Théia
ISSN : 3074-5527
Publisher : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Impressionnisme et science de la couleur. Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet

Impressionism and the Science of Colour: The Discovery of Copies of Philippe Burty and Alfred Niaudet's Grammaire des arts du dessin

Ingrid Bray

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=537

DOI : 10.35562/theia.537

Electronic reference
Ingrid Bray, « Impressionnisme et science de la couleur. Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet », *Théia* [Online], 3 | 2026, Online since 18 novembre 2026, connection on 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=537

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Impressionnisme et science de la couleur. Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet

Impressionism and the Science of Colour: The Discovery of Copies of Philippe Burty and Alfred Niaudet's Grammaire des arts du dessin

Ingrid Bray

OUTLINE

Introduction
Impressionnisme et science de la couleur : sur une « lacune » évoquée par Francastel
  La circulation des livres des amis bibliophiles des artistes, une étude complémentaire à celle des bibliothèques d'artistes
  Sur la nature des documents manquants
Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet
  Le critique d'art Philippe Burty et le scientifique Alfred Niaudet, des amis de Degas et de Charles Blanc
  Description des ouvrages
Les indices et les enjeux d'une réaction des peintres à l'ouvrage de Charles Blanc
  Grammaire des arts du dessin et voyage à Londres
  La *Grammaire* de Renoir et la *Grammaire des arts du dessin*
  La *Grammaire des arts du dessin* : une incitation à lire *De la loi du contraste* ? L'accès à l'ouvrage de Chevreul probablement facilité par les amis des peintres

TEXT

Introduction

1 La *Grammaire des arts du dessin* a connu un grand succès dans la seconde moitié du XIXe siècle[1]. Des artistes l'ont attendue avec impatience, comme en témoigne la requête artistique de Claudius Popelin, demandant à Charles Blanc de lui adresser un « trop plus beau volume de sa grammaire des arts du dessin [...] promis par

solennel engagement par devant témoin [2] ». Elle a été dédicacée à des peintres comme Auguste Hesse [3], mais aussi à de nombreuses personnalités proches d'artistes, comme le poète Victor de Laprade lié à Paul Chenavard du cercle de Berthe de Rayssac [4], d'où l'envoi autographe : « À Monsieur de Laprade, de l'académie française, hommage de son très dévoué Charles Blanc ». Certains livres ont aussi été transmis ou vendus au décès de leur propriétaire. On peut notamment citer l'exemplaire dédicacé à Sainte-Beuve : « À Monsieur Sainte Beuve, de l'académie française, hommage de son très dévoué Charles Blanc ». Celui-ci a ensuite été acheté par la librairie parisienne Henaux en 1870 [5], puis déposé dans la bibliothèque du cercle artistique et littéraire de la rue Volney [6]. Vincent Van Gogh et Georges Seurat ont également manifesté un grand intérêt pour cet ouvrage, accessible dans tous les lycées de France dès 1872 [7].

2 Malgré la large diffusion de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc dans de nombreux cercles artistiques au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, la possibilité de sa circulation dans les mains des peintres impressionnistes s'est révélée jusqu'à ce jour hypothétique. Pour qualifier l'ouvrage de Blanc, le philosophe Jean-Louis Gardies a employé dans les années 1970 l'expression de « bible secrète des impressionnistes [8] », émise dans un commentaire portant sur les ouvrages d'Adolf Reinach :

> Nous avouons en revanche ne pas comprendre Adolf Reinach lorsqu'il affirme (*Ibid.*, p. 53) qu'on peut se rendre compte, entièrement *a priori*, sans recourir à la perception sensible, que la couleur orangé occupe selon sa qualité une situation intermédiaire entre le jaune et le rouge. Non que nous méconnaissions l'universalité des lois que les peintres et les physiciens de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles en Occident, en particulier Goethe, Monge, Chevreul, Charles Bourgeois, Delacroix, ont découvertes ou redécouvertes. Ces lois, dont on peut trouver une remarquable synthèse dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc (Vve Jules Renouard éditeur, seconde édition, 1870, p. 601-617) qui fut la bible secrète des impressionnistes et de leurs successeurs immédiats, expriment bien, à notre avis, encore que ce ne soit pas ici le lieu d'en discuter, des lois en un certain sens *essentielles* [9].

3 Si la lecture de la *Grammaire des arts du dessin* par les impressionnistes a pu être imaginée, aucun exemplaire leur ayant appartenu n'a été recensé ou retrouvé matériellement jusqu'ici, même si l'on connaît l'existence de celui du critique Duranty, un ami de Degas, dont on ne peut toutefois prouver la date précise d'acquisition. Seule son année d'édition, 1870, est certaine. D'après Georges Roque, les impressionnistes ont probablement lu cet ouvrage, ce qui les a incité à peindre à partir de contrastes de complémentaires juxtaposées [10].

4 Faire un inventaire des bibliothèques des artistes impressionnistes vers 1870 s'annonce difficile du fait du manque de moyens de certains peintres, qui ont parfois compté parmi leurs amis des bibliophiles, comme la famille Bibesco liée à Renoir [11]. La recherche sur les bibliothèques des amis des impressionnistes, qui retient particulièrement notre attention dans cet article, s'avère essentielle dans l'éclaircissement des liens entre art et science de la couleur. Elle complète dans la mesure du possible les recherches déjà engagées dans l'analyse des bibliothèques d'artistes, dont le programme de recherche « Bibliothèques d'artistes » initié par Ségolène Le Men [12].

5 Si l'édition d'un ouvrage ne correspond pas forcément à l'année d'entrée dans la bibliothèque du propriétaire, l'envoi autographe de l'auteur situe davantage l'acquisition du livre dans le temps. L'étude des relations entre l'auteur et le bibliophile, ainsi que de leur correspondance, lève parfois certains doutes. En outre, il semble que la consultation des archives et de la correspondance devrait être plus souvent complétée par la recherche matérielle des livres des amis des peintres. En acquérir peut donner accès à des marques d'appartenances ou à des traces qui appuient l'idée selon laquelle le livre aurait été lu par les proches des peintres, voire par les artistes eux-mêmes. C'est en adoptant un tel protocole, en croisant des archives et les ouvrages accessibles dans le marché du livre, que pour la première fois, deux exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc ont été découverts dans l'entourage des peintres impressionnistes. Ces exemplaires placent deux amis de Degas au cœur des envois de Charles Blanc, le critique d'art Philippe Burty et le scientifique Alfred Niaudet. L'existence de l'exemplaire de Burty est confirmée par le catalogue de vente de ses biens, mais l'objet lui-même reste à ce jour non localisé [13]. En revanche, l'exemplaire de

Niaudet a pu être acquis en 2015. Les envois de Charles Blanc à Burty et Niaudet ont très probablement été réalisés entre 1867 et 1875.

6 En quoi la recherche des livres des amis des impressionnistes, et en particulier la découverte de ces deux exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin*, permettrait d'éclaircir les liens entre art et science de la couleur ? En proposant de déterminer les moyens d'accès à l'ouvrage de Blanc pour les peintres, il s'agit d'analyser leurs relations amicales avec des scientifiques ou des critiques. L'étude de ce cercle social interroge l'apport éventuel de ces derniers dans la vulgarisation de théories de la couleur.

7 Bien entendu, la *Grammaire des arts du dessin* n'est qu'un ouvrage parmi d'autres ayant pu exercer une influence, comme celui de Chevreul intitulé *De la loi du contraste* [14], ou encore le livre de Rood [15]. Notre intention est de nous focaliser sur la genèse de l'impressionnisme, d'où un resserrement chronologique autour de 1870. Le corpus comprend donc surtout la *Grammaire des arts du dessin*, étant donné la rareté de l'ouvrage de Chevreul, et les ouvrages de Brücke et Helmholtz dont nous n'avons pas encore découvert d'exemplaire dans l'entourage des peintres [16]. Comme nous allons le montrer, les exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* étudiés dessinent une courte période pour la probable prise de connaissance du livre de Blanc par les peintres. Ceci nous permet non seulement de situer cette possible consultation par rapport au voyage à Londres de Claude Monet et Camille Pissarro, mais aussi de saisir de manière plus complète les indices et les enjeux d'une réaction des peintres par rapport à cet ouvrage si répandu.

Impressionnisme et science de la couleur : sur une « lacune » évoquée par Francastel

La circulation des livres des amis bibliophiles des artistes, une étude complémentaire à celle des bibliothèques d'artistes

8 Dans les années 1960 et 1970, Theodore Reff s'est attaché aux livres de Cézanne et de Degas [17]. En mars 2006, des journées d'études sur les bibliothèques d'artistes des XXe et XXIe siècles, organisées par Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller et Didier Schulmann, se sont tenues à l'Institut national d'histoire de l'art et à la bibliothèque Kandinsky du centre Pompidou à Paris, qui ont donné lieu à la publication de l'ouvrage *Les bibliothèques d'artistes* (XX-XXIe *siècles*) [18]. Ségolène Le Men a encore récemment souligné la pertinence de la recherche portant sur ce sujet [19]. Des analyses ont notamment été menées à propos de la bibliothèque de Claude Monet à Giverny [20]. Complémentaire à de telles recherches, l'élargissement de l'étude sur les bibliothèques d'artistes à celles du cercle social entourant les peintres impressionnistes semble nécessaire, puisque des échanges de livres peuvent avoir eu lieu. De plus, la prise en compte de la difficulté de l'étude des bibliothèques des peintres vers 1870 nous incite à élargir le champ de recherche.

9 Par exemple, l'analyse des biens de Frédéric Bazille décédé en 1870 a démontré que si quelques livres sont repérables dans l'œuvre qui représente son atelier rue de la Condamine [21], ceux-ci ne sont recensés nulle part d'après le registre des mutations après décès qui déclare une « succession directe » sans mentionner d'inventaire. Seule l'estimation totale des biens répartis entre son père, sa mère et son frère, qui s'élève à 640 francs, se révèle bien établie et notée en toutes lettres [22]. L'étude des bibliothèques du cercle social, amical des peintres permettrait de pallier cette difficulté de recensement des ouvrages, en particulier pour l'analyse des liens entre impressionnisme et science de la couleur.

10 Françoise Levaillant distingue plusieurs types de bibliothèques, à savoir les « bibliothèques matérielles (collections de livres possédés et conservés), reconstituées (à travers des indices externes) et virtuelles (collections de livres supposés lus) » [23]. Dario Gamboni

souligne la pertinence de la reconstitution de bibliothèques dispersées ou absentes :

> En l'absence de conservation matérielle, il ne reste alors au chercheur qu'à tenter de reconstituer la bibliothèque virtuelle à l'aide des mentions relevées dans les écrits de l'artiste, notamment dans sa correspondance, des témoignages de tiers voire des œuvres elles-mêmes, où l'on peut repérer – mais c'est alors l'objet même de la recherche plutôt qu'une étape vers la reconstitution de la bibliothèque – les échos de lectures ou de modèles visuels connus par des reproductions [24].

11 Les archives comme les inventaires après décès peuvent s'avérer précieuses. Même si le détail des bibliothèques y est rarement réalisé et complet, les livres eux-mêmes sont susceptibles de ressurgir à tout moment dans le marché du livre et de comporter des traces d'appartenances, comme des *ex-libris*. Il faut y ajouter la possibilité de la présence d'un envoi de l'auteur, très souvent placé sur la page de faux-titre, ainsi que d'annotations. L'exemple de l'étude de la bibliothèque d'Alfred Niaudet nous prouve que d'importants allers-retours entre les archives et le marché du livre peuvent nous en apprendre davantage sur la possible circulation d'ouvrages artistiques et scientifiques dans les mains des peintres, à commencer par Degas. Dans l'inventaire après décès d'Alfred Niaudet, on découvre une description succincte du contenu de sa bibliothèque, constituée en grande partie d'ouvrages scientifiques comme les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, le *Journal de physique*, un *Traité de chimie* parmi 238 volumes dont 18 in-quarto demi reliure [25]. La *Grammaire des arts du dessin* n'est pas mentionnée en toutes lettres, même si elle peut faire partie de ces 18 derniers ouvrages. Sa découverte matérielle a donc été nécessaire pour lever les doutes sur son envoi à l'ingénieur Niaudet.

Sur la nature des documents manquants

12 La découverte de cet exemplaire, présentant un envoi très probablement réalisé entre 1870 et 1875 [26], participe à combler une « lacune » évoquée par Francastel :

> Il est regrettable cependant qu'aucun des familiers du Guerbois n'ait laissé de mémoires sur l'atmosphère du lieu et l'ordre des discussions qui s'y ouvraient à propos des questions artistiques et littéraires du jour, non certes disputes en règles et systématiques, mais jugements libres et familiers. Il n'est guère probable que l'avenir nous apporte désormais de document capital sous la forme de mémoires inédits, parce que, d'une part, la plupart des habitués du lieu ont connu les luttes et la gloire des futurs impressionnistes et qu'ils ont presque tous écrit sur leur vie plutôt que sur leur art dans un but d'apologie ou de polémique – et, d'autre part, parce qu'en somme ce fut une période de courte durée et que, séparée par la guerre, la petite troupe des Monet, des Renoir et des Bazille ne devait plus ensuite ni se retrouver au complet ni reprendre ses habitudes de fréquentation commune. Il y a malheureusement là une lacune, peut-être plus grave encore que le défaut de chronologie, pour la connaissance des œuvres contemporaines de Monet et de ses compagnons. Elle nous laisse ignorer en particulier comment les « impressionnistes » furent initiés à certains courants d'idées scientifiques, dont on sait imparfaitement le rapport avec leur œuvre [27].

13 Si les « mémoires inédits » en question n'ont peut-être jamais existé, des livres ont pu circuler entre les mains des peintres. Ainsi, les documents manquants pourraient correspondre à un certain nombre d'ouvrages qui présenteraient des marques d'appartenances ou des annotations, dont des livres qui traitent de la science de la couleur.

14 La *Grammaire des arts du dessin*, tout comme l'ouvrage de Chevreul intitulé *De la loi du contraste*, fait partie de ces ouvrages qui éclaireraient potentiellement les liens entre impressionnisme et science de la couleur vers 1870, à condition d'en retrouver la trace écrite ou matérielle. Seule l'existence de l'exemplaire d'un autre ami de Degas, Edmond Duranty, a été prouvée. En effet, le catalogue de vente de ses biens mentionne une deuxième édition de 1870 de cet ouvrage [28]. Mais, sans information complémentaire, on ne peut pas dater avec précision l'entrée de ce livre dans la bibliothèque du critique d'art. Les envois permettent de mieux situer dans le temps ces acquisitions et d'étudier les liens entre les auteurs et certains de leurs amis, proches des peintres impressionnistes.

15 Le détail de la bibliothèque de Duranty nous fait également part de son intérêt pour des ouvrages qui portent sur le sujet de

la tapisserie [29]. Dans le catalogue de vente correspondant, on remarque une première édition de 1852 de la *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisserie et de tapis réunies aux Gobelins* rédigée par Antoine Louis Lacordaire [30]. Dans cet ouvrage, dix cercles chromatiques de Chevreul sont mentionnés. Le premier présente les couleurs simples et binaires. Grâce à ces cercles, l'auteur émet la possibilité de « déterminer toutes les couleurs que l'on nomme *rabattues* ou *rompues* » [31]. Ils sont reproduits dans l'ouvrage de Chevreul intitulé *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels* [32]. L'évocation de ces cercles chromatiques semble faire écho à la critique de Duranty à propos de l'œuvre de Degas, *Madame Camus* [33] : « Elle ferait le plus utile frontispice au traité des *Couleurs* de M. Chevreul, voilà tout, pour montrer comment on varie les tons, les demi-tons, quarts, et dixièmes de ton [34]. » D'autres livres que celui de Blanc mentionnent donc les travaux du chimiste, et une étude approfondie des bibliothèques des amis des artistes se révèle pertinente et urgente.

Sur la découverte des exemplaires de la *Grammaire des arts du dessin* de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet

Le critique d'art Philippe Burty et le scientifique Alfred Niaudet, des amis de Degas et de Charles Blanc

16 Philippe Burty a été un familier du café Guerbois et un ami de Degas [35]. Il a fait partie de la rédaction de *La Gazette des Beaux-arts* dès 1859 et a donc côtoyé Charles Blanc. Dans la dédicace de son livre *Chefs-d'œuvre des arts industriels* à ce dernier, datée de novembre 1866, il a fait part de sa lecture de la *Grammaire des arts du dessin* :

> C'est à vous, mon cher maître et ami, que revient de droit la dédicace de ce livre, si imparfait que je le regarde malgré les soins qu'il m'a

> coûté. En m'appelant, le jour même où vous fondiez définitivement la *Gazette des Beaux-Arts*, à en devenir un des collaborateurs assidus, vous me mettiez en rapports constants et directs avec les artistes, les amateurs, les conservateurs de collections publiques de la France et de l'Europe entières. C'est donc à votre bienveillance que je reporte les précieuses relations que j'ai nouées à Paris, en province et à l'étranger. […] Enfin, c'est en lisant cette *Histoire des peintres de toutes les écoles*, qui depuis quinze ans sans interruption tient le public attentif et charmé ; c'est en étudiant cette *Grammaire des arts du dessin* qui forme le cours d'esthétique le plus ingénieux et le plus brillant qu'on ait professé depuis Winckelmann ; c'est en suivant ces grands travaux où l'art et la critique ont une part égale, que j'ai entrepris ce livre [36].

17 Quant à Alfred Niaudet, il a également compté parmi les amis de Degas et de Charles Blanc vers 1870. D'une part, d'après l'historien Daniel Halévy, il a été ami avec Degas à partir du lycée jusqu'à sa mort en 1883, comme en témoigne la réalisation de son portrait vers 1877 [37]. De plus, les deux sœurs d'Alfred Niaudet, Sophie et Alice, ont été des amies des sœurs de Degas, Thérèse et Marguerite [38]. D'autre part, Alfred Niaudet et Charles Blanc se sont rencontrés en 1869 à l'occasion de l'invitation officielle de représentants de l'élite scientifique, littéraire, artistique, militaire par le vice-roi d'Égypte, pour assister à l'ouverture officielle du canal de Suez le 17 novembre 1869. D'après Louis-Jean Breguet, Alfred Niaudet a représenté aux cérémonies d'inauguration son oncle Louis Clément Breguet, trop fatigué pour entreprendre un tel voyage. La Maison Breguet a fourni le système télégraphique du canal de Suez [39]. D'après son ouvrage intitulé *Voyage de la haute Égypte. Observations sur les arts égyptien et arabe* [40], Charles Blanc s'est rendu dans les bazars du Caire avec des amis [41], dont Alfred Niaudet avec qui il a marchandé des tapis [42], et il a manifesté son enthousiasme pour leur splendeur en ayant recours à la notion de contraste [43]. Le beau-frère de Niaudet, le chimiste Marcelin Berthelot, mentionné également dans le livre de Blanc [44], a fait partie du voyage. D'après Louis-Jean Breguet, il a été chargé d'établir les listes de participants français [45]. On peut en conclure que l'ingénieur Alfred Niaudet a été un ami de Charles Blanc et de Degas, et qu'il a possédé un livre intitulé *Grammaire des arts du dessin* présentant un envoi de l'auteur.

Description des ouvrages

18 À ce jour, nous ne connaissons l'exemplaire de la *Grammaire des arts du dessin* ayant appartenu à Philippe Burty que par sa description dans le catalogue de vente de ses biens. Celle-ci nous apprend des détails sur la reliure : « Grammaire des arts du dessin, par Charles Blanc. *Paris*, *Renouard*, 1867, gr. in-8, fig. demi-rel. mar. r. jans. avec coins, tête dor. ébarbé. Exemplaire sur grand papier tiré in-4 avec envoi autographe de l'auteur. »[46] Il s'agit donc d'une demi-reliure maroquin rouge, janséniste avec coins et tête dorée. En revanche, l'exemplaire d'Alfred Niaudet est mieux connu, puisqu'il a pu être repéré dans le marché du livre et acquis. On remarque d'emblée la reliure demi-chagrin rouge à coins (fig. 1), le dos à cinq nerfs et ses entrenerfs ornés de fleurs, du nom de l'auteur et du titre dorés (fig. 2). La marbrure des tranches et des pages de garde est réalisée selon le modèle qu'on nomme « *old Dutch* » à l'aide de rouge, de bleu et de rose (fig. 3). Ces éléments nous indiquent qu'il s'agit très probablement d'une reliure contemporaine de l'année d'édition du livre. On peut lire sur la page de faux titre : « à Monsieur Niaudet Bregued, sympathie et amitié, Charles Blanc » (fig. 4). Il est nécessaire de réaliser à présent quelques recoupements chronologiques afin de déterminer la période de l'envoi à « Niaudet-Breguet ». Nous allons montrer que cette appellation avec laquelle il a signé ses articles de recherche correspond à une période assez précise.

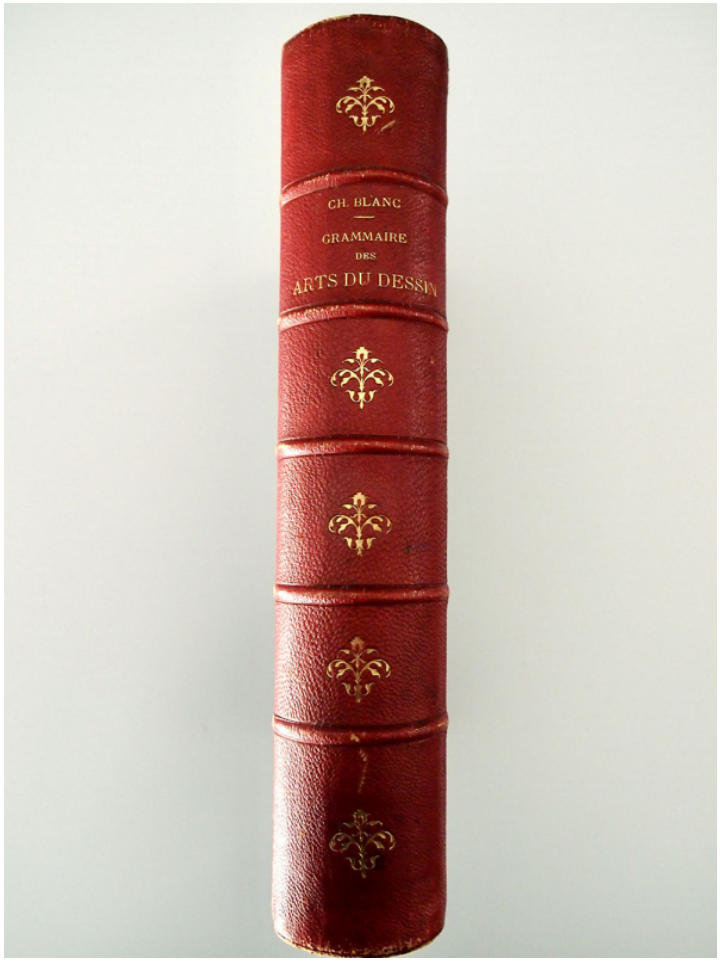
Figure 1.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail de la reliure), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

Figure 2.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail du dos), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

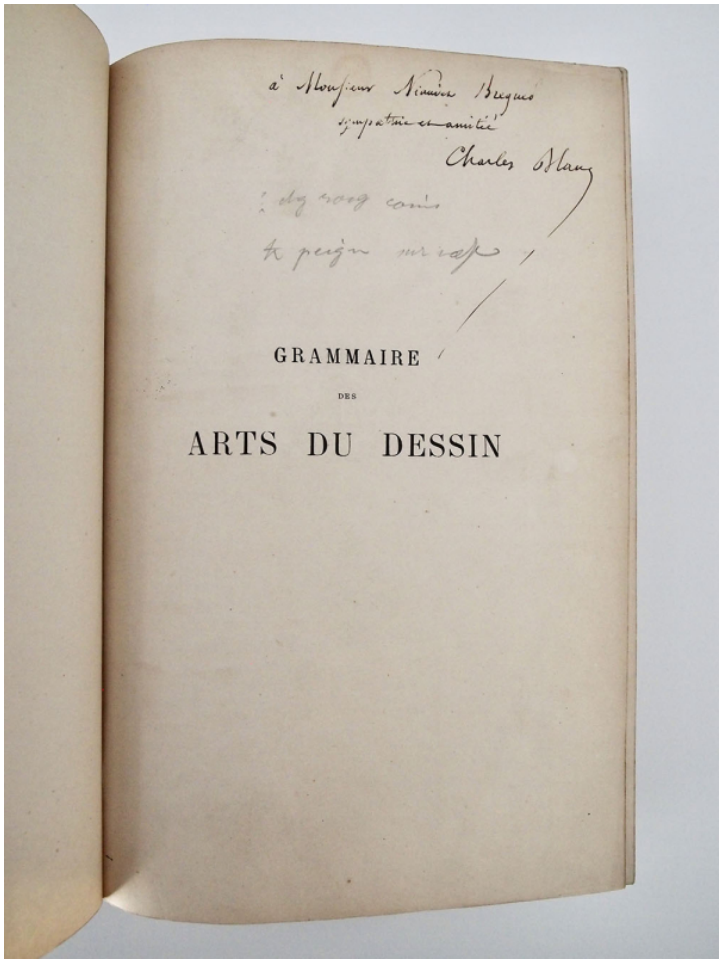
Figure 3.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail d'une page de garde), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

Figure 4.



Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, exemplaire d'Alfred Niaudet (détail de l'envoi d'auteur), Paris, Ve Jules Renouard, 1870.

Crédits : collection de l'autrice.

19 La deuxième édition de la *Grammaire des arts du dessin* est parue entre juillet et décembre 1870 [47]. L'envoi a très probablement été réalisé avant la parution de la troisième édition en 1876. D'après Daniel Halévy, Alfred Niaudet, considéré comme le fils de la famille Breguet depuis la disparition de son père Prosper Niaudet, a été inscrit au lycée Louis-le-Grand sous le nom Breguet-Niaudet [48]. C'est d'ailleurs sous ce nom que son mémoire sur les applications du diapason à l'horlogerie a été présenté à l'Académie des sciences lors de la séance du 10 décembre 1866 [49], et qu'il a signé son premier article paru dans *La Nature* en 1873 [50]. Vers 1875, il a entrepris de signer ses articles sous le nom d'Alfred Niaudet, sans doute pour se

distinguer de son cousin Antoine Breguet, auteur également d'articles pour la revue scientifique *La Nature* [51].

20 L'envoi de la *Grammaire des arts du dessin* à Niaudet se situerait donc entre 1870 et 1875. Ce livre a pu passer dans les mains de Degas, voire dans celles d'autres peintres. On note l'absence d'annotations dans les marges, ou de document inséré dans le livre. Les indices d'une possible lecture ou circulation dans les mains de peintres sont donc à rechercher ailleurs que dans la description matérielle des livres concernés.

Les indices et les enjeux d'une réaction des peintres à l'ouvrage de Charles Blanc

Grammaire des arts du dessin et voyage à Londres

21 La guerre franco-allemande de 1870 s'est déroulée du 19 juillet jusqu'à la signature d'un armistice le 28 janvier de l'année suivante. Frédéric Bazille, engagé le 10 août 1870 dans un régiment de zouaves, est mort à Beaune-la-Rolande le 28 novembre 1870 [52]. Degas s'est d'abord engagé dans l'infanterie, puis a été affecté à l'artillerie pour motif d'une faiblesse de l'œil droit [53]. Renoir a servi dans un régiment de cuirassiers [54]. Quant à Alfred Niaudet, la revue scientifique *La Nature* a décrit ses activités pendant la guerre : « En 1870, il organisait le service télégraphique de l'armée du Rhin ; enfermé dans Metz, il créait un système de communications aériennes pour tromper le blocus ; ensuite il s'échappait sous un vêtement civil pour rejoindre les armées de la Défense nationale [55]. » La *Grammaire des arts du dessin* lui ayant appartenu a peut-être circulé à partir de la fin de l'année 1871 entre les mains des peintres survivants, réunis de nouveau au café Guerbois [56]. Le domicile d'Alfred Niaudet situé au 6 quai des Orfèvres à Paris nous autorise à imaginer des échanges de livres [57].

22 Même si ce scientifique n'a pas été un habitué des rendez-vous des peintres, son exemplaire de l'ouvrage a pu circuler, en premier lieu

dans les mains de Degas qui a manifesté un intérêt pour les publications de Charles Blanc depuis les années 1850 [58]. D'après Francastel, dans l'œuvre du peintre, la couleur tout comme le dessin ont suivi trois étapes distinctes :

> Il ne faut d'ailleurs pas négliger chez Degas l'étude de la couleur – se rappeler le mot de Renoir sur Degas, ennemi surtout de la couleur des autres – et elle aussi marque trois étapes : classique, puis vient la période des pastels et des tons neutres, en partie sous l'influence du japonisme, enfin la période visionnaire et de nouveau impressionniste [59].

À la différence d'une palette encore dominée par des couleurs terreuses dans les années 1860 [60], Degas s'est rapproché vers 1875 des recherches de Monet, Cézanne, Renoir et s'est intéressé notamment au « jeu capricieux des ombres [61] ». La couleur des ombres est un sujet traité dans le livre de Blanc qui recommande de les peindre de la couleur complémentaire de celle dominante dans l'objet en question. Il incite également les peintres à employer le mélange optique [62]. Degas a justement été préoccupé par des effets de lumière complexes, il a eu recours à l'emploi de contrastes de couleurs complémentaires et au mélange optique, repéré notamment par Huysmans à propos du *Portrait d'Edmond Duranty* réalisé en 1879 (fig. 5) :

> Ici, dans le portrait de Duranty, des plaques de rose presque vif sur le front, du vert dans la barbe, du bleu sur le velours du collet d'habit ; les doigts sont faits avec du jaune bordé de violet d'évêque. De près, c'est un sabrage, une hachure de couleurs qui se martèlent, se brisent, semblent s'empiéter ; à quelques pas, tout cela s'harmonise et se fond en un ton précis de chair, de chair qui palpite, qui vit, comme personne, en France, maintenant ne sait plus en faire [63].

D'après Anthea Callen, Degas a représenté une « lumière réfléchie sur l'ombre » à l'aide de « traits d'un bleu violacé étonnant [64] ». Il l'a fait contraster avec la main gauche du critique aux accents de jaune-orangé. La lecture de Blanc ainsi que des discussions avec d'autres peintres ou le scientifique Alfred Niaudet ont pu enrichir sa réflexion sur la couleur. Des échanges d'un autre registre entre art et science

ont probablement eu lieu, puisque Niaudet a été lié avec Étienne Jules Marey et que la représentation du mouvement a intéressé Degas [65].

Figure 5.



Degas, *Portrait d'Edmond Duranty*, 1879, détrempe et pastel sur une toile non apprêtée, Glasgow, collection Burrell, inv. 35.232, 100 x 100 cm.

Crédits : Glasgow Museums Resource Centre, collection Burrell, CC BY-NC 4.0.

24 L'année 1870 n'est pas seulement celle de la deuxième édition de la *Grammaire des arts du dessin*, elle est aussi celle du voyage à Londres de Camille Pissarro et Claude Monet et de leur découverte des œuvres de Turner, un praticien de la division des tons [66]. Georges Roque a démontré la pertinence [67] de la prise en compte du témoignage de Georges Lecomte paru dans la courte monographie *Les Hommes d'aujourd'hui*. Selon ce dernier :

> Durant leur séjour de dix mois dans cette ville, ils envoient des tableaux à l'Académie nationale qui réprouve leur audace. Pourtant,

> sur cette terre britannique, les yeux avaient été éduqués par Turner qui, depuis longtemps, s'était restreint aux seules couleurs du prisme. Ils trouvent dans l'étude de son œuvre la confirmation de théories discutées déjà dans l'intimité et réalisées en des essais individuels qui ne s'étaient pas encore publiquement manifestés : *la loi des couleurs complémentaires et, sa fin naturelle, la division du ton.* Ce séjour en Angleterre hâta l'évolution impressionniste. Rentrés à Paris, MM. Pissarro et Monet se firent les exégètes de la nouvelle technique. Vite leurs amis, préparés par les tentatives antérieures, reconnurent la précellence du mélange des couleurs sur la rétine au mélange forcément plus ténébreux qui s'opère sur la palette. La reconstitution optique des couleurs complémentaires divisées sur la toile leur donnait enfin ces clartés blondes si patiemment cherchées ! L'impressionnisme, issu de théories précises, se manifesta bientôt dans l'éclat de sa lumineuse et vibrante harmonie… [68].

25 Des allers-retours entre l'interprétation des idées de Chevreul par Charles Blanc et la pratique des peintres impressionnistes ont été favorisés dès la publication de cet ouvrage. L'année 1870 a probablement eu des répercussions à plus long terme : un changement dans la technique des peintres, une « évolution décisive » selon Francastel, s'est observé vers 1875 [69], soit un an avant la parution de la troisième édition de la *Grammaire des arts du dessin*. Les exemplaires de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet édités respectivement en 1867 et 1870 ont probablement joué le rôle de support de réflexion et de recherche pour les peintres.

La *Grammaire* de Renoir et la *Grammaire des arts du dessin*

26 L'écriture d'une autre grammaire, comme celle de Renoir, rédigée de 1883 à 1884, constitue une autre réaction possible à la lecture de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, disparu en janvier 1882. John House a soulevé le lien entre le projet de Renoir et le livre de Blanc : « L'idée d'un *Abrégé de la grammaire des arts*, titre que Renoir avait donné à ce projet de publication, répond évidemment à des manuels célèbres, comme la *Grammaire des arts du dessin* (1867) et la *Grammaire des arts décoratifs* (1882) de Charles Blanc. » [70] Dans son ouvrage intitulé *Nature's workshop, Renoir's Writings on the*

Decorative Arts, Robert L. Herbert signale l'opposition des idées de Renoir à celles que Blanc expose dans sa *Grammaire des arts du dessin* [71].

27 Nous pouvons illustrer les liens entre les écrits du peintre et le livre de Blanc, en comparant quelques citations issues des deux ouvrages. Faisant de la notion d'irrégularité présente dans la nature le point central de sa recherche, Renoir souligne la soumission des objets qui nous entourent aux variations de lumière :

> Pas une feuille n'est pareille dans un arbre si gros qu'il soit, elle est irrégulière par elle-même et comme dessin et comme couleur, etc.... Et comme si cette irrégularité ne suffisait pas à égayer nos yeux, les vents s'en sont mêlés, le soleil pour les éclairer différemment à chaque seconde, les heures, le jour, la nuit, la pluie etc.... comme pour ajouter encore de la variété dans la variété même [72].

Au contraire, Charles Blanc, en distinguant la beauté de l'agréable, rejette la notion de variation :

> Soumise à toutes les variations du jour et de l'heure, la beauté, — cette beauté qui contient l'idée immortelle, qui révèle le divin, — deviendrait le pur jouet de nos sensations mobiles. Celui qui l'aurait admirée aujourd'hui la répudierait demain, et chacun de nous pouvant la juger suivant son impression personnelle, on la verrait plus changeante que la fantaisie et moins durable que la mode [73].

Par ailleurs, Renoir insiste sur le rejet de la « régularité du compas » :

> Pour vous convaincre, regardez sans craintes les grands maîtres des belles époques et vous verrez qu'ils étaient avant tout des irréguliers, esclaves de la nature qu'ils aimaient. Ils ont créé l'irrégularité dans la régularité même : c'est-à-dire que de fois ils en sont arrivés, pour satisfaire le goût sans abandonner leur principe, à faire l'irrégularité dans la régularité même. Exemple : St. Marc, régulier à l'œil, dans son ensemble pas un détail pareil. La régularité de l'œil étant la seule permise, ils ont rejeté la régularité du compas [74].

Ce passage s'oppose clairement aux idées développées dans la *Grammaire des arts du dessin* :

> Les sculpteurs, les peintres surtout, redoutent l'empire de la géométrie. Ils considèrent la règle comme une entrave à la liberté de leurs inventions, et ils rappellent volontiers qu'il faut avoir *le compas dans l'œil*, suivant le mot de Michel-Ange, sans songer que ce grand homme, avant de s'exprimer ainsi, avait eu longtemps le compas dans la main. Loin de gêner les allures du génie, la règle des proportions est justement ce qui lui permet d'être libre [75].

28 La *Grammaire* de Renoir pourrait donc se constituer en tant qu'indice de la lecture du livre de Charles Blanc et comme réaction à cette publication si répandue.

La *Grammaire des arts du dessin* : une incitation à lire *De la loi du contraste* ? L'accès à l'ouvrage de Chevreul probablement facilité par les amis des peintres

29 L'ouvrage de Blanc qui mentionne le nom de Michel Eugène Chevreul [76] a peut-être incité les impressionnistes à consulter le livre du chimiste. D'après Georges Roque, Camille Pissarro a probablement connu les idées de Chevreul [77]. Cette influence est bien visible dans le recours à des cadres blancs à l'exposition de 1877 plutôt qu'à des cadres dorés [78], dans l'encadrement de ses eaux-fortes – exposées dans une salle « lilas avec bordure jaune serin [79] » – avec un passe-partout jaune et un cadre violet lors de la cinquième exposition impressionniste en 1880, ainsi que dans le choix de cadres de la couleur complémentaire de la couleur dominante de l'œuvre picturale à la sixième exposition impressionniste en 1881 [80].

30 D'après Isabelle Cahn, Claude Monet, Edgar Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot ont également eu recours au cadre blanc [81]. Cassatt et Degas ont aussi employé des cadres colorés [82]. D'après Georges Roque, l'un des sujets d'intérêts de Chevreul a été l'influence de la couleur d'un cadre sur l'œuvre encadrée [83]. Il y recommande de nuancer la couleur d'un cadre gris de la complémentaire de la couleur dominante de l'œuvre [84], et il rend compte de tests mettant en jeu

huit couleurs différentes de passe-partout avec un neuvième blanc pour l'encadrement d'une lithographie [85]. Or, Georges Roque a signalé la rareté de l'ouvrage *De la loi du contraste*, épuisé depuis le début des années 1850 [86].

31 On ne connaît pas encore à ce jour le moyen par lequel les peintres ont pu en prendre connaissance. L'entourage scientifique gravitant autour de Degas, comme Alfred Niaudet et son beau-frère Marcelin Berthelot, a peut-être joué un rôle dans la facilitation de l'accès au livre de Chevreul vers 1870, même si la présence de celui-ci dans une bibliothèque de l'un des proches du peintre reste à prouver. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il y a eu des échanges de livres entre Marcelin Berthelot et Michel-Eugène Chevreul, comme le montre par exemple l'envoi autographe des « Recherches sur le soufre » [87] de Berthelot à Chevreul vers 1857 [88].

32 La *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc a donc été à portée de main des peintres, les futurs impressionnistes, dès sa publication en volume en 1867, par sa présence dans les bibliothèques de leurs amis. La découverte des exemplaires de Philippe Burty et d'Alfred Niaudet nous permet aujourd'hui de l'affirmer avec certitude et démontre la pertinence des recherches sur les bibliothèques du cercle amical des peintres vers 1870. Il reste possible que ces derniers aient consulté l'œuvre de Blanc dans la *Gazette des Beaux-arts* avant même sa parution en volume. Si prouver sa lecture reste difficile, d'autres indices, comme la rédaction d'une autre *Grammaire* par Renoir entre 1883 et 1884, semblent affirmer la prise en compte de l'existence de l'ouvrage de Blanc, un possible tremplin pour la consultation d'autres ouvrages, comme celui de Chevreul intitulé *De la loi du contraste*.

NOTES

1 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Ve Jules Renouard, 1867.

2 Cette requête a été rédigée en août 1867 sur du papier comportant un timbre fiscal et un cachet impérial en relief, ce qui lui confère une dimension juridique. Claudius Popelin invente un personnage fictif, « Abraham Gripperols », huissier, auteur de cette sommation. Il a joué avec

le support et la langue française, en se désignant comme « peinctureur » et en présentant Charles Blanc comme « escrivain demeurant au bailliage Sainct-Gratien lez-Enghien au gouvernement de l'Isle de France ». Voir Claudius Popelin, *Requête artistique adressée à Charles Blanc à propos de l'envoi d'un exemplaire de la* Grammaire des arts du dessin, 1867, collection de l'autrice.

3 Ce livre ayant appartenu à Auguste Hesse a fait ensuite partie de la bibliothèque de Pol Nicard, bibliothécaire et archiviste de la Société des antiquaires de France. Voir *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Pol Nicard*, Paris, Ém. Paul, M. Huard et Guillemin, 1892, p. 22.

4 Sarah Hassid, *Héros, errants d'une histoire à contretemps. Le salon littéraire, artistique et musical de Madame de Rayssac*, Paris, GrandPalaisRMN Éditions, 2015.

5 Archives de Paris, Maître Delbergue Cormont, vente de livres après décès de Sainte-Beuve, vacation du 22 mars 1870, nº 102, D.60E^{3}21.

6 *Cercle artistique et littéraire, 7 rue Volney, Catalogue général de la bibliothèque*, Issoudun, 1911, p. 39.

7 Voir Claire Barbillon, « L'esthétique pratique de Charles Blanc », dans Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 27-29.

8 Jean-Louis Gardies, *Essai sur les fondements* a priori *de la rationalité morale et juridique*, Paris, librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972, p. 63, note 12.

9 *Ibid.*

10 Georges Roque, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009, p. 290.

11 Marc Le Cœur, *Charles Le Cœur (1830-1906), architecte et premier amateur de Renoir*, Paris, GrandPalaisRMN Éditions, 1996, p. 50-51.

12 Voir le site internet consacré à la recherche sur les bibliothèques d'artistes, https://lesbibliothequesdartistes.cnrs.fr/ (consulté le 6 mars 2026).

13 *Catalogue de la bibliothèque de Philippe Burty*, Paris, Ém. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891, p. 31.

14 Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de*

Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

15 Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs et de leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris, Germer Baillière, 1881.

16 Ernst Brücke, *Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, J. Schutzenberger trad., Paris, J. B. Baillière et fils, 1866. Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique*, Émile Javal et N. TH. Klein trad., Paris, Victor Masson et fils, 1867.

17 Théodore Reff, « Reproductions and Books in Cézanne's Studio », *Gazette des beaux-arts*, vol. 6, nº 56, 1960, p. 303-309 et, du même auteur, « Degas and the Literature of his Time », dans Ulrich Finke (dir.), *French 19th Century Painting and Literature with Special Reference to the Relevance of Literary Subjects Matter to French Painting*, Manchester, Manchester University Press, 1972, p. 182-213. Cités dans Ségolène Le Men, « Les bibliothèques d'artistes : une ressource pour l'histoire de l'art », *Perspective*, nº 2, 2016, https://doi.org/10.4000/perspective.6872.

18 Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller (dir.), *Les bibliothèques d'artistes* (XX-XXI*e siècles*), Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.

19 Ségolène Le Men, *op. cit.*

20 Ségolène Le Men (dir.), Félicie De Maupeou, Claire Maingon, *La Bibliothèque de Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

21 Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille*, 1870, huile sur toile, H. 98 ; L. 128 cm, Paris, musée d'Orsay.

22 Archives départementales de l'Hérault, registre des déclarations de mutation par décès, côte 3Q10193, déclaration nº 132 du 26 mai 1871 par Claude Marc Bazille, frère du peintre.

23 Françoise Levaillant, « Les bibliothèques d'artistes et la culture de l'imprimé », dans Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller (dir.), *op. cit.*, p. 21.

24 Dario Gamboni, « Des livres au livre : les bibliothèques d'Odilon Redon », dans Françoise Levaillant, Dario Gamboni, Jean-Roch Bouiller (dir.), *op. cit.*, p. 172.

25 Archives nationales, Napoléon Dufour, notaire à Paris, inventaire après décès d'Alfred Niaudet, 12/12/1883, MC/ET/XLVIII/1195.

26 La troisième édition du livre de Charles Blanc date de 1876. Voir Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Ve Jules Renouard, 1876.

27 Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974, p. 23-24.

28 Émile Zola et collectif, *Vente par suite du décès de Émile Duranty, homme de lettres. Tableaux modernes, esquisses, aquarelles, pastels, dessins, eaux-fortes, livres*, Paris, Gauthier-Villars, 1881, p. 4. Voir Marianne Marcussen, « Duranty and the Impressionistes », *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, n° 6, 1979, p. 27-49.

29 *Ibid.*, p. 12-13.

30 Antoine-Louis Lacordaire, *Notice sur l'origine des travaux des manufactures de tapisserie et de tapis réunies aux Gobelins et catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9734562d.texteImage.

31 *Ibid.*, p. 54.

32 Michel Eugène Chevreul, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1864, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510069n.texteImage.

33 Edgar Degas, *Madame Camus*, 1869-1870, peinture à l'huile sur toile, 72,7x 92,1 cm, Washington, National Gallery of Art.

34 Edmond Duranty, « Le Salon de 1870 », *Paris-Journal*, 8 mai 1870.

35 Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, t. 1, Paris, Denoël, 1979, p. 85.

36 Philippe Burty, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, Paris, Paul Ducroq, libraire-éditeur, 1866, dédicace, n. p.

37 Edgar Degas, *Alfred Niaudet*, vers 1877, huile sur toile, 46,04 x 32,07 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

38 Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Édition de Fallois, 1995, p. 8-10.

39 Louis-Jean Breguet, *Les Breguet : Pionniers des Télécoms*, Éditions familiales de la Forge, 2010, p. 56-58.

40 Charles Blanc, *Voyage de la haute Égypte. Observations sur les arts égyptien et arabe*, Paris, Ve Jules Renouard, 1876.

41 *Ibid.*, p. 55.

42 *Ibid.*, p. 57-58.

43 *Ibid.*, p. 59.

44 *Ibid.*, p. 97.

45 Louis-Jean Breguet, *op. cit.*, p. 58.

46 *Catalogue de la bibliothèque de Philippe Burty*, *op. cit.*, p. 31.

47 *Gazette des beaux-arts, 12e année, deuxième période, t.* 4, Paris, 1870, p. 521.

48 Daniel Halévy, *op. cit.*, p. 8-9.

49 *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences, t.* 63, Paris, Gauthier-Villars, 1866, p. 991-992.

50 Alfred Niaudet-Breguet, « Machine magnéto-électrique de Gramme », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n° 22, 1873, p. 341-345.

51 Antoine Breguet, « Sur les systèmes articulés de Watt, de MM. Sarrut, Peaucellier et Hart », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n° 105, 1875, p. 10-14.

52 John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Hachette littératures, 2007, p. 164, 167.

53 *Ibid.*, p. 166.

54 *Ibid.*, p. 164.

55 « Nécrologie : Alfred Niaudet », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n°543, 1883, p. 350.

56 John Rewald, *op. cit.*, p. 179.

57 Archives en ligne de la Ville de Paris, Mariages du 2e ardt, 1871, V4E2588, 12/09/1871, acte n° 350.

58 Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 71.

59 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 212, note 21.

60 Anthea Callen, *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, Sylvie Messinger, 1983, p. 58.

61 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 104.

62 Georges Roque, *op. cit.*, p. 266-282.

63 Joris-Karl Huysmans, *L'art moderne*, Paris, Librairie Plon, 1883, p. 119.

64 Anthea Callen, *op. cit.*, p. 100-103.

65 Alfred Niaudet a connu personnellement Étienne Jules Marey. Il a présenté son chronographe dans la revue *La Nature* en 1874 ainsi que son appareil mécanique pour l'étude du vol des oiseaux lors de la séance du 31 mars 1875 de l'Association française pour l'avancement des sciences. Il a probablement fait connaître à Degas le numéro 289 du 14 décembre 1878 de *La Nature* et les photographies d'Eadweard Muybridge décrivant les allures du cheval et renvoyant à la mention manuscrite présente dans l'un des carnets du peintre : « Journal : La Nature Victor Masson (année 1878) ». Voir Alfred Niaudet-Breguet, « Chronographe du Dr Marey », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, nº 49, 1874, p. 353-354 ; *Bulletin hebdomadaire de l'association pour l'avancement scientifique de France*, *t.* 15, nº 386, 1875, p. 401 ; Gaston Tissandier, « Les allures du cheval représentées par la photographie instantanée », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, nº 289, 1878, p. 23-24 ; Degas, *Carnet* 23, Paris, BnF, p. 81, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438700s/f83.item.

66 Voir Gerald Finley, « Turner: An Early Experiment with Colour Theory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 30, 1967, p. 357-366, https://doi.org/10.2307/750750, cité dans Georges Roque, *op. cit.*, p. 584, note 41.

67 *Ibid.*, p. 295.

68 Georges Lecomte, « Camille Pissarro », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. 8, nº 366, s. d. [1890], n. p., https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1192407s/f225.item. C'est l'auteur qui souligne. Cité dans Georges Roque, *op. cit.*, p. 296.

69 Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 28.

70 John House, « Les mondes de Renoir », *Renoir*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 18, note 33.

71 Robert L. Herbert, *Nature's workshop, Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 9, note 14.

72 *Ibid.*, p. 214.

73 Charles Blanc, *op. cit.*, p. 15.

74 Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 214.

75 Charles Blanc, *op. cit.*, p. 55.

76 *Ibid.*, p. 604.

77 Georges Roque, *op. cit.*, p. 299-303.

78 Georges Lecomte, *op. cit.*

79 Lettre de Pissarro à son fils Lucien, 28 février 1883, Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro*, *t. 1*, 1865-1885, Paris, 1980, p. 177, cité dans Georges Roque, *op. cit.*, p. 301.

80 Georges Lecomte, *op. cit.*

81 Isabelle Cahn, « Les cadres impressionnistes », *Revue de l'Art*, n° 76, 1987, p. 58, https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1987_num_76_1_347631.

82 *Ibid.*, p. 59.

83 Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste*, *op. cit.*, p. 354-355. Voir G. Roque, *op. cit.*, p. 299-300.

84 *Ibid.*, p. 355.

85 *Ibid.*, p. 356-360.

86 Georges Roque, *op. cit.*, p. 290.

87 Marcelin Berthelot, « Recherches sur le soufre », *Annales de chimie et de physique*, *3e série*, *t.* XLIX, Paris, s. d., [1857], collection particulière.

88 Sur les relations entre Marcelin Berthelot et Michel-Eugène Chevreul, voir Jean Jacques, « Chevreul et Berthelot », dans Georges Roque, Bernard Bodo, Françoise Viénot (dir.), *Michel-Eugène Chevreul. Un savant, des couleurs* !, Paris, 1997, p. 61-64.

ABSTRACTS

Français

Dresser un inventaire des livres ayant appartenu aux peintres impressionnistes vers 1870 s'avère difficile. En nous tournant vers leur cercle amical et en prenant en compte les envois d'auteur et le marché du livre, nous prouvons de manière inédite la circulation de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc dans leur entourage dès 1867. La découverte des envois de cet ouvrage au critique d'art Philippe Burty et au scientifique Alfred Niaudet, deux amis de l'auteur et de Degas, relance l'espoir de retrouver des documents qui permettent de comprendre la manière dont les peintres ont pu appréhender certaines théories scientifiques. L'étude des bibliothèques du cercle amical des peintres, complémentaire à celle des bibliothèques d'artistes, se révèle alors indispensable à l'analyse des liens

entre impressionnisme et science de la couleur. Ainsi, à partir de cette double découverte, nous interrogeons la notion de « lacune » mobilisée par Francastel, pour évoquer le manque d'archives qui documenteraient la genèse de l'impressionnisme. Grâce à ces exemplaires, nous pouvons non seulement déterminer avec précision quelques moyens par lesquels les peintres ont pu prendre connaissance du livre de Blanc, mais aussi dessiner un éventail précis de dates d'une possible lecture. Enfin, la présence de ces ouvrages dans l'entourage des impressionnistes nous autorise à imaginer des allers-retours probables entre la *Grammaire des arts du dessin* et l'expérience du voyage à Londres de Monet et Pissarro.

English

Compiling an inventory of books that belonged to Impressionist painters around 1870 is proving difficult. By turning to their circle of friends and taking into account author sendings and the book market, we are able to prove, for the first time, that Charles Blanc's *Grammaire des arts du dessin* was circulating among their relatives as early as 1867. The discovery of copies of this work sent to art critic Philippe Burty and scientist Alfred Niaudet, two friends of the author and Degas, revives hopes of finding documents that will help us understand how the painters were able to grasp certain scientific theories. The study of the libraries of the painters' circle of friends, complementary to that of artists' libraries, is therefore essential to the analysis of the links between Impressionism and the science of colour. Thus, based on this double discovery, we question the notion of "gap" used by Francastel to refer to the lack of archives documenting the genesis of Impressionism. These copies not only make it possible to determine precisely some of the ways in which the painters may have become acquainted with Blanc's book, but also to draw up a precise range of dates for its possible reading. Finally, the presence of these books in the circle of the Impressionists allows us to imagine likely connections between *Grammaire des arts du dessin* and Monet and Pissarro's experience of their trip to London.

INDEX

Mots-clés

impressionnisme, bibliothèque, science, couleur, grammaire

Keywords

Impressionism, library, science, colour, grammar

AUTHOR

Ingrid Bray
Université Grenoble Alpes, CNRS, UMR Litt&Arts, 38000 Grenoble, France
IDREF : https://www.idref.fr/300095635