spirituel voyageur, que, parmi ces figures gigantesques, il y en a qui n'ont pas deux pieds effectifs de hauteur; cela est vu de fond en comble, depuis la plante des pieds jusqu'à la tête, et, pour le coup, je vous jure bien qu'elles sont en l'air. » M. Paul Rochery reconnaît, dans la voûte de Saint-Jean, l'œuvre d'un peintre qui joignait un goût sûr à une imagination extraordinaire. « Cette gloire, qui entoure le Christ d'une lumière prodigieuse, ouvre, pour ainsi dire, les espaces célestes : les yeux se troublent, l'imagination s'exalte, et l'on se croit transporté hors du monde réel, dans ce royaume des cieux dont le grand poëte de Pathmos a raconté les mystères. Les apôtres ont une gravité si sereine, les enfants qui se jouent au milieu des nuages impalpables sont si beaux, si frais, si purs, que tout cela ne peut appartenir à la terre. Du reste, Corrége ne s'est guère inquiété de suivre la tradition : il n'a pas craint de représenter plusieurs des apôtres entièrement nus, ce qui lui permettait de montrer toute sa science dans l'anatomie du corps de l'homme, et de produire ces magnifiques raccourcis dont aucun peintre n'a su tirer des effets aussi merveilleux. L'aspect magique de ce dôme tient surtout à l'emploi du clair-obscur. C'est par cette connaissance approfondie des effets de lumière et par le sentiment du rôle qu'elle peut jouer dans toute composition, que Corrége atteint à la fois à la vérité la plus exacte et à la plus saisissante poésie. » Tout en blâmant les dimensions gigantesques données aux figures, M. Jean Rousseau reconnaît que « c'est la première fois qu'on voit le Corrége, ce peintre de la grâce, prendre un vol décidé vers le grand style. Apollon a jeté ses pipeaux, disait Winckelmann, et le berger a fait place au dieu; il parcourt, sur son char enflammé, les plus hautes régions de l'Olympe. Ainsi du Corrége transfiguré, et dont le talent se revêt d'une puissance imprévue. Le peu de draperies qui voilent ces figures d'apôtres sont d'un jet un peu cherché, mais large; les têtes sont superbes; les mains, les pieds se modèlent magistralement. A première vue, ces apôtres font songer aux coloris de Michel-Ange, à ses prophètes, à son Moïse; c'est le comble de la grandeur et de la majesté. Mais il reste une distance pourtant entre les deux maîtres. Le Corrége a beau s'élever dans les sphères supérieures, il ne se refait pas. Il s'en faut qu'il ait le nerf, l'accent impérieux du sculpteur florentin. La préoccupation constante du charme vient amollir mal à propos la souveraine beauté de ses saints. L'ostentation qu'il déploie ici encore, dans la perspective, annule complétement son Christ, où il n'a cherché à rendre qu'un homme vu de bas en haut. » Il est certain qu'au temps où le Corrége exécuta cette fresque l'art de composer ces grandes machines, de produire ces merveilleux effets de bas en haut, était encore dans l'enfance : Michel-Ange n'avait point encore peint son terrible *Jugement dernier*, que, par une singulière inadvertance, quelques critiques, entre autres Ratti, accusent le Corrége d'avoir copié. Parmi les autres fresques dont ce dernier avait décoré l'église de Saint-Jean, on remarquait un *Couronnement de la Vierge*, qui ornait la tribune, et dont on conserva quelques fragments, lorsqu'on détruisit cette tribune pour agrandir le chœur.

Quelque digne d'admiration que soit l'*Ascension du Christ*, peinte sur la voûte de l'église Saint-Jean, elle cède la prééminence à l'*Assomption de la Vierge*, que le Corrége représenta dans la coupole de la cathédrale de Parme, et qu'il termina en 1530. Cette fresque, qui excita l'enthousiasme de tous ceux qui la virent à l'époque où elle avait encore toute sa fraîcheur primitive, ne peut plus guère être appréciée aujourd'hui, tant elle est altérée. « La peinture est tombée par écailles, par plaques, par lambeaux, dit M. Rousseau. Ce n'est plus guère qu'une immense tache blanche. Çà et là, vagues comme des visions, on voit passer des têtes sans corps, des corps sans tête. On voit encore, vers le bas de la scène, s'agiter un pêle-mêle de jambes, puis tout est dit. Ces jambes appartenaient aux anges qui suivaient, dans son vol, la Vierge radieuse. Pauvres débris qui ne donnent que l'idée d'une composition un peu enchevêtrée, et qui ne laissent rien deviner des beautés de l'ordonnance centrale! Ce tas de jambes coupées, seul reste de ce chef-d'œuvre, semblent une ironie insultante de la destinée. On dirait qu'elle les a laissées là pour donner raison à ce marguillier, qui disait au Corrége insolemment : « Est-ce un plat de grenouilles que vous avez voulu peindre? » Il y a quelque exagération dans ce que M. J. Rousseau dit de l'état de dégradation de la voûte du dôme de Parme; avec un peu de bonne volonté, on distingue encore assez nettement l'admirable groupe de la Vierge reçue dans le ciel et couronnée par son Fils (v. COURONNEMENT), et plusieurs des apôtres, des saints ou des anges qui assistent à la glorification de la Mère de Dieu. Quant au mot insolent du marguillier, il est rapporté par la plupart des biographes, qui donnent à entendre que le Corrége eut fort à se plaindre des exigences ridicules des membres de la fabrique; il paraît même que le dégoût qu'il en ressentit lui fit renoncer à exécuter les peintures de la tribune de la cathédrale. Il mourut le 5 mars 1534, quatre ans après avoir terminé la coupole : soit par suite de la fatigue qu'il dut éprouver en exécutant cet immense ouvrage, soit par toute autre cause, sa santé s'était fort affaiblie; c'est ce qu'il est permis, du moins, de conjecturer, car, dans les quatre dernières années de sa vie, on ne trouve la trace d'aucun travail important. Vasari prétend qu'il mourut d'une fluxion de poitrine qu'il avait contractée en rapportant, de Parme à Correggio, une somme de 60 écus qu'on lui avait payée en monnaie de cuivre. Mais c'est là un conte, accrédité depuis sans examen par les biographes.

Les descriptions spéciales que nous consacrons à la plupart des chefs-d'œuvre du Corrége nous dispensent d'entrer ici dans les détails. Il nous suffira de donner la liste de ceux de ces ouvrages qui ont le plus de célébrité. Le Louvre n'a que deux tableaux à l'huile du Corrége, mais ils peuvent être cités parmi les meilleurs; ce sont : le *Mariage mystique de sainte Catherine* et le *Sommeil d'Antiope;* notre musée national possède, en outre, deux peintures à la gouache d'une exquise finesse, la *Vertu victorieuse des Vices* et l'*Homme sensuel*, ainsi que plusieurs beaux dessins. Au musée de Parme se trouvent plusieurs tableaux de premier ordre, qui avaient été apportés à Paris sous le premier empire : la *Vierge au saint Jérôme*, la *Madone à la tasse* ou *à l'écuelle* (exécutée vers 1528), le *Martyre de saint Placide et de sainte Flavie*, la *Déposition du Christ*, le *Portement de croix* (tableau de la première manière). Le musée des Offices, à Florence, renferme : une *Sainte Famille*, une *Madone* et une *Tête de saint Jean-Baptiste;* le palais Pitti : une *Tête d'enfant;* le musée de Naples : la *Madone au lapin* ou la *Zingarella*, le *Mariage de sainte Catherine*, un *Sainte Famille*, une *Pietà* ou *Déposition de croix* (ébauche) et une gouache représentant la *Vierge et l'Enfant;* le Vatican : le *Rédempteur assis sur l'arc-en-ciel* (œuvre contestée); la galerie Borghèse : une *Danaé*, chef-d'œuvre de grâce et de délicatesse; le palais Doria (Rome) : la *Gloire couronnant la Vertu* ou la *Vertu entre les Sciences* (esquisse); le musée de Madrid : le *Christ et la Madeleine* ou *Noli me tangere*, qui a longtemps figuré à l'Escurial; le musée de Saint-Pétersbourg : le *Mariage de sainte Catherine* (autrefois dans la collection du comte de Bruhl), une *Madone allaitant l'Enfant Jésus* et deux *Groupes d'enfants* (étude); la National Gallery (Londres) : l'*Éducation de l'Amour* ou *Mercure instruisant Cupidon en présence de Vénus* (autrefois dans la collection du duc de Mantoue), un *Ecce homo*, la *Vierge au panier*, le *Christ au jardin des Olives*, etc.; la pinacothèque de Munich : la *Vierge et l'Enfant entre saint Ildefonse et saint Jérôme;* la *Vierge glorieuse*, une *Tête d'ange* (fragment de fresque), etc.; la galerie de Dresde : la *Madeleine au désert* (chef-d'œuvre popularisé par la gravure et la photographie), la *Nativité* ou la *Nuit* (autre chef-d'œuvre non moins fameux), la *Vierge au saint François*, la *Vierge au saint Georges*, la *Vierge au saint Sébastien*, le portrait de Grilenzoni, médecin du Corrége; le musée du Belvédère (Vienne) : *Jupiter et Io* et l'*Enlèvement de Ganymède;* le musée de Berlin : *Jupiter et Io* et *Léda*, deux peintures délicieuses que le fils du duc d'Orléans, dans un accès de ridicule pruderie, fit couper en morceaux, et dont il fit présent ensuite au peintre Coypel.

Nul peintre n'a excité des admirations plus passionnées que le Corrége. Jules Romain déclara que son coloris était le meilleur qu'il connût. Lanzi dit qu'il se rapproche du Giorgione pour l'empâtement de ses couleurs et du Titien pour le ton; il ajoute, d'après Mengs, qu'il est supérieur à tous pour la dégradation des teintes, et qu'il parvient, au moyen du clair-obscur, à introduire dans ses peintures le beau idéal. L'Algarotti, en voyant le *Saint Jérôme* du musée de Parme, fut saisi d'une si vive admiration pour le peintre, qu'il s'écria : « O maître, c'est toi seul qui me plais! » Annibal Carrache, lui-même, déclara qu'il ne changerait pas ce tableau contre la *Sainte Cécile* de Raphaël. C'est à la suite de ce dernier maître, au second rang parmi tous les peintres, que Mengs place le Corrége, en faisant observer que si Raphaël peignit d'une façon plus exquise les effets des passions, l'Allegri lui fut supérieur dans la manière de rendre les effets extérieurs des corps, et qu'il perfectionna la peinture en ajoutant à la grandeur et à la vérité une certaine élégance qui satisfait à la fois les yeux et la sensibilité du spectateur. Le Corrége, quand il excelle, est un peintre digne d'Athènes, disait Diderot; Apelle l'aurait appelé son fils. Il est juste d'ajouter qu'à force de chercher la grâce, la variété et le pittoresque des attitudes, le Corrége effleure parfois le maniérisme et n'a pas toujours un goût assez pur, assez élevé, surtout dans ses peintures religieuses. M. Jean Rousseau le lui a reproché bien sévèrement : « Le raffinement poussé jusqu'à la corruption, tel est, en dernière analyse, le caractère dominant du Corrége. C'est par là même qu'il plaît et par là qu'il séduit. Je conviens volontiers que la largeur, l'audace, l'aisance merveilleuse de son exécution lui méritent le rang qu'il occupe parmi les souverainetés de la peinture. Son dessin est la souplesse même; il rayonne d'une grâce que Raphaël n'a pas éclipsée; il est plein de raccourcis d'autant plus étonnants, que Michel-Ange n'en avait pas encore donné l'exemple. L'exécution du Corrége n'hésite, pour ainsi dire, en rien; ses effets sont savamment distribués, nettement décidés; sa couleur parcourt, comme en se jouant, les gammes les plus délicates, les harmonies les plus caressantes. Mais qui ne voit le vice caché sous cette habileté inouïe? Est-ce à la vérité qu'elle vise? Quel admirateur du Corrége oserait l'affirmer? Non, ce qu'il poursuit par-dessus tout, c'est le *charme*. Aussi, comme il se pare, comme il fait trophée de cette science qu'il a conquise! Ces raccourcis, qui nous étonnent et où il excelle, il les multiplie sans nécessité, avec une ostentation qui saute aux yeux; cette grâce, qui nous ensorcelle, aucun moyen ne lui coûte pour l'obtenir. Il faut, à tout prix, que sa couleur caresse, que son contour ondoie : un détail le gêne, il l'efface; un accent l'arrête, il le noie. Sa peinture est essentiellement une peinture de sacrifices, et ces sacrifices-là, quelquefois, sont énormes. Ainsi, point de fermeté ni de variété dans ce modelé amoureux des rondeurs; l'harmonie de ses tons est merveilleuse, mais ce n'est souvent qu'une harmonie d'*analogues*. Point d'angles, peu d'éléments très-vivants, du caractère rarement. En revanche, des excès d'amabilité, des caresses où il n'en faut pas, des sourires inopportuns. Les Vénitiens, ces peintres de la grâce aussi, prennent à côté du Corrége une puissante virilité. Voyez-les après lui : ils vous produisent l'effet que des végétations âpres et vivaces produiraient sur un odorat saturé de parfums doux, délicats, pénétrants même, tels que la rose, la vanille ou le musc. Malgré ses facultés puissantes, malgré ses dons de premier ordre, on sent chez le Corrége les coquetteries de l'arrangeur tout autant que l'élan de l'homme inspiré. Son plus célèbre rejeton a été Prudhon, peintre suave, délicieux, qui eût énervé l'école de Gros et de David, s'il eût eu un succès égal à son talent. Quoi qu'ait fait le Corrége, il reste le prototype des peintres qui pensent flatter la nature. Le mérite le plus élevé qu'on puisse lui reconnaître, c'est d'être très-personnel, tout à fait subjectif. Il ne s'est pas fait tout seul, parce qu'on ne naît pas de rien; mais sa manière, grâces et défauts, est sa chose et fut sa trouvaille. » Les procédés du Corrége ont été l'objet de longues recherches; mais les disputes des savants n'ont pas répandu beaucoup de clarté sur cette question. Le Corrége n'est pas, comme Rubens, un praticien par excellence, pour lequel la peinture consiste surtout dans le maniement du pinceau; c'est un grand artiste, dit avec raison M. Rochery, un vrai poëte qui ne peint pas pour peindre, mais pour exprimer des vérités et des sentiments. Si son pinceau a des douceurs, des délicatesses incomparables, si ses chairs sont d'une splendeur, d'une transparence idéales, ce n'est pas précisément parce qu'il s'était fait des recettes, des pratiques inconnues des autres peintres : il les voyait ainsi quand le feu de l'inspiration échauffait sa pensée, et sa main obéissait sans effort à son caprice toujours heureux.

— Pomponio ALLEGRI, fils du Corrége, n'avait que treize ans, en 1534, lorsque son père mourut; il ne put guère, par conséquent, profiter de ses leçons. Ce fut, d'ailleurs, un peintre médiocre. Les disciples du Corrége furent peu nombreux : on cite seulement Rondani, qui l'aida, dit-on, dans ses grands ouvrages de décoration, Francesco Cappelli et Bernardino Gatti, surnommé *le Sojaro*, qui l'imitèrent et le pastichèrent avec une grande habileté.

Corrége (LE), tragédie d'Œhlenschlaeger. Œhlenschlaeger est certainement la gloire de la littérature danoise. Il rappelle à la fois Corneille et Shakspeare, Schiller et Gœthe, Lessing et Wieland, Werner et Kotzebue. Il a des scènes sublimes à côté de scènes grotesques, de grands mouvements dramatiques à côté de grâces charmantes et exquises. En prenant pour sujet d'une de ses tragédies la vie si poétique du Corrége, il a tenté d'imiter Gœthe, qui avait consacré au Tasse une de ses œuvres les plus remarquables. Il voulait peindre ce qu'il y a parfois de souffrant, de maladif dans la sensibilité des hommes de génie, ce qu'il y a de mobile et d'irritable dans leur caractère, ce qu'il y a de poignant et de navrant dans le détail de leur existence. Voici comment il a traité ce sujet délicat.

Dans le bourg de Correggio vit pauvre et retiré le bon Antonio Allegri. On le voit d'abord occupé à peindre un sujet pieux. C'est sa femme qui lui sert de modèle pour les traits de la madone; c'est son enfant qui pose pour le petit saint Jean. La religion, l'art et les affections domestiques qui se confondent dans son cœur le rendraient parfaitement heureux, si la pauvreté ne venait l'attrister et l'inquiéter pour ceux qu'il aime, et s'il n'avait, dans son hôte, l'aubergiste Francesco, un ennemi qui, par de misérables tracasseries, empoisonne sa vie. L'envie, la jalousie, sont les causes de cette haine aussi mesquine que profonde. L'artiste n'est pas seulement en butte aux persécutions de ce misérable, il est encore méconnu et blessé par les puissants de la terre. Un seigneur italien lui a fait les offres les plus séduisantes; il veut l'attirer dans son palais, l'occuper, lui procurer l'aisance et le bonheur. Ce n'est que plus tard qu'Allegri s'aperçoit que ce bienfaiteur prétendu voulait le déshonorer en faisant à sa femme les propositions les plus outrageantes. Le doute, l'incertitude, l'incrédulité momentanée de son propre talent ébranlent sa raison. Une vile supercherie de Francesco a suscité un malentendu entre deux hommes faits pour s'apprécier, le Corrége et Michel-Ange. Michel-Ange, blessé par Allegri, qui ne le connaît pas, et scandalisé par quelques fautes de dessin, s'est emporté, et, dans sa colère, a laissé tomber ces paroles foudroyantes : « Vous êtes un barbouilleur! » Et Allegri a reconnu dans ce juge sévère le grand Buonarotti, qu'il regarde comme le dieu de l'art, comme un oracle infaillible. Il s'est donc trompé sur sa vocation, il n'avait aucun talent pour la peinture; il se repent d'avoir perdu tant d'années dans cette illusion. De nouvelles illusions l'attendent. Jules Romain, l'élève, l'ami de Raphaël, jeune, brillant, enthousiaste, vient aussi dans sa retraite, et l'élève à ses propres yeux par une admiration qui touche à l'apothéose; il se charge de ramener Michel-Ange, qui, revenu d'une première impression, répare noblement les torts de sa vivacité. Le Corrége jouit de nouveau de sa propre estime et de l'admiration des grands maîtres. Mais ces alternatives, ces secousses, une suite d'ennuis incessants, de mortifications, d'inquiétudes, ont achevé d'user son tempérament affaibli. Cependant il rassemble ses forces pour aller à la ville chercher le prix d'un tableau et le rapporter à sa famille avant la nuit. On le voit revenir, faible, exténué de fatigue, le corps courbé sous le poids de son salaire, que son ennemi lui a fait donner en petite monnaie de cuivre. La tradition a conservé cette anecdote invraisemblable sur la mort du Corrége. Il porte sur son front une couronne qu'une main inconnue y a déposée pendant son sommeil. Sa femme et ses enfants arrivent. Il jette son fardeau à leurs pieds, se couche au bord d'une fontaine, et meurt comme écrasé par la vie terrestre, mais déjà couronné par l'immortalité. Au lieu de concentrer sur un seul et même personnage tous les traits distinctifs du poëte artiste, et de n'avoir dessiné qu'un caractère au risque de le rendre imaginaire, Œhlenslachlaeger a réuni trois types : le Corrége, Michel-Ange et Jules Romain. Le premier est timide et craintif comme tout novateur qui n'envisage qu'en tremblant l'avenir; son génie l'écrase, il n'a plus la force de conquérir le bonheur. Michel-Ange, au contraire, est l'homme sûr de lui-même, auquel tout doit céder. Il regarde le danger en face; il est dur et inflexible; on ne l'aime pas, mais on le respecte. Quant à Jules Romain, c'est la bienveillance et la force unies dans un accord heureux; il sait se faire aimer, mais il sait aussi se faire craindre. Ce trio artistique, développé avec art, n'est pas le moindre attrait de l'œuvre d'Œhlenschlaeger. La pièce fut jouée en 1811, à Copenhague, puis traduite en allemand par l'auteur lui-même. M. Marmier en a donné une traduction française, qui a paru en 1834.

CORRÉGENCE, CORRÉGENT, Formes peu usitées des mots CORÉGENCE et CORÉGENT.

CORREGGIO ou **CORREGIO**, ville du royaume d'Italie, province et à 32 kilom. N.-E. de Modène, dans une plaine fertile et sur un canal qui communique au Pô par le canal Novo et la Secchia; 5,000 hab. Patrie du célèbre peintre Antonio Allegri, dit le Corrége, et de la femme poëte Véronique Gambara, qui reçut deux fois, dans sa propre maison, l'empereur Charles V, et traita toujours ce prince avec un luxe et une magnificence dignes du personnage.

CORRÉGIDOR s. m. (kor-ré-ji-dor — de l'espagn. *corregir*, corriger). Premier officier de justice dans une ville ou une province espagnole : *Un cacique, un* CORRÉGIDOR *formaient le corps militaire et civil des réductions.* (Chateaub.)

— **Encycl.** Dans les villes où il n'y avait ni gouverneur ni audience royale, le *corrégidor* était le personnage le plus important. Par une confusion de pouvoirs très-fréquente autrefois, il était en même temps juge, administrateur et chef du corps municipal. Ses fonctions se rapprochaient un peu de celles de l'ancien préfet de la ville chez les Romains. Son autorité était pour ainsi dire sans bornes, et selon la pente de la nature humaine, bien plus portée à abuser qu'à user sagement, il s'en servait bien plus souvent pour le mal que pour le bien. Depuis l'introduction du régime constitutionnel, les pouvoirs du *corrégidor* ont été restreints, et il n'est guère plus maintenant qu'une sorte de maire, un administrateur de district. Quelquefois il exerce les fonctions de juge tant au civil qu'au criminel, en même temps que certaines parties de la police. Les *corrégidors* se divisent en trois classes, les *lettrés*, les *politiques* ou *de cape et d'épée*, et les *militaires*. Ceux des deux dernières classes ont pour adjoints des asseseurs dont ils doivent prendre l'avis dans les affaires contentieuses. Le nom de *corrégidor* a été popularisé chez nous par les romans et les comédies, qui en font souvent mention.

CORRÉGIDORERIE s. f. (kor-ré-gi-do-re-rî — rad. *corrégidor*). Tribunal, office, ressort de corrégidor : *L'Espagne est partagée en douze cours royales ou tribunaux supérieurs, lesquels comprennent cent soixante-cinq* CORRÉGIDORERIES. (M.-Carthy.) ‖ On trouve aussi CORRÉGIDORIE.

CORRÉGIEN, IENNE adj. (ko-ré-jiain, iène — rad. *Corrége*). Qui est propre au Corrége,

qui ressemble à la manière de ce peintre : *Le dos de la nymphe, la tête de la Vénus chasseresse ont un moelleux tout* CORRÉGIEN. (Th. Gaut.)

CORREGIO ou **COREGGIO**, ville d'Italie. V. CORREGIO.

CORREGIO (Ghiberto), seigneur de Parme, mort en 1321. Il appartenait à une noble famille qui avait embrassé le parti des guelfes. Devenu chef de ce parti à Parme, Corregio y rappela les gibelins exilés (1303) qui, en échange de ce service, consentirent à le proclamer seigneur de cette ville. Rempli d'ambition, il s'efforça d'étendre son autorité sur Plaisance, Modène et Reggio, mais ne réussit qu'à susciter dans ces villes des révoltes sans résultat, et les guelfes, qu'il avait trahis, le chassèrent de Parme en 1308. Corregio recouvra bientôt après son pouvoir; mais il fut expulsé en 1316 pour la dernière fois.

CORREGIO (Azzo), seigneur de Parme dans la première moitié du XIVe siècle, fils du précédent. Il rentra à Parme après la mort de son père, se montra d'abord hostile aux gibelins, puis se retourna contre les guelfes, s'empara du pouvoir concurremment avec Mastino de la Scala (1328), s'en rendit bientôt après seul maître; mais, en butte à la double haine des guelfes et des gibelins, il comprit son impuissance à se maintenir au pouvoir, et vendit la seigneurie de Parme au marquis d'Este, moyennant 70,000 florins (1344). La famille de Corregio conserva toutefois la souveraineté de la ville de ce nom jusqu'en 1630, époque où Siro de Corregio en fut dépouillé par les impériaux, pour avoir embrassé le parti des Français dans la guerre de Mantoue.

CORREGIO (Nicolas DE), poëte et homme de guerre italien, né en 1449, mort en 1508, fils de Nicolas Corregio et de la princesse Béatrix d'Este. Il fut élevé à la cour de Ferrare, alors si brillante, au milieu des poëtes et des savants, qui lui inspirèrent le goût des lettres. En 1471, il épousa Cassandra, fille du fameux général vénitien Coleoni, et servit quelque temps dans les troupes de la république; mais la guerre ayant éclaté entre Ferrare et Venise, en 1482, Corregio accourut auprès de son oncle, le duc Hercule d'Este, se battit vaillamment contre les Vénitiens, et fut fait prisonnier dans une sortie en défendant Figarolo. Plus tard, il alla habiter Milan, auprès de Louis le More, qui le chargea, en 1498, d'aller complimenter Alexandre VI sur son avénement au pontificat. De retour à Ferrare en 1499, il reçut, deux ans après, la mission d'aller chercher à Rome Lucrèce Borgia, fiancée à Alphonse d'Este. Après sa mort, sa femme lui fit élever un magnifique mausolée. Outre des poésies publiées dans divers recueils, on a de Corregio *Cefalo*, pastorale en 5 actes et en vers, représentée sur le théâtre de Ferrare en 1487, et *Gli amori di Psiche et di Cupidine*, poëme en 178 octaves, publiés l'un et l'autre à Venise (1510) et souvent réédités.

CORRÉIA s. m. (kor-ré-ia). Bot. Syn. de GOMPHIE, genre de la famille des ochnacées.

CORRÉLATIF, IVE adj. (kor-ré-la-tif, i-ve — du préf. *co*, et de *relatif*). Se dit des choses qui ont entre elles une relation, telle que l'existence de l'un fait nécessairement supposer l'existence de l'autre : *Les termes de père et de fils sont des termes* CORRÉLATIFS. (Acad.) *Le droit et le devoir sont* CORRÉLATIFS, *et ne s'affirment pas l'un sans l'autre.* (Ch. Fauvety.) *Christianisme et catholicisme représentent deux idées* CORRÉLATIVES *et nécessaires l'une à l'autre.* (Laurentie.) *Le despotisme dans la cité est* CORRÉLATIF *à la fragmentation du genre humain.* (P. Leroux.)

— Jurispr. *Obligation corrélative,* Obligation dépendant de l'accomplissement d'une autre obligation.

— Gramm. *Mots corrélatifs*, Mots qui vont ordinairement ensemble, et qui servent à indiquer une relation entre deux membres d'une phrase, tels que les mots *tellement* et *que*. ‖ *Proposition corrélative*, ou substantiv. *corrélative*, Proposition qui dépend d'une autre ou dont une autre dépend dans une période : *L'ensemble des propositions* CORRÉLATIVES *ou partielles forme la période. Quand le sens d'une proposition met l'esprit dans la nécessité d'exiger ou de supposer le sens d'une autre proposition, nous disons que ces propositions sont relatives, et que l'une est la* CORRÉLATIVE *de l'autre.* (Dumarsais.)

— Littér. *Vers corrélatifs*, Vers latins dans lesquels les mots se correspondaient d'une façon régulière, comme dans cette épitaphe de Virgile :

Pastor, arator, eques, pavi, colui, superavi
Capras, rus, hostes, fronde, ligone, manu,

qui peuvent se construire : *Pastor, pavi capras fronde; arator colui rus ligone; eques, superavi hostes manu.*

— s. m. Terme lié à un autre et dépendant tellement de lui, que l'un ne peut se supposer sans l'autre : *Le crédit semble avoir pour* CORRÉLATIF *obligé l'usure.* (Proudh.) *Si le droit de l'enseigné, comme celui de l'acheteur, est indubitable, celui de l'enseignant, qui n'est qu'une variété du vendeur, en est le* CORRÉLATIF. (Proudh.) *L'idée de charme magique a un* CORRÉLATIF *obligé, celle d'exorcisme.* (A. de Gasparin.) ‖ Mot corrélatif : *On doit toujours rapprocher les mots de leurs* CORRÉLATIFS, *et exprimer ceux qui sont sous-entendus, lorsqu'on veut pénétrer le sens de l'auteur.* (Dumarsais.) *Je ne crois ni l'abbé d'Olivet ni M. de la Madeleine, quand ils assurent qu'entre* plus *et* moins CORRÉLATIFS *il ne faut pas placer de conjonction.* (Boissonade.)

CORRÉLATION s. f. (kor-ré-la-sion — du préf. *co*, et de *relation*). Rapport des termes, des objets corrélatifs : *Le principe qui a présidé à la reconstruction des espèces perdues est celui de la* CORRÉLATION *des formes.* (Flourens.) *Le vrai et le bon sont en* CORRÉLATION *étroite et indissoluble.* (A. de Gasparin.) *Il y a entre la beauté du visage et celle de l'âme une sorte de* CORRÉLATION *sympathique.* (Al. Karr.) ‖ Terme corrélatif : *Les mots de sujet et de souverain sont des* CORRÉLATIONS *identiques, dont l'idée se réunit sous le seul nom de citoyen.* (J.-J. Rouss.)

— **Encycl.** Anat. comp. et paléont. *Principe des corrélations organiques.* Cuvier a désigné sous le nom de *loi* ou *principe des corrélations organiques* la loi d'harmonie ou de *consensus* des fonctions ou des organes qui se manifeste en chaque être vivant. Une *corrélation* nécessaire lie toutes les fonctions les unes aux autres. La respiration, quand elle se fait dans un organe respiratoire circonscrit, ne peut se passer de la circulation, car il faut que le sang arrive dans l'organe respiratoire, dans l'organe qui reçoit l'air, et c'est la circulation qui l'y porte; la circulation ne peut se passer de l'irritabilité, car c'est l'irritabilité qui détermine les contractions du cœur, et par suite les mouvements du sang; l'irritabilité nerveuse ne peut se passer à son tour de l'action nerveuse. Et si l'une de ces choses change, il faut que toutes les autres changent. Si la circulation manque, la respiration ne peut plus être circonscrite; il faut qu'elle devienne générale, comme dans les insectes : le sang n'allant plus chercher l'air, il faut que l'air aille chercher le sang. Ainsi le mode de respiration est dans une dépendance constante de la circulation, laquelle porte le sang à l'air ou à l'organe qui reçoit l'air; la force des mouvements est dans une dépendance constante de l'étendue de la respiration, car c'est la respiration qui rend à la fibre musculaire son irritabilité épuisée. La quantité de respiration décide partout de la vigueur, de la rapidité et même de l'espèce du mouvement. Le mouvement qui demande le plus d'énergie musculaire est celui du vol, et l'oiseau a une respiration double. Le mammifère a des mouvements plus bornés, et il a une respiration simple. Le reptile a des mouvements plus faibles encore, et il n'a qu'une respiration incomplète. L'oiseau respire par ses poumons et par tout son corps. L'air, après avoir traversé les poumons, qui sont percés comme un crible, se rend dans les cellules de l'abdomen, dans les cavités des os, etc. Chez lui, ce n'est donc pas seulement le sang des poumons, c'est le sang de tout le corps qui respire. Le mammifère n'a qu'une respiration simple, car il n'y a que le sang de ses poumons qui respire, ses poumons étant clos; mais cette respiration simple est complète, et tout le sang du corps passe par les poumons avant de retourner aux parties. Enfin, les reptiles n'ont qu'une respiration incomplète; leur circulation pulmonaire n'est qu'une fraction de la circulation générale; il n'y a qu'une partie de leur sang qui respire, ou qui, revenu des parties au cœur, passe du cœur aux poumons avant de retourner aux parties. Aussi les reptiles n'ont-ils qu'un sang froid, que des mouvements lents et interrompus par de longs repos; ils sont tous soumis à la torpeur hivernale, etc. Il en est de la digestion comme des mouvements. Plus la respiration est étendue, plus la digestion est rapide. La digestion la plus rapide est celle de l'oiseau, la digestion la plus lente est celle du reptile; l'oiseau nous étonne par la fréquence de ses repas, le reptile nous étonne par la longueur de ses jeûnes, etc.

De la *corrélation* des fonctions dérive nécessairement la *corrélation* des formes, grâce à laquelle chaque espèce peut être, à la rigueur, reconnue par chaque fragment de chacune de ses parties. A l'oiseau, qui est fait pour le vol, il fallait une aile d'une grande surface pour frapper l'air; il fallait à cette aile de grands muscles pour la mouvoir; il fallait à ces muscles des os très-larges pour leur insertion. Et l'oiseau a un sternum qui se développe en lame saillante, en crête; il a un muscle pectoral énorme, etc.

Cette loi de la *corrélation* des fonctions et, par suite, des formes organiques, a été exposée d'une manière remarquable par Cuvier. Le grand naturaliste nous montre, en chaque être organisé, un ensemble, un système unique clos, dont les parties se correspondent mutuellement, et concourent à la même action définitive par une réaction réciproque. Aucune de ces parties ne pouvant changer si les autres ne changent aussi, chacune d'elles prise séparément indique et donne toutes les autres. Ainsi, si les intestins d'un animal sont organisés de manière à ne digérer que de la chair et de la chair récente, il faut aussi que ses mâchoires soient construites pour dévorer une proie, ses griffes pour la saisir et la déchirer, ses dents pour la couper et la diviser, le système entier de ses organes du mouvement pour la poursuivre et pour l'atteindre, ses organes des sens pour l'apercevoir de loin; il faut même que la nature ait placé dans son cerveau l'instinct nécessaire pour savoir se cacher et tendre des piéges à ses victimes. Telles seront les conditions générales du régime carnivore; tout animal destiné pour ce régime les réunira infailliblement, car sa race n'aurait pu subsister sans elles; mais, sous ces conditions générales, il en existe de particulières, relatives à la grandeur, à l'espèce, au séjour de la proie pour laquelle l'animal est disposé; et de chacune de ces conditions particulières résultent des modifications de détail dans les formes, qui dérivent des conditions générales : ainsi non-seulement la classe, mais l'ordre, mais le genre, et jusqu'à l'espèce, se trouvent exprimés dans la forme de chaque partie. En effet, pour que la mâchoire puisse saisir, il lui faut une certaine forme de condyle, un certain rapport entre la position de la résistance, celle de la puissance et le point d'appui, un certain volume dans le muscle crotaphite exigeant une certaine étendue dans la fosse qui le reçoit, et une certaine convexité de l'arcade zygomatique sous laquelle il passe; cette arcade zygomatique doit aussi avoir une certaine force pour donner appui au muscle masséter. Pour que l'animal puisse emporter sa proie, il lui faut une certaine vigueur dans les muscles qui soulèvent la tête, d'où résulte une forme déterminée dans les vertèbres où ces muscles ont leurs attaches, et dans l'occiput où ils s'insèrent. Pour que les dents puissent couper la chair, il faut qu'elles soient tranchantes, et qu'elles le soient plus ou moins selon qu'elles auront plus ou moins exclusivement de la chair à couper. Leur base devra être d'autant plus solide qu'elles auront plus d'os et de plus gros os à briser. Toutes ces circonstances influeront aussi sur le développement de toutes les parties qui servent à mouvoir la mâchoire. Pour que les griffes puissent saisir cette proie, il faudra une certaine mobilité dans les doigts, une certaine force dans les ongles, d'où résulteront des formes déterminées dans toutes les phalanges et des distributions nécessaires des muscles et des tendons; il faudra que l'avant-bras ait une certaine facilité à se tourner, d'où résulteront encore des formes déterminées dans les os qui le composent. Mais les os de l'avant-bras s'articulant sur l'humérus ne peuvent changer de formes sans entraîner des changements dans celui-ci : les os de l'épaule devront avoir un certain degré de fermeté dans les animaux qui emploient leurs bras pour saisir; et il en résultera encore pour eux des formes particulières. Le jeu de toutes ces parties exigera dans tous leurs muscles de certaines proportions, et les impressions de ces muscles ainsi proportionnés détermineront encore plus particulièrement les formes des os. Il est aisé de voir que l'on peut tirer des conclusions semblables pour les extrémités postérieures qui contribuent à la rapidité des mouvements généraux; pour la composition du tronc et les formes des vertèbres qui influent sur la facilité, la flexibilité de ces mouvements; pour les formes des os du nez, de l'orbite, de l'oreille, dont les rapports avec la perfection des sens de l'odorat, de la vue, de l'ouïe sont évidents. En un mot, la forme de la dent entraîne la forme du condyle, celle de l'omoplate, celle des ongles, tout comme l'équation d'une courbe entraîne toutes ses propriétés; et de même qu'en prenant chaque propriété séparément pour base d'une équation particulière on retrouverait et l'équation ordinaire et toutes les autres propriétés quelconques, de même l'ongle, l'omoplate, le condyle, le fémur, et tous les autres os, pris chacun séparément, donnent la dent ou se donnent réciproquement; et, en commençant par chacun d'eux, celui qui posséderait rationnellement les lois de l'économie organique pourrait refaire tout l'animal.

Toutes les *corrélations* de formes dont nous venons de parler sont rationnelles; elles résultent nécessairement de la *corrélation* des fonctions; on se rend parfaitement compte de leur existence; on en voit la raison d'être et la nécessité; on pouvait les prévoir. Cuvier fait remarquer qu'à côté de ces *corrélations* rationnelles, il en est d'empiriques que la théorie n'explique pas, dont elle ne peut donner la raison suffisante, et que l'on n'eût pu deviner, parce qu'elles n'apparaissent pas nécessaires. « Il est un grand nombre de cas, dit-il, où notre connaissance théorique des rapports des formes ne suffirait point si elle n'était appuyée sur l'observation. Nous voyons bien, par exemple, que les animaux à sabots doivent être herbivores, puisqu'ils n'ont aucun moyen de saisir une proie; nous voyons bien encore que, n'ayant d'autre usage à faire de leurs pieds de devant que de soutenir leur corps, ils n'ont pas besoin d'une épaule aussi vigoureusement organisée, d'où résulte l'absence de clavicule et d'acromion, l'étroitesse de l'omoplate; n'ayant pas non plus besoin de tourner leur avant-bras, leur radius sera soudé au cubitus, ou du moins articulé par ginglyme, et non par arthrodie, avec l'humérus; leur régime herbivore exigera des dents à couronne plate pour broyer les semences et les herbages; il faudra que cette couronne soit inégale, et pour cet effet que les parties d'émail y alternent avec les parties osseuses; cette sorte de couronne nécessitant des mouvements horizontaux pour la trituration, le condyle de la mâchoire ne pourra être un gond aussi serré que dans les carnassiers; il devra être aplati, et répondre aussi à une facette de l'os des tempes plus ou moins aplatie; la fosse temporale, qui n'aura qu'un petit muscle à loger, sera peu large et peu profonde, etc. Toutes ces choses se déduisent l'une de l'autre, selon leur plus ou moins de généralité, et de manière que les unes sont essentielles et exclusivement propres aux animaux à sabots, et que les autres, quoique également nécessaires dans ces animaux, ne leur seront pas exclusives, mais pourront se retrouver dans d'autres animaux, où le reste des conditions permettra encore celles-là. Si l'on descend ensuite aux ordres ou subdivisions de la classe des animaux à sabots, et que l'on examine quelles modifications subissent les conditions générales, ou plutôt quelles conditions particulières il s'y joint, d'après le caractère propre à chacun de ces ordres, les raisons des conditions subordonnées commencent à paraître moins claires. On conçoit bien encore en gros la nécessité d'un système digestif plus compliqué dans les espèces où le système dentaire est plus imparfait; ainsi l'on peut se dire que ceux-là devaient être plutôt des animaux ruminants, où il manque tel ou tel ordre de dents; on peut en déduire une certaine forme d'œsophage et des formes correspondantes des vertèbres du cou, etc. Mais je doute qu'on eût deviné, si l'observation ne l'avait appris, que les ruminants auraient tous le pied fourchu, et qu'ils seraient les seuls qui l'auraient : je doute qu'on eût deviné qu'il n'y aurait de cornes au front que dans cette seule classe; que ceux qui auraient des canines aiguës manqueraient, pour la plupart, de cornes, etc. Cependant, puisque ces rapports sont constants, il faut bien qu'ils aient une cause suffisante; mais comme nous ne la connaissons pas, nous devons suppléer au défaut de la théorie par le moyen de l'observation; elle nous sert à établir des lois empiriques, qui deviennent presque aussi certaines que les lois rationnelles, quand elles reposent sur des observations assez répétées : en sorte qu'aujourd'hui quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cette empreinte ruminait; et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre en physique ou en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe et la forme des dents, et la forme des mâchoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer. »

Le principe des *corrélations organiques* a fourni à Cuvier la méthode à l'aide de laquelle il a fondé la paléontologie, en reconstruisant, d'après l'examen de quelques fragments d'os, le squelette complet de chaque espèce fossile. « C'est par cette méthode seule (celle qui est fondée sur le principe des *corrélations* des formes), dit le grand naturaliste, que nous nous sommes dirigé; elle nous a toujours suffi pour rapporter chaque os à son espèce quand il était d'une espèce vivante; à son genre quand il était d'une espèce inconnue; à son ordre quand il était d'un genre nouveau; à sa classe enfin, quand il appartenait à un ordre non encore établi; et pour lui assigner, dans ces trois derniers cas, les caractères propres à le distinguer des ordres, des genres ou des espèces les plus semblables. C'est ainsi que nous avons déterminé et classé les restes de plus de cent cinquante mammifères ou quadrupèdes ovipares. »

Corrélation des forces physiques, titre d'un ouvrage important de sir R.-W. Grove, physicien anglais. Les idées exprimées dans cet ouvrage, après avoir été l'objet de plusieurs leçons ou lectures faites à l'Institut de Londres, en 1842 et en 1843, ont été consignées par l'auteur dans un volume qui fut publié complet en 1848, et dont la 3e édition (1856) a été traduite en français par l'abbé Moigno, et a paru suivie de *Réflexions et annotations* de M. Marc Séguin.

Grove détermine ainsi le but de son travail : « La thèse que je prétends établir dans cet essai est que les diverses affections de la matière, qui constituent l'objet principal de la physique expérimentale, à savoir : la *chaleur*, la *lumière*, l'*électricité*, le *magnétisme*, l'*affinité chimique* et le *mouvement*, sont corrélatives, ou sont dans la dépendance mutuelle l'une de l'autre; qu'aucune d'elles, dans un sens absolu, ne peut être dite la cause essentielle des autres; mais que chacune d'elles peut produire toutes les autres, ou se convertir en elles. Ainsi, la chaleur peut médiatement ou immédiatement produire l'électricité; l'électricité peut produire la chaleur, et ainsi des autres, chacune se perdant à mesure que la force qu'elle produit se développe. Il faudra dire la même chose de toutes les autres forces... » Mais, avant d'établir cette thèse, il importe de déblayer le terrain sur lequel elle devra reposer, c'est-à-dire d'éliminer des sciences physiques l'idée de cause, ou tout au moins d'éliminer de la méthode la recherche des causes, pour y introduire exclusivement la recherche des rapports. Ce remaniement d'une méthode ancienne et générale, consacrée par une longue habitude et par l'autorité des esprits éminents qui l'ont fortifiée, ou tout au moins respectée, n'est pas œuvre facile. En effet, « lorsque des phénomènes naturels sont observés pour la première fois, on voit naître immédiatement une tendance à les rapporter à quelque chose déjà connu... » De cette tendance naissent les théories qui, énoncées par ceux-là mêmes qui ont découvert les faits, obtiennent le plus grand empire sur l'esprit public, personne n'étant en puissance de les contredire, à leur apparition; elles sont acceptées d'autorité; elles règnent, elles sont transmises par les pères à leurs fils, et prennent place peu à peu dans