

577

DISSERTATION  
SUR  
LA PEINTURE ENCAUSTIQUE.

DISSERTATION

SUR

LA PEINTURE ENCAUSTIQUE.



Les sujets homériques traités par Polignote de Thase, contemporain de Phidias sous l'administration de Périclès, l'Hélène que Zeuxis peignit un demi-siècle plus tard pour les Crotoniates, les travaux qui immortalisèrent Apelles, le plus grand peintre de l'antiquité, le tableau de Méléagre et Atalante de son émule Parrhasius d'Éphèse, qui fut acheté par Tibère, tous ces ouvrages des maîtres de l'art, dont l'exécution remonte à plus de vingt siècles, étaient exécutés à l'encaustique.

Je reviens aux *Observations* de M. Martin-Daussigny, dont ce qui précède doit faire sentir toute la valeur.

Pour donner une idée de l'importance du service que M. de Montabert a rendu à l'art en retrouvant la peinture encaustique, notre jeune auteur rappelle d'abord l'admiration qu'excitèrent les premières peintures découvertes en Italie, celles qui furent, plus tard, tirées des fouilles d'Herculanum, de Pompéïa et de Stabia. Ces peintures avaient supporté le contact des eaux et des cendres brûlantes vomies par le Vésuve lors de la terrible éruption qui, sous Titus, ensevelit ces villes. Restées enfouies sous terre durant dix-huit siècles, et après avoir subi des épreuves aussi extraordinaires, elles n'ont pas éprouvé la plus légère altération. Si on en excepte les ruptures et accidents occasionnés par des chocs violents, la conservation de ces peintures est encore parfaite. A l'appui de ces faits, qui sont vérifiés tous les jours par les savants et les voyageurs qui foulent cette terre classique, l'auteur observe, judicieusement, que ces productions, dont la majeure partie a pour nous un grand charme, et dont plusieurs nous saisissent d'admiration, ne sont cependant que des ouvrages de décors, exécutés par des artistes de quatrième ou de cinquième ordre, et, dès-lors, il entrevoit ce que devaient être les œuvres des artistes grecs dont les noms illustrés sont parvenus jusqu'à nous. Considérant ensuite les soins minutieux



que ces princes de l'art durent apporter, soit dans leurs procédés, soit dans le choix des substances qu'ils employaient, il déplore la perte de ces conceptions élevées dues à leur génie, dont les seules nomenclatures nous étonnent, et qui fussent peut-être parvenues jusqu'à nous sans les effets désastreux des révolutions et le fanatisme des Iconoclastes. Je crois devoir citer ici quelques lignes de son ouvrage.

« Plusieurs auteurs sont garants de la longue durée des peintures grecques antiques. On voit dans Synésius que le combat de Marathon, peint par Polignote dans le Pœcile, à Athènes, résistait aux intempéries des saisons sous ce portique découvert depuis près de neuf cents ans, lorsque, au commencement du V<sup>e</sup> siècle, un proconsul le fit enlever pour le transporter à Constantinople, où il a péri avec tous les ouvrages de l'art dans les révolutions dont cette ville a été le théâtre. Marius Victorinus, qui vivait dans le milieu du IV<sup>e</sup> siècle, nous apprend que, de son temps, on admirait encore des peintures de Zeuxis. Il y avait alors sept siècles et demi que ce peintre n'existait plus. Enfin, leur solidité était si grande, que nous voyons dans Pline que les peintures des vaisseaux, où de grands artistes, tels que Protogène, représentaient des ornements magnifiques, résistaient aux vents, au soleil, aux flots et au sel de la mer. »

Ces témoignages et ces découvertes étaient bien de nature à exciter les recherches des artistes et des savants ; ils devaient être jaloux de retrouver les procédés de ces peintres grecs, procédés si propres à perpétuer le talent des artistes contemporains ; aussi ne sommes-nous point étonnés de tous les efforts qui furent faits depuis cette époque, où les idées étaient, d'ailleurs, si peu fixées sur ce sujet, que les premiers auteurs qui parlèrent de ces peintures antiques prétendirent qu'elles étaient exécutées à fresque. M. Martin-Daussigny combat cette opinion, et cite, entre autres preuves, un fait dont il a été témoin.

Je laisse encore parler l'auteur :

« Étant, à quelques lieues de Naples, sur le rivage de l'ancienne Baïes, dont les ruines intéressantes et pittoresques, baignées par une mer toujours calme, ajoutent encore au paysage le plus enchanteur, de jeunes enfants, qui guettent toujours les étrangers pour leur vendre les débris antiques dont ce pays abonde, vinrent m'offrir, dans une assiette de terre, des débris de vases de couleur, de petits coquillages très-fins, des morceaux de marbre jaune ou rouge, et plusieurs fragments de peintures antiques, trouvés dans les Champs-Élysées, qui sont à peu de distance.

« Pour donner plus d'éclat à tous ces objets, ils avaient rempli l'assiette d'eau de la mer, afin que les couleurs en parussent plus vives, ce qui faisait, en effet, fort bien ressortir les peintures. Après les avoir achetées, je reconnus, en les essayant, qu'elles n'étaient pas même amollies, malgré qu'elles fussent dans l'eau salée depuis plusieurs jours, ce qui me donna une haute idée de la force du gluten dont se servaient les anciens pour fixer leurs couleurs, et prouve suffisamment qu'elles ne sont pas à fresque, mais bien à l'encaustique. »

Je ne prétends pas, à mon tour, combattre l'opinion de M. Martin-Daussigny quant au fond; je reconnais avec lui que, si les anciens ont employé la fresque et la détrempe pour des ouvrages qui exigeaient peu de durée, les peintures dont il s'agit durent être bien réellement traitées à l'encaustique; mais je ne crois pas que la cohésion de leurs parties, après une immersion de quelques jours dans l'eau de la mer, en soit une preuve suffisante, convaincu, au contraire, que toutes les peintures à fresque bien conditionnées supporteraient la même épreuve.

Je me permettrai de présenter un autre témoignage en faveur de l'encaustique, et il aura cela de piquant, qu'il est fourni par le savant Winckelmann, contrairement à l'idée

qu'il s'était formée du procédé employé dans les peintures d'Herculanum. Il les signale d'abord toutes comme faites à la détrempe, peinture que l'humidité détruit bien plus promptement que celle à fresque ; et, dans des remarques sur la manière dont on a dû opérer dans les mêmes tableaux, au chapitre 8 de son IV<sup>e</sup> livre, il les présente ensuite comme des peintures à fresque, s'étonnant toutefois qu'elles n'aient pas été faites sur un enduit de chaux humide, mais sur un champ sec, que l'on trouve à découvert dans quelques endroits d'où la peinture s'est détachée en s'écaillant ; il cite le tableau de Chiron et d'Achille, où des ornements d'ordre dorique, servant de fond, ont été peints avant les figures, exécutées par-dessus ces ornements, que l'on retrouve sous des parties qui se sont détachées. Le même auteur fait encore la remarque que le style pointu dont les peintres à fresque se servent pour imprimer les contours de leurs figures sur l'enduit frais n'a point été en usage chez ces peintres, qui auraient employé le pinceau même pour cette opération.

On sait que Winckelmann, ce savant appréciateur des monuments antiques, n'était point praticien dans les arts ; qu'il ne raisonnait que par induction, ce qui lui fit porter plus d'un jugement erroné, malgré son profond savoir. Et ici, sa remarque de la superposition des figures sur les détails du fond aurait dû lui prouver que cette peinture n'était point à détrempe, où des superpositions de cette nature ne sont point praticables dans des sujets soignés. La même remarque devait lui prouver aussi que la peinture n'était point non plus à la fresque, où la pratique des repeints à sec est tout-à-fait contraire à la solidité de l'ouvrage. Enfin, ses observations sont autant de preuves que ces peintures sont bien réellement faites à l'encaustique, dont l'exécution s'accorde parfaitement avec tous les détails pratiques que je viens de relater, voire même la substitution du pinceau au style aigu pour le premier tracé du sujet.

Cette absence de connaissances pratiques de l'art, qui a pu fausser, comme nous venons de le voir, le jugement de Winkelmann, n'a pas été sans influence sur le peu de fruit que nous avons retiré des documents laissés sur ces matières par d'autres auteurs.

Pline, qui n'était point artiste lui-même, et à qui nous devons, sur les arts des anciens, les notions les plus étendues, est souvent, par cette raison, peu intelligible, et il ne lui fut pas toujours possible d'apprécier à leur juste valeur les termes techniques ; c'est ce qui fait dire à M. de Montabert (page 532 de son VIII<sup>e</sup> volume) « que Pline, Vitruve et autres écrivains eussent peut-être changé leurs termes et éclairci leurs phrases, s'ils eussent prévu que près de deux mille ans après eux on voudrait revenir aux procédés de leur tems. »

M. Martin-Daussigny observe que M. de Montabert doit les heureux résultats qu'il obtint de ses recherches à des connaissances qui ne se trouvent pas toujours réunies à un degré supérieur dans le même homme. Ainsi, savant érudit, théoricien éclairé et praticien habile, il dut à ces leviers puissants, d'abord, de reconnaître toutes les imperfections de la peinture à huile, et, ensuite, d'interpréter avec justesse les auteurs anciens, dans lesquels il sut découvrir le principe fondamental sur lequel reposaient les procédés particuliers des peintres grecs qui avaient, comme de nos jours, des manières différentes d'opérer, mais qui concouraient toutes à l'inaltérabilité de leurs ouvrages.

Après avoir dit comment leurs procédés, si précieux, se perdirent dans les siècles de calamité du moyen-âge, où les lettres et les arts disparurent entièrement sous les ruines de l'empire romain ; après avoir rappelé les efforts qui furent faits, au retour de la paix, pour remplacer le procédé encaustique, dans la décoration des temples chrétiens, par la peinture à l'œuf, il jette ensuite un coup-d'œil sur la peinture à

huile, qui succéda à celle-ci, et refuse à Van Eick, dit Jean de Bruges, d'en être l'inventeur.

M. Martin-Daussigny croit que la peinture à huile avait été connue des anciens, et abandonnée à cause de son obscurcissement. Il cite, à l'appui de cette assertion, un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, qu'un moine, nommé Théophile, écrivait sous la date de 1100, par conséquent, deux cent cinquante ans avant Jean de Bruges. Notre auteur observe ensuite que, si Jean de Bruges ne tarda pas à avoir des imitateurs, c'est qu'on ne connaissait pas alors les ravages que le temps devait produire sur la peinture à huile. Cette nouvelle pratique dut bientôt faire oublier le procédé à l'œuf, qui présentait plus de difficultés, et ne pouvait approcher de la vigueur de huile, dont nous avons conservé l'usage jusqu'à ce jour.

En comparant le procédé encaustique de M. de Montabert à celui à huile, M. Martin-Daussigny s'exprime ainsi :

« La comparaison de ce procédé avec celui à huile ne peut pas même se faire, tellement il lui est supérieur. Ce n'est pas que je veuille faire entendre qu'à huile, on ne puisse pas produire des teintes très-fraîches et fort agréables ; les coloristes célèbres nous ont laissé des chefs-d'œuvre dans ce genre, et le talent des modernes prouve tous les jours qu'on peut, à huile, faire d'excellents ouvrages ; mais je veux dire que ces mêmes ouvrages, exécutés à l'encaustique, se seraient conservés tels que les anciens les ont produits, et que les modernes n'auraient pas le chagrin de voir, au bout de quelques années, un changement sensible dans leurs tableaux. Ces teintes que nous voyons si vraies, si fraîches, si pures, ne dureront pas telles qu'elles sont ; la carnation si délicate de ce portrait de femme sera jaunie et brunie dans quelques années ; ce fond léger ne sera plus le même ; le clair obscur

si magique de ce tableau sera tout-à-fait désaccordé; cet azur du ciel sera verdâtre; cette eau si limpide, si transparente, deviendra opaque et trouble; ce soleil si éclatant s'assourdira; cette rose si fraîche perdra son éclat. Un coup-d'œil donné à nos musées nous prouve tous les jours que cette énumération n'a rien d'exagéré; et ce sont tous ces défauts réunis qui ont excité tant de fois les artistes à faire des tentatives pour retrouver le procédé antique, que M. de Montabert nous rend aujourd'hui.

Plus loin, il ajoute: « Pourquoi le public n'éprouve-t-il pas autant de plaisir à la vue des ouvrages des anciens maîtres que lorsqu'il est en présence d'un tableau moderne, même inférieur? c'est qu'au lieu d'y retrouver les teintes fraîches de la nature, il n'y voit que des couleurs jaunies, obscurcies, des ombres noires, et des parties tellement ténébreuses, qu'il est quelquefois impossible d'y rien distinguer; tandis que, dans le tableau moderne, il retrouve la nature comme il est habitué à la voir. Le connaisseur, au contraire, voit le tableau ancien tel qu'il était lorsque l'artiste l'a produit, et c'est à cet état primitif de beauté qu'il adresse ses éloges, et non point à l'état actuel. Mais le public, qui n'est point habitué à se faire violence pour comprendre ce qu'a été le tableau en voyant ce qu'il est, et n'apercevant rien qui lui rappelle la nature, s'éloigne, en appelant du nom de *vieilles peintures* des ouvrages de mérite qui n'ont pas d'autre défaut que d'être exécutés à huile. »

À l'appui des observations de M. Martin-Daussigny, je ne puis m'empêcher de signaler ici combien les changements apportés par le temps sur les peintures anciennes sont aussi contraires aux progrès de l'art.

Sans parler des excellentes leçons de morale et de goût que les pages savantes de nos grands maîtres eussent pu donner à la multitude, qui, malheureusement, s'en éloigne, nos jeunes artistes, à leur début dans la carrière, cherchent-

ils à puiser leurs inspirations à ces foyers vivifiants, où la noblesse des pensées, la justesse de l'expression le disputent parfois à la recherche savante des costumes, au sentiment délicat de la couleur? cherchent-ils à comprendre tout ce qu'il y a de grand, d'imposant dans les ordonnances de la plupart de ces compositions, qualité qui influe tant sur la première impression que produit un ouvrage de mérite? Non; il en est rarement ainsi! Nos jeunes artistes redoutent cet examen laborieux; ils courent aux nouvelles peintures, dont les teintes, qui flattent leurs sens, se rapprochent davantage de la nature. Ce charme séducteur devient souvent un poison mortel pour leur talent; il eût grandi dans la méditation de chefs-d'œuvre, et n'atteindra plus qu'une triste médiocrité.

Je citerai un dernier passage de la brochure de notre auteur, dans lequel il exprime de justes regrets sur les résultats de l'emploi forcé que les grands artistes modernes ont fait de la peinture à huile.

« Sans les ravages de la guerre, au moyen-âge, le procédé encaustique n'eût jamais été perdu, et nous n'aurions pas à déplorer que tant de peintures de l'école primitive moderne aient été exécutées à huile. Le coloris merveilleux de Titien, qui triomphe encore aujourd'hui, malgré l'huile qui a assourdi ses teintes, serait bien plus admirable encore si nous pouvions voir ses tableaux tels qu'il les a produits. Quel éclat n'aurait pas Rubens, quoiqu'il soit encore si éclatant! Quelle magie auraient les tableaux de Claude Lorrain, quoiqu'il tienne encore le premier rang parmi les paysagistes, si nous pouvions voir ses ouvrages tels qu'ils sont sortis de ses mains! Et la magnificence et la richesse des teintes de Paul Véronèse, quelles seraient-elles si ses tableaux n'avaient pas subi le sort commun! Tous les Hollandais et les Flamands nous étonneraient par un coloris poussé à un point de perfection

bien plus grand encore; car telle fleur que leurs peintures nous représentent si fraîche, si vraie, ne paraît telle que parce que les oppositions sont ménagées avec un art infini, et ne pourrait supporter la comparaison de la même fleur naturelle approchée du tableau. Mais remarquons aussi que plus on signale les imperfections de la peinture à huile, plus on fait ressortir le talent et la gloire des artistes qui savent encore nous charmer par leur coloris, malgré un obscurcissement qui dure depuis plusieurs siècles. »

Outre toutes les qualités déjà énumérées du procédé encaustique, auquel je reviens, j'ajouterai qu'il se plie à tous les genres de peinture, depuis la monumentale jusqu'à la miniature. Après avoir cité sa vigueur, qui peut égaler celle de l'huile, le ton lumineux qui le caractérise, ses effets mats ou transparents, à la volonté de l'artiste, une extrême facilité pour les retouches, les nettoiemens et toute espèce de réparations, même appliquées sur des ouvrages à huile et en émail, je dirai encore sa qualité, si précieuse dans bien des cas, de présenter une barrière infranchissable à l'humidité, qui a fait appeler par Pline cette peinture la conservatrice des murs; je dirai que tout ce qu'il y a de désavantageux dans le mirage des vernis appliqués sur les tableaux à huile, dont on ne saurait voir l'ensemble de plusieurs points d'une salle, n'existe point dans l'encaustique, où l'artiste peut laisser à sa peinture le mat de la gouache, sans qu'elle perde rien de son harmonie, comme il peut, s'il le juge à propos, la porter par degrés au luisant d'un beau vernis. Enfin, et ce sont les expressions de M. Martin-Daussigny, « l'encaustique a tous les avantages réunis des autres genres de peinture, sans en avoir les inconvénients. »

Félicitons-nous que tous ces avantages se trouvent corroborés par celui d'une durée indéfinie, et hâtons-nous de reconnaître que, si M. de Montabert ne s'est pas toujours rencontré

dans la minutie des détails de sa peinture encaustique avec les auteurs anciens, comme elle renferme les mêmes substances que celle des Grecs, qu'elle est insoluble à l'eau comme la leur, aussi vigoureuse que la nature et d'une solidité à toute épreuve, il n'en a pas moins parfaitement atteint le but que s'étaient proposé, sans succès, tous ses devanciers, celui d'avoir le même résultat matériel que les peintres de l'antiquité.

Je ne crois pas, Messieurs, avoir besoin d'expliquer ici que toute question de talent artistique est nécessairement en dehors des perfections de la peinture encaustique que je viens d'énumérer; ainsi, sous la main d'un nouveau Rubens, cette peinture produira des merveilles, comme la palette à huile que ce grand maître a illustrée restera froide et opaque sous le pinceau, habile d'ailleurs, de beaucoup d'artistes de mérite. Hâtons-nous aussi de dire que l'avenir de la nouvelle peinture encaustique paraît assuré; que son mérite est reconnu en France et à l'étranger. Le roi de Bavière a fait orner de peintures encaustiques un palais tout entier par deux artistes célèbres, MM. Cornelius et Kauffmann. Le gouvernement français a aussi signalé la protection qu'il lui accorde, en ordonnant l'exécution par le même procédé de la restauration des peintures de Fontainebleau, dont MM. Allaux, Picot et Abel de Pujol ont été chargés; d'autre part, on a confié à M. Orsel, notre compatriote, et à MM. Perin et Roger les peintures des chapelles de Notre-Dame-de-Lorette; et, certes, si le talent reconnu de tous ces artistes garantissait au gouvernement la bonté des ouvrages qu'on devait attendre de leur pinceau, il est aussi une preuve en faveur de l'encaustique, dont les avantages sont bien reconnus par ces peintres distingués.

Tous les ouvrages que je viens de citer sont peints sur le mur, et une partie, sous l'inspection de M. Dubreuil, archi-

1880

THE UNIVERSITY OF

THE UNIVERSITY OF



tecte des bâtiments royaux, qui regarde l'encaustique comme la peinture monumentale par excellence (1).

Je pense qu'il est à propos d'expliquer ici pourquoi ce procédé est plutôt connu à Paris sous la dénomination de peinture à la cire.

La complication des moyens d'exécution du procédé dû aux recherches de M. de Montabert, rebuta dès l'abord tous les artistes qui, poussés par l'amour de l'art, voulurent employer cette précieuse découverte. Cependant, quelques-uns d'entre eux, désirant profiter des avantages que procure une peinture inaltérable, pensèrent, en la modifiant, la substituer à la fresque pour la décoration des monuments publics. Il fallait, pour cet effet, la conserver mate, afin qu'elle pût être vue également bien de tous les points d'une salle. Voici comment ils y parvinrent.

M. de Montabert, dans sa méthode sur l'encaustique, fait usage de deux glutens pour fixer les couleurs, l'un, plus chargé de cire, pour les clairs, et l'autre, beaucoup moins, pour les ombres. Le premier est rendu plus moëlleux par l'addition de la résine élémi la plus pure; le second se compose de copal tendre, adouci par un peu de cire. Dans l'un et dans l'autre, ces différentes substances sont maintenues en dissolution dans de l'essence d'aspic (2).

Le gluten composé de cire et de résine élémi laisse, après sa dessiccation, les couleurs dans un mat absolu, tandis que celui composé de copal et de cire leur donne un léger luisant.

Ce fut donc pour cette raison que le gluten élémi fut préféré, et le gluten copal rejeté. Ils exclurent aussi l'emploi du

(1) Par décision du gouvernement, aucune peinture de la magnifique église de la Magdeleine ne sera exécutée autrement que par le procédé encaustique.

(2) Espèce de lavande sauvage (*lavandula spica*, var. *latifolia*) qui vient abondamment en Provence.

*cauterium*, qui, refondant la cire et les résines, les fait transsuder en dehors, et produit ainsi un doux luisant.

Ils supprimèrent également la couche finale de cire, et, s'abstenant de tout frottement, ils obtinrent une peinture mate, mais vigoureuse, alliant le lumineux de la détrempe avec la richesse de ton de la peinture à huile. Ils lui donnèrent alors le nom de peinture à la cire, parce que, dans ce procédé, cette substance est très-dominante, et qu'elle ne pouvait point être appelée encaustique, puisque ce mot est reconnu pour rappeler à l'idée l'action du feu.

A côté des avantages de cette peinture à la cire, qui n'est, comme je viens de le dire, qu'une modification de la rénovation de M. de Montabert, se présente un inconvénient à redouter; c'est que, si le mat qu'elle conserve est favorable dans certaine localité, il faut en même temps qu'elle y soit à l'abri de tout attouchement. Le plus léger choc ou frottement occasionnerait des luisants sur sa surface qui produiraient l'effet d'autant de taches, tandis que la véritable peinture encaustique n'a aucun de ces dangers à courir, et qu'elle peut être frottée et touchée à volonté bien plus que quelque peinture à huile que ce soit.

MM. Jacober et Carpentier, à Paris, furent donc les seuls qui tentèrent d'employer le procédé encaustique tel que M. de Montabert l'avait publié. Le second seulement a persévéré, et serait aujourd'hui le seul en Europe, si M. Martin-Daussigny, à force d'étude, n'avait rendu la riche découverte de M. de Montabert aussi facile à pratiquer que la peinture à huile. Avant les améliorations qu'il nous enseigne aujourd'hui, il fallait couvrir le subjectile, après sa préparation, par un lait de cire obtenu suivant le précepte de M. de Montabert, tome VIII, page 625, puis le chauffer, et le lustrer par le frottement. Après l'ébauche, un nouveau lait de cire fondu au *cauterium*, puis lustré; et chaque fois

que le travail de l'artiste avait produit une nouvelle couche, il fallait apposer un nouveau lait de cire chauffé, fondu et lustré. Lorsqu'enfin le tableau était terminé, un lait de cire, et même deux, chauffés, fondus, raclés et lustrés étaient nécessaires, comme il le dit lui-même, tome VIII, page 622 et suivantes.

Ce n'était donc qu'à l'aide de cette quantité de cire, refondue et lustrée chaque fois, que la peinture obtenait durée, vigueur et transparence.

Outre cette complication, la grande abondance de cire produite par ces différentes couches, et surtout par celles finales, en voilant légèrement les ombres, assourdissait en même temps les clairs, et le coloris perdait de son charme. Le tableau était enfin recouvert d'une dernière couche de cire épaisse, fondue par le *cauterium* et étendue par le frottement, ce qui recouvrait d'un poli monotone toutes les touches du pinceau, touches si favorables à l'imitation, et donnait à la peinture encaustique l'aspect d'une véritable porcelaine. Tous les peintres savent quel parti on peut tirer de la touche et combien elle aide le coloris; c'était une ressource de moins.

Voilà donc la plus riche découverte dont on ait pu doter l'art moderne perdue par la complication de ses moyens d'exécution, si M. Martin-Daussigny n'avait, par un travail opiniâtre et la plus grande persévérance, fait évanouir toutes les difficultés qui, depuis onze ans, arrêtent tous les peintres de l'Europe.

Frappé de l'excellence du procédé encaustique, et sentant bien que sa complication ferait reculer les artistes, il a voulu dépouiller cette magnifique découverte de tout ce qui en empêchait la propagation, et cela, sans dénaturer en rien sa durée, son éclat, sa solidité, et surtout cette précieuse inaltérabilité.

M. Martin-Daussigny a reconnu, après un long travail, que

les laits de cire par lesquels M. de Montabert donne de la solidité à la peinture encaustique devaient être remplacés par une plus grande abondance de gluten, ajouté au pinceau pendant la durée du travail ; ce qui, retardant la dessiccation si incommode des couleurs, donne plus de moëlleux à la peinture, et permet plus de laisser-aller au pinceau de l'artiste.

Ceci était déjà un pas immense, mais il ne s'en est pas tenu là.

Rejetant la couche finale de cire enseignée par M. de Montabert, il a voulu que le tableau, ayant encore plus de transparence et d'éclat, pût conserver le charme du pinceau et l'originalité de la touche. Bien pénétré du texte de Pline au sujet de l'enduit final, ou *atramentum*, qu'Apelles avait découvert, il a voulu en trouver un qui remplit les mêmes conditions, et, ayant réussi, il est arrivé au complément de la peinture encaustique. Cet enduit ne renferme en lui aucun principe d'altération ; car il est composé des mêmes substances qui entrent dans la confection de la peinture encaustique, et qui ont été éprouvées pendant plus de trente ans par M. de Montabert.

Ce fut en travaillant à ces améliorations que M. Martin-Daussigny peignit son archer égyptien, que nous avons vu exposé, en 1838, au salon de la société des Amis-des-Arts de Lyon. Son exécution ne laissait rien à désirer, quoique l'artiste eût, à dessein, réuni dans cet ouvrage les principales difficultés du genre. Ce tableau, placé aujourd'hui dans l'atelier de M. Carpentier, a fait, à Paris, l'étonnement de toutes les personnes qui suivent les progrès de l'encaustique, et notre jeune auteur a reçu les lettres les plus flatteuses sur les résultats qu'il a obtenus.

Je regrette sincèrement, Messieurs, en terminant cet exposé de l'apparition de l'encaustique à Lyon, de n'avoir point à citer quelques tentatives faites, avec cette nouvelle palette, par nos

premiers peintres lyonnais ; mais, soit qu'en possession d'une réputation justement acquise à l'aide d'une pratique de peinture dont ils ont vaincu une à une toutes les difficultés, soit qu'une certaine méfiance les domine trop pour consacrer leur temps à l'emploi de nouveaux procédés dont ils redoutent la complication ; jusqu'à ce jour, je ne sache pas que l'idée d'une peinture inaltérable l'ait emporté dans l'esprit d'aucun sur l'attachement qu'ils ont pour leur procédé habituel ; toutefois, nous avons l'espoir que l'appel éloquent de M. Martin-Daussigny et l'exemple des peintres distingués qui, à Paris et dans l'étranger, l'ont saisi la palette encaustique ne seront pas perdus pour nous, et que l'amour de l'art, dans ce qu'il doit avoir de plus précieux, la conservation de ses œuvres, l'emportera dans peu de temps sur toutes les autres considérations.

M. Martin-Daussigny, qui termine son opuscule en faisant des vœux pour que les travaux de M. de Montabert soient compris et appréciés dans sa patrie, se présente en même temps comme son auxiliaire le plus zélé pour en réaliser l'accomplissement. Il est le premier qui ait avoué toute l'importance du procédé par une publication ; il est aussi le premier qui ait introduit ce genre de peinture en province, en l'appliquant à des tableaux de chevalet. Nous dirons plus ; M. Martin-Daussigny ayant perfectionné la découverte de M. de Montabert, et non content d'avoir frayé la route par son exemple, se propose d'en aplanir bientôt pour tous les sentiers difficiles, en déposant aux archives de l'académie le manuscrit autographe d'un traité pratique de la peinture encaustique, de sa composition, traité dont la publication aura lieu bientôt après, au bénéfice de la caisse des secours pour les époques malheureuses où nos ouvriers sont sans travail.

Tant d'efforts et de dévouement ont fixé l'attention publique ; des souscriptions ont été ouvertes par de généreux amis de l'art, et M. Martin-Daussigny travaille à des commandes.

Il vient d'exposer au salon de la société des Amis-des-Arts, quoiqu'il ne soit pas encore terminé, un premier tableau, *Le Christ mort sur la croix* (1), ainsi que deux autres ouvrages, *L'Amour inventeur de la peinture* et *L'arrivée d'un messager fidèle*. Enfin, le commerce de Lyon lui a commandé récemment un ouvrage à l'encaustique, qu'on se propose d'offrir à M<sup>me</sup> la Duchesse d'Orléans, et qui doit être exposé ici au profit des ouvriers sans travail.

Ce suffrage éclairé, ces nobles encouragements donnés par les amateurs de notre ville, à l'occasion de la restitution d'un genre de peinture si précieux, deviennent aussi honorables pour eux que pour notre jeune compatriote, qui n'a pas reculé devant les peines et les sacrifices qu'entraînent toujours de premiers essais.

L'Académie ne voudra pas rester en arrière de l'élan qui est donné. Je crois bien préjuger des sentiments qui l'animent en cette circonstance, quand j'espère qu'elle prendra en considération la proposition que je lui ai faite de soumettre à sa commission des prix d'encouragement fondés par le prince Lebrun, les titres de M. Martin-Daussigny à cette récompense honorable et si bien méritée (2).

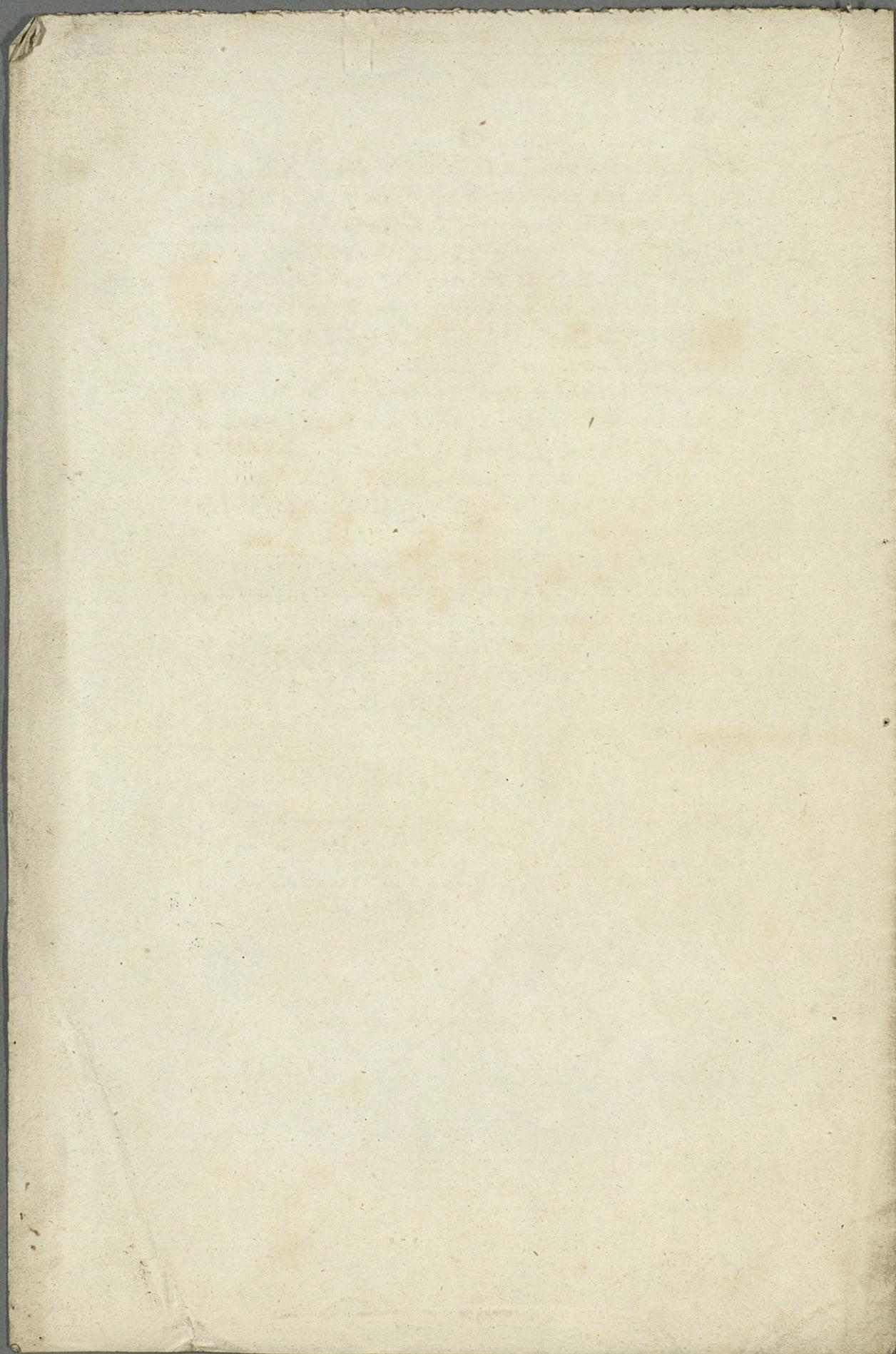
(1) Ce tableau, destiné à l'église de St-Paul, a été achevé depuis l'exposition, et placé sur l'autel de la chapelle du Christ.

(2) Dans sa séance du 1<sup>er</sup> septembre 1840, l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, après avoir entendu la lecture du rapport de M. Chevillard, membre de la commission permanente des prix d'encouragement fondés par le prince Lebrun, a décidé qu'une médaille de cette fondation serait décernée, dans sa première séance publique, à M. Martin-Daussigny, pour le perfectionnement de la peinture encaustique.









DISSERTATION

SUR LA

PEINTURE ENCAUSTIQUE,

*Lue en séance publique de l'Académie des sciences,  
belles-lettres et arts de Lyon,*

Le 14 janvier 1840,

**PAR ÉTIENNE REY,**

Membre titulaire de cette Académie,

PEINTRE,

PROFESSEUR A L'ÉCOLE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE LYON,  
ANCIEN CONSERVATEUR DU MUSÉE D'ANTIQUITÉ DE VIENNE, CORRESPONDANT DE LA SOCIÉTÉ ROYALE  
DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, DE CELLE DES ARTS DE GENÈVE,  
DE LA COMMISSION DÉPARTEMENTALE DES ANTIQUITÉS DE LA CÔTE-D'OR,  
ETC., ETC.



LYON.

IMPRIMERIE DE BARRET,

Place des Terreaux, 20.

—  
1840.



DISSERTATION

SUR

LA PEINTURE ENCAUSTIQUE.



MESSEURS ,

Quelle est la nature des substances dont se servirent les plus fameux peintres grecs ? Par quels moyens exécutèrent-ils des ouvrages dont la durée remarquable, au dire des historiens, égalait le mérite et la renommée ? Leurs procédés pratiques, recouverts de vingt siècles, et qui sont d'un si haut intérêt pour l'art, sont-ils perdus à jamais ? ou devons-nous nourrir cet espoir, que les nouvelles voies ouvertes par de laborieux artistes pour nous rendre ce trésor ont réellement quelque valeur ? Telles sont les questions complexes agitées depuis long-temps dans le monde artistique, et soulevées, pour la première fois à Lyon, par une publication de M. Martin-Daussigny (1).

Des réflexions qui ne sont pas sans importance pour l'art m'ont été suggérées par la lecture de cet opuscule, par l'ouvrage de M. de Montabert, et, plus particulièrement encore, par des remarques sur la pratique de M. Martin-Daussigny, qui a bien voulu m'initier à ses moyens d'exécution. Je me

(1) *Observations générales sur la peinture encaustique*, par Martin-Daussigny, peintre. — Lyon. Bohaire, libraire. Novembre 1858.

propose, Messieurs, d'exposer ici ces réflexions, en suivant notre jeune compatriote dans ses *Observations générales*, et en faisant aussi ressortir tout ce qu'il y a d'important dans ses propres travaux, qui lui assureront toujours une large part à la restauration de la peinture antique, si l'épreuve du temps corrobore, comme j'en ai la conviction, ses théories et ses expériences.

J'ouvre son écrit, et je crois que, sans commenter les citations de Pline, Vitruve et autres auteurs anciens qui pourraient nous éclairer sur la valeur de l'expression technique du mot *encaustique*, chacun reconnaîtra, avec M. Martin-Dausigny, que cette expression rappelle d'abord simplement à l'idée l'action du feu; dès-lors, il y aurait eu quelque analogie entre la peinture encaustique et d'autres peintures pratiquées aussi dans l'antiquité, telles que celles en émail sur terre cuite, et celle sur verre, pour lesquelles on a aussi recours aux effets du calorique, agissant à des degrés d'intensité différente, réclamés par la nature de ces sortes d'ouvrages.

Tout le monde connaît l'éclat et l'inaltérabilité des couleurs qui ont été fixées ou éprouvées par le feu, les peintures des émaux trouvés dans des tombeaux égyptiens de la plus haute antiquité, celles sur porcelaine exécutées en Chine de temps immémorial, celles sur verre antique, dont la fabrication perfectionnée est arrivée jusqu'à nous, et, encore, les vases modernes admirables sortis de notre manufacture de Sèvres: ces témoignages de tous les temps prouvent assez combien cette épreuve du creuset est puissante, quand nous comparons ses résultats à ceux obtenus par tous les autres procédés de peinture, sous le double rapport de l'éclat et de la durée.

Une haute pensée philosophique, chez les Grecs, faisait concourir l'art au perfectionnement moral de l'humanité, en exaltant chez cette nation le sentiment de la grandeur et de

la majesté de ses dieux, et aussi celui de sa propre dignité, en retraçant les actions les plus mémorables des grands hommes qui illustrèrent la patrie. Cette noble tâche, imposée à l'art par ce peuple intelligent et créateur, dut en même temps lui faire rechercher avec empressement les moyens de perpétuer les pensées poétiques de ses grands artistes. Leur procédé de peinture encaustique remplit cette précieuse condition, comme tend à le prouver le travail de M. Martin-Daussigny.

Malheureusement, les moyens pratiques de cette peinture si célébrée par les anciens ne sont point parvenus jusqu'à nous, et les documents épars qu'ils nous ont laissés se contredisent, ou ne nous éclairent qu'à demi, fournissant matière à mille interprétations. C'est par ces raisons que, malgré les recherches et les travaux d'artistes et de savants laborieux, nous avons déploré, jusqu'à ce jour, la perte de ces procédés, dont les dernières traces disparurent après la destruction de Byzance, tombeau de tant de chefs-d'œuvre enlevés à la Grèce et à Rome.

A M. de Montabert était réservé l'honneur de rendre à sa patrie et à l'art cet important service, de lever le voile épais dont les révolutions avaient enveloppé ce trésor. Il envisagea cette question sous un nouveau point de vue, et ses efforts furent couronnés d'un succès complet. La publication de M. Martin-Daussigny est un digne hommage rendu aux travaux de ce savant, auteur du *Traité complet de peinture* (1).

Avant de suivre notre jeune compatriote dans ses observations générales sur la durée, l'éclat et les avantages de la peinture encaustique comparés à ceux de la peinture à huile, actuellement en usage, j'essaierai d'exposer quelques idées

(1) *Traité complet de peinture*. 9 volumes, avec atlas. 1829. — Chez Bossange père, à Paris.

sommaires, que je crois suffisantes pour faire concevoir la facture matérielle des peintures encaustiques.

Dans toutes les peintures, les couleurs ont besoin d'un liant, d'un gluten qui enchaîne les molécules colorées les unes aux autres, et les fixe en même temps sur le subjectile. Dans la fresque, c'est la chaux jointe au sable qui produit cet effet; dans la détrempe, c'est la colle; dans la gouache, l'aquarelle et la miniature, c'est la gomme; dans la peinture dite à huile, ce sont celles de lin, de noix, d'œillette et autres qui ont des propriétés siccatives; et, enfin, avant Jean de Bruges, le jaune d'œuf avait été long-temps le gluten en usage; il paraît avoir succédé à la cire, qui était celui employé par les peintres grecs des beaux temps de l'art.

On conçoit facilement l'incorporation de mucilage de gomme, de colle, d'œuf, celui d'huile et de vernis avec les couleurs; mais l'emploi des fondants vitrifiables pour l'émail et la peinture en verre, présente des complications qui peuvent trouver leur analogue dans l'emploi de la cire et des résines, glutens des peintres de l'antiquité; ces substances ayant ceci de commun, que le calorique, quoique à des degrés très-différents, devient nécessaire pour les liquéfier.

De même que la chaux, le jaune d'œuf, la colle, la gomme, les huiles et les vernis enveloppent et lient les unes aux autres les molécules colorées qui composent les teintes de nos peintures modernes, de même la cire et certaines résines étaient mêlées aux couleurs des peintres anciens, qui se servaient du feu pour les liquéfier, et de styles chauds pour les étendre et les fondre conformément aux effets qu'ils voulaient produire. Toutefois, ce procédé fut perfectionné, comme on peut le conjecturer d'après un passage de Pline, rappelé par M. Martin-Daussigny, et les peintres anciens durent se servir d'huile volatile naturelle, peut-être de pétrole, pour liquéfier leur cire colorée; ce fut, sans doute, à ce per-

fectionnement qu'ils durent l'avantage de pouvoir faire usage du pinceau pour étendre ces couleurs, d'un emploi d'abord si difficile, et qui étaient ensuite fixées par le *cauterium*, ou réchaud ardent.

Au bout d'un temps plus ou moins long, les glutens de colle, de gomme, de vernis et d'huile, qui portent déjà en eux les germes de plusieurs altérations, ne tardent pas à céder encore aux influences destructives de l'humidité, de la sécheresse et des variations de température. Ces peintures deviennent peu à peu friables, et se détachent des murs ou autres subjectiles sur lesquels elles ont été faites. La peinture à fresque, employée aussi dans l'antiquité, serait volontiers la plus solide, mais elle n'est praticable que sur les murs; sa palette est très-bornée, et, si sa superficie résiste à l'humidité, la masse du subjectile sur lequel elle s'établit peut éprouver des mouvements qui le détachent de l'édifice et amènent aussi sa ruine, comme le prouvent les chefs-d'œuvre des premiers peintres modernes, de Raphaël et de Michel-Ange, chefs-d'œuvre qui, depuis quelques années, se détériorent sensiblement, malgré tous les soins qu'on apporte à leur conservation.

Ces agents destructeurs des peintures modernes, l'humidité et la chaleur, qui, par la dilatation qu'ils occasionnent sur nos ouvrages actuels, y causent d'immenses ravages, n'ont aucune prise sur les ouvrages exécutés par le procédé antique; car la cire employée comme gluten dans l'encaustique ne saurait être attaquée par l'atmosphère la plus humide, et, si ses molécules se dilatent par la chaleur, elles ne se séparent point, et prennent, au contraire, avec le temps et sous les influences que les peintures modernes redoutent le plus, une consistance de plus en plus forte, qui finit par donner aux parties une telle unité de cohésion, que l'ouvrage devient, pour ainsi dire, indestructible.

