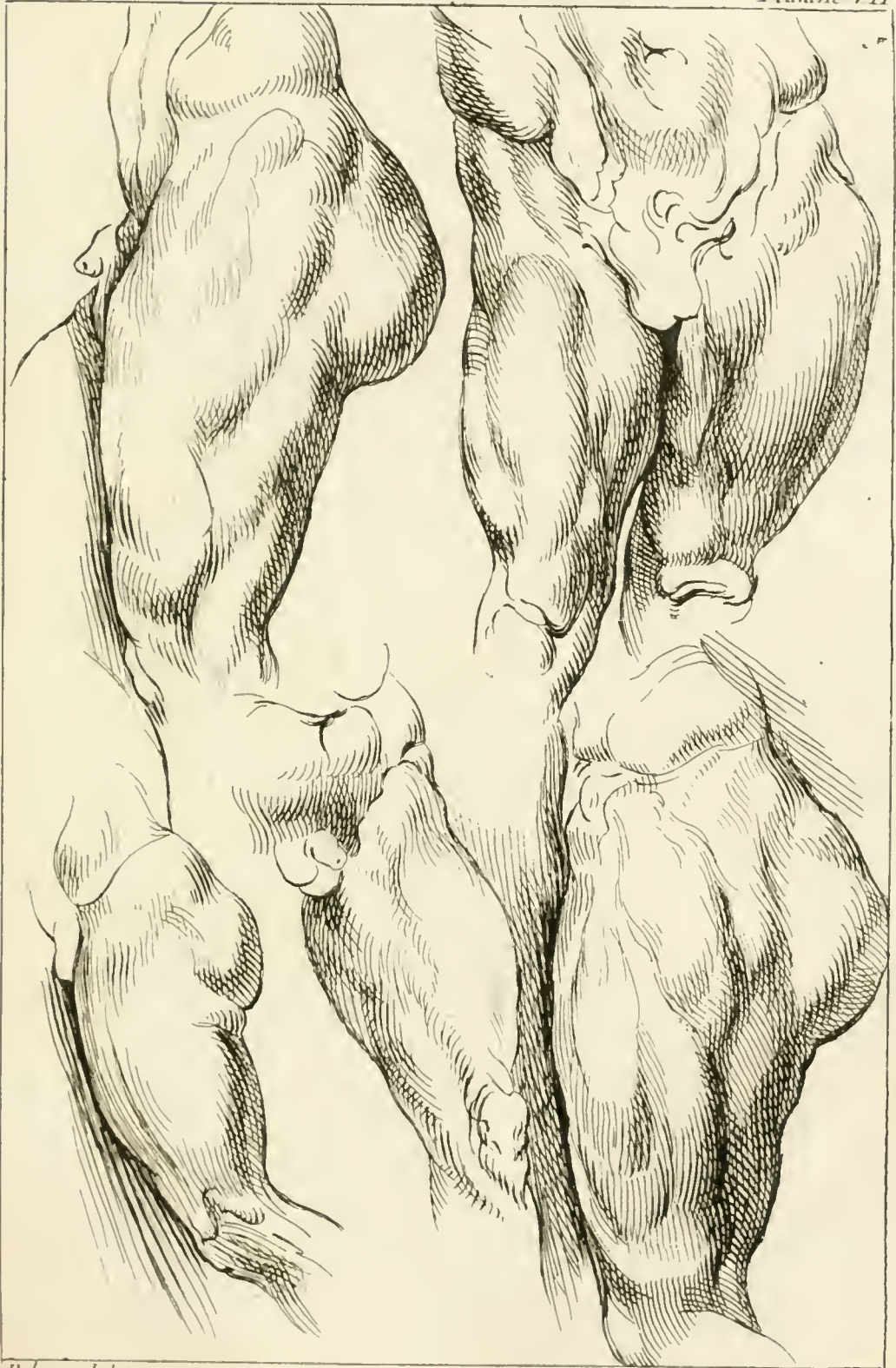


*Rubens delin.*

*P. Arclide Sculpe.*







Rubens delin.

P. Aveline Sculps







Leon de Vinci pa. 66

pa. 69.



pa. 75.

Rubens delin.

P. Aveline Sculp.



Leon de Vinci pa 76

pa. 76.

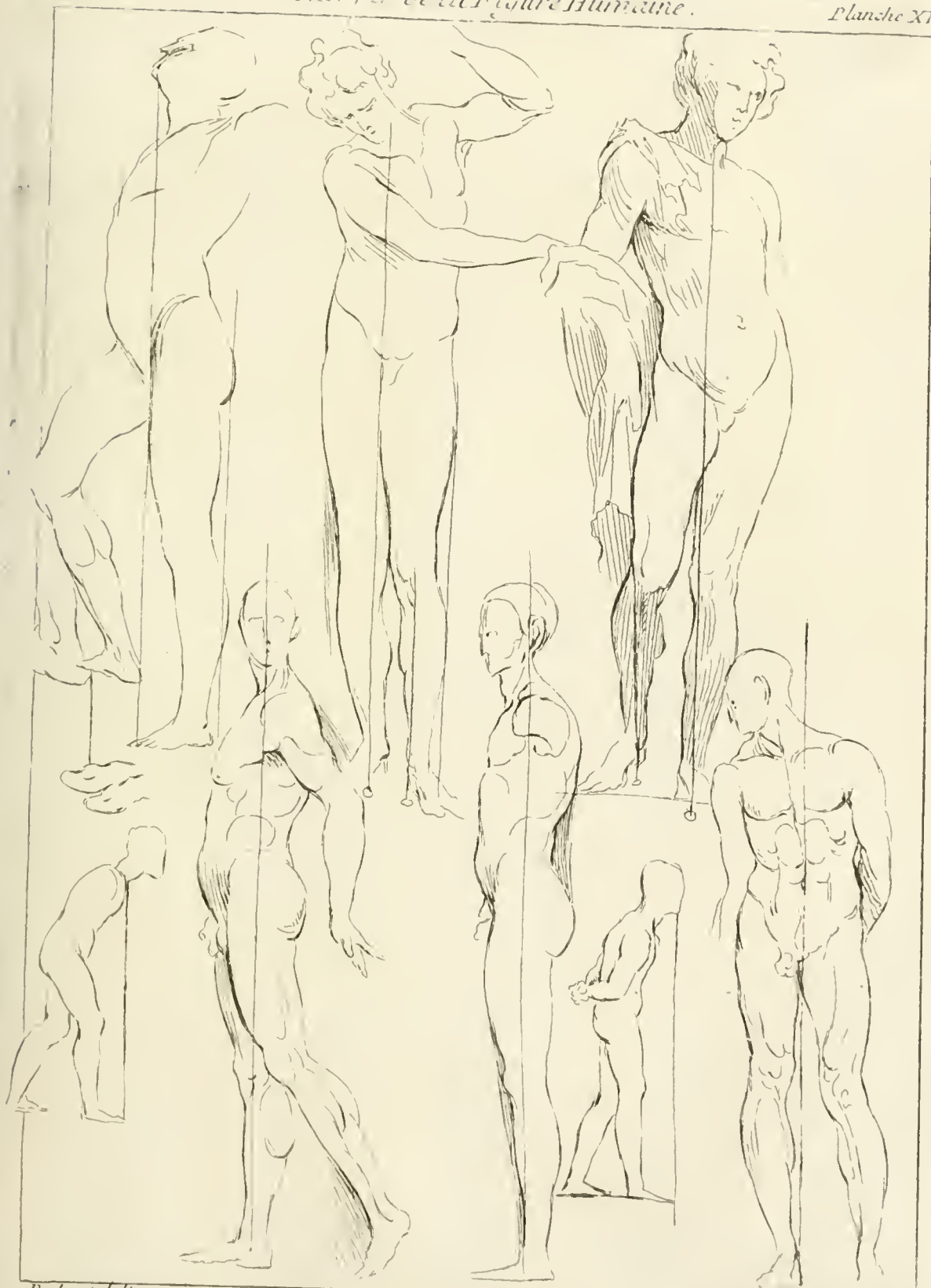


Rubens delin.

P. Aveline Sculp.







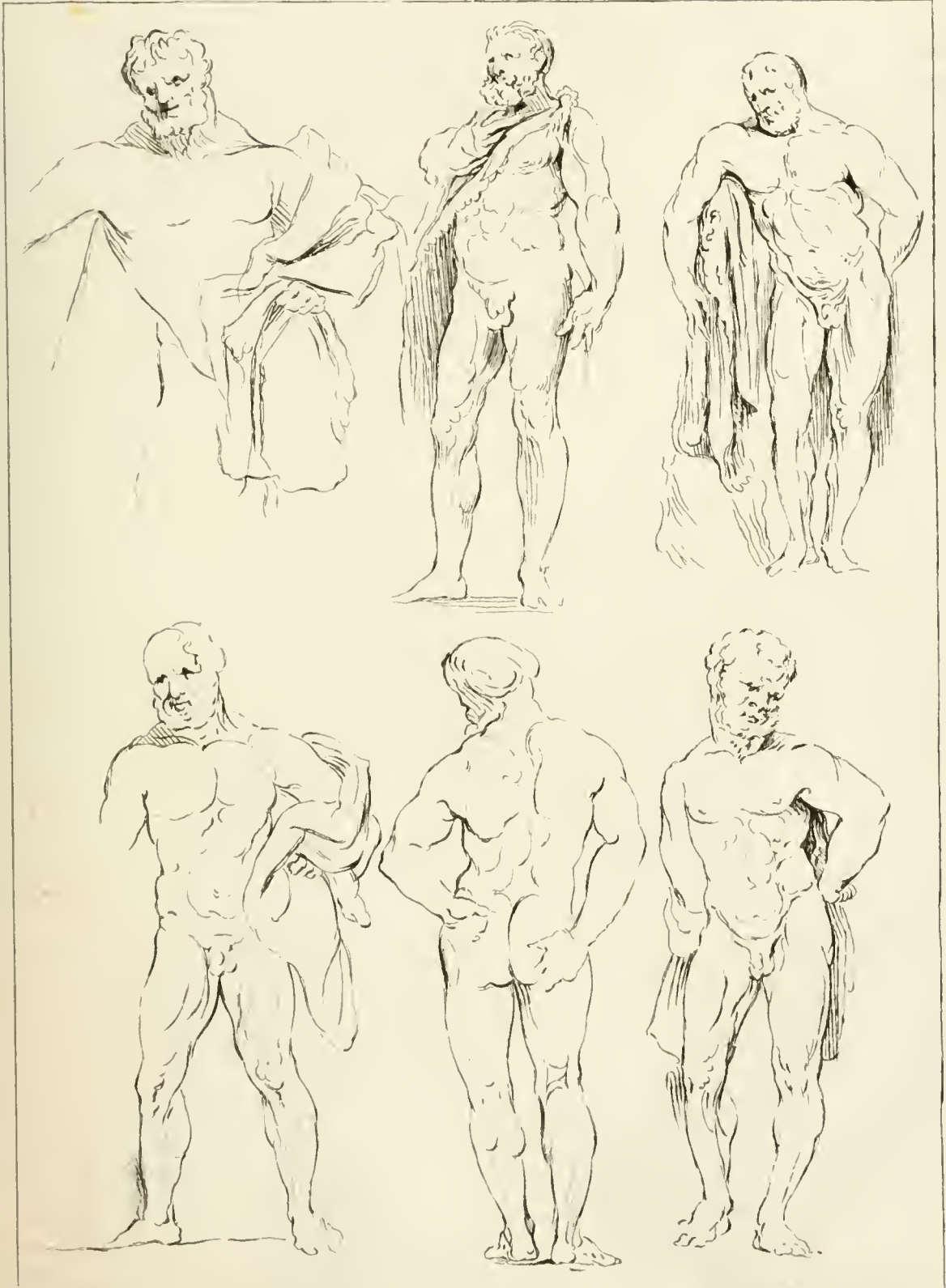
*Rubens delin*

*P. Avellino Sculp*

















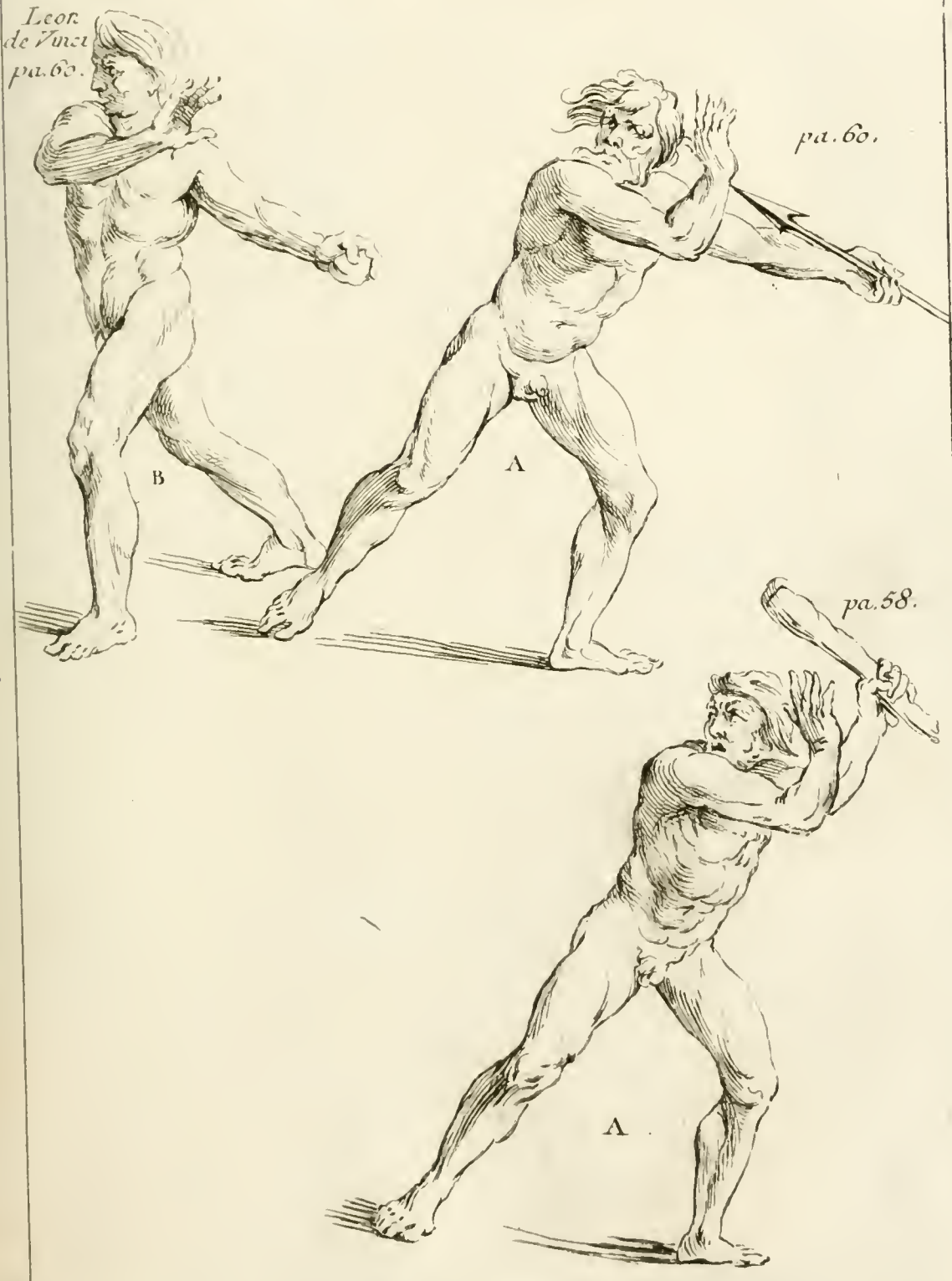




Leon  
de Vinci  
pa. 60.

pa. 60.

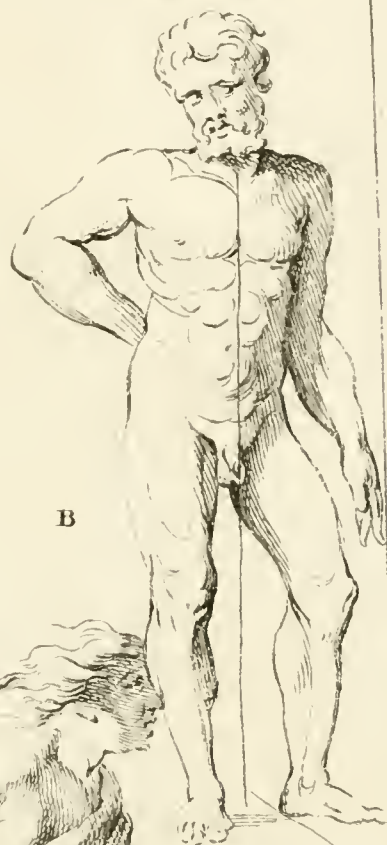
pa. 58.





Leon de Vinci  
pag 64

pa. 64

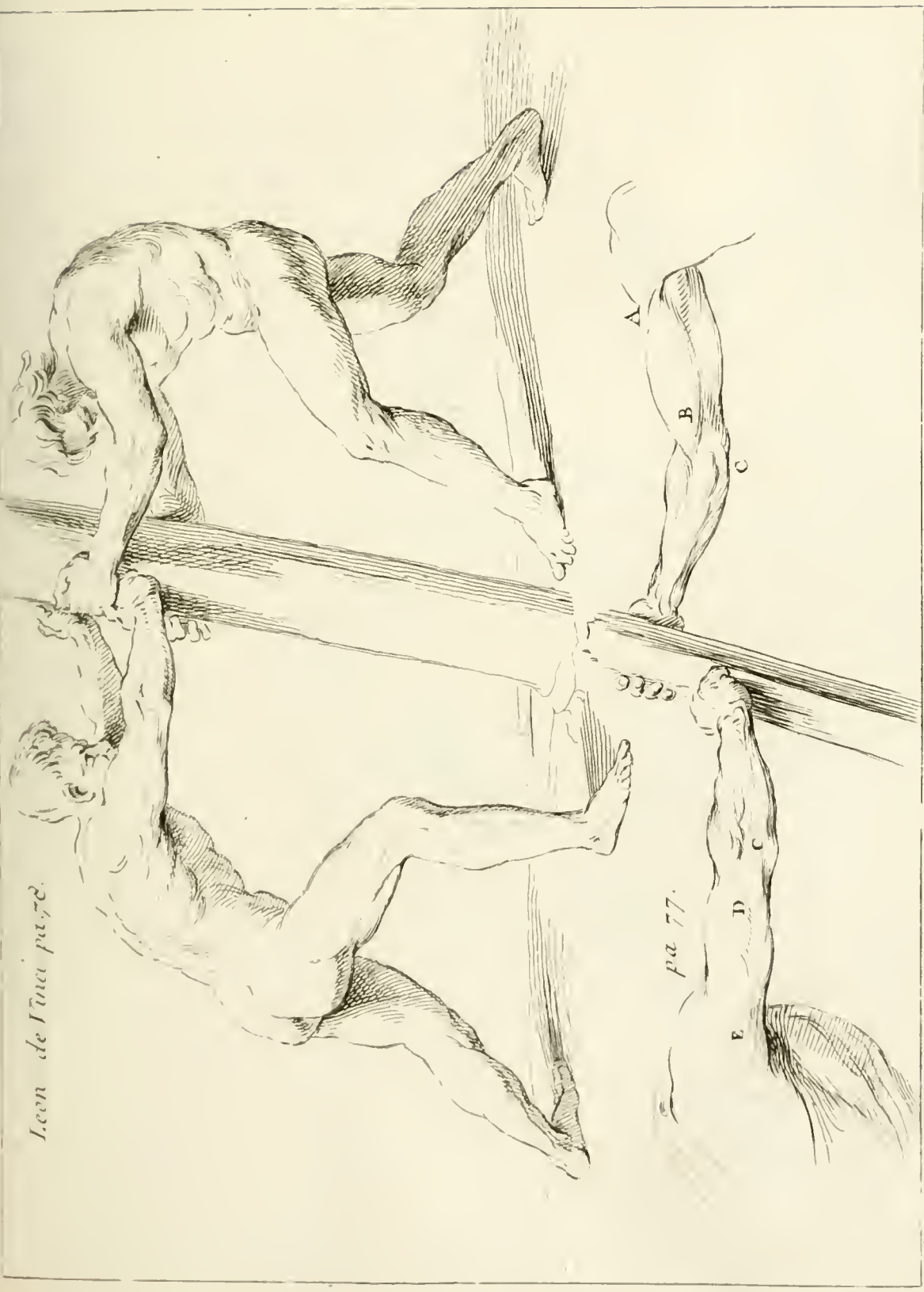


pa 95





Leon de Vinci pa. 78.



pa 77.







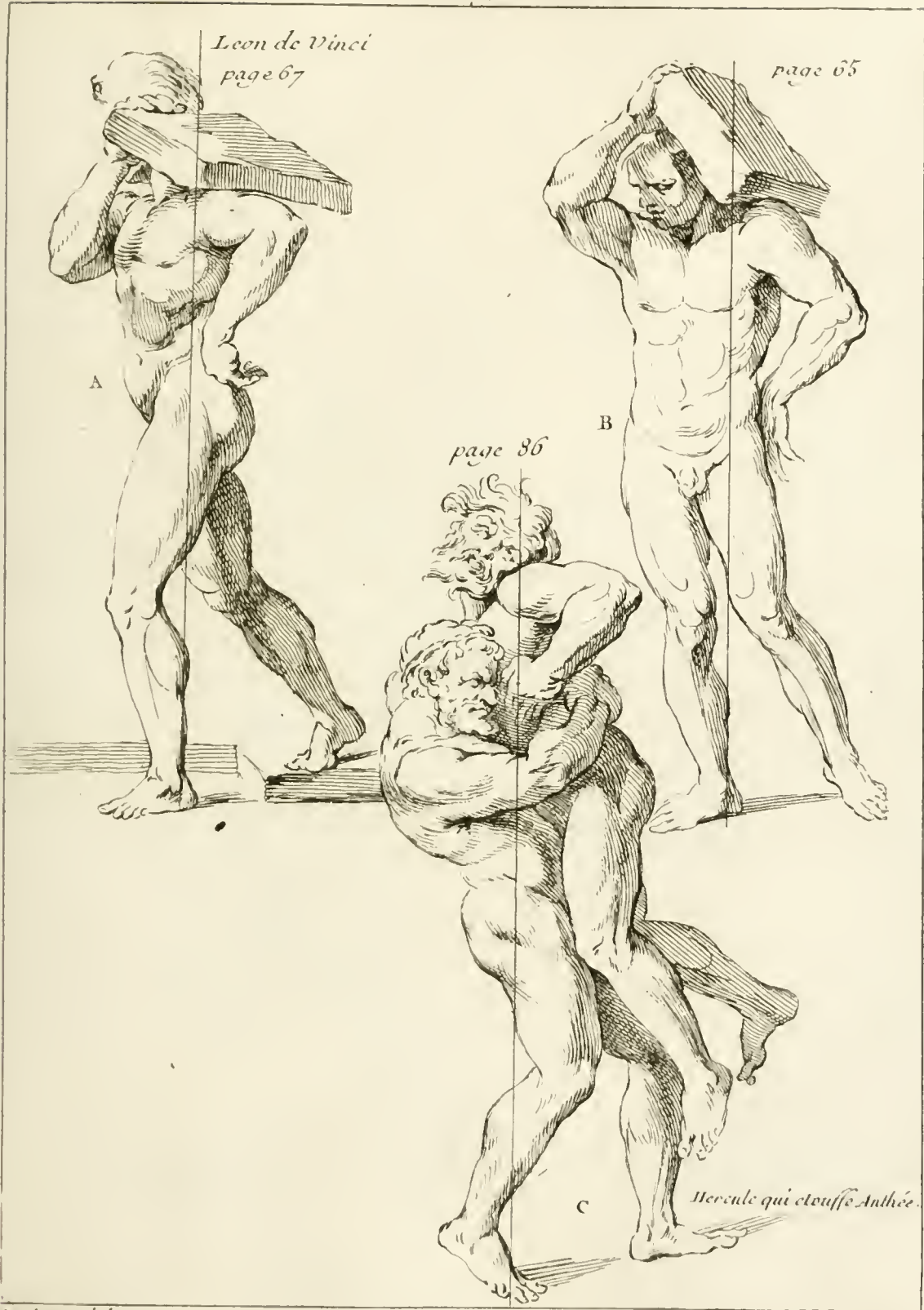
*Rubens delin.*

*P. Aveline Sculp.*









Rubens delin

F. Aveline Sculp



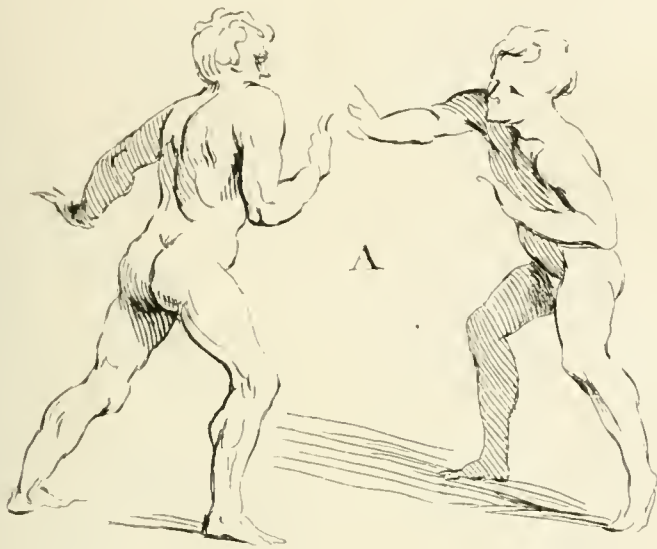


*Rubens delin.*

*P. Aveline Sculps.*







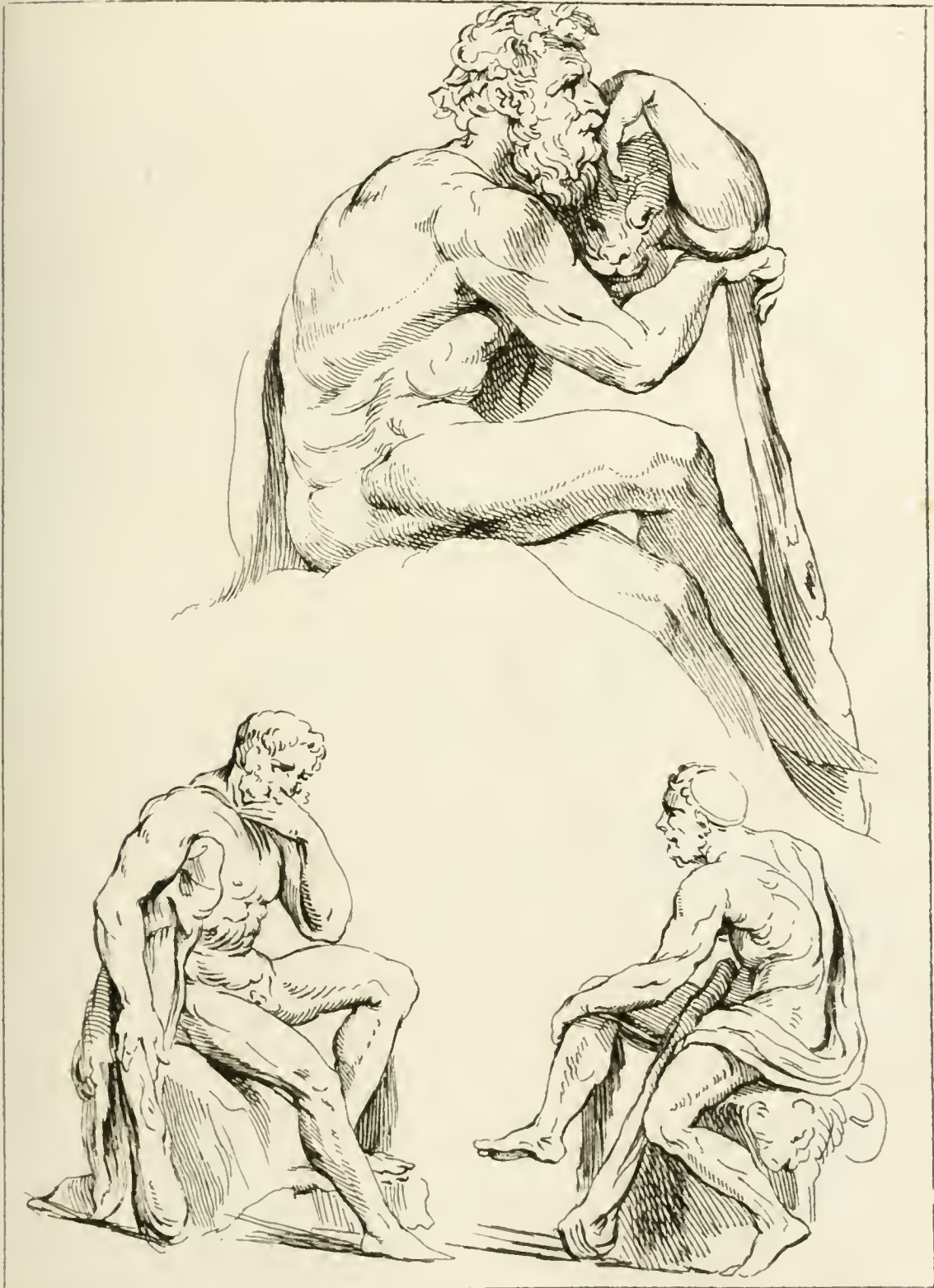
*Rubens delin*

*P. Arclins Sculps.*





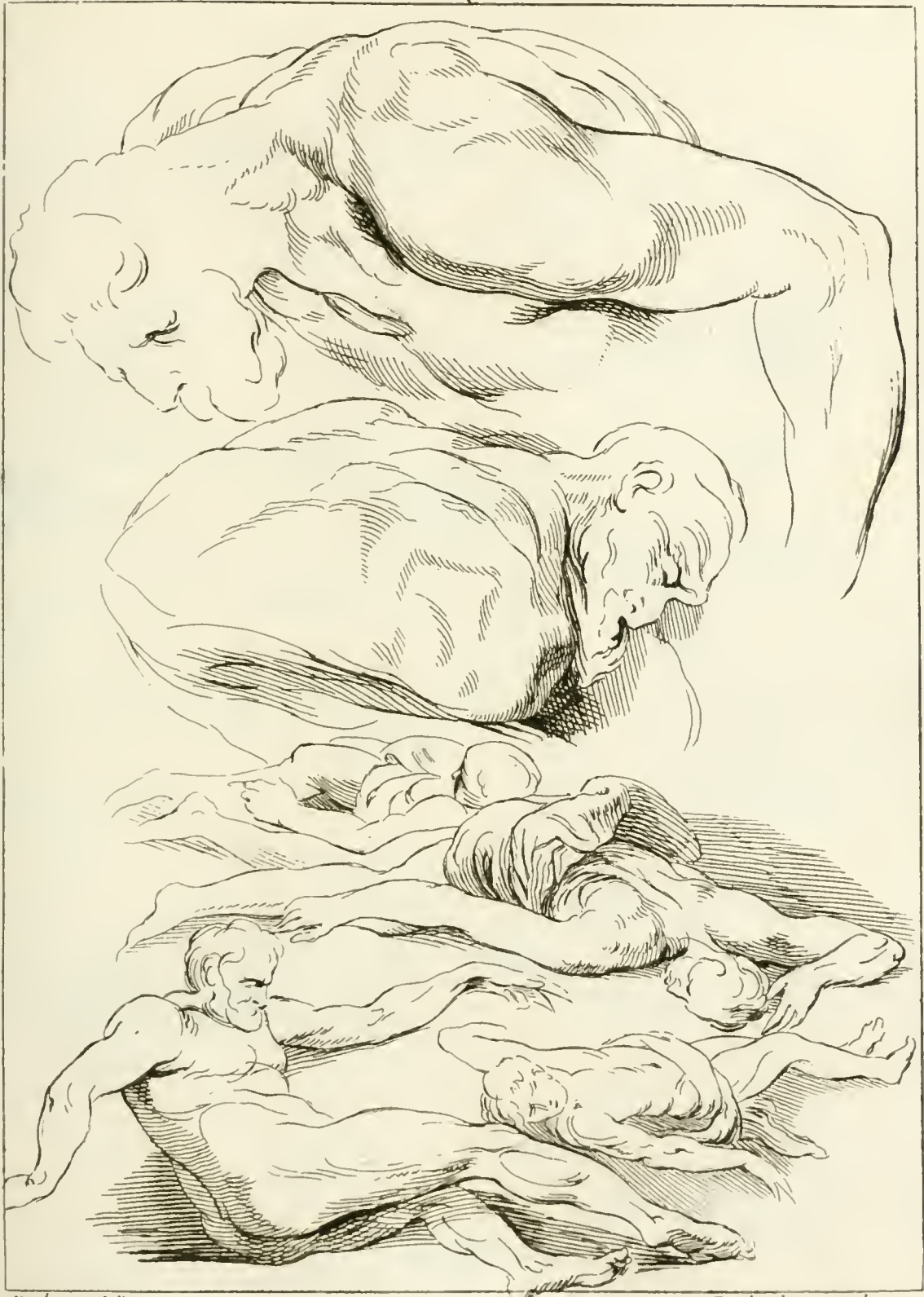




*Rubens delin.*

*P. Avigne Sculpte*



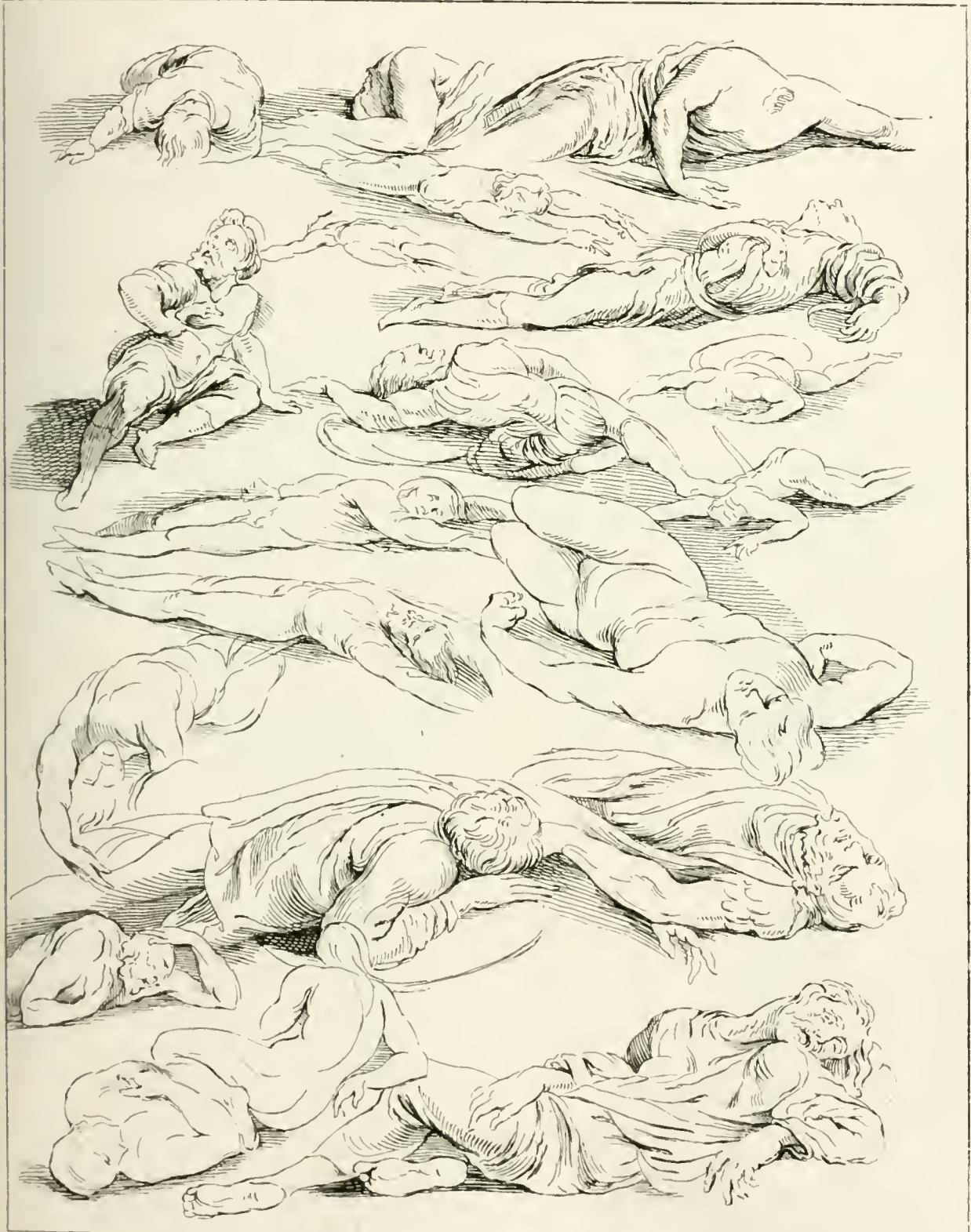


Rubens delin

P. Aveline Sculps











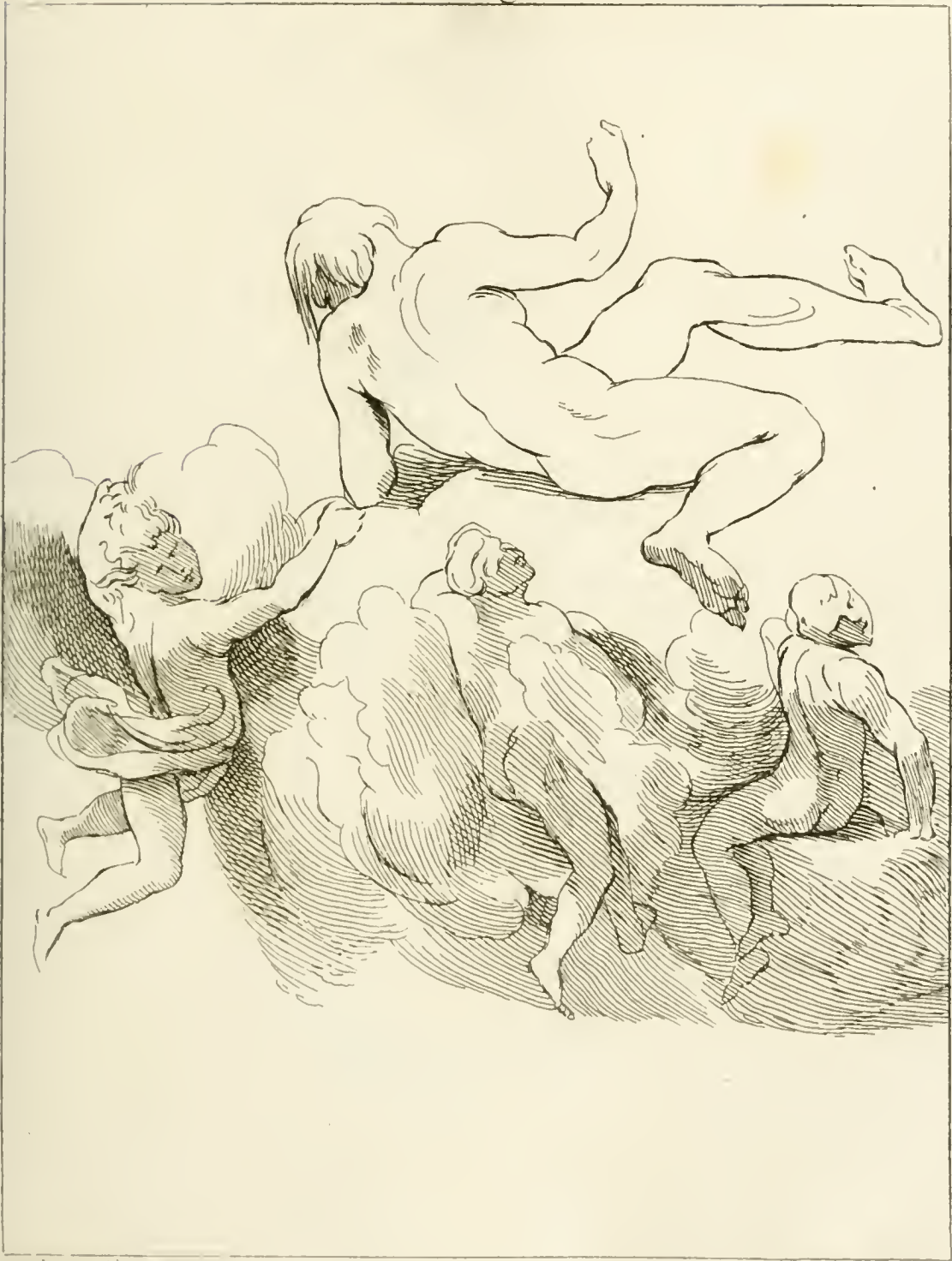




*Rubens delin.*

*P. Aveline Sculps.*





*Rubens delin*

*P. Aveline Sculps*







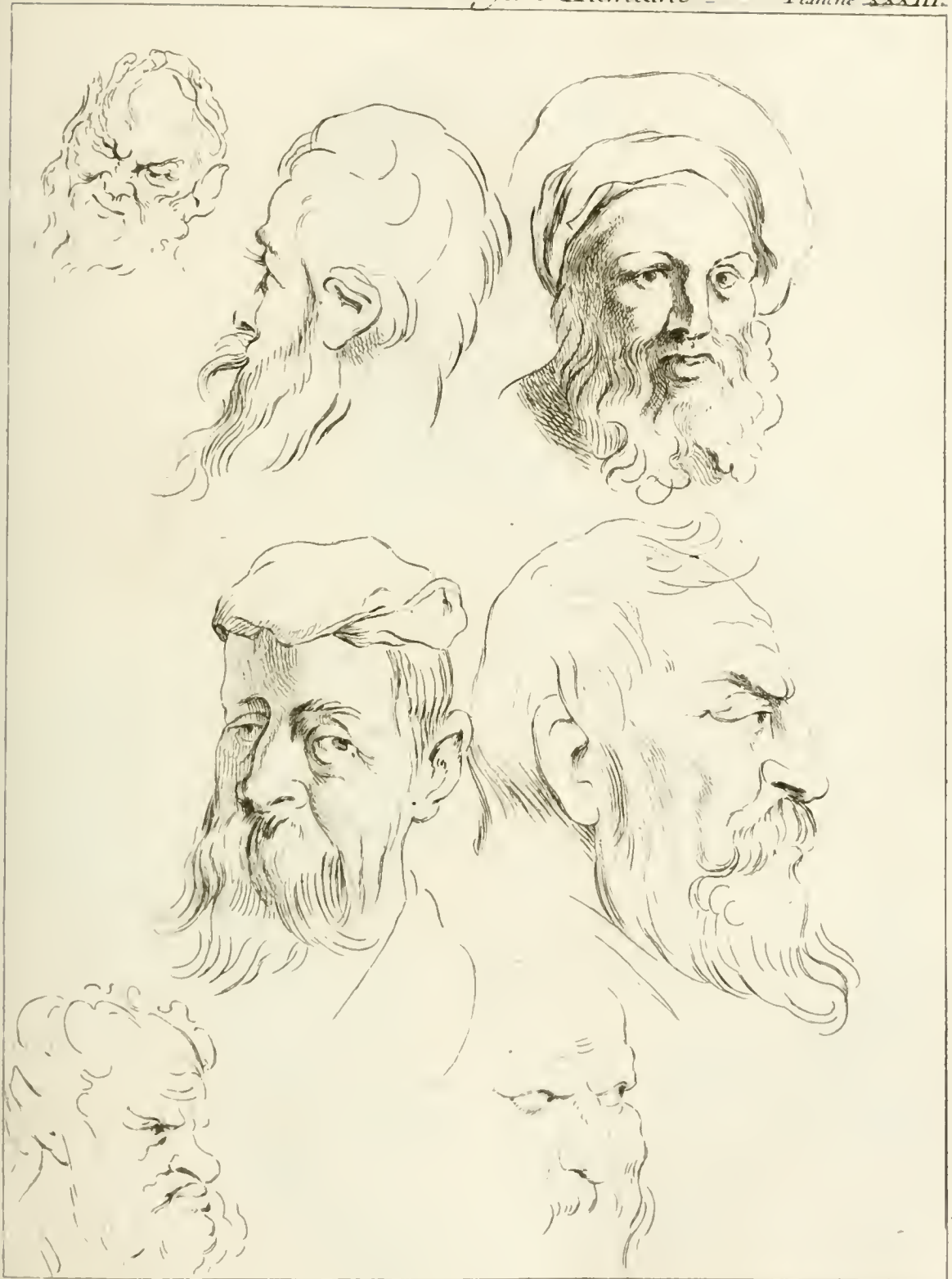




*Rubens delin.*

*P. Aveline Sculp.*

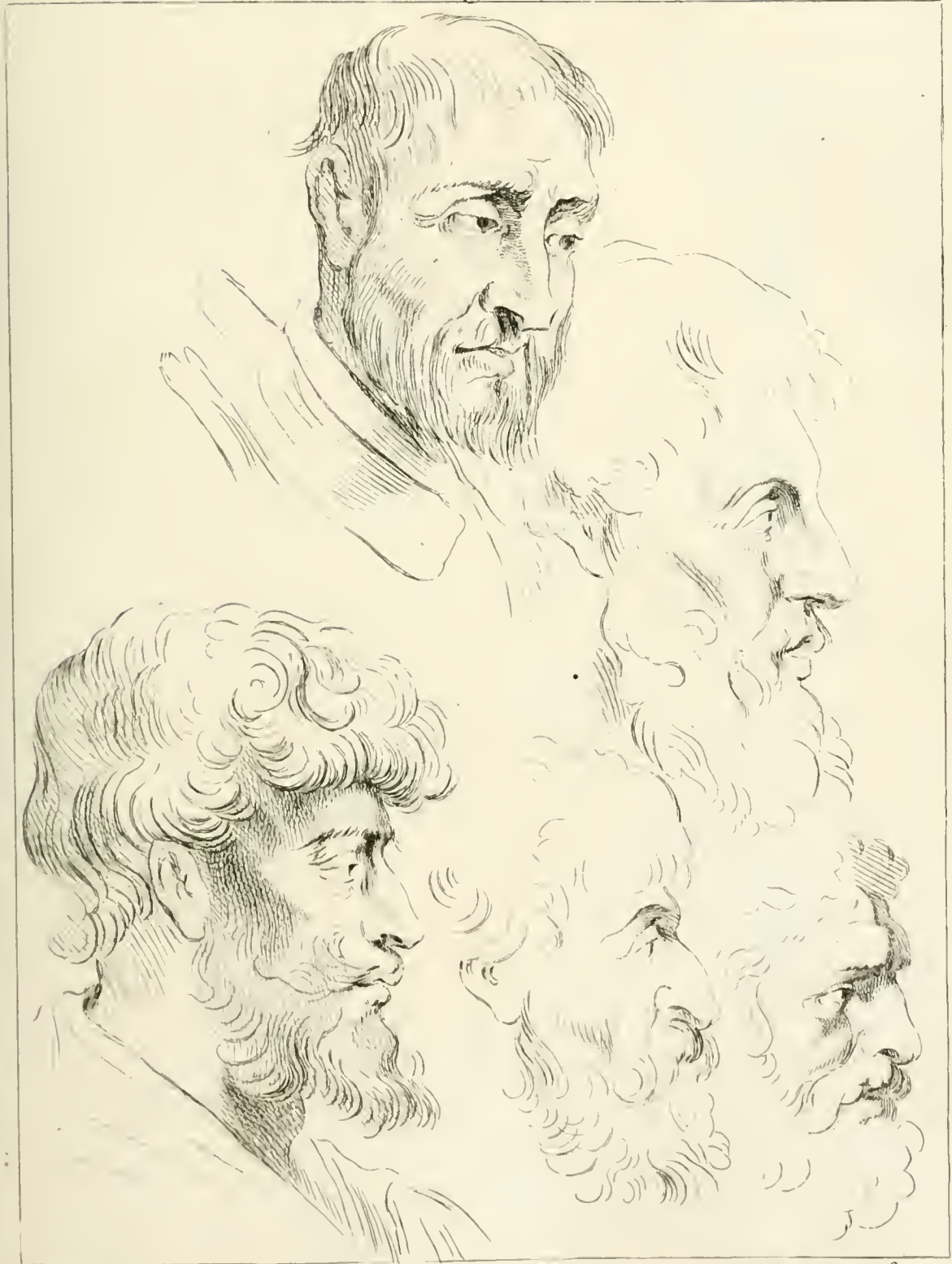




Rubens delin.

P. Aveline Sculp.



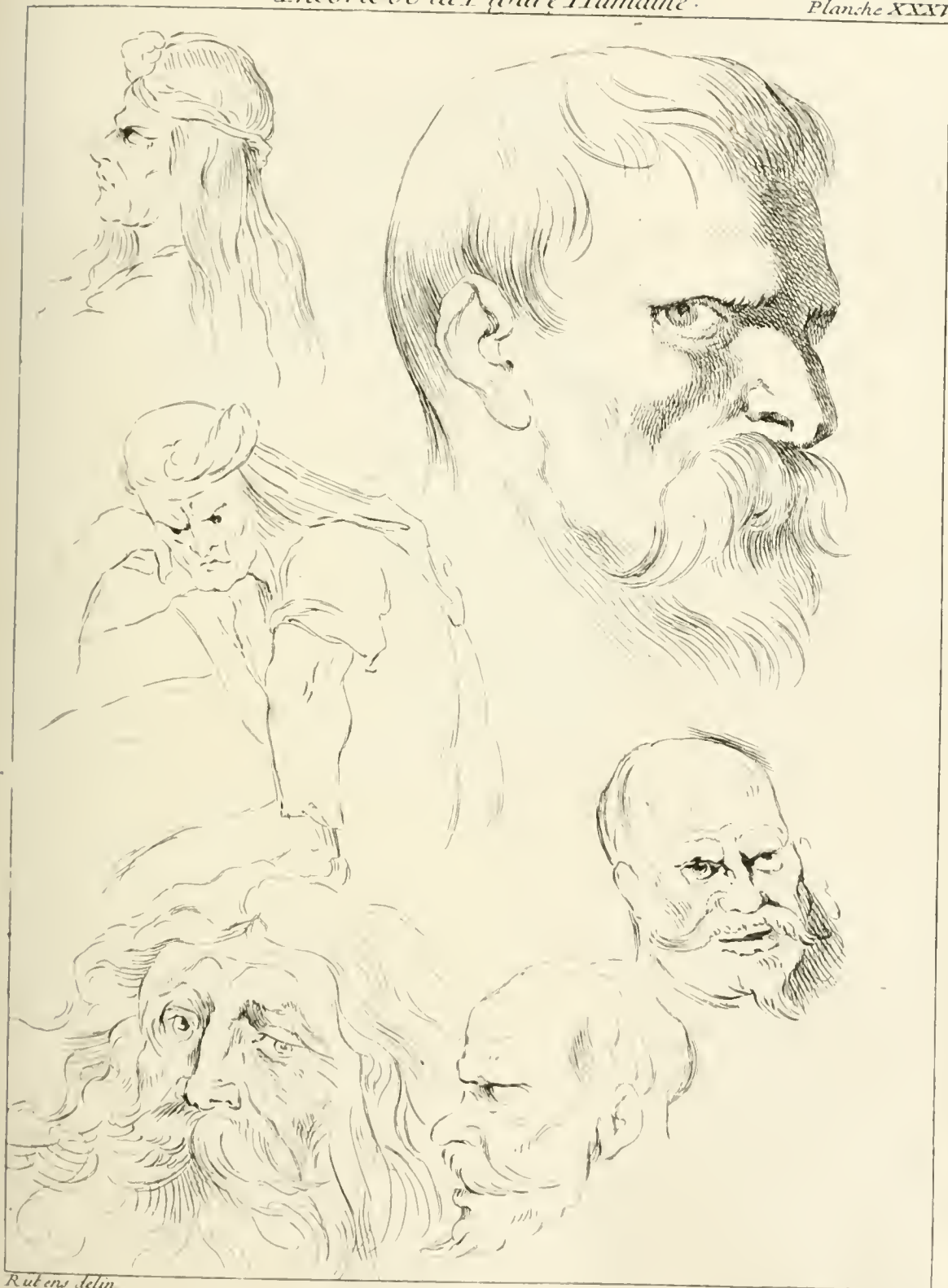


*Rubens delin.*

*P. Aveline Sculps*



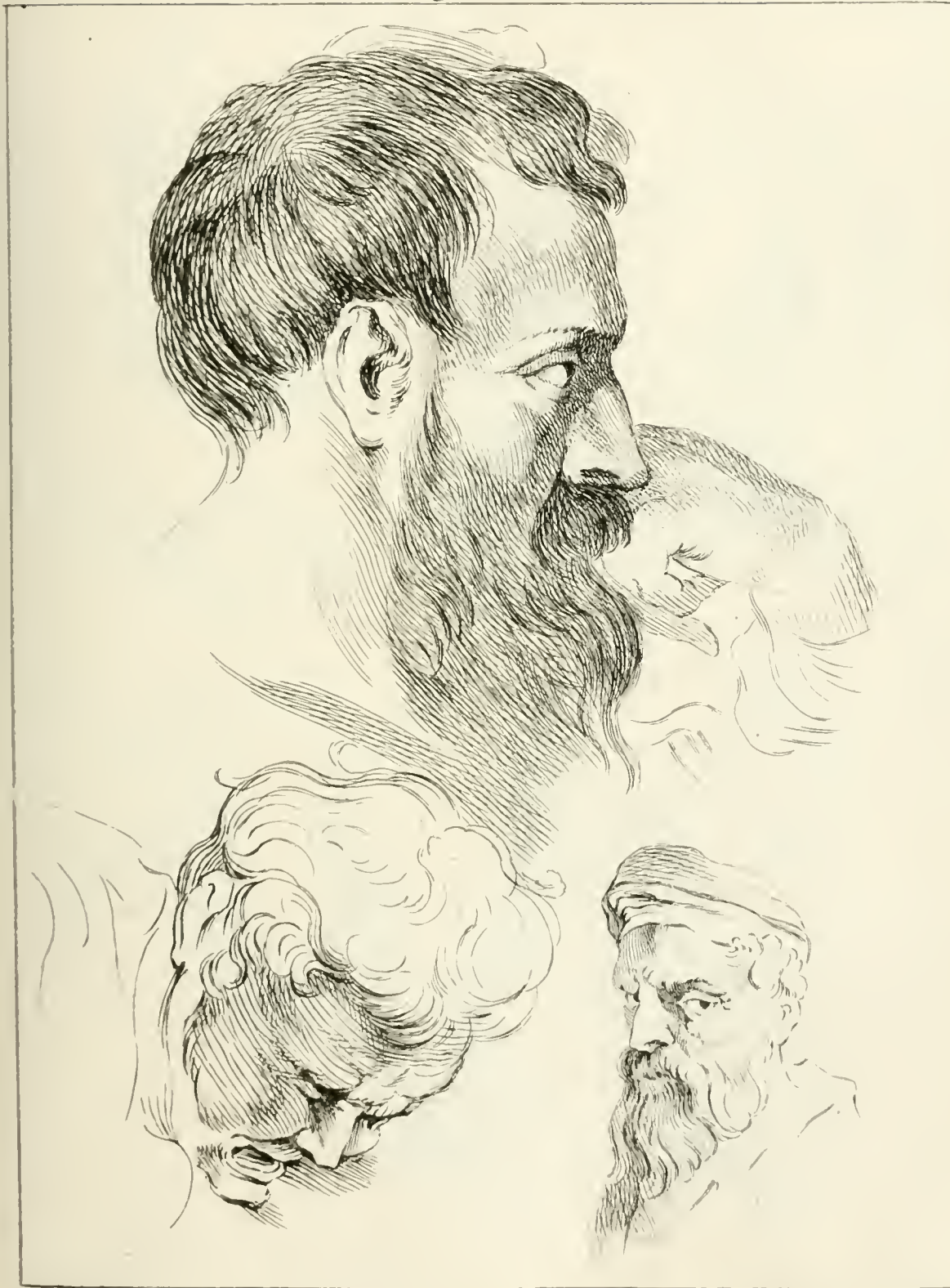




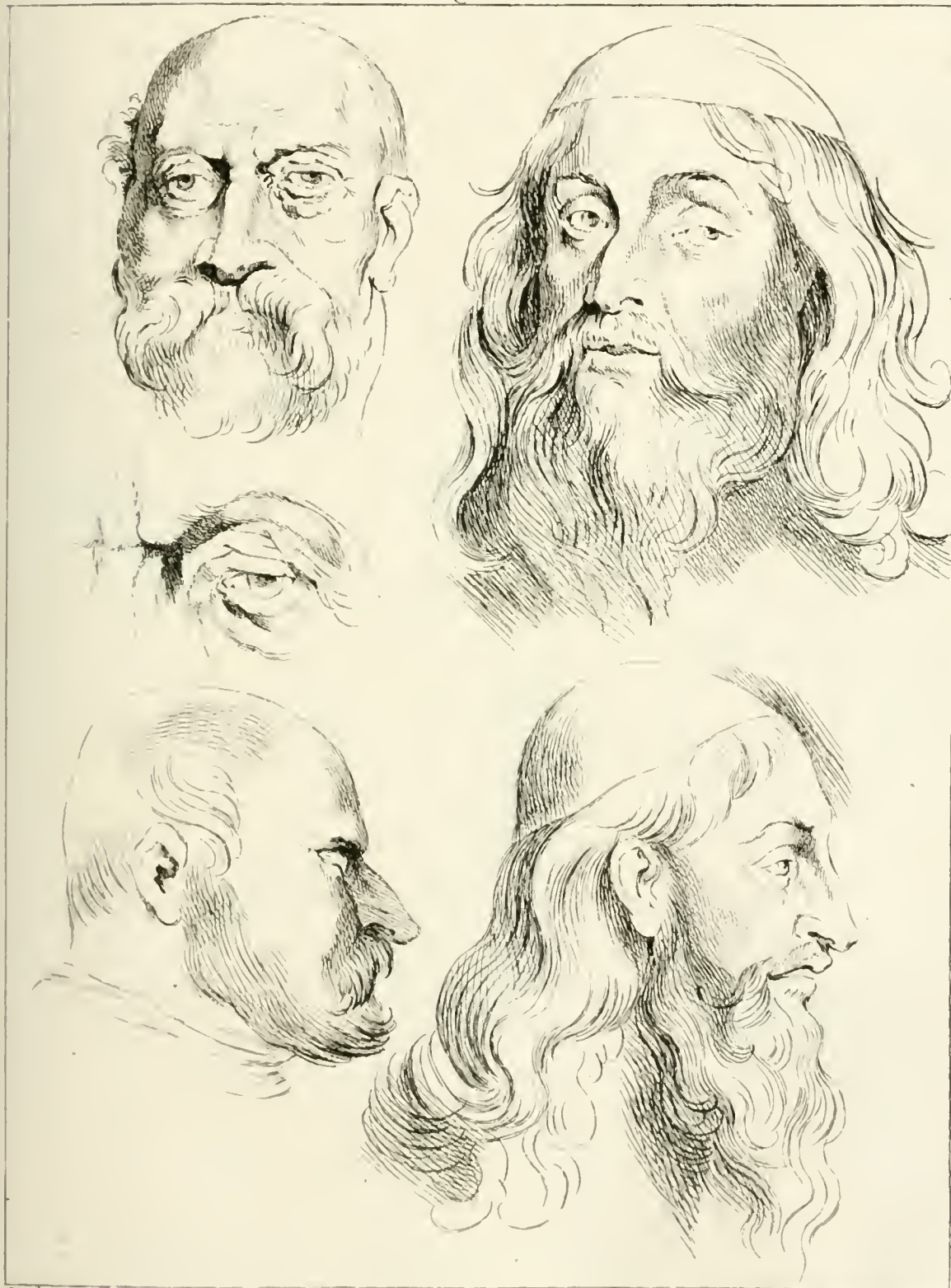
Rubens delin

F. Arclue Sculp.





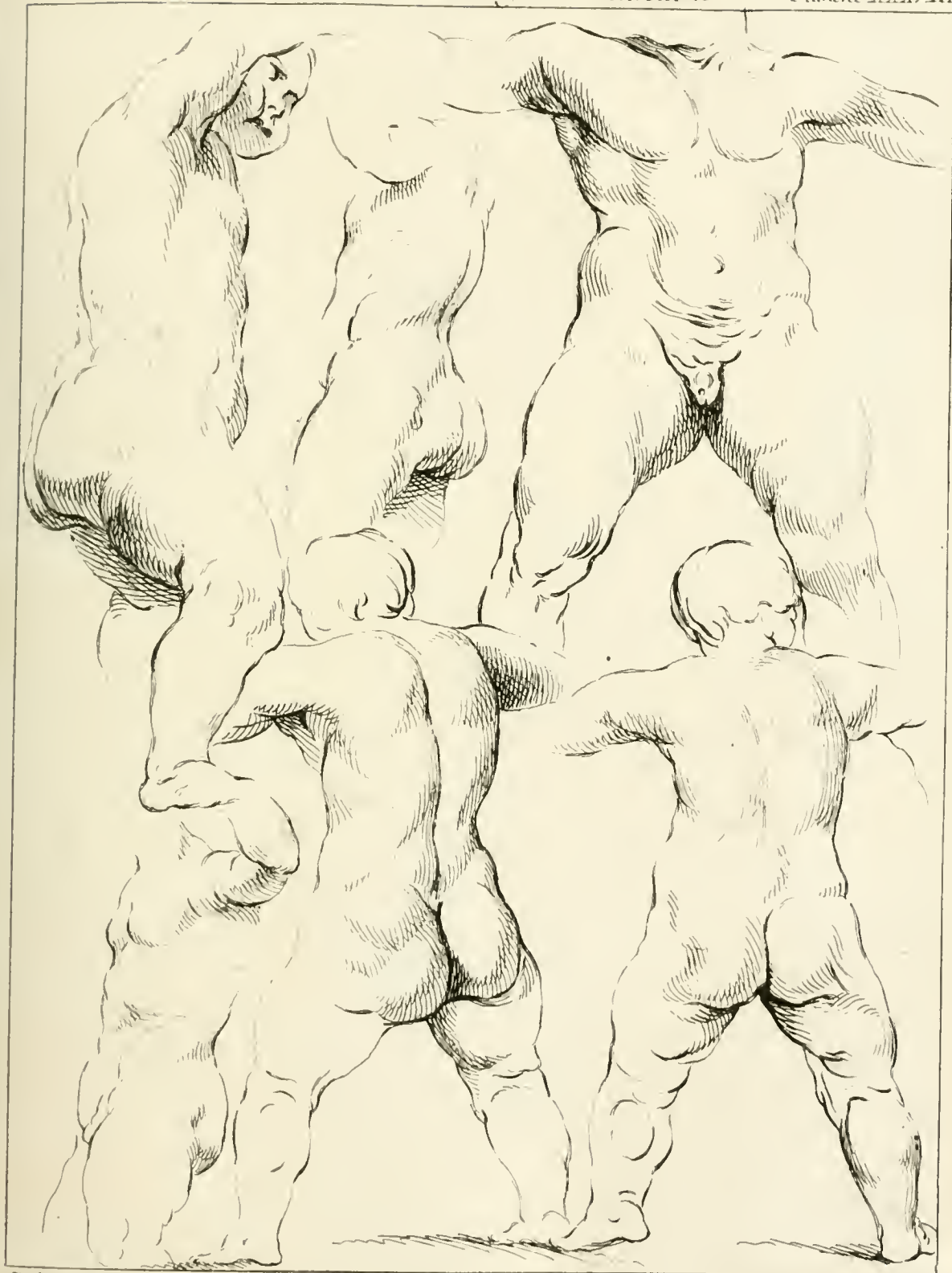




Rubens delin

P. Aveline Sculpt





Rubens delin.

P. Aveline Sculps.







*Rubens delin*

*P. Avelline Sculps*

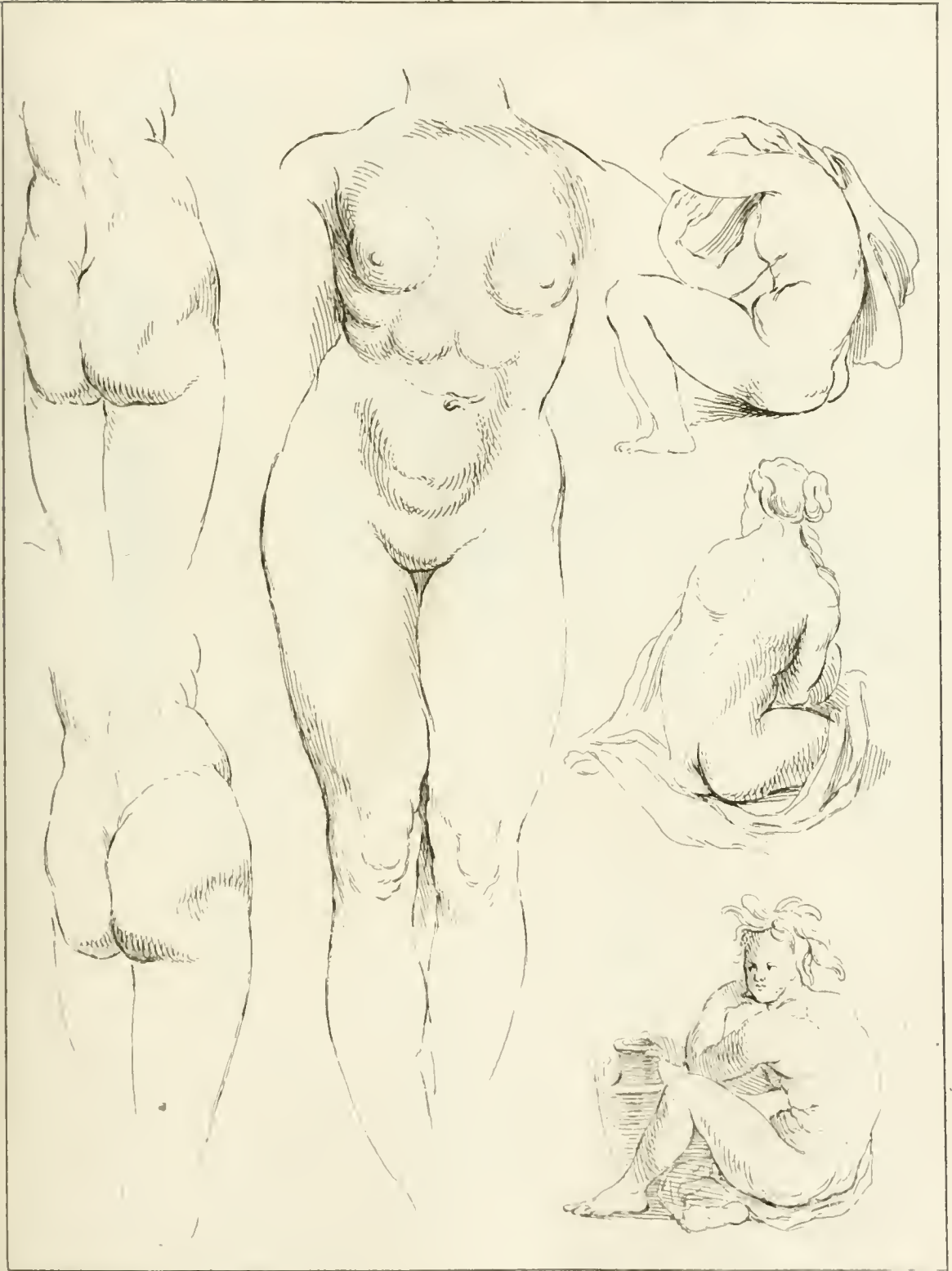




Rubens delin.

P. Aveline Sculp.





Rubens delin.

P. Aveline. Sculps.

















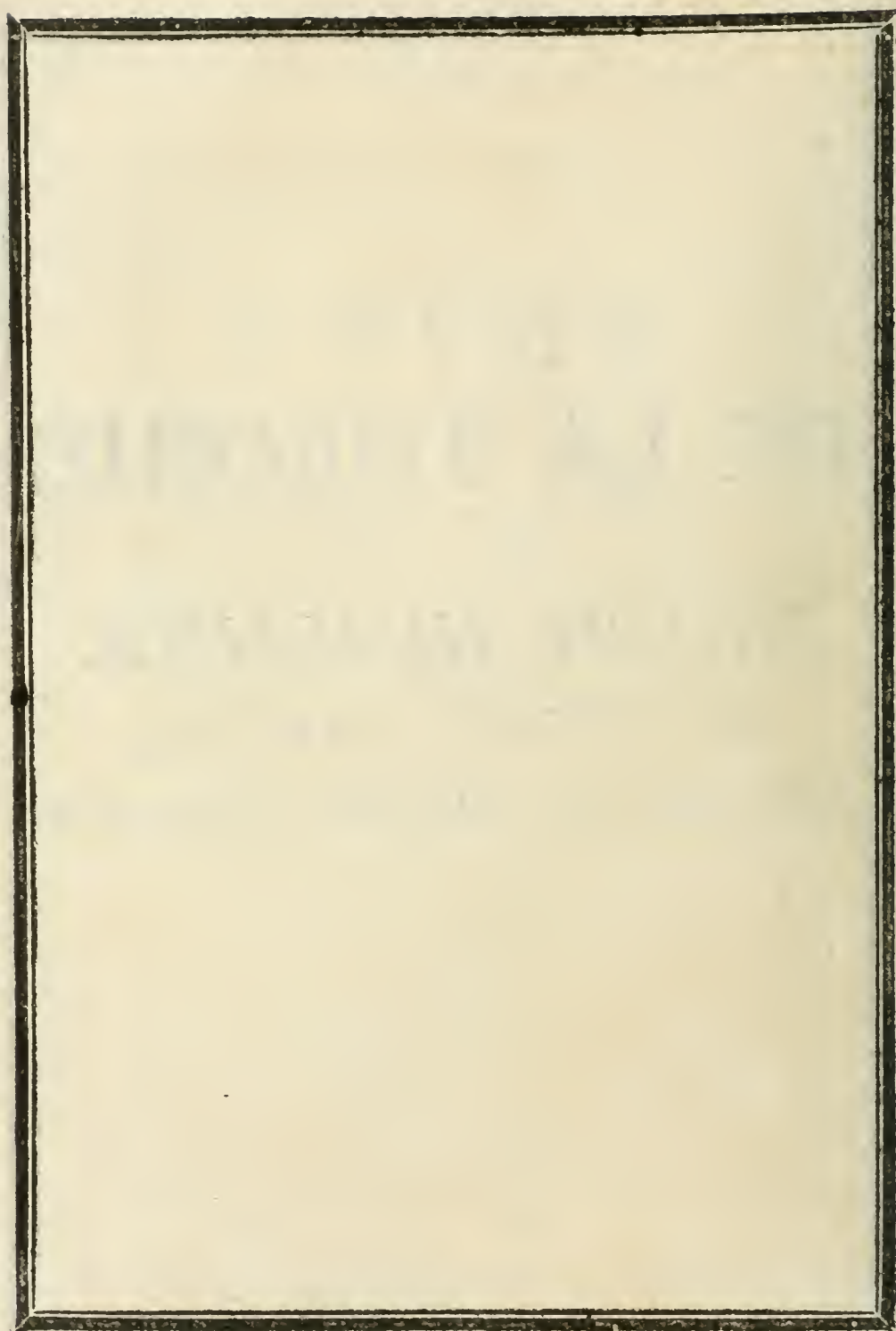
*S U I T E*  
DE LA THÉORIE

DE LA

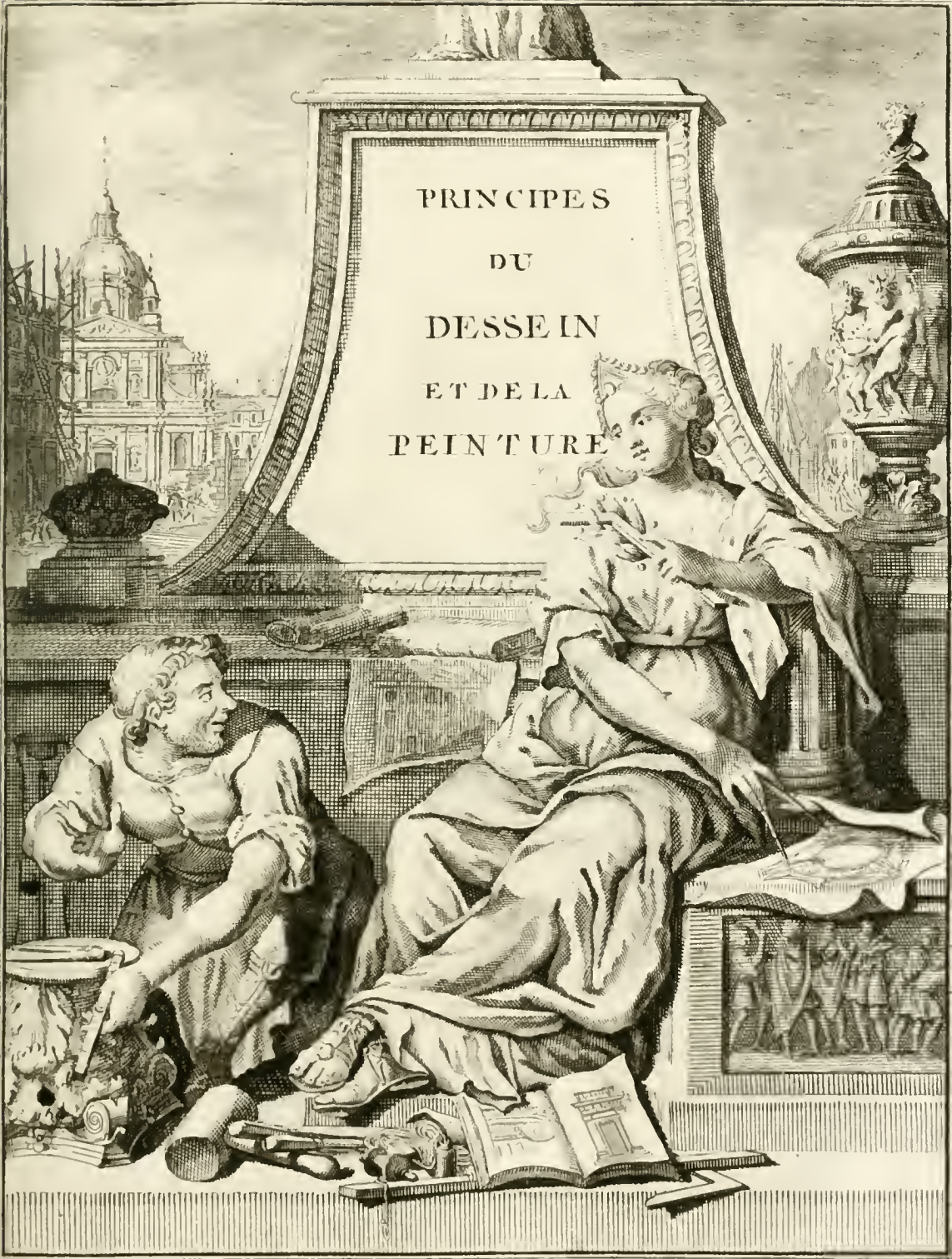
*FIGURE HUMAINE.*

SECONDE PARTIE,

*CONTENANT LES PRINCIPES DE DESSEIN.*



PRINCIPES  
DU  
DESSEIN  
ET DE LA  
PEINTURE







*PRINCIPES*  
*DE DESSEIN,*  
*APPLIQUÉS A LA PRATIQUE.*

Où l'on trouve quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, plusieurs figures d'Académies, différens sujets très-variés, propres à former le goût, & divers payfages : le tout d'après les meilleurs Maîtres de l'Ecole Françoisé moderne.



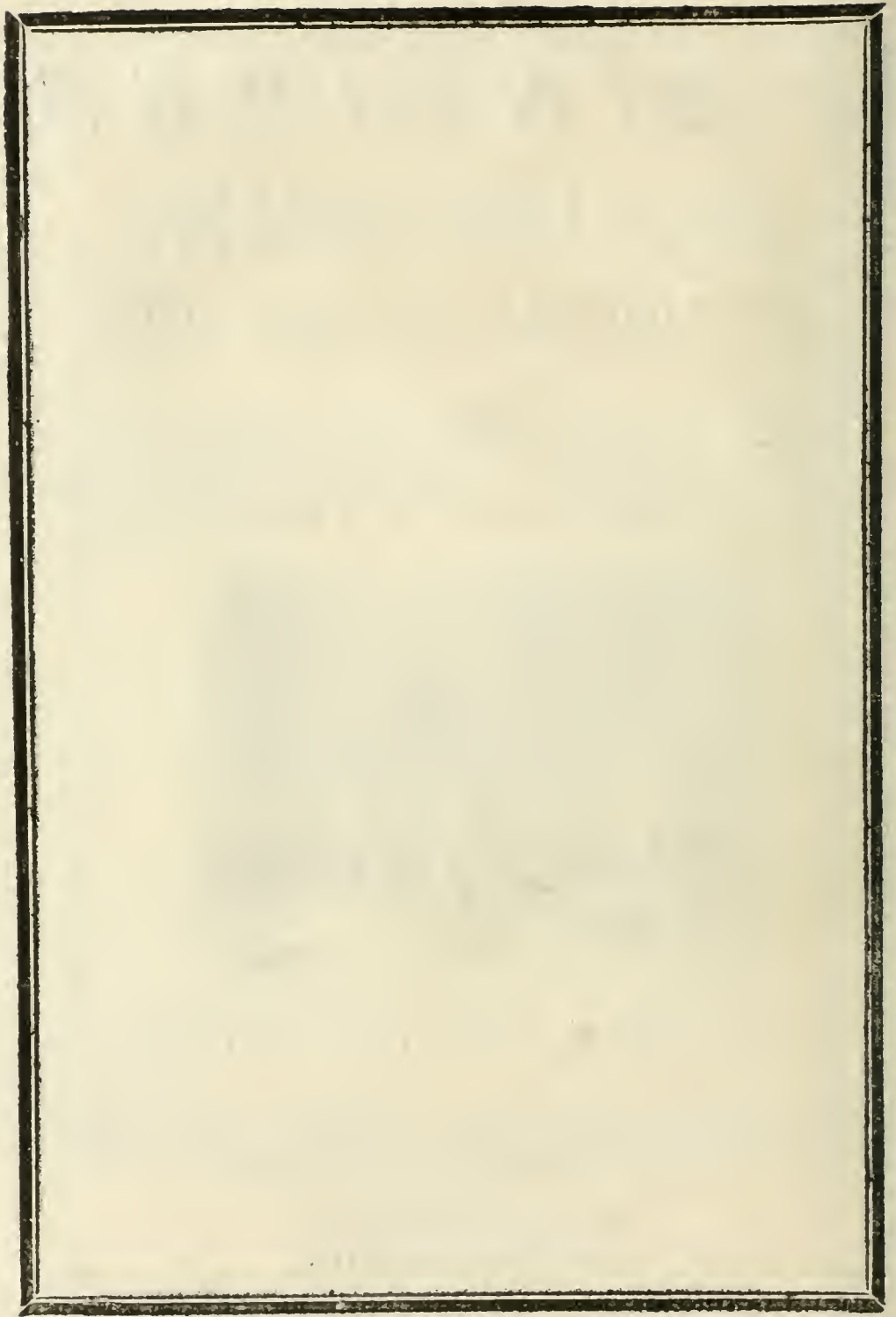
*W. Goussier del. et fecit.*

A PARIS, RUE DAUPHINE,

Chez CHARLES - ANTOINE JOMBERT, Pere, Libraire  
du Roi pour l'Artillerie & le Génie.

---

M. DCC. LXXIII.





# PRINCIPES DE DESSEIN, APPLIQUÉS A LA PRATIQUE.

*Du dessein, & de la maniere de l'étudier.*



SANS nous arrêter aux différentes définitions du dessein que l'on a donné jusqu'ici, dont la plupart sont plus curieuses & recherchées qu'instructives, nous dirons que c'est l'art d'imiter la forme des objets qui se présentent à nos yeux. Le dessein est le fondement de la peinture, il en est la partie la plus essentielle, pour ceux qui se destinent à cette noble profession. On ne sauroit donc s'y prendre trop tôt pour en apprendre les premiers élémens, d'autant plus que dans l'âge le plus tendre, la main encore docile se prête plus aisément à la souplesse qu'exige cette sorte de travail. Pour parvenir à bien dessiner, il est nécessaire d'avoir de la justesse

dans les organes qu'on y emploie, & de les y former par une longue & continuelle habitude.

Toute la pratique de l'art du dessein se réduit à trois choses ; savoir, le dessein d'après les études des grands Maîtres, celui qui se fait d'après la bosse, & le dessein d'après le modele vivant, ou d'après nature. Nous allons détailler ces trois manieres dans les articles suivans.

*Du dessein d'après les études des grands Maîtres.*

Les premiers desseins qu'on donne à copier aux jeunes élèves sont faits ordinairement, d'après nature, par un habile Maître. La planche 2 de ce recueil représente des ovales de tête vues de face, de trois quarts, de profil, levées, baissées, &c. C'est par-là qu'un élève doit commencer : il doit s'exercer à les tracer au crayon jusqu'à ce qu'il en ait saisi les divisions & les lignes sur lesquelles sont posés les yeux, le nez, la bouche, les oreilles, &c : parce que c'est de ce principe bien conçu que l'on parvient à mettre ensemble une tête, dans quelque situation qu'elle se trouve. Il copiera ensuite toutes les parties de la tête, prises séparément, représentées sur les planches 3, 4, 5, & suivantes, qui offrent un choix d'études faites par les plus habiles artistes de l'Académie royale de Peinture & de Sculpture, très-propres pour servir de modeles à ceux qui voudront s'instruire dans l'art du dessein. Ces douze premières planches sont gravées par M. Pasquier, d'après MM. Dandré Bardon & Boucher. Il y a cinq planches d'yeux dans toutes sortes de positions, trois planches d'oreilles,

& deux de nez & de bouches : on ne peut rien voir de mieux exprimé , ni de plus propre à former le goût & la main des jeunes gens.

L'élève passera ensuite aux têtes entières, en faisant usage des principes qu'il vient de copier ; c'est-à-dire , par exemple , qu'il doit faire attention que les lignes sur lesquelles sont placés les yeux , le nez , la bouche , & les oreilles , sont paralleles entre elles , & que , quoique ces lignes ne soient point tracées sur l'original qu'il a devant lui , ce principe n'y est pas moins observé exactement. D'après ces considérations , il commencera par esquisser ou tracer légèrement le tout-ensemble de la tête ; en comparant les parties les unes aux autres , & aux distances qui les séparent , il examinera si son dessein est conforme à l'original. Alors il donnera plus de fermeté à cet ensemble ; c'est-à-dire , qu'il assurera davantage ce qu'il vient d'esquisser : puis il y ajoutera les ombres , en suivant exactement son original. Il établira d'abord les principales masses d'ombres , qu'il adoucira vers la lumière par des demi-teintes , en chargeant moins de crayon son dessein. Il comparera aussi les parties ombrées les unes aux autres , les demi-teintes aux reflets , & il réservera ses derniers coups de crayon pour les touches les plus fortes.

L'élève continuera à copier des desseins de têtes vues de différens côtés , jusqu'à ce qu'il se soit assez familiarisé avec ces premiers principes pour s'y conformer passablement. Il dessinera ensuite des pieds & des mains , des bras & des jambes ; on en trouvera des exemples sur les douze planches suivantes , depuis le n<sup>o</sup>. 13 jusques &

compris le n<sup>o</sup>. 24. Elles sont gravées par le même M. Pasquier, d'après les desseins du célèbre Bouchardon, & de MM. Lemoine, Boucher, & Natoire, trois des plus habiles Peintres de notre école moderne, dont le nom seul vaut un éloge.

Après ces études réitérées, l'éleve copiera des desseins d'académies, ou figures entieres; mais auparavant il doit apprendre à en connoître les proportions générales. En commençant son dessein, il s'attachera à saisir le tour ou le mouvement de la figure qui lui sert de modele, en l'esquissant légèrement au crayon. Il observera sur ce modele les parties qui se correspondent perpendiculairement & horizontalement, afin de les mettre chacune à leur place, les unes à l'égard des autres. Aidé par les proportions qu'il connoît déjà, il se conformera à celles du dessein qu'il copie; c'est-à-dire, aux proportions réciproques & au rapport de toutes les parties avec la figure entiere. Enfin lorsqu'il croira être sûr de toutes ces choses, il fortifiera les contours de sa figure, en y donnant toutes les finesse de détail, le caractère, & la légereté de l'original. Il indiquera les formes extérieures & apparentes, occasionnées par la position intérieure des muscles, les masses d'ombre & de lumiere. C'est ce que l'on appelle mettre ensemble ou au trait une figure. Alors il finira son dessein, c'est-à-dire, qu'il l'ombrera, comme nous avons dit ci-dessus, en observant la comparaison des ombres avec les demi-teintes & les reflets du dessein original.

Il faut commencer par établir légèrement toutes les masses d'ombre, afin de pouvoir les porter petit à petit

au ton de celles de son exemple , en se réservant pour la fin de donner les forces & les touches les plus vigoureuses. On ménagera les reflets , & l'on fortifiera les endroits qui n'en reçoivent point ; on fera bien attention aux demi-teintes qui lient les lumieres aux ombres d'une maniere insensible , & qui empêchent les ombres de trancher. Enfin l'on suivra de point en point ce qu'on a sous les yeux ; car copier un dessein , c'est l'imiter de telle maniere que l'on puisse prendre la copie pour l'original. Pour cet effet , il faut s'exercer à plusieurs reprises sur différens desseins de têtes , pieds , mains , académies , & figures entieres d'hommes , de femmes , & d'enfans , de figures drapées , &c.

On peut dessiner indifféremment , soit au crayon de sanguine ou de pierre rouge sur du papier blanc , soit au crayon noir & blanc sur du papier de demi-teinte , gris , bleu , ou couleur de chair tendre , que l'on fabrique exprès pour les dessinateurs : toutes ces manieres de dessiner reviennent au même. Si , par exemple , on dessine sur du papier de demi-teinte , le ton du papier formera naturellement les demi-teintes , & l'on réhaussera les lumieres avec le crayon blanc : par conséquent , on chargera moins son dessein de crayon de sanguine , ou de pierre noire , pour former les ombres. Au contraire , lorsqu'on dessine sur le papier blanc , les plus fortes lumieres sont formées par le papier même : on est obligé de faire les demi-teintes avec le crayon de couleur , & l'on charge les ombres à proportion , suivant son original.

Par l'étude que nous venons de prescrire , l'éleve

acquerra ce coup-d'œil juste, cette habitude & cette facilité à manier le crayon que l'on nomme pratique, qui doivent être le principal objet de son étude, & du tems qu'il y emploiera, s'il veut faire quelque progrès dans l'art du dessein.

On donne dans la III<sup>e</sup> suite ( qui contient les douze planches depuis le n<sup>o</sup>. 25 jusqu'au n<sup>o</sup>. 36 ), douze figures d'académies dessinées d'après nature, & gravées pour la plupart par les plus habiles Maîtres de l'Académie; savoir, MM. Bouchardon, Collin de Vermont, Tremolieres, Carle Vanloo, Boucher, & Natoire. La quatrième suite contient douze autres planches d'académies, depuis le n<sup>o</sup>. 37 jusqu'au n<sup>o</sup>. 48, dessinées pareillement d'après nature, & en partie gravées par les mêmes Académiciens: les autres planches de figures d'académies sont gravées par MM. Cochin pere, Aveline, Perronneau, & Soubeyran, tous excellens Graveurs, qui se sont attachés à bien rendre l'esprit qui fait le mérite des desseins originaux. Ces morceaux peuvent être mis entre les mains des jeunes élèves pour les copier, en attendant qu'ils se trouvent assez forts pour voler de leurs propres ailes, & pour travailler par eux-mêmes d'après le modele vivant.

*Du dessein d'après la bosse.*

Il y a une si grande différence entre copier un dessein tracé sur le papier, & dessiner d'après nature sur une surface plate des objets qu'on voit de ronde bosse, ou de relief, qu'il n'est guere possible de passer tout d'un



coup du dessein d'après les études des grands Maîtres à celui d'après le modele. On a trouvé un milieu qui aide à passer de l'un à l'autre, c'est ce qu'on appelle dessiner d'après la bosse. Cette bosse n'est autre chose qu'un objet quelconque, comme tête, pied, main, ou figure entiere, modelé en terre ou en cire, ou de platre jetté en moule; ou bien c'est une figure de marbre, de pierre, de bronze, &c. ou enfin un bas-relief. Ces objets divers, qui ont la même rondeur que la nature, étant privés de mouvement, donnent la facilité à l'élève, qui voit toujours sa figure sous le même aspect, de dessiner cet objet, en se tenant bien juste dans le même point de vue. Dans le modele vivant, au contraire, le moindre mouvement involontaire & presque insensible, embarrasse l'artiste encore novice, en lui présentant souvent des surfaces nouvelles, & des effets de lumiere differens.

Dans l'étude d'après la bosse, l'attention devient plus nécessaire que dans celle d'après les desseins; & les difficultés que l'élève éprouve deviennent plus grandes. Il faut qu'il raisonne & qu'il compare ce qu'il a fait, ce qu'il va faire, & ce qu'il va voir, avec ce qu'il a vu dans les desseins des Maîtres qu'il a copiés jusqu'ici. Il faut qu'il connoisse les os par leurs noms, par leurs formes, & leurs articulations: qu'il connoisse les muscles qui les enveloppent, leur origine, leur insertion, leurs fonctions, & leurs formes, afin de pouvoir donner le caractere & la ressemblance convenables au mouvement de la figure: c'est l'étude de l'anatomie qui doit le guider présentement. On trouve chez Jombert un *Abrégé*

*d'anatomie à l'usage des Peintres*, mis au jour par *Tortebat*, en un volume *in-folio*, que nous croyons suffisant pour remplir cet objet; nous n'avons pas cru devoir en parler ici, pour éviter un double emploi. L'élève pourra étudier, dans cet abrégé d'anatomie, le squelette humain qui y est dessiné fort en grand & vu de trois côtés: l'écorché y est pareillement représenté, avec des lettres de renvoi pour le discours d'explication qui est vis-à-vis. Le fruit qui résultera de cette étude le conduira à dessiner d'après la bosse & ensuite d'après nature, avec connoissance & discernement, & à donner à toutes ses productions un caractère de vraisemblance.

Les principales figures antiques que nous connoissons sont l'Hercule Farnésé, l'Antinoïs, l'Apollon, la Vénus de Medicis, le Laocoon, le Torse, &c. & tant d'autres qui offrent aux artistes les moyens de connoître les belles formes & l'élégance des proportions. On les trouve détaillées dans le livre intitulé: *Méthode pour apprendre le dessin*, par *Charles-Antoine Jombert*, *in-quarto*. 1755, chap. V, pag. 75 & suivantes. Comme le jeune élève, curieux d'apprendre, ne peut se dispenser de joindre la lecture de cet ouvrage à celui-ci, nous nous dispenserons d'en parler davantage. Nous ferons observer seulement que ces chef-d'œuvres de l'antiquité sont d'autant plus précieux que leurs Auteurs, en les formant, ont corrigé les défauts mêmes de la nature. Nous ajouterons que, par la beauté de leur choix, ces figures rassemblent chacune, relativement à ce qu'elles représentent, un si beau caractère, joint à tant de graces, d'élégance, & de perfection, qu'il seroit impossible de les trouver

réunies dans un même sujet animé.

Avant que de dessiner en entier ces antiques, il sera bon d'en dessiner les parties séparément, comme têtes, pieds, mains, &c : on fera ensuite toute la figure. Pour la mettre ensemble, on s'y prendra comme nous avons dit des académies, & l'on ombrera en suivant exactement l'effet du modèle, & en comparant les masses d'ombre aux reflets & aux demi-teintes. Le but de cette étude est de préparer l'élève à dessiner d'après nature, & de lui faire connoître les belles proportions & les belles formes.

On dessine d'après la bosse, ainsi que d'après nature, au jour ou bien à la lampe, avec tel crayon & sur tel papier que l'on juge à propos. Avant que de commencer cette étude d'après nature, il sera bon d'apprendre la perspective. On n'a point jugé à propos d'en donner les principes dans cet abrégé, mais on les trouvera très-bien démontrés & mis à la portée des artistes, dans le livre qui a pour titre : *Traité de perspective à l'usage des artistes*, selon la méthode de M. *Sebastien le Clerc*, par M. *Jeaurat* son petit-fils, *in-quarto*, avec beaucoup de figures, chez *Jombert*.

*Du dessin d'après le modèle vivant.*

Nous ferons ici la récapitulation des connoissances que l'élève doit avoir acquises en étudiant la perspective, l'anatomie, & les figures antiques, afin d'en faire une juste application.

La perspective est absolument nécessaire au jeune

artiste pour bien concevoir le plan d'une figure ou d'un groupe : pour exprimer les raccourcis & la diminution des corps à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil du spectateur, & pour pouvoir mettre en même tems de l'intelligence dans les masses de lumière & d'ombre relativement aux plans qu'ils occupent. Les desseins des grands Maîtres prouvent clairement qu'ils avoient fait une étude sérieuse de cette science, ainsi que de l'anatomie, qu'ils regardoient comme la base fondamentale du dessin. En effet, lorsqu'on les possède toutes deux, non-seulement on s'épargne beaucoup de tems & de peine, & l'on ne fait rien au hasard ; mais tout ce que l'on dessine d'après nature, porte avec soi ce caractère de vérité & de précision qui frappe au premier coup-d'œil.

La perspective est encore nécessaire pour saisir & faire passer à propos un contour sur un autre, afin de chasser la partie qui fuit : intelligence sans laquelle l'ensemble sera faux, & avec l'effet le mieux entendu, avec les lumières & les ombres les mieux observées, une figure paroîtra toujours ridicule, & n'aura pas l'action qu'on se proposoit : il en est de même pour les groupes de plusieurs figures. A l'égard du fini, ou de l'effet, c'est aussi la perspective qui détermine en général le degré de force des ombres sur les premiers plans, & leur affoiblissement à mesure que les corps qui les produisent s'éloignent. Les ombres portées suivent ce même principe ; il faut cependant y joindre la connoissance des effets de lumière que l'on nomme clair-obscur.

La connoissance de l'anatomie est d'une nécessité indispensable pour le jeune dessinateur : elle sert à lui faire

connoître la charpente du corps humain, c'est-à-dire, la structure des os qui modifient la forme extérieure du corps en général, & celle de chaque membre en particulier : elle lui sert encore pour donner aux muscles leur véritable position, & pour pouvoir les exprimer convenablement à l'action qu'ils ont sur les membres, & aux mouvemens qu'ils leur impriment. C'est par son secours que l'on marque davantage ceux qui sont en action, & que l'on donne à ceux qui obéissent au mouvement des autres les inflexions qui forment ce beau contraste que l'on remarque dans la nature.

L'étude réfléchie des antiques sert à rectifier les formes, quelquefois défectueuses, de la nature, & à se déterminer sur le choix de celles qu'il est plus important de saisir & de faire sentir; car en étudiant la nature, il est à propos, en ne s'écartant point de la vérité, de s'accoutumer à y voir principalement ce qu'elle offre de grand & de noble, en y subordonnant toutes les petites parties. On doit donc s'habituer de bonne heure à faire ce choix, par la comparaison de la nature avec les belles productions des antiques & les ouvrages des grands Maîtres.

Pour dessiner d'après nature, on pose à volonté un homme nud, soit debout, assis, ou couché, ou dans quelque autre attitude que ce soit, mais cependant naturelle; c'est ce qu'on appelle poser le modèle. Il peut être éclairé par la lumière du jour, ou par celle d'une lampe: quoique le modèle soit beau à dessiner de tous les côtés, on est libre cependant de choisir celui qui intéresse davantage. On dessine indifférem-

ment sur le papier blanc ou sur celui de demi-teinte.

On doit, comme on l'a déjà dit en parlant de l'étude d'après des desseins d'académies, s'appliquer, dès le premier instant, à saisir le tour ou le mouvement de la figure par un trait léger, parce que le modele peut se fatiguer & varier, sur-tout lorsqu'on cherche à se préparer à l'art de la composition, dont un des plus grands mérites est de bien rendre l'action & le mouvement. Mais lorsqu'on tend à se perfectionner dans celui de bien exécuter les détails, il est quelquefois avantageux d'attendre, pour arrêter son trait, que le modele se soit présenté en quelque maniere, & qu'il ait pris la position qui lui est plus commode, qu'on est sûr qu'il reprendra toujours naturellement; malgré les avis de ceux qui préfèrent de saisir le premier mouvement de l'action. Il en résulte qu'on a beaucoup de facilité à étudier les parties qui se représentent toujours sous le même aspect. Le sentiment qu'on ose avancer ici pourra d'abord paroître contraire aux leçons que donnent ordinairement les bons Maîtres, il est fondé sur l'expérience.

On prendra donc ici les mêmes précautions que nous avons indiquées ci-devant pour mettre toutes les parties bien à leur place, & sur leur plan, & l'on achevera de mettre ensemble sa figure, en observant les proportions générales, & en indiquant les muscles apparens par des contours & des coups de crayon plus assurés. On apportera beaucoup d'attention à ne point mettre d'égalité dans les formes, parce que la nature n'en a pas, c'est-à-dire, qu'une forme est toujours balancée par une autre plus grande ou plus petite qui la fait valoir, de maniere

que

que les contours extérieurs ne se rencontrent jamais vis-à-vis les unes des autres , comme ceux d'un balustre ; mais au contraire , ils semblent éviter cette rencontre , & s'enveloppent mutuellement. Il ne faut que considérer la nature pour s'en convaincre.

Pour ombrer sa figure , il faut commencer par établir les principales masses d'ombre , en leur donnant à peu près la moitié du ton qu'elles doivent avoir , afin de pouvoir réserver les reflets de lumière que le modele reçoit des corps étrangers qui l'environnent. Si l'on considère en général tout le côté éclairé du modele , on n'apercevra qu'une seule masse de lumière dans laquelle sont des détails occasionnés par le plus ou moins de relief qu'ont les muscles , mais qui ne l'interrompent pas. Ainsi il faut que tous ces détails , toutes ces parties lumineuses soient liées ensemble de manière qu'elles ne fassent qu'un tout : en réservant seulement à celles qui sont les plus saillantes & qui reçoivent la lumière la plus large , les plus grands clairs.

En examinant la nature , on s'apercevra que la lumière a cette propriété de rendre sensibles tous les objets de détails qui sont dans sa masse générale , & qu'au contraire les masses d'ombres éteignent & confondent ensemble ces mêmes détails , à moins qu'ils ne soient reflétés par d'autres objets éclairés : d'où il s'ensuit que les ombres les plus sourdes & les plus vigoureuses ne sont pas toujours sur les premiers plans , mais sur ceux où il est impossible qu'il soit apporté aucun reflet , ou bien sur ceux qui sont trop éloignés pour que cette lumière de reflet puisse parvenir assez à nos yeux , & les affecter

assez fortement pour y produire quelque sensation. En général, les principaux groupes de lumière sont toujours soutenus par les ombres portées les plus vigoureuses. On peut faire ces observations sur plusieurs figures groupées ensemble dans les estampes & les vignettes de ce recueil, qui suivent les exemples de figures académiques que nous y donnons.

Enfin l'on achevera sa figure en donnant aux ombres toute la force que l'on verra dans le modèle, en observant de les adoucir du côté des lumières par des demi-teintes, afin qu'elles ne tranchent point. On fortifiera davantage les ombres dans les endroits qui ne reçoivent point de reflets. Il faut ménager les contours du côté de la lumière, & donner plus de fermeté à ceux qui en sont privés. On doit faire aussi la comparaison de toutes les parties les unes avec les autres, afin de placer à propos les lumières & les touches les plus vigoureuses, & de faire sentir celles qui avancent & celles qui fuient. Par ce moyen, on parviendra à donner à son dessin toute l'harmonie & l'effet de la nature. Il faut sur-tout s'attacher particulièrement à finir avec soin la tête, les mains, & les pieds : ces parties bien dessinées donnent beaucoup de grace à une figure, & font juger ordinairement de la capacité du dessinateur.

On doit prendre garde que ce que l'on fait de l'anatomie n'entraîne à faire trop sentir les muscles : c'est un défaut dans lequel tombent la plupart des jeunes gens. Ils croient par-là donner un caractère plus mâle & plus vigoureux à leurs figures, mais ils se trompent : ils prouvent tout au plus qu'ils savent l'anatomie. Quand on



veut exprimer de la force & de la vigueur, il faut choisir un modele plus robuste & plus nerveux, & le dessiner tel qu'il est : alors on trouvera bien de la différence entre un pareil dessein fait d'après nature, & l'espece d'écorché qu'on auroit dessiné d'imagination. Ce vice est d'autant plus dangereux pour ceux qui se livrent à cette maniere, qu'il leur est presque impossible par la suite de s'assujettir à rendre fidèlement les graces & la simplicité de la nature. On doit donc s'habituer de bonne heure à dessiner les objets tels qu'on les voit, en ne se servant des lumieres que l'on a acquises que pour en juger sagement.

On fera usage des mêmes principes pour dessiner d'après nature les femmes & les enfans, en observant que les muscles sont moins apparens, ce qui rend les contours très-coulans. On peut voir ce que dit Rubens à ce sujet dans la premiere partie de cet ouvrage, & les exemples qu'il en donne, planches XXXVIII & suivantes ; mais en général, lorsqu'on veut caractériser l'enfance, l'adolescence, la vieillesse, &c, il faut en faire aussi des études d'après nature, & faire un choix judicieux des modeles dont on se servira.

### *Des caracteres des passions.*

L'expression des passions est une étude qui demande beaucoup d'application, & que l'on ne doit point négliger, parce que les moindres compositions ont un objet qui oblige nécessairement le dessinateur de donner aux têtes de ses figures le caractere qui leur convient

relativement au sujet. Mais comment pouvoir dessiner l'après nature les divers mouvemens de l'ame ? Comment pouvoir saisir, d'après une scene composée de plusieurs personnes, toutes les sensations qui les affectent chacune séparément, suivant l'intérêt particulier qu'elles prennent au spectacle qui les occupe, ou de haine, ou de colere, ou de désespoir, ou d'étonnement, ou d'horreur ? Quand on se proposeroit de ne saisir qu'une de ces expressions, la tentative deviendroit presque impossible, parce qu'elles ne sont toutes produites que par les circonstances d'un moment, que l'instant d'après décompose & détruit : c'est à-dire, que tel homme passera d'un moment à l'autre de la haine à la pitié, de l'étonnement à l'admiration, de la joie à la douleur : ou que la même passion subsistant, elle se fortifiera ou s'affoiblira, & que le même personnage prendra, pour un observateur attentif, une infinité de physionomies successivement. Voilà des difficultés presque insurmontables pour le dessinateur qui se proposeroit de saisir avec la pointe de son crayon des phénomènes aussi fugitifs.

Il est donc très-important pour le jeune dessinateur de faire une sérieuse attention aux physionomies des personnages dans les différentes scenes de la vie dont il sera témoin : les images le frappent, elles se gravent dans son esprit, & les fantômes de son imagination se réveillent au besoin, se représentent devant lui, & deviennent des modèles d'après lesquels il compose son sujet. Mais pour tirer un parti sûr & facile des richesses de son imagination, il est nécessaire d'avoir étudié auparavant dans les desseins des Maîtres qui les ont le mieux

rendus , les signes qu'ils ont trouvés les plus convenables pour exprimer dans une tête telle ou telle passion. Le jeune artiste consultera aussi sa raison & son cœur , & ne fera rien que ce qu'il sentira bien lui-même. Le célèbre le Brun , qui avoit étudié particulièrement cette partie , nous a laissé de très-beaux modeles de ces différens caractères des passions , que l'on peut consulter. Il y en a une suite gravée par Audran , qui se vend chez Chereau , rue Saint-Jacques. Sébastien le Clerc a aussi gravé les mêmes caractères , plus en petit & au simple trait , en un petit livret de vingt feuilles , qui se vend chez Joullain fils , Marchand d'estampes , quai de la Mégisserie.

*De l'étude des draperies.*

Il est très-important pour la beauté d'une figure que les draperies en soient jettées naturellement , & que l'arrangement des plis se ressente de la nature des étoffes : ainsi l'on doit , autant qu'il est possible , les dessiner d'après nature , & sur un modele vivant. Cependant comme ce modele est sujet à varier , & que les moindres mouvemens peuvent déranger , sinon la masse générale de la draperie , du moins la quantité des plis , & leur donner à chaque instant des formes différentes ; il arrive de-là que le dessinateur est obligé de passer légèrement sur quantité de petits détails importans , pour ne s'attacher qu'au jeu du tout ensemble & à l'effet général , & qu'il supplée au reste en travaillant d'imagination. Cet inconvénient est de grande conséquence , & il apporte souvent de grands défauts de vérité dans un dessein : car il

est essentiel , comme on vient de le dire , que la forme des plis , leurs ombres , & leurs reflets , caractérisent la nature & l'espece de l'étoffe , en sorte que l'on puisse juger si c'est du linge , du drap , des étoffes de soie , &c. Or , comment rendre ce qui appartient à chacune de ces especes de draperies différentes , si les formes des plis , les lumieres , les ombres , & les reflets s'évanouissent à chaque instant , & ne paroissent jamais dans leur premier état , sur-tout lorsque les étoffes sont légères & cassantes ?

Voici le moyen dont on se sert pour remédier à cet inconvénient , & pour étudier la nature & la différence des draperies plus commodément : il est d'un grand secours , sur-tout pour les commençans. On jette une étoffe quelconque sur une figure inanimée , mais de grandeur & de proportion naturelle , que l'on nomme mannequin ; il n'y a pas de Peintre ni de Dessinateur qui ne la connoisse. On pose cette figure dans l'attitude que l'on a choisie : alors on en dessine la draperie telle qu'on la voit : on peut l'imiter à son gré dans ses plis , ses ombres , ses lumieres , & ses reflets , par la comparaison que l'on en fait. Il faut réitérer cette étude sur des étoffes différentes , afin de s'habituer à les traiter différemment , parce que les formes des draperies se soutiennent davantage dans certaines étoffes , & se rompent ou se brisent plus ou moins dans d'autres. On observera aussi que les têtes des plis sont plus ou moins pincées , & les reflets plus ou moins clairs ; c'est à toutes ces vérités bien rendues que l'on connoît que les draperies ont été dessinées d'après nature.

Le dessinateur ne doit pas ignorer la maniere de draper des anciens : il la connoîtra en dessinant d'après les antiques drapés ; c'est un style particulier qui a de grandes beautés , & où l'on peut puiser les principes les plus certains de l'art de draper. On en pourra faire l'application en différentes occasions. Après une longue & pénible étude d'après les desseins , d'après la bosse ou l'antique , & d'après la nature même , si l'on a du génie , on passera à la composition.

*De la composition , & des différentes manieres de dessiner.*

Lorsque l'on compose un sujet , on jette sa premiere pensée sur le papier , afin de distribuer ses grouppes de figures sur des plans qui puissent produire un effet avantageux , par de belles masses de lumiere & d'ombre : ce dessein se nomme croquis. C'est en conséquence de cette distribution & de cette espece de dessein préliminaire que l'on connoît toutes les études de figures & de draperies à faire pour que le dessein soit correct & fini.

On se sert de différens moyens pour dessiner : ils sont tous également bons quand ils remplissent l'objet qu'on s'est proposé. On dessine avec la sanguine , avec la pierre noire , avec la mine de plomb , à la plume , au lavis d'encre de la Chine , &c. Pour ombrer son dessein , on se sert ou du pinceau , ou de l'estompe. On fait ainsi des desseins plus ou moins rendus , plus ou moins agréables , sur les fonds qu'on croit les plus propres. Les pastels même de différentes couleurs servent à indiquer les tons que l'on a remarqués dans la nature. Enfin , l'art de dessi-

ner embrasse une infinité de parties, telles que l'effet des muscles, la pondération des corps, la justesse de l'action, la proportion des parties, la pureté du trait, les caracteres de têtes, la connoissance des antiques, l'expression des passions, la variété des attitudes, la beauté des groupes, &c. qu'il seroit trop long de traiter ici, & pour lesquelles on peut avoir recours à la *méthode pour apprendre le dessein*, par *Jombert*, citée ci-dessus, ou bien aux *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, Bernard du Puy du Grez, de Piles, du Frenoy, Wattelet, Dandré Bardon, &c.

Il n'est guere possible de donner aux jeunes élèves des exemples capables de les guider dans le talent de la composition: cet art dépend du génie du dessinateur, & de la nature des différens sujets qu'il se propose de représenter. Cependant il faut convenir que la vue des ouvrages des grands Maîtres peut leur échauffer l'imagination & leur inspirer des idées heureuses. C'est dans cette intention qu'après les études de têtes, pieds, mains, & de figures entières d'académies, que l'on a vu sur les quarante-huit premières planches de ce recueil, nous avons cru pouvoir offrir aux jeunes étudiants, dans les quarante-huit feuilles suivantes, plusieurs exemples de compositions extrêmement variées sur toutes sortes de sujets; la plus grande partie de ces feuilles contiennent des vignettes, fleurons, &c. dessinés & gravés par le célèbre M. Cochin, dont le mérite est tellement connu que son nom seul suffit pour exciter la curiosité des artistes & des amateurs éclairés. On y a joint quelques productions de plusieurs autres artistes en toutes sortes de genres, dont la

grande

grande diversité ne peut être que très-avantageuse pour le progrès des études des jeunes dessinateurs. Les vingt dernières feuilles de ce recueil sont des vues & des paysages de divers Auteurs, parmi lesquels on peut citer le fameux Van-Goyen, un des plus grands paysagistes que la Hollande ait produite. Ce volume est terminé par douze très-beaux paysages de cet artiste célèbre, gravés par Jean Visscher, qui seront d'autant plus utiles que ce sont des vues des plus beaux endroits des Pays-Bas, dessinées d'après nature avec toute l'exacritude & la précision que l'on peut desirer.

*De l'étude des animaux & du paysage.*

L'art du dessin a pour but ordinairement d'imiter les contours extérieurs, les formes & les proportions du corps humain; & c'est en effet son objet le plus noble & le plus difficile. D'ailleurs celui qui y réussit se trouve avoir acquis une facilité extrême pour imiter les autres productions de la nature, lesquelles demandent cependant, chacune dans son genre, une étude & une attention particulières.

L'étude des animaux doit être faite d'après nature lorsqu'on veut les dessiner correctement & avec la grace & le caractère qui est propre à chacun d'eux; ce sont des êtres animés, sujets à diverses passions, & capables de mouvemens variés à l'infini. Leurs parties diffèrent des nôtres dans les formes, dans les jointures, & dans les emmanchemens. Il est donc nécessaire qu'un Peintre d'histoire fasse des études, sur-tout d'après les animaux

qui se trouvent plus liés avec les actions ordinaires des hommes, ou avec les sujets qu'il a le plus souvent occasion de traiter. Il n'y a rien de si ordinaire pour les Peintres d'histoire que la nécessité de représenter des chevaux : on trouve cependant beaucoup à désirer sur ce point dans les ouvrages des plus habiles ; c'est pourquoy il seroit à désirer que les jeunes artistes apprissent de bonne heure à en bien connoître l'anatomie. On peut aussi consulter à ce sujet les desseins des meilleurs Maîtres ; mais si l'on se propose quelque supériorité dans le genre particulier des animaux , on ne doit rien faire que d'après nature : elle seule peut conduire à une imitation vraie , qui est le but de l'art. Tout ce qui est fait de pratique n'en impose qu'au premier coup-d'œil ; & quelque agrément séducteur qu'il puisse présenter , sans la vérité il ne peut satisfaire le véritable connoisseur.

Le paysage fait encore une partie essentielle de l'art de dessiner. La liberté que donnent ses formes indéterminées pourroit faire croire que l'étude de la nature seroit moins nécessaire pour cette partie ; cependant il est si facile de distinguer dans un tableau un site pris sur la nature , de celui qui n'est composé que d'imagination , qu'on ne peut contester le degré de perfection qu'ajoute cette vérité qui se fait si bien sentir. D'ailleurs , quelque fertile que soit l'imagination d'un artiste , il lui est bien difficile de ne point se répéter , s'il n'a recours à la nature , qui est une source inépuisable de variétés. Les draperies , les fleurs , les fruits , tout enfin doit être dessiné , autant qu'il est possible , sur le naturel.

Enfin l'art consiste à voir la nature telle qu'elle est , &




à sentir ses beautés. Lorsqu'on les sent, on peut bien les rendre, & l'on possède alors ce qu'on appelle la bonne maniere : expression qui suppose toujours la plus scrupuleuse imitation. Mais ce n'est que par le zele le plus ardent, l'étude la plus laborieuse, & l'expérience la plus consommée que l'on parvient à ce but. La récompense est entre les mains de l'artiste : il cultive son propre héritage, il arrose ses propres lauriers : les fleurs & les fruits qui naîtront de ce travail le conduiront au temple de l'immortalité, que l'envie même sera forcé de lui ouvrir.

On se sert quelquefois de la chambre obscure pour dessiner des paysages, des ruines d'anciens édifices, ou les vues perspectives. Cet instrument a l'avantage de représenter les objets tels qu'ils sont dans la nature ; de maniere que ceux mêmes qui ne savent point dessiner, peuvent facilement représenter tout ce qu'ils veulent très-correctement. Cependant lorsqu'on possède le dessein, on ne doit point abuser de la facilité que procure cet instrument, en ce qu'il refroidiroit le goût, & que cette habitude arrêteroient insensiblement les progrès qu'on pourroit faire dans l'art du dessein. On peut voir la description de cette chambre obscure à la fin de notre *Méthode pour apprendre le dessein*, édition de 1755.

Les préceptes & les réflexions judicieuses contenus dans cet Abrégé de principes sur le dessein sont tirés, pour la plupart, d'un discours placé à la tête des planches sur le dessein, dans le troisième volume du recueil de planches sur les sciences & sur les arts, faisant partie du grand *Dictionnaire encyclopédique*. Comme ce discours sur le dessein se trouve mêlé avec une infinité d'autres

sur les différens arts & métiers , dans une suite de vingt-huit volumes *in-folio*, dont le prix est devenu excessivement cher, nous croyons rendre un service essentiel aux jeunes artistes en leur offrant ici un extrait de ce qu'il y a de plus intéressant dans cet excellent discours, appliqué aux estampes qui forment notre recueil, & débarassé de tout ce qui pourroit être étranger à notre sujet. Pour rendre à son Auteur ( dont nous ignorons le nom ) la justice qui lui est due , nous reconnoissons ici publiquement que tout ce qu'il y a de bon dans ce qui précède est tiré de cette explication des planches de l'Encyclopédie , à laquelle nous avons fait les changemens & les additions que nous avons jugées nécessaires.

F I N.



NOUVEAU LIVRE  
DE PRINCIPES DE DESSEIN  
*Gravés d'après les Originaux  
des plus habiles Maitres  
de l'Académie  
Royale.*

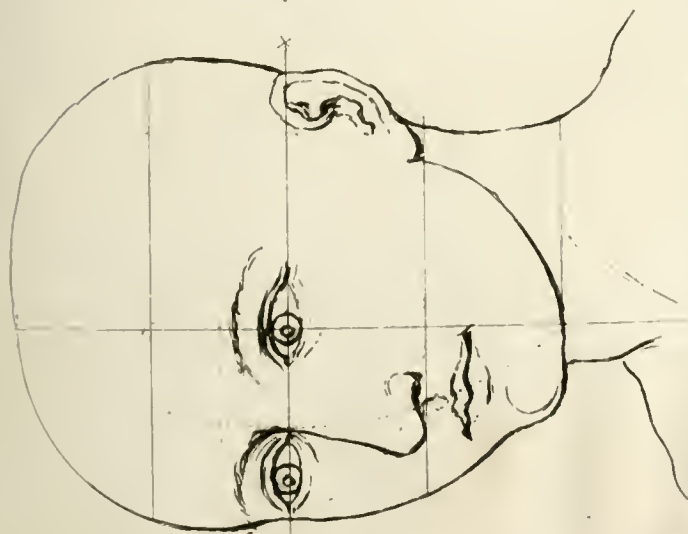
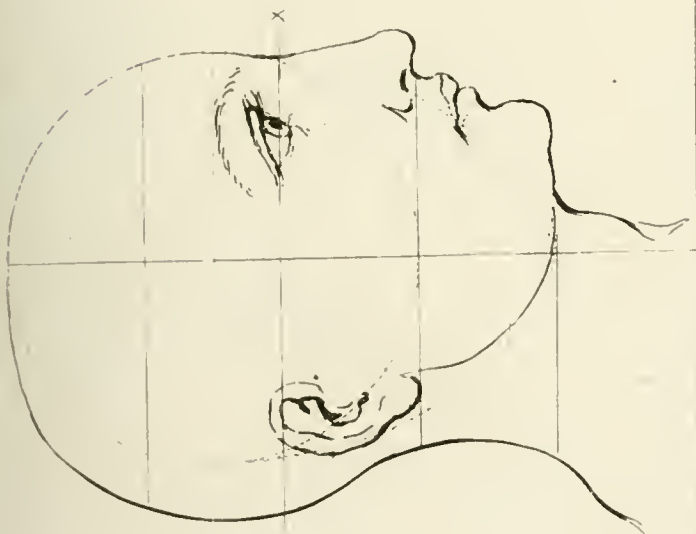
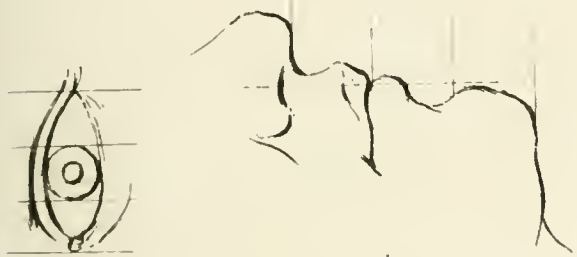
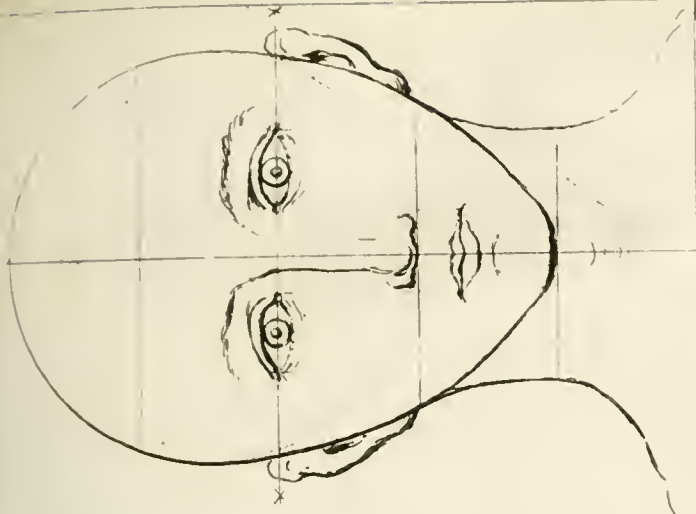
Par J.J. Pasquier

I.<sup>re</sup> PARTIE

A PARIS

*Chez Jombert Pere, Libraire  
à l'entrée de la rue Dauphine  
Avec Privil. du Roi.*

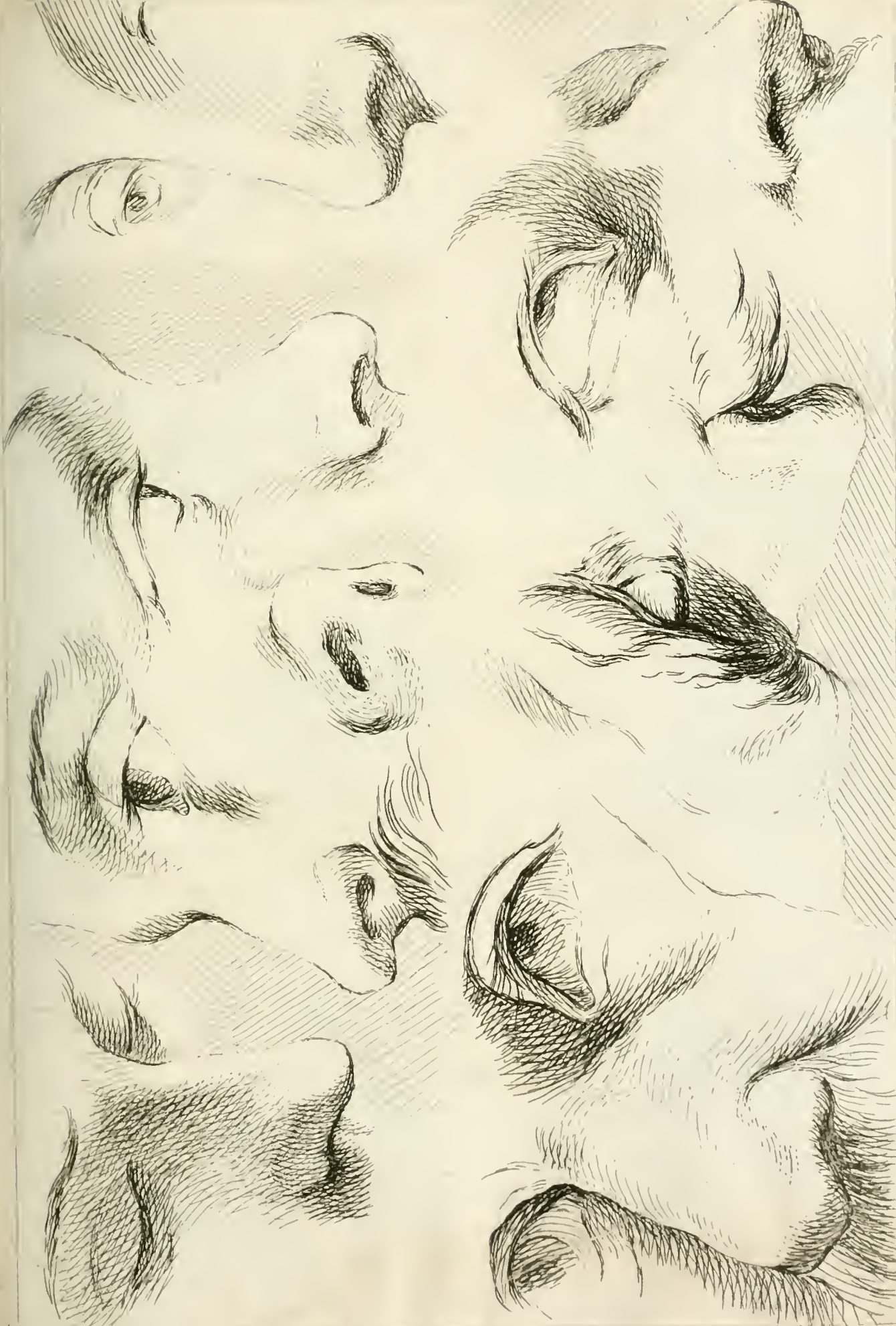




CE LIVRE est un Choix des Etudes gravées d'après  
des plus habiles maîtres de l'Académie Royale, pour servir  
de principes à ceux qui voudront s'instruire dans le  
dessin, il est composé de vingt quatre feuilles divisé  
en 2. parties.

A l'égard de ceux qui sont plus avancés, ce livre est  
suivi d'un grand nombre d'autres, remplis de très belles  
testes, figures d'Académie en grand et en petit, figures  
habillées de différents caractères, animaux, paysages, architecture,  
composition, d'un nombre considérable d'ornemens  
d'un goût très nouveau, le tout à l'usage des artistes  
où de ceux qui aiment les beaux Arts.



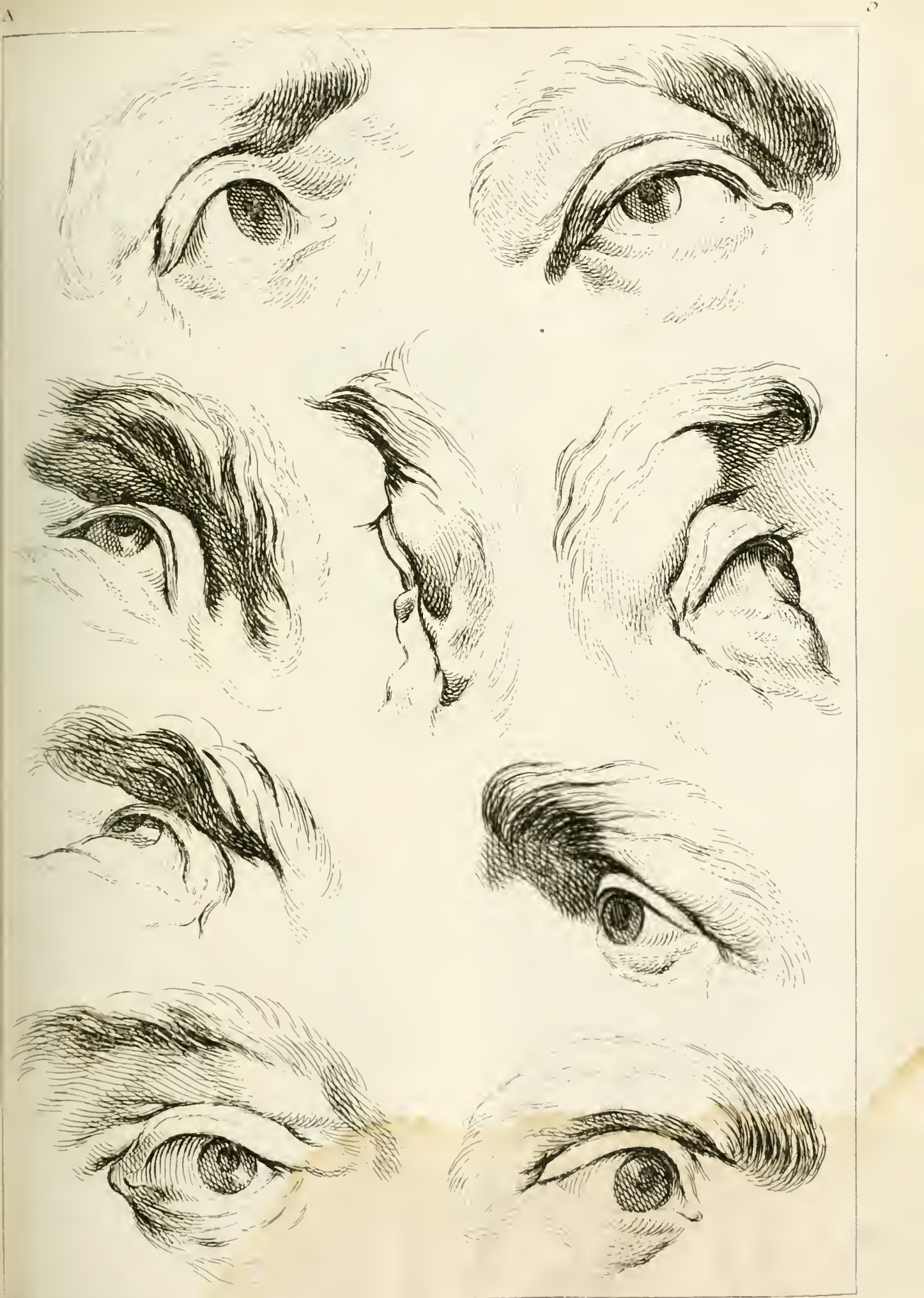




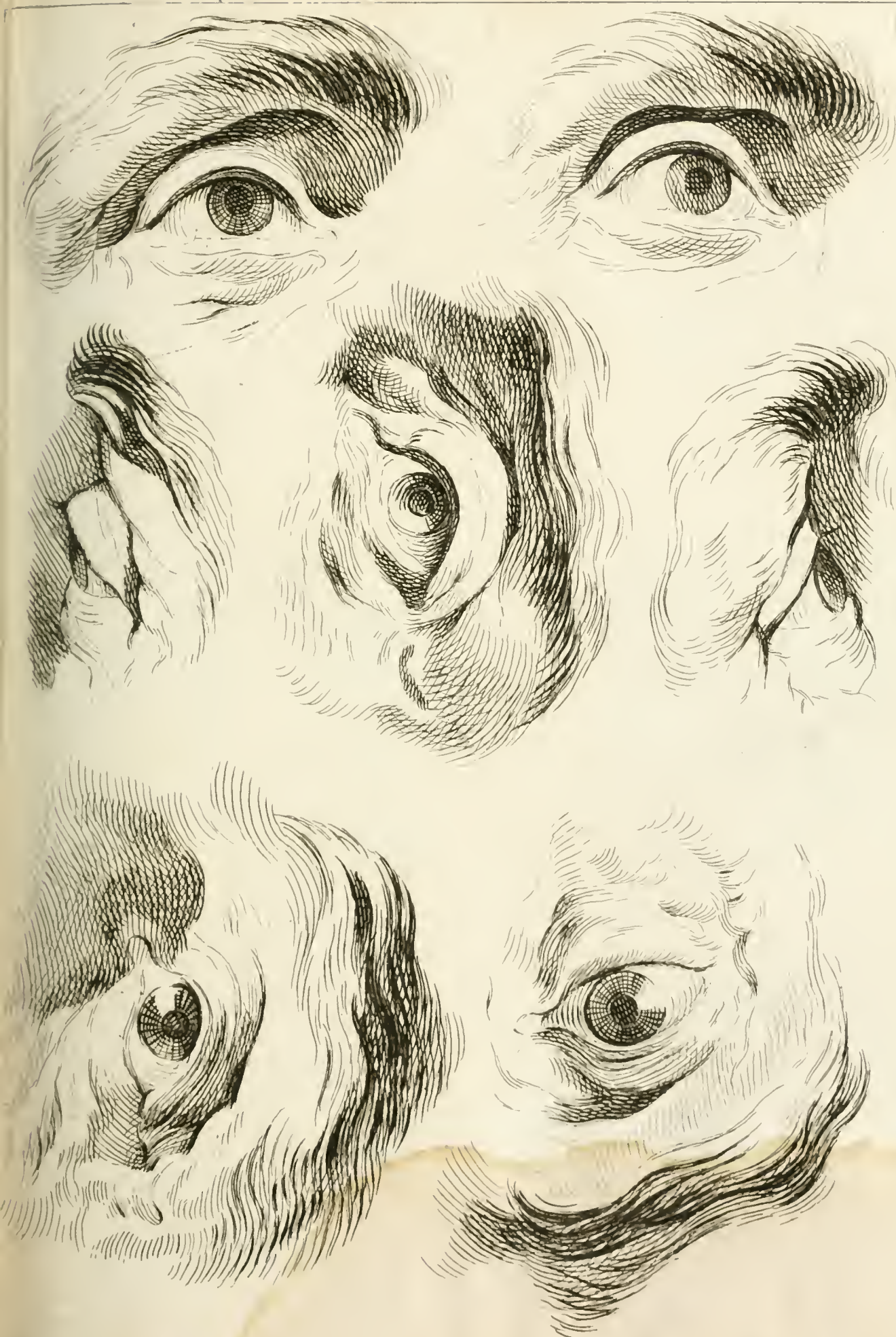




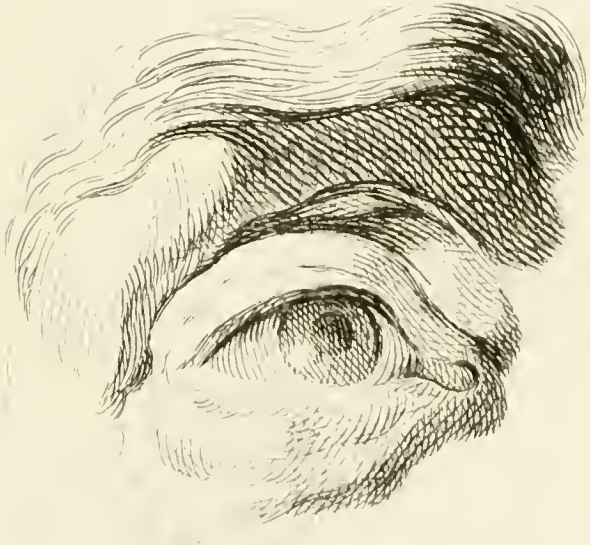
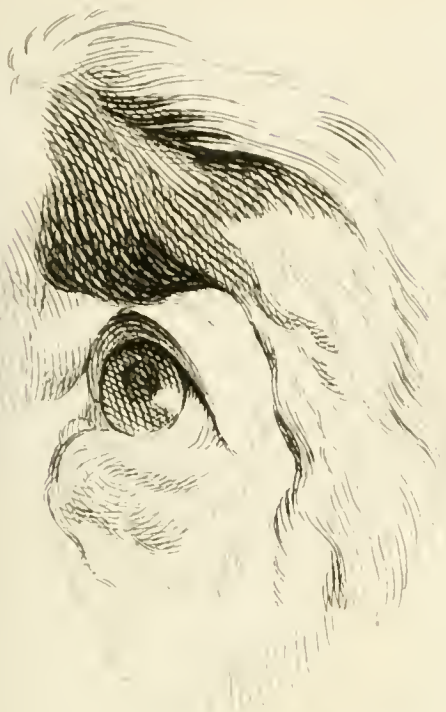






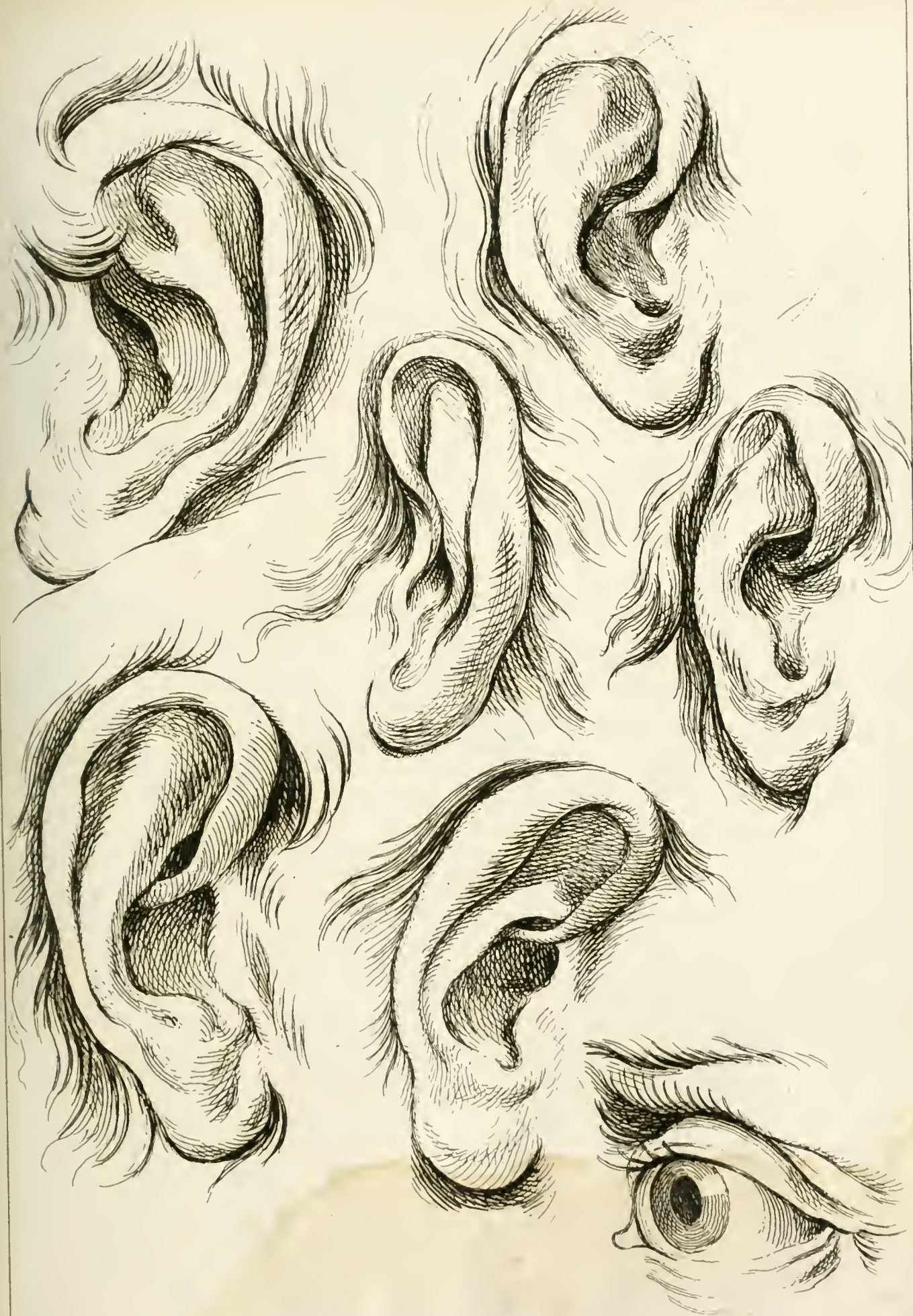




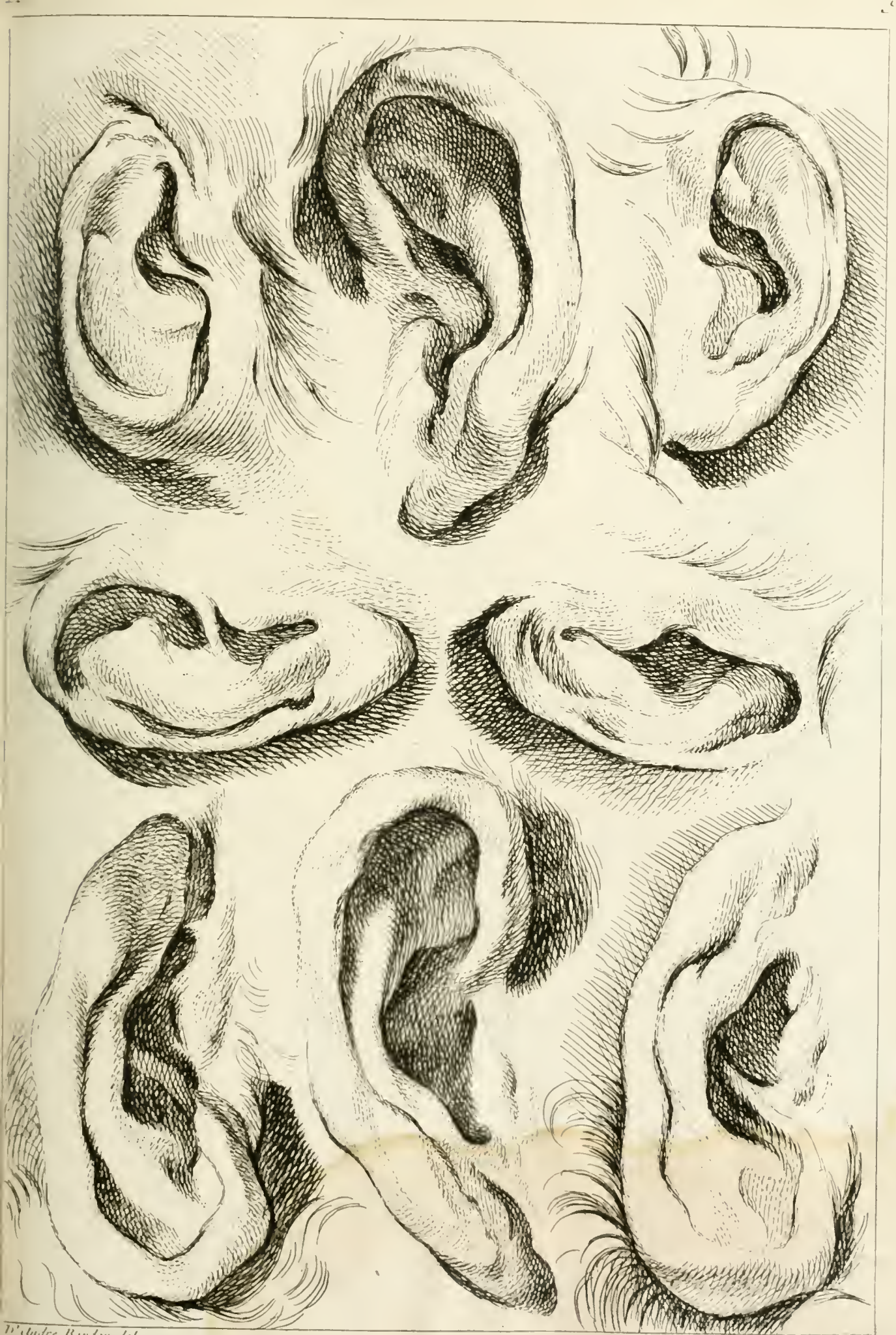








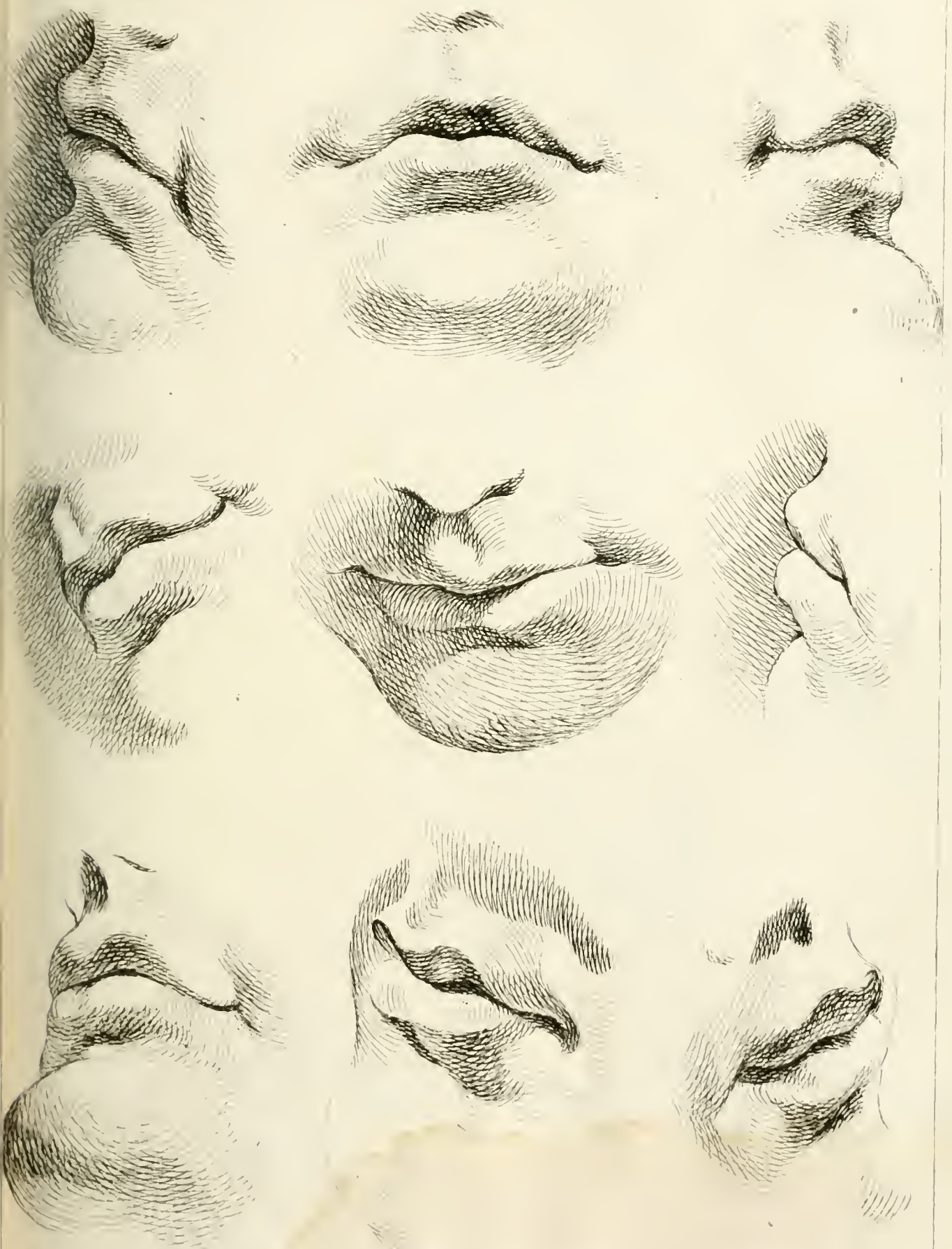






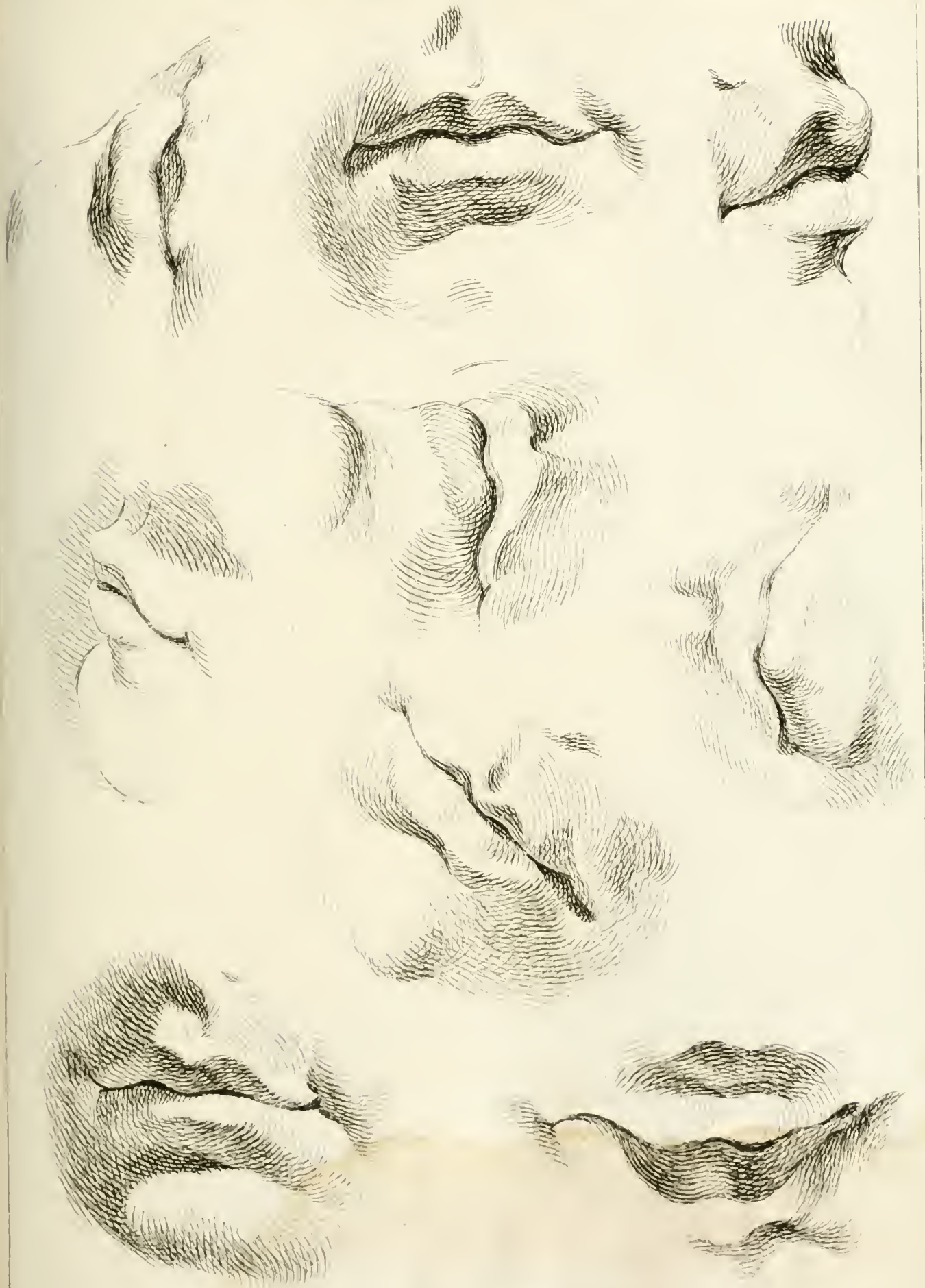














DUBESSTEIN

NOUVEAU LIVRE DES PRINCIPES DU Dessin

Gravés d'après les Originaux des plus habiles Maîtres  
de l'Académie Royale.

Par J. J. Pasquier

2.<sup>e</sup> PARTIE

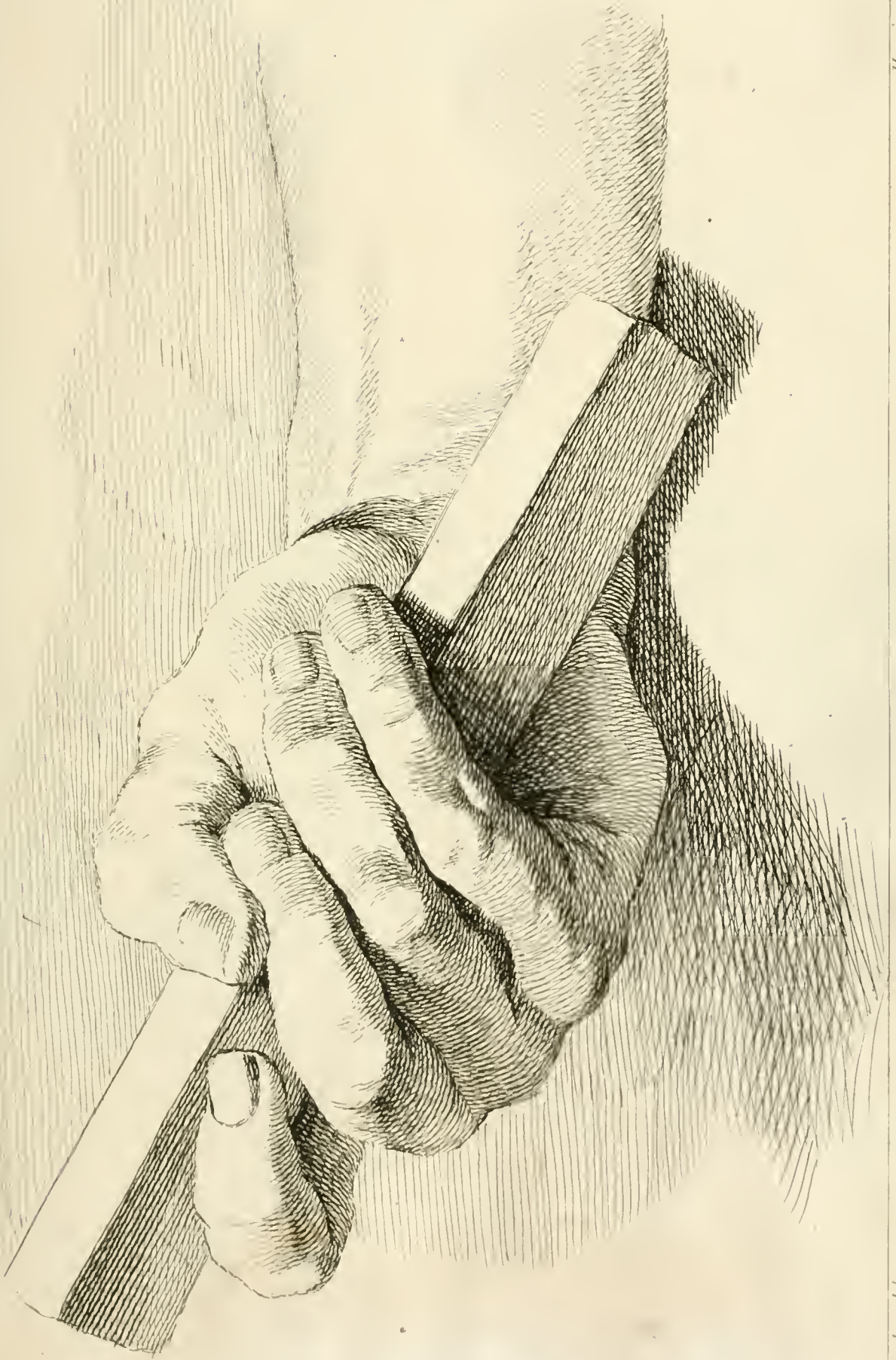
Ed. Bouchardon del.

A PARIS

Chez Lambert Per Libraire du Roi rue Dauphine

Avec priv. du Roi.



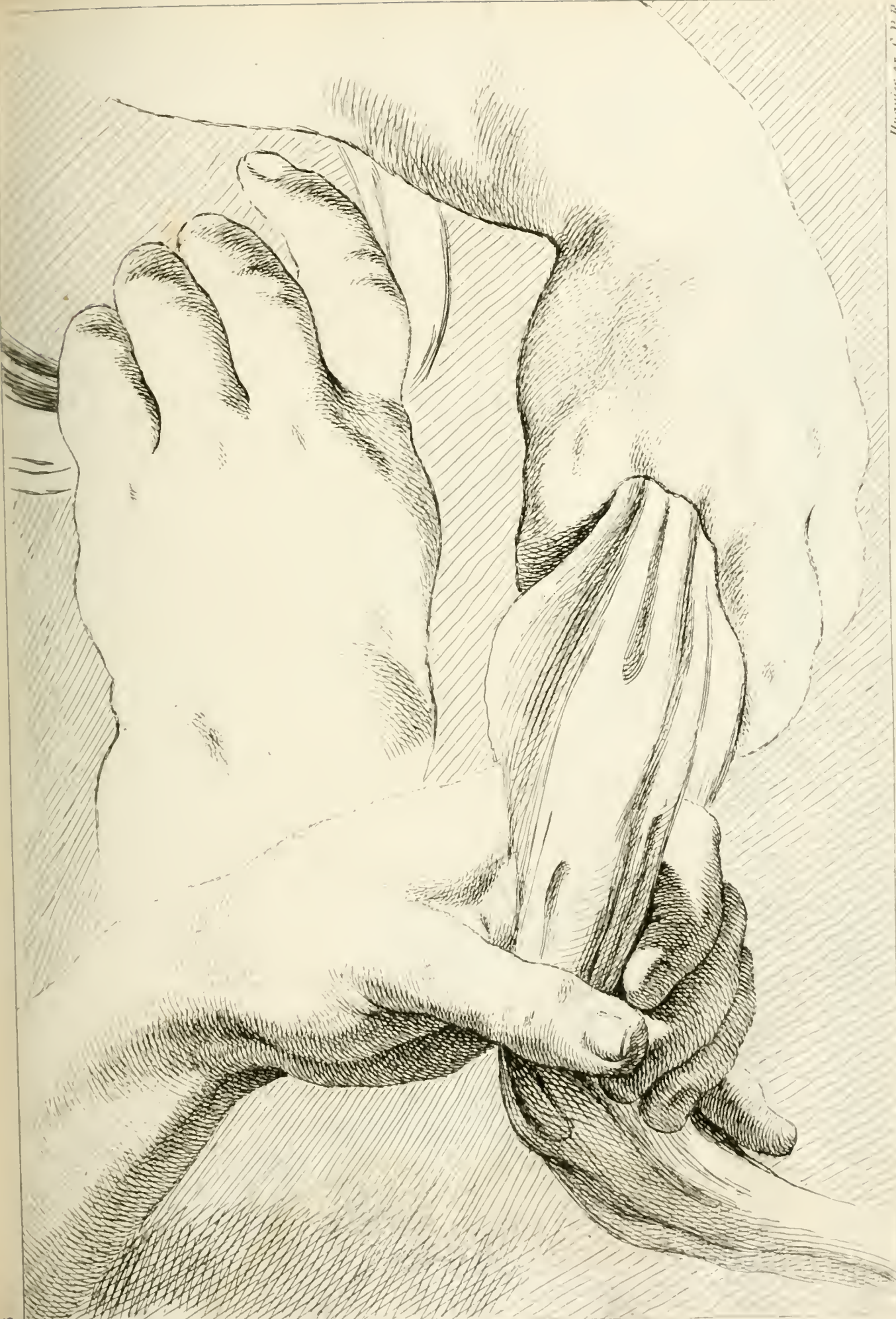




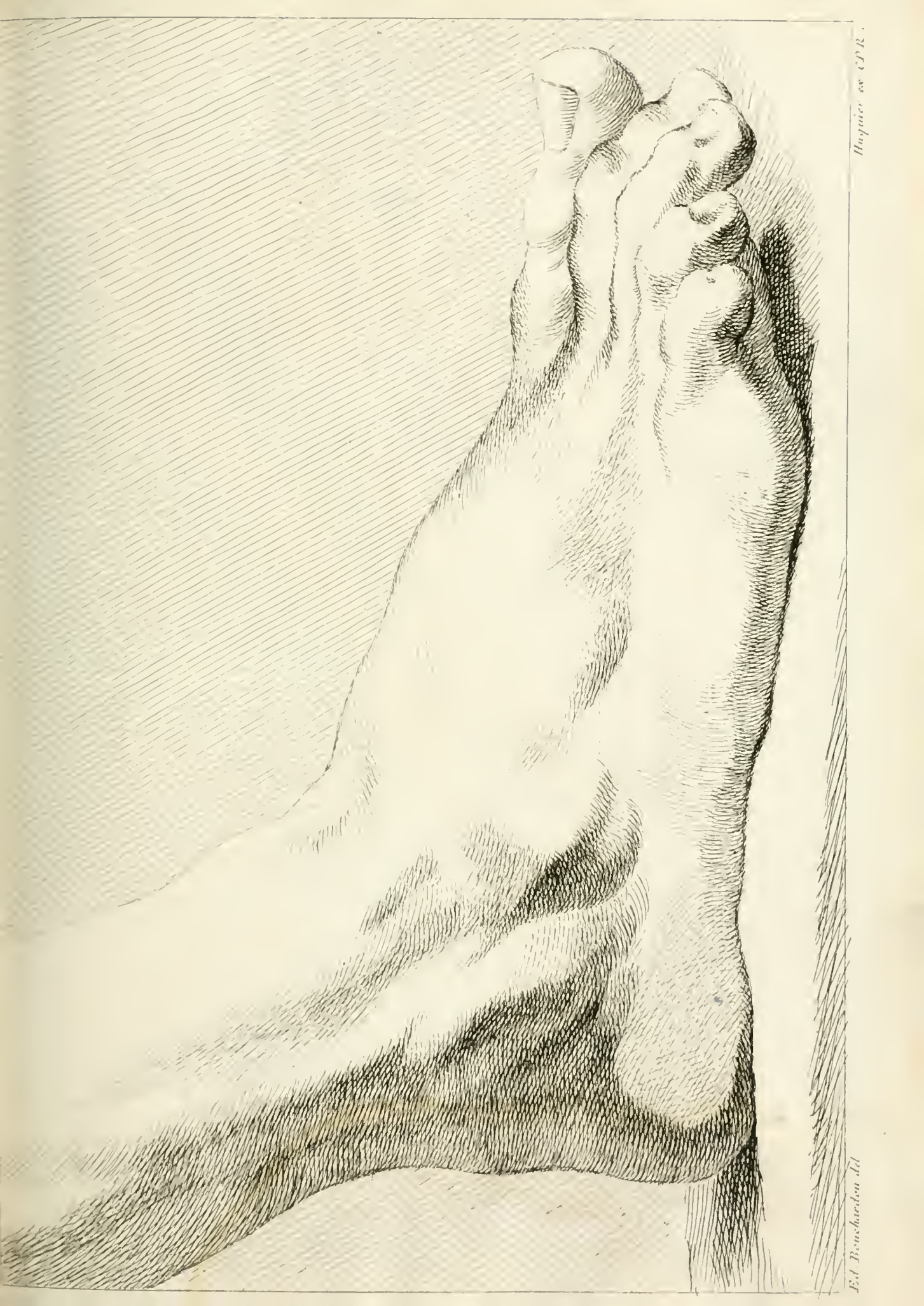












Hugues et C<sup>o</sup> R.

E. A. Deuchardou del























Huquet ex CPR.

F. Boucher del.













PREMIER LIVRE DE FIGURES  
D'ACADEMIES  
*Gravées en Partie par les Professeurs de  
l'Academie Royale*

*Dedie  
à  
Monsieur  
ANT. DE CHABANNES  
Comte de la Palice, Maréchal  
des Camps et Armées du Roi,  
Grand Croix de l'Ordre  
Militaire de S<sup>t</sup> Louis, et  
Major des Gardes Françaises.*

*Par son très humble, et  
très Obeïss<sup>t</sup> Serviteur*

*Huquier*





*Collin de Vermont del. et Sculp.*

*Huquier ex C.P.R.*





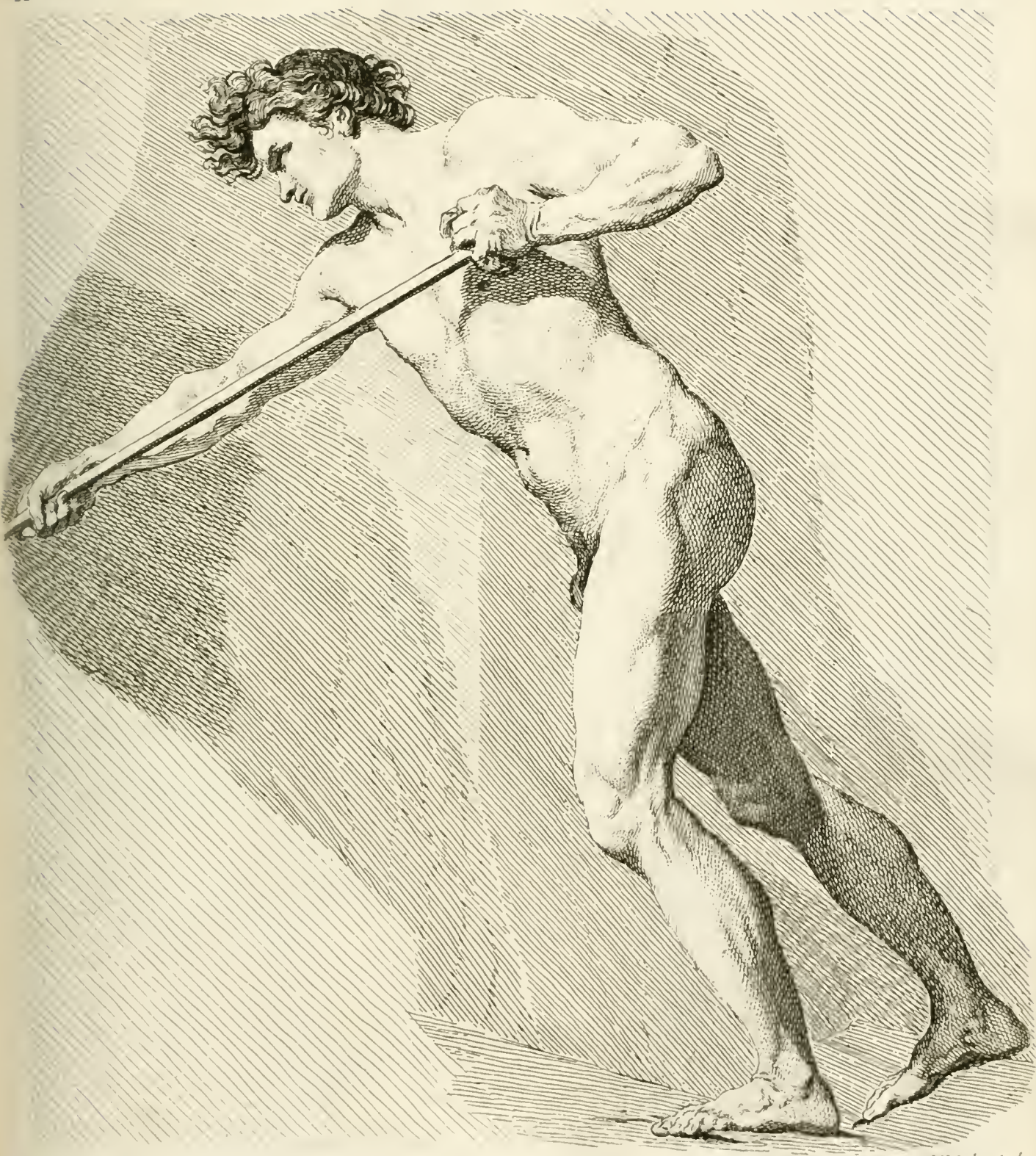
C. Natoire del.

Hugnier sc. C.P.R.

C.N. Cochin Sculp.







C Vanloc del.

Huquet ex CPR.

C. N. Cochun sculp.



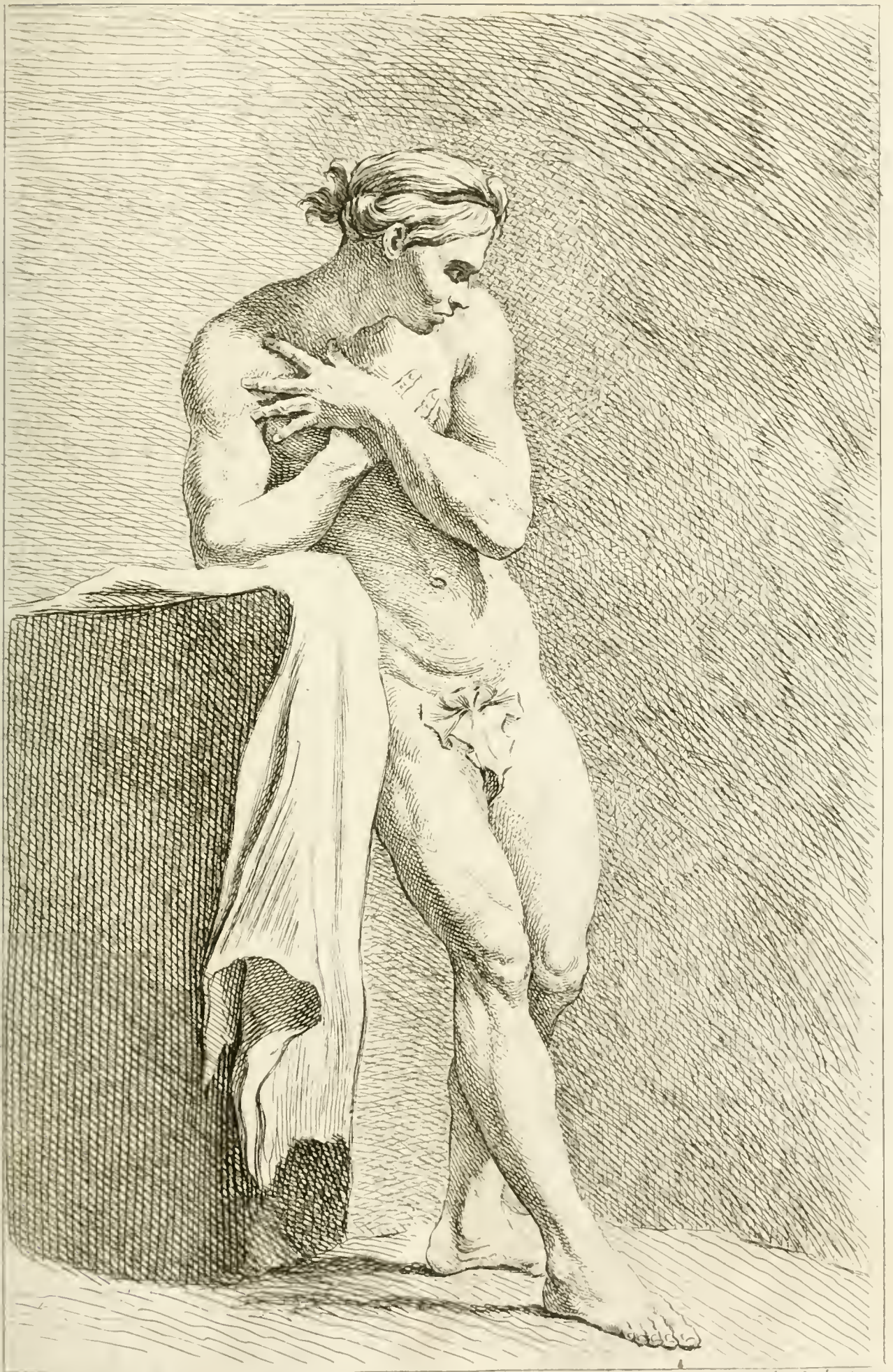


C. Natvire del.

Huquier Sculp. et sc.

Avec privilege du Roi.



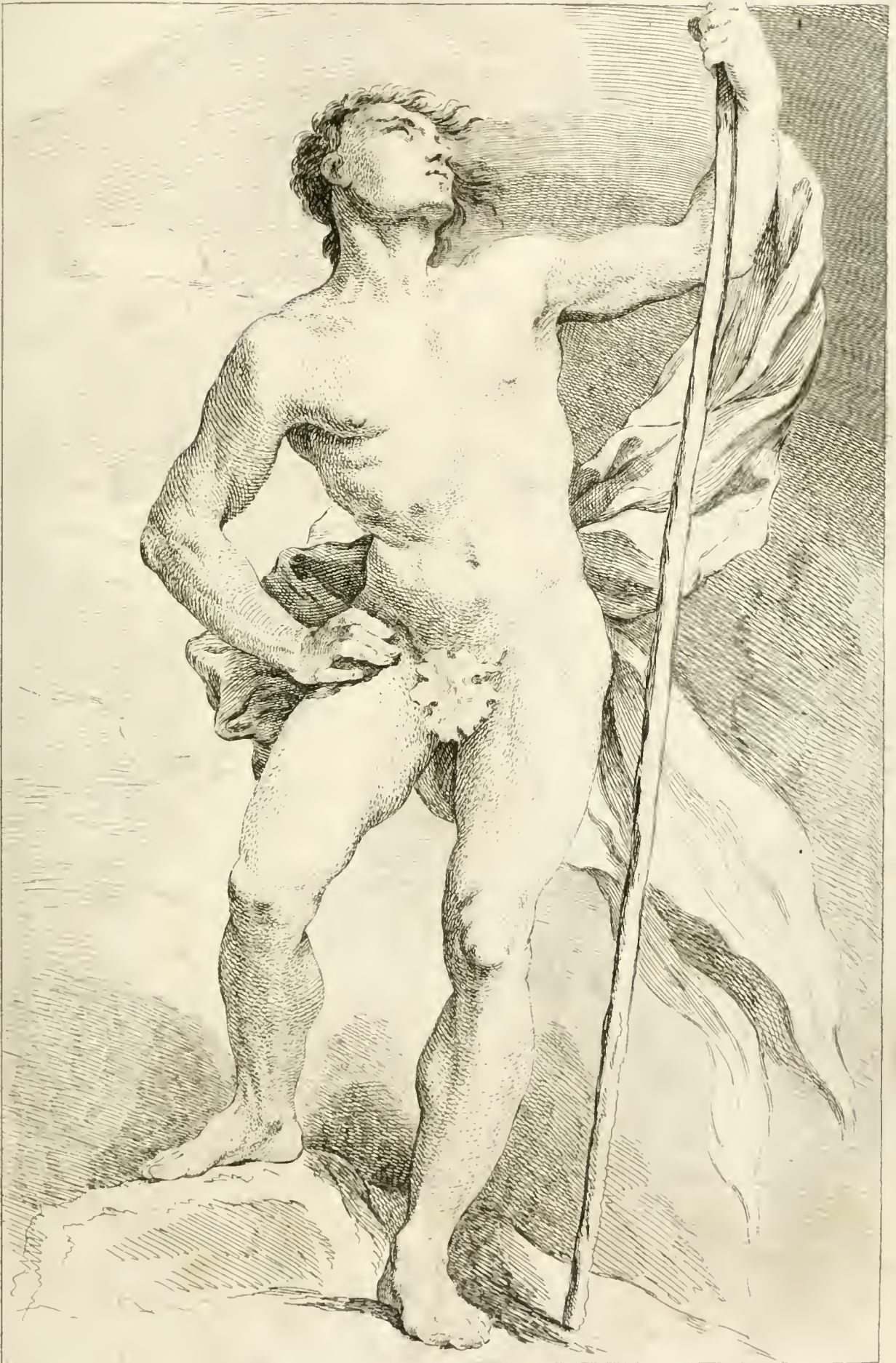


Ed. Bouchardon del.

avec privilege du Roi.

Huquier Sculp. et ex.





C. Natoire del.

Hugnier ex. C.P.R.

Aveline jun. Sculp.







F. Boucher in.

Huquet ex CPR.

Aveline jun. Sulp.



A



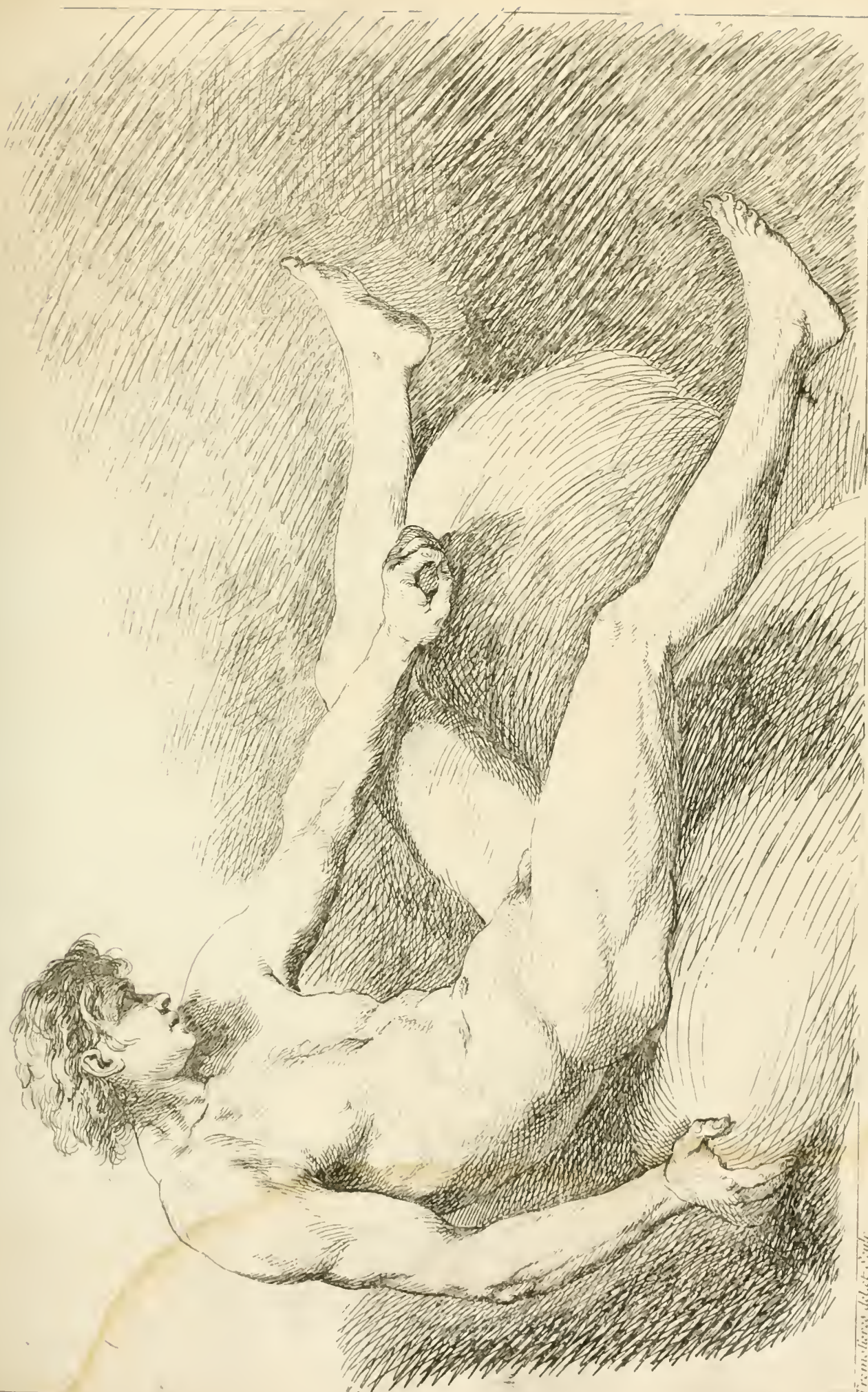
Nature del et sculp. aqua forti

Huquier ex. C.P.R.





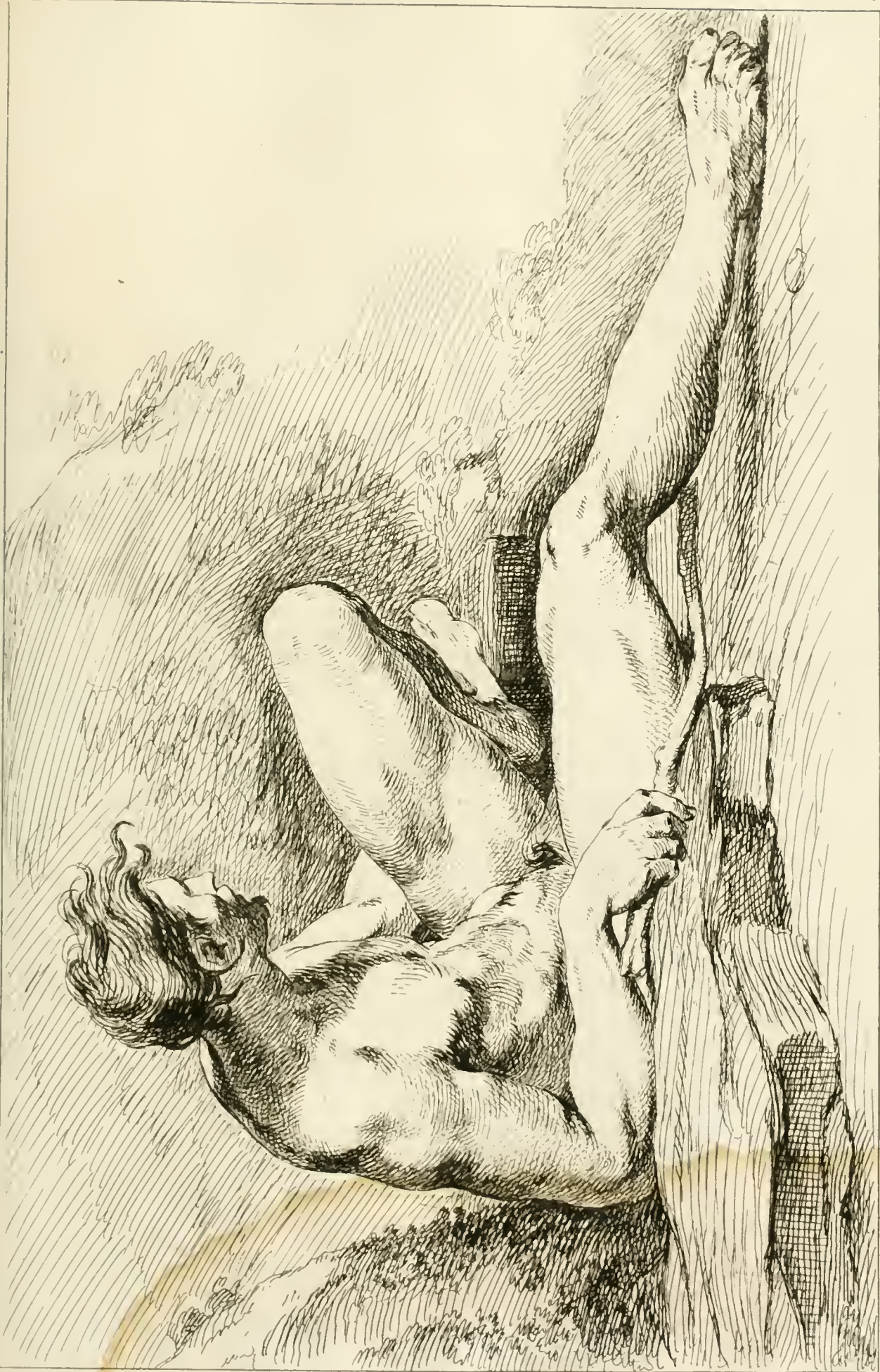




avec privilège du Roi



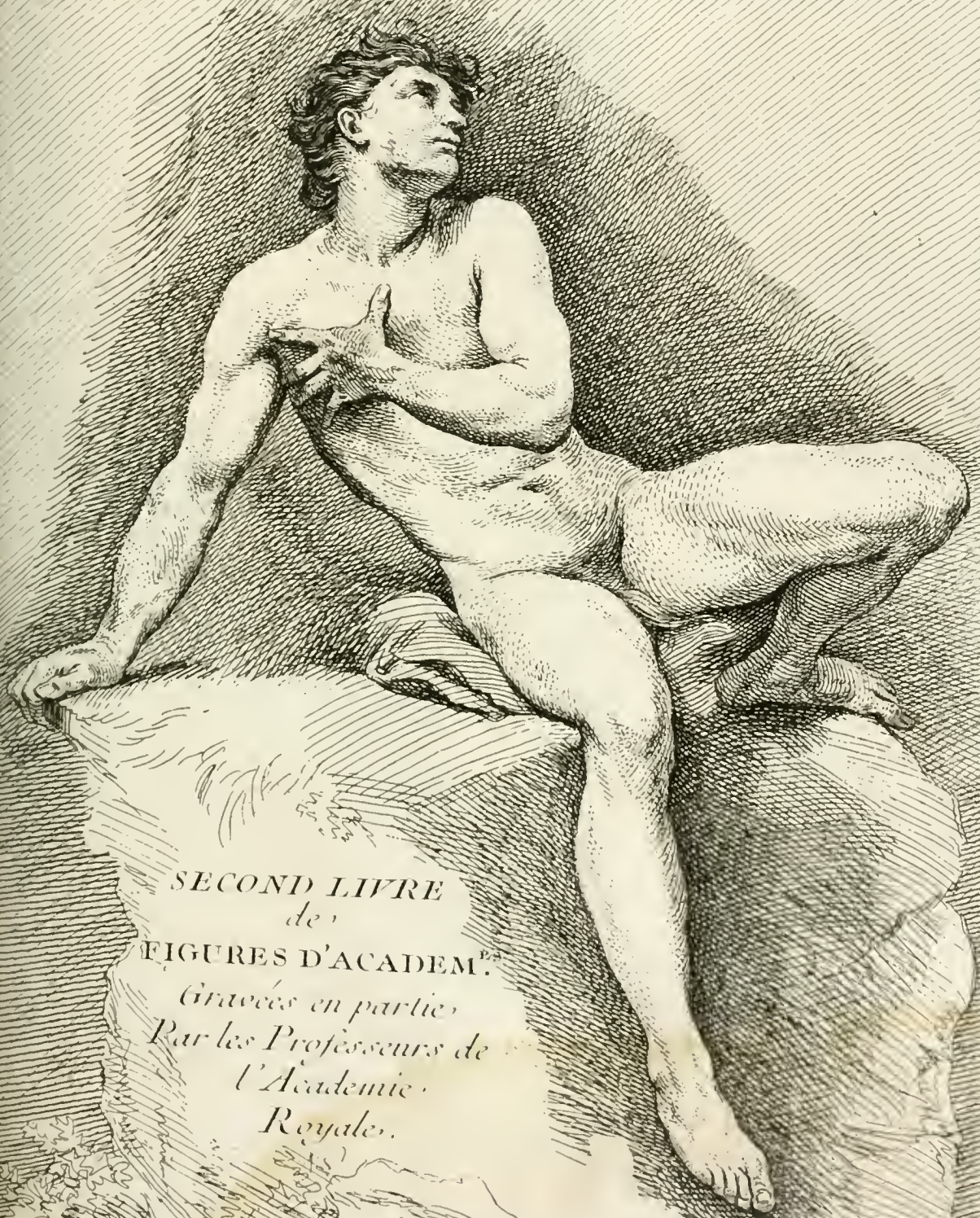




Collin de Fémont del et sculp.

A





SECOND LIVRE  
 de  
 FIGURES D'ACADEM.  
 Gravées en partie  
 Par les Professeurs de  
 l'Academie  
 Royale.





Collin de Vermont del. et Sculp.

Huquier sc. C.P.R.









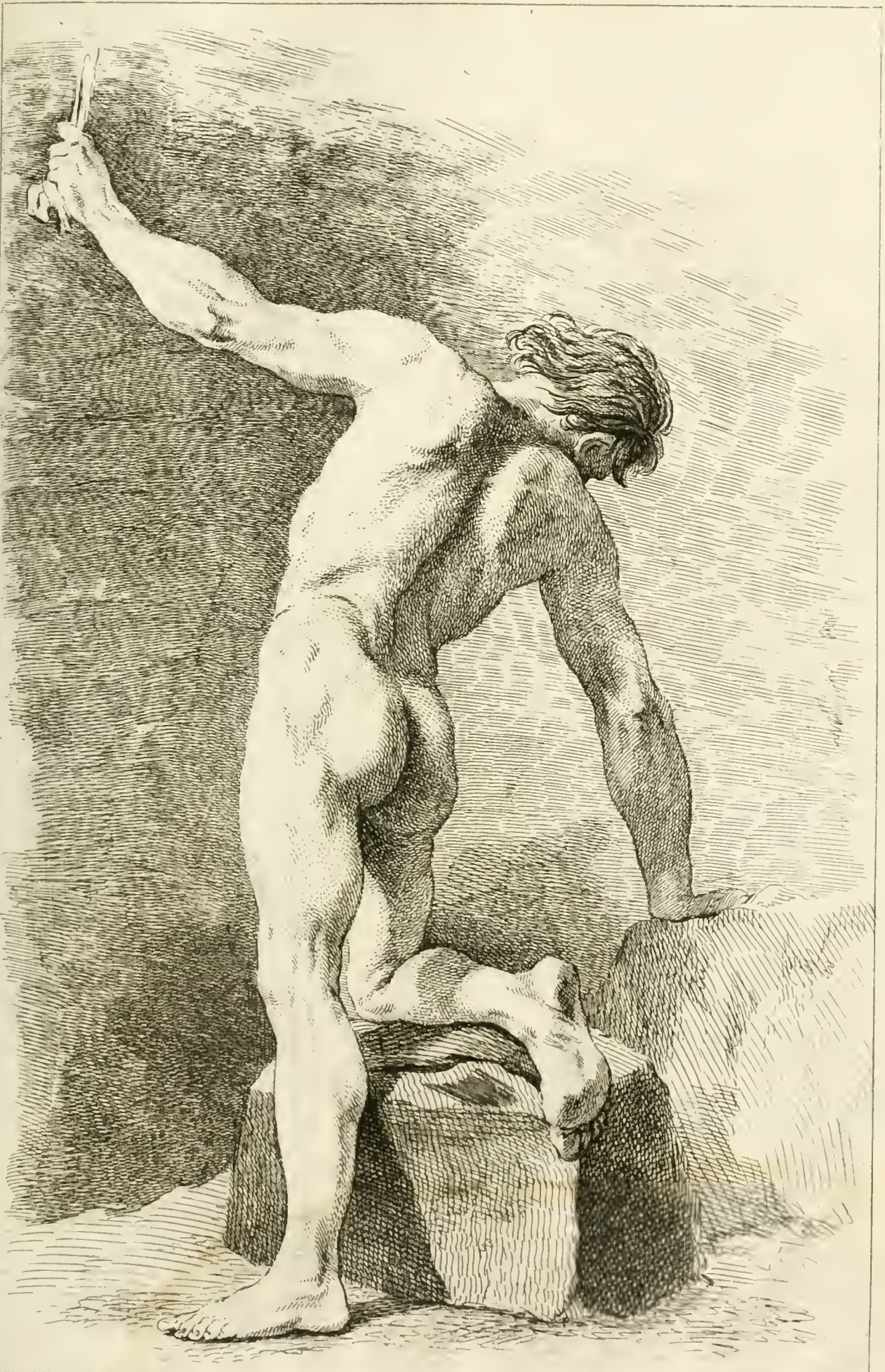


*C. Vanloc del.*

*Huquier ex. CPR.*

*Ascline jun sculp.*





*Ed. Bouchardon del.*

*Soubiran Sculp.*

*Avec privilège du Roi.*

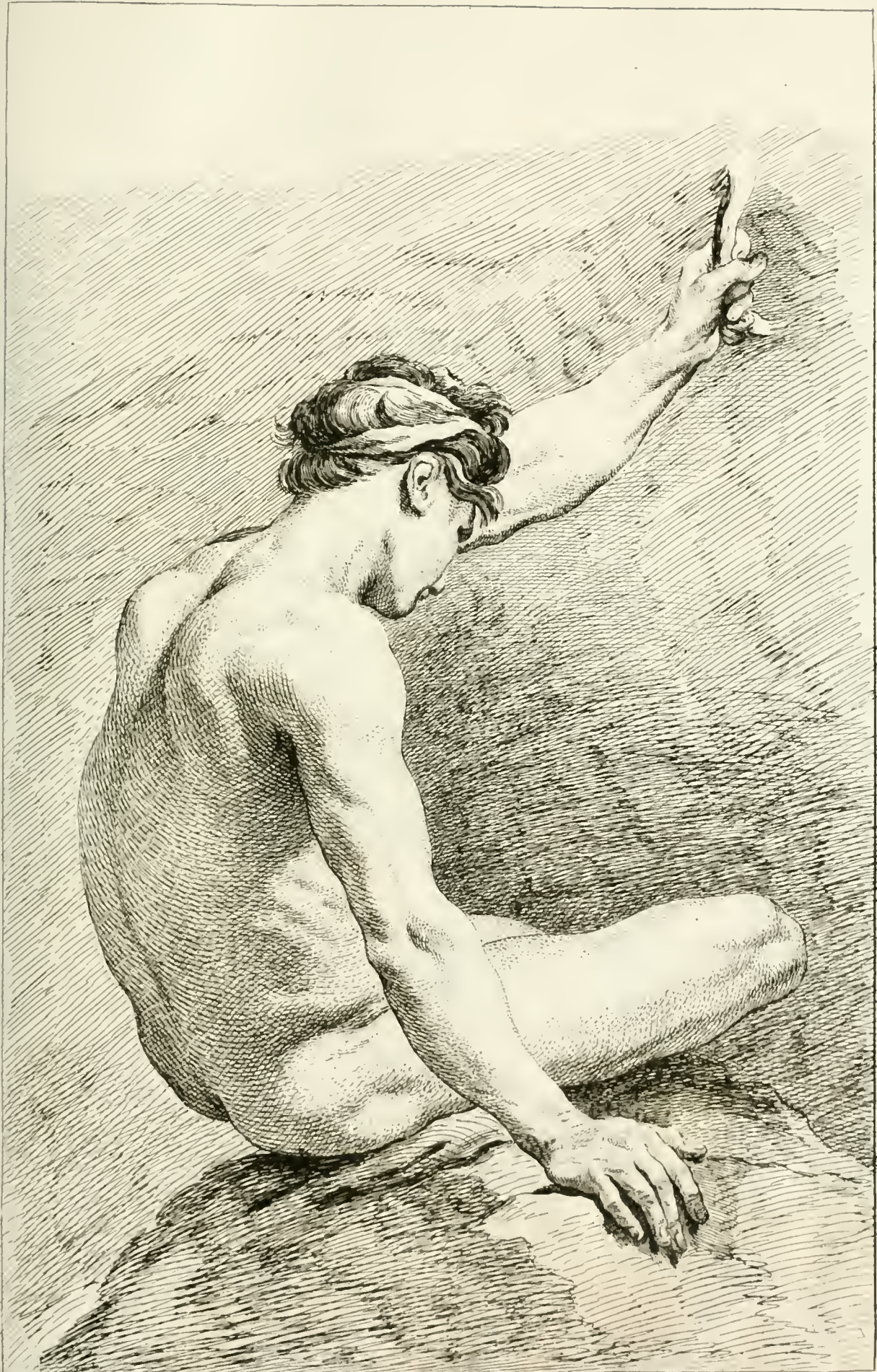




C Nature del.

Huquier Sculp. et exculit.











C. Moreire del. et Sculp. aqua forti

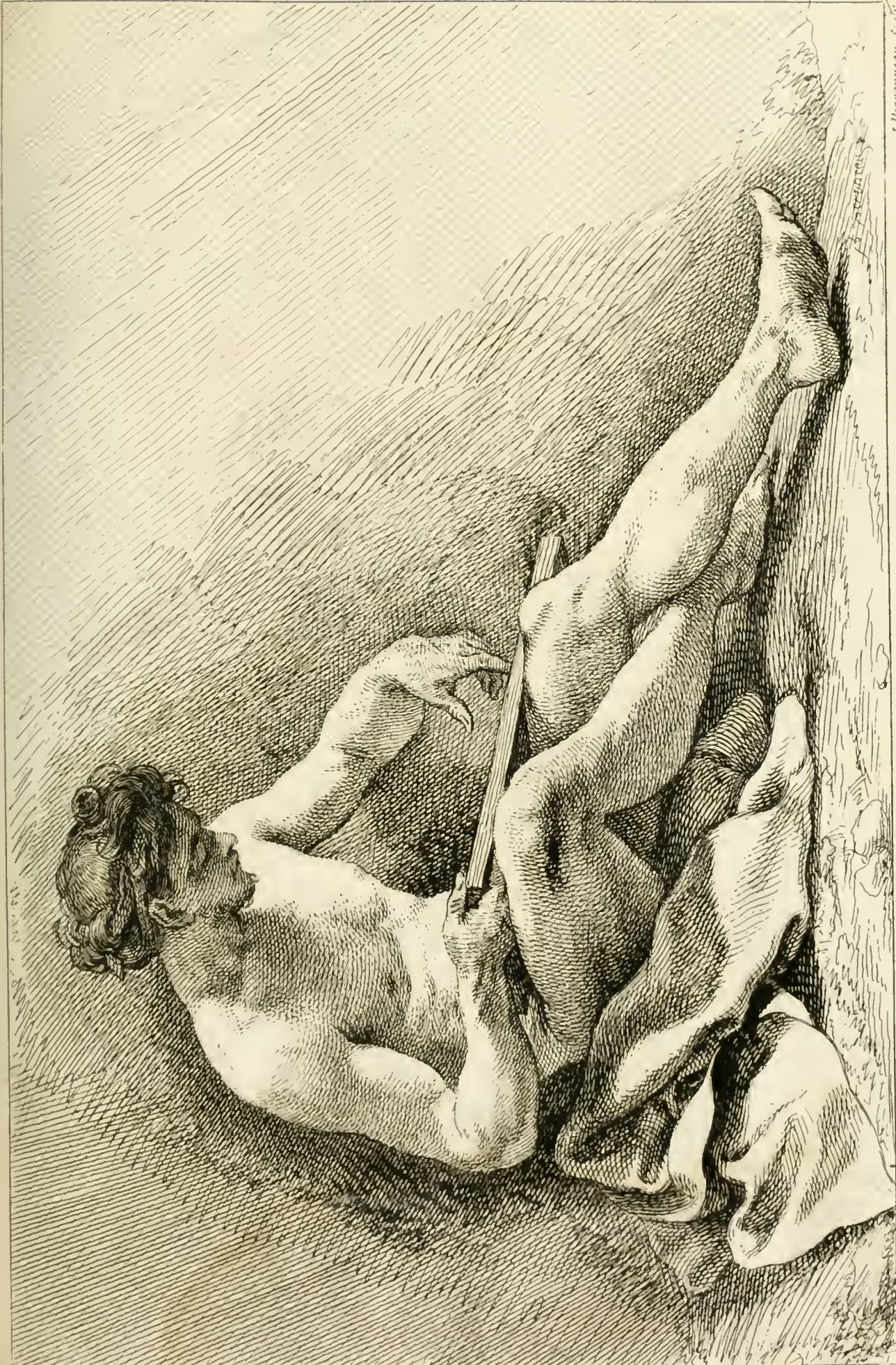
Huquier ex. CPR.







J. Breteau sculp.



Huque ex. C.P.R.

Tu des del





*avec privilège du Roi.*

*Trenclero del. et sculp.*



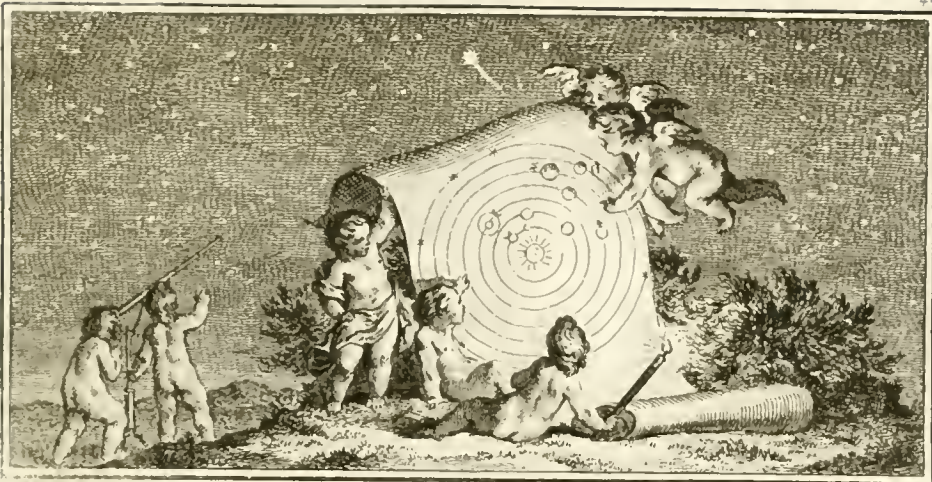


Inquirer et. C.P.R.



Colin de Vermont del et sculp.





Cochin delin. inc. et sculp. etc.



Cochin delin. inc. et sculp.







*Cestus filius inuol. Sculp.*



*Cestus filius inuol. Sculp.*



*A. Schenckel sculp.*



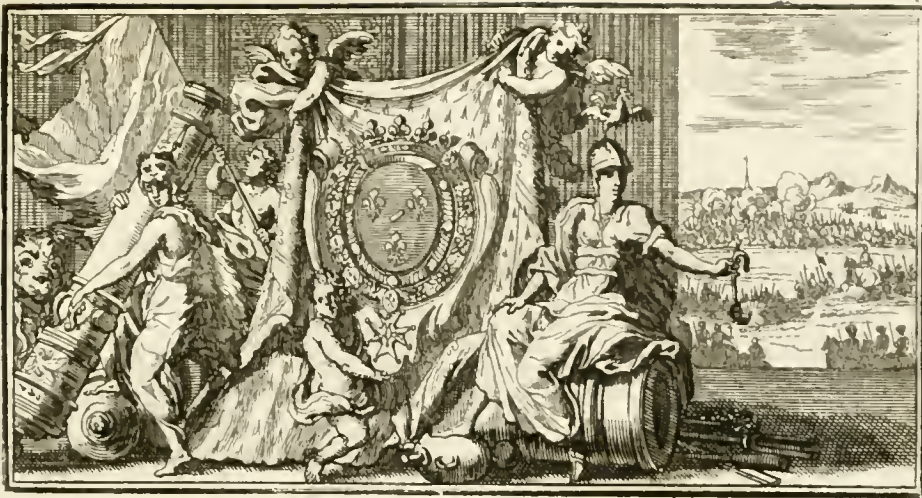






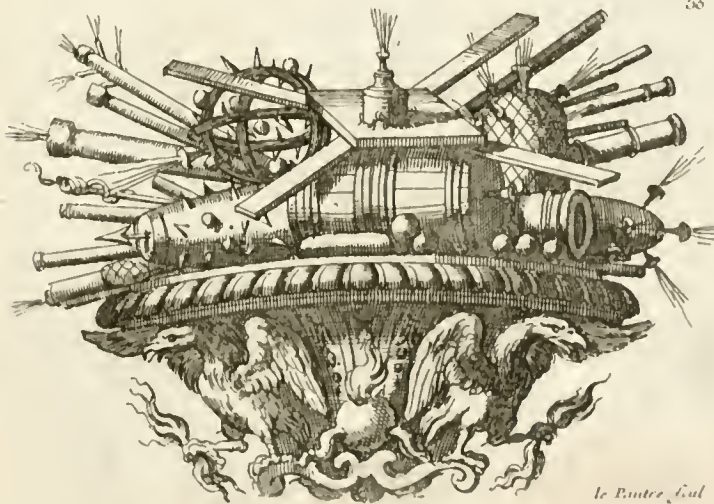






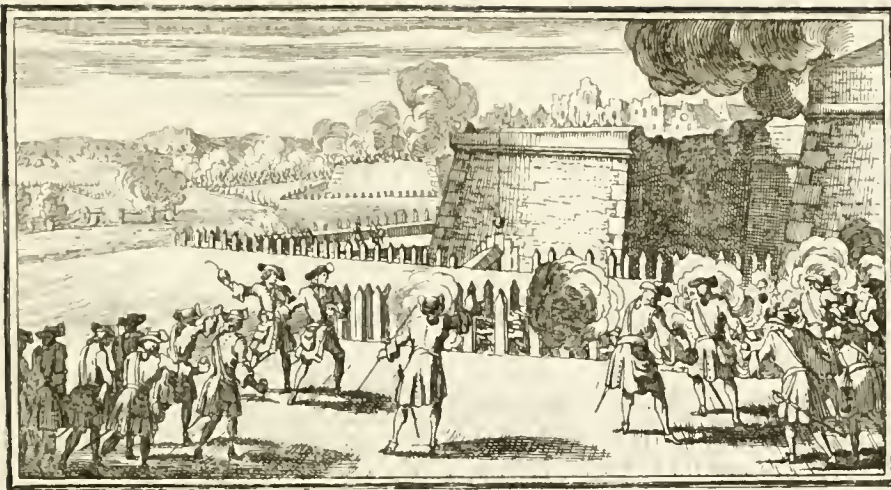
Guerard del.

P. le Theatre, scul.



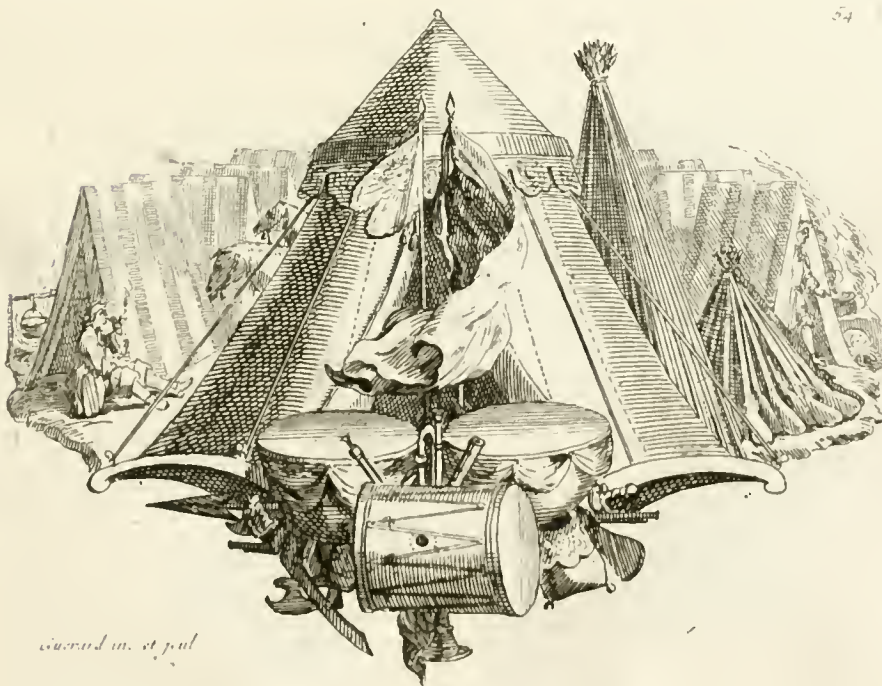
Le Boute, scul.





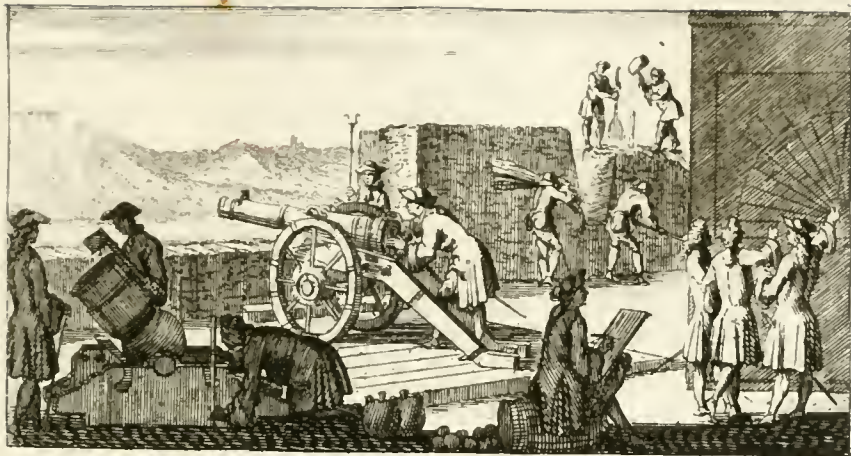
Guérard inv

Le Pautre del



Guérard inv. et del





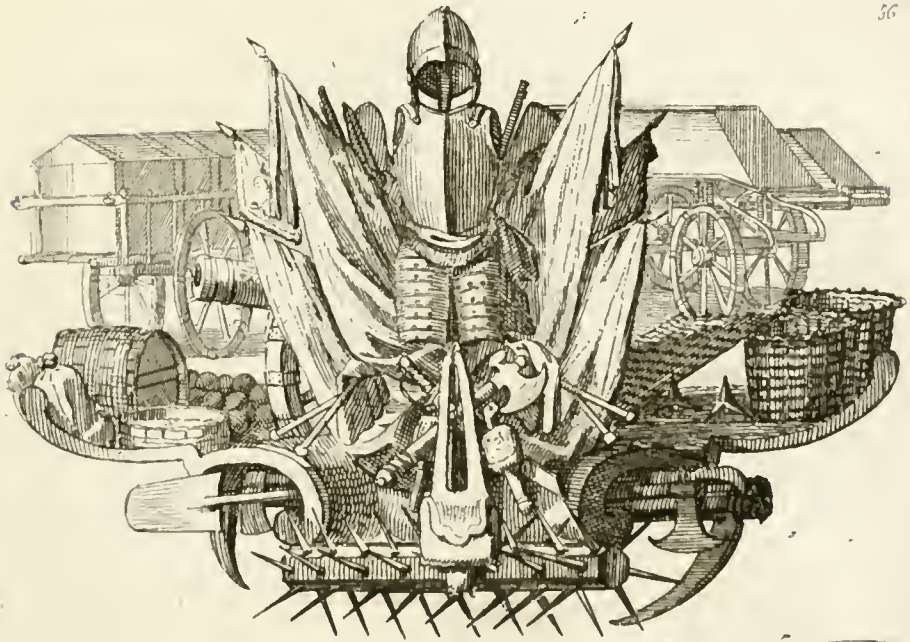




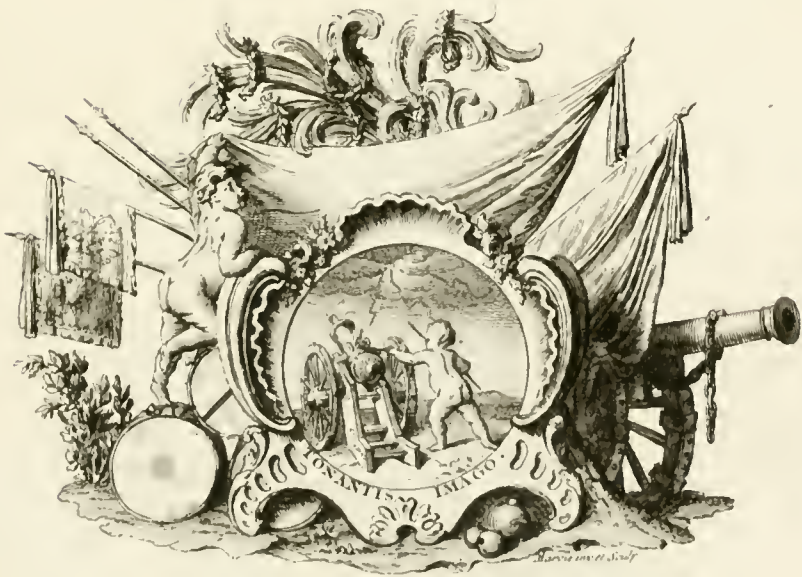
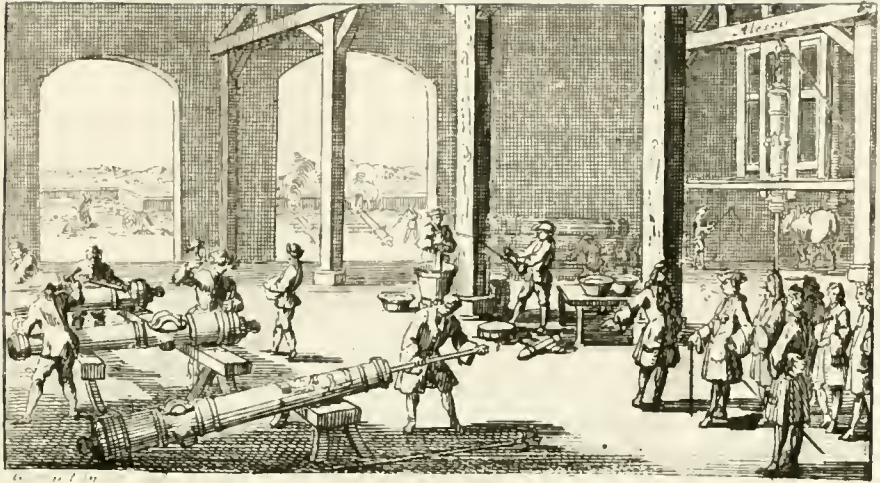


*L'atelier de la brique*

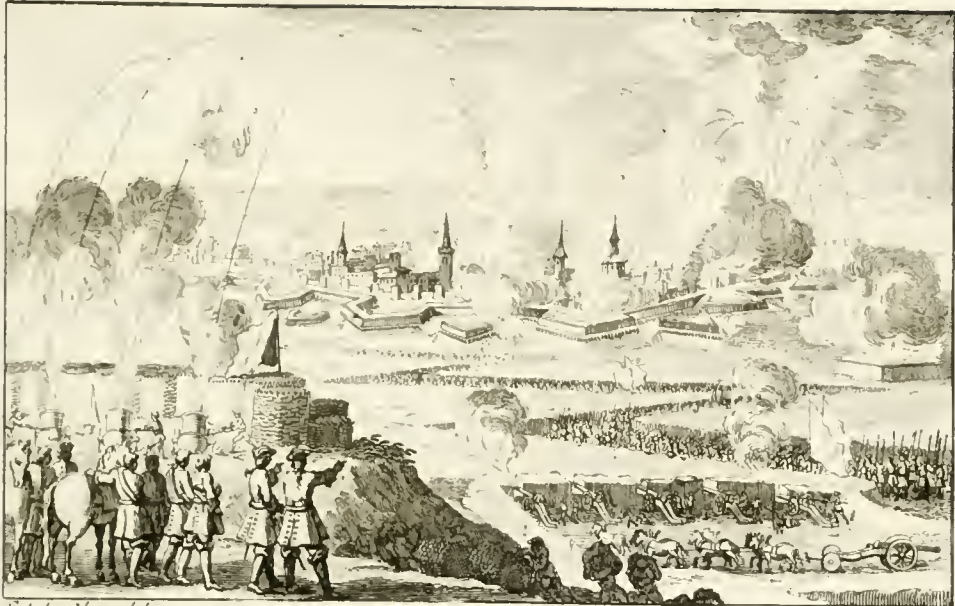
*De la manufacture de la brique*





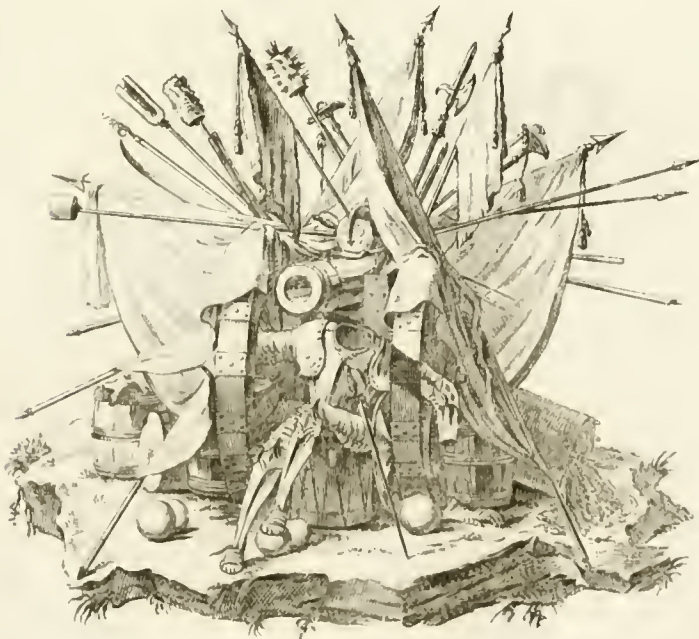






*S. de la Cloche d'Or.*

*Soubiran Sculp.*







1802 f







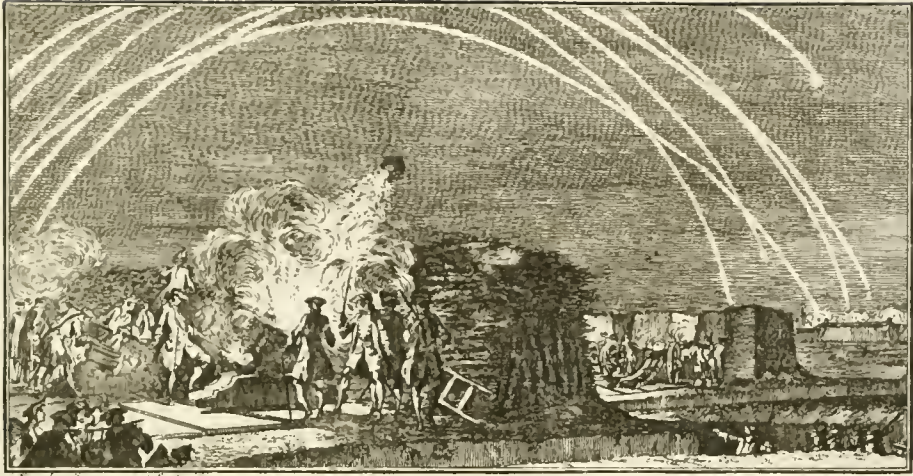


*Vue de l'École Royale militaire*



*C. N. Cochin delin. invent. et sculpit.*



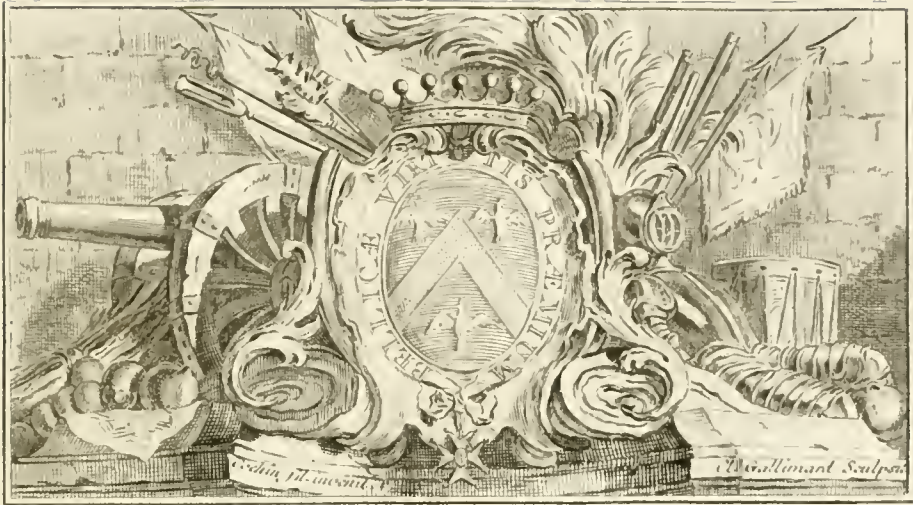


*N. Caracciolo, generale di Sicilia.*



*N. Caracciolo, generale di Sicilia.*





*Irruit et qua tela videt densissima tendit*  
Virg. En. l. 9.











J. G. de Witt sculp.



D. P. Prout sculp.





de ipse pinxit.

Magnus sculpsit.

**BARTHOLOMEUS BREENBERG**  
RURALIUM PICTOR



65

A. L. sculpsit.





*Il Cuchino, primo del 1772*

*B. L. Dreyer sculp*





*J. B. Guillemin del. F.*



*Enlèvement de la Vierge del 1772*

*D. L. Prevost del.*











BARTOLOME BREEMBERG .  
 Peintre né à Utrecht en 1620. mort en 1660.

*à Paris chez Huquier, rue des Mathurins*

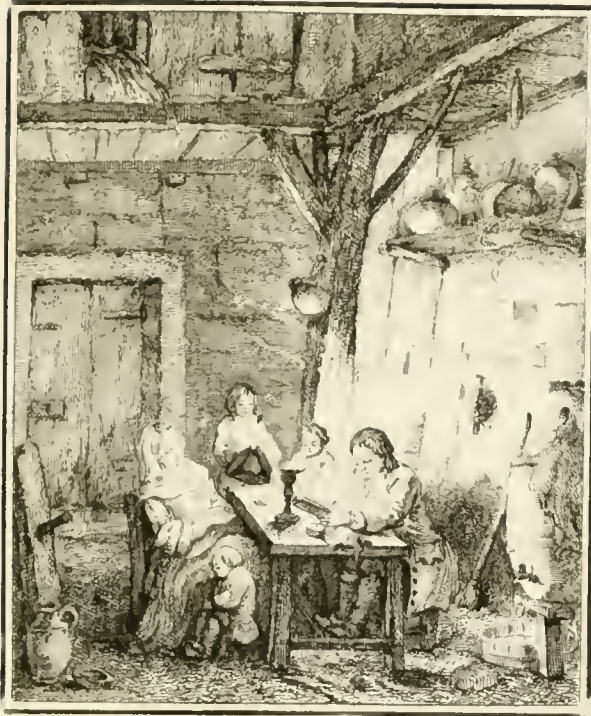


*cl. Duflos Sculp.*









**BACHUS ET ERIGONE**

*Gravé d'après le Dessain de S. le Clerc par P. Aveline.*







A. Watteau sc.

Guquer. Scul.

*Tobie faisant enterrer les Morts.*







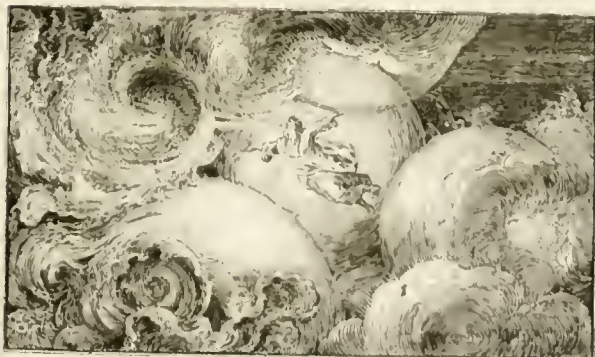






J. M. W. P. Argent. sc. 1730

. 75









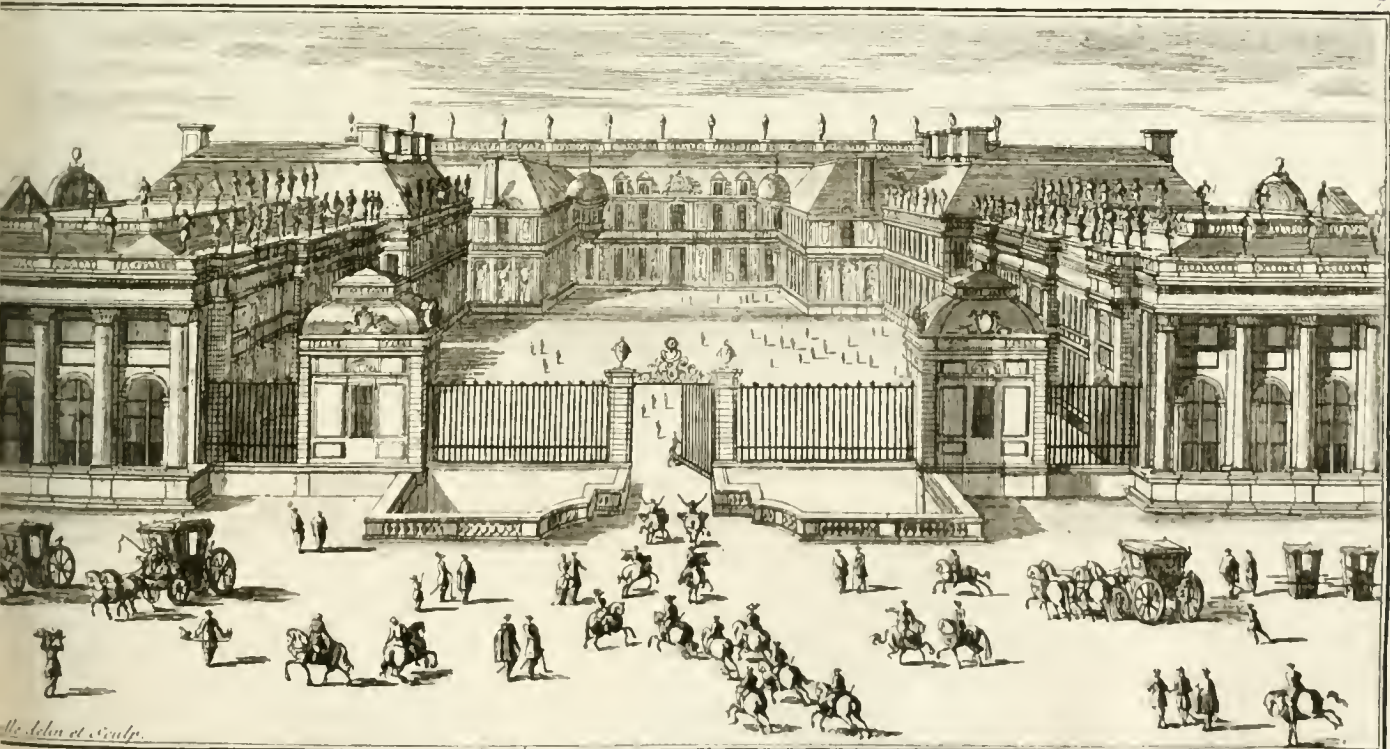




*Del. de la.*

Vue du Chateau de Versailles

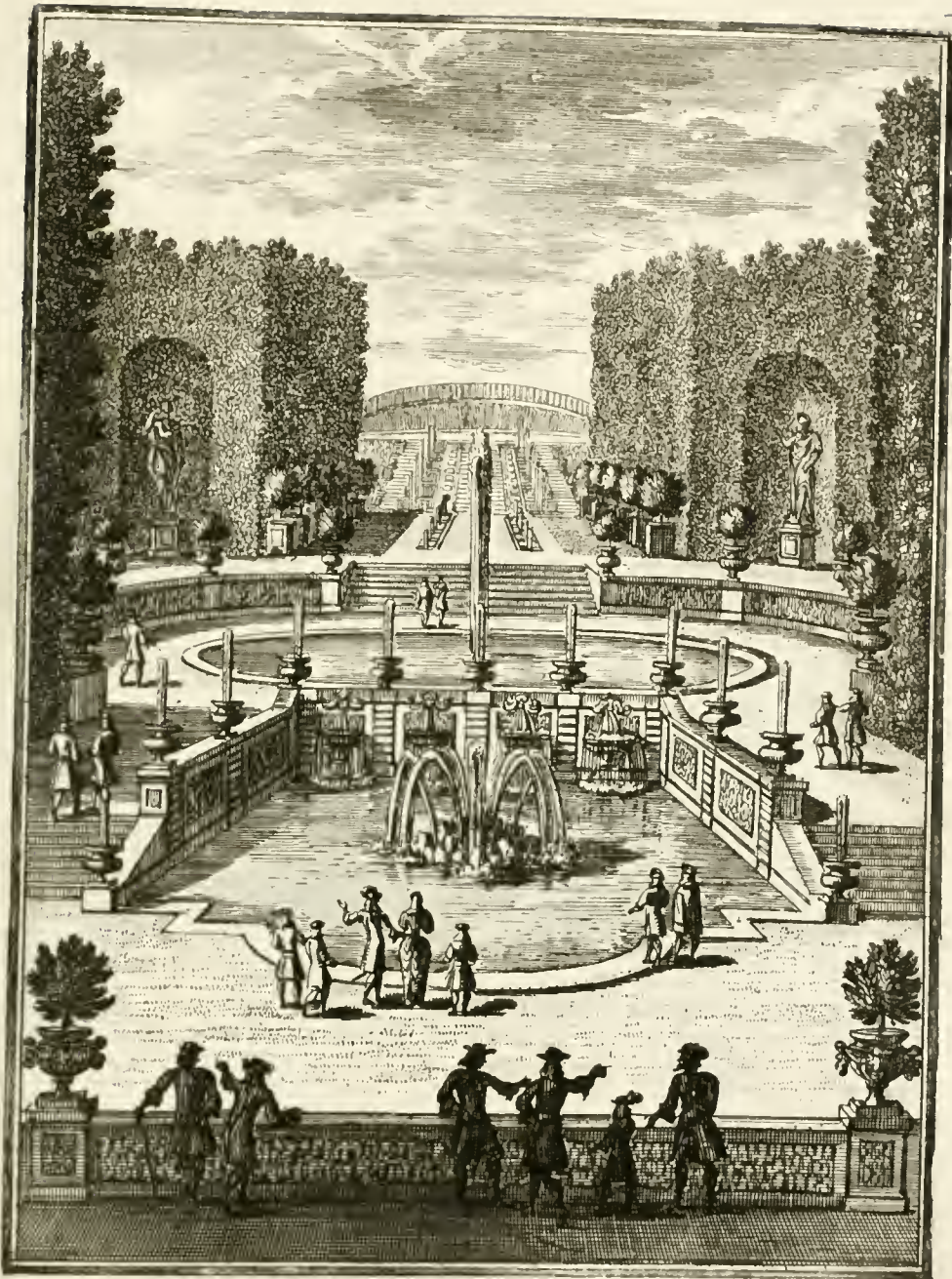
*H. de la Roche Sculp.*



*De la Roche Sculp.*

Vue du Chateau de Versailles du côté de l'entrée





*Hotel me et vally*











85

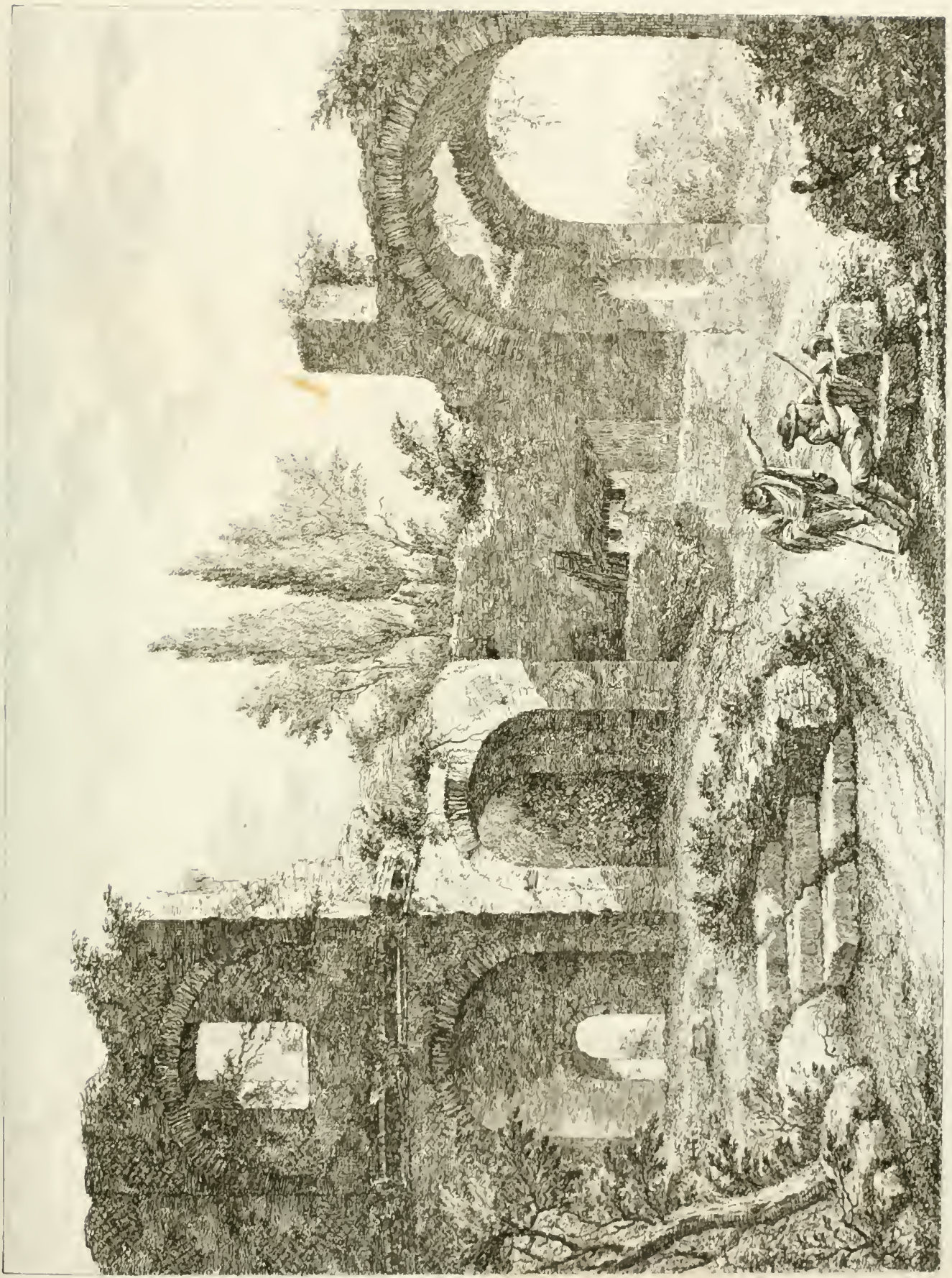






*Tuc de Roserez*



















*REGIUNCULÆ AMOENISSIMÆ  
 Eleganter delineata a Johanne van Goyen et æri incisa per Johannem de Visscher. N. Visscher excudit.*



*SUITE DE PAYSAGES INVENTEE ET GRAVEE PAR K.A. VIEILLI.*





*J. van Goyen inventor.*

*J. de Visscher fecit.* 3







I: van Goyen inventor.

I: de Visscher fecit.



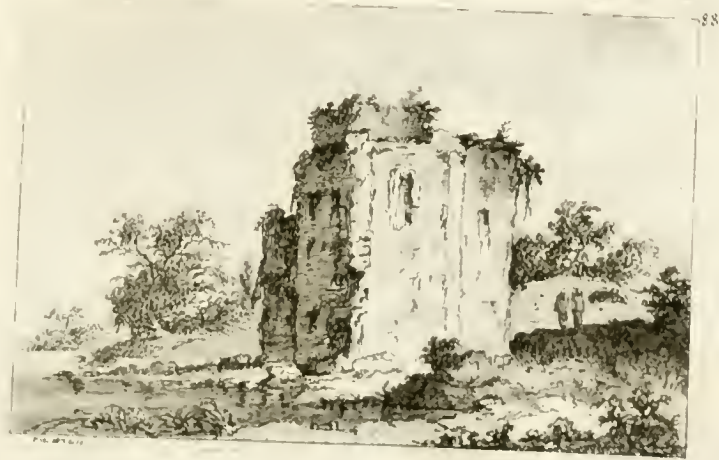




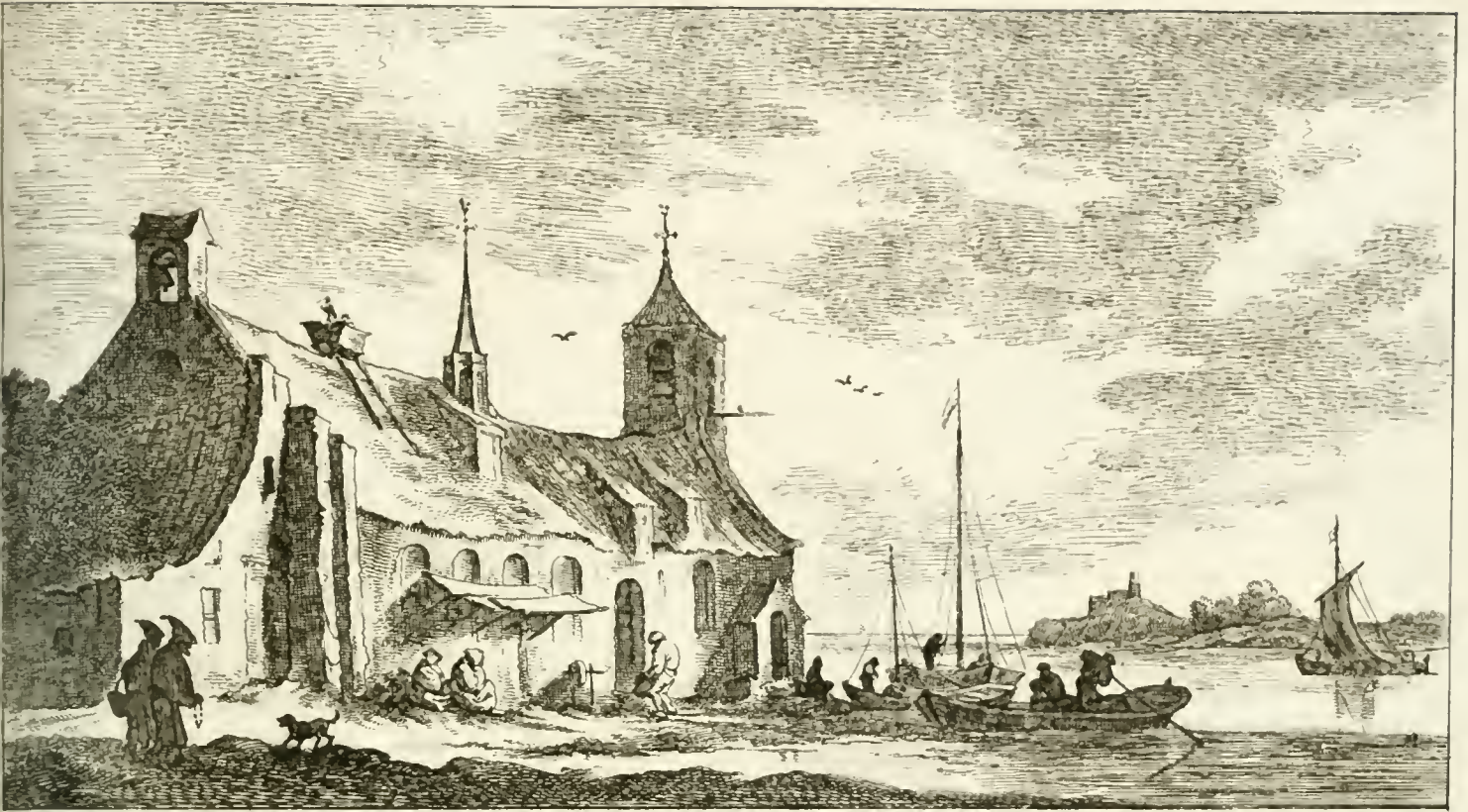


*J. van Goyen inventor.*

*J: de Visscher fecit.*







*I. van Goyen inventor.*

*I: de Visscher fecit. 5*







*J. van Goyen invento.*

*J. de Visscher fecit.*







*I. van Goyen inventer.*

*I. de Wiffcher fecit.*

7



91

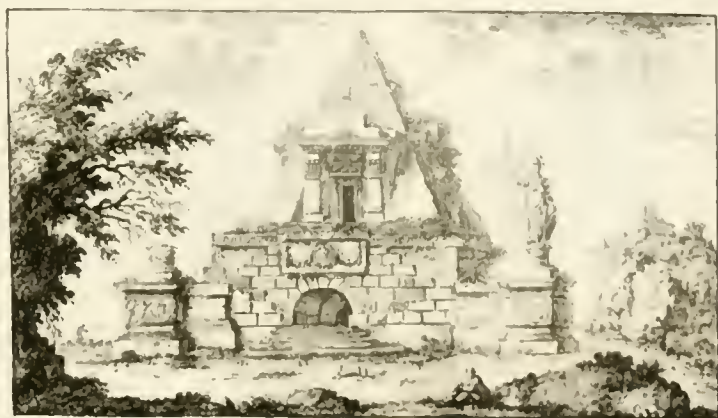






*I van Goyen inventor.*

*I: de Visscher fecit.* 8



Tombeau Antique.





*I: van Goyen inventor.*

*I: de Visscher fecit.* 2



*Wacht van de rivier*





*I van Goyen inventor*

*I: de Visscher fecit 10*



*Chedel inv et sculp*





*I van Goyen inventor.*

*I de Visscher fecit.* 11



*Andriana van Stempel*

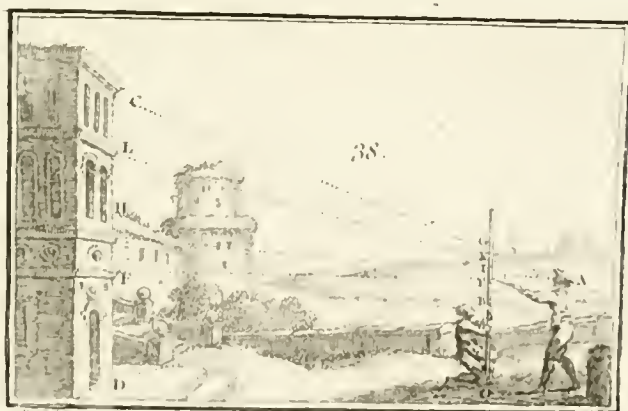






*I van Goyen inventer*

*I de Visscher fecit* 12



*Van der Meer del.*











[RELIURE AUX ARMES.] RUBENS Pierre-Paul. • **Théorie de la figure humaine**, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement. Ouvrage traduit du latin de Pierre-Paul-RUBENS, avec XLIV planches gravées par Pierre AVELINE, d'après les dessins de ce célèbre artiste. [Avec] : Suite de la Théorie de la figure humaine. Seconde partie, contenant les **Principes de dessein, appliqués à la pratique**. Où l'on trouve quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, plusieurs figures d'Académies, différens sujets très-variés, propres à former le goût, & divers paysages : le tout d'après les meilleurs Maîtres de l'Ecole François moderne. • Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1773. Deux parties en un volume in-4, plein veau de l'époque, dos à cinq nerfs, cloisonné et fleuroné, pièce de titre rouge, trois filets sur les plats, armes dorées au centre, tranches dorées, VIII-55-[1]-28 pages, vignettes gravées aux titres, un portrait-frontispice pour la première partie et un titre-frontispice pour la seconde, 44 + 96 planches gravées. Texte encadré d'un filet typographique double. Ex-libris doré sur cuir en bordure des contreplats : *A monsieur NERVET*. (Reliure restaurée, moullure marginale en pied de page.)

Seules les planches de la première partie sont gravées d'après les dessins de RUBENS. La seconde partie, compte 96 planches portant plus de 140 sujets, gravés par HUQUIER d'après DANDRÉ-BARDON, BOUCHER, NATOIRE, COLLIN de VERMONT, VANLO, etc. BRUNET IV, 1442. COHEN, 915-916. *First proofs of Universal Catalogue of Books on Art*, II, 1788.

**Exemplaire aux armes du Chancelier de MAUPEOU.** René-Nicolas-Charles-Augustin de Maupeou (1714-1792), premier président du Parlement en octobre 1763, il fut nommé chancelier et garde des sceaux en septembre 1768, sur la démission de son père. En 1771, il exila le parlement de Paris et le remplaça par un

*P*  
**Picard**

LIVRES ANCIENS et MODERNES  
82, rue Bonaparte 75006 PARIS  
Tel : 01.43.26.96.73 Fax : 01.43.26.42.64  
E-mail : livres@librairie-picard.com

[www.abebooks.com/home/libpicard](http://www.abebooks.com/home/libpicard)  
217327\_\_ • ECB • ORNTT

Notre librairie met à votre disposition d'importants rayons d'archéologie, d'histoire de l'art et d'architecture, de régionalisme et voyages, d'histoire, de religion et philosophie, de livres anciens (tous sujets). Notre stock étant **informalisé**, nous pouvons répondre **sur le champ** à toute recherche sur auteurs, titres et thèmes quelconques. Si nous n'avons pas en rayon le livre que vous recherchez, nous pouvons le **noter**, sans engagement de votre part, et vous le proposer plus tard, à l'occasion d'un de nos achats. Nous effectuons expertises et partages. Nous publions catalogues et listes d'ouvrages que nous vous adresserons sur simple demande.





nouveau, mais ses véllités de réforme de la justice furent anéanties par la mort de Louis de Louis XV. Louis XVI lui reprit les sceaux en 1774 et rétablit les anciens parlements. Maupeou ne reparut jamais ni à la Cour, ni à Paris. Ce fut le dernier chancelier de France. OHR 2243, variante du fer 2.

*P*  
*icard*

LIVRES ANCIENS et MODERNES  
82, rue Bonaparte 75006 PARIS  
Tel : 01.43.26.96.73 Fax : 01.43.26.42.64  
E-mail : livres@librairie-picard.com

[www.abebooks.com/home/libpicard](http://www.abebooks.com/home/libpicard)  
217327\_\_ • ECB • ORTNTT

Notre librairie met à votre disposition d'importants rayons d'archéologie, d'histoire de l'art et architecture, de régionalisme et voyages, d'histoire, de religion et philosophie, de livres anciens (tous sujets). Notre stock étant informatisé, nous pouvons répondre sur le champ à toute recherche sur auteurs, titres et thèmes quelconques. Si nous n'avons pas en rayon le livre que vous recherchez, nous pouvons le noter, sans engagement de votre part, et vous le proposer plus tard, à l'occasion d'un de nos achats. Nous effectuons expertises et partages. Nous publions catalogues et listes d'ouvrages que nous vous adresserons sur simple demande.



Tag	Ind 1	Ind 2	Bibliographic Data
000			00563cam·a22001095i·4500
001			6150497
005			20080929131409.0
008			080929·1773···fr···········fre··
100	1		‡a Rubens, Peter Paul, ‡c Sir, ‡d 1577-1640.
245	1	0	‡a Theorie de la figure humaine : ‡b consideree dans ses principes, soit en repos ou en mouvement / ‡c ouvrage traduit du Latin de Pierre-Paul Rubens, avec XLIV planches gravees par Pierre Aveline, d'apres les desseins de ce celebre artiste.
260			‡a Paris : ‡b Chez Charles-Antoine Jombert, pere ..., ‡c 1773.
700			‡a Aveline, Pierre-Alexandre, ‡d ca. 1710-1760

*suppressed from OPAC*

---

Tag	Ind 1	Ind 2	Bibliographic Data
000			00277cx··a22000854··4500
001			8597008
004			6150497
005			20081031143024.0
008			0809290p···8··1001uu··0000000
852	0		‡b yrsback ‡x purchase, Librairie PICARD, 2008 ; paid on Betty Rosenberg fund ; given to Jain Fletcher for cat. (10/31/2008)

A. MONSIEUR. NERVEY



