par le baron Taylor et qui se poursuit encore, quoiqu'elle ne compte plus au point de vue de l'art. Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* contiennent, entre autres planches remarquables, plusieurs lithographies de Bonington représentant de vieux édifices de la Normandie et de la Franche-Comté. Certaines sont de véritables chefs-d'œuvre dans cet ordre de travaux : *la rue du Gros-Horloge* à Rouen, *l'Église de Saint-Gervais et Saint-Protais* à Gisors, celles de Brou et de Tournus, par exemple.

Les sujets où il a traité de scènes élégantes, accommodées au goût de la renaissance de convention qui était de mode à son époque, sont tout aussi remarquables : quoiqu'ils soient peu variés, on ne se lasse pas de les voir; leur charme pittoresque sauve la monotonie, la pauvreté même de l'invention.

Devéria, lui, s'est prodigué dans tous les genres, ce qui n'est pas sans avoir fait du tort à son talent et à sa réputation; le meilleur de son œuvre se retrouve dans les portraits qu'il a dessinés de ses contemporains. Inventeur du genre, il en est resté le maître, et c'est avec raison que M. Delaborde le met au-dessus de tous les lithographes qui se sont distingués dans cette spécialité, sans en excepter M. Gigoux, à qui l'on doit, entre autres remarquables portraits, ceux de Gérard, et des frères Alfred et Tony Johannot.

La lithographie est un excellent moyen de rendre le portrait, aussi en a-t-elle abusé un peu; mais ce n'est pas au procédé qu'il faut s'en prendre si MM. Grévedon, Maurin ont inondé la place de spécimens peu recommandables.

Decamps fit son apparition peu de temps après la révolution de juillet; la lithographie avait déjà atteint toute la perfection qu'elle est capable d'acquérir; entre les mains de Charlet, de Géricault et de Bonington, elle avait produit des œuvres originales dont la saveur toute nouvelle a gagné avec le temps; des copistes habiles avaient, d'autre part, affirmé son excellence comme mode de reproduction : le métier était irrévocablement acquis. Decamps, tout en ne négligeant aucune des ressources du procédé, fut bien inspiré en revenant à la simplicité des premiers maîtres. On peut lui reprocher, cependant, d'avoir poussé à l'excès la recherche du pittoresque. Le parti pris est chez lui affaire de volonté plus que de sentiment; il y paraît dans ses peintures aussi bien que dans ses lithographies; or cela jette un certain discrédit sur l'ensemble de ses travaux. Qu'il interprète La Fontaine, Cervantes, les scènes de la Genèse ou les mœurs de l'Orient, il reste sensiblement le même : le caractère particulier de l'œuvre disparaît sous la personnalité du peintre. La nature artistique de Decamps et le *canon* qu'il avait adopté pour la manifester ne sont pas d'un ordre assez élevé pour qu'on passe condamnation des exigences légitimes de la vérité topique et historique.

Decamps a traité tous les genres : la caricature politique, où il s'est montré violent pour réussir — ce n'est pas la partie recommandable de son œuvre; — les scènes militaires, où l'exagération de son sentiment pittoresque l'a souvent bien servi; les scènes de mœurs dans le genre larmoyant, que Duval Le Camus avait mis à la mode; des albums de croquis divers lestement enlevés; des animaux, des sujets de chasse, hardis et brillants de ton, et enfin d'excellents paysages de l'Orient

C'est, en résumé, un lithographe coloriste qui se place entre Bonington et Eugène Delacroix ; il est moins fin, moins *artiste* que le premier et il n'a pas la puissance du second.

Élève de Charlet, Raffet passa les premières années de sa vie de producteur à continuer son maître. Puis, après 1830, il s'émancipa sous l'impulsion du succès et devint l'artiste ému et si profondément émouvant que l'on connaît. Les leçons de Gros, qui fut son second maître, avaient, du reste, élevé à un degré supérieur son éducation d'artiste ; il y avait gagné une conception plus haute et une pratique plus affinée. Épris de la gloire militaire, comme ses devanciers, il comprit le premier que l'épopée du soldat n'a de véritable grandeur que lorsqu'on choisit pour thème la défense de la patrie. L'empire le séduisit d'abord par l'éclat de la légende napoléonienne, que les circonstances politiques avivaient au point de fermer tous les yeux aux cruelles vérités de l'histoire. Puis, un revirement se fit dans cette âme honnête et il se prit d'admiration pour les héroïques lutteurs de la première République : l'armée de Sambre-et-Meuse avait trouvé un peintre digne d'elle. Les lithographies où Raffet a célébré l'héroïsme et les souffrances des défenseurs improvisés du sol national sont connues de tous ; nous n'avons pas à insister sur le sentiment de patriotique émotion que le peintre a su y mettre, non plus que sur le mérite purement artistique de leur exécution.

Raffet n'avait pas seulement un grand cœur ; il était un artiste de grande imagination. Dans leur petit cadre, certaines de ses compositions s'élèvent au rang des

œuvres les plus considérables de la peinture, par la poésie du sentiment ou de l'idée qu'elles expriment. Telles sont : *le Réveil, le Défilé nocturne, le Cri de Waterloo* et cette *Revue* de fantômes passée par l'ombre de Napoléon que tout le monde a admirée.

Raffet est un artiste non moins remarquable quand il se borne à représenter les hommes et les faits de l'histoire dans leur réalité. Les lithographies qui ont trait à *l'Expédition de Constantine* et celles dont il a enrichi l'ouvrage du prince Demidoff, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée,* sont là pour l'attester ; la sincérité, qualité nouvelle à son époque, avec laquelle il comprend et traduit ce qu'il a vu, donne un charme tout particulier à ses travaux, et l'on ne peut s'empêcher d'admirer la souplesse d'un talent qui passe avec tant d'aisance des conceptions les plus élevées de la poésie aux réalités de ce monde.

Les pièces du *Siège de Rome,* dont l'histoire fut interrompue par la mort de l'artiste, confirment ce que nous venons de dire. Il est impossible d'être à la fois plus exact et plus éloquent : le dessinateur s'efforce d'être sincère sans faire à la nature le sacrifice de sa dignité d'artiste, c'est-à-dire de son impression personnelle.

Le nom de Gavarni, que l'ordre chronologique amène à cette place, dans notre rapide énumération des maîtres de la lithographie, mérite qu'on s'y arrête pendant quelques instants. Ce nom est peut-être le plus populaire qui soit dans l'art qui nous occupe ; cela tient à bien des causes étrangères à sa valeur personnelle envisagée sous le rapport purement plastique.

Gavarni, né à Paris le 13 janvier 1804, débuta

comme ouvrier chez un fabricant d'instruments de précision; il s'occupait de dessin, mais seulement au point de vue industriel. Ce ne fut pas, du reste, un temps perdu pour son éducation d'artiste. Les mathématiques ont rendu un grand service à Gavarni, à divers points de vue : il leur doit d'avoir su mettre en perspective ses moindres dessins, qui presque toujours se gravent dans l'esprit par leur composition bien équilibrée; il leur doit peut-être encore cette puissance de raisonnement, cette logique serrée qui a fait de lui un penseur, un *légendiste* inimitable.

Gavarni, lithographe et caricaturiste, apparaît en 1825. Un éditeur, M. Blaisot, publie les *Récréations diabolico-fantasmagoriques,* par H. Chevallier. L'artiste signait de son vrai nom. Le pseudonyme de Gavarni fut adopté par lui à la suite d'un voyage dans les Pyrénées, qu'il fit en 1828.

Dès cette époque, on trouvait le dessin de Gavarni fin, élégant et bien approprié aux grâces féminines. M. Émile de Girardin, qui dirigeait *la Mode,* lui demanda sa collaboration. Gavarni a été un dessinateur de costumes original et exquis; il ne faut rien moins que son talent pour faire passer, de nos jours, les modes ridicules de 1830 à 1848; lui seul a su coiffer les têtes mutines des Parisiennes de la gigantesque capote de cabriolet, dégager leurs bras graciles des manches à gigots et leurs petits pieds des jupes en cages à poulets. Le costume d'homme a été également bien traité par lui, mais pour celui-ci la difficulté était moindre. Gavarni coiffe admirablement ses personnages, je le répète, parce que bien mettre un chapeau

sur la tête est une difficulté plus grande qu'on ne le supposerait.

On connaît quelques caricatures politiques de Gavarni, mais il ne réussissait guère dans ce genre qui a fait la gloire de Daumier. Le masque physique n'est pas son affaire; il faut être un excellent portraitiste pour aborder *la charge,* et Gavarni ne l'était guère; toujours il voyait au delà du visage et son œil allait, à travers l'enveloppe, exhumer la pensée, le sentiment dont sa légende, bien plus que son dessin, sera l'expression caricaturée.

Je n'entends pas lui en faire un mérite, car en matière d'art l'esprit, la valeur littéraire d'un homme, ne sont que des accessoires; les qualités plastiques priment tout. De là vient sans doute que les artistes proprement dits tiennent Gavarni en assez maigre estime, tandis que les gens du monde, étrangers aux choses de l'art, n'admirent que de confiance Daumier, dont nous parlerons tout à l'heure. Les premiers n'ont pas tort : Gavarni n'est évidemment qu'un littérateur égaré dans leur bâtiment. Quant aux seconds, on ne doit pas s'étonner qu'ils ne puissent pénétrer à travers le dessin de Daumier — vrai dessin d'artiste, sans agrément factice — cet esprit des choses que les initiés seuls peuvent apprécier, et toute une science qui n'est pas comprise dans le bagage de l'éducation générale.

Ce n'est pas à dire, cependant que Gavarni ait ignoré l'art du dessin ; mais il ne l'a connu qu'en illustrateur, tandis que Daumier est un peintre. « La caricature, que je ne méprise pas du tout, a-t-il écrit quelque part, est pour moi le dessin naïf approchant le dessin de l'en-

fant. Eh bien ! je suis arrivé, après de longues études, à faire un bonhomme comme en fait un enfant de dix ans, mais je ne puis en faire qu'un comme cela. » Il serait difficile à un homme supérieur de se méprendre plus complètement sur son talent que ne l'a fait Gavarni en ces quelques lignes. Lui naïf! lui dessinant comme un enfant! Ce qui lui manque précisément, c'est la naïveté.

Des journaux de modes, et sans les quitter, Gavarni passa au *Musée des familles* et à *l'Artiste;* il a rempli les premières années de cette revue de charmantes lithographies. Puis il fit paraître *les Nouveaux Travestissements* et des *Études d'enfants* qui sont comme une entrée en matière aux séries célèbres du *Carnaval* et des *Enfants terribles.* Une suite de *Physionomies de la population de Paris* lui fit faire la connaissance de Balzac, qui, à cette époque (1833), n'était guère plus connu que le caricaturiste lui-même.

Au contact des gens de lettres, Gavarni prit goût à la littérature, et voulut faire comme eux. Il se mit à écrire des nouvelles et bientôt il rêva d'avoir *son* journal. Le *Journal des gens du monde,* malgré la collaboration d'Alexandre Dumas, d'Alphonse Karr et de George Sand, n'eut qu'une existence éphémère. Né le 6 décembre 1833, il succomba au mois de juillet 1834; en mourant, il laissait son fondateur dans des embarras financiers qui le conduisirent tout droit à la prison pour dettes. Gavarni ne paraît pas avoir autrement souffert de son incarcération, si l'on en juge par les joyeuses images que *Clichy* lui a inspirées.

En 1837, Gavarni entra au *Charivari,* et ses débuts y furent éclatants. *Les Fourberies de femmes en matière de sentiment* sont peut-être ce qu'il a produit de plus remarquable. Puis vinrent : les récits de la *Boîte aux lettres*, dessins accompagnés de fac-similés de lettres imaginées où il accumule toutes les cocasseries du sentiment, avec orthographe appropriée; puis *les Rêves, les Transactions, les Muses, Paris le matin, les Nuances du sentiment, les Martyrs,* et enfin *les Étudiants de Paris* et *les Enfants terribles.* C'était vers 1839 : Gavarni est à l'apogée de son talent. *Le Carnaval* qui suivit et *les Lorettes* mirent le comble à sa réputation. Le succès de cette dernière série fut prodigieux.

MM. Mahérault et Ém. Bocher ont dressé le catalogue de l'œuvre de Gavarni : le total accuse deux mille sept cent quatorze lithographies. Dans le nombre, il n'en est pas une qui soit indifférente; toutes ont, à des degrés divers, ce cachet de grâce, de fantaisie, de liberté, qui est la marque du talent de cet infatigable dessinateur. Quant à la dépense d'esprit qu'il a faite pour commenter ses images, elle est incalculable, et la qualité de cet esprit n'appartient qu'à lui. Sa raillerie est celle d'un misanthrope mondain qui épanche sa bile en un argot parisien, beaucoup de son invention, d'un pittoresque irrésistible. La grande force de cet homme est d'avoir admirablement compris le cœur humain et, il faut bien le dire, de n'avoir jamais été gêné par celui qu'il portait dans sa poitrine. C'est un désenchanté, et un désenchanteur universel. On peut citer de lui cependant quelques planches où il a fait montre d'une réelle sensibilité. Le misanthrope avait fait relâche ce jour-là.

Ces fameuses légendes tant citées, il les composait

après coup : son dessin les lui dictait ; de là vient sans doute qu'elles l'accompagnaient si bien.

De 1840 à 1847 Gavarni a accumulé dessins sur dessins, légendes sur légendes, sans que son talent ni son esprit trahissent la moindre lassitude.

La suite *Gavarni à Londres* n'a pas, cependant, l'intérêt des séries précédentes. L'artiste, en abordant l'étranger, n'avait plus qu'une flèche à son carquois, le crayon ; il ne pouvait, à propos des mœurs anglaises, décocher les traits acérés de sa langue parisienne. Le voilà à moitié désarmé ; il ne porte plus que des coups affaiblis et, dessinateur, il se prend à regretter l'absence de l'excellent collaborateur qui prenait la parole au bas de ses images françaises! Eut-il conscience de l'infériorité de ses dernières productions? Peut-être, car nous le voyons consacrer les derniers mois de son séjour à Londres aux mathématiques !

Rentré en France, Gavarni reprit les travaux qui lui avaient si bien réussi, et il connut de nouveau les succès avec la belle série des *Masques et Visages* qui a paru dans le journal *l'Éclair*. Pendant une année entière que dura cette feuille, on y vit tous les matins une lithographie nouvelle de Gavarni. C'est un travail gigantesque, qui ne l'a pas épuisé, mais à partir de ce moment son talent et son esprit se transforment ; la mélancolie qui avait toujours habité le fond de son âme se tourne en tristesse noire, en amertume. Après un court passage à travers les sujets d'honnêteté pure, comme *le Jour de l'an de l'ouvrier*, il abandonne brusquement ce terrain de transition où il ne pouvait s'acclimater et se reprend à flageller le vice comme devant. Mais l'homme a vieilli,

il ne voit plus les choses galantes par le côté aimable. Ce diable fait ermite distribue à droite et à gauche de grands coups de lanière et nous crie de faire pénitence. « Fini de rire », a-t-il dit lui-même.

Les Invalides du sentiment, les Lorettes vieillies, les Vieux Beaux effeuillent successivement les dernières illusions de Gavarni, et finalement nous le retrouvons désenchanté, ruiné de cœur et d'estomac, sous les traits d'un Diogène ambulant, revenu de tout en ce bas-monde, et qui nous tient *les Propos de Thomas Vireloque*.

C'est là le chant du cygne de Gavarni : il s'éteignit doucement dans le marasme, le 24 novembre 1866.

Daumier, dont le nom est déjà venu plusieurs fois sous notre plume, est, au point de vue de l'art, une figure plus importante que celle de Gavarni. S'il n'eût pas été rivé à la pierre lithographique par le succès, peut-être aurait-il pris dans la peinture contemporaine une des premières places. En effet, les qualités qu'on relève dans les cinq à six mille lithographies signées de son nom, sont de celles qui constituent les maîtres. Ce caricaturiste a été un coloriste large et puissant, un dessinateur de premier ordre. Le secret de la force de Daumier échappe, il est vrai, aux personnes qui n'ont pas fait une étude particulière de l'art et aussi à celles qui ne voient rien en dehors des formules classiques. Il faut, pour bien apprécier ses œuvres, laisser de côté tout préjugé d'école et faire la part des conditions d'exécution rapide, d'improvisation, qui lui étaient imposées par la nature du travail.

Daumier dans ses dessins cherche avant tout l'expression juste, le caractère ; il n'a ni la volonté ni le

loisir de traduire les délicatesses de la forme exacte, mais il en exprime la synthèse, la résultante, avec une justesse remarquable. De longues études mises au service de sa rare faculté d'observation l'ont conduit à des formules concises, qui lui permettent de résumer en quelques traits la physionomie et les aspects variés que prend la charpente humaine. Ses personnages, quelque grossis, déformés qu'ils soient par le besoin de *charger*, sont toujours bien construits ; l'œuvre est inachevée, mais elle repose sur des assises posées de main de maître. Quelquefois, du reste, Daumier s'est amusé à prouver qu'il pouvait aller aussi loin que quiconque dans la poursuite du rendu exact et minutieux. Son portrait de *Barbé-Marbois* assis dans un fauteuil est traité avec l'ampleur de style et la recherche de dessin qu'y eût apportées un Vénitien de la grande époque.

Ce que Daumier a traduit avec autant de gaieté que la physionomie humaine, c'est la physionomie du vêtement, si l'on peut parler ainsi. Non seulement les habits de ses personnages épousent leur forme corporelle, mais ils accusent leur caractère, leur manière d'être ; la ressemblance en est rendue plus frappante.

Ces mêmes accents de vérité, on les retrouve dans le geste, dans la tournure des mains.

En résumé, Daumier a été un artiste de premier ordre ; ses qualités ne sont pas de celles qui séduisent la foule ; par contre, elles captivent les artistes et tous ceux qui, à travers les négligences, les répétitions et les faiblesses trop faciles à relever dans son œuvre immense, savent reconnaître la haute marque de ses qualités plastiques.

Honoré Daumier était né à Marseille en 1810, il est

mort à Paris en 1879. Il débuta dans l'atelier de lithographie de Béliard, artiste médiocre mais qui fit fortune, grâce à la faveur qui accueillit le procédé de Senefelder à ses débuts, puis il alla étudier la peinture à l'académie de Bordin. Après avoir publié ses premiers essais un peu importants dans *l'Artiste* que Ricourt venait de fonder, il s'enrôla dans le groupe de caricaturistes que dirigeait Philipon et bientôt conquit une des premières places à côté de Traviès, de Grandville, de Pigal, de Gavarni et de Henry Monnier. *La Caricature, l'Association mensuelle artistique, le Charivari, la Silhouette,* le comptèrent au nombre de leurs meilleurs collaborateurs. Il signa d'abord Rozelin. Le premier ouvrage qu'il publia sous son nom, *Gargantua,* lui attira six mois de prison. Agé à peine de vingt-cinq ans il avait déjà conquis une grande renommée par ses portraits-charges de députés et de personnages du gouvernement ; quatre planches magnifiques datent de cette époque, *le Ventre législatif, l'Enterrement de la Fayette, la Liberté de la Presse* et *la Rue Transnonain.*

La fameuse série des *Robert Macaire* vint ensuite ; elle dura environ deux ans dans *le Charivari.*

Je n'entreprendrai pas la nomenclature de l'œuvre de Daumier ; j'ai dit qu'il comprenait cinq à six mille lithographies. Gens de cour, de théâtre, de la basoche, journalistes et bourgeois passent successivement sous son crayon qui les mord au passage, mais sans déposer aucun venin dans la blessure.

Aux noms que j'ai cités plus haut en parlant des collaborateurs de Philipon, des hommes d'esprit et de talent qui ont fait la réputation du *Charivari,* il serait

injuste de ne pas joindre celui de Cham. Si nous faisions l'histoire de la caricature, il faudrait lui réserver une place d'honneur ; mais ramené à la question qui nous occupe, l'art de la lithographie, le spirituel dessinateur n'a pas droit à une notice spéciale. Il a fait une prodigieuse dépense d'invention et de bonne humeur, mais son mérite est plutôt de l'ordre littéraire que nous n'avons pas à examiner dans ce livre.

Il nous reste à citer un certain nombre de lithographes remarquables, qui certainement mériteraient mieux qu'une mention, mais l'espace nous fait défaut. M. de Lemud a publié, il y a une trentaine d'années, *Maître Wolfram* et quelques autres estampes très estimées. On doit d'excellente copies de tableaux à MM. Léon Noël, Mouilleron, Eugène Leroux, Lassalle, etc., des compositions d'une grande puissance de coloration à Célestin Nanteuil. Faut-il laisser de côté, enfin, Victor Adam, qui a inondé la France et l'Europe de ses planches d'animaux; ce que l'on peut affirmer de cet artiste aujourd'hui démodé, c'est qu'il a gaspillé un très réel talent.

J'ai dit, en commençant cette étude rapide, que la lithographie était à peu près morte en France, au moment où nous sommes : ce ne sont point cependant les hommes de talent qui manquent. On doit à l'excellent peintre Fantin-Latour de magnifiques planches originales inspirées des œuvres musicales de Berlioz et de Wagner ; des copistes de premier ordre se tiennent à la disposition des éditeurs : Ch. Bargue, Gilbert, Chauvel, Bellenger, Bour, Laurens, Jules Didier, Robaud, A. Sirouy, Émile Vernier, etc..., etc... Que faut-il donc pour que la lithographie reprenne la place qui lui est

due. Un peu de bonne volonté de la part des éditeurs, et cette bonne volonté se manifestera le jour où l'administration des beaux-arts voudra bien distraire au profit d'une branche de l'art injustement dédaignée une partie de la subvention qu'elle accorde aux graveurs.

La lithographie, née en Allemagne, n'y a pas conquis l'importance artistique qu'elle a eue en France ; elle lui a fourni cependant d'habiles copistes des œuvres du pinceau, tels que MM. Strixner, Mansfeld et Forster, qui ont traduit avec talent les vieux maîtres allemands Adolphe Menzel, un des grands peintres de notre temps, a tracé sur la pierre calcaire des compositions de premier ordre ; nous n'en citerons qu'une : *Jésus au milieu des docteurs ;* c'est une des œuvres les plus remarquables qui puissent entrer dans un portefeuille d'amateur.

La *chromolithographie* est l'art de dessiner, sur plusieurs pierres calcaires, les différentes couleurs d'un sujet déterminé et de les imprimer successivement sur la même feuille de papier.

Engelmann (1837), Daty, Hogarth, Rowney et l'imprimeur Lemercier ont amené ce procédé à un haut degré de perfection.

Voici en quoi consiste le travail de la chromolithographie : Après avoir tracé sur une pierre les contours du dessin, on transporte une épreuve de ce dessin sur chacune des pierres qui doivent concourir au tirage. Puis l'artiste modèle, au crayon noir, les parties de chacune qui correspondent à un ton déterminé, laissant les autres en blanc. Au tirage, la pierre de bleu sera encrée en bleu, et ainsi de suite des autres. Les impressions successives donneront l'épreuve en couleurs avec

ses tons obtenus, les uns par juxtaposition, les autres par superposition de deux ou plusieurs couches de couleurs.

Le travail de l'artiste, le seul dont nous ayons à nous occuper, consiste donc à lithographier sur plusieurs pierres, au lieu d'une seule. Le reste appartient au métier d'imprimeur; nous avons d'autant moins à insister que des procédés analogues sont examinés par nous dans différents chapitres de ce livre. (Voir notamment la *Gravure en camaïeu*, la *Gravure en couleurs* et l'*Héliochromie*).

La chromolithographie est fort utile, et elle a son mérite artistique quand on l'applique avec discernement. Elle sert à reproduire avec une exactitude parfaite les miniatures des manuscrits et généralement tous objets polychromes où la couleur est à peine modelée : peintures à fresques, vitraux, armoiries, tapis, tentures, porcelaines, pièces d'orfèvrerie, etc... C'est folie de vouloir l'appliquer à des copies de tableaux modernes, puisque la palette d'un imprimeur ne saurait avoir toute la variété de tons que comporterait l'imitation de semblables modèles.

MM. Kellerhoven, Regamey le père et Praslon sont les artistes les plus remarquables qui se soient exercés dans la chromolithographie.

TABLE DES GRAVURES

CHROMOLITHOGRAPHIE. — Vase polychrome, dessiné et imprimé en chromolithographie (*planche tirée hors texte*), p. 218.

EAUX-FORTES. — Camée antique, pages 187, 194. — Cartouche dessiné et gravé par Albert Dürer, 67. — Encadrement d'Albert Dürer pour les *Heures de Maximilien* (Réduction), 61. — Faune, par Hans Sebald Beham, 69. — Figure tirée d'une eau-forte de Mme de Pompadour, 117. — Jeune fille au panier, d'après Rembrandt, 106. — Moine en prière, d'après Overbeck, 115. — Mouton, eau-forte de Karel Dujardin, 163. — Planche comprenant une eau-forte, une pointe sèche et une gravure au vernis mou, par M. Maxime Lalanne (*tirée hors texte*), 74. — Récamier (Mme), d'après G'rard, 145. — Saint Longin, d'après une estampe d'A. Mantegna, 65. — Saint Sébastien, réd. d'une estampe de Jacopo de Barbarj, 63. — Synagogue (la) des Juifs, d'après Rembrandt, 73. — Coin d'atelier, par J. Jacquemart, 186. — Vieille endormie (la) d'après Rembrandt, 71.

GRAVURE AU BURIN. — Planche montrant les états successifs d'une GRAVURE AU BURIN, par M. Antoine Szretter (*tirée hors texte*), p. 82.

GRAVURES SUR BOIS. — Amour (l') par Thorwaldsen, p. 99. — Atelier d'un orfèvre, d'après une estampe d'Etienne Delaulne, 51. — Bijou russe ancien, 129. — Bijou, par Froment Meurice, 141. — Bijou, par Froment Meurice, 167. — Bijou, par Froment Meurice, 177. — Boutique de cordonnier, estampe extraite du *Décaméron*, Venise, 1492, 47. — Buste de vieux guerrier, estampe dans le goût de Léonard de Vinci, 45. — Cartouche dessiné et gravé par Albert Dürer; fac-similé, 67 — Char (le) de Diane, d'après Gabriel Siméon, 53. — Char (le) des Muses, dessin de Lechevallier-Chevignard, gravé par Hotelin, 139. — Charité (la), 90. — Charité (la) d'après un bronze du XVIe siècle, 161. — Corbeille d'amours (la), 94. — « Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué ». Image sur bois de la rue Saint-Jacques, XVIIIe siècle, 109. — Encadrement de Jean Cousin (*Chroniques de France*, 113. — Encadrement de Jean de Tournes, 9. — Encadrement d'Holbein, réduction d'un bois gravé en fac-similé par M. Boetzel, 213. — Enfant (l') aux chats, d'après une estampe de Giulio Campagnola, 86. — Entrée de Henri II à Paris, estampe de G. Tory (1549), 35. — Peintre de l'ancien régime dans l'atelier de David, d'après une estampe satirique, 127. — Estampe d'un livre japonais, 157. — Eté (l') par Alma Tadéma, gravé d'après un croquis à la sépia photographié sur bois, 199. — Estampe italienne du XVe siècle, 31. — Etude de mains, par A. Dürer, dessin de l'artiste photogr. sur bois, 215. — Fac-similé d'une gravure de la *Bible des Pauvres*, 13. — Fac-similé d'une estampe du XVIe siècle, 43. — Fac-similé du *Térence* de 1496, 49. — Fac-similé d'une gravure de Domenico Campagnola, 96. — Fac-similé d'une figure tirée d'une eau-forte de Mme de Pompadour, 117. — Fac-similé réduit de caricatures dessinées par Léonard de Vinci, 179. — Fac-similés d'estampes de *la Nef des Fous*, par Séb. Brandt, 1497, 20, 21. — Fac-similés, estampes des *Songes drôlatiques*, dessins attribués à Rabelais, 58, 59. — Fragment extrait des anciennes impressions de Bâle, 75. — François Ier, gravure du XVIe siècle, 37. — Gravure du *Songe de Poliphile* italien (1499), 23. — Gravure en fac-similé d'une estampe du XVIe siècle, 110. — Gravure de l'*Ars moriendi* (XVe siècle), 17. — Grenadier, par Horace Vernet, gravé d'après une lithographie, 231. — Job, gravure attribuée à Jean Cousin (1549), 34. — Joueuse de flûte (la), grav. du XVIe siècle, 88. — L, lettrine par Holbein (XVIe siècle), 193. — Laboureur (le), par Holbein, grav. extraite des *Simulachres de la mort*, 201. — Louis XIV, d'après Pierre Puget, 171. — Malade (le) sur son lit de mort, gravure de *l'Art de bien mourir* (1496), 15. — Marchande d'huîtres, par Bouchardon, estampe du XVIIIe siècle, 121. — Mars, d'après un nielle par Nicoletto de Modène, 150. — Médaillon, 149. — Mercure (le) galant fouetté par les Muses, fac-similé d'une estampe satirique de Bon Boulogne, 92. — Michel Opho-