This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

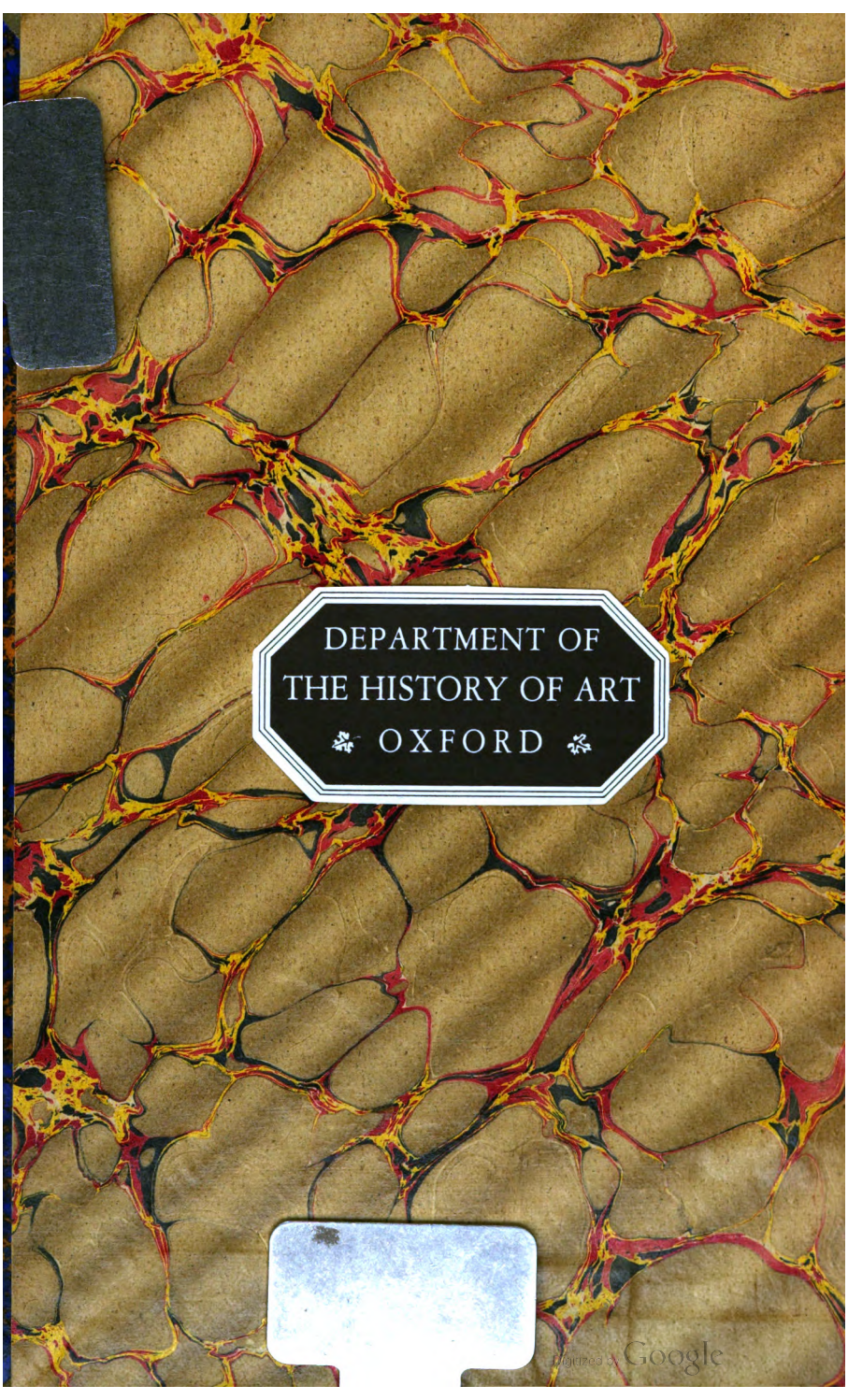
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

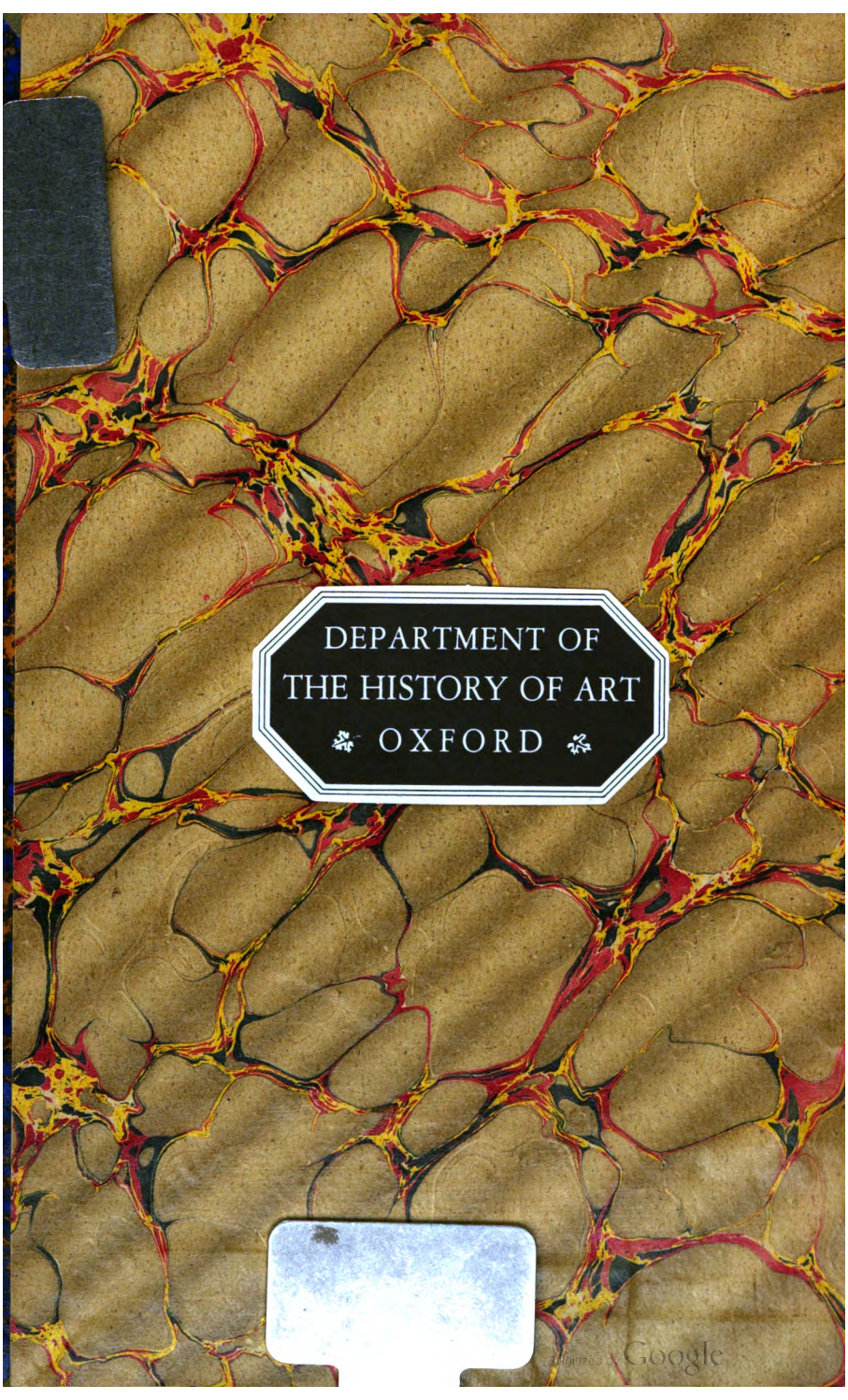
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

1383

Digitized by Google

Digitized by Google

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françoiſe, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture; & M. LÉVESQUE, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME TROISIEME.

A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des Auguſtins.

1792.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOUVEAU
DICTIONNAIRE
DE PEINTURE.

H

HACHER, (v. act.) c'eſt l'art de diſpoſer des lignes ou traits à l'aide du crayon, de la pointe ou du burin, pour donner l'effet aux différens objets que l'on veut ombrer, ſoit en deſſin, ſoit en gravure. On *hache* auſſi en peinture : c'étoit même une manœuvre très-familière aux anciens, comme on le voit par les peintures antiques qu'on a découvertes. Pour *hacher*, on ſe ſert de lignes droites, courbes ou ondoyantes; quelquefois on les combine enſemble, en les croiſant en forme de lozange ou de quarré, ſuivant l'objet qu'on veut repréſenter. Le ſens dans lequel il convient de diſpoſer ces traits n'eſt par arbitraire : c'eſt à la forme, au mouvement, à la dureté, à la molleſſe de la choſe

Digitized by Google

qu'on repréſente, auſſi bien qu'à la perſpective, à indiquer le ſens que doivent ſuivre les *hachures*, & ſi elles ſe doivent combiner en lozange ou en quarré. Si l'objet eſt rond, les *hachures* doivent être circulaires; s'il eſt uni, elles doivent être plates; s'il eſt inégal, elles doivent participer de ces inégalités. Pour exprimer une ſubſtance dure, elles ſe croiſent quarrément, & pour exprimer un objet qui a de la molleſſe, elles ſe coupent en lozange. Enfin, pour parvenir à donner l'effet convenable, ſoit à une gravure, ſoit à un deſſin, le grand art eſt de les varier, de manière cependant qu'elles indiquent toujours l'inflexion ou la forme générale des différens objets qu'elles ſervent à peindre. S'il y a pluſieurs *hachures* les unes ſur les autres, ainſi qu'il arrive le plus ſouvent, il faut toujours que celle qui exprime la forme de l'objet ſoit la dominante, en ſorte que toutes les autres ne ſervent qu'à la glacer, à la fondre, à en augmenter l'effet. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HACHURE (ſubſt. fém.) ſe dit des lignes ou traits dont on ſe ſert pour exprimer les demi-teintes & les ombres dans le deſſin. En gravure, ces traits ſe nomment *tailles*. Il y a des *hachures* ſimples, doubles, triples, &c. Les ſimples ſont formées par des lignes parallèles; les doubles, triples, &c. ſont formées par des lignes qui ſe croiſent entr'elles. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HARDI, (adj.) HARDIESSE, (ſubſt. fém.) La *hardieſſe* eſt, dans la carrière des arts, la marche d'un homme qui va ſûrement parce qu'il connoît bien

Digitized by Google

ſon pas & la route qu'il doit ſuivre; ſa démarche a la grace de la liberté, parce qu'il ne craint ni de s'égarer, ni de ſe heurter, ni de tomber. On ne peut le confondre avec l'audacieux qui court ſans ſavoir où il va, ſe heurte, tombe & ſe relève pour retomber encore.

La *hardieſſe* ſuppoſe donc la ſcience, ou elle n'eſt que l'impudence d'un charlatan. L'homme habile eſt *hardi*, parce qu'il a la conſcience de ce qu'il peut; l'ignorant eſt audacieux, car ce qu'il eſt incapable de faire, il ne le connoît même pas.

La *hardieſſe* répand un charme ſingulier ſur les ouvrages de l'art. Il manque quelque choſe pour plaire à ce qui eſt même bien fait, s'il eſt fait avec timidité. Le ſpectateur ſouffre de la peine qu'a ſupporté l'artiſte, & ce ſentiment diminue ſes plaiſirs. D'ailleurs la timidité eſt un ſentiment froid, & tout ce qu'elle produit devient froid comme elle. Il faut échauffer ſes juges, ſi l'on ne veut pas qu'ils ſoient ſévères & même quelquefois injuſtes.

Un jugement prompt & ſain, une pratique aſſidue, ſont les vrais moyens de parvenir à la *hardieſſe* louable. Avec une théorie étendue, mais ſans pratique, on exécute timidement ce que l'on ſait; on connoît bien ce que l'on doit faire, mais on le fait avec peine: c'eſt, en tout, la grande habitude qui eſt la cauſe de l'aiſance, & c'eſt l'aiſance qui produit la *hardieſſe*. On eſt timide, quand on prévoit qu'on pourra manquer ce qu'on ſe propoſe; on eſt *hardi* quand on a coutume de faire & de réuſſir.

De grands maîtres ont été timides dans l'exécution; mais ce n'eſt pas leur timidité qui fait leur mérite. Elle

Digitized by Google

eſt toujours un défaut ; &, comme nous l'avons dit ailleurs, il n'eſt aucun défaut qu'on ne puiſſe excuſer par l'exemple d'un maître.

On peut dire qu'il eſt des défauts qui nuiroient moins au ſuccès que la timidité, parce qu'elle ſemble annoncer des fautes même lorſqu'il n'y en a pas. Sa marche incertaine paroît toujours voiſine de la chute, & comme elle ne montre pas la sûreté qui promet la réuſſite, on ne peut croire qu'elle ait réuſſi. Le mot d'un profeſſeur de l'art ne manque pas de juſteſſe. » Si vous faites des fautes, diſoit-il aux élèves, » faites-les hardiment. « Ce mot reſſemble à celui de Voltaire, qui diſoit à un jeune poëte tragique : » Frappez fort, ſi vous ne pouvez frapper juſte. « Mais Voltaire ni le profeſſeur ne diſoient : » Faites des » fautes, ne frappez pas juſte «.

S'il eſt un moyen d'éviter les fautes en travaillant hardiment, c'eſt de ſe rendre compte d'avance, par une eſquiſſe arrêtée, de l'ordonnance, des formes, de l'effet & de la couleur. Mais ce moyen devient inſuffiſant, ſi l'on n'a pas l'aiſance & la pratique du *faire*.

Tout cet article peut ſe réduire à un vers de la Fontaine :

Travaillez, prenez de la peine.

C'eſt en prenant de la peine qu'on acquiert la facilité, & c'eſt la facilité qui donne la *hardieſſe*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HARMONIE, (ſubſt. fém.). L'*harmonie*, ſelon les Grecs, étoit fille de Mars & de Vénus : charmante allégorie, qui, mariant enſemble la force & la beauté,

Digitized by Google

leur fait produire l'ordre, dirigé vers le plaisir & la félicité des êtres sensibles; ordre qui, sans doute, est nécessaire à la satisfaction des dieux, comme aux bonheur des hommes.

Examinons l'*harmonie* dans l'art dont traite cet ouvrage, d'après l'idée allégorique des anciens, en laissant nos lecteurs en faire une application plus vaste à tout ce qui, parmi les hommes, est susceptible de force & de beauté.

Le mot *harmonie* s'applique dans la peinture à la couleur, au clair-obscur, enfin à l'ensemble d'une composition. On dit, *ce peintre a une couleur harmonieuse*; *la connoissance qu'il a du clair-obscur donne beaucoup d'harmonie à sa couleur*; enfin, *il y a une harmonie charmante dans le tout ensemble de cet ouvrage.*

Si nous suivons le sens étymologique dans ces différentes acceptions, nous dirons que l'*harmonie* de la couleur consiste dans la force du coloris, qui dans chaque objet représenté, en fait approcher, autant qu'il est possible, l'imitation au degré des objets imités, & dont la beauté vient du choix de ces objets & du soin que le peintre doit prendre de ne pas salir ses teintes, en les accordant, pour les rendre harmonieuses.

Le mot *harmonie* appliqué au clair-obscur, suppose de même que l'artiste, ayant bien étudié les effets innombrables de la lumière, a choisi dans une composition ceux qui, produisant les plus grands effets, doivent y répandre un charme qui attache les regards.

Enfin, dans le tout ensemble, le mot *harmonie* suppose que la disposition de toutes les parties est telle

qu'elle concourt à l'énergie que comporte le ſujet, par conſéquent à la ſorte de beauté qu'il doit produire.

L'ordre, comme on le voit, eſt indiſpenſablement lié à ces idées; car ſi, dans la couleur, on n'étoit occupé que de la force & de la beauté des teintes, le tableau peint avec ces diſpoſitions, pourroit fort bien n'être pas *harmonieux* & n'être pas même *d'accord*. Le clair-obſcur ſoumis, comme je l'ai dit, aux loix de deux ſciences exactes, la perſpective & les règles d'incidence & de réflexion des rayons de la lumière, établit plus néceſſairement cet ordre indiſpenſable pour l'*harmonie* de la couleur. Ce qui fait qu'il n'eſt guère poſſible de concevoir l'*harmonie* de la couleur, ſans ſuppoſer l'*harmonie* du clair-obſcur. Cependant la pratique apprend aux artiſtes que certaines couleurs par elles-mêmes & relativement les unes aux autres, ſemblent ſe prêter plus facilement à l'*harmonie* que d'autres.

Il en réſulte que la plus parfaite *harmonie* de la couleur, celle qui ſatisfait davantage les regards, conſiſte non-ſeulement dans la ſucceſſion des teintes modifiées ſelon l'ordre de la lumière & des ombres, mais encore dans un choix de couleurs dont une infinité d'objets laiſſent la diſpoſition au peintre.

L'*harmonie* du coloris & celle du clair-obſcur ſont principalement jugées & ſenties par l'organe de la vue. Si elles influent ſur l'eſprit & ſur l'ame, c'eſt par le repos ſatisfaiſant dans lequel elles laiſſent le regard, repos qui laiſſe à l'eſprit & à l'ame plus de facilité pour être affectés & touchés.

On peut encore pouſſer plus loin les droits des *harmonies* dont j'ai parlé, en conſidérant que l'*har-*

Digitized by Google

monie du coloris & du clair-obſcur peuvent acquérir, par les ſoins & l'habileté de l'artiſte, quelque différence de caractère, & que ces différences bien aſſorties aux ſujets, doivent, par l'impreſſion qu'en reçoit la vue, préparer l'ame à des affections relatives à ces ſujets, les faire durer & les fortifier.

Une *harmonie* claire, aimable, & en quelque façon riante, ajoute aux charmes d'un ſujet agréable; une *harmonie* plus ſombre peut convenir à des ſujets triſtes, & il peut y avoir pour les artiſtes de génie quelques nuances intermédiaires entre les points principaux que j'ai déſignés.

On peut objecter que, dans la nature, une ſcène infiniment touchante, pathétique, déchirante, ſe paſſe ſouvent dans un lieu, ou ſe trouve éclairée par un jour qui n'a nul rapport avec le caractère de l'événement, & cependant elle n'en cauſe pas moins toutes les impreſſions qui lui appartiennent. Il réſulteroit de cette obſervation que l'expreſſion devroit abſolument l'emporter ſur toutes les autres parties de la peinture; mais on ne réfléchit pas, en appuyant trop excluſivement ſur cette préférence, que dans les événemens que nous offre la nature, on compte pour rien la néceſſité où elle eſt d'être ſans ceſſe ſoumiſe aux loix & aux effets de la lumière qui produit l'*harmonie*, & au juſte enſemble des corps qui produiſent les mouvemens. Ce qui reſte imprimé ſeulement dans le ſouvenir, ſont les mouvemens caractériſés des actions qui attirent, qui fixent l'attention, & les expreſſions qui agiſſent ſur l'ame. Lors donc qu'on avance que préférablement à tout, c'eſt l'expreſſion qui eſt la partie vraiment intéreſſante de la peinture, on ne

Digitized by Google

développe pas assez sa pensée qui suppose les autres parties nécessaires, comme des perfections qui, pour parler ainsi, vont sans dire; mais s'il en est ainsi dans le méchanisme de la nature, il n'en est pas de même dans la pratique du peintre, & il ne sauroit regarder, vû les connoissances qu'il faut acquérir & les difficultés qu'il faut surmonter, l'*harmonie*, la correction, la couleur comme des objets qu'il ne faut pas compter.

Le sens physique de la vue étant celui qui transmet à l'ame spirituelle les impressions qu'elle préfere à tout, doit lui-même être satisfait; ainsi un peintre qui a un grand mérite dans l'expression & qui en auroit un trop foible dans le coloris, dans la correction & dans l'*harmonie*, seroit un artiste très-imparfait, quoique pussent alléguer en sa faveur les hommes d'un esprit fin & sensible, qui, devinant ses intentions, lui pardonneroient en leur faveur d'avoir manqué à ce que l'art exige.

Je ne m'étendrai pas davantage sur cette discussion, qui demanderoit d'être traitée particulièrement, aujourd'hui sur-tout qu'on semble, d'après la tournure de l'esprit répandu plus généralement, exiger cette partie intéressante, dont tout le monde est effectivement jaloux, avec trop de préférence sur les autres parties constitutives de l'art, parce qu'il n'y a guère à la vérité que les seuls artistes qui puissent en juger avec entière connoissance de cause.

Pour vous jeunes artistes, à qui il n'appartient pas encore de discuter les questions délicates de votre art, ayez foi à ceux qui en sont bien instruits, à vos maîtres, & ils vous répéteront sans cesse : apprenez à dessiner correctement, à peindre avec vérité, à

Digitized by Google

donner l'*harmonie* néceſſaire à vos tableaux, & joignez-y l'expreſſion dont votre ame ou votre génie eſt ſuſceptible; ſi vous rempliſſiez parfaitement toutes ces conditions, vous ſeriez le premier des peintres; ſi vous acquérez les premieres à un dégré raiſonnable, vous ſerez peintre; & ſi à cette doſe moyenne, vous joignez ce qui touche, vous atteindrez une *harmonie* du tout enſemble qui ſatisfera aſſez pour vous placer dans un rang diſtingué parmi ceux qui pratiquent & qui ont exercé votre art. (*Article de M.* WATELET.)

Le mot HARMONIE nous vient des Grecs, peuple ſi ſenſible à la qualité qu'il exprime, & qui dut à cette ſenſibilité la langue la plus harmonieuſe. On trouve l'origine de ce mot dans les verbes ἀρω, ἁρμόζω, *j'adapte, j'unis, je rends convenable*, & dans le ſubſtantif ἁρμός, *articulation, jointure.* Il répond donc en muſique & en peinture au mot *accord;* car pluſieurs choſes qui peuvent *s'adapter*, ſe *joindre*, ſe *convenir*, doivent néceſſairement être d'accord entr'elles : *voyez* l'article ACCORD.

Toutes les parties de la peinture ont leur *harmonie.*

Si les diverſes parties de l'ordonnance ſont convenables au ſujet & s'accordent entr'elles à en pénétrer plus profondément l'ame du ſpectateur, il y aura *harmonie de compoſition : voyez l'article* COMPOSITION.

Si toutes les parties de la compoſition tendent à rendre plus ſenſible ce qu'elle doit exprimer, ſi toutes les parties d'une même figure s'accordent avec le ſentiment intérieur dont l'artiſte ſuppoſe qu'elle eſt affectée, il y aura *harmonie d'expreſſion. Voyez* l'article EXPRESSION.

Si dans les variétés du *faire*, on reconnoît qu'il

Digitized by Google

eſt le produit d'une ſeule main, d'une ſeule intelligence, il y aura *harmonie d'exécution*. . *Voyez* l'article FAIT.

Si les formes d'une même figure s'accordent mutuellement entr'elles; ſi toutes indiquent le même âge, le même tempérament, le même embonpoint, la même maigreur, ſi toutes ſont également quarrées ou arrondies, muſclées, ou coulantes, il y aura *harmonie de deſſin. Voyez* l'article CORRESPONDANCE. Ces différentes ſortes *d'harmonies* conviennent également à la peinture & à la ſculpture.

Si l'ombre & la lumière ne contraſtent pas durement entr'elles, ſi des demi-teintes bien graduées conduiſent artiſtement du clair à l'obſcur, il y aura *harmonie de clair-obſcur.*

Enfin, ſi l'artiſte a ſoin de n'avoiſiner que des couleurs amies; ſi chacune de ſes teintes participe toujours de celle qui la précède & qui la ſuit, il y aura *harmonie de tons & de couleur.*

C'eſt tout ce que nous nous permettrons de dire ſur cette partie capitale de l'art. Dans ce que nous pourrions ajouter, nous craindrions d'inſpirer peu de confiance aux lecteurs, & nous laiſſerons parler des maîtres.

Il ne ſera queſtion ici que des deux dernières ſortes d'*harmonies;* nous avons ſuffiſamment traité des autres dans les articles auxquels nous venons de renvoyer.

Mengs nous paroît avoir bien défini l'*harmonie*, en la regardant comme l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes.

Il regarde le Corrège comme le grand maître de

Digitized by Google

l'*harmonie*, « Ce peintre plaça, dit-il, un eſpace » entre chaque partie, tant des jours & des ombres » que des tons & des couleurs. Il remarqua mieux » qu'aucun autre, qu'après une certaine tenſion, » les yeux ont beſoin de repos. C'eſt pourquoi, après » avoir placé une couleur franche & dominante, il » avoit ſoin de la faire ſuivre d'une demi-teinte; & » lorſqu'il vouloit de nouveau employer une partie » brillante, il ne revenoit pas tout de ſuite au dégré de » teinte d'où il étoit parti, mais il conduiſoit l'œil du » ſpectateur, par une gradation inſenſible, au même » dégré de tenſion; de ſorte que la vue étoit re- » veillée de la même manière qu'une perſonne endormie » eſt tirée du ſommeil par le ſon d'un inſtrument agréa- » ble; réveil qui reſſemble plutôt à un enchantement » qu'à un repos interrompu. » (Voyez ce que le même artiſte nous a fourni ſur l'*harmonie* du Correge à l'article ÉCOLE.)

Mengs a encore parlé de l'*harmonie* dans ſes *leçons pratiques de peinture*. Nous allons rapporter les préceptes qu'il y a conſignés, en obſervant cependant qu'il s'écarte quelquefois de ſon ſujet, & que pluſieurs de ſes maximes ſe rapportent moins à l'*harmonie* qu'à l'art de colorer.

Il établit que les couleurs claires étant celles qui produiſent la plus forte impreſſion ſur les organes de la vue, on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du ſpectateur ſe porte & s'arrête le plus, & cet endroit doit être la partie principale, & la plus intéreſſante du tableau.

« Si l'on ſe propoſe, ajoute-t-il, de produire une » ſenſation douce, comme dans les ſujets gracieux, il

» faut maintenir le plus qu'il eſt poſſible, la vue du » ſpectateur dans cette ſenſation, & ne la lui laiſſer » perdre qu'inſenſiblement. Ainſi du clair il faut le » conduire, non pas à l'ombre, mais à des demi- » teintes, & le guider doucement & par dégrés de la » première ombre à des ombres plus fortes, ſans paſſer » tout-à-coup d'une foible obſcurité aux plus grandes » ténèbres.

» Si, au contraire, le ſujet eſt terrible, & demande » une expreſſion forte, les effets du tableau doivent » être analogues à ce caractère; il faut, pour les » produire, opérer en raiſon inverſe de la manière » précédente.

» Les couleurs brillantes & les couleurs mattes, » doivent être employées plus ou moins abondamment, » ſuivant que le ſujet eſt gai ou triſte, gracieux ou » ſombre.

» Toutes les couleurs peuvent être rompues par le » blanc & par le noir, en les plaçant de manière » qu'il en reſte peu de parties éclairées, parce que » toutes les couleurs ſe dégradent dans l'ombre & y » perdent leur vivacité.

» Le rouge demeure toujours dur quand on l'emploie » pur, & qu'on ne l'enveloppe pas de quelque cou- » leur moëlleuſe qui lui ſerve de véhicule, en tem- » pere la crudité & empêche les rayons lumineux de » réfléchir avec trop de force.

» Le peintre doit obſerver de quel ton de couleur » eſt l'accord général; car en ſuppoſant, par exemple, » qu'il ſoit rougeâtre, on pourroit employer le rouge » pour les figures du ſecond & du troiſième plans; on » ſe ſervira du bleu dans les endroits les plus proches

Digitized by Google

» de l'œil, & l'on procédera ſuivant le même raiſ-
» ſonnement, lorſque le ton général ſera d'une teinte
» différente. Il eſt rare cependant que le rouge puiſſe
» ſervir d'*harmonie* générale à un tableau, vu que
» cette couleur eſt celle qui réfléchit le plus la lu-
» mière. L'orangé, compoſé de la couleur la plus
» claire, & d'une autre qui eſt la plus pure, eſt la
» plus dure de toutes les couleurs mixtes. Le verd eſt
» la plus agréable, parce qu'il eſt formé du mêlange
» de la couleur la plus claire, & de la couleur la
» plus obſcure, ce qui fait qu'il ébranle les nerfs
» ſans les fatiguer. Le violet eſt, de toutes les couleurs
» compoſées, la plus forte, parce qu'il approche de la
» couleur la plus obſcure, ce qui fait qu'il occaſionne
» un ſentiment triſte.

» On inférera de ce que je viens de dire, qu'on
» peut varier à l'infini toutes les couleurs, & l'on
» connoîtra la manière de les employer avec utilité.
» Ajoutons que, pour parvenir à un bon équilibre
» des couleurs dans un tableau, il faut ſe rappeller
» que nous avons cinq ſortes de matériaux ou cou-
» leurs pour rendre tous les objets de la nature, le
» blanc, le jaune, le rouge, le bleu, & le noir.
» Deux de ces couleurs ſont claires, le blanc & le
» jaune; deux ſont obſcures, le bleu & le noir. Le
» rouge eſt intermédiaire entre ces deux claſſes de
» couleurs, & je l'appelle la couleur la plus pure,
» parce qu'il n'appartient ni à la lumière ni aux téné-
» bres, & qu'il réfléchit également le jour & l'obſ-
» curité. C'eſt de ces ſeuls matériaux que ſe ſert le
» *peintre*, & c'eſt en employant plus ou moins les
» uns & les autres, qu'il parvient à exprimer des ca-

Digitized by Google

» ractères décidés & distincts, par le moyen des » sensations que ces couleurs produisent sur l'organe » de la vue.

» Supposons que l'on n'emploie, pour faire un ta- » bleau, que le noir & le blanc. Il sembleroit qu'il » n'en résultera qu'un tout sans expression, par sa » trop grande uniformité. Cependant si, eu égard au » sujet que l'on veut traiter, on emploie plus de » blanc, ou plus de noir, ou plus ou moins de demi- » teintes, on produira, malgré l'uniformité de ca- » ractère de ces deux couleurs, des sensations très- » variées. Rapprochera-t-on les deux extrêmes? l'ex- » pression sera forte & dure. Mettra-t-on, entre l'un » & l'autre, un grand intervalle de demi-teintes? » Le caractère sera doux. Fera-t-on suivre un dégré » de teinte par le dégré qui en approchera plus, & » ainsi progressivement, en distinguant seulement assez » une teinte d'une autre pour détacher les objets? Il » résultera de cette manœuvre un ouvrage fort suave. » Si c'est par masses que l'on sépare les clairs des » clairs, & les ombres des ombres, l'ouvrage aura » de la grandiosité. En un mot, en employant avec » intelligence ces différens moyens, on imprimera le » caractère convenable aux différentes productions.

» Mais au lieu d'employer seulement le noir & le » blanc, comme nous venons de le supposer; fera- » t-on usage de la variété des couleurs? Alors on » pourra augmenter à l'infini la signification & l'ex- » pression qu'on se proposera de donner au tableau.

» Mais il faut éviter avec soin de répéter plusieurs » fois la même force & la même grandeur des jours & » des ombres, ainsi que les extrêmes des uns & des

Digitized by Google

» autres, & s'attacher toujours à la vérité ou à la » vraiſemblance. Sur-tout il faut ſe rappeller que le » clair-obſcur eſt la baſe de la partie de la peinture » qu'on nomme *harmonie*, & que les couleurs ne ſont » que des tons qui ſervent à caractériſer la nature des » corps; que par conſéquent on doit les employer ſui- » vant leur caractère général de clarté ou d'obſcurité, » & ſuivant les règles du clair-obſcur.

» Pour qu'il réſulte de l'emploi des couleurs de la » grace & un parfait accord, il eſt néceſſaire d'en » bien obſerver l'équilibre. Quoique nous ayons diſtin- » gué cinq couleurs, il n'y en a réellement que trois, » le jaune, le rouge & le bleu, car le blanc n'eſt » pas une couleur, il n'eſt que la repréſentation de » la lumière, & le noir celle de ſa privation. Quand » l'occaſion ſe préſentera de mettre ſur la toile, quel- » qu'une de ces couleurs pures, il faudra chercher » l'occaſion de mettre à côté une couleur rompue. » Suppoſons qu'on ſoit obligé d'employer le jaune pur; » on l'accompagnera du violet qui réſulte du mêlange » du rouge & du bleu. Si c'eſt le rouge pur que » vous employez, vous y joindrez par la même raiſon, » le verd, qui eſt compoſé du bleu & du jaune. » Mais l'union du jaune & du rouge, qui forme le » troiſième mêlange, ne peut pas être employé ſou- » vent avec fruit, parce que la teinte en eſt trop » vive : il faut donc y joindre le bleu, ou du » moins l'accompagner de cette couleur.

» Ces matériaux mis en œuvre de la manière que » je viens de dire, en plus ou moins grande quan- » tité, ſerviront à donner aux choſes le caractère qui » leur convient. Mais on doit ſe garder de mettre

Digitized by Google

» dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes. » On peut marier enſemble toutes les couleurs par le » moyen du blanc & du noir; le blanc en ôte la » dureté & les rend ſuaves & tendres; le noir les » dégrade & les amortit. Les couleurs compoſées de » deux couleurs franches, peuvent de même être » amorties & rendues tendres, en y mêlant un peu » de la troiſième couleur pure. Ce que je viens de » dire doit s'appliquer non-ſeulement aux draperies, » mais encore au coloris des chairs, & même aux » fonds, en commençant toujours par ſe régler ſur la » partie principale, avec laquelle il faut accorder » tout le reſte ».

On pourroit deſirer, peut-être, un peu plus de clarté dans l'expoſition de cette doctrine. Dandré-Bardon traite le même ſujet avec moins de profondeur, mais en même temps avec moins d'obſcurité.

» L'*harmonie* de la nature, dit-il, enviſagée rela- » tivement à ſes couleurs, dérive de la participation » des nuances que le ſoleil communique à tous les » objets, qui tantôt ſe mirent les uns dans les autres, » & tantôt ſe réflechiſſent réciproquement les rayons » qu'ils reçoivent de l'aſtre du jour. De même, » l'*harmonie* d'un tableau conſiſte dans une commu- » nication de tons opérée par le rapport des couleurs, » par l'uniformité des lumières & par la modification » des ombres.

» Pour conduire un ouvrage de peinture à une » *harmonie* parfaite, il faut donc premièrement que » la plupart des couleurs ſoient liées d'amitié, & » qu'elles entrent dans la compoſition les unes des » autres : on en excepte à peine celles qui ſont

» deſtinées

Digitized by Google

» deſtinées à former les plus piquantes oppoſitions. » Secondement, que toutes les lumières ſoient à » l'uniſſon relativement aux plans & aux maſſes dont » elles ſont partie, (ce qui ne ſignifie pas qu'elles doivent être à l'uniſſon dans toutes les maſſes & ſur tous les plans, mais ſeulement ſur chaque plan & dans chaque maſſe). » Troiſièmement, que les parties re- » fletées réjailliſſent réciproquement, & empruntent » les nuances des objets voiſins, comme les glaces » reçoivent & réverbèrent les traits & les couleurs des » corps qui leur ſont préſentés. Quatrièmement, que » toutes les formes compriſes dans les maſſes d'ombre » ſoient amorties par la privation de la lumière, à » raiſon de ſon plus ou moins de vivacité. Qu'à cet » égard, l'éclat des couleurs locales ſoit plus ou moins » éteint, ſans néanmoins que les objets perdent en- » tièrement le ton qui leur eſt propre.

» La nature, dit-il ailleurs, eſt ſuſceptible de » toutes ſortes de couleurs, ainſi que de toutes ſortes » de formes, elle réunit les nuances les plus antipa- » thiques & les plus bizarres. Le chef-d'œuvre de » l'art, conſiſte à mettre en *harmonie* celles qui pa- » roiſſent les moins liées d'amitié. Ce réſultat eſt » l'effet de la participation des lumières, de la mo- » dification des demi-teintes, de la rupture des om- » bres, & de la juſteſſe des reflets.

» Un moyen infaillible de mettre les couleurs en » *harmonie*, eſt de n'aſſocier que celles qui ſont » douces & ſympathiques. Eſt-on forcé par ſa nature » du ſujet d'en introduire qui ſoient d'un autre ca- » ractère? il faut les groupper & les accoſter, de » manière qu'elles ſe mirent les unes dans les autres;

Digitized by Google

» les diſpoſer de façon que la lumière ne prête qu'une » même nuance aux premiers clairs, & que leurs » ombres ne préſentent qu'une maſſe uniforme, dans » laquelle néanmoins on entrevoie le ton propre de » chaque objet.

» A l'*harmonie* des couleurs, on joindra le rapport » qu'elles doivent avoir avec l'expreſſion du ſujet. » Soit qu'il doive inſpirer la conſternation ou l'allé- » greſſe, on peut réveiller l'*harmonie* par des tons » accidentels qui, diſſonans en apparence, ſervent à » la rendre plus ſingulière & plus frappante.

» Pour diriger l'*harmonie* au plus haut degré de » perfection, il faut mettre de la conformité entre le » caractère de la manœuvre & celui de la couleur. » Un perſonnage ruſtique, dont les carnations d'un » ton hâlé & groſſier, ſeroient peintes d'un ſtyle » agréable & moëlleux; une jeune nymphe, dont » les chairs fraîches & vermeilles ſeroient traitées » d'un pinceau mauſſade & heurté, préſenteroient l'un » & l'autre un *faire* qui ne ſeroit point en *harmonie* » avec la couleur ».

HÉ

HÉROIQUE, (adj.). Le genre *héroïque* eſt celui qui repréſente les actions des hommes de la très-haute antiquité. Il doit entrer beaucoup d'idéal dans le ſtyle *héroïque*; mais tout eſt perdu ſi l'on y admet le ſtyle théâtral : car le théâtral n'eſt qu'une repréſentation imparfaite de l'homme naturel, & l'*héroïque* doit être au-deſſus de l'homme. (L.)

HÉROS, (ſubſt. maſc.). On appelle *héros* ou

Digitized by Google

demi-dieux ces hommes de la haute antiquité que l'on croyoit enfans des dieux, ou qui ont été déifiés, ou qui ont vécu enfin dans les siècles qu'on nomme héroïques. On comprend en général dans le nombre des *héros* tous les hommes qui ont vécu jusqu'au siège de Troye. Homère leur donne une force bien supérieure à celle des hommes de son temps. « Le fils de Tydée » prit, dit-il, une pierre, masse énorme, que deux » hommes tels qu'ils sont aujourd'hui ne pourroient » soulever : seul, il la lança facilement ». Homère n'est pas moins le maître des artistes que des poëtes : l'idée qu'il nous donne des *héros*, l'artiste doit l'exprimer. Leur nature doit être au-dessus de l'humanité & approcher de celle des Dieux. Dans leur jeunesse, ils ne sont pas tout à fait des Apollons, mais ils ressemblent à l'Antinoüs ; dans la force de l'âge, ils ne sont pas des *Jupiter Olympien*, mais on reconnoît qu'ils ne peuvent céder qu'à Jupiter ; audacieux comme Diomède, ils attaqueroient même le Dieu Mars : leur vieillesse majestueuse n'offre aucun signe de décrépitude, on voit qu'elle est encore loin de la destruction ; elle n'a plus la vivacité de la jeunesse, ni la force de l'âge viril, mais elle a l'empire de la sagesse. Dans tous les âges, leurs formes sont grandes ; l'artiste a négligé dans toutes les parties ces petites formes qui annoncent à l'homme sa foiblesse. Leur maintien est simple, car le fort n'a besoin d'aucune affectation. Ils ont la taille haute, & par conséquent la tête petite ; car l'artiste donnât-il à ses figures une hauteur gigantesque, elles seroient courtes si elles avoient de grosses têtes. L'Hercule Farnèse est grand, non parce qu'il est colossal, mais parce que sa tête est petite ;

Digitized by Google

on peut faire un nain colloſſal. L'expreſſion ſe peint ſur les traits des *héros* ſans les trop altérer : leur colère ne dégénère point en fureur ; la douleur extrême ne dégrade pas entièrement leur beauté, parce que leur ame vigoureuſe fait réſiſter à la plus violente douleur. Le Laocoon ſouffre, mais il eſt encore beau : il ne s'écrie pas comme le Stoïcien que la douleur n'eſt point un mal ; mais il ſent le mal, & il en eſt preſque vainqueur. S'il ne préſentoit qu'un viſage hideux, ſi la ſouffrance dégradoit entièrement la beauté noble de ſes traits, il intéreſſeroit moins : ce ne ſeroit plus un *héros* ſouffrant ; ce ſeroit un eſclave à la torture. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HEURTER, (v. act.). « Ce peintre affecte de » *heurter* ſes tableaux ; cette eſquiſſe n'eſt que *heurtée* ». Le *heurté*, regardé comme une qualité indifférente en ſoi, & qui peut être bonne ou mauvaiſe, ſuivant l'uſage qu'on en fait, eſt l'oppoſé du *fondu ;* regardé comme un défaut, il eſt l'oppoſé du *leché.*

Dans un tableau *fondu*, les teintes, ſe ſuccédant les unes aux autres par des nuances inſenſibles, ſe noyent les unes dans les autres, & ne peuvent être diſcernées que par un œil expert : dans un tableau *heurté*, les teintes ſont poſées largement, on pourroit dire brutalement, les unes à côté des autres ; non-ſeulement leur ſucceſſion bruſque eſt très ſenſible, elle eſt même choquante, ſi l'on regarde l'ouvrage de fort près : mais quand on le voit de loin, l'air s'interpoſe entre le tableau & l'œil du ſpectateur, fond & noie ces teintes, & change l'ébauche groſſière en une peinture terminée. On diſoit des freſques de Lanfranc, que l'air les finiſſoit.

Digitized by Google

Ce n'eſt donc pas un défaut de *heurter* les figures colloſſales d'une coupole élevée ; c'en ſeroit un, d'en fondre les teintes, comme dans un tableau de Chevalet. Même dans un tableau qui n'eſt pas deſtiné à être vu de fort loin, certaines parties doivent être *heurtées*, pour faire valoir la délicateſſe de celles qui demandent un fini plus précieux. Ainſi le feuillé d'un arbre touffu, ſon vieux tronc rongé par le temps, une terraſſe, des broſſailles doivent être *heurtées*, & n'offriroient qu'une froide ſéchereſſe, ſi elles étoient fondues comme les chairs de la jeune Nymphe qui ſe promène dans ce payſage. Tous les objets bruts doivent être plus ou moins *heurtés* ; tous les objets qui ont de la délicateſſe, doivent être plus ou moins ſoignés. Quelques Peintres, tels que le Tintoret, ont eu la pratique de *heurter* généralement leurs tableaux : c'eſt au ſpectateur à ſe placer à la diſtance convenable pour les finir. Mais on n'en peut dire autant de la manière capricieuſe de Rembrandt, qui, dans un même tableau, fondoit certaines parties, & ne faiſoit que *heurter* d'autres parties du même genre ; qui terminoit une tête, & ne faiſoit qu'ébaucher une main. Comme on ne peut ſe tenir en même tems près du tableau pour examiner la tête, & loin du tableau pour conſidérer la main, on eſt juſtement choqué de ce défaut d'accord dans le faire d'un même ouvrage.

Les premières penſées des peintres ne ſont que des eſquiſſes très-*heurtées* : ils ne les font que pour eux, & elles deviennent quelquefois dans la ſuite très-précieuſes aux vrais connoiſſeurs. Ceux qui ne le ſont pas, les recherchent auſſi pour le paroître, & quoiqu'ils n'y voient rien eux-mêmes, ils veulent y faire

Digitized by Google

voir mille choſes aux ignorans, dont ils font leurs admirateurs : (*article de M.* LEVESQUE.)

HI

HIÉROGLYPHE, (ſubſt. maſ.). Ce mot vient du grec. ἱερὸς *ſacré* & de γλύφω, *ſculpter, graver.* Il ſignifie une ſorte d'écriture, dans laquelle, au défaut des caractères alphabétiques ou ſyllabiques, on emploie les images des choſes mêmes dont on veut entretenir le lecteur. Cette écriture ſe nomme *ſacrée* ou *ſacerdotale*, parce que les prêtres de l'Egypte ſe la réſervèrent lorſque les caractères ſyllabiques eurent été inventés. Mais elle naquit d'abord de la néceſſité, & non pas du deſir de s'exprimer myſtérieuſement. On peignit, on ſculpta les idées, parce qu'on ne poſſédoit pas encore l'art de les écrire. Les prêtres conſervèrent dans la ſuite cette écriture énigmatique, pour ſe réſerver à eux ſeuls le ſecret de la ſcience qui étoit la baſe de leur autorité.

Toutes les nations, pour pouvoir ſe communiquer entre elles, ont employé l'écriture *hiéroglyphique*, lorſqu'elles ne connoiſſoient pas encore d'autres manières d'écrire. Les Chinois, les Indiens, les Egyptiens, les Etruriens, les Scythes, les Méxicains, ont eu leurs *hiéroglyphes.*

On peut donc croire que c'eſt pour ſuppléer à l'écriture, & pour repréſenter les objets de leur culte, que les peuples ont inventé la peinture & la ſculpture. Le beſoin créa des arts bruts & ſauvages; mais chez quelques nations, la religion les embellit. Des arts groſſiers ſuffiſoient à tracer les caractères deſtinés à

Digitized by Google

fixer la penſée fugitive : mais les arts, parvenus au plus haut degré, n'eurent jamais aſſez de perfection pour remplir l'idée que les hommes ſe firent de leurs Dieux. Les artiſtes luttèrent du moins avec courage contre cette difficulté invincible ; ils cherchèrent à exprimer la plus grande beauté, dont l'imagination puiſſe ſe faire une idée ; & s'ils ne parvinrent pas entièrement à celle qu'ils ſe formoient de la beauté divine, ils trouvèrent du moins une beauté plus qu'humaine, qu'ils nommèrent beauté idéale. (*article de M.* LEVESQUE.)

HISTOIRE, (ſubſt. fém.). Ce terme, dans le langage de la peinture, déſigne ce qu'on regarde généralement comme le premier & le principal genre des imitations dont s'occupe cet Art.

On dit un peintre d'*hiſtoire*, un tableau d'*hiſtoire*. Il ſembleroit, ſi l'on en jugeoit par cette dénomination, qu'un tableau d'*hiſtoire* ne devroit repréſenter que des faits hiſtoriques. Cependant on comprend ſous cette même dénomination, tout ce que nous connoiſſons de la mythologie & des fables anciennes, ſans diſtinguer ce qu'elles peuvent contenir d'hiſtorique, d'emblematique, ou d'abſolument fabuleux ; nous y comprenons même les ſujets que nous offrent les Poëtes tragiques, épiques & les romanciers diſtingués, tant anciens que modernes. On voit que ces objets, joints à ceux que nous ont tranſmis les hiſtoriens, forment au genre dont il eſt queſtion, un domaine ſi conſidérable, qu'il a droit à la prééminence dont il a joui juſqu'à préſent. Auſſi les peintres d'*hiſtoire* en jouiſſent-ils encore parmi ceux qui ont les connoiſ-

Digitized by Google

ſances réelles de l'art, & qui n'apprécient pas les ouvrages arbitrairement d'après des idées ſuperficielles, ou d'après les goûts excluſifs de la perſonnalité & de la propriété.

Les Artiſtes, qui ſe bornent à un genre particulier de repréſentation, tels que les payſagiſtes, les peintres d'animaux, de fabriques, de fleurs, &c. ne ſe permettent pas ouvertement de vouloir partager avec l'*hiſtoire*, cette prééminence qui lui eſt due; mais quelques genres moins diſtans, & que j'appellerai même limitrophes, ſe croyent autoriſés à diſputer, non ſans quelques raiſons apparentes & ſpécieuſes, l'avantage d'avoir place au premier rang.

Certainement tout peintre qui imite parfaitement un objet viſible, eſt un excellent peintre; mais celui qui imite avec ſuccès les objets les plus difficiles à repréſenter, doit poſſéder de plus grands talens. Et combien n'en doivent pas réunir en effet, ceux qui entreprennent ce que l'*hiſtoire* de tous les tems, les religions de tous les ſiècles, les imaginations de tous les pays, les productions de tous les génies connus ont créé & conſacré, en épuiſant, pour ainſi dire, les paſſions, les actions, les mouvemens, les beautés, les vices & les vertus. Le peintre d'*hiſtoire* embraſſe à la fois toutes les formes de la nature, tous ſes effets, & toutes les affections que l'homme peut éprouver.

La nature embellie, & ſouvent divinisée par l'exaltation des idées les plus ſublimes, offre à l'artiſte, qui ſe dévoue au genre de l'*hiſtoire*, une réunion de difficultés preſque innombrables à ſurmonter. Comment ceux qui les ont vaincues, & ceux qui font encore les plus grands efforts pour en triompher, ne jouiroient-ils

Digitized by Google

pas d'une distinction si bien méritée? Quels autres genres d'ouvrages dans la peinture ont été immortalisés dans les tems & les pays où les Arts étoient exercés avec plus de succès, & jugés avec plus de connoissance? Quels autres Artistes que ceux des premiers genres, excitent en nous, par leurs réputations conservées après tant de siècles, un sentiment d'estime aussi élevé? Quels autres enfin, dans ces âges éloignés, & depuis la renaissance des Arts, ont contribué, autant qu'eux, à la gloire nationale des pays où ils ont vécu? Pourroit-on écrire ou se permettre d'avancer, que, s'il n'avoit existé que des représentations, telles que les autres genres en peuvent produire, l'on eût accordé à la Peinture les noms d'Art céleste, d'Art divin? Enfin le plus beau tableau de payſage, la plus parfaite représentation d'animaux, celle même des actions, & des passions communes peuvent-ils élever l'ame à ces sentimens & à ces impressions qui la font sortir d'elle-même, & la forcent à s'oublier pour ne s'occuper que d'une illusion; & la description seule d'un tableau, dont le sujet historique ou fabuleux présente le courage dans toute son énergie, & la générosité, la continence, la magnanimité, toutes les vertus enfin dans leur sublimité, ne produit-elle pas plus d'effet que les imitations dont s'occupent les genres particuliers?

Mais c'est d'après une partie de cet exposé même, que les Artistes, qui peignent aussi la nature humaine sans fiction, animée par des passions, à la vérité moins ennoblies, & qui représentent enfin, dans des scènes moins héroïques, les impressions du vice & de la vertu, prétendent à des droits qu'il est plus difficile

Digitized by Google

de leur diſputer. Auſſi la Peinture, en couronnant ſes poëmes épiques, & ſes tragédies, ne refuſe pas les prix qui ſont dus aux poëmes moins élevés, tels que ſes drames & ſes comédies.

Les Artiſtes, qui ſe ſont livrés à ces genres, peuvent, comme opinion perſonnelle, reprocher au merveilleux d'être hors de la nature, & aux héros d'offrir ſouvent des êtres imaginaires; ils peuvent penſer avec plus de raiſon encore, que le talent de toucher le cœur & d'attacher l'eſprit, leur étant commun avec le genre de l'*hiſtoire*, ils doivent participer à toutes les diſtinctions qu'on accorde à ce genre.

Mais les hommes diſtingués par le don qui a, de tout temps, eu le droit à la plus grande admiration, je veux dire par une imagination féconde, ont créé par-tout où ils ſe ſont trouvés, d'autres êtres que ceux de leur eſpèce, des perfections plus ſublimes que celles qu'ils poſſédoient, d'autres mondes enfin que celui qu'ils ont habité. Ils ont établi & ont fait admettre comme vrai, ſur-tout dans l'Empire des arts, dont l'imagination & l'enthouſiaſme ſont les divinités, ce que la froide raiſon dédaigne comme chimérique ou fabuleux. Il eſt certain qu'il ſe développe, chez les hommes réunis & excités par l'uſage qu'ils font de leur eſprit, des beſoins phyſiques & moraux d'une ſorte de ſuperflu, & que ces beſoins deviennent plus exigeans que ceux du ſtrict néceſſaire. C'eſt par leur inſtigation que, de tout temps, & dans tous les pays, les hommes ont admis le ſurnaturel, le merveilleux, les prodiges, & c'eſt ſur ce fonds, qui a donné lieu en partie aux plus grandes inſtitutions, à celles qui

Digitized by Google

impriment le plus de reſpect, que les Arts-Libéraux ont bâti leurs chefs-d'œuvre. C'eſt à l'aide des êtres céleſtes, qu'ils s'élèvent au-deſſus des idées purement terreſtres; c'eſt à l'aide des qualités qu'il faut bien donner à ces êtres, qu'ils ſubliment les vertus & les qualités humaines; c'eſt enfin à l'aide des formes plus parfaites qu'il a fallu leur donner, qu'ils ſont parvenus aux beautés qu'on nomme idéales.

Ces conventions ſemblent tellement appropriées à notre nature, qu'elles ſe reproduiſent par-tout, & qu'elles parviennent non-ſeulement à s'établir, mais à être conſacrées. C'eſt donc d'après le beſoin du merveilleux, que les Poëtes & les Peintres ont repréſenté des actions, des ſcènes, des accidens, des qualités, des formes même ſurnaturelles. Lorſque des circonſtances heureuſes les ont guidés à la perfection, ils ont étudié & approfondi, non-ſeulement les myſtères de l'ame & de l'eſprit humain, mais la conſtruction du corps, ſes proportions, ſes mouvemens; ils ont procédé d'abord, par le choix le plus recherché: mais pour faire ce choix, & pour en embellir leurs ouvrages, il a fallu que les Peintres, & les Sculpteurs ſur-tout, qui s'occupent des formes viſibles, repréſentaſſent le corps humain ſans voile. Plus ils l'ont obſervé, comparé, étudié nud, plus ils ont fait de progrès vers la perfection à laquelle l'Art éclairé les invitoit d'atteindre.

Ils ſe ſont donc écartés des uſages les plus univerſels, ceux des vêtemens, ainſi que de pluſieurs autres obſtacles qu'ils trouvoient dans la nature, & qu'ils ont fait céder à de ſublimes conventions. Après avoir franchi ces pas importans, ils ſe ſont avancés dans

Digitized by Google

les régions fabuleuſes, & d'après les conventions reçues, ou d'après leur propre imagination, ils ont créé des Dieux humains, & des hommes diviniſés; ils les ont repréſentés habitant & maîtriſant les élémens. Leurs ſcènes ont été, tantôt le vague des airs, & les régions olimpiennes; tantôt la ſurface mobile, & les abymes des eaux; tantôt enfin des Royaumes ſouterrains & embrâſés par des feux éternels.

Alors leurs méditations, leurs obſervations, leurs études, leurs talens exercés ſe ſont aggrandis, & il a été difficile ſans doute que ceux qui ont réuſſi, ne ſe regardaſſent pas comme au-deſſus des Artiſtes, qui peignoient, à la vérité, ce que la nature humaine a d'intéreſſant, les mœurs, les paſſions, mais qui les repréſentoient ſans offrir tous les mouvemens, & toutes les beautés dont elles ſont ſuſceptibles. Il étoit difficile encore que les hommes inſtruits, les hommes en qui l'imagination prenoit l'eſſor, n'euſſent pas, pour des Artiſtes qu'ils voyoient s'élever à cette hauteur, une conſidération particulière.

Voilà donc, à ce que je penſe, l'origine & la marche de cette prééminence, dont, juſqu'à préſent, ont joui les Artiſtes qu'on nomme Peintres d'*hiſtoire*. Que quelques-uns de ceux, qui approchent le plus de ce genre, & qui y touchent, pour ainſi dire, mettent en avant la perfection de leurs talens, & l'imperfection trop commune de la plupart de ceux qui les rivaliſent : ce moyen ne ſera jamais que captieux, parce qu'il ſuffit, comme je l'ai dit, de leur oppoſer le nombre des Peintres immortels, qui, malgré les difficultés que j'ai déſignées, ont acquis cette ſupériorité de talent qui ſemble décider la queſtion.

Digitized by Google

Quant à ceux qui penſeroient que la perfection ou la vérité phyſique de quelque imitation que ce ſoit, eſt ce qui doit décider ſeul du degré d'eſtime que mérite un ouvrage de peinture, leur opinion ſe peut réduire à ceci : des animaux repréſentés avec une parfaite vérité, offrent un tableau qui a une plus grande perfection d'imitation qu'un ſujet hiſtorique imparfaitement repréſenté. Il eſt impoſſible de leur donner un plus grand avantage ; mais ſi vous admettez une perfection égale, les difficultés vaincues par le Peintre d'*hiſtoire*, je le repète encore, l'emportent tellement ſur celles qu'a eu à ſurmonter le Peintre de genre, qu'on ne peut balancer à décider pour le premier.

Si l'Artiſte de genre inſiſtoit, en obſervant que le Peintre, qui parvient à faire une plus exacte illuſion, eſt celui qui doit l'emporter, puiſqu'il exerce un art, dont l'objet eſt de tromper ; on pourroit alors oppoſer les genres les uns aux autres, & l'on prouveroit aiſément que les objets les plus communs, repréſentés par des eſpèces d'ouvriers en peinture, trompent quelquefois plus complettement, en prenant ce terme dans ſon ſens propre, que ne peuvent jamais faire tous les genres les plus eſtimables. En effet, une canne peinte & ſuppoſée attachée par un clou à une muraille, engagera même un artiſte à avancer la main pour la prendre. Certainement, jamais l'animal le plus parfaitement peint, ni à plus forte raiſon un ſujet d'*hiſtoire*, un payſage, n'ont pu occaſionner une ſemblable illuſion.

En voilà aſſez, je crois, pour mettre au moins ſur la voie de cette diſcuſſion ceux qui ne ſont pas aſſez inſtruits pour eſſayer d'y prendre parti. Mais j'ajou-

Digitized by Google

terai que ſi les Peintres d'*hiſtoire* veulent conſerver leur prééminence, il eſt plus important que jamais qu'ils redoublent de ſoin, d'étude & de courage. On a vu au mot ARTISTE une partie des qualités qui leur ſont néceſſaires. Je me refuſe à développer pourquoi ces qualités deviennent rares, & leur réunion plus difficile : mais je répéterai, que l'ennemi le plus dangereux de la peinture, eſt le luxe & la trop grande richeſſe répandue dans une nation. Lorſque ces deux vices des Empires ſont parvenus à leur degré extrême, les ouvrages des Arts entrent dans la claſſe des ſomptuoſités, des ſuperfluités, des meubles enfin ſoumis à la mode. Ils ne peuvent manquer alors d'être aſſujettis au caprice perſonnel, & d'une autre part, l'évaluation de leur prix, qu'on eſt bientôt porté à regarder comme le tarif de leur mérite, dépend du grand nombre des hommes riches qui ne conſultent que leur goût particulier ou la fantaiſie régnante. Pourroient-ils, manquant de lumieres, apprécier autrement la valeur vraiment libérale des ouvrages des Arts ? Et ce ſont cependant ces juges qui parviennent à former ce qu'on appelle l'opinion publique & les arrêts du goût.

Ajoutons que le commerce des ouvrages de l'Art, devenu plus actif & plus raffiné, ne contribue pas moins aux erreurs qui s'établiſſent dans le jugement de ces ouvrages, que les marchands des objets mécaniques recherchés par le luxe, n'influent ſur les extravagances des modes.

Par toutes ces raiſons, les Artiſtes ſont enfin obligés de céder à la volonté plus forte de ceux qui les dominent par le beſoin qu'ils en ont. L'Art doit

Digitized by Google

s'affoiblir, en paroiſſant même gagner quelque choſe dans des parties autrefois plus négligées.

Quel remède à ce mal ? il n'eſt peut-être que des pailliatifs. La deſtinée des connoiſſances, eſt de ſe perdre par degrés, comme elles ſe ſont acquiſes, & par les mêmes cauſes qui les ont portées à leur perfection. C'eſt ainſi que les principes de la vie nous conduiſent enfin à la perdre. On peut cependant penſer qu'ainſi que le régime & le ſecours de la raiſon ſoutiennent & prolongent l'exiſtence, de même la ſageſſe des adminiſtrations, l'influence dominante des Princes & des Grands, peuvent retarder la décadence des Arts, parce qu'eux ſeuls peuvent combattre avec avantage la ſorte d'empire que s'arroge l'ignorante opulence.

C'étoit les Etats, les Villes, les Princes qui ſe diſputoient les ouvrages des premiers genres dans la Grèce ; c'étoit eux qui ſoutenoient les Artiſtes, qui deſtinoient leurs travaux à faire partie des monumens qui ont porté juſqu'à nous la gloire de cette nation privilégiée. Voilà les exemples ; il ne s'agit que de les ſuivre, & j'oſe répondre du ſuccès. (*Article de M.* WATELET.)

HISTORIÉ. (adj.) *Portrait hiſtorié ;* on emploie cette expreſſion, pour ſignifier la repréſentation d'une ou de pluſieurs perſonnes que le Peintre traveſtit, à l'aide d'un coſtume emprunté de l'Hiſtoire ou de la Fable, ou bien qu'il peint occupées à quelque action qui leur donne de l'intérêt ou du mouvement.

Une jeune beauté peinte avec les attributs de Flore, d'Hébé, d'une Veſtale, eſt un portrait *hiſtorié*. Un

Digitized by Google

Père de famille, représenté instruisant ses enfans dont il est entouré, tandis que sa femme paroît, dans ce même tableau, jouir avec délice de ce spectacle doublement intéressant pour son cœur, est de même un assemblage de portraits *historiés*.

Rien n'est plus ordinaire dans ceux qui se font peindre, que le desir de voir *historier* leurs portraits. Rien de plus nécessaire que la réussite, & de plus ridicule, lorsque l'Artiste ne réussit pas.

Les portraits indispensablement *historiés* parmi nous, sont ceux qui ont rapport à des évènemens publics, & à des fonctions ou cérémonies, dans lesquelles on représente des Princes, des Grands, des Magistrats, enfin des Officiers municipaux.

Les portraits des Princes & des Grands, sont plus sujets à être *historiés* que d'autres. La Peinture accumule, par flatterie, ou d'après les desirs de l'orgueil, des allégories froides, un costume que l'on peut appeller ambitieux, enfin les actions & les expressions souvent les plus exagérées. C'est bien pis encore, quand elle joint des modes modernes, capricieuses, ridicules, aux idées qu'elle emprunte de l'ancienne mythologie, comme quand elle a mis la tête de Louis XIV, coëffée d'une énorme perruque, sur le corps d'Apollon.

Dans les portraits *historiés* qui représentent, par exemple, des corps de Magistrature, & sur-tout des corps municipaux, le plus souvent la vanité bourgeoise contraint l'Artiste à sacrifier les intérêts de l'Art au desir qu'a chacun des individus, de figurer dans le tableau, au moins autant que dans la cérémonie; aussi ne manquent-ils pas d'exiger qu'on les voie le plus

complettement

complettement qu'il eſt poſſible, de face, ſans ombre ſur-tout, & ſans qu'aucune expreſſion dérange ou leur coëffure, ou leur habillement, ou la ſérénité riante d'une phyſionomie qui ſe complaît à être repréſentée.

Il en réſulte ordinairement, ou par les bornes du talent de l'Artiſte, ou par ſon obéiſſance forcée, que ces tableaux deſtinés à conſacrer un évènement, & à inſpirer à ſon occaſion quelque idée de reſpect, inſpirent la dériſion.

Il en eſt de même encore d'une grande partie des portraits *hiſtoriés*, que les particuliers dictent aux Artiſtes : comme ce ſont les prétentions & la vanité qui les compoſent, elles rendent d'autant plus ridicules ces compoſitions, qu'elles y mettent plus de recherches, & ces portraits enfin ne ſont jamais plus bêtes, que lorſqu'on a voulu y mettre plus d'eſprit.

Une des raiſons principales du mauvais effet que produiſent les affectations repréſentées par la Peinture, c'eſt que toutes ces choſes, dans la nature, ne s'offrent au moins que paſſagèrement, au lieu que dans les tableaux, elles ſe trouvent conſignées, comme à perpétuité ; qu'elles s'y préſentent ſans ceſſe aux regards, de manière qu'il n'eſt guère poſſible qu'on n'en ſoit choqué tôt ou tard, & qu'alors on ne s'en moque habituellement.

Au reſte, la ſculpture ſemble, à cet égard, manifeſter encore davantage le ridicule des portraits *hiſtoriés*, parce que les ſtatues repréſentent plus complettement l'homme que le tableau. En effet, les ſtatues l'offrent ſous plus d'aſpects, & ſous des formes plus ſenſibles, puiſqu'elles ſont palpables.

La ſtatue de la place des Victoires, par cette raiſon,

Digitized by Google

expoſe, d'une manière plus ſenſiblement choquante, l'orgueil immodéré, & l'affectation d'une domination révoltante, qu'un tableau qui auroit été compoſé dans le même caractère.

Le véritable intérêt des Princes & des hommes illuſtres à qui on élève des ſtatues, ſur-tout ſi elles ſont *hiſtoriées*, eſt donc qu'elles n'offrent jamais d'allégories faſtueuſes ni offenſantes pour l'humanité.

C'eſt dans cet objet des Arts, que les grands principes des convenances doivent dicter les règles du véritable goût, du goût de tous les temps.

Si on les enfreint, on doit s'attendre qu'il arrivera un moment, où, ce qu'on regardoit comme noble, grand, impoſant, paroîtra ridicule, petit & choquant, & ce ſera pour toujours. On doit avouer que cette faute n'eſt pas entièrement celle des Princes : ils ſont peu inſtruits des convenances univerſelles, ſoit morales, ſoit *artielles*.

Les portraits *hiſtoriés*, ſoit qu'ils repréſentent des princes, ſoit qu'ils repréſentent des particuliers, deviennent ou des dériſions, ou des critiques amères, lorſqu'ils ne ſont pas ſimples, & que les acceſſoires ne ſont pas appropriés avec la plus grande fineſſe de goût au caractère qu'ils doivent avoir, & aux loix de la convenance, des bienſéances & des conventions utiles.

Les tableaux-portraits, conſacrés à la gloire ou à la vanité des Royaumes & des villes, ont lieu relativement à certains évènemens qui occaſionnent des actes publics ; eſpèce de pantomimes nobles, dont les motifs ſont quelquefois auſſi louables que l'exécution en eſt ridicule.

Il eſt plus ordinaire, par toutes les raiſons que j'ai

Digitized by Google

expoſées, que l'Artiſte conſacre les ridicules de l'exécution, que le mérite de l'intention.

Cet abus du genre étoit moins ordinaire cependant, lorſque les peintres d'hiſtoire étoient chargés de ces ſortes de grandes compoſitions, parce qu'indépendamment des connoiſſances, & de l'habitude plus grande de diſpoſer un grand nombre de figures, ils jouiſſoient d'une certaine conſidération qui pouvoit les affranchir des volontés des hommes puiſſans par leurs places & leur rang. Lorſque Titien, Rubens, Van-Dyck, Raphaël peignoient le portrait *hiſtorié*, quel original en effet, auroit oſé leur impoſer la loi de faire un tableau ridicule? Ces Artiſtes ſuivoient donc plus univerſellement les convenances générales & celles de l'Art. La manière ſavante & franche dont l'Artiſte ſaiſiſſoit le maintien, le caractère; l'habileté avec laquelle, dans les portraits particuliers, il avouoit les défauts de ſes modèles, ſans les exagérer; la vérité enfin de la couleur, de l'effet, & la beauté du faire donnoient à ces repréſentations, le mérite durable dont elles ſont ſuſceptibles.

D'ailleurs, un grand Peintre d'hiſtoire ne peignoit le plus ſouvent que de grands perſonnages, ou du moins des perſonnages diſtingués. S'il ſacrifioit de ſon temps ou de ſes loiſirs à des objets moins importans, il arrivoit que l'eſtime qu'obtenoient ſes ouvrages & la gloire de ſon nom reſté dans la mémoire des hommes, & conſacré dans les collections, prêtoient, aux ſujets mêmes inférieurs, une dignité que ces ſujets n'avoient point par eux-mêmes. Le particulier ignoré devoit vivre dans la poſtérité par le mérite de la vérité & par le grand talent de l'Artiſte.

Digitized by Google

Pour vous, jeunes Artiſtes, c'eſt à votre âge qu'on aime à *hiſtorier* des portraits, & ce penchant naît aſſez ſouvent de prétentions dans votre talent, comme il naît des prétentions de la vanité dans ceux qui les exigent; mais ſi vous cédez, ou à votre penchant, ou au deſir d'une jeune beauté, ne choiſiſſez, pour ſon traveſtiſſement, ni Vénus, ni Hébé, ni Flore. Ces noms portent l'imagination plus loin que ne peut atteindre votre modèle. Ces coſtumes vous porteront vous-même à un idéal éloigné de la reſſemblance que vous aviez deſſein de ſaiſir. Il vaut d'ailleurs bien mieux pour le modèle & pour l'Artiſte, qu'on diſe, en voyant le portrait naturel & vrai d'une jeune perſonne: » C'eſt ainſi que devoit être ſans doute Vénus «; que de dire » ſi Vénus n'avoit eu que cette beauté, » elle n'auroit pas eu tant d'autels «. (*Article de M.* WATELET).

HISTORIQUE, (adj.). On dit le genre de l'*hiſtoire*, le genre *hiſtorique*, la poéſie du genre *hiſtorique*. C'eſt cette poëſie qui fera ſur-tout l'objet de cet article.

On déſigne en peinture, par le mot *hiſtoire*, ou genre *hiſtorique*, l'art d'exprimer avec élévation & avec choix les actions des Dieux, & celles des hommes que leur célébrité a placés au-deſſus des hommes ordinaires.

Tous les genres de peinture, même les plus communs, doivent parler aux yeux. Il en eſt d'un ſtyle bas qui ſavent récréer, inſtruire & quelquefois émouvoir; mais en ne nous offrant que la repréſentation de ſcènes, dont les modèles peuvent ſe montrer à

Digitized by Google

tos yeux. Cette dernière distinction est ce qui caractérise spécialement ce qu'on appelle *les genres* proprement dits, & ce qui les fait différer de ce qu'on nomme l'*histoire*. Non-seulement l'imitation des fleurs, des fruits, & d'autres objets inanimés, doit être rangée dans la classe des *genres*, mais encore les scènes champêtres ou domestiques, les sujets de marine ou de guerre sont des genres, parce que la composition n'en est pas poétique, que dans l'exécution tout y est fait d'après des objets communs, & que le résultat en est de rendre simplement la nature.

Le devoir du peintre d'*histoire*, est d'élever l'ame par la noblesse du sujet, & par la grandeur du style, & de présenter à notre esprit tout ce qu'il peut concevoir au de-là même de ce qui est possible.

Ainsi point de tableaux d'*histoire* sans poësie. C'est de ce genre qu'on a voulu parler, quand on a dit, que la peinture est une poësie muette : *muta poësis dicitur* (Dufresnoy, *de arte graphicâ*)....

On doit traiter l'*histoire* en peinture comme un sujet héroïque dans l'art des vers :

Nil parvum, aut humili modo,
Nil mortale loquar.....

Ces mots d'Horace, signifient en langage de peinture : » je ne m'occuperai pas de sujets obscurs & » rampans ; & je ferai des hommes au-dessus de » l'homme même «. Ainsi bien loin d'astreindre le peintre d'*histoire* à la fidélité d'un biographe ou d'un historien, on doit exiger qu'il traite les sujets à la manière d'Homère, ou d'Euripide.

Digitized by Google

Ce que nous posons ici comme principe, pourroit être regardé comme syſtême, ſi nous ne prouvions, par des exemples irrécuſables, que la peinture d'*hiſtoire* ne peut avoir lieu ſans poëſie, que cette qualité ſeule lui donne de la clarté, du mouvement, & en conſtitue le vrai caractère.

Citons d'abord un tableau de la galerie où Rubens a repréſenté divers traits de la vie de Marie de Médicis. Cet artiſte, vraiment peintre d'*hiſtoire*, avoit à repréſenter la mort de Henri IV, & la régence donnée à la Reine. Avant que de parler de ſon ouvrage, ſuppoſons que ce ſujet ſoit propoſé à un artiſte qui ne connoiſſe ni les droits, ni l'étendue de l'art. D'abord, il ne concevra pas qu'on puiſſe placer le corps du Roi dans le même tableau, où ſe fait l'élection de la régente. Ajoutons à la ſuppoſition que cependant on l'exige de lui : alors, d'un côté, il fera voir Henri mort ſur un lit, entouré d'officiers de cour ; & de l'autre, l'aſſemblée d'un conſeil où préſidera la Reine. Or, cette peinture, ſans unité d'action, ne déſignera ni le héros, ni le ſujet de l'aſſemblée.

Voyons à préſent comment il falloit peindre ce ſujet, pour le rendre intelligible & digne des principaux acteurs. Le corps du Roi Henri eſt enlevé & porté au nombre des Dieux qu'on apperçoit dans l'olympe, par le Temps & par Jupiter. En effet ; c'eſt par le Temps, que toutes choſes ſont déterminées, c'eſt par le maître des Dieux, que les héros reçoivent la récompenſe des grandes actions, & qu'ils deviennent immortels. La Gloire & la Renommée, au milieu des trophées d'armes que Henri a laiſſés ſur la terre, s'affligent de ſa perte & regrettent de n'avoir plus

Digitized by Google

de ſi hauts faits à publier. Cette partie du tableau toute morale, amene la régence donnée à Marie de Médicis. Cette Reine en longs habits de deuil, accompagnée de la Prudence & de la Sageſſe, reçoit des mains de la France la boule du gouvernement. Les grands du royaume, ſe proſternant autour de ſon trône, paroiſſent l'aſſurer de leur zèle & de leur ſoumiſſion. On voit comment ce tableau, par la diſpoſition des figures qui le compoſent, devient clair & exprime divers événemens, ſans cependant diviſer l'action

Ce n'eſt pas que nous prétendions que l'allégorie ſoit eſſentielle dans une ſcène pittoreſque, pour la rendre poëtique; nous ſommes loin de cette penſée, & nous n'avons apporté en exemple, le tableau de Rubens, que pour montrer que ſi la poëſie allégorique peut contribuer à la clarté du ſujet, la poëſie ſimple, celle qui n'introduit pas d'êtres purement métaphyſiques, doit à plus forte raiſon, le rendre en même temps, & plus piquant & plus facile à comprendre.

Propoſons un ſujet où la poëſie ſimple puiſſe augmenter l'intérêt d'un fait *hiſtorique*. Ce ſera ſi l'on veut, le miracle de la manne, nourriſſant les Iſraëlites dans le déſert.

Un eſprit froid & *littéral*, ſe contentera de préſenter la figure de Moyſe, diſant au peuple d'Iſraël. » Voilà le pain que le ſeigneur vous donne à manger. Les Iſraëlites mangeront, & ſeront occupés à recueillir la manne pour leur journée, car tout cela eſt du texte. Mais le Pouſſin, qui a prouvé par tant d'ouvrages que le peintre doit-être poëte, même quand il s'agit de rendre les vérités *hiſtoriques*, admet,

Digitized by Google

indépendamment des figures dictées par l'hiſtorien ; une fille faiſant partager à ſa mère le lait de ſon ſein, nourriture que ſon enfant réclame avec larmes, comme un bien qui n'eſt qu'à lui. Mais hélas c'étoit la ſeule reſſource qui reſtoit à cette malheureuſe fille pour appaiſer un peu la faim d'une mère chérie, puiſqu'elle n'avoit pas encore apperçu la chute de la manne. Pouſſin fait voir deux jeunes gens qui ſe diſputent cette nourriture, en ſe battant : caractère de la vivacité de leur âge, & ſur-tout d'un appétit que l'on ne croit jamais pouvoir aſſouvir.

Ces deux grouppes, qui n'ont pas été ſuggérés par l'hiſtorien, répandent ſur le ſujet un touchant intérêt, une variété piquante, & indiquent poétiquement que la manne a été envoyée du ciel dans un temps de famine.

Si, mâlgré ces exemples, on perſiſtoit à prétendre que les tableaux d'*hiſtoire* doivent ſuivre fidelement les faits *hiſtoriques ;* qu'y ajouter de nouvelles idées, changer la diſpoſition de la ſcène, c'eſt dénaturer les ſujets ; ſi on veut qu'enfin la peinture d'*hiſtoire*, ſoit enchaînée par la lettre du texte *hiſtorique ;* que les raiſonneurs créent donc de nouveaux grands-maîtres, & qu'ils produiſent des moyens inconnus juſqu'ici, pour inſtruire par l'art de peindre.

Il nous reſte à prouver la néceſſité du choix dans les formes, & dans la couleur des objets qui doivent compoſer un tableau d'*hiſtoire*. Il eſt étonnant que la néceſſité de ce choix n'ait pas été ſentie, ou du moins ait ſemblé ne pas l'être, par des artiſtes qui doivent connoître le prix des ſtatues antiques, & des chefs-d'œuvre de l'école Florentine & de l'école Romaine,

Digitized by Google

& il eſt encore ſurprenant qu'en négligeant ce choix, ils aient réduit cette négligence en principe. Mais tel eſt l'abus du raiſonnement de la part d'hommes peu inſtruits. Ils ont dit : le tableau doit être une copie de la nature, la ſeule tâche du peintre eſt de chercher à l'imiter telle qu'elle eſt ; s'il y parvient, il a atteint ſon but, & prétendre l'embellir, eſt une chimérique prétention. Ce raiſonnement n'eſt point applicable à l'art de peindre l'*hiſtoire*. Les faits que cet art repréſente, ne ſont pas ſous nos yeux, ils ne ſont tranſmis à notre penſée que par le récit des hiſtoriens ; c'eſt notre imagination ſeule qui s'en forme des tableaux, & c'eſt auſſi l'imagination que l'art doit ſatisfaire. Ainſi, quand l'ouvrage de l'artiſte doit m'offrir un Apollon, les idées que je me ſuis faites de cette figure céleſte, ne peuvent être égalées par le portrait le plus exact d'un beau jeune homme qui aura ſervi de modèle à l'artiſte. Pourquoi ? c'eſt qu'il n'eſt point de jeune homme dans la nature, qui réuniſſe toutes les beautés dont mon eſprit aura formé celles d'Apollon. Comment donc repréſenter ce dieu ? Les Grecs nous l'ont appris : c'eſt en raſſemblant toutes les beautés éparſes dans diverſes figures de jeunes hommes, & compoſant de ces beautés, comme dans la figure ſublime du Belvèdere, un enſemble plus parfait que la nature même, priſe dans le plus bel individu. De ce raiſonnement découlent deux vérités bien remarquables ; la première, c'eſt que l'excellence offerte par l'art, n'eſt point purement idéale, mais qu'elle eſt le réſultat du talent de bien copier la nature choiſie. La ſeconde c'eſt qu'elle ſuppoſe dans l'artiſte capable de ce choix, plus de connoiſſances,

Digitized by Google

plus de juſteſſe & infiniment plus de goût, que dans celui qui copie ſervilement la nature comme elle ſe rencontre ſous ſes yeux. Et voilà ce qui conſtitue le grand ſtyle, le ſtyle propre à l'hiſtoire. Remarquons en paſſant que, par rapport aux formes & aux proportions, le ſculpteur eſt aſtreint aux mêmes loix que le peintre d'*hiſtoire*.

Mais, dira-t-on, de très-grands artiſtes n'ont pas connu ce choix de formes, & leurs ouvrages n'en ſont pas moins très-précieux. Vaine objection. Les artiſtes qu'on cite pour exemple, n'ont pas été de vrais peintres d'*hiſtoire*, ou bien s'ils tenoient à quelques égards à cette claſſe, c'étoit par la poëſie & la grandeur de leurs compoſitions, & par la ſimplicité & la force de leur coloris. Car le ſtyle *hiſtorique* embraſſe toutes les parties de l'art; & l'on place, par indulgence, dans la claſſe de l'*hiſtoire*, des ouvrages où ce ſtyle ne règne que dans quelques parties, pourvu du moins qu'elles ſoient capitales.

D'après la thèſe que je viens d'établir, un homme inſtruit, en voyant le très-beau tableau du cabinet du Roi, repréſentant les vendeurs chaſſés du temple, ne rangera pas Jacques Jordaens au nombre des peintres d'*hiſtoire*. En effet, la compoſition de ce tableau, eſt tellement embarraſſée d'objets accumulés les uns ſur les autres, que, ſans une figure qui offre à-peu-près le caractère convenu pour celles du Chriſt, il ſeroit impoſſible de découvrir le ſujet. Cette figure elle-même eſt dans une attitude ſi baſſe & ſi gauche, qu'on doute de ſa dénomination & de ſon action. Les autres figures du tableau vêtues à la flamande, dans les attitudes les plus triviales, & ſous les formes les

Digitized by Google

plus communes, n'ont rien qui ne ſente le marché d'Anvers. Quant au coloris, les détails qui en ſont charmans pour un tableau de genre, nuiroient à un ſujet d'*hiſtoire*, par le brillant des teintes qui attaqueroit trop vivement l'œil du ſpectateur. Car on ne ſauroit trop le dire, c'eſt dans la ſimplicité des teintes, comme dans celle des formes, que réſide principalement la grandeur du ſtyle qui doit être celui de l'*hiſtoire*, & qui caractériſe bien plus ſon eſſence, que le choix du ſujet. En effet, un ſujet peut-être puiſé dans l'*hiſtoire*, & devenir, par la manière dont il eſt traité, une véritable *bambochade*, un ſimple *tableau de genre*.

Cependant, comme nous l'avons déja inſinué, on eſt à-peu-près généralement convenu de ranger dans la claſſe des peintres d'*hiſtoire*, des artiſtes qui n'ont pas eu, dans toutes les parties, le ſtyle propre de l'*hiſtoire*, mais qui l'ont poſſédé du moins, dans quelques parties capitales, & dans un dégré éminent. Ainſi par la grandeur de ſes effets, par la richeſſe, la poëſie, & l'abondance de ſes compoſitions, Rubens y tient ſa place & y occupe même un rang très-diſtingué, comme Paul Veronèſe par la magnificence de ſes ordonnances. Le Tintoret a des maſſes, & des partis d'effet ſi impoſans; ſon deſſin même a un ſtyle ſi grand, ſes attitudes ſont ſi faciles, qu'il peut être réputé peintre d'*hiſtoire*, malgré la biſarrerie de ſes inventions, & les incorrections de ſes proportions & de ſes formes. (1) Enfin on ne refuſe pas même ce rang

(1) M. Reynolds n'a pas préciſément exclu du genre de l'*hiſtoire* les artiſtes que cite ici l'auteur de cet article; mais il a diviſé ce genre en deux claſſes. La première, bien ſupérieure à l'autre, eſt

à Jacques Baſſan, quoiqu'il ait adopté des attitudes communes, & des caractères de têtes auſſi peu nobles ; parce que ſon coloris étoit ſimple, ſes teintes puiſſantes & ſes effets larges & bien cadencés. Les ouvrages de ce grand peintre, ſe ſont peu conſervés : mais dans ceux qui ont le moins noirci, on peut voir la raiſon de l'eſtime qu'il a obtenue de ſes contemporains. P. Véronèſe, lui en a donné un témoignage non équivoque, en lui confiant pendant pluſieurs années l'éducation pittoreſque de Carletto-Cagliari ſon fils.

Mais quels qu'aient été les talens de tous ces hommes à qui l'on ne peut guère, je crois, refuſer le titre de peintres d'*hiſtoire*, reconnoiſſons du moins que la prééminence de ce titre, doit être réſervée à ceux qui ſe ſont diſtingués par l'excellence du deſſin & de l'expreſſion. Quelle doit être en effet la ſcience des artiſtes qui peuvent courir cette carrière d'une manière diſtinguée? Combien toutes les parties

---

compoſée des maîtres qui ont joint la profondeur de penſée, la grandeur d'expreſſion, la ſimplicité de compoſition, à la pureté des formes, & dont le coloris ſage ne fait que rendre plus puiſſante encore l'expreſſion générale. La ſeconde claſſe, *longo ſed proxima intervallo*, eſt compoſée des peintres qu'il nomme d'*apparat*, & qui ſéduiſent le ſpectateur par la magnificence du ſpectacle & par l'éclat du coloris. Il range dans cette claſſe Rubens, Paul Véronèſe, &c. & prouve que même les qualités qui ont fait la gloire de ces artiſtes, ſeroient nuiſibles au premier genre, qu'on pourroit appeller le genre *pur & expreſſif*. On tireroit à-peu-près le même réſultat des écrits de Mengs, d'où il faudroit conclure que le premier, le vrai genre de l'*hiſtoire*, eſt celui que, pendant long-temps, preſque tous les artiſtes de l'Europe ſemblent être convenus d'abandonner. (*Note de l'Editeur.*)

Digitized by Google

qui composent le corps humain doivent leur être connues, pour disposer à leur gré de tous ses mouvemens, de toutes ses proportions, de toutes ses affections suivant l'âge, le rang, le pays & l'état physique des sujets qu'ils veulent rendre? Etude réfléchie sur les monumens antiques; connoissance approfondie de la partie d'anatomie, où résident les organes des mouvemens; chaleur de pensée pour les caractères, sentiment pour la peinture des passions; détails sur les costumes: tel est à-peu-près, sur l'objet seul de la figure humaine, ce que doit posséder le peintre d'*histoire*, dans les parties propres à l'art du dessin. Car l'architecture, la perspective, l'*histoire* de tous les pays, la connoissance de beaucoup de branches d'histoire naturelle, sur-tout des animaux, & des végétaux, la mythologie, les usages, les instrumens civils militaires & religieux des peuples anciens & modernes; toutes ces branches & bien d'autres que j'admets, ne peuvent être regardées que comme des connoissances accessoires aux parties spéciales qui constituent le peintre du grand genre, considéré comme dessinateur. Qu'on y joigne actuellement le mérite du coloris propre à chaque sujet & aux divers espaces, & on aura une idée de l'art de peindre l'*histoire*, & de ce qu'on est en droit d'en attendre. (*Article de M.* ROBIN).

HO

HOMME, (subst. masc.). L'*homme* a été vraisemblablement l'unique objet de l'art naissant, & il est resté le principal objet de l'art perfectionné. Le pre-

mier ſauvage qui a tracé mal-adroitement un contour, ou qui a groſſièrement repréſenté le relief d'une figure, a cherché, dans ſes travaux informes, à imiter la figure humaine ; car c'eſt de l'*homme* que l'homme a toujours été le plus occupé.

Ne connoiſſant rien de plus parfait que lui-même, il a donné aux dieux qu'il a imaginés une forme humaine. Le dieu ſuprême, pour le ſauvage encore brut, eſt l'*homme d'en haut*, l'*homme* qui roule & lance le tonnerre, l'*homme* qui loge ſur les montagnes. Homère, pour exprimer les dieux, dit ſouvent *ceux qui habitent les maiſons de l'Olympe.*

C'eſt le beſoin qui a inſpiré les arts néceſſaires à la vie ; c'eſt la religion qui a donné naiſſance aux beaux arts. Les premières repréſentations que l'*homme* ait eſſayées furent celles de ſes dieux, & par conſéquent des imitations de la figure humaine, puiſque c'étoit cette figure qu'il prêtoit aux dieux.

S'il a dans la ſuite imité des animaux, des plantes, cette imitation avoit pour objet de ſuppléer à l'écriture qu'on ne connoiſſoit pas encore. Tels furent les caractères hiéroglyphiques des Egyptiens.

Mais cette ſorte de repréſentation fut très-imparfaite, parce que l'art étoit encore ſauvage. Quand il commença à ſe perfectionner, on avoit déjà trouvé l'écriture alphabétique. Il ne s'occupa donc pas à perfectionner le ſupplément de l'écriture, parce que ce ſupplément devenoit inutile.

L'art fut encore aſſez long-temps conſacré à la religion, c'eſt-à-dire, à repréſenter les dieux qui avoient des figures humaines. Enſuite il ſe propoſa de perpé-

Digitized by Google

tuer le ſouvenir des grands *hommes*; ce fut donc l'*homme* qu'il continua d'imiter.

Ce premier objet des arts, en fut toujours preſque l'unique objet chez les Grecs; les Romains, leurs élèves, ne firent que marcher ſur leurs traces & les ſuivre de loin. Auſſi ne peut-on donner aucune preuve que les anciens aient réuſſi dans l'imitation du payſage. Du moins ce qu'on voit de payſages & de fabriques dans leurs bas-reliefs eſt-il d'une imitation fort imparfaite. S'ils ont plus approché de la vérité dans l'imitation de quelques animaux, c'eſt que la ſtructure des animaux ſe rapproche de celle de l'*homme*, & qu'il ne faut pas une très-longue étude à celui qui ſait repréſenter la figure humaine, pour paſſer à la repréſention d'un animal. Cependant on ne peut prouver par aucun monument que les anciens aient réuſſi auſſi bien que les modernes dans la repréſentation des chevaux, quoique leurs ſculpteurs euſſent des occaſions fréquentes de faire des quadriges.

On a lieu de ſoupçonner auſſi que les anciens n'ont pas été ſi loin que les modernes dans la couleur & le clair-obſcur, & cette imperfection apparente peut avoir été chez eux le réſultat d'une réflexion profonde. Ces artiſtes philoſophes auront bientôt reconnu qu'il eſt abſolument impoſſible à l'art de parvenir à une parfaite imitation de la nature dans ces deux parties & ſur-tout dans la première; & au lieu de s'obſtiner à pourſuivre ce qu'ils ne pouvoient atteindre, ils ſe ſeront contentés, pour ces parties, d'une apparence vraiſemblable. C'eſt ainſi qu'ils ſeront ſagement convenus de borner leurs études les plus ſérieuſes à l'imitation des formes & à l'expreſſion.

Digitized by Google

Ces bornes apparentes qu'ils donnèrent à l'art, en le renfermant dans l'imitation de l'*homme*, leur en firent étendre en effet les limites ; car les deux grands moyens de parvenir aux plus brillans succès, ſont de ne point partager ſes efforts, & de ſavoir bientôt renoncer à faire des efforts inutiles.

Ce n'eſt point en effet ſe borner, que de ſe reſtreindre à l'imitation de l'*homme* ; c'eſt donner à l'art l'objet le plus beau qu'il puiſſe ſe propoſer ; c'eſt lui offrir le but qu'il eſt le plus difficile d'atteindre ; c'eſt lui préſenter la palme la plus glorieuſe qu'il puiſſe recueillir.

Auſſi, quoique nos idées ſur l'art ſoient fort différentes de celles des anciens, nous avons toujours conſervé la ſupériorité au genre qui ſe propoſe de repréſenter l'*homme* dans tous ſes mouvemens, & dans toutes ſes affections, & c'eſt ce que nous appellons le genre de l'hiſtoire.

Et qu'eſt-ce que la repréſentation, je ne dirai pas d'une fleur, d'un fruit, d'un arbre, d'un payſage ; mais d'une mer en fureur, d'un tonnerre enflammé, des convulſions de la nature, & du bouleverſement de cette nature inſenſible, comparée à la repréſentation de l'*homme* jouiſſant du calme de la ſageſſe, ou agité par l'orage des paſſions ? Toutes les autres imitations me laiſſent froid, ſi celle de l'*homme* n'y eſt pas aſſociée. Je vois en peinture, un vaiſſeau tourmenté par la tempête, un arbre, un édifice, renverſés par la foudre, un pays entier bouleverſé par un tremblement de terre : j'admire l'adreſſe de l'artiſte ; je ſuis étonné de ce qu'il a ſi bien menti, lorſque ſon art ne lui permettoit pas d'atteindre à l'exacte vérité ; mais s'il veut m'émouvoir

&

Digitized by Google

& parler à mon ame, qu'il repréſente l'*homme* voyant, du rivage, ſon fils près d'être ſubmergé, l'*homme* qui frémit de crainte, lorſque la foudre a frappé l'arbre ſous lequel il cherchoit un aſyle, l'*homme* fuyant une terre qui l'a vu naître, & qu'un tremblement va détruire.

Mais, ſans doute, l'artiſte qui a conſacré ſes principales études à repréſenter toujours imparfaitement, mais cependant d'une manière ſéduiſante, la foudre, une tempête, un tremblement de terre & les théâtres de ces phénomènes, n'a pu étudier l'*homme* aſſez profondément, pour repréſenter toute la beauté de ſes formes, & toute l'énergie des affections qu'il éprouve à ces différens ſpectacles. Je ſerai donc bien plus fortement remué par l'artiſte ſupérieur, qui, ayant fait de l'*homme* ſa principale & même ſon unique étude, ne ſera que m'indiquer le tonnerre, la tempête, le tremblement de terre, & me repréſentera, dans toute leur perfection, les formes & l'expreſſion de l'*homme* qui eſt témoin de ces phénomènes.

Il eſt donc certain que les artiſtes de l'antiquité avoient choiſi la plus grande, la plus belle partie de l'art; & s'ils ont ſurpaſſé les modernes dans cette partie, on peut dire qu'ils leur ont été ſupérieurs dans l'art.

Mépriſons encore les anciens maîtres de l'art: rions de ce qu'ils ignoroient ce qu'ils n'ont pas voulu connoître; énorgueilliſſons-nous de nos avantages dans des parties ſubalternes: je crois voir un adroit faiſeur d'acroſtiches, un patient rempliſſeur de bouts rimés, vouloir uſurper le trône d'Homère.

Les anciens, peut-être, n'auroient pas repréſenté

un coup de tonnerre auſſi bien qu'un de nos payſagiſtes ; mais ils auroient repréſenté le Dieu qui lance la foudre, & j'aurois frémi au ſeul aſpect de ſes ſourcils : ils n'auroient point, par le fracas de ce que nous appellons une *grande machine*, repréſenté le jugement dernier, ou la chûte des anges rébelles ; mais ils auroient repréſenté le Juge des anges & des hommes, & mon œil timide auroit pu ſoutenir à peine cette impoſante repréſentation. Ils auroient moins occupé mes yeux, & peut-être mon eſprit ; mais ils auroient dominé ſur mon ame. C'eſt donc l'*homme* que l'art doit ſur-tout étudier, s'il veut exercer ſur l'*homme* l'empire le plus puiſſant. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HONNEUR, (ſubſt. maſc.). L'*honneur* d'un artiſte eſt d'exceller dans ſon art ; mais il perdra pour ſon talent, tout le temps qu'il ne craindra pas d'employer à la recherche des *honneurs*, & cette recherche occupant une partie de ſes eſprits, au moment où il recevra les *honneurs* qu'il aura pourſuivis, il ſera moins digne de les obtenir.

Mais s'il eſt dangereux pour les artiſtes de courir après les *honneurs*, il eſt très-avantageux pour l'art que les *honneurs* viennent les chercher. On ne ſauroit douter que ceux qui furent accordés aux arts dans l'ancienne Grèce, n'aient contribué beaucoup à leur perfection.

Les villes de la Grèce honoroient ſans doute la peinture, quand elles enrichirent Zeuxis, & quand, dans la ſuite, elles reçurent avec reconnoiſſance le préſent de ſes ouvrages.

Un édit public ne permit qu'aux perſonnes libres

Digitized by Google

d'exercer les arts ; on eût craint qu'ils ne fussent souillés par des mains qui avoient porté des fers. Les élémens de la peinture, ou plutôt du dessin, furent ce qu'on apprit, avant toutes choses, aux enfans de condition libre.

Pamphile, le maître d'Apelles, exigeoit un talent de ceux qui vouloient apprendre son art : si les autres maîtres suivirent son exemple, les enfans du bas peuple, à qui la démocratie permettoit de s'élever aux charges publiques, & de prendre part aux plus grands intérêts de l'état, ne pouvoient aspirer à cultiver les arts.

Alexandre aimoit Apelles, se plaisoit à venir s'entretenir avec lui dans son attelier, & ne s'offensoit pas des réponses quelquefois un peu familières du peintre.

Ce Démétrius, à qui ses conquêtes firent donner le nom de *Poliorcetes*, (le preneur de villes) ne marqua pas moins de bienveillance pour Protogènes. Le prince, pour se délasser du siège de Rhodes, alloit visiter l'artiste dont la maison étoit dans la campagne.

Les arts ne furent pas de même considérés à Rome. Il est vrai que des patriciens exerçoient la peinture ; mais suivant l'esprit public des Romains, c'étoit l'homme alors qui honoroit l'art & dans la Grèce, c'étoit l'art qui honoroit l'homme.

Les arts, après leur renaissance, furent excités par des *honneurs*. Léonard de Vinci mourut dans les bras du Roi de France. Le fier Jules II honoroit Michel-Ange autant qu'il pouvoit honorer quelqu'un ; c'est-à-dire, que du moins il le considéroit un peu plus que les *Monsignori* de sa cour.

Digitized by Google

Raphaël, aimé de Léon X, eut l'eſpérance d'être cardinal.

L'Empereur Maximilien ſe plaiſoit à voir travailler Albert Durer, & l'ennoblit. Ce peintre obtint l'eſtime de Charles-Quint & de Ferdinand, ſon frère, Roi de Hongrie & de Bohême.

On connoit la conſidération que le terrible Henri VIII, Roi d'Angleterre, eut pour Holbeen. « De ſept pay-» ſans, je pourrois faire ſept comtes comme vous, dit-il à un ſeigneur ennemi d'Holbeen; mais de ſept » comtes, je ne pourrois faire un Holbeen ».

Nous avons fait connoître à l'article ECOLE, les *honneurs* que Rubens reçut à la cour de Philippe IV, Roi d'Eſpagne, & à celle de Charles II, Roi d'Angleterre.

Si l'artiſte vit dans un temps où l'art ne ſoit pas *honoré*, qu'il ſe conſidère & s'honore lui-même. Si les riches, les grands ont peu d'eſtime pour les arts, qu'il ſe garde bien de les fréquenter; il perdroit auprès d'eux l'énergie qui lui eſt néceſſaire, concevroit quelque doute ſur la dignité de ſa profeſſion & riſqueroit de ſe moins eſtimer lui-même, en ſe voyant médiocrement eſtimé. L'illuſion d'un noble orgueil lui eſt utile; qu'il la conſerve précieuſement. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HORIZON, (ſubſt. maſc.). Ce mot a, dans le langage de la peinture, la même ſignification que dans la langue ordinaire; c'eſt-à-dire, qu'il ſert à nommer la ligne où ſe réuniſſent le Ciel & la terre: il vient d'un mot grec qui ſignifie *déterminer*, *fixer la limite*. Cependant on s'en ſert dans la peinture, ſous deux

Digitized by Google

rapports différens : le premier eſt relatif à la perſpective. On appelle *horizon*, ou ligne horizontale, la ligne ſur laquelle aboutiſſent les rayons viſuels. On nomme *horizon*, l'endroit du tableau où la terre touche au ciel, & c'eſt la ſeconde application de ce mot. Mais on exprime plus proprement cette partie du tableau par le mot *lointain*. En ce ſens, la meilleure méthode de rendre l'*horizon* relativement aux couleurs, aux effets & aux manières diverſes des habiles peintres, pourroit former un article qui ſera mieux placé ſous le mot LOINTAIN. Ainſi nous nous contenterons de dire ici quelque choſe ſur l'*horizon* dans la perſpective.

Nous avons établi que c'étoit ſur la ligne horizontale que ſe plaçoit le point où ſe réuniſſent les rayons viſuels, & qu'on appelle communément le point de vue. C'eſt une convention d'autant mieux fondée que l'œil de l'homme qui contemple, ſans intention particulière, une vaſte campagne, ou l'étendue de la mer, s'arrête ordinairement à l'*horizon*.

La ligne de l'*horizon* doit être en perſpective du niveau le plus exact : auſſi employe-t-on figurément les expreſſions, *ligne horizontale*, *ſurface*, *plan horizontal*, pour exprimer le niveau de ces plans, de ces ſurfaces, de ces lignes.

Cette qualité ſpéciale de l'*horizon* en perſpective, détermine la différence de cette application du mot, d'avec celle qui ſe donne à l'*horizon* ou lointain, dans une peinture; car ce lointain ou *horizon* peut être très varié de formes.

Ce n'eſt pas une choſe indifférente pour un peintre, que de bien ou mal placer, dans ſon ouvrage, la

Digitized by Google

ligne *horizontale*. Si elle eſt placée haut, il faudra voir davantage le deſſus des objets ; ſi cette ligne eſt baſſe, ces deſſus ou profondeurs deviennent plus raccourcies.

Un artiſte raiſonnable ſe détermine ſur ce choix par la place que doit occuper ſon ouvrage, & par les objets qu'il ſe propoſe de rendre. S'ils ſont d'une nature à produire une parfaite illuſion, tels que des meubles, de l'architecture, ou tous autres objets ſans mouvement ; alors il doit ſuivre la loi donnée par la nature, & placer l'*horiſon* ſuivant le lieu qu'occupera le regardant. S'il fait un tableau d'hiſtoire, alors ſans s'écarter de cette loi d'une manière choquante, il doit cependant s'en éloigner autant qu'il le faut pour conſerver de la grace, diſons plus, de la vraiſemblance dans ſon ouvrage : autrement ce ſeroit le cas de lui appliquer cette leçon :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.

En effet, ſuppoſons qu'un peintre ait à faire un tableau deſtiné à être placé à vingt pieds de terre ; s'il met l'*horiſon* tel qu'il ſeroit dans la nature, s'il voyoit d'en bas la ſcène réelle qu'il veut peindre, il placera cette ligne à 14 ou 15 pieds au-deſſous du bas de ſon tableau ; & alors toutes les hauteurs des objets de ſon tableau, deviendront raccourcies, & produiront des effets déſagréables, ſur-tout dans un ſujet dont l'action ſe paſſeroit ſur la terre, & par rapport aux figures debout.

D'un autre côté, lorſque les peintres choiſiſſent un *horiſon* trop haut, les objets de leurs tableaux ont l'air de ſe renverſer ſur les ſpectateurs. C'eſt une pratique

Digitized by Google

qui produit des effets ridicules, & qu'il faut fuir, quoique le Tintoret en ait fait un assez fréquent usage.

Ainsi, pour concilier la vraisemblance avec la nécessité de plaire, il est avantageux de placer la ligne d'*horison* un peu bas, sur-tout lorsque le tableau doit être élevé, sans cependant le faire sortir de la scène.

Nous savons que cette conciliation est contre le système de quelques peintres qui n'ont pas fait difficulté de placer l'*horison* hors d'œuvre, quand l'exposition de leur tableau leur a semblé l'exiger. L'art de peindre est aussi l'art de plaire, & on peut sacrifier cette loi de rigueur, sur-tout lorsque des peintres habiles en perspective, en ont usé ainsi. Il nous suffit de citer le Vouet, le Sueur, Jouvenet, la Hyre & Carle Maratte, qui sont assurément des modèles à suivre sans balancer. (*Article de M.* Robin.)

Digitized by Google

I

JALOUSIE, (subst. fém.). Funeste maladie de l'ame, qui attaque souvent les artistes. Deux rivaux ne disputent ordinairement qu'un objet chéri ; mais, chez les artistes, deux amours, également puissans dans l'ame dont ils s'emparent, y font naître à-la-fois une double jalousie : l'un de ces amours est celui du profit, & l'autre celui de la gloire.

Les artistes, dans leur vie occupée & tranquille, devroient ne nourrir que des affections douces ; mais, dans le silence paisible de leurs atteliers, trop souvent l'envie ronge leur cœur ; elle les a quelquefois portés au crime.

L'art renaissoit à peine, quand André, jaloux de Dominique, porta le poignard dans le cœur de son maître, de son bienfaiteur, de son ami.

Michel-Ange, jaloux de la réputation du Vinci, lui causa tant de dégoûts, qu'il l'obligea de s'expatrier ; il s'efforça de faire regarder Raphaël comme un plagiaire, & de lui susciter pour rival, Fra Bastian del Piombo.

Par-tout la jalousie poursuivit le doux & modeste Zampieri, qu'on appelle le Dominiquin. Quand il eut fini son tableau de la communion de Saint-Jérôme, que le Poussin comptoit entre les plus beaux de Rome, Lanfranc se hâta de faire graver à Bologne, le même sujet qu'avoit peint Louis Carrache, répandit à Rome cette estampe, & eut soin de faire remarquer quelques ressemblances qui se trouvoient entre l'ordonnance de Louis & celle du Dominiquin. La plupart des con-

Digitized by Google

temporains crièrent au plagiat, & soutinrent que Zampieri étoit incapable de rien faire par lui-même : il est vengé par la postérité.

Malheureux à Rome, il alla travailler à Naples, & y trouva un autre ennemi jaloux, un nouveau persécuteur, l'Espagnolet, qui disoit que le Dominiquin ne méritoit pas le nom de peintre, & qu'il ne savoit pas même manier le pinceau. Il mourut de langueur & de faim, dans la crainte d'être empoisonné.

Des artistes jaloux, gâterent les beaux tableaux que le Sueur avoit peints pour le cloître des Chartreux, & qui appartiennent maintenant au Roi. Les plus belles têtes, les plus savantes expressions furent détruites avec le couteau. On voit que cet instrument a été employé avec art, & par des mains exercées au dessin. Des expressions justes & précises, ont été rendues ridicules par la marche savante du couteau. On reconnoit qu'il étoit tenu par des gens qui savoient faire ce que les artistes appellent des caricatures. Ce n'auroit pas été de cette manière, que des ignorans auroient pu gâter un bel ouvrage, & les ennemis cachés de le Sueur, se sont décelés par leur habileté même. On a prétendu qu'il étoit mort empoisonné, & des artistes avoient seuls intérêt d'avancer ses jours.

La jalousie des artistes n'a pas toujours une énergie atroce : elle est plus souvent basse & mesquine. Elle les détourne de leur art, pour les appliquer à de petites manœuvres, à de petites intrigues. En aviliſſant leur ame, elle ne peut que dégrader leurs talens. Croit-on qu'il soit possible de s'occuper dans le monde, de manèges humilians, & de retrouver, dans son atte-

Digitized by Google

lier, la nobleſſe qui eſt néceſſaire à l'exercice des arts? (*Article de M.* LEVESQUE.)

I C

ICHNOGRAPHIE, (ſubſt. fém.) Ce mot ſignifie proprement le plan ou la trace que forme, ſur un terrein, la baſe d'un corps qui y eſt appuyé. Il vient du grec ἴχνος *trace*, *veſtige* & de γράφω, j'écris, je trace. L'*ichnographie* eſt véritablement une deſcription de l'empreinte ou de la trace d'un ouvrage.

Ce mot n'eſt en uſage ni parmi les peintres ni parmi les ſculpteurs; mais il eſt adopté par des arts qui tiennent eux-mêmes au deſſin, & il ſignifie toujours des eſpèces particulières de *deſſins*.

En *perſpective*, c'eſt la vue ou la repréſentation d'un objet quelconque, coupé à ſa baſe, ou à ſon rez-de-chauſſée, par un plan parallèle à l'horiſon.

L'*ichnographie*, en *architecture*, eſt une ſection tranſverſe d'un batiment, qui repréſente la circonférence de tout l'édifice, des différentes chambres & appartemens, avec l'épaiſſeur des murailles, les diſtributions des pièces, les dimenſions des portes, des fenêtres, des cheminées, les ſaillies des colonnes & des pié-droits, en un mot avec tout ce qui peut être vu dans une pareille ſection.

En *fortification*, le mot *ichnographie* ſignifie le plan ou la repréſentation de la longueur & de la largeur des différentes parties d'une fortereſſe, ſoit qu'on trace cette repréſentation ſur le terrein ou ſur le papier.

C'eſt auſſi, dans la même ſcience, le plan ou le deſſin

Digitized by Google

d'une forteresse coupée parallélement & un peu au-dessus du rez-de-chaussée.

En un mot, l'*ichnographie* est la même chose que ce que nous appellons *plan géométral* ou simplement plan. Elle est opposée à la *stéréographie*, qui est la représentation d'un objet sur un plan perpendiculaire à l'horizon, & qu'on appelle autrement *élévation géométrale*. (*Article de l'ancienne Encyclopedie.*)

ICONOGRAPHIE, (subst. fém.). Ce mot est formé du grec εἰκὼν, *image* & de γράφω, *j'écris*. Il ne s'emploie que pour signifier la description des restes de l'antiquité qui peuvent être regardés comme des images ou représentations, tels que statues, bustes, fresques, mosaïques. Quoiqu'il exprime une idée relative aux arts, il appartient plutôt à la langue des érudits & des antiquaires, qu'à celle des artistes.

ICONOLOGIE, (subst. fém.). Ce mot composé de deux mots grecs, dont l'un veut dire *image* & l'autre *langage*, *discours*, est en effet une sorte de langage dans lequel on emploie, pour s'exprimer, des images ou symboles. C'est une écriture hiéroglyphique, que savent lire toutes les nations, quoique différentes de langues, pourvu que la mythologie des Grecs & des Latins, & certaines autres conventions ne leur soient pas inconnues. Si l'on représente, par exemple, une figure de femme, vêtue d'un manteau semé de fleurs de lys, & rendant hommage à Apollon, on entendra, depuis Cadix jusqu'à Moskou, que ce tableau *iconologique*, signifie que la France estime les arts, & leur rend une espèce de culte. Ainsi les

Digitized by Google

peintures allégoriques & emblêmatiques, appartiennent à l'*iconologie*, ou plutôt elles n'en ſont pas différentes.

Tout ce qui peut s'exprimer par des figures, des images, eſt du reſſort de l'*iconologie*. C'eſt une langue dont on ne pourra jamais donner le dictionnaire complet, parce que l'imagination a le droit de l'enrichir tous les jours. On la parlera toujours bien, quand on la parlera clairement, & l'emploi des expreſſions nouvelles, recevra des éloges, quand il n'aura pas d'obſcurité.

Winckelmann, dans ſon *Eſſai d'allégories pour les artiſtes*, indique trois moyens d'enrichir cette langue, en puiſant cependant toujours ſes expreſſions dans l'antiquité. Le premier eſt de donner aux anciennes images une ſignification nouvelle, comme en citant les vers d'un poëte, on les détourne quelquefois du ſens de l'auteur; le ſecond eſt de ſe ſervir des uſages, des mœurs, des proverbes des anciens, pour en faire de nouvelles images; & le troiſième eſt de choiſir dans les hiſtoires anciennes les plus connues, un évènement qui ait un rapport frappant à ce que l'on veut exprimer.

Les ſources les plus propres & les plus fécondes du langage *iconologique*, ſont les poëſies d'Homère, de Virgile, d'Horace, & les monumens de l'antiquité, médailles, pierres gravées, ſtatues, tombeaux, &c. & les ouvrages allégoriques des plus ſavans & des plus ingénieux artiſtes modernes. Si l'on veut lire les poëtes récens, dans le deſſein d'enrichir la langue des images, il pourra bien arriver qu'on y trouve moins de richeſſes que chez les anciens, & que leur ſtyle en ce genre, paroiſſe plus diffus & moins expreſſif.

Digitized by Google

Nous avons plusieurs traités d'*iconologie*. Celui de César Ripa est plus connu que tous les autres, sans mériter de l'être davantage. Dans le grand nombre d'images qu'il a rassemblées, il n'en est qu'un petit nombre qui puissent convenir aux artistes; encore les a-t-il chargées d'accessoires & d'inscriptions ou devises qu'il faut élaguer. On voit qu'il ne connoissoit absolument point les arts.

Il y a bien des moyens de parler la langue *iconologique*. Tantôt on n'emploie qu'une seule figure de la mythologie; ainsi le dieu Mars peut signifier la guerre. Tantôt on en rassemble plusieurs; ainsi Minerve tenant l'Amour enchaîné, signifie que l'amour peut être dompté par la sagesse. Quelquefois on prendra un sujet historique, & pour signifier la constance, on représentera Mutius Scévola se brûlant la main sur un autel. Quelquefois ce sera un animal qui exprimera l'idée que l'on veut peindre; le loup, par exemple, exprimera la fureur, le lion la générosité. On peut aussi prendre pour symbole une chose inanimée; une charrue représentera l'agriculture; une bêche, le jardinage; une lyre, la musique.

La plupart des exemples que nous venons de citer, ne sont que des mots de la langue *iconologique*; on peut en combiner plusieurs ensemble, pour former un discours & développer une ou plusieurs pensées.

Ce que nous appellons des armes parlantes, fait aussi partie de l'*iconologie*. Ainsi la ville d'Egine, étoit désigné par une chèvre, parce que le nom grec de cette ville, vient du mot qui signifie *chèvre*. Un artiste nommé Batrachus, au lieu de mettre son nom à son ouvrage, y sculpta une grenouille, parce que son nom signifioit *grenouille*.

Digitized by Google

Nous ne donnerons point ici un traité d'*iconologie*; mais nous allons raſſembler un certain nombre de ſymboles *iconologiques*; c'eſt aux lectures, aux obſervations, à l'imagination des artiſtes, d'enrichir ce fonds, qui dans cet article aura peu d'étendue. Mais c'eſt peu de peindre & de ſculpter des figures allégoriques, il faut ſur-tout leur donner l'expreſſion qui leur convient. Rien de plus ridicule que de repréſenter des graces qui n'ont rien de gracieux, la Force ſans caractère, & la Sageſſe ſans phyſionomie. D'ailleurs il faut uſer très-ſobrement de l'allégorie. Le tableau d'Eudamidas ſera toujours préférable à une allégorie qui repréſenteroit la confiance en l'amitié. Montrez-nous la choſe au lieu de nous offrir ſon emblême.

ABONDANCE. Elle peut ſe déſigner par la corne d'Amalthée; c'eſt le nom de la chèvre qui nourrit Jupiter. De cette corne ſortent en abondance des fleurs, des fruits, des richeſſes. On repréſente ordinairement l'abondance ſous la figure d'une femme, qui tient cette corne.

AGRICULTURE. Pſyché appuyée ſur un hoyau. Cet emblême eſt donné par Winckelmann, d'après l'antique. On peut indiquer l'agriculture par une charrue, ou par Cérès, qui a appris aux hommes à cultiver la terre.

AIR ou *Æther*; Junon. Cette déeſſe fécondée par les embraſſemens de Jupiter, qui eſt le feu principe, répand ſur la terre la fertilité. Quelquefois auſſi c'eſt Jupiter lui-même qui eſt l'*air*, & qui répand à ſon gré la pluie ou la ſérénité. Dans ce ſens, il eſt regardé comme l'époux de la terre, déſignée par Cérès, & il deſcend dans ſon ſein, pour la féconder.

Digitized by Google

AMITIÉ. On peut l'indiquer par deux tourterelles. On peut encore la repréſenter par une femme qui a le ſein découvert, parce qu'un ami ne réſerve, pour ſon ami, aucun ſecret dans ſon ſein. Elle a la main droite ſur ſon cœur, & tient deux tourterelles de la main gauche. On la déſigne auſſi par un ormeau deſſéché, qu'embraſſe un cep de vigne, pour témoigner que l'amitié ne peut être détruite par le changement de fortune.

AMOUR, enfant nud, avec des flèches, un carquois & quelquefois un bandeau ſur les yeux. Zeuxis l'a repréſenté avec des aîles & couronné de roſes. Le faux Orphée lui donne des aîles d'or, & les clefs du ciel, de la terre & de la mer. Un autre poëte grec fait dérober aux amours les armes de tous les Dieux; ils portent, dit-il, l'arc de Phœbus, le foudre de Jupiter, le caſque & la lance de Mars, la maſſue d'Hercule, le trident de Neptune & le flambeau de Diane. Il étoit repréſenté dans une chapelle d'Egire, à côté de la fortune, pour ſignifier, dit Pauſanias, que la fortune, même en amour, a plus de puiſſance que la beauté.

Amour domptant la ruſticité, Polyphème jouant de la flûte, pour plaire à Galathée.

Amour maternel, le pélican, parce que les anciens ont ſuppoſé qu'il s'ouvroit la poitrine, pour nourrir ſes petits de ſon ſang.

Amour de la patrie. Un jeune homme marchant pieds nuds, ſur des armes acérées. Il tient deux couronnes, la couronne obſidionale, qui étoit de gramen, & qu'on décernoit à celui qui avoit délivré ſa patrie d'un ſiège, & la couronne civique, qui étoit de feuilles

Digitized by Google

de chêne, & qu'on accordoit à celui qui avoit ſauvé la vie à un citoyen. Il peut avoir ſur la tête la couronne triomphale, qui étoit anciennement de laurier, ou la couronne murale qu'on décernoit au brave guerrier qui avoit monté le premier à l'aſſaut; elle repréſentoit des crénaux de murailles.

ANTIQUITÉ, une femme étendue au milieu de ruines antiques, & s'appuyant ſur le fût d'une colonne briſée.

ARCHITECTURE, elle peut être repréſentée par Minerve. La fable raconte que cette Déeſſe diſputa d'induſtrie avec Neptune; il fit un taureau, & elle éleva une maiſon. Il faut, dans cet emblême, donner à Minerve quelques-uns des inſtrumens de l'architecture, tels que l'équerre, le niveau.

ARTS ſont déſignés par Minerve : l'olivier lui eſt conſacré, parce que l'huile eſt néceſſaire à la plus grande partie des arts : il eſt auſſi l'image de la paix, & c'eſt dans la paix que les arts fleuriſſent. Minerve conſidérée comme Déeſſe des arts, doit en avoir les attributs. Les *arts mécaniques* ſont figurés par Vulcain, qui déſigne le feu, parce que le feu eſt néceſſaire aux arts *mécaniques*, & ſur-tout aux arts métallurgiques.

ASTRONOMIE, Atlas qui ſoutient le ciel; fable imaginée, parce que les aſtres ont été obſervés ſur de hautes montagnes, telle que l'Atlas. On repréſente auſſi l'aſtronomie par une femme couronnée d'étoiles; elle tient d'une main un globe céleſte, & de l'autre un compas.

AVARICE, une vieille femme pâle & décharnée; elle fixe les yeux ſur une bourſe qu'elle preſſe dans ſes mains, en la cachant en partie de ſa robe.

AURORE,

Digitized by Google

AURORE, ſuivant Homère, elle eſt vêtue d'un manteau couleur de crocus ou ſaffran. Virgile ſuppoſe que ſon char eſt atteléde chevaux couleur de roſes, & Théocrite de chevaux blancs. L'étoile du matin peut être au deſſus de ſa tête. Virgile lui fait quitter le lit du vieux Tithon, & cette idée eſt rendue par Annibal Carrache, dans la galerie du palais Farnèſe.

BEAUTÉ, les *Iconologiſtes* n'ont pas manqué de donner la figure de la beauté : mais quel artiſte oſeroit la peindre, & préſumeroit aſſez de ſes talens, pour ſe croire capable de repréſenter la beauté même ? On la déſigne par Vénus, & la Déeſſe doit être nue, parce que la beauté n'emprunte aucun de ſes attraits à des parures étrangères. Elle doit avoir le ceſte, cette fameuſe ceinture qui renferme tous les dons de plaire.

BOTANIQUE, une femme tenant dans un vaſe des plantes exotiques.

CALME *de la mer*, *après la tempête*, Caſtor & Pollux montés ſur des chevaux blancs. Ils ont une flamme ſur la tête, ſymbole de ces feux électriques qu'on apperçoit quelquefois au haut des mats, ou le long des huniers, & qu'on nomme aujourd'hui feux Saint-Nicolas. Les matelots croyent que ces météores annoncent la fin de la tempête. On pourroit auſſi figurer le calme par des nids d'alcyons, parce que les poëtes ont prétendu que la mer étoit tranquille quand ces oiſeaux faiſoient leurs nids ; mais on ne ſait pas même à quels oiſeaux il faut rapporter les alcyons des anciens. Nous obſerverons ici, que, ſi l'on veut faire entrer des animaux, ou des plantes dans les ſymboles *iconologiques*, il faut choiſir des plantes, ou des animaux très connus ; car on ne doit pas ſuppoſer que

Digitized by Google

tous les ſpectateurs ſoient de ſavans naturaliſtes. C'eſt un défaut de l'allégorie d'être toujours énigmatique ; il faut du moins que l'énigme ſoit facile à deviner.

CARESSES *perfides*, le chat.

CHANT *des Poëtes*, un cygne, parce que les anciens ont imaginé que le cygne avoit un chant mélodieux quand il approchoit de ſa fin.

CHARITÉ, une femme qui allaite pluſieurs enfans.

CHASTETÉ, une veſtale tenant dans un vaſe le feu ſacré, parce que le feu, n'admettant en lui-même aucune ſubſtance étrangere, eſt le ſymbole de la pureté.

COLONIE, une ruche d'abeille, parce que ces inſectes envoyent au-dehors des eſſaims que l'on peut comparer à des colonies.

COMMERCE, Mercure tenant une bourſe.

CONCORDE, le caducée de Mercure, qu'entortillent deux ſerpens qui ſemblent ne faire enſemble qu'un même corps. On peut auſſi figurer la concorde par un faiſceau de flèches.

CONSTANCE, Mutius Scevola ſe brûlant la main ſur un autel. Nous avons déjà obſervé qu'un trait d'hiſtoire fort connu, pouvoit entrer dans la langue *iconologique*. C'eſt même alors qu'elle eſt heureuſe, parce que l'ame eſt intéreſſée par un fait qui eſt cenſé véritable, & que l'eſprit a le plaiſir d'en faire l'application.

CONTINENCE, celle de Scipion.

CONVERSATION, les anciens l'ont déſignée par Mercure, conſidéré comme Dieu de l'éloquence. Ils le placent à côté de Vénus, pour ſignifier que les plaiſirs

Digitized by Google

de l'amour ont beſoin d'être ſoutenus par une converſation ingénieuſe.

COURAGE, Hercule armé d'une maſſue, & couvert de la peau du lion de Némée.

COURAGE *énervé par l'amour*, Hercule jouant de la cymbale à coté d'Omphale, qui tient la maſſue de ſon amant.

DESTINÉE déſignée par les trois parques. L'une eſt Atropos, qui empêche le paſſé de revenir; la ſeconde eſt la fileuſe Clotho, qui détermine le préſent; la troiſième eſt Lachéſis, qui prend ſoin de l'avenir, & coupe le fil de la vie.

EAU, eſt figurée par Neptune. Il porte un trident dont il frappe & ébranle la terre; car les anciens attribuoient à l'eau les tremblemens de terre; & ſuivant les modernes, elle a beaucoup de part à ce phénomène. Homère donne à Neptune deux épithètes, qui toutes deux ſignifient l'ébranleur de la terre. Le char de ce Dieu eſt trainé par des chevaux, ou des veaux marins; des monſtres marins & des tritons l'environnent; ſa barbe, ſa chevelure ſont de la couleur des eaux.

L'eau ſupérieure, élémentaire, céleſte, eſt déſignée par Jupiter. Les anciens ont révéré Jupiter pluvieux.

ÉLOQUENCE, Mercure.

ERREUR; ſa figure eſt déſagréable; elle cherche ſon chemin avec un bâton, a les yeux bandés & marche à tatons.

ESPÉRANCE, elle peut être déſignée par des fleurs, parce qu'elles promettent des fruits.

ÉTUDE; une femme drappée ſévèrement, & liſant avec beaucoup d'attention à la lueur d'une lampe. Un coq eſt auprès d'elle.

Digitized by Google

FÉCONDITÉ *de la terre*, Cérès tenant un flambeau, & ayant une faux auprès d'elle. Elle monte un char attelé de dragons.

FEU *élémentaire*, *feu principe*, qui anime toute la nature, Jupiter. Les anciens, ainſi que nous l'apprenons de Platon, l'ont regardé comme le ſoleil qui promène dans le ciel ſon char ailé. C'eſt en cette même qualité de feu, que les philoſophes de l'antiquité en ont fait l'ame du monde.

Feu terreſtre, c'eſt-à-dire celui qui eſt ſur la terre & dans la moyenne région, eſt figuré par Vulcain. Il eſt fils de Jupiter & de Junon, parce qu'il naît du *feu* principe & de l'air imprégné de ce feu. Il eſt le Dieu des arts; & en effet, comme le dit Eſchyle, le plus grand nombre des arts ſont nés du feu, ou ſont obligés d'en faire uſage.

On caractériſe auſſi le *feu* par Veſta. Elle eſt drapée de blanc, pour marquer la pureté du *feu*: elle habite l'æther au deſſus de la région des nuages, & par conſéquent elle n'a rien qui lui ſerve de ſupport. Pauſanias parle d'une ſtatue de Veſta qui étoit dans le Prytanée; il ſeroit à ſouhaiter qu'il en eût donné la deſcription.

FORCE; Raphaël l'a déſignée par une femme qui tient en leſſe un lion, & qui n'eſt pas arrêtée dans ſa marche par un feu qui eſt devant elle. D'autres ont repréſenté la *force*, ouvrant, comme Samſon, la gueule d'un lion pour l'étouffer. Quelquefois on la figure par le lion lui-même. La peau de lion que revet Hercule eſt le ſymbôle de ſa force, & on peut repréſenter la *orce* par la figure de ce demi-Dieu.

FORTUNE, Bupale, l'un des célèbres ſculpteurs

Digitized by Google

de l'antiquité, l'a repréſentée ayant le pole ſur ſa tête, & tenant d'une main la corne de la chèvre Amalthée. Le poëte Archiloque l'a dépeinte tenant de l'eau d'une main, & du feu de l'autre, pour déſigner qu'elle diſtribue le mal & le remède. Les poëtes la repréſentent aveugle, ou du moins les yeux bandés, pour témoigner qu'elle diſtribue aveuglément ſes bienfaits. Ils la poſent ſur une roue, pour marquer ſon mouvement continuel & ſon inconſtance. Ovide lui donne un char traîné par des chevaux aveugles.

FOURBERIE; elle cache en partie ſon viſage affreux ſous un maſque agréable: elle s'enveloppe de ſon manteau, a le maintien courbé, & tient un poignard qu'elle cache ſous ſa draperie.

GÉNIE ſignifiant une éminente qualité de l'eſprit, ſe repréſente avec des ailes; une flamme lui ſort du ſommet de la tête.

GÉOGRAPHIE, une femme tenant un globe terreſtre, dont elle meſure quelques degrés, à l'aide d'un compas.

GLOIRE, Céſar Ripa, d'après une médaille d'Adrien, la repréſente ſous la figure d'une femme couronnée; elle embraſſe un obéliſque, & tient une couronne de laurier, deux ſymboles de l'immortalité. On déſigne auſſi la *gloire* par ſon temple; il eſt de forme ronde, il en ſort des rayons, & il s'élève ſur la cime d'une roche eſcarpée. La forme ronde du temple déſigne l'immortalité; les rayons indiquent l'éclat de la *gloire*, & le roc eſcarpé témoigne qu'elle eſt difficile à acquérir.

GOURMANDISE, les harpyes, monſtres ailés, à têtes de femme, à mammelles pendantes. Le caractère

Digitized by Google

de leurs têtes doit tenir de celui de la femme & du chien, parce que le chien eſt un animal vorace, & parce que les anciens appelloient les harpyes les chiens de Jupiter. Elles ſouilloient ce qu'elles ne pouvoient dévorer.

GRACES ſe prennent pour les agrémens, ou pour les bienfaits. Elles ſont au nombre de trois, Euphroſine, Aglaë, Thalie; elles ſont nues. L'une tourne le dos au ſpectateur, pour marquer qu'il eſt impoſſible de poſſéder ou de recevoir toutes les graces à la fois.

GUERRE. Le Dieu Mars déſigné par ſes armes, & par le loup ou le vautour qui lui étoient conſacrés. Son char de fer eſt guidé par Bellone. On déſigne auſſi la guerre par Pallas: elle porte le bouclier qu'on appelle égide, & a ſur la poitrine la tête de la Gorgone.

HISTOIRE, elle a des aîles pour aller porter au loin le récit des faits; elle écrit dans un livre qu'elle appuye ſur le dos du Temps, & regarde en arrière, pour témoigner qu'elle s'occupe des choſes paſſées.

JEUNESSE, Hébé. Elle tient la coupe de nectar qu'elle préſente aux Dieux, pour témoigner que la *jeuneſſe* eſt l'âge des plaiſirs. Elle a été auſſi nommée Ganyméde par les anciens, & ce nom ſignifie qui s'occupe de la joie.

IMMORTALITÉ. Elle ſe déſigne par un cercle, parce que cette figure eſt continue, & n'a aucun point où elle finiſſe; d'ailleurs les objets circulaires, n'ayant point d'angles, offrent moins de priſe à la deſtruction. On repréſente ordinairement ce cercle par un ſerpent qui ſe mord la queue. L'obéliſque, ou la pyramide, étant la plus ſolide des conſtructions, & affectant la figure du feu que les anciens ont regardé comme

Digitized by Google

l'ame immortelle du monde, ſert auſſi d'emblême à l'immortalité. Si on la perſonifie, on la repréſente ſous la figure d'une femme placée auprès d'un obéliſque, couronnée d'un cercle d'étoiles, & tenant d'une main un ſerpent qui forme un cercle, en ſe mordant la queue.

INCONSTANCE. Elle eſt portée ſur une boule, & s'appuye ſur un roſeau. Peut-être ce ſymbole a-t-il été mal interprété, & ſignifie-t-il plutôt la *folle confiance*. On repréſente auſſi l'inconſtance ſous la forme d'une femme qui tient une lune en ſon croiſſant; & en effet l'apparence variable de cette planette ou de ce ſatellite, peut être le ſymbole de l'*inconſtance*.

INVENTION. Une femme qui a des ailes aux deux côtés de la tête, elle tient d'une main une petite ſtatue de la nature.

IVROGNERIE; Silène, chauve, camus, de courte ſtature, exceſſivement gras, ayant le ventre gros & tombant, & de larges oreilles. Sa monture eſt un âne: des ſatyres le ſoutiennent. On le repréſente toujours ivre.

Inflatum heſterno venas, ut ſemper, vaſcho.

JUSTICE, une femme ſévèrement drapée, tenant d'une main des balances, & de l'autre, une épée. Si je rapporte cette allégorie devenue triviale, c'eſt pour obſerver qu'elle eſt conſacrée, & qu'on ne peut la changer, ainſi que pluſieurs autres, ſans riſquer d'être obſcur.

LÉGÈRETÉ *à la courſe*, Atalante. LÉGÈRETÉ *de caractère*, des papillons.

Digitized by Google

LIBÉRALITÉ, une femme d'une phyſionomie ouverte, préſente dans un vaſe des médailles, des pierreries, des perles, des colliers. Le Guide a joint à cette figure celle de la *Modeſtie*, qui, les yeux baiſſés, prend du bout de deux doigts une perle médiocre.

LIBERTÉ, un bonnet au bout d'une perche. Griſler, Gouverneur de la Suiſſe pour l'Empereur Albert, avoit fait expoſer ſon bonnet ſur la place, & les citoyens étoient obligés de le ſaluer. Cette inſulte fut cauſe de la liberté helvétique. Le ſymbole de la *liberté* étoit, chez les anciens, le petit chapeau que les maîtres donnoient à leurs eſclaves en les affranchiſſant. Il ſe pourroit que ce chapeau, mal repréſenté par les Suiſſes devenus libres, eût donné lieu à l'hiſtoire du bonnet de Griſler.

LICENCE, un ſatyre.

LOI; Cérès, qui, la première, donna des loix aux hommes, après les avoir arrachés à la vie ſauvage, en les attachant à la culture. *Prima dedit leges*, dit Ovide.

LOUANGE. On trouve dans les figures qui accompagnent l'*Iconologie* de Céſar Ripa, une penſée fine qui appartient ſans doute au deſſinateur; car Ripa n'en dit rien dans ſon diſcours. La femme qui repréſente la *louange*, ſouffle dans une trompette, & du bout oppoſé de cet inſtrument ſort une petite vapeur, pour témoigner que la *louange*, dont on fait tant de cas, n'eſt que du vent.

LUNE. Les Poëtes la confondent quelquefois avec Hécate; & quelquefois ils en font une Divinité ſéparée qu'ils nomment *Luna*, *Sélené*, *Phœbé*; elle eſt traînée dans un char attelé de deux chevaux blancs.

Digitized by Google

On lui donne auſſi un cheval blanc & un cheval noir, pour marquer l'éclat argentin de ſa lumière & la noire obſcurité de ſon ombre. Ses vêtemens ſont d'une blancheur éclatante. Les modernes lui mettent un croiſſant ſur la tête; mais l'auteur des hymnes attribués à Orphée, lui donne des cornes de taureau. Elle étoit ſenſée préſider aux enchantemens & aux maléfices, parce qu'ils s'opèrent ordinairement pendant la nuit. C'eſt elle que, dans Théocrite, implore la magicienne Simethe.

MÉDECINE, Eſculape. Le ſerpent lui eſt conſacré, parce que les anciens penſoient que ce reptile renouvelloit ſa ſanté & ſa jeuneſſe, en changeant de peau, & parce que ſa chair étoit d'un grand uſage dans leur pharmacie. On ſait qu'elle eſt encore employée dans la thériaque. Eſculape lui-même eſt introduit ſous la figure d'un ſerpent dans le Plutus d'Ariſtophane, & c'étoit ſouvent ſous cette forme que les anciens le révéroient. Les Grecs l'ont quelquefois repréſenté imberbe, & quelquefois barbu. Ils plaçoient à côté de lui la Déeſſe Hygié ou la *ſanté*. L'Eſculape d'Epidaure étoit aſſis ſur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre ſur un dragon, un chien étoit couché auprès de lui. Plus ſouvent on ſe contentoit de lui donner un bâton entouré d'un ſerpent. On repréſente auſſi la médecine ſous la figure d'une femme qui tient le bâton d'Eſculape. Le coq étoit conſacré à ce Dieu, pour marquer la vigilance néceſſaire au médecin.

MÉDISANCE. Elle pourroit être figurée par une femme d'une figure affreuſe : un ſerpent lui ſortiroit de la bouche.

MÉDITATION, une femme aſſiſe ſur une baſe

Digitized by Google

de colonne, ayant en main un livre fermé, d'autres livres ſous ſes pieds, & plongée dans une profonde rêverie ; ſa draperie eſt large & majeſtueuſe ; elle a la tête appuyée ſur ſa main, & ſon viſage eſt en partie caché de ſon voile, parce qu'une perſonne qui médite, tâche de n'être point diſtraite par la vue des objets extérieurs.

MODÉSTIE ; elle eſt vêtue de blanc & ſans aucune parure. Ses yeux ſont baiſſés, ſes jambes ſont peu écartées l'une de l'autre : la draperie, qui lui couvre le ſein, eſt arrêtée par une large ceinture. Ripa lui donne un ſceptre ſurmonté d'un œil, & dit que ce ſymbole lui a été attribué par les prêtres égyptiens. Cet œil indique celui de la raiſon, ſur laquelle eſt fondé l'empire que la modeſtie exerce ſur les paſſions.

MORT. La manière dont les modernes la repréſentent eſt trop connue, pour qu'on puiſſe la changer ſans devenir obſcur. On ſait que, dans les feſtins, les anciens faiſoient ſervir ſur table un ſquelette d'argent. Cette repréſentation rappelloit la penſée de la mort ; mais elle ne figuroit pas la divinité de la mort. *Voyez* l'article MYTHOLOGIE. Horace donne à la mort une tête noire & des ailes noires ; *mors atra caput*, *fuſcis circumvolat alis*. Elle étoit figurée chez les anciens par Mercure, chargé d'enlever les ames pour les conduire aux enfers, & par Iris qui rempliſſoit la même fonction pour les femmes. Ces divinités voloient ſur la tête des mourans, & leur coupoient le cheveu fatal :

Devolat & ſupra caput adſtitit : hunc ego Ditî
Sacrum juſſa fero, teque iſto corpore ſolvo.
Sic ait, & dextrâ crinem ſecat.

Digitized by Google

Les *morts* douces & subites étoient attribuées aux flèches d'Apollon, & quelquefois pour les femmes, à celles de Diane. Homère, pour exprimer que quelqu'un a fini ses jours sans douleur, & de mort subite, dit qu'il a été frappé des douces flèches d'Apollon. La *mort* prématurée a été distinguée par une rose qui panche & se flétrit. Malherbe a enrichi sa poësie de cette idée des anciens :

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

MUSES, filles de Jupiter, pour indiquer le feu céleste dont les nourrissons des *muses* sont animés, & de Mnémosine, c'est-à-dire de la mémoire, parce que, sans mémoire, on ne peut être propre à cultiver les *muses*. On sait qu'on en compte neuf.

CALLIOPE, la muse du poëme épique, tient des guirlandes de laurier pour les distribuer aux poëtes qui sont dignes de les recevoir. Elle a en main ou auprès d'elle les poëmes d'Homère.

CLIO, la muse de l'histoire couronnée de laurier & tenant une trompette. Près d'elle est l'histoire d'Hérodote ou celle de Thucydide, les plus célèbres historiens de l'antiquité, dont les ouvrages soient parvenus jusqu'à nous.

ERATO, la muse des poësies érotiques. Sa couronne est de myrthe ou de roses, parce que ses chants sont consacrés à l'amour.

EUTERPE préside aux instrumens de musique, & ils lui servent de symbole. Elle est couronnée de fleurs.

Digitized by Google

MELPOMÈNE, la muſe de la tragédie, porte un ſceptre & un poignard.

POLYMNIE, muſe lyrique, eſt déſignée par la lyre.

TERPSICORE, muſe de la danſe.

THALIE, muſe de la comédie, tient un maſque. Elle eſt couronnée de lierre, parce que, chez les Grecs, c'étoit pendant les fêtes de Bacchus qu'on repréſentoit les comédies.

URANIE, muſe de l'Aſtronomie, eſt couronnée d'étoiles, & tient une ſphère, ou un globe céleſte.

MUSIQUE. Elle peut être déſignée également par Mercure ou par Apollon, parce que l'un a inventé la lyre, & l'autre le ſiſtre. Les Grecs, pour cette raiſon, ont quelquefois élevé un autel en commun à ces deux divinités. Elle peut être auſſi figurée par Minerve qui a inventé la flute.

NATURE eſt déſignée par Vénus, parce que tout doit la vie à l'amour. « C'eſt toi, dit l'auteur de l'hymne » à Vénus qui porte le nom d'Orphée, c'eſt toi qui » donnes à tout la vie dans le ciel, ſur la terre, dans » les mers & dans l'abyme ». Lucrèce, en lui conſacrant ſon poëme *de la nature des choſes*, l'a priſe pour a nature elle-même.

> Quæ quoniam rerum naturam ſola gubernas,
> Nec ſine te quicquam dias in luminis oras
> Exoritur.

A l'exemple des Égyptiens, on repréſente la puiſſance féconde & nutritive de la *nature* par une femme qui a des cornes de taureau, & un grand nombre de

Digitized by Google

hammelles. Quand on veut témoigner que les myſtères de la *nature* ſont impénétrables, on la figure par une femme voilée.

NÉCESSITÉ, c'eſt la force des évènemens que l'homme ne peut changer. On l'arme de clous, pour ſignifier que ce qu'elle a une fois, en quelque ſorte, attaché de ſes clous, ne peut être changé par aucun pouvoir humain. Il faut la repréſenter ſous la figure d'une femme pleine de vigueur, & ſon expreſſion doit être ſévère & menaçante. Horace lui donne des clous de diamans, ſi cependant les anciens n'ont pas donné quelquefois le nom du diamant à l'acier pour exprimer ſa dureté :

Si figit adamantinos
Summis verticibus dira Neceſſitas
Clavos, non animum metu,
Non mortis laqueis expedies caput.

NÉGOCIATION, Mercure, ayant en main le caducée entouré de deux ſerpens qui ſe confondent dans leurs plis, ſymbole de la concorde qui eſt l'objet des négociations.

NUIT, fille du Cahos & de l'Erebe. Les anciens ont ſuppoſé qu'elle étoit mère de tout, parce que la nuit régnoit avant l'exiſtence des êtres. Ils lui donnoient un char attelé de deux chevaux noirs, qui ſuivoient, ou qu'entouroient les aſtres. Son voile & ſes vêtemens étoient noirs. Quelquefois, au lieu de char, on lui ſuppoſoit des ailes. Le coq lui étoit conſacré.

ORGUEIL, le paon déployant ſa queue. On

Digitized by Google

pourroit désigner le *sot orgueil* par le dindon faisant le même mouvement. On figure aussi l'*orgueil* par Junon, Déesse orgueilleuse, à qui le paon est consacré.

PAIX, Minerve tenant une branche d'olivier. On la désigne aussi par une femme qui tient d'une main l'olivier, & de l'autre la corne d'abondance.

PAUVRETÉ, femme maigre, vêtue d'habits déchirés, assise sur une gerbe de paille. Le Poussin l'a représentée vêtue d'habits délabrés, & la tête ceinte de rameaux dont les feuilles sont sèches & flétries.

PIÉTÉ FILIALE, une femme qui allaite sa mère.

PLAISIR, le Poussin l'a peint sous la figure d'une femme parée de fleurs & couronnée de roses.

PLUIE; les cinq Hyades, nymphes filles d'Atlas, & nourrices de Bacchus, qui furent changées en étoiles. On les représente tenant des amphores d'où elles versent de l'eau.

PRIÈRES; elles sont, dit Homère, filles du grand Jupiter; elles sont boiteuses, ridées & ont le regard incertain. Cette image du poëte ne seroit pas heureuse dans un tableau. Il faudroit, en peinture, donner aux prières une physionomie timide & touchante : elles oseroient à peine lever les yeux. On verroit à la position de leurs pieds qu'elles s'avancent avec crainte, & à petits pas. Ce n'est pas abandonner l'idée d'Homère; c'est traduire le langage de la poësie en celui de la peinture.

PRUDENCE. Raphaël l'a representée par une femme qui a le visage convenable à son sexe, & derrière la tête un visage de vieillard. Elle se cache en partie de son voile, tient en main un miroir, & a le bras en-

Digitized by Google

tortillé d'un ſerpent. Ce reptile eſt l'emblême de la *prudence*, & ſert quelquefois ſeul à la repréſenter.

PUISSANCE *domptée par l'amour*; Jupiter tenant dans ſes bras Junon, qui, pour le ſéduire, a emprunté le ceſte de Vénus.

PUSILLANIMITÉ; Raphaël l'a repréſentée par une femme qui ſe repoſe pour ſe tirer du pied une épine. Un lievre eſt auprès d'elle.

RECONNOISSANCE. L'hiſtoire de l'eſclave Androclus expoſé aux bêtes féroces & défendu par un lion à qui il avoit tiré une épine du pied; celle d'une femme nourrie par une lionne qu'elle avoit aidée à mettre bas, pourroient faire regarder cet animal comme le ſymbole de la *reconnoiſſance*. Ripa la repréſente par une femme qui tient d'une main une cicogne, de l'autre un bouquet de fleurs de fèves, & qui a près d'elle un éléphant. Les Egyptiens penſoient que la cicogne ſoigne ſa mère dans la vieilleſſe, lui fait un nid, & lui donne à manger. On croit que les fèves engraiſſent le terrein qui les nourrit, & l'on a plus d'un exemple de la *reconnoiſſance* de l'éléphant.

RELIGION. On ſait que la religion chrétienne ſe repréſente par une femme modeſtement drapée, le front couvert d'un voile, tenant d'une main la croix, & de l'autre un calice. Mais dans un ſujet profane, la religion peut être déſignée par Orphée qui apprit aux hommes à connoître & à révérer les Dieux, & qui inſtitua les cérémonies religieuſes. Il joue de la lyre, mais il n'a pas la jeuneſſe d'Apollon, & il eſt encore diſtingué de ce Dieu par les animaux qui l'environnent accourrans au ſon de ſa lyre. D'ailleurs il eſt drapé, & Apollon eſt nud; il eſt ſans armes, & Apollon a ſur les épaules un carquois.

Digitized by Google

REMORDS ; les tourmens intérieurs qui suivent le crime, sont figurés par les Euménides ou furies, Tisiphone, Alecton, Mégères. Elles sont filles de la nuit, parce que l'obscurité, livrant l'homme à lui-même sans aucune distraction, rend ses remords encore plus déchirans. Leurs cheveux sont des serpents, elles tiennent en main des flambeaux. On peut représenter le remords par une seule figure dont un serpent ronge le cœur.

RENOMMÉE. Voici encore un exemple d'une image qui, belle en poësie, ne peut se traduire en peinture. Virgile dit de la renommée, que d'abord elle est rendue petite par la crainte, qu'elle s'élève ensuite dans les airs, qu'elle marche sur la terre & cache sa tête dans les cieux :

Parva metu primo ; mox sese adtollit ad auras,
Ingrediturque solo & caput inter nubila condit.

On représente la *renommée* par une femme aîlée qui tient une trompette & quelquefois deux, parce qu'elle publie également les belles actions, & les actions condamnables.

RICHESSE, Plutus, Dieu aveugle, Le Poussin a représenté la Richesse superbement vêtue, & ayant une couronne d'or & de perles.

SANTÉ, Hygié, fille d'Esculape & de Lampetie. Les anciens l'ont représentée couronnée de laurier. Elle a sur le sein un dragon, qui, se recourbant en plusieurs plis, avance la tête pour boire dans une coupe qu'elle lui présente. Comme son père, elle tient en main un bâton qu'entoure un serpent, & elle a près d'elle le coq qui étoit consacré à Esculape.

SATYRE ;

Digitized by Google

SATYRE ; les Grecs ont caractériſé par des frélons le génie ſatyrique d'Archiloque.

SÉCURITÉ, une femme qui s'appuye de la main droite ſur une pique ou ſur une maſſue, & de l'autre ſur une colonne.

SÉRÉNITÉ *après l'orage* : Iris entourée de l'arc-en-ciel : ſes ailes ont toutes les couleurs de ce météore.

SILENCE, Harpocrate, jeune homme ayant le doigt ſur la bouche. On exprime auſſi le ſilence ou plutôt le ſecret, par une figure qui approche un cachet de ſes lèvres. Cette allégorie a été fournie par Alexandre, qui, s'appercevant qu'Hepheſtion liſoit en même-temps que lui, une lettre qu'il recevoit de ſa mère, tira, de ſon doigt, la bague qui lui ſervoit de cachet, & la lui appliqua ſur la bouche.

SOMMEIL, Morphée, a des ailes noires, les ſonges le ſuivent; les oiſeaux de nuit & les plantes ſomnifères lui ſont conſacrées, & lui ſervent de ſymbole. Mercure a été auſſi regardé comme le Dieu du ſommeil. Il eſt repréſenté dans un bas relief antique, tenant en main des pavots.

TEMPS ; il eſt offert ſous l'emblême de Saturne qui dévore les années & s'en raſſaſie. Auſſi ſon nom latin *Saturnus*, & ſon nom Grec *cronos*, viennent de deux mots qui ſignifient raſſaſier. Il porte une faulx, parce que tout eſt fauché par le *temps*. Il dévore ſes enfans, parce que le *temps*, qui fait tout naître, fait auſſi tout mourir. Il tient en ſa main gauche un ſerpent qui forme un cercle en ſe mordant la queue, pour marquer la continuité du *temps*. Il a une clef

Digitized by Google

dans la main droite, pour ouvrir la porte aux saisons & aux heures, au jour & à la nuit.

TERRE; elle est signifiée par Pluton. Il est le Dieu des richesses, parce que toutes les richesses sont produites par la terre, qui manifeste les unes à sa surface, & recèle les autres dans son sein. Il est le Dieu des morts, parce que tout ce qui périt se résoud en terre. Il a des clefs, ou parce qu'il ouvre la terre à ses productions, ou parce qu'il ne permet pas que ce qui est entré dans son empire, en puisse sortir sous la même forme. Il enlève Proserpine, qui n'est autre chose que les semences. Cérès cherche long-temps Proserpine après son enlèvement, parce que les semences résident long-temps en terre avant de se remontrer. Le Narcysse & le Cyprès entrent dans sa couronne. On lui donne aussi une couronne de fer, un char de fer, & des chevaux noirs.

La *terre*, considérée seulement à sa surface, est figurée par la Déesse *Tellus*, *Déméter*, ou Cérès. Elle est appellée mère des Dieux & des hommes par Orphée, parce qu'elle nourrit tout. On lui donne une couronne murale chargée de tours, parce que la terre porte les villes. Elle a pour symbole les différentes productions de la terre, qui servent à la nourriture des hommes.

On désigne aussi la *terre* par Rhèa, dont le nom vient d'un mot grec qui signifie couler, parce que tout découle d'elle. Elle est couronnée de tours, & portée sur un char tiré par quatre lions. Les animaux les plus féroces entourent son char, & semblent adoucis par sa présence.

VANITÉ *des travaux de l'homme.* Un enfant appuyé sur une tête de mort, & faisant des boules de savon.

Digitized by Google

VIEILLESSE; Tithon, époux de l'Aurore. Cette Déesse obtint pour lui le don de l'immortalité, & oublia de demander qu'il fût exempt de la vieillesse.

VIGILANCE, une femme ayant un coq auprès d'elle, & travaillant à la lueur d'une lampe. Le coq peut seul être l'emblême de la vigilance.

L'UNIVERS, ou l'universalité de tout ce qui est, étoit figuré par le Dieu Pan. Son nom signifie *tout*. » J'invoque Pan, dit le faux Orphée; lui seul est le » monde entier; le ciel, la mer, la terre, le feu, » sont des membres du Dieu Pan «. On le représentoit avec le teint enflammé, des pieds de bouc, la face tenant de cet animal & de l'homme, des cornes très-fortes & très-élevées, pour marquer sa puissance; une longue barbe lui couvroit la poitrine. D'une main il tenoit une verge, & de l'autre la flute à sept tuyaux. Cette flute étoit peut-être le symbole de l'harmonie planétaire.

VOLUPTÉ, Vénus. Sa ceinture renfermoit tout ce qui flatte, la tendresse, le desir, les discours agréables, & la grace trompeuse qui séduit même les esprits les plus sages. Les colombes lui sont consacrées, à cause de leur penchant à l'amour; elles sont attelées à son char. On lui a aussi consacré les moineaux, oiseaux voluptueux. Les anciens l'ont couronnée de roses, ils lui ont donné un arc & des flèches. Les Graces, l'Hymen & l'Amour l'environnent.

Les attraits de la *volupté* sont figurées par les sirènes, qui, par la douceur de leur chant, attiroient les navigateurs dans le dessein de les perdre. (*Article de M.* LEVESQUE.)

Digitized by Google

IDÉAL, (adj. pris ſubſtantivement). Ce qu'on appelle généralement *idéal*, eſt le réſultat de pluſieurs perceptions qu'on unit dans la penſée, mais dont l'aſſemblage n'exiſte pas dans la nature, ou ne s'y rencontre que rarement & paſſagèrement.

L'*idéal*, tel que je le définis, n'a vraiment d'exiſtence que dans l'imagination ; mais il peut être cependant commun à pluſieurs hommes, à une nation même, à toute une ſociété, enfin à certaines claſſes d'hommes, comme les opinions & les préjugés.

Toute religion fauſſe eſt une ſorte d'*idéal*, adoptée par des nations entières. Ce qu'on appelle l'eſprit d'un peuple, celui d'un corps, ſont une eſpèce d'*idéal*: certaines perfections, exagérées, & ſur-tout certains aſſemblages de perfections ſurnaturelles ou infiniment rares, ſont encore une ſorte d'*idéal*.

L'*idéal* peut auſſi n'être que perſonnel; telles ſont, dans chaque individu, les penſées du bonheur dont on voudroit jouir, celles, ou la plupart de celles des plaiſirs, des voluptés, des craintes, les ſyſtêmes de perfectionnement que l'on imagine à ſa fantaiſie, ou d'après ſon caractère & les circonſtances dans leſquelles on ſe trouve.

Enfin, relativement à la peinture, la première ſorte d'*idéal*, conſiſte dans la perfection des ouvrages de l'art; l'*idéal* particulier eſt la manière dont chaque artiſte conçoit ſon art.

De cet *idéal* particulier, émane en grande partie ce qu'on entend par la manière, ou le caractère général des ouvrages d'un artiſte.

Dans le genre de l'hiſtoire, les peintres ſont ſemblables à Prométhée. Ils fabriquent des figures, ils

Digitized by Google

les animent, & la collection de leurs ouvrages forme enfin une espèce de famille *idéale*, qui porte un caractère de ressemblance; car il est, par exemple, généralement noble ou grossier, agréable ou sans attraits, simple ou maniéré, spirituel ou bête. Si l'on pouvoit rassembler aux yeux tous les ouvrages d'un peintre, sur-tout par ordre de date de ses productions, ce que j'avance paroîtroit infiniment sensible, & l'on distingueroit l'*idéal* de l'artiste à l'ensemble le plus ordinaire de ses figures, au caractère habituel des têtes, aux attitudes qu'il donne le plus souvent à ses personnages, enfin à la composition même de ses tableaux, à sa couleur & à sa touche. Chaque artiste conçoit donc un *idéal*, qui dirige ses travaux & qui décide l'opinion qu'on prend de ses ouvrages.

L'artiste apporte sans doute en naissant le germe de cet *idéal*, qui tient à son organisation, à son tempérament, à son propre caractère, souvent à l'état dans lequel il est né, & à son éducation.

Mais une autre partie de l'*idéal* qu'il se forme, provient des connoissances qu'il acquiert, des instructions qu'il prend, & des observations qu'il fait sur la nature & sur les bons ouvrages, soit anciens, soit modernes. Au reste, comme ce terme vague d'*idéal* entre peut-être trop souvent dans le langage, & qu'il se présente plus souvent encore à l'imagination des artistes, je vais leur adresser deux observations nécessaires.

Que l'*idéal* ne soit jamais séparé dans votre esprit des perfections que vous offre la nature.

Si vous les désuniissez, vous vous égarerez indubitablement. D'une autre part, si vous vous occupez de l'imitation de la nature, abstraction faite de cette per-

Digitized by Google

fection *idéale* qui s'offre si rarement à vous, vous abandonnerez bientôt les secours même que vous pouvez au moins tirer du choix.

La difficulté & les soins qu'exige ce choix, ainsi que la paresse naturelle, vous persuaderont que l'imitation parfaite de ce qui est sous vos yeux, est la véritable & suffisante perfection, & vous tomberez, par cette route, dans les défauts communs à ceux qui ont exercé votre art dans son commencement.

Cependant n'oubliez pas aussi, qu'en abandonnant trop la nature pour l'*idéal*, vous pourriez à la fin dessiner sans correction & peindre sans vérité.

Il faut sans doute que vous ayiez pour but de produire des figures parfaites, mais d'une perfection humaine. Mariez donc, par un nœud indissoluble, la nature, & ce qu'on doit entendre de raisonnable par l'*idéal*; qu'il n'y ait jamais de divorce, & vous aurez par ce chaste & céleste hymen, des enfans d'une nature distinguée, c'est-à-dire, aussi parfaits que le comportent la raison, le bon goût & votre art. (*Article de M.* WATELET.)

IDÉAL, (adj.). Le beau *idéal*, la beauté *idéale*. Il se prend aussi substantivement, & l'on dit l'*idéal* d'un tableau; » Raphaël, au jugement de Mengs, n'a » pas porté l'*idéal*, pour la beauté des figures, jusqu'au » degré sublime des anciens «.

L'*idéal* est ce que l'artiste ne peut trouver à copier dans un modèle, & ce dont il est, par conséquent, obligé de chercher le modèle dans sa pensée.

L'imitation même exacte de la nature n'en doit pas être une copie timide & mesquine. Jamais, par une froide & stérile imitation, l'artiste ne s'élèvera lui-

Digitized by Google

même à l'enthousiasme, & ne l'excitera dans l'ame des spectateurs. Comme il aura produit d'une manière vulgaire, il excitera seulement l'admiration du vulgaire, qui s'arrête plus aux imitations des pauvretés de la nature, qu'à celles de ses beautés. Les anciens & ceux des modernes, qui sont dignes de donner des loix, ont reconnu qu'il existe dans l'art une sublimité qui l'emporte sur la nature elle-même. C'est dans cette sublimité supérieure à la nature, que consiste l'*idéal;* c'est cette dignité intellectuelle qui ennoblit l'art, & le distingue d'une pure opération mécanique & manuelle.

Que l'artiste cependant n'aille pas se perdre à la suite de Platon, & croire qu'il faut chercher dans le ciel cette idée de la beauté, dont il n'existe ici-bas que de foibles copies. Attachés à la terre par notre nature, c'est sur la terre que nous devons chercher ce que l'art a de plus terrestre & ce qu'il a de plus intellectuel.

Nous ne pouvons nous faire une idée de la plus grande beauté de la nature vivante, que par la contemplation de la nature vivante elle-même. Chaque modèle que nous choisirons, aura toujours ses difformités; mais la plupart auront aussi leurs beautés. C'est à l'expérience acquise par l'inspection réfléchie d'un grand nombre de modèles, que nous devrons l'idée d'une beauté que ne possède aucun d'eux. C'est elle qui, nous accoutumant à considérer souvent les mêmes parties dans plusieurs êtres vivans, nous donnera cette justesse d'intelligence qui discerne ce qui est beau, non-seulement de ce qui est difforme, mais encore de ce qui est commun. Par elle nous connoîtrons les

Digitized by Google

formes purement individuelles, les habitudes purement locales, les minuties, les pauvretés du naturel, & nous les rejetterons, pour nous livrer à l'idée de la beauté générale, & d'une perfection abſtraite.

Tous les objets que nous préſente la nature, ont leurs défauts : une forme ſeule, conſidérée ſéparément, compoſe elle-même un tout qui a ſes défectuoſités. C'eſt donc la longue inſpection, l'habituelle comparaiſon d'un grand nombre de formes qui nous donnera l'idée de la plus grande beauté du corps humain, & de chacune de ſes formes priſes ſéparément. C'eſt ainſi que nous parviendrons à créer dans notre intelligence, le modèle d'une beauté que la nature nous aura fait connoître, quoiqu'elle n'exiſte pas individuellement dans la nature.

Cette étude, longue & difficile, ſemble même impoſſible dans nos mœurs, qui ne nous permettent de voir le nud que ſur des mercénaires que l'on engage par argent à ſe dépouiller ; dans nos mœurs qui, d'ailleurs auſſi diſſolues que celles des anciens, ſont tellement ſévères à cet égard, que ces mercénaires ſont difficiles à trouver. Comment donc l'artiſte pourra-t-il comparer entr'eux un aſſez grand nombre de modèles nuds pour ſe former, par la contemplation habituelle de leurs beautés différentes & de leurs différentes défectuoſités, l'idée d'une nature parfaite ?

Les Grecs nous ont laiſſé les réſultats de cette étude que nous ne pourrions faire ſans eux. Vivans dans un pays où la nature a des défauts ſans doute, mais où cependant elle eſt généralement belle ; ſous un climat dont la douceur rend les vêtemens incommodes à des hommes qui agiſſent ; ſous des mœurs inſpirées par ce

Digitized by Google

climat, & qui permettoient aux hommes de ſe dépouiller, non-ſeulement pour les exercices de la gymnaſtique, mais pour la plupart des exercices de la vie; ils étoient auſſi habitués à voir le nud, que nous le ſommes à voir des vêtemens, & ils ſaiſiſſoient auſſi vîte la beauté des formes, que nous ſaiſiſſons la beauté & la bonne coupe d'un habit. Ces comparaiſons, je ne dirai pas fréquentes, mais habituelles de différentes formes, & de leur jeu dans les différentes actions, donnerent aux artiſtes grecs un ſentiment exquis du beau, & ils ont fait paſſer ce ſentiment dans leurs ouvrages. C'eſt donc en étudiant ces ouvrages, que l'artiſte moderne acquerra l'idée du beau qu'il ne ſe formeroit jamais par l'inſpection du petit nombre de modèles qu'il pourroit ſe procurer à grands frais dans toute ſa vie.

Mais comment ſe former une idée de la beauté générale, puiſqu'il y a dans l'eſpèce humaine différentes claſſes de beautés, & que celle d'un Hercule n'eſt pas celle d'un Apollon ou d'un gladiateur?

L'idée générale de la beauté humaine la plus parfaite doit être priſe dans l'âge le plus parfait, c'eſt-à-dire, dans celui où l'homme a pris tout ſon accroiſſement & toute ſa beauté, ſans avoir éprouvé aucune dégradation; elle ſera priſe dans l'état le plus noble, c'eſt-à-dire, dans celui qui permet à l'homme les exercices qui développent ſa beauté, ſans lui impoſer aucun de ceux qui la déforment. C'eſt de ce premier modèle que l'on partira pour trouver les différentes claſſes dans leſquelles les hommes peuvent être partagés par leurs habitudes, leurs travaux, leurs conceptions même qui ont de l'influence ſur l'extérieur. Chacune de ces claſſes

Digitized by Google

aura sa beauté générale, exempte des défectuosités individuelles. La beauté d'Apollon sera celle d'un homme qui exerce habituellement & doucement une partie de ses forces : la beauté d'Hercule sera celle d'un homme qui les exerce habituellement toutes, & même avec une sorte de violence, mais sans excès : la beauté de Vulcain, s'il pouvoit être beau, seroit celle d'un homme qui, non seulement, les exerce, mais qui les excède. De ces trois sortes de beautés, la première seule aura le complément de la perfection. Il en sera de même des âges différens de l'âge parfait ; il manquera quelque chose à la perfection, dans les uns, parce qu'ils ne l'auront pas encore atteinte, dans les autres, parce qu'ils en auront déjà perdu. Ainsi la beauté d'un vieillard sera celle d'un homme qui eut la beauté parfaite dans sa pleine virilité, & dont la nature semble respecter encore la beauté, même en la dégradant. Son maintien témoignera qu'il est affoibli, mais on reconnoîtra qu'il fut vigoureux autrefois. Les plis que forment les muscles de la face, seront creusés plus profondément, mais la peau de son visage ne sera pas sillonnée de rides multipliées, & se croisant entre elles ; ses paupières n'auront plus leur premiere fermeté, ses joues leur première rondeur, ses regards leur ancien feu, & l'on pourra remarquer quelque foiblesse dans les muscles moteurs de ses lèvres. L'adolescence n'aura pas la plénitude qui doit former la beauté de l'homme : on sentira dans la maigreur de ses muscles la fatigue qu'ils viennent d'éprouver en prenant leur accroissement en longueur ; mais c'est l'âge suivant qui accomplira leur accroissement, en épaisseur, & qui achevera leur perfection. On verra qu'il ne leur manque plus que ce

Digitized by Google

dernier accroiſſement pour y parvenir, & cet âge eſt déjà beau de la beauté qu'il promet, & dont il approche. L'enfance ne manque pas elle-même de ſa beauté générale. La rondeur excédente de ſes formes indique qu'elles ont des développemens à éprouver pour parvenir à la beauté de l'adoleſcence, & à celle de la virilité; ſon action eſt une maladreſſe naïve & gracieuſe, parce que cet âge n'a pas la force & l'expérience qui donne la juſteſſe des mouvemens.

Ces réflexions, la plupart fournies par M. Reynolds, nous conduiſent à la connoiſſance d'une beauté déjà *idéale*, puiſqu'elle ne ſe trouve dans aucun individu. On l'appelleroit pourtant mieux *beauté de choix*, ou, ſuivant l'expreſſion de M. Falconet, *beauté de réunion*, puiſqu'elle forme un tout dont on a choiſi dans la nature les parties diſperſées, pour les raſſembler en un ſeul objet. Mais pour parvenir au dernier complément de l'*idéal*, il reſte encore à revenir ſur ce tout formé de différentes parties priſes dans la nature, & dont aucune n'eſt défectueuſe, pour ſupprimer celles dont la beauté inférieure, ou l'utilité moins ſenſible, ou le volume moins apparent, nuit aux formes qui ont un caractère frappant de beauté, de grandeur & d'utilité. C'eſt ce qu'ont fait les anciens; & c'eſt par ce moyen, qu'ils ont élevé l'art au point de repréſenter la nature héroïque, & même une nature divine, vraiſemblable dès qu'on ſuppoſe les Dieux ſous la figure de l'homme. Ils ont ſupprimé des parties de l'homme, toutes celles qui rendent témoignage de ſa foibleſſe, & dès lors la forme humaine ne ſemble plus indigne des Dieux.

Cette ſuppreſſion des parties ſubalternes, ordonnée par l'art à celui qui veut le traiter dans toute ſa gran-

Digitized by Google

deur, n'eſt pas moins impoſée par la nature. En effet, pour ne parler ici que du peintre, s'il ſe place à une diſtance convenable pour embraſſer d'un coup-d'œil ſon modèle dans tout ſon enſemble, & les maſſes dans toute leur valeur, cette diſtance ſuffira pour effacer à ſes yeux les petits détails. S'il fait un tableau d'hiſtoire, la diſtance ſera plus grande encore, puiſque ſon œil embraſſe la ſcène entière. C'eſt une des raiſons pourquoi le deſſin doit avoir plus de grandeur, plus de ſacrifices des parties ſubalternes, plus d'*idéal* enfin dans l'hiſtoire que dans le portrait. Nous avons déjà fait ailleurs cette obſervation; & nous avons remarqué que le Pouſſin, le plus idéal de tous les peintres, étoit peut-être auſſi le plus vrai de tous, & dans le deſſin, & dans la couleur de ſes figures, parce qu'il les peignoit telles qu'elles paroiſſent dans la nature à la diſtance où il étoit cenſé les voir.

Les veines ne ſe voient pas à la diſtance que nous ſuppoſons entre l'artiſte & ſon modèle; mais ſur-tout elles ne ſe trouvent pas dans la nature *idéale* des divinités, & jamais les anciens n'ont commis la faute de leur en donner. Les veines ne ſont apparentes que par le gonflement qu'y cauſe le ſang: mais le ſang groſſier des mortels ne couloit point dans les veines des Dieux. Homère nous apprend qu'ils avoient, au lieu de ſang, une liqueur plus fluide, plus ſubtile, plus convenable à leur nature immortelle, & cette liqueur ſe nommoit ichor.

Quoiqu'on ne parle ordinairement de l'*idéal* que pour la beauté des formes, il peut, & doit même ſe trouver dans toutes les parties de l'art. La compoſition, la diſtribution, ſont toutes *idéales*. Le peintre n'a pas

Digitized by Google

vu ſon ſujet, il le trouve repréſenté dans ſon idée, & c'eſt cette repréſentation qu'il tranſporte ſur la toile. Quand ce ſujet ſeroit tellement détaillé par l'hiſtoire, que le nombre même des figures en fût abſolument déterminé, & que leur action fût exactement décrite, combien l'idée de l'artiſte n'a-t-elle pas encore d'influence ſur la manière de les placer, de les mettre en attitude, de prêter à quelqu'une d'elles un geſte peut-être qui fera citer le tableau par la dernière poſtérité?

Un valet de geole doit donner le poiſon à Socrate: voilà un perſonnage obligé par le ſujet, & dont l'action eſt déterminée. Mais quel récit a jamais déterminé la beauté *idéale* de l'action que M. David prête à cette figure? Ce valet préſente la coupe en détournant le corps entier. Il doit l'offrir, il voudroit la retirer, & pour tenir le bras tendu, il fait ſur lui-même un tel effort, que tous les muſcles de ce bras ſont dans une violente contraction. La convulſion intérieure que lui fait éprouver ſa ſituation douloureuſe, s'annonce dans un de ſes pieds qui ne poſe que ſur le talon. Socrate doit prendre la coupe: mais l'hiſtoire dit-elle qu'il n'a pas même tourné la tête du côté de cette coupe, qu'il l'a priſe comme à tâton & d'une manière diſtraite, daignant à peine, tout occupé des matières ſublimes dont il entretient, pour la dernière fois, ſes auditeurs, penſer au poiſon qu'il reçoit & qui va lui donner la mort? Cette penſée n'étoit écrite que dans l'idée de M. David. Mais quel étonnant contraſte! Socrate prend nonchalamment le poiſon mortel, comme ſi cette action lui étoit indifférente, & le valet qui le lui donne ſouffre dans toutes les parties de ſon corps, comme s'il étoit menacé lui-même du trépas.

Digitized by Google

Dira-t-on que les détails, dans lesquels je viens d'entrer, se rapportent à l'expression & non pas à la composition? Je réponds qu'ils appartiennent si bien à la composition, qu'ils concernent l'attitude, & ce que, dans l'école, on appelle la *pose* des figures. Mais j'ajoute que l'expression est en effet une partie dominante de l'art qui s'empare de toutes les autres, & je soutiens, contre ce qu'a dit quelque part M. Watelet, qu'elle est la principale de toutes. Le but de l'artiste est d'exprimer le sujet qu'il se propose, & c'est pour atteindre ce but, qu'il trace des formes, qu'il dispose des figures & des accessoires, qu'il éclaire son sujet, qu'il le colore. Otez-lui ce but, il ne fait plus qu'agencer des figures sans objet, & placer de la couleur sur la toile pour amuser les yeux.

Cette belle partie de l'art, l'expression, est presque toute *idéale*. Dans la nature, l'expression est fugitive; sur-tout dans les passions vives, les mouvemens de l'ame se succèdent, se chassent, se combattent. On ne peut les copier sur un modèle. Lui ordonner de poser une expression, c'est lui ordonner d'en faire la grimace: car on n'exprime qu'en grimaçant ce qu'on ne sent pas. Alors les figures, loin d'avoir pour le spectateur le charme qu'inspire une action naïve, lui causeront la sorte d'aversion que font éprouver les physionomies fausses. On verra bien en effet des figures qui agissent, mais elles sembleront agir avec perfidie, ou ce qui arrivera de moins malheureux pour l'ouvrage, ce sera d'y voir, non une action véritable, mais une scène de théâtre mal jouée. Il faut donc que l'artiste trouve dans son *idée*, ce qui ne s'est montré quelquefois à lui dans la nature que pour lui échapper à l'instant, & souvent

Digitized by Google

même ce qu'il n'a jamais vu préciſément, comme il le repréſente. M. David avoit-il vu Socrate prendre la coupe, & le valet la lui donner? avoit-il vu même quelque choſe qui eût un rapport bien ſenſible à cette ſcène d'expreſſion?

Combien n'entre-t-il pas d'*idéal* dans le choix des maſſes d'ombre & de lumière, ſavamment aſſorties à l'expreſſion du tableau, & deſtinées à en aſſurer l'effet & en accroître la beauté? Un jour pur & ſerein éclaire ſouvent dans la nature une ſcène funeſte; mais le peintre, comme le poëte, fait reculer d'horreur le Soleil, & n'éclaire que d'un jour obſcur le théâtre du crime ou du malheur. Au contraire, dans la nature, ſouvent l'action la plus gaie n'eſt éclairée que d'un jour nébuleux, & ſe paſſe ſur une ſcène dépouillée de tout agrément: mais le peintre, véritable enchanteur, répand ſur cette ſcène tous les charmes de ſon art, & ordonne au jour le plus brillant de l'éclairer. Il preſcrit à la nature nouvelle qu'il fait naître, les couleurs dont elle doit ſe vêtir. A-t-il beſoin de maſſes griſâtres il défend à tous les objets qui ne ſont pas de cette teinte de venir troubler l'harmonie de ſon ouvrage. Veut-il des couleurs brillantes? Tous les objets, ſur leſquels la nature a répandu le plus d'éclat, viennent ſe ſoumettre à ſon choix. Des tons vigoureux ſont-ils néceſſaires au preſtige de ſon art? Les vêtemens de ſes figures, les teintes de leur chair & juſqu'aux êtres inanimés ſe prêtent aux ordres de l'artiſte, & ſe placent à l'endroit de ſon chef-d'œuvre qu'ils doivent embellir. Il ordonne même de s'éteindre à des lumières ſubalternes qu'indique la nature, quand elles nuiſent à l'accord de ſon ouvrage.

Digitized by Google

Nous avons vu à l'article DRAPERIE, combien il entre d'*idéal* dans cette partie de l'art. Enfin l'art n'eſt pas préciſément la nature; il eſt une magie puiſſante qui gouverne la nature à ſon gré, ou qui plutôt crée à ſon gré un monde fantaſtique. Si l'on veut que l'art ne ſoit que la nature, il ne ſera pas elle, & n'en offrira qu'une imitation froide & inanimée. C'eſt à l'*idée* créatrice qu'il doit tous les charmes qui lui donnent la vie. (*Article de M.* LEVESQUE.)

JÉ

JÉSUS-CHRIST. Il eſt peu d'amateurs des arts qui ne ſe ſoient plaints de la face gothique & peu noble que les artiſtes ſemblent être convenus d'adopter pour la figure du *Chriſt*. Dans la plupart des ouvrages où il eſt repréſenté, ſa tête a moins de caractère que toutes celles du tableau, & l'homme Dieu, l'humanité divine n'a pas la beauté commune entre les hommes. Les Grecs ont donné une beauté divine à tous les objets de leur culte; & les artiſtes chrétiens n'ont pas ſu donner même une beauté humaine à leur Dieu! Que ſignifie cette face maigre & allongée que termine d'une manière ignoble une barbe mal fournie? Quoi! le Jupiter Olympien rempliſſoit d'un reſpect mêlé de terreur ceux qui entroient dans ſon temple; &, dans les temples chrétiens, c'eſt une phyſionomie triviale qui annonce le Dieu! On vient rendre à l'image une vénération relative, & l'image repouſſe la vénération: la piété du fidèle eſt dans ſon cœur, & l'image la réfroidit par le canal des ſens! Convient-il aux artiſtes de parler du beau idéal, & de ne pas même

Digitized by Google

même donner au Dieu fait homme une beauté vulgaire ?

On doit penſer que, pour la tête du *Chriſt*, ils ont généralement voulu ſe conformer à un caractère déja convenu avant les beaux ſiècles de l'art, ou qu'ils ont pris pour modèle le mouchoir de Véronique. C'eſt ce que peut faire croire l'exclamation de Paul Lomazzo ſur cette relique : « Abbiamo principalmente » d'eſſere grandemente obligati a rendere continova- » mente grazie ſingolari à *Chriſto* noſtro ſignore, chè » vollè eſſo medeſimo eſſere pittore, ſtampando la ſua » ſacratiſſima effigie nel velo di Santa Veronica, acciò » chè reſtaſſe à poſteri per uno eſſempio ſingolare di » lui, chè gl'inchinaſſe ad amarlo e riverirlo, ve- » dendola, come ſi vede à Roma ». Les peintres n'avoient donc qu'à ſe conformer encore, pour la figure de la Vierge, au portrait que les eſprits crédules regardent comme un ouvrage de Saint-Luc, & que l'on voit auſſi à Rome.

Daniel de Volterre, dans ſon beau tableau de la deſcente de croix, s'eſt écarté, pour la tête du *Chriſt*, du caractère convenu, ſans ſe rapprocher beaucoup plus de la beauté.

« Les ſublimes conceptions des artiſtes anciens ſur » la beauté des héros, dit Winckelmann, auroient » dû faire naître aux artiſtes modernes, lors qu'ils » ont à traiter la figure du Sauveur, l'idée de l'accorder » avec les prophéties qui l'annoncent comme le *plus* » *beau* parmi les enfans des hommes. Mais dans la » plupart de ces figures, à commencer par celle de » Michel-Ange, l'idée paroît empruntée des productions » barbares du moyen âge : on ne peut rien voir de

» *plus ignoble* en physionomie que les airs de tête du » *Christ*. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus » nobles! C'est ce que nous voyons, entr'autres, dans » un petit dessin qui se trouve au cabinet royal Farnèse, » à Naples, & qui représente *Jésus-Christ* porté en » terre : la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune » héros sans barbe. Annibal Carrache est le seul, à » ce que je sache, qui ait suivi Raphaël. C'est ce » qu'on voit à trois tableaux qui representent le même » sujet; le premier est à Naples au cabinet dont nous » venons de parler; le second, à Rome, à *San Fran-* » *cesco a Ripa;* & le troisième, dans la même ville » au palais Panfili. Cependant si quelques personnes » regardoient comme une innovation choquante de re- » présenter ainsi le sauveur, parce qu'il est d'usage de » le représenter avec de la barbe, je conseillerois » du moins à l'artiste de contempler & de prendre » pour modèle le *Christ* de Léonard de Vinci. Pour » moi, je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre qu'une » tête du sauveur de la main de ce maître; tête » admirable, qui se trouve dans le cabinet du prince » de Lichtenstein à Vienne : elle est barbue; mais elle » porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, » & on peut la recommander comme le plus parfait » modèle ».

Nous ne croyons pas qu'on puisse hasarder de représenter le *Christ* sans barbe, parce que les Juifs de son temps n'avoient pas coutume de se raser. Mais si la tête de *Christ* du Vinci est digne des éloges que lui accorde Winckelmann, il seroit à desirer qu'elle fût rendue publique par une gravure très-précise. Ce modèle ne seroit pas inutile aux artistes, & il en est

Digitized by Google

peu qui puiſſent l'aller conſulter à Vienne. (*Article de M.* LEVESQUE.)

JET, (ſubſt. maſc.). *Le* JET *des draperies.* Il eſt porté au plus haut dégré de perfection, quand les étoffes ſont diſpoſées de manière qu'elles paroiſſent jettées par la nature elle même. Ce mérite ſuppoſe de l'imagination, du goût, & un eſprit juſte. Car lorſque la raiſon ne guide pas le ſculpteur ou le peintre dans cette partie eſſentielle de leurs arts, ils ne produiſent que des draperies fantaſtiques qui peuvent plaire un inſtant, par ce qu'elles ont d'extraordinaire, mais qui, regardées avec un peu d'attention, déplaiſent bientôt à quiconque a l'amour du vrai. En parlant de la manière fauſſe de draper, les ouvrages de de Vos, de Stradan, de Golzius reviennent à l'eſprit. Ces artiſtes ne s'occupoient que de contraſtes & de mouvemens violens, & ils ont fait des draperies dont le *jet* étoit oppoſé à l'action de leurs figures. Mais ſans nous arrêter aux ſingularités de ces peintres d'un exemple dangereux, occupons-nous des moyens par leſquels les grands maîtres ont réuſſi dans le *jet* de leurs draperies : ils y ont mis du naturel, de la variété, de l'ordre, de la gradation & de la grace.

Le naturel ſe trouve par le principe ſimple & précieux, qu'une étoffe doit être *jettée*, de manière qu'on liſe ſans peine ſa marche ſur le corps qu'elle enveloppe, & qu'il ſemble qu'en la prenant par un coin, on puiſſe en dépouiller la figure qu'elle habille.

Quelque vraie que paroiſſe cette méthode, quelque connue qu'elle ſoit, rien néanmoins n'eſt plus commun que de trouver, même dans de fort bons tableaux,

Digitized by Google

des figures dont on a peine à ſuivre la marche du vêtement. Bien entendu que l'on ne parle ici que des vêtemens antiques. Car nos habits modernes ſe ſaiſiſſant de toutes les parties du corps, & n'ayant ni jeu ni ampleur, on conçoit qu'ils ne ſont pas ſuſceptibles d'un grand choix dans la manière de les poſer ſur le corps.

Le mouvement de la figure doit déterminer la nature des plis ; ainſi lorſqu'elle eſt tranquille, l'étoffe doit être poſée ſimplement ; quand il y a de l'action, le *jet* de l'étoffe doit y participer & indiquer le degré de ſon mouvement. Le *jet* ſera auſſi déterminé par la nature des vêtemens, qui doivent varier ſelon le pays, le rang, l'âge & le ſexe de la figure.

Dans le *jet*, il faut obſerver un ordre relatif aux parties du corps que recouvre la draperie. Tantôt elle doit ſuivre abſolument les formes principales des membres, tantôt ſervir à les groupper avec le reſte du corps quoiqu'elles en ſoient écartées. Par l'ordre des plis, on grandit, ou on diminue les maſſes des ombres & des clairs ; on indique les articulations, & en careſſant les diverſes parties du corps, on augmente encore leur action, bien loin de l'affoiblir.

Il y a une gradation à obſerver en jettant les étoffes. Cette gradation eſt relative à la marche générale de la compoſition, & à l'attitude de chaque figure en particulier. On étend ou on reſſerre les vêtemens ſur les acteurs d'une ſcène pittoreſque, ſelon le degré d'intérêt & de lumière ou d'ombre qu'elles doivent produire. La gradation du *jet* des draperies, relatif à chaque figure, peut être mieux placée en parlant de l'ordre des *plis*, & c'eſt à cet article que nous renvoyons le lecteur.

Digitized by Google

Quoique la grace dans le *jet* des draperies, ſemble dépendre de celle qui ſe trouve dans les figures qu'elles couvrent, il exiſte cependant une grace abſolument propre à l'art de draper. On trouve de la grace dans un rideau retrouſſé, ou dans un manteau *jetté* ſur un meuble, lorſque leur mouvement eſt doux, qu'il contraſte & cependant s'enchaîne avec les objets qui les avoiſinent. C'eſt dans ce cas ſur-tout que le haſard, le caprice, une main heureuſe offrent des ſuccès qu'un froid raiſonnement n'auroit pas produit.

Mais cette grace qu'on ſent, & qu'on ne rencontre, comme nous l'avons dit, que lorſqu'on ne la cherche pas, devient ſtyle manièré quand on veut la commander. Ainſi Pierre Berettini de Cortone, à force de vouloir, par ſes draperies, careſſer avec grace les membres de ſes figures, finit par les maſquer, & par dénaturer le caractère des étoffes; Michel-Ange, par un excès oppoſé, ne voulant rien perdre de ſes grandes formes, colloit ſes draperies ſur le corps plutôt qu'il ne les *jettoit*.

On auroit de la peine à rien citer de plus parfait dans l'art de diſpoſer ou de *jetter* les draperies, que les ouvrages de Raphaël; vrai, ſimple, grand, gracieux, varié ſelon le caractère & l'expreſſion de chaque figure, il pourroit ſeul fournir la matière d'un long traité ſur l'art de *jetter* les étoffes.

Mais on a déjà parlé du talent ſuprême de ce grand maître dans cette partie à l'article DRAPER. (*Article de M.* ROBIN.)

Le mot JET eſt employé relativement aux draperies, parce qu'en effet, ainſi qu'on vient de le dire, elles doivent être *jettées* comme par haſard, & ne faire

Digitized by Google

qu'obéir aux mouvemens de la figure qui en eſt revêtue. Elles ſont vicieuſes dès qu'on peut s'appercevoir qu'elles ont été rangées par les doigts de l'artiſte ſur le mannequin, ou même ſur la nature vivante, mais immobile. Voyez les articles DRAPER, DRAPERIES, PLIS DES DRAPERIES.

Les peintres & les ſtatuaires ſe ſont toujours plaints de la forme roide & meſquine des vêtemens modernes : l'habit des hommes eſt un reſte de la robe que portoient autrefois les marchands, & qui reſſembloit aſſez à celles que portent encore les enfans élevés dans les hôpitaux. La robe a été raccourcie, les plis ſe ſont conſervés ſur les côtés, le trouſſis de la longue manche qui ſe relevoit, a été arrêté par des boutons, & a formé ce que nous appellons la botte ou parement.

Quoique ce vêtement ait toujours été peu favorable aux arts, il l'eſt devenu moins que jamais depuis quelques années. On voit, par les ſtatues des hommes célèbres du ſiècle dernier, que d'habiles ſculpteurs ont ſu tirer parti de l'habit que portoient les François ſous le règne de Louis XIV. Les ſtatues de Paſcal, de la Fontaine, &c., à ne les conſidérer que pour cette partie, peuvent ſembler même plus pittoreſques que les ſtatues antiques vêtues de la ſimple tunique. Les culottes larges formoient d'auſſi bons plis que les braies de quelques nations étrangères, qui ſe voient ſur des bas-reliefs de l'ancienne Rome. Les deux vêtemens, nommés veſte & ſurtout, avoient de l'ampleur, & ſe prêtoient à des mouvemens que l'art pouvoit ſaiſir avec ſuccès. Mais comment les artiſtes du ſiècle prochain pourront-ils repréſenter les hommes qui vivent aujourd'hui ? Un gilet court & ſerré, un habit qui

Digitized by Google

n'habille pas, un collet élevé qui cache le col & une partie des joues, tout le vêtement enfin, étroit, & collé sur la chair; voilà ce que la mode actuelle prépare aux artistes futurs. Ce vêtement semble montrer le nud, & n'en cache en effet que les beautés, c'est-à-dire les mouvemens variés des muscles, les finesses des articulations, la fermeté des parties apparentes des os, qui contraste avec la molesse ondoyante des parties musculeuses. Un homme tranquille rappelle moins l'idée d'un être vivant, que celle d'une momie enveloppée de bandelettes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

JET; terme de la fonte des statues. Les *jets* sont les canaux ménagés, pour introduire le métal en fusion dans le moule. Voyez l'article FONTE.

JEUNESSE, (subst. fém.). La beauté est de tous les âges, mais elle s'associe de préférence à la *jeunesse*. La grande difficulté, & en même-temps le triomphe de l'art, c'est de rendre les formes du bel âge. La douce union de ces formes, produit la parfaite harmonie, qui n'est autre chose que l'assemblage de plusieurs objets réduits à l'unité, comme, dans l'harmonie musicale, plusieurs sons, par leur accord, semblent ne former qu'un son unique, & ne font éprouver à l'oreille qu'une seule sensation. Les formes, dans la *jeunesse*, sont variées, mais elles s'unissent les unes aux autres par des passages si doux, qu'on peut marquer à peine où elles commencent & où elles finissent; elles passent les unes dans les autres: elles sont en grand nombre, & ne sont qu'une, & de cette unité, résulte la perfection de la beauté.

On sent que le dessin de ces formes, dont l'œil même attentif perd les extrémités & ne peut saisir

que les milieux, eſt bien plus difficile que celui des formes dures & reſſenties de l'homme vigoureux, ou des formes altérées du vieillard, dont les ruines offrent les traces profondes des ravages du tems.

Dans les corps fortement muſclés, ce n'eſt pas une faute grave, ce n'eſt pas même ſouvent une faute ſenſible, de ſortir du contour indiqué par la nature : on eſt même trop porté peut-être à regarder comme une beauté idéale & ſavante, cette exagération de la force des parties muſculeuſes. Mais dans la figure d'un beau jeune homme, quelque foible changement que l'on faſſe au trait, en l'exagérant, ou en le rentrant, on efface une beauté, on détruit la douce & imperceptible ondulation du modèle, on introduit une diſſonance dans la plus délicieuſe harmonie. La nature de cet âge a ſi préciſément ce qu'il lui faut pour être belle, qu'on ne peut, ſans l'outrager, lui rien ôter, lui rien donner: Lui ôter, c'eſt l'ammaigrir; lui donner, c'eſt changer ſon caractère.

L'artiſte montre plus évidemment ſon ſavoir dans l'imitation des figures vigoureuſes : mais c'eſt par l'imitation des figures délicates du jeune âge, qu'il fait ſur-tout connoître s'il a le ſentiment de la beauté.

Le Laocoon eſt un ouvrage plus ſavant que l'Apollon, ou du moins un ouvrage, où la ſcience eſt plus apparente. Ageſander, le maître à qui l'on doit la figure du Laocoon, a été peut-être un artiſte plus profond que l'auteur de l'Apollon; mais le dernier devoit avoir un eſprit plus élevé, une ame plus tendre, un cœur plus ſenſible à la beauté. On voit ſur la terre des figures qui approchent du Laocoon; il ſemble que ce ſoit dans le ciel qu'ait été pris le modèle de l'Apollon.

Digitized by Google

Les pierres gravées & leurs empreintes prouvent que les artiſtes modernes ont bien mieux réuſſi à copier les belles têtes prononcées, que celles qui offrent des beautés plus délicates. A la première inſpection, un connoiſſeur pourroit bien héſiter ſur l'antiquité d'une pierre gravée qui repréſenteroit une tête de vieillard; mais il n'héſitera pas de même ſur la copie d'une tête idéale qui repréſentera la beauté dans le jeune âge. (*Article extrait de* WINCKELMANN.)

IL

ILLUSION, (ſubſt. fém.) Le but des arts qu'on appelle *arts d'imitation*, eſt fixé par cette dénomination même. Ils doivent imiter la vérité, mais ces imitations ne doivent pas être priſes pour la vérité même. Si elles reſſembloient parfaitement à la nature, ſi elles pouvoient être priſes pour elle, elles n'exciteroient plus aucun ſentiment d'admiration ni de plaiſir. Par exemple, ſi une ſymphonie, qui imite un orage, étoit priſe pour un orage véritable, elle n'exciteroit aucun ſentiment d'admiration pour le muſicien, & feroit même naître un ſentiment déſagréable de crainte chez les perſonnes que les orages intimident. On applaudit des paſſages de muſique qui imitent le bruit d'un caroſſe, ou celui des marteaux qui tombent ſur l'enclume: mais ſi l'*illuſion* étoit aſſez parfaite, pour qu'on crût entendre en effet un bruit de marteaux ou de voitures, perſonne ne s'aviſeroit d'applaudir, & l'on auroit tout auſſi peu de plaiſir que lorſqu'on paſſe à côté d'un caroſſe, ou devant l'attelier d'un forgeron. Paſſons de la muſique à la poéſie: ſi le ſpectateur, qui voit une

Digitized by Google

tragédie, se faisoit une *illusion* assez forte pour croire qu'il est témoin d'une action véritable, il n'éprouveroit le plus souvent qu'un sentiment d'horreur, & fuiroit cette même scène qui ne l'attache que parce qu'elle lui cause seulement une *illusion* imparfaite, dont il sent le prestige en même temps qu'il s'y livre. Enfin un spectateur qui verroit un tableau représentant un chien, & qui croiroit voir un chien véritable, éprouveroit une sensation aussi indifférente que lorsqu'il rencontre un chien sur son passage; mais si le tableau représentoit un lion, loin de le regarder avec plaisir, il ne songeroit qu'à prendre la fuite. Quelle femme soutiendroit le spectacle du massacre des innocens, si le tableau lui causoit une entière *illusion*? Quel homme verroit sans horreur, Judith tenant la tête sanglante d'Holopherne?

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Cela est vrai; mais si l'imitation pouvoit être portée jusqu'à l'*illusion* complette, ces monstres, ces serpens, feroient frémir au lieu de plaire.

Nous ne parlerons pas de la sculpture qui est aussi un art d'imitation, car qui prendra jamais une statue de marbre ou de bronze pour un homme vivant?

Cependant les personnes qui ne connoissent point l'art, placent dans l'*illusion* la perfection de la peinture. Cette erreur n'est pas nouvelle. Les anciens ont célébré les raisins de Zeuxis que des oiseaux vinrent becqueter, & le rideau de Parrhasius qui trompa Zeuxis lui-même. Il est vrai que l'artiste, en prenant les précautions

Digitized by Google

nécessaires pour la manière dont il expose ses ouvrages, peut opérer une *illusion* complette par des peintures de fruits, de rideaux, de bas-reliefs, d'ornemens d'architecture, & d'autres objets semblables; mais il ne fera jamais prendre pour la vérité même un tableau qui supposera des plans variés & un certain enfoncement. Si donc l'*illusion* étoit la première partie de la peinture, la plus grande gloire, dans ce genre, seroit réservée aux peintres qui ne traitent que les plus petits détails de la nature, & le dernier de tous les genres seroit celui de l'histoire, parce qu'il se refuse plus que les autres à la parfaite *illusion*.

» On voit, dit Félibien, de certaines remarques qu'Annibal Carrache a faites sur les vies des peintres » de Vasari, & à l'endroit où il est parlé de Jacques » Bassan, il dit : *Jacques Bassan a été un peintre* » *excellent & digne de plus grandes louanges que* » *celles que Vasari lui donne, parce qu'outre les* » *beaux tableaux qu'on voit de lui, il a fait encore* » *de ces miracles qu'on rapporte des anciens Grecs,* » *trompant par son art, non-seulement les bêtes, mais* » *les hommes : ce que je puis témoigner, puisqu'étant* » *un jour dans sa chambre, je fus trompé moi-même,* » *avançant la main pour prendre un livre que je* » *croyois un vrai livre, & qui ne l'étoit qu'en pein-* » *ture* ».

Est-il bien certain qu'Annibal ait fait cette note? Mais s'il l'a faite, il ne faut pas se laisser séduire par quelques mots peu réfléchis, échappés à ce grand artiste. Surpris d'avoir été trompé lui-même par un ouvrage de l'art, il a mis, sans y bien songer, trop d'importance à cette petite aventure : mais on peut être

Digitized by Google

bien sûr qu'il n'auroit pas donné l'un de ses moindres tableaux d'histoire pour le livre peint & découpé du Bassan.

Nous pourrions ajouter bien des choses sur l'*illusion* : mais nous croyons plus convenable de laisser parler M. Cochin, artiste non moins célèbre par la sûreté de son jugement & la pureté de son goût, que par ses talens. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ILLUSION *dans la peinture.* Si l'on observe à quel degré d'*illusion* la peinture peut atteindre, on trouvera qu'elle parvient à tromper les yeux, au point de mettre les spectateurs dans la nécessité d'employer le toucher pour s'assurer de la vérité, lorsqu'il est question d'objets de peu de saillie, tels que des moulures, des bas-reliefs & autres objets semblables ; mais que l'*illusion* s'affoiblit lorsque les mêmes objets présentent un ou deux pieds de saillie. Nous accorderons encore qu'elle peut avoir lieu au premier instant, dans les tableaux de fleurs, de fruits ou d'autres représentations sans mouvement, quoique ce ne soit ordinairement qu'avec le secours de quelque effet de lumière ménagé à dessein, joint à quelque motif qui oblige le spectateur à rester à une assez grande distance de ces imitations, pour empêcher les regards d'en juger avec autant d'exactitude qu'ils le feroient sans cet obstacle ; mais il est sans exemple qu'un tableau de plusieurs figures, exposé au grand jour, ait jamais fait croire à personne que les objets représentés, fussent en effet des hommes véritables.

Nous ne nous arrêterons donc pas à quelques faits qu'on pourroit alléguer en faveur de la possibilité de l'*illusion* dans la représentation de la figure humaine,

Digitized by Google

tel que le buſte d'un abbé peint par Charles Coypel, qui, découpé & placé dans une galerie derrière une table, & dans un jour convenable, a trompé pluſieurs perſonnes, juſqu'au point de les engager à le ſaluer. Outre que ce fait n'admet point dans ce tableau un degré de ſaillie au-delà de celui juſqu'où nous avons poſé que la peinture peut faire *illuſion*, puiſqu'il n'y avoit point de fonds derrière la toile, il eſt aiſé de voir que cette erreur ne venoit que du peu d'attention avec laquelle les perſonnes trompées jettoient quelques regards indirects de ce côté, ainſi que de l'adreſſe avec laquelle on tenoit cette peinture éloignée des yeux, & dans un jour qui empêchoit d'en juger au premier abord. On n'ignore pas que cette *illuſion*, qui ne naît que de la ſurpriſe & de l'inattention, peut être produite par les plus mauvais ouvrages, ainſi qu'il arrive ſouvent au premier aſpect de ces peintures découpées qui repréſentent une balayeuſe, un ſuiſſe, &c., & perſonne n'en a jamais conclu qu'elles euſſent atteint le vrai but de l'art.

Oſons ajouter que cette eſpèce d'*illuſion*, priſe à la rigueur, ſeroit une prétention auſſi vaine qu'abſurde de la part de l'artiſte, ſur-tout dans les ſujets combinés de divers objets, & avec des diſtances conſidérables ſuppoſées entr'eux.

Parmi tous les obſtacles qui s'y oppoſent, nous n'en obſerverons que quelques-uns qui ſont la ſuite naturelle de notre manière de ſentir & de juger. Cette habitude que nous avons de juger, & l'épreuve que nous faiſons journellement de la lumière ſur les ſurfaces, de quelque couleur qu'elles ſoient, ſuffiſoient ſeules pour déceler le manque de réalité.

Digitized by Google

S'il eſt permis de haſarder quelques idées particulières ſur ce ſujet, ne ſeroit-on pas fondé à penſer que cette faculté de rectifier les erreurs des ſens, acquiſe par l'expérience & preſque ſans réflexion, eſt principalement l'effet de la ſenſation que le plus ou le moins de force de la lumière produit ſur les yeux? Si les enfans ſont aiſément trompés aux plus groſſiers objets d'*illuſion*, & qu'il n'en ſoit pas de même lors que l'expérience a perfectionné en eux la faculté de juger; n'eſt-il pas vraiſemblable que le ſentiment de l'impreſſion de la lumière eſt pareillement ſuſceptible de perfectibilité, quoique peut-être dans un moindre degré, & qu'enfin nous parvenons, par une gradation inſenſible, à éprouver des différences entre les divers degrés de force avec leſquels elle agit ſur nos yeux; &, par ce ſentiment, à juger avec aſſez de certitude des diſtances & des ſurfaces?

Il s'enſuivroit de là que les rayons réfléchis par une ſurface plane, venant de la même diſtance, & conſervant un degré de force égale entr'eux, on ne peut empêcher, quelqu'artifice qu'on employe, que cette ſurface ne paroiſſe telle qu'elle eſt. Ce principe admis nous feroit concevoir une des cauſes de ce qui eſt confirmé par l'expérience de tous les temps; c'eſt que tout eſpoir d'*illuſion*, priſe à la rigueur, eſt refuſé à la peinture, quand elle entreprend des ſujets un peu compliqués quant aux ſaillies inégales, & aux diſtances ſuppoſées entre les objets.

Par une ſuite de cette ſuppoſition, qu'on croit pouvoir établir comme une vérité, on obſervera que ce qui doit s'oppoſer le plus à l'*illuſion* dans la peinture, c'eſt la fauſſeté inévitable des ombres qui déſignent les en-

fonçemens. Le peintre ne peut imiter les enfoncemens ombrés que par des couleurs obſcures, étendues ſur une ſurface plane toujours ſuſceptible, quelque couleur qu'on y ait poſée, de réfléchir la lumière avec un degré de force relatif à ſa diſtance réelle. Or, il doit réſulter de la connoiſſance que nos yeux nous donnent du véritable plan de cette ſurface, oppoſé à l'idée d'enfoncement que le peintre a voulu faire naître, une contrariété qui décele la fauſſeté.

Auſſi peut-on remarquer que les défauts qu'on trouve à reprendre dans les plus grands maîtres, quant à l'effet, regardent preſque toujours leur manière d'ombrer ; ce qui peut contribuer à prouver que le faux néceſſité dans la peinture, vient toujours des ombres. On reproche aux uns de tomber dans des tons rouſsâtres ; aux autres, bleuâtres ; à quelques-uns, violâtres ou verdâtres.

Ce défaut paroît même inévitable à la rigueur, quoiqu'il ſoit peut-être dans l'ordre des poſſibilités de le rendre moins ſenſible. Une des raiſons que l'on croit pouvoir en donner, c'eſt qu'outre l'impoſſibilité de dompter entièrement l'obſtacle d'une ſurface toujours viſible, il paroît qu'il n'y a pas de moyens d'imiter l'ombre, & même qu'il ne ſauroit y en avoir.

L'ombre, dans la nature, n'eſt point un corps, mais la privation de la lumière qui détruit plus ou moins les couleurs, à meſure qu'elle eſt plus entière. Elle n'ôte aux objets aucune couleur, & ſi on leur en apperçoit quelqu'une qui rompe la leur propre, ce n'eſt que celle qu'ils empruntent, par reflet, des objets voiſins & éclairés. Or le peintre n'a, pour imiter cette privation & la véritable obſcurité, que des couleurs matérielles,

Digitized by Google

qui ſont réellement un corps réfléchiſſant lui-même la lumière. Elles ſont plus ou moins brillantes; mais quelque mêlangées qu'elles ſoient avec celles qui peuvent le plus les détruire, elles conſervent toujours quelque choſe de leur nature particulière, & donnent un mêlange coloré.

Il faudroit, pour porter l'imitation de l'ombre au plus près de la vérité, qu'on pût trouver une couleur capable d'obſcurcir plus ou moins les autres, ſuivant le beſoin, & qui n'en eût aucune qu'on pût déſigner, c'eſt-à-dire, qui ne pût réfléchir aucun rayon coloré plus fortement qu'un autre. Peut-être l'emploi de cette eſpèce de couleur négative pourroit-il amener la peinture à un plus grand degré de vérité. Cependant elle ne ſatisferoit pas entièrement au beſoin d'empêcher d'appercevoir la ſurface; car il faudroit encore qu'elle eût la propriété, lorſqu'elle ſeroit employée dans toute ſa force, de ne réfléchir aucun rayon de lumière: ce qui eſt impoſſible, attendu que tout corps réfléchit néceſſairement la lumière lorſqu'il en eſt frappé.

On ſe convaincra bien plus encore de la défectuoſité inévitable des moyens de rendre les ombres, ſi l'on obſerve les tableaux les plus eſtimés, eu égard à l'imitation du vrai. On trouvera que chaque partie, priſe à part, eſt de la plus grande vérité dans les endroits éclairés & dans les demi-teintes; car c'eſt où la peinture approche le plus du vrai. On trouvera même les divers degrés de lumière ſur les objets, à proportion de leur alignement, très bien rendus (1). Cependant,

(1). *Voyez* le ſecond article CONVENTIONS, dans lequel il ſemble démontré que ni les lumières ni les ombres ne peuvent être rendues en peinture avec une entière vérité.

malgré

malgré cet assemblage de vérités, dont il devroit résulter une *illusion* parfaite, on appercevra toujours, en considérant le tout, qu'on ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n'est qu'un tableau : d'où il paroît qu'on doit conclure que le défaut de vérité vient essentiellement des ombres.

L'*illusion*, prise à la rigueur, ne peut donc avoir lieu ; mais il est un second degré d'*illusion* improprement dite, qui est en effet une des principales fins de la peinture, & celle que l'on doit toujours se proposer de remplir ; c'est que le tableau puisse rappeller si bien le vrai par la justesse de ses formes, & par la combinaison de ses tons de couleur & de ses effets à tous égards, que l'image fasse tout le plaisir qu'on peut attendre d'une imitation de la vérité. Ce n'est pas une *illusion* véritable, puisqu'elle subsiste également dans les plus petits tableaux dont la proportion décèle la fausseté : mais c'est cette vérité d'imitation dont la peinture est susceptible, même dans les tableaux d'objets nombreux, & avec les distances les plus étendues.

Il s'agit maintenant d'examiner si cette vérité d'imitation est, seule & par elle-même, le plus haut degré de perfection de la peinture. On convient généralement que la plus grande beauté d'un tableau est qu'il plaise, non-seulement au premier coup-d'œil, mais encore qu'il soutienne avec succès l'examen le plus réfléchi.

Mais si l'illusion, telle que nous venons de la définir, étoit le seul mérite de l'art, celui qui connoît le moins ses beautés, éprouveroit le même plaisir que celui qui les a le plus étudiées. Or, il est certain que plus la

Digitized by Google

connoiſſance de l'art eſt perfectionnée, plus le plaiſir qu'on éprouve à la vue du vrai beau, eſt ſenſible. Sans doute ce plaiſir devient plus rare, par[illegible] qu'on ceſſe d'être affecté de ce médiocre dont ceux qui ne ſont point connoiſſeurs ſe contentent, & qui ſouvent les charme : mais on ſent plus vivement les beautés peu communes des grands maîtres, on ne ceſſe point de les admirer, & ils paroiſſent d'autant plus excellens, qu'on eſt parvenu à les mieux connoître.

En examinant leurs ouvrages, il ſera aiſé de ſentir que ce n'eſt point l'*illuſion* qu'ils cauſent qui leur a obtenu ce degré d'admiration. Ceux du divin Raphaël en ſont ſouvent très-éloignés. Enviſagés ſous le premier aſpect qu'ils préſentent à l'œil, il n'en eſt preſqu'aucun, ſi on oſe l'avouer, qui, quelqu'artifice qu'on y voulût employer, trompât l'œil autant qu'un tableau de l'artiſte le plus médiocre, mais qui n'auroit ſongé qu'à imiter le vrai. Il y a même quantité des ouvrages de ce grand homme dont le premier aſpect doit déplaire à quiconque n'eſt pas connoiſſeur, je dis même ſavant dans le deſſin : car les beautés de Raphaël ſont de nature à étonner plus les artiſtes qu'à ſéduire le commun des hommes. Il eſt vrai qu'il n'eſt aucun voyageur qui, à Rome, ne s'écrie en les voyant : *Que cela eſt beau !* Mais c'eſt chez la plupart d'entr'eux, un défaut de ſincérité que leur inſpire la honte de convenir que des choſes conſacrées par le cri de toutes les nations, ne leur font aucun plaiſir. On eſt inſtruit, dès l'enfance, qu'il faut regarder Raphaël comme le plus grand des peintres, & lorſqu'il ne fait pas cette impreſſion, on en conclut intérieurement que l'on n'eſt pas aſſez connoiſſeur pour en ſentir

toutes les beautés ; mais on ſe garde d'avouer ce défaut de connoiſſance, dans la crainte qu'il ne ſoit pris pour un défaut de ſentiment.

Il eſt plus ſingulier encore de voir des François, des Allemands, des Anglois, ſans connoître les arts, ne pas moins ſe répandre en éloges à la vue du jugement dernier de Michel-Ange Buonarroti, qui certainement eſt un des plus déſagréables tableaux que l'on connoiſſe. Ces éloges ne partent pas de l'*illuſion* qu'il produit ; car on croit pouvoir avancer qu'il n'en fait naître d'aucune eſpèce, & qu'il eſt en quelque manière *imaginaire* dans toutes ſes parties (1). Ce ne peut donc être que l'effet d'une décence de convention qui cauſe cette admiration.

Car que peut y appercevoir un homme ſans connoiſſance dans l'art du deſſin ? Des coloſſes d'une nature tout à-fait inconnue, une quantité de gros muſcles exceſſivement marqués, capables de donner l'idée que l'auteur a voulu peindre d'hommes doués d'une force extraordinaire, mais qui ne préſentent aucun agrément & nulle apparence des vérités de la nature que nous connoiſſons. La couleur triſte & égale qui règne dans ce morceau n'eſt pas aſſurément ce qui doit plaire au ſpectateur, que nous ſuppoſons ſeulement ſenſible à l'impreſſion du plaiſir que cauſe l'imitation du vrai.

Cependant ce tableau eſt un des plus célèbres : ſa

(1) Le célèbre artiſte qui connoît bien la langue de l'art, dit que le tableau de Michel Ange eſt *imaginaire* &c. non qu'il eſt *idéal*, parce que l'*idéal* emporte avec lui l'idée du beau : ce tableau n'eſt pas beau ; il eſt grand, & ſa grandeur elle-même eſt *imaginaire*. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

beauté consiſte dans la force d'une imagination grande, fière, qui préſente à nos yeux des objets ſur-humains, ſous l'aſpect le plus impoſant, dans un caractère de deſſin chargé & articulé avec excès, mais ſavant, grand, & qui marque la connoiſſance la plus profonde de la conſtruction & des formes extérieures du corps humain. Si ce ne ſont pas d'exactes vérités, ce ſont les exagérations d'un grand génie, & dès-lors elles ſont dignes de la plus haute admiration : mais qu'il ſoit permis de dire qu'elles ne ſont bien connues, & ne peuvent l'emporter ſur le déſagrément de ce tableau, qu'aux yeux de ceux qui ſont profondément inſtruits de la difficulté & de la rareté de ce ſavoir, & de ce que cette manière, quoique différente du vrai, a de ſupérieur en elle. On oſe du moins croire que perſonne ne diſconviendra que ces beautés ne ſont point de celles qui tiennent au plaiſir que produit l'*illuſion*.

Raphaël, pur dans ſon caractère de deſſin, en eſt ſans doute moins éloigné. Cependant la grandeur de ſes idées dans la compoſition & dans le choix des formes, qui eſt la ſuite d'un ſentiment ſublime des beautés de la nature la plus parfaite; la beauté de ſes têtes, où l'on n'admire pas ſimplement l'imitation de la vérité connue, mais la grandeur de leur caractère, la nobleſſe du choix, la dignité de l'expreſſion, cette manière ingénieuſe & grande de draper & d'annoncer le nud ſans affectation, qui ne rappelle cependant aucune étoffe connue, ni même aucun vêtement qu'on puiſſe regarder comme ayant été en effet celui de quelque nation; toutes ces beautés, dis-je, ſont d'un genre bien ſupérieur à la ſimple imitation du vrai. Mais en même-temps, par ce qu'elles ont de

Digitized by Google

relevé au-dessus des idées communes ; elles nuisent à ce premier sentiment de plaisir qu'on attendroit de l'*illusion*.

Si nous passons à l'examen de ceux qui ont eu en partage la grande partie du coloris, sans doute ils sont plus près de l'*illusion* que ceux qui en ont manqué : aussi est-il vrai que le plaisir que font leurs ouvrages, est plus universellement ressenti. Cependant ce n'est point encore ce qui cause principalement l'admiration qu'ils excitent. Ces belles demi-teintes & cette fraîcheur du Corrège & du Titien, qui sont au-dessus des beautés ordinaires de la nature, & qui égalent ce qu'elle produit de plus parfait, ne doivent pas être considérées comme pouvant nuire à l'*illusion ;* mais il n'en est pas pas moins vrai qu'une couleur plus foible & moins précieuse en pourroit approcher autant & même davantage. D'ailleurs cette belle manière de peindre, ce *faire* large & facile, cette harmonie dont ils nous ont donné les plus beaux exemples, sont en eux l'effet d'un sentiment bien au-dessus des qualités suffisantes, pour produire la simple apparence du vrai. Le Guide, Pietre de Cortone, & quelques autres, semblent approcher davantage de ce qui tient à l'*illusion*. Des vérités plus connues, des graces que l'on voit souvent dans la nature, qu'ils ont su saisir avec art, les rendent plus aimables à tous les yeux ; mais combien d'autres beautés ne rencontre-t-on pas dans leurs ouvrages, & qui n'y sont employées qu'avec des vues supérieures à celle de tromper l'œil ? Ils ont été plus loin, ils ont voulu le séduire ; l'enchanter, & ils y ont réussi. Mais ces maîtres mêmes prouvent encore que les beautés les plus estimées dans la peinture, ne sont pas celles

qui tendent le plus directement à l'*illusion*. Ces deux hommes célèbres, malgré la haute estime qu'ils ont obtenue, n'ont point acquis ce degré d'admiration accordé à Raphaël, au Correge, au Titien, quoique le premier manque de la partie de la couleur, & de l'intelligence du clair-obscur; que le second soit incorrect; & le troisième, d'un choix souvent peu noble.

Il semble qu'on peut conclure, d'après de si grands hommes, que l'imitation la plus prochaine du vrai n'est pas le seul but de la peinture; qu'elle acquiert un degré d'élévation supérieure par l'art qu'elle sait répandre sur la manière dont elle parvient à cette imitation, & que c'est cet art même qui distingue & caractérise les hommes extraordinaires (1).

Que l'on parcoure les grandes parties de la peinture; on y trouvera nombre de beautés essentielles d'un genre différent de celles qui suffiroient pour approcher le plus près possible du degré d'*illusion* dont elle est susceptible. Dans la composition, nous admirons principalement l'abondance du génie, le choix des attitudes qui présentent l'aspect le plus pittoresque & le plus gracieux; l'adresse du contraste sans affectation; cet enchaînement ingénieux des grouppes, soit pour réunir les lumières & trouver de grandes parties d'ombres, afin d'en obtenir les plus grands effets, soit pour disposer un tout, de manière qu'on n'en puisse rien ôter sans le déparer: sorte de poésie, par laquelle le génie se rend maître de la nature, pour l'assujettir à produire toutes les beautés dont l'art peut être susceptible. Et il est

(1) *Voyez* l'article IMITATION, extrait des écrits de deux grands maîtres de l'art.

Digitized by Google

dus de ſentir que toutes ces parties n'ont qu'un rapport très-éloigné à l'*illuſion* proprement dite.

En effet, pour parvenir ſimplement à ce but, un génie froid & ſtérile d'ailleurs, qui ſaiſiroit l'action néceſſaire à donner à ſes figures, & qui la rendroit avec vraiſemblance, rempliroit également ſon objet. Les attitudes les plus naturelles & les plus ſimples, quoiqu'elles n'euſſent rien de pittoreſque & de gracieux, ſuffiroient. Toutes ſortes d'aſpects ſeroient égaux, dès qu'il ne s'agiroit que de les rendre avec vérité. Les contraſtes ingénieux, l'enchaînement des grouppes & des maſſes, n'y ajouteroient aucun mérite. On peut toujours prétendre à être vrai, quelque diſpoſition qu'on ait donnée à ſon ſujet; & les diſtributions parſemées, ſi déſagréables à l'homme inſtruit, en ſont également ſuſceptibles.

A l'égard du deſſin, pour atteindre à l'*illuſion*, il n'a pas beſoin de choix ni d'une correction ſavante au-deſſus de ce qui eſt apperçu dans la nature par les yeux les moins exercés. Il ſuffiroit d'y obſerver ces détails, quelquefois d'un goût meſquin, mais qui rappellent à l'eſprit la nature la plus connue.

Le coloris le plus admiré n'eſt pas même toujours celui qui eſt le plus vrai. Il n'eſt ſans doute pas véritablement beau, lorſqu'il s'éloigne trop ſenſiblement de la vérité; mais il a beſoin de beaucoup d'autres qualités, pour attirer l'éloge des connoiſſeurs. Il y faut de la fraîcheur, de la légèreté, une tranſparence dans certains tons, même au-delà de ce que la nature en laiſſe appercevoir. Remarquons encore que les coloriſtes les plus eſtimés ont un peu outré les beautés qu'ils ont ſu voir dans la nature. Si quelques

Digitized by Google

tons dans la chair tendent un peu au vermeil, à de légers bleuâtres, à des grisâtres argentins, ils les ont rendus plus sensibles, comme pour les indiquer aux spectateurs, & leur faire sentir le *savoir* qu'il y a à les découvrir, & à les rendre avec tant d'art; c'eût été passer le but, si ce but consistoit simplement dans l'*illusion*.

Les oppositions de couleur, de lumière & d'ombres seroient encore superflues dans cette supposition, car la nature est toujours vraie, sans tous ces moyens de la rendre plus piquante. Ces suppressions de certaines lumières, que la vérité donneroit, & que l'art éteint, pour augmenter l'harmonie ou l'effet, seroient autant de défauts blâmables, quelque plaisir qui pût en résulter.

Ce n'est pas cependant qu'on prétende approuver ces couleurs factices qui ne font en effet que le roman de la peinture. Ce qui s'éloigne absolument de la vérité, est toujours répréhensible. Mais c'est encore une preuve qu'il y a, dans cet art, des beautés indépendantes de l'exacte imitation du vrai. Et puisque souvent ces romans pleins de fausseté, mais agréables, plaisent à l'œil même du connoisseur, il en faut conclure que c'est la réunion de plusieurs de ces beautés étrangères à *l'illusion*, qui force en quelque manière à pardonner le défaut d'apparence de vérité.

L'une des plus grandes beautés de l'art, qui a encore moins de rapport avec l'*illusion*, puisqu'elle n'a pas même de fondement dans la nature, & qu'elle est uniquement l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître, qui souvent fait toute la diffé-

Digitized by Google

rence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce *faire* (ainsi que le nomment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, & qui caractérise si bien les vrais talens de l'artiste, qu'une petite partie d'un tableau, même la moins intéressante, décèle au connoisseur que le morceau doit être d'un grand maître (1). C'est ce *faire* enfin, qui, détruit par la lime & le ciselet dans la belle statue du Roi par Bouchardon, lui fait perdre un des principaux mérites qui l'eût fait admirer par la

(1) Pour ce qui concerne l'importance du *faire*, il faut distinguer deux genres, même dans la peinture de l'histoire; le genre *grand, expressif* & *pur*, & le genre simplement *pittoresque*. Raphaël est à la tête des plus grands maîtres du premier genre, quoiqu'il ne se distingue ni par la perfection du *faire*, ni par l'*illusion*. Mais la beauté du *faire* & le mérite de l'exécution donnent une grande valeur à des tableaux qui, d'ailleurs, ne se distinguent par aucune supériorité de conception, d'expression, de dessin, & qui, sans le mérite du *faire*, seroient mis au rang des ouvrages médiocres. C'est ce genre qu'on peut appeller *pittoresque*, parce qu'il doit sa principale valeur à l'art de peindre proprement dit; il n'y a rien à retrancher, pour ce genre, de ce que M. Cochin établira, jusqu'à la fin de cet article, sur l'importance du *faire*. Le premier genre a des beautés d'un ordre si supérieur, qu'il peut, à la rigueur, se passer des charmes de la belle exécution; mais ces charmes ajouteroient à son mérite, au moins, ce qui est rare, quand les ouvrages de ce genre ne sont pas trop éloignés de l'œil du spectateur. *Voyez* les articles EXPRESSION, GOUT, IDÉAL, IMITATION. Les tableaux de fleurs, de fruits, de nature morte, &, en général, les tableaux de chevalet, exigent la beauté du *faire*, & obtiennent leur rang en proportion qu'elle y règne avec plus ou moins de supériorité. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

postérité ; & que Pigale a eu le courage de conserver dans le beau monument qu'il a fait pour la ville de Reims.

Le vrai beau, dans les deux arts, doit joindre aux diverses parties de l'art, la franchise de la touche & la facilité du *faire ;* d'où s'ensuit, dans la peinture, la pureté des tons ; &, dans la sculpture, les graces du travail qui termine l'ouvrage & qui ne peut jamais être confié à l'élève. Quelquefois le plus grand maître a moins de correction & de justesse sévère que l'homme médiocre (1), mais son travail, ou rempli de force & de chaleur, ou doué de graces, donne le goût & l'ame à ce qui sort de son pinceau ou de son ciseau. On ne prétend pas que le *faire* soit la seule partie essentielle, mais c'est elle qui couronne toutes les autres ; & l'on croit pouvoir avancer que, quant au plaisir qui en résulte pour le connoisseur, rien ne la peut suppléer. Un artiste médiocre peut recevoir d'un grand maître la composition & les principaux effets de la lumière pour un ouvrage de peinture ; les formes générales & les principales masses pour un ouvrage de sculpture, sans qu'il en résulte une chose vraiment belle ; par le défaut de ce sentiment & de ce savoir qui produisent seuls le beau *faire.*

(1) Un maître peut être grand parce qu'il a de grandes parties de l'art, quoiqu'il ait moins de *correction* qu'un homme médiocre : mais un maître qui aura une grande *correction* ne sera pas un homme médiocre ; il sera même un grand maître par cette seule partie. Rembrandt est un grand maître sans *correction ;* Michel Ange est un grand maître par la *correction.* On entend ordinairement, par ce dernier mot, la science du dessin. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

Peut-être ſera-t-on étonné que le *faire* ſoit conſidéré comme une beauté ſi eſſentielle. Il n'eſt que trop de gens qui, faute de le bien connoître, le regardent comme une ſorte de méchaniſme. C'eſt une erreur; elle eſt particulièrement bien ſentie par les artiſtes, & ils conviendront qu'entre un ouvrage médiocre & un excellent, il n'y a ſouvent que cette différence.

On en ſera moins ſurpris, ſi on obſerve que, même dans la poëſie, il y a un *faire* qui eſt extrêmement eſſentiel, & qui achève d'y donner toute la ſupériorité & la perfection dont elle eſt ſuſceptible. L'art de faire facilement de beaux vers, ou du moins de donner à des vers *faits* difficilement, l'apparence de la facilité, celui de s'énoncer avec juſteſſe, avec force, ou avec grace, enfin la poëſie de ſtyle eſt-elle autre choſe? Les ſentimens que Pradon donne à Phèdre, dans ſa tragédie, ſont à-peu-près les mêmes que ceux que Racine lui a prêtés: mais quelle différence dans la manière de les exprimer (1)! Que de conteurs peuvent employer les mêmes idées que Lafontaine! Mais, ſi l'on peut haſarder cette expreſſion, combien ſon *faire* eſt au-deſſus du leur!

Pour achever de prouver cette aſſertion par des exemples ſenſibles & connus, je ne citerai que quelques ouvrages modernes. On a vu, dans une expoſition

(1) Si Racine eût écrit ſa tragédie en proſe, & qu'il l'eût donnée à Pradon pour la mettre en vers, la tragédie de Racine, verſifiée par Pradon, auroit eu du ſuccès au théâtre, parce que la poéſie de ſtyle, qu'on peut appeller le *faire* poétique, s'y remarque foiblement, mais elle n'auroit été qu'un mauvais ouvrage à la lecture. (*Note du Rédacteur*)

Digitized by Google

publique, deux bas-reliefs imités l'un par Chardin, l'autre par Oudry. Ce dernier étoit un très-habile homme, & peignoit avec facilité : l'*illusion* étoit égale dans les deux tableaux, & l'on étoit obligé de toucher l'un & l'autre pour s'assurer que ce fût de la peinture. Cependant les artistes & les gens de goût n'admettoient aucune égalité entre ces deux ouvrages.

En effet, le tableau de Chardin étoit autant au-dessus de celui d'Oudry, que ce dernier étoit lui-même au-dessus du médiocre. Quelle en étoit la différence : si non ce *faire* que l'on peut appeller magique, spirituel, plein de feu, & cet art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de Chardin (1) ?

L'un des genres de peinture où le vrai est le plus essentiel, c'est certainement celui que M. Vernet pratique avec tant d'éclat. Cependant, quelque admirable que soit le degré de vérité auquel il est parvenu, si la touche n'étoit pas aussi spirituelle, & son exécution aussi facile & aussi animée, il ne seroit pas ce grand peintre si justement admiré de tous les artistes.

Concluons donc que les connoisseurs & le public sont en droit d'exiger ce vrai qui semble rendre à faire

(1) Cet exemple prouve beaucoup pour le genre dont il s'agit, & dans lequel nous sommes convenus que le *faire* décide la supériorité ; mais nous doutons qu'il prouve de même pour le grand genre de l'histoire, la haute poésie de la peinture, où la noblesse de la conception, la vérité de l'expression, & la beauté des formes doivent l'emporter sur toutes les autres parties de l'art. Comparons un beau tableau de Raphaël, avec un autre bon tableau, mieux peint, d'un plus beau *faire*, & représentant le même sujet, mais inférieur de conception, d'expression & de dessin ; Raphaël perdra-t-il sa supériorité ? (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

illusion ; que tout ouvrage qui s'en éloigne trop est très-répréhensible, quelques beautés qu'il ait d'ailleurs ; mais que cependant ce n'est pas la seule beauté de l'art, que ce n'est pas même celle qui sert le plus à distinguer l'excellent artiste d'avec le médiocre, & que ce n'est point celle enfin qui constitue le sublime de l'art. (*Article extrait des œuvres diverses de M.* COCHIN.)

IM

IMAGE, (subst. fém.). *Images* qui se peignent à l'esprit, & qu'on nomme plus ordinairement *idées*. *Voyez l'article* IMAGINATION.

Images (*icones*), nom que l'on donne aux tableaux qui sont l'objet du culte relatif des chrétiens du rit grec : ils regarderoient comme une idolâtrie de rendre hommage à des figures sculptées. Leurs tableaux qui se font aujourd'hui comme ils se faisoient il y a plusieurs siècles, sans qu'on se pique ou qu'on se permette d'ajouter à l'art aucune perfection nouvelle, peuvent donner une idée de ce qu'étoit devenue la peinture chez les Grecs du bas-empire. Le dessin en est roide, sans vie, sans expression ; la couleur en est monotone & rembrunie. Ces mauvais tableaux sont souvent très-richement ornés. On a coutume d'entourer les têtes d'une auréole en relief : elle est d'or, d'argent, de cuivre doré, suivant la fortune du propriétaire, souvent même elle est chargée de pierreries. Quelquefois on recouvre le tableau entier, excepté la face, d'une plaque d'argent ou de vermeil, sur laquelle est indiqué en bas-relief le dessin de la draperie qui se trouve peinte sur l'*image*, & l'on encadre cette plaque de

Digitized by Google

pierres précieuſes. Ces tableaux doivent être peints ſur bois, & ſuivant les anciens procédés & la vieille ignorance de l'art. La ſuperſtition grecque regarde comme profanes les productions de l'art moderne exécutées ſur toile. Dans les pays du rit grec, où il ſe trouve des peintres artiſtes, ils ne ſont point chargés de peindre les *images* ſaintes ; on s'adreſſe toujours aux peintres imagers ; ils ſont une claſſe à part, & ne dégraderont jamais leur art ſacré par aucune connoiſſance de l'art profane.

Parmi nous, on appelle *images*, les eſtampes groſſièrement gravées, qui ſont offertes à la dévotion ou à l'amuſement du peuple. Elles ſont ordinairement enluminées. Le commerce de ces mauvaiſes *images* a plus enrichi de marchands que celui des eſtampes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

IMAGINATION, (ſubſt. fém.). Faculté que poſſède l'eſprit, de ſe former des *images*, des *idées*, & de les combiner entr'elles. Si les images ſe ſuccèdent avec une telle impétuoſité que l'eſprit ne puiſſe les combiner & en former un jugement, l'*imagination* devient folie.

Une grande vivacité d'*imagination* n'eſt point une qualité néceſſaire à l'artiſte, elle contrarieroit trop la lenteur des opérations de l'art. Un écrivain mettroit en peu de temps ſur le papier plus d'images que le peintre n'en peut tracer au pinceau dans le cours de la plus longue vie. Le Sculpteur, à cet égard, eſt encore traité moins favorablement que le peintre, puiſque ſon art opère avec encore bien plus de lenteur.

L'artiſte, tourmenté par l'abondance de ſon *imagi-*

Digitized by Google

nation, & plus preſſé de repréſenter les images qui s'offrent en foule à ſon eſprit, qu'occupé de leur donner toute la valeur qu'elles peuvent recevoir de ſon art, ne fera que des eſquiſſes d'autant plus imparfaites, qu'au moment même où il voudra les tracer, ſa penſée ſe remplira d'images nouvelles qu'il ſera impatient de produire. Il ſera fou comme artiſte, parce que ſon *imagination* ne lui laiſſera pas le temps de combiner, ſuivant les moyens de ſon art, les images qu'elle lui préſentera trop abondamment.

C'eſt la netteté, &, ſi l'on peut parler ainſi, la fixité d'*imagination* qui lui eſt néceſſaire. Il faut qu'il ſe repréſente bien clairement les images qui appartiennent au ſujet qu'il veut traiter; qu'il les voie comme ſi elles avoient une exiſtence phyſique; qu'il les juge pour adopter les unes & rejetter les autres; qu'il les combine pour les ordonner de la manière plus favorable à ſa compoſition; qu'il ſe les rende fixes & permanentes, pour les examiner dans toutes leurs parties, les éclairer, les colorer de la manière la plus avantageuſe à ſon objet.

Si le peintre voit les images qui deviendront les figures de ſon tableau, agiſſantes comme elles le ſeroient dans la nature, il ne manquera pas de leur donner de la vie, du mouvement, de l'expreſſion; & ce mouvement ſera juſte, & cette expreſſion ſera préciſément celle que doivent avoir les perſonnages dans l'action ſuppoſée. Telle étoit ſans doute l'*imagination* ſage de Raphaël, bien préférable à l'*imagination* vive & abondante de *la Fage*.

Il eſt inutile d'avertir qu'une telle *imagination* ne peut être le fruit que d'une longue étude bien faite.

Digitized by Google

Pour se former des images qui aient de belles formes, il faut connoître ces formes, & par conséquent bien posséder la partie du dessin. Pour se les former agissantes convenablement au sujet, il faut avoir bien examiné tous les mouvemens de l'homme, suivant les diverses actions qu'il se propose. Pour les voir avec l'expression convenable, il faut avoir observé les changemens que toutes les affections de l'ame, & même leurs plus légères nuances, opèrent sur les traits & dans toutes les parties du corps. Pour se les représenter bien éclairées, bien colorées, il faut connoître tous les jeux de la lumière, tous les effets des couleurs. Mais les études les plus opiniâtres seront stériles, si l'artiste n'a pas reçu de la nature le genre d'*imagination* convenable à son art. (*Article de M.* LEVESQUE.)

IMITATION, (subst. fém.). L'artiste prend pour objet de son *imitation* ou la nature, ou les artistes qui l'ont précédé. Ecoutons Mengs sur l'*imitation* de la nature.

(*Imitation de la nature*). On dit que la peinture est une *imitation* de la nature. Veut-on faire entendre par ce mot *imitation*, que la nature, qui en est l'objet, est plus parfaite que l'art qui l'imite ? cela ne sera pas généralement vrai. La nature, il en faut convenir, offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter, ou dans lesquelles au moins l'*imitation* restera toujours fort imparfaite : telle est la partie du clair-obscur. Mais d'un autre côté, il est une partie dans laquelle l'art peut se montrer vainqueur de la nature elle-même, & cette partie est la beauté.

La nature, dans ses productions, est sujette à de nombreux

nombreux accidens. L'art, qui n'a pour opérer que des matières paſſives & obéiſſantes, ſe rend maître des ouvrages de ſa création, choiſit dans la nature entière ce qu'elle a de plus parfait, raſſemble des parties de pluſieurs tous, & la beauté de pluſieurs individus. Il peut donc repréſenter l'homme plus beau qu'il ne l'eſt en effet dans la nature. Où trouvera-t-on réunis, dans le même ſujet, l'expreſſion de la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, la vigueur jointe à la ſouplesſe, la fermeté jointe à l'agilité? Quel individu jouit d'une ſanté parfaite qui ne ſoit jamais altérée par les beſoins & les travaux, & dont les altérations n'auront pas en même-temps dégradé la beauté? Mais l'art peut exprimer conſtamment ce qui eſt ſi rare dans la nature : la régularité dans les contours, la grandioſité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, l'adreſſe dans les bras, la franchiſe ſur le front & entre les ſourcils, l'eſprit dans les yeux, la ſanté ſur les joues, l'affabilité ſur les lèvres.

Que l'artiſte donne de la force & de l'expreſſion à toutes les parties de l'homme; qu'il varie l'expreſſion & la force, ſuivant les différentes circonſtances dans leſquelles l'homme peut ſe trouver; & bientôt il reconnoîtra que l'art peut ſurpaſſer la nature. Comme ce n'eſt pas dans une fleur que tout le miel ſe trouve raſſemblé, que chaque fleur en contient une partie dont l'abeille compoſe ſon tréſor; de même l'artiſte choiſit ce que la nature a de meilleur & de plus beau, &, par ce moyen, il répand ſur l'ouvrage de l'art, une grace, une expreſſion, une beauté ſupérieure à la nature.

Digitized by Google

Mais quoiqu'il ſoit accordé à l'art de ſurpaſſer la nature en beauté, que l'artiſte ne penſe pas cependant que l'art eſt actuellement parvenu à ce degré ſuprême de perfection, & qu'on ne peut aller plus loin. Cette idée ſeroit fauſſe, & ne pourroit que nuire à l'artiſte. Juſqu'à préſent, entre les modernes, aucun n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs avoient tracée : car, depuis la renaiſſance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & l'agréable, au lieu de prendre le beau pour objet. Et quand même quelques artiſtes modernes auroient porté au plus haut degré les parties qu'ils poſſédoient, il reſte encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces parties diſperſées, & à en faire un enſemble. Loin que l'artiſte ſe décourage, parce qu'il s'eſt vu dévancé par de grands maîtres, il doit au contraire s'enflammer davantage par l'idée de leur grandeur, & s'animer à lutter contre eux. Ne fit-il que marcher ſur leurs traces, il lui ſeroit encore glorieux d'être vaincu en leur diſputant la palme; car celui qui cherche le ſublime de l'art eſt grand même dans ſes moindres parties.

Mais ce qui doit engager à faire de nouveaux efforts c'eſt que juſqu'ici les efforts n'ont pas été dirigés vers le véritable but, & que, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, quoiqu'ils aient tenu le premier rang entre les artiſtes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appas du gain.

Comme la perfection eſt purement idéale, & ne ſe trouve dans aucun individu, il en eſt de même de la beauté qui eſt la perfection de la matière conſidérée

Digitized by Google

comme figurée & visible. L'artiste qui veut produire le beau, doit s'élever au-dessus de cette matière imparfaite, ne rien faire qui n'ait sa cause dont il puisse rendre raison, & ne rien souffrir d'inanimé. Son génie doit donner à la matière, par le secours du choix, la perfection qui lui manque. Son plus grand soin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout son ouvrage qu'un motif principal, afin qu'il n'y ait qu'une cause de perfection. La perfection se trouve par gradation dans la nature; de même l'artiste donnera donc à chaque chose des expressions différentes, qui toutes concourront à l'expression principale; & cette expression sera la cause de la perfection de l'ouvrage. Par ce moyen, le spectateur reconnoîtra l'idée de chaque chose en particulier, & dans toutes ensemble, l'idée ou la cause du tout: alors il sentira la beauté de l'ouvrage qui sera le résultat du concours de toutes les parties, & son ame en sera touchée; car chaque partie ayant une cause & un esprit, l'ensemble aura lui-même un esprit dont il sera animé, & qui sera la cause de sa perfection.

L'*imitation* est la première partie de la peinture, mais non pas la plus belle. Ce qui approche de l'idéal est justement regardé comme plus parfait que ce qui se borne à une *imitation* purement individuelle; mais comme l'art est formé de ces deux parties, l'*imitation* & l'idéal, le plus grand maître est sans contredit celui qui possède l'une & l'autre à la fois. L'idéal, qui est la première cause du goût, peut être considéré comme l'ame, & l'*imitation*, comme le corps. Cette ame ou cette cause doit choisir dans le spectacle entier de la nature les parties les plus belles, sans néanmoins pro-

Digitized by Google

duire des choſes nouvelles & impoſſibles ; en effet, l'art ſeroit alors dégradé, puiſqu'il perdroit, pour ainſi dire, ſon corps, & que ſes beautés deviendroient inintelligibles pour le ſpectateur. Si un tableau eſt compoſé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de ſorte que chaque partie ſemble naturelle & vraie, le bon goût ſe trouvera dans tout l'ouvrage, ſans qu'on ait négligé la partie de l'*imitation*.

Un peintre, qui ſe borneroit à la ſimple *imitation*, feroit bien une tête ou une main d'après une belle perſonne ; encore cette partie ſeroit-elle rendue avec toutes les petites imperfections qui ſe rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne ſauroit pas choiſir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approchât de la perfection idéale ; mais le peintre d'un ordre ſupérieur prendra ſeulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui eſt gratuit ou mauvais, & en rejettant même les belles parties qui peuvent ſe rencontrer dans la nature, ſans être bien d'accord l'une avec l'autre ; comme, par exemple, un corps charnu & robuſte avec des mains délicates & maigrelettes, le ſein d'une femme belle & potelée avec un col maigre & un corps élancé, &c. : car toutes ces parties peuvent être fort belles priſes chacune ſéparément ; mais elles feront un mauvais effet, ſi on les met enſemble dans un ouvrage de l'art, quoiqu'elles ſe rencontrent ſouvent ainſi réunies dans la nature.

Je conclus donc que le peintre, qui poſſède la partie de l'*imitation*, eſt un habile ouvrier ; mais que pour l'idéal, il doit être ſavant, & joindre un eſprit philoſophique à une profonde connoiſſance de la nature ;

Digitized by Google

& comme il ne peut parvenir à cette perfection, ſans poſſéder auparavant le mérite de l'*imitation*, on ne peut s'empêcher d'avouer qu'il eſt bien plus eſtimable que s'il avoit renfermé ſon talent dans ce premier degré de l'art.

Citons ici M. le Chevalier Azara, l'ami, l'éditeur & le commentateur de Mengs. Croire, dit-il, que l'*imitation* eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus exacte, c'eſt une erreur. Qu'a de commun l'*imitation* avec la beauté? L'*imitation*, ſans doute, a ſon mérite particulier; mais ſi l'original n'eſt pas beau, la copie ne peut certainement être belle, quelque reſſemblante qu'elle ſoit d'ailleurs. La beauté conſiſte dans l'union de la perfection & de la grace, & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne ſauroit être beau.

Tous les tableaux de l'école flamande, pour ainſi dire, ſont des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre goût, ne peut y trouver une véritable beauté. Ce ſont, ſans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécaniſme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus; & l'on peut appliquer ici un axiome de Quintilien : *Adeo in illis quoque eſt aliqua vitioſa imitatio, quorum ars omnis conſtat imitatione.*

Mengs paſſoit pour avoir dans l'eſprit de la ſingularité; mais ce n'eſt pas dans ce qu'il a dit ſur l'*imitation* qu'il eſt ſingulier, & M. Reynolds, qu'on n'accuſe pas de biſarrerie, s'exprime de même. L'ambition du véritable peintre, dit-il, doit aller plus loin que la ſimple *imitation* de la nature. Au lieu de chercher à ſéduire par la fidélité, par la minutieuſe exactitude de ſes *imitations*, il faut qu'il tâche de donner, par

Digitized by Google

la grandeur de ſes idées, toute la perfection poſſible aux objets qu'il traite; & au lieu de briguer des éloges ſtériles en trompant l'œil des ſpectateurs, il doit s'efforcer à mériter un nom célèbre en captivant leur *imagination*.

Le principe que j'avance ici, que la perfection de l'art ne conſiſte point dans une ſimple *imitation*, eſt loin d'être nouveau & ſingulier : il eſt fondé ſur l'opinion générale de la partie éclairée du genre humain. Les poëtes, les orateurs, les rhéteurs de l'antiquité s'accordent unanimement à dire que la perfection, dans tous les arts, conſiſte dans une beauté idéale ſupérieure à tout ce qu'on trouve dans la nature actuelle. Ils citent continuellement, pour expliquer leurs idées, la pratique des peintres & des ſculpteurs de leur temps, mais particulièrement celle de Phidias, l'artiſte favori de l'antiquité : & comme s'ils n'avoient pu exprimer aſſez leur admiration pour ce génie extraordinaire, en diſant ſimplement ce qu'ils ſavoient de ſes ouvrages, ils ont eu recours à l'enthouſiaſme poétique, en appellant inſpiration, don du ciel, la faculté de trouver la beauté idéale. Ils ſuppoſent que l'artiſte, pour remplir ſon eſprit de l'idée parfaite du beau, s'eſt élevé juſqu'aux régions éthérées. « Celui, dit Proclus, » qui prend pour modèles les formes de la nature, » & qui ſe borne à les imiter exactement, ne pourra » jamais atteindre à la beauté parfaite; car les pro- » ductions de la nature ſont pleines d'imperfections, » & par conſéquent loin de pouvoir ſervir de modèles » de beauté. Auſſi Phidias, lorſqu'il voulut produire » ſon Jupiter, ne chercha-t-il point à copier quelque » objet que la nature lui auroit préſenté, mais il ne

Digitized by Google

» ſuivit que l'image qu'il s'en étoit formée d'après la » deſcription d'Homère ». Et Cicéron parlant auſſi de Phidias, dit : « que cet artiſte, voulant faire la » ſtatue de Minerve & de Jupiter, ne prit point pour » modèle quelque figure humaine ; mais que s'étant » formé dans ſon imagination une idée plus parfaite » de la beauté, il en faiſoit conſtamment l'objet de » ſes contemplations, & employoit tous ſes efforts » pour la produire de même au jour ».

Les modernes, continue M. Reynolds, ne ſont pas moins convaincus que l'étoient les anciens de ce pouvoir ſupérieur de l'art, & ne connoiſſent pas moins ſes effets. On trouve dans chaque langue des mots propres pour exprimer cette perfection : le *guſto grande* des Italiens, le *beau idéal* des François, le *gréat ſtyle*, le *genius* & le *taſte* des Anglois ſont différentes dénominations de la même choſe. C'eſt, diſent-ils, cette dignité intellectuelle qui ennoblit la peinture, qui ſert à diſtinguer cet art du ſimple mécaniſme, & qui produit aiſément ces grands effets auxquels l'éloquence & la poëſie ne parviennent que difficilement par des efforts lents & repétés.

C'eſt par l'étude & l'expérience que l'artiſte parvient à créer ces grands effets. C'eſt par l'expérience ſeule qu'il parvient à découvrir ce qui eſt difforme dans la nature ; ou, pour m'exprimer en d'autres termes, ce qui eſt purement individuel & non idéal, de ſorte que toute la beauté & toute la grandeur de l'art conſiſtent, ſelon moi, à s'élever au deſſus des formes individuelles, & à éviter les particularités locales & les petits détails de toute eſpèce. Il n'y a que celui qui, par une longue habitude d'obſerver, eſt parvenu à

Digitized by Google

connoître ce que chaque eſpèce d'objets a en commun, qui puiſſe diſcerner ce qui manque à chaque objet en particulier. Cette longue & pénible comparaiſon doit être la première étude du peintre qui veut atteindre au plus grand ſtyle. Par cette méthode, il acquiert une juſte idée des belles formes ; il corrige la nature par elle-même, & ſe ſert de ce qu'elle a de parfait pour cacher ſes imperfections. Son œil étant en état de diſtinguer, dans les objets, les difformités & les défauts accidentels de leurs formes naturelles, il conçoit, par abſtraction, une idée de formes plus parfaites que celles qui lui ſont offertes par ſes originaux, &, ce qui peut ſembler un paradoxe, il apprend à deſſiner exactement, en ne faiſant ſes figures ſemblables à aucun modèle exiſtant. Cette idée de l'état parfait de la nature, auquel l'artiſte donne le nom de beauté idéale, eſt le grand principe ſur lequel il faut s'appuyer pour produire des ouvrages de génie ; c'eſt par ce principe que Phidias a mérité ſa réputation, & que ſes ouvrages ont excité l'admiration & l'enthouſiaſme, & ce ſera encore par ce principe que ceux qui auront le courage de ſuivre la même route obtiendront une pareille gloire.

C'en eſt aſſez ſur l'*imitation* de la nature, & ſur la manière dont le grand artiſte doit s'éloigner de la froide & ſcrupuleuſe *imitation* qui le rendroit un ſtérile copiſte de ſes modèles ; il eſt temps de paſſer à l'*imitation* des grands maîtres.

(*Imitation des maîtres*). Deux routes conduiſent au bon goût ; l'une, plus difficile, conſiſte à faire choix dans la nature même de ce qui eſt le plus utile & le plus beau ; l'autre, plus aiſée, ſe borne à étudier les ouvrages où ce choix a déja été fait.

Digitized by Google

Il faut bien distinguer dans un tableau que l'on prend pour objet de son étude deux choses très-différentes; l'une est la manière du maître, qu'on peut comparer en quelque sorte à l'accent de l'orateur; l'autre est le résultat de la cause qui l'a conduit dans son travail, c'est-à-dire des principes qu'il s'est formés. La plupart de ceux qui étudient les ouvrages d'un maître, s'appliquent principalement à s'identifier sa manière. C'est se préparer de bonne heure un moyen de n'être jamais soi-même & de rester le copiste d'un autre, même lorsqu'on sera original. Ce sont les maximes du maître qu'il faut étudier, pour pouvoir employer ces mêmes maximes dans l'occasion. Si l'on copie quelques parties d'un maître, ce doit être celles dont il a fait un choix particulier, celles auxquelles il s'est particulièrement attaché par goût, par choix, par principe.

Remarque-t-on, dans les ouvrages d'un maître, une partie de l'art quelquefois supérieurement traitée & quelquefois médiocrement exécutée, on peut être certain que ce n'est pas cette partie dont il a fait un choix principal & qu'on doit regarder comme la cause de son talent : mais la partie dans laquelle il se montre constamment supérieur à ses rivaux, est celle dont il s'est particulièrement occupé, celle dont il a fait l'objet spécial de ses observations, de ses méditations, de ses études, celle enfin qui est la première cause des beautés qu'on remarque dans ses ouvrages. Par ce moyen, on reconnoîtra que la partie dont Raphaël avoit fait choix étoit l'expression; celle du Corrège, l'harmonie; celle du Titien, la couleur; & l'on étudiera, l'on imitera principalement ces trois maî-

Digitized by Google

tres pour la partie dans laquelle chacun d'eux a excellé.

Raphaël eſt lui-même un exemple de l'utilité qu'un artiſte peut retirer de l'*imitation* de ſes prédéceſſeurs. Il avoit reçu de Pérugin, ſon maître, la manœuvre de l'art & la pratique d'un deſſin exact & correct : il prit à Florence, dans les ouvrages du Maſſacio, une première idée de l'antique, & celle d'une meilleure manière de drapper ; dans les ouvrages de Michel-Ange, la grandeur du trait ; dans ceux de Barthélemi de Saint-Marc, l'art d'empâter plus fortement ſes couleurs, & d'aggrandir ſes maſſes.

Après avoir copié dans les meilleurs maîtres quelques-unes des parties dans leſquelles ils ont excellé, il faut chercher dans la nature, & y copier des parties ſemblables : c'eſt ainſi que l'on compare la nature à l'art le plus exquis, & qu'on apprend comment la nature doit être vue par le grand artiſte.

Mais plus encore que les meilleurs artiſtes modernes, l'antique & la nature doivent être les principaux objets de l'*imitation* ; ils ont été les maîtres des plus grands maîtres, & c'eſt à eux ſur-tout qu'il faut demander des leçons. Ce qui eſt véritablement dangereux, c'eſt de ſe traîner ſur les traces d'un ſeul artiſte : on chargera ſes défauts, & l'on n'aura jamais toute ſa beauté ; aucun imitateur d'un ſeul maître ne s'eſt fait un grand nom ; les élèves de Raphaël lui-même n'auroient laiſſé qu'un nom obſcur, s'ils n'avoient pas eu des parties qui les diſtinguent de leur maître.

Le Pouſſin a beaucoup vu, beaucoup étudié, beaucoup obſervé ; mais il a peu copié. Il ſe contentoit

Digitized by Google

même de faire de légères esquisses des choses remarquables qu'il trouvoit dans les antiques ; ce qu'il ne faut entendre cependant que des antiques inférieures qui lui fournissoient des objets intéressans pour le costume. Il disoit souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Mais s'il a peu copié, il a beaucoup imité.

S'il est dangereux de se rendre copiste ou même imitateur servile, il faut convenir que c'est à l'*imitation* bien entendue que l'art doit ses progrès, puisqu'on doit reconnoître que si les artistes n'avoient pas mis à profit les découvertes de leurs prédécesseurs, l'art seroit toujours demeuré dans l'enfance de la barbarie. Un maître a détruit la roideur des formes, un autre la sécheresse du pinceau, un autre la symmétrie gothique de la composition : si ces maîtres n'avoient pas eu d'imitateurs, ces défauts dégraderoient l'art encore aujourd'hui comme du temps de nos pères.

L'*imitation* est non-seulement utile dans les premiers pas de la carrière, elle l'est dans tout le cours de la vie. Sans elle, l'imagination, livrée à elle-même, s'affoibliroit, tomberoit dans la langueur, & ne feroit que se promener dans le cercle qu'elle auroit déjà parcouru. Mais par l'*imitation*, on varie ses conceptions, & l'on parvient même à leur imprimer le caractère de l'originalité. Que cette *imitation* libre, originale, créatrice, prenne le titre d'émulation ; elle sera toujours l'effort d'un artiste pour prendre dans ses rivaux existans ou passés, les qualités qui les distinguent & qu'il veut surpasser encore.

Digitized by Google

L'invention, dit M. Reynolds, eſt une des plus grandes qualités caractériſtiques du génie; mais ſi l'on conſulte l'expérience, on trouvera que c'eſt en ſe rendant familières les inventions des autres qu'on apprend à inventer ſoi-même, ainſi qu'on s'habitue à penſer en liſant les idées d'autrui.

C'eſt avoir fait un grand pas dans la carrière de l'art que d'être parvenu à former aſſez ſon goût pour connoître & apprécier les beautés des productions des grands maîtres; car la ſeule conſcience de ce goût qu'on aura pour le beau, ſuffira pour élever l'eſprit, & l'affecter d'un noble orgueil, ſemblable en quelque ſorte à celui qu'il pourroit concevoir s'il avoit produit lui-même les objets qu'il admire. Notre eſprit ainſi vivement échauffé par le contact de ceux à qui nous voudrions reſſembler, acquerra immanquablement plus ou moins de leur manière de penſer, & recevra quelques étincelles de leur feu & quelques rayons de leur éclat. Cette diſpoſition à prendre involontairement l'air & les manières de ceux avec qui nous vivons, diſpoſition ſi forte dans l'enfance, nous la conſervons pendant toute notre vie, avec cette ſeule différence que, dans la jeuneſſe, l'eſprit eſt plus ſouple & plus capable d'*imitation*, au lieu que, dans un âge plus avancé, il devient plus dur & demande à être échauffé & amolli avant qu'il puiſſe recevoir une impreſſion profonde.

Les conceptions des grands maîtres doivent nous ſervir d'aliment à tous les âges. Elles ne ſont pas ſeulement une nourriture propre à notre jeuneſſe, mais encore une ſubſtance capable de donner de la vigueur à notre maturité. L'eſprit humain peut être comparé à

Digitized by Google

un terrein ſtérile par lui-même & qui ne produit point de fruits, ou ne donne au moins que de miſérables fruits acerbes & ſauvages, s'il n'eſt pas fortifié ſans ceſſe par une matière étrangère.

Le plus vaſte génie que la nature puiſſe produire, n'eſt pas aſſez riche par lui-même pour tirer tout de ſon propre fonds; celui qui ne veut mettre à contribution aucun eſprit que le ſien même, ſe trouvera bientôt réduit, par ſon extrême pénurie, à la plus miſérable de toutes les *imitations*; celle de ſes propres ouvrages. Il ſe verra obligé de répéter de nouveau ce qu'il aura déjà pluſieurs fois repété.

Se reſtreindre à l'*imitation* d'un ſeul maître eſt un moyen de ne jamais l'égaler : mais comme le peintre qui raſſemble dans une ſeule figure les beautés éparſes dans un grand nombre d'individus, produit une beauté ſupérieure à la plus belle nature individuelle; de même l'artiſte qui aura le talent de réunir les beautés de pluſieurs maîtres, approchera beaucoup plus de la perfection qu'aucun de ces maîtres.

Si Carle Maratte, qui imita Raphaël, le Guide, les Carrache, André Sacchi, conſerva toujours une certaine peſanteur dans l'invention, dans l'expreſſion, dans le deſſin, dans le coloris, dans l'effet général, il faut l'attribuer au génie peu vigoureux qu'il avoit reçu de la nature. L'*imitation* peut aider & nourrir le génie; elle ne le donne pas, & Maratte, qui cherchoit à imiter les meilleurs modèles dans chaque partie de l'art, n'a jamais, dans aucune, pu égaler aucun d'eux, ni ajouter un talent qui lui fût propre au talent qu'il imitoit.

Il eſt encore une autre ſorte d'*imitation* qu'on

Digitized by Google

appelle plagiat quand on en parle en mauvaiſe part, & c'eſt preſque toujours en mauvaiſe part que l'on en parle lorſqu'il s'agit d'un artiſte moderne. On emploie des termes plus honorables, quand il eſt queſtion d'artiſtes dont le temps a conſolidé la réputation. Cette *imitation* conſiſte à emprunter une penſée, un mouvement, une attitude, un ſite, un acceſſoire, une figure & quelquefois pluſieurs.

Quelquefois ces emprunts ſont faits avec tant d'adreſſe, qu'il eſt très-difficile de les reconnoître, ſurtout quand on tranſporte une figure d'un tableau d'un certain genre dans un tableau d'un genre très-différent, quand on prend une figure nue pour la draper ou une figure drapée pour en faire une figure nue, ou qu'on en change la plus grande partie de l'ajuſtement, ou quand la manière de l'artiſte qui emprunte eſt très-différente de la manière du premier auteur. Un peintre françois qui a joui toute ſa vie d'une grande réputation qui s'eſt affoiblie après ſa mort, & qui ſe diſtinguoit par une ſorte d'agrément que ſes admirateurs prenoient pour de la grace, empruntoit ſouvent des figures, des grouppes, des chaumières à des peintres allemands, flamands & hollandois dont le deſſin & toute la manière étoit fort différente de la ſienne. On ne reconnoiſſoit plus ces objets traités ſèchement & ſans grace par les premiers auteurs, quand il les avoit déguiſés par des ajuſtemens pittoreſques, ou par le ragoût de ſon pinceau.

On eſt aſſez généralement convenu d'abſoudre du crime de plagiat les artiſtes qui empruntent même des figures entières aux grands maîtres de l'antiquité. On ſait que, dans le tableau du *Pyrrhus ſauvé*, le Pouſſin

Digitized by Google

a repréſenté pluſieurs fois la figure antique du gladiateur ſous différens aſpects, & que, dans ſon tableau de l'extrême-onction, il a pris même en grande partie la compoſition du bas-relief antique qui repréſente la mort de Méléagre. Le tranſport d'un art à un art différent, peut rendre l'emprunt plus excuſable. Ainſi le Pouſſin a été regardé comme original lorſqu'il a tranſporté, preſque ſans y rien changer, le gladiateur dans un de ſes tableaux, & le Gros n'a été regardé que comme un copiſte d'un talent ſupérieur, quand il a imité en ſculpture, avec des changemens conſidérables, une ſculpture antique. C'eſt que les deux arts de peinture & de ſculpture différent dans les moyens qu'ils emploient pour imiter la nature ou les ouvrages de l'art; que le ſculpteur qui imite un ouvrage de ſculpture ne fait que copier des formes par le même procédé que le premier auteur a ſuivi, & que le peintre qui imite ou qui même copie un ouvrage de ſculpture, imite les formes par un moyen différent de celui qu'employoit le premier auteur, y ajoute encore la couleur qui ne ſe trouve pas ſur le premier ouvrage, & eſt ſoumis d'ailleurs à la néceſſité de vaincre une ſurface plate pour lui donner l'apparence du relief.

Cependant, comme le remarque M. Reynolds, un peintre qui prend une idée d'un autre peintre, moderne même, mais qui n'eſt pas ſon contemporain, & qui l'adapte à ſon ouvrage de façon qu'elle paroiſſe en faire naturellement partie, peut à peine être accuſé de plagiat. Mais ſi, loin de craindre l'accuſation de plagiat, il veut encore mériter de la gloire, qu'il entre en rivalité avec ſon modèle & ſe rende propre l'idée qu'il emprunte en ajoutant à ſa beauté. On ſait ce

Digitized by Google

qu'on a dit des plagiats, ou emprunts poëtiques : *Quand on vole, il faut tuer ſon homme.*

Perſonne n'a poſſédé dans un plus haut degré que Raphaël le don de l'invention. Mais quoiqu'il ſemblât pouvoir ſe contenter de ſes richeſſes naturelles ſans emprunter à ceux qui étoient moins opulens que lui, on apperçoit que lorſqu'il compoſa l'un des derniers & des plus grands de ſes ouvrages, il avoit ſous les yeux des études faites d'après le Maſſaccio.

En effet, dit M. Reynolds, il eſt aiſé de reconnoître qu'il a employé deux belles figures de ſaint Paul copiées d'après cet artiſte : il s'eſt ſervi de l'une pour ſon ſaint Paul prêchant à Athènes, & il a placé l'autre dans ſon tableau du même ſaint qui punit Elymas le magicien. Il a auſſi emprunté du Maſſaccio la figure qui, dans la prédication de ſaint Paul, ſe trouve placée entre les auditeurs, ayant la tête enfoncée dans la poitrine & les yeux fermés, comme une perſonne enſévelie dans de profondes réflexions.

Le changement le plus conſidérable qu'a fait Raphaël à ces deux figures de ſaint Paul, conſiſte dans l'addition de la main gauche qui ne ſe trouve point à l'original.

Pour ſon ſacrifice à Liſtrie, il a pris toute la cérémonie repréſentée ſur un bas-relief antique qu'on a publié depuis dans l'*Admiranda Romanarum antiquitatum veſtigia.* On pourroit produire un grand nombre d'autres exemples qui prouvent que Raphaël n'a pas dédaigné de puiſer ailleurs que dans ſa propre penſée.

Et il faut encore remarquer que l'ouvrage du Maſſaccio, où Raphaël a pris ſi librement ces figures, ſe trouve placé dans une égliſe de Florence & par conſéquent à peu de diſtance de Rome. Il n'a donc pu regarder

Digitized by Google

regarder cette *imitation* comme un plagiat déshonorant, puiſqu'il devoit être perſuadé qu'il ne manqueroit pas d'être bientôt découvert. Il étoit, au contraire, bien convaincu que ces emprunts ne pourroient nuire à la réputation qu'il avoit acquiſe pour l'invention ; &, en effet, il n'y a que ceux qui ne connoiſſent ni les matériaux ni la manière de les employer pour la compoſition des grands ouvrages, à qui de telles *imitations* puiſſent inſpirer une opinion déſavantageuſe à cet admirable maître.

Il ne faut pas cependant que cet exemple ſéduiſe des artiſtes qui, n'ayant pas les grandes qualités des conquérans, ne ſeroient traités que de voleurs. Ce n'eſt point avec le défaut abſolu d'idées perſonnelles, qu'il faut prendre aux autres leurs idées. Pour voler impunément, il faut être riche, & ſi l'on dérobe à ſes prédéceſſeurs ou à ſes contemporains, il faut être en état de reſtituer à la poſtérité.

Mais quand on a ſoi-même de grandes richeſſes & le talent de les faire valoir, on peut encore faire valoir celles d'autrui. La maſſe de ces richeſſes perſonnelles & empruntées ne faiſant plus qu'un même fonds, augmente le tréſor de la république des arts. C'eſt en imitant les grands maîtres qu'on devient un grand maître ſoi-même, & ce qui fut autrefois une erreur des naturaliſtes, eſt pour les artiſtes une grande vérité : le ſerpent ne devient dragon qu'en dévorant un ſerpent : *Serpens, niſi ſerpentem comederit, non fit draco.* (*Article extrait des ouvrages de MM.* REYNOLDS *&* MENGS).

IMPRESSION, (ſubſt. fém.). Ce mot exprime la ſenſation qu'excitent les ouvrages de l'art dans

l'ame des ſpectateurs. On dit d'un tableau qu'il fait une vive *impreſſion*, une *impreſſion* profonde; qu'il ne fait qu'une foible *impreſſion*, ou même qu'il n'en fait aucune.

On appelle auſſi *impreſſion* la préparation d'une toile, d'un paneau, deſtinés à être recouverts par le travail du peintre; on donne le même nom à la peinture à couches plates qu'on emploie dans les bâtimens, & enfin à l'art d'imprimer ſur le papier ou ſur quelqu'autre ſubſtance, le travail des planches gravées ſur bois ou ſur cuivre. Ces opérations ſont toutes mécaniques, & doivent être renvoyées au dictionnaire de la pratique des arts.

IMPROVISATEUR, (ſuſt. maſc.) Les Italiens nomment *improviſatori*, les poëtes qui font des vers ſur le champ, ſur quelque ſujet qu'on veuille leur propoſer. M. Reynolds a fait l'application de ce nom aux peintres qui ſe piquent de faire des tableaux à la hâte, & ſans avoir le temps de réfléchir.

Ce ne ſont point, dit-il, les ouvrages faits à la hâte, qui paſſent à la poſtérité, & qui bravent la critique. Je me rappelle qu'étant un jour à Rome, occupé à admirer le gladiateur dans la compagnie d'un ſculpteur habile, comme je remarquois l'eſprit avec lequel cette ſtatue étoit exécutée, ainſi que l'attention ſcrupuleuſe que l'artiſte a donnée au jeu de chaque muſcle, dans cette attitude momentanée de la force, il me dit qu'il étoit perſuadé que, pour faire un ouvrage ſi parfait, il falloit preſque la vie entière d'un homme.

Dans la poëſie qu'on peut regarder comme la ſœur

Digitized by Google

de la peinture, tout ce qui eſt fait à la hâte eſt bientôt oublié. Sur cette matière, le précepte & l'exemple d'un grand poëte, méritent toute notre attention. L'Abbé Métaſtaſio, qui jouit dans toute l'Europe d'un nom ſi célèbre & ſi bien mérité, commença ſa carrière par être *improviſateur*, eſpèce de poëtes aſſez commune en Italie. Il n'y a pas long-temps qu'un de ſes amis lui demanda s'il ne croyoit pas que l'habitude qu'il avoit contractée dans ſa jeuneſſe, d'inventer & de réciter des vers *ex abrupto*, dût être conſidérée comme un heureux commencement de ſon éducation. Il répondit qu'il penſoit au contraire, que cet exercice lui avoit été fort nuiſible, parce qu'il lui avoit donné l'habitude de la négligence & de l'incorrection qu'il avoit eu dans la ſuite bien de la peine à vaincre, pour y ſubſtituer une habitude contraire ; celle de mettre du choix dans ſes penſées, & de les exprimer avec juſteſſe & préciſion.

Quelqu'extraordinaire que puiſſe paroître ce que je vais dire, il n'en eſt pas moins vrai qu'en vain les peintres *improviſateurs*, ſi l'on peut ſe ſervir de ce terme, prétendent que tout eſt ſorti de leur penſée ; & qu'il eſt bien rare que, dans leurs prétendues inventions, il ſe trouve quelque choſe qui ait le moindre air d'invention & d'originalité. Leurs compoſitions ſont, en général, des biens-communs, ſans intérêt, ſans caractère, ſans aucune expreſſion, & on peut les comparer à des diſcours fleuris où il n'y auroit aucun ſens.

Je ne prétends pas cependant que le peintre renonce à l'avantage & à la néceſſité d'exprimer rapidement ſes idées par des eſquiſſes : je penſe, au contraire,

Digitized by Google

qu'il ne sauroit porter trop loin ce talent. Le seul mal qu'il y ait à craindre, c'est qu'il n'en reste là, & qu'ensuite il ne s'occupe point à donner de la correction à ses dessins, par l'étude de la nature, & ne prenne plus la peine de jetter les yeux autour de lui, pour voir les secours que les ouvrages des bons maîtres, pourroient lui fournir. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

INC

INCORRECTION, (subst. fem.). Ce mot ne se dit que des formes, & se rapporte par conséquent au dessin. On ne dit pas d'un peintre, qu'il est *incorrect* d'effet, de couleur, de clair-obscur, de composition : mais on peut lui reprocher d'être *incorrect* dans les contours. L'*incorrection* ne détruit pas toujours la grace ; le Corrège l'a prouvé. Elle accompagne ordinairement la grande beauté du coloris, parce que le peintre craindroit de fatiguer sa couleur en revenant sur les premières *incorrections* qui lui sont échappées ; parce qu'il donne plus de soin à la beauté des tons, qu'à celle des formes, & quelquefois même, parce qu'un vice de dessin lui procure une beauté d'effet. Il ne se refuse point au plaisir d'étendre une belle masse qu'il seroit obligé de resserrer, s'il donnoit à son dessin plus d'exactitude, &c. Un talent supérieur dans quelques parties capitales de l'art fait pardonner l'*incorrection* On ne connoît point de maître plus *incorrect* que Rembrandt, & son *incorrection* nuit à peine à sa célébrité. Comme l'école française est loin de se signaler par les grands prestiges de la cou-

Digitized by Google

leur, il ne lui eſt pas permis de s'abandonner à l'*incorrection*. (L.)

INDIVIDUEL, (adj.). Ce qui appartient à un certain homme en particulier, & non pas à l'homme en général. On dit *des formes individuelles*, pour ſignifier celles qui diſtinguent ſpécialement un individu. C'eſt l'imitation de ces formes *individuelles*, qui cauſe la reſſemblance des portraits.

Mais ces mêmes formes dans leſquelles il ſe trouve toujours quelque défectuoſité, détruiſent la grandeur du ſtyle qui convient à la peinture de l'hiſtoire. Les figures, il eſt vrai, doivent même dans ce genre, être étudiées d'après nature, ſans quoi l'artiſte perdroit deux qualités bien eſſentielles, la vérité & la variété; mais elles doivent être une imitation de la nature ennoblie, aggrandie, corrigée.

On ennoblit la nature, en négligeant tout ce qui, dans le modèle, a non-ſeulement un caractère bas, mais encore un caractère commun : on l'aggrandit en ne faiſant attention qu'aux formes grandes, caractériſtiques, & dont l'utilité eſt ſenſible; en les accuſant avec toute la fierté d'un artiſte, ſûr de connoître ce qui conſtitue la beauté, & en faiſant abſtraction des petites formes dont l'utilité eſt moins frappante : on la corrige en ſupprimant les défectuoſités qui n'appartiennent jamais qu'à l'individu : car ſi l'on veut comparer une même forme ſur un grand nombre de modèles, on reconnoîtra que ce qui eſt défectueux, doit ſe rapporter à la nature particulière, & non pas à la nature générale. On peut donc poſer pour maxime que

Digitized by Google

la perfection est la nature, & que la difformité est *individuelle*.

Il n'y a personne qui n'ait observé qu'en voyant une bonne imitation *individuelle*, c'est-à-dire, un portrait ressemblant, on croit connoître l'original. Le premier mot est ordinairement : *je l'ai vu quelque part*. L'effet d'un tableau d'histoire est manqué, si l'on peut, en le voyant, dire la même chose. Pour en être frappé comme on le doit, il faut qu'on n'ait vu nulle part d'hommes aussi beaux, aussi nobles, aussi imposans que les héros de ce genre idéal & sublime.

On admire dans Paul Véronèse, la grande machine de ses compositions & la beauté de son coloris : mais comme ses têtes sont des portraits, elles n'inspirent pas ce respect que doivent imprimer les grands personnages de l'antiquité. Les temps reculés où ces hommes ont vécu, nous font exagérer la beauté de leurs formes, & la fierté de leur caractère : notre imagination les aggrandit ; il faut que l'artiste les aggrandisse comme elle. S'il nous représente Brutus sacrifiant son fils à la patrie sous des traits que nous pouvons voir chaque jour, nous le trouverons d'autant moins ressemblant à l'idée que nous nous en sommes formée, qu'il ressemblera davantage à des gens que nous connoissons. Si les sages, les héros des anciens temps, pouvoient revivre & s'offrir à nos yeux, nous refuserions de les reconnoître parce qu'ils ne seroient que des hommes.

Il n'en est pas de même de l'histoire récente : comme les héros de cette histoire ont vécu dans un temps voisin du nôtre, nous ne sommes pas éloignés de croire qu'ils nous ont ressemblé. Quelquefois même nous con-

Digitized by Google

noiſſons les portraits de quelques-uns de ces héros : le peintre doit conſerver ces reſſemblances connues, & comme il repréſente ces perſonnages ſous leurs traits *individuels*, il faut auſſi, pour l'accord qui doit règner dans le ſtyle d'un même ouvrage, qu'il repréſente ſous des traits *individuels* les perſonnages même dont on n'a pas conſervé les portraits. Ce genre, ſuppoſant peu d'idéal, eſt inférieur au genre vraiment héroïque de l'hiſtoire ancienne, & ſe rapproche même à beaucoup d'égards de celui des portraits hiſtoriés. C'eſt à ce genre que Paul Véronèſe eût été principalement deſtiné par la nature, s'il avoit mieux connu l'expreſſion.

Qui croira jamais que la tête de l'Apollon du Belvedere ſoit le portrait fidèle même du plus beau jeune homme que l'artiſte ait pu connoître? Nous accorderons, ſi l'on veut, que cette tête vraiment divine a été faite d'après un ſeul modèle : mais combien les indications de ce modèle ont été aggrandies, ennoblies, & en quelque ſorte déifiées par l'auteur! Combien les grandes formes ont été rendues plus grandes encore! avec quel art les petits détails ont été ſacrifiés! & comme la fière & ſimple expreſſion d'une colère tranquille, telle que peut l'éprouver une puiſſance ſupérieure, ajoute encore à la beauté ſublime des traits!

Etudier la nature *individuelle*, la ſeule qui ſoit à notre diſpoſition, la dépouiller de ſes misères, & l'élever à la beauté que renferme l'idée de la nature générale, telle eſt l'obligation de l'artiſte qui cultive le genre poëtique de l'hiſtoire.

Mais s'il eſt permis, s'il eſt même ordonné de s'écarter de la nature *individuelle*, ce n'eſt que pour

Digitized by Google

l'embellir. Sans doute il vaudroit mieux que les tableaux d'hiſtoire offriſſent des portraits bien étudiés & reſſemblans, que des têtes comme nous en avons vu long-temps dans les tableaux de quelques-uns de nos peintres, qui ne s'écartoient de la nature commune que par une laideur qu'on pouvoit nommer idéale, parce qu'on n'en voyoit pas de modèles dans la nature vivante.

» Cela eſt bien ſingulier ! Où donc avez-vous » appris votre art ? Comment ! vous faites des oreilles » qui reſſemblent à des oreilles ! « diſoit, avec une ironie amère contre la pratique de notre école, un ſavant artiſte à un jeune peintre qui arrivoit de Rome, & qui eſt aujourd'hui l'un de nos plus célèbres maîtres. En effet, il ſembloit qu'on ſe fût fait alors un principe de négliger les extrêmités & même les têtes, & qu'on fît conſiſter la partie idéale de l'art dans une pratique arbitraire & libertine. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INGRAT, (adj. maſc.). L'homme *ingrat* eſt celui qui, dans l'ordre moral, ſe refuſe au ſentiment juſte & naturel qui doit l'attacher à quiconque de ſes ſemblables a employé pour lui des ſoins, des peines, ou qui a fait des frais de quelque nature qu'ils ſoient.

Dans le langage de l'art, un ſujet de peinture ou un objet que le peintre veut imiter, s'appelle *ingrat*, lorſque, (parlant figurément) il paroît ſe refuſer aux efforts, aux ſoins, aux moyens qu'emploie l'artiſte, pour l'illuſtrer, en quelque façon, par ſon art.

Mais dans la nature viſible qui, toute entière, eſt l'objet de la peinture, comment, direz-vous, certains

Digitized by Google

objets ſe refuſent-ils plus que d'autres aux travaux, aux ſoins & aux frais que fait l'artiſte? Voici ce qu'il faut obſerver à cet égard. Le ſuccès d'une imitation qu'entreprend l'art, dépend quelquefois de la nature de l'objet qu'on imite & doit répondre à ſa deſtination. Il ſe peut faire que cet objet trompe, pour ainſi dire, l'art, en ſe refuſant à ſes moyens, & il ſe peut encore qu'il ſe prête difficilement au but impoſé à l'artiſte.

Reprenons en peu de mots ces principales circonſtances, qui peuvent faire regarder un objet comme *ingrat*.

Un objet eſt, par ſa nature, *ingrat* pour l'art & ſe refuſe à l'imitation, lorſqu'il eſt, par exemple, très-difficile à bien obſerver. Ainſi l'objet fugitif, l'objet trop en mouvement, l'objet qui change ſouvent de formes, de couleurs, de caractère, eſt *ingrat*. Dans ce ſens, l'éclair diſparoît trop promptement. Certains accidens d'une tempête préſentent le ciel, l'eau, les ſubſtances mobiles dans des mouvemens ſi extraordinairement compliqués, que l'obſervation exacte, & par conſéquent l'imitation d'après nature, eſt comme impoſſible à l'artiſte.

En effet, non-ſeulement l'œil ne peut les fixer, mais la nature a peine à les retenir aſſez fidélement pour les imiter avec exactitude à l'aide du ſouvenir.

Il eſt une ſeconde difficulté que j'ai déſignée, ou une ſeconde cauſe de l'ingratitude d'un objet qui tient de bien près à celle que je viens d'expoſer.

Les moyens de l'art de peindre qui ſont détaillés dans ce dictionnaire, ſe trouvent dans quelques cas inſuffiſans pour l'imitation. Par exemple, la lumière

Digitized by Google

éblouiſſante de la foudre ne peut ſe rendre d'une manière qui ſatisfaſſe.

Les couleurs, de quelque manière qu'on les emploie, n'ont pas aſſez d'éclat; les procédés par leſquels on peut leur donner plus de brillant, c'eſt-à-dire, les oppoſitions & les autres artifices que l'art perfectionné met en uſage, ne peuvent porter l'effet des couleurs à cet éclat dont j'ai parlé & dont les hommes ont une idée ſans ceſſe renouvellée par la lumière du ſoleil & par celle du feu.

Il en eſt de même, comme je l'ai dit, de certains accidens des tempêtes; car ces accidens tiennent de ſi près au mouvement & à des effets ſucceſſifs & inſtantanés de ténèbres & de lumière, qu'ils ſe refuſent (pour en revenir au ſens figuré) à payer l'artiſte de ſes peines, de ſes ſoins, des frais enfin qu'il fait pour les obſerver & les imiter avec fidélité.

Ces objets ſont donc *ingrats* & à l'art & à l'artiſte.

Venons à l'ingratitude de certains objets, relativement à la deſtination que l'artiſte ſe propoſe ou qui lui eſt impoſée. Je me bornerai à une ſeule ſuppoſition. Que l'intention du peintre ou de celui qui l'emploie ſoit de faire naître des ſenſations agréables. Si les objets qu'on lui offre à repréſenter y ſont moins propres, il a plus de difficulté à y parvenir, & ces objets ſont *ingrats*, relativement à la deſtination.

Si l'on exigeoit de l'artiſte de peindre la Tentation de Saint Antoine, à-peu-près dans le genre de compoſition qu'a employé Callot, & de rendre ce tableau *aimable*, l'artiſte trouveroit les monſtres fantaſtiques qu'il ſeroit obligé de créer, fort *ingrats* aux ſoins &

Digitized by Google

aux peines qu'il prendroit pour remplir, avec leur secours, la tâche qu'on lui auroit imposée.

Tout objet trivial, burlesque ou bas, à plus forte raison tout objet rebutant, est donc, en général, *ingrat* pour l'artiste, sur-tout si l'on exige de lui d'intéresser & de plaire.

Ces objets ne deviennent favorables que dans l'intention qu'on auroit d'inspirer la dérision, de produire le burlesque. C'est dans ces intentions que sont employées les figures bizarres de Callot que j'ai cité; c'est ainsi que Hogarth, peintre satyrique anglois, a d'autant mieux rempli son but, en peignant les mœurs corrompues & les ridicules du pays où il a vécu, qu'il a rendu quelquefois ou plus burlesques ou plus rebutantes les actions, les attitudes, les figures enfin qu'il représentoit.

Ces objets alors, loin d'être *ingrats*, soit par leur nature, soit relativement à la destination de l'ouvrage, répondoient aux soins qu'il prenoit de les imiter & aux frais qu'il faisoit pour les bien saisir.

Au reste, le génie est riche & abondant en ressources pour combattre l'*ingratitude* des objets qu'il s'attache à représenter, & souvent on sait un tel gré à l'artiste d'avoir surmonté de grandes difficultés, que ce mérite supplée à ce qui, d'ailleurs, peut manquer à la perfection de l'ouvrage.

Cette observation conduiroit à des réflexions sur ce que la connoissance ou l'idée des difficultés surmontées ajoute au plaisir & à l'estime que font naître les ouvrages des arts; mais cette matière est plus curieuse qu'elle ne peut être véritablement utile aux artistes.

Il en peut résulter que les hommes en général ne

Digitized by Google

deſirent pas, dans les productions des arts, d'être parfaitement trompés. Ils veulent, comme dans les demi-ſommeils, goûter preſqu'à-la-fois le charme de l'erreur & la ſatisfaction de la connoître.

Cette ſenſation compoſée augmente le plaiſir, lorſqu'elle eſt dans une juſte proportion.

L'illuſion complette ſeroit d'une eſpèce fort différente de cette illuſion mixte dont je viens de parler, & c'eſt certainement cette dernière à laquelle doivent tendre les arts, lorſqu'ils veulent plaire aux yeux & affecter l'eſprit & l'ame. C'eſt à l'aide de cette illuſion mixte qu'on pleure avec délice à l'imitation toujours incomplette d'une action repréſentée ſur le theâtre, & même à l'occaſion de la repréſentation muette qu'offre un tableau. On n'a point honte de ſentir qu'on eſt trompé, & l'on ſe prête à l'être.

Les artiſtes peuvent donc compter ſur ce ſecours que leur prêtent les ſpectateurs, & dont ils ont trop ſouvent beſoin; mais ils doivent craindre que, s'ils n'ont pas fait aſſez de frais pour mériter qu'on les aide, on ne leur devienne contraire.

Je finirai en leur diſant : » Le mauvais choix » des objets trop *ingrats*, eſt ſouvent l'effet du peu » de méditation que vous y mettez, ou de ce que » vous comptez trop ſur l'indulgence qu'exigent les » moyens de l'art. «

Le parti plus ou moins heureux que vous pouvez tirer des objets *ingrats*, dépend de la méditation, des obſervations raiſonnées, & du travail auquel vous devez vous conſacrer.

Au reſte, tout ſujet eſt *ingrat* pour le peintre médiocre.

Digitized by Google

Au contraire, il eſt très-peu de ſujets ou d'objets abſolument *ingrats* pour le talent ſupérieur. La difficulté donne des forces au génie & les ôte au talent foible.

Je ne dois pas ramener le mot *ingrat* à ſon ſens le plus naturel; mais je dirai cependant que les élèves d'un bon maître ſont coupables du crime d'*ingratitude*, lorſqu'ils ne conſervent pas pour lui, toute leur vie, les ſentimens que des fils bien nés doivent à leurs pères. (*Article de M.* WATELET.)

INSCRIPTION, (ſubſt. fém.). Phraſe courte qu'on employe quelquefois pour ſervir d'explication à un ouvrage de l'art. On accompagne ordinairement d'inſcriptions, les ouvrages de ſculpture, ſur-tout quand ils repréſentent des hommes dont on veut conſerver la mémoire à la poſtérité : elles ſe gravent ſur les côtés de la bâſe; on en voit à toutes les ſtatues de nos Rois. L'*inſcription* de la ſtatue de Pierre I, à Péterſbourg, eſt d'une ſimplicité digne de l'antique. On lit ſur le rocher qui ſert de bâſe à cette ſtatue : *Petro I Catharinæ II.* La poſtérité conſervera trop long-temps en Ruſſie, le ſouvenir de Pierre I & de Catherine II, pour qu'il fût néceſſaire d'ajouter quelque choſe au nom de ces deux ſouverains. L'auteur de la ſtatue, M. Falconet, l'eſt auſſi de l'*inſcription*.

Les médailles portent des *inſcriptions* qu'on nomme légendes.

Dans l'enfance de l'art renaiſſant, le Cimabué, qui termina ſes jours avec le treizième ſiècle, s'aviſa de faire ſortir quelquefois de la bouche de ſes figu-

Digitized by Google

res, des rouleaux sur lesquels il écrivoit ce qu'il avoit prétendu leur faire dire. Ses successeurs n'adopterent pas cette invention.

Mais dans le quatorzième siècle, Bruno, peintre Florentin, qui, d'accord avec son confrère & son compatriote Buffamalco, avoit joué au bon-homme Calandrino, peintre lui-même, les tours plaisans qui nous ont été conservés par Boccace, fut dupe à son tour de la malice de Buffamalco. Fort embarrassé pour donner à ses figures l'expression convenable aux sentimens qu'il leur supposoit, il alla consulter son ami. Buffamalco, avec un sang-froid perfide, lui conseilla de faire revivre les rouleaux de Cimabué, & Bruno suivit bonnement cet avis. Il peignoit alors une femme en prieres devant Sainte Ursule qui lui apparoissoit. Un rouleau sortant de la bouche de la dévote, contenoit sa prière, & par le moyen d'un autre rouleau, Sainte Ursule faisoit la réponse. L'exemple de Bruno devint contagieux; les rouleaux écrits se multiplierent dans les ouvrages de peinture, & y occupoient une place considérable. On en voyoit à la bouche des personnages qui contenoient leurs discours; on en voyoit à leurs pieds qui contenoient leurs noms. C'étoit une grande ressource pour les artistes : elle leur épargnoit du travail, & leur otoit l'embarras de donner à leurs tableaux de l'accord & de l'effet, puisque l'effet & l'accord eussent été détruits par les banderoles blanches des rouleaux.

On prétend que l'illustre famille de Lévi, croit descendre de la tribu judaïque, dont étoit Marie mère du Christ. J'ai entendu raconter que dans un château appartenant à cette famille, on voyoit, dans

Digitized by Google

un vieux tableau, un seigneur de cette maison, à genoux devant la vierge. De sa bouche sortoit un rouleau, sur lequel on lisoit : *bon jour, Marie.* Et la vierge lui répondoit par un rouleau : *bon jour, mon cousin.*

Simon, l'un des plus habiles peintres du quatorzième siècle, mais qui vivra plus long-temps par les vers de Pétrarque que, par ses ouvrages, ne crut pas devoir abandonner les rouleaux. Il peignit Saint Regnier chassant le diable qui étoit venu le tenter. Le démon, la tête baissée, les épaules hautes, se couvroit le visage de ses mains, & sur le rouleau qui sortoit de sa bouche, étoit écrit : *ohimè, non posso più*, (hélas, je n'en puis plus).

Cet usage étoit trop ridicule pour n'être pas détruit quand l'art se perfectionneroit. Cependant il en resta long-temps quelques traces. On conserva la coutume d'écrire en lettres d'or, sur le champ des portraits, le nom de la personne représentée. Si Raphaël n'a pas conservé les rouleaux gothiques, il lui est encore arrivé d'écrire sur le tableau même le nom des personnages.

Paul Véronèse a représenté le repas chez le pharisien : la Magdeleine est aux pieds du sauveur ; deux anges tiennent en l'air un rouleau, sur lequel on lit : *gaudium in cœlo super uno peccatore pœnitentiam agente*, (On se réjouit dans le ciel, pour un pêcheur qui fait pénitence.)

On pourroit multiplier les exemples de ces sortes d'inscriptions. Elles sont toujours vicieuses : mais on louera l'artiste quand, par quelques moyens vraisemblables, il pourra faire connoître ou son sujet

Digitized by Google

ou ſon principal perſonnage, ou quelque choſe enfin qui facilite l'intelligence de l'action ou des ſentimens repréſentés. Il pourra quelquefois y parvenir, par une courte *inſcription* ſur un portique, ſur une bâſe de colonne, ſur une pierre, par le titre d'un livre fermé, par quelques mots ſur une page d'un livre ouvert, par une phraſe commencée ſur une lettre, &c.

Le plus bel exemple d'*inſcription*, compriſe dans le tableau même, nous eſt fourni par le Pouſſin. La ſcène eſt dans la molle & délicieuſe Arcadie : un jeune homme & une jeune fille, deux amans ſans doute, venoient dans un lieu favorable au plaiſir, chercher la volupté : ils y trouvent un tombeau & un berger, qui leur montre ſur la pierre ſépulcrale cette *inſcription : & in Arcadiâ ego.* (Et moi auſſi j'ai vécu dans l'Arcadie.) Quel paſſage de l'idée du plaiſir, à celle de la mort !

Un grand nombre de tableaux, ne font pas le plaiſir qu'ils devroient procurer, parce qu'on n'en conçoit pas le ſujet, ou l'idée de l'artiſte. Il ſeroit à ſouhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prît l'uſage d'ajoûter à la bordure, un écuſſon ou une banderole, ſur laquelle ſeroit écrit, en très-peu de mots, ce que le ſpectateur a beſoin de ſavoir.

Tout le monde connoît le teſtament d'Eudamidas, tableau du Pouſſin. Un ſpectateur qui n'en connoît pas le ſujet, ne verra qu'un mourant, un notaire & quelques témoins, & il n'éprouvera que l'impreſſion de triſteſſe, que donne l'idée de la mort. Mais comme l'imagination s'élève & s'aggrandit, comme l'ame conçoit des penſées nobles & généreuſes, comme le cœur ſe ſent épanoui par la douce impreſſion de la confiance

Digitized by Google

confiance en l'amitié, comme on se trouve reconcilié avec l'espèce humaine, quand on lit, au bas de l'estampe, gravée d'après ce tableau, les paroles mêmes du testament d'Eudamidas, conservées par Plutarque !

Une estampe porte du moins un titre, & il seroit facile d'en écrire un semblable, sur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les salles de l'académie royale de peinture & sculpture, savent que ces *inscriptions* ne feroient pas un mauvais effet. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INSTRUCTION, (subst. fém.) En proposant cet article, notre projet n'est pas de donner un traité sur les avantages du dessin dans l'éducation en général. Tout le monde a dit, que de bonnes leçons sur cet art perfectionnoient la manière de voir tous les objets de la nature, & assuroient les opérations de la main, pour toute la vie. On a dit qu'un bon maître de dessin développoit le goût du beau, sur tous les objets relatifs à l'art, dans tous ceux qui en avoient le germe, & qu'il enseignoit une langue universelle, seule capable de communiquer la connoissance d'une infinité de choses, que ni l'art d'écrire, ni même la faculté de la parole, ne pouvoit exprimer.

Cet article ne doit pas non plus offrir des détails sur la bonne méthode de donner des leçons élémentaires & pratiques des arts. On trouvera ces détails sous plusieurs mots de cet ouvrage, & dans beaucoup d'autres écrits composés par d'habiles artistes, parmi lesquels on peut distinguer les *principes du dessin de Gérard Laireſſe*, traité qui se trouve à la tête d'un

Digitized by Google

ouvrage de ce maître, intitulé *le grand livre des peintres*, &c.

Nous voulons seulement discuter, sous ce mot *instruction*, la meilleure méthode à employer pour former de grands artistes; 1°. en examinant celles qui sont adoptées dans toutes les écoles existantes, 2°. en hazardant quelques-unes de nos opinions, toujours appuyées sur l'exemple de ces hommes célèbres qui n'ont pu encore être égalés.

L'usage commun des écoles vivantes de peinture, est d'envoyer à l'étude du modèle, le jeune homme qui a acquis un peu de facilité à manier le crayon. Il passe plusieurs années à suivre ce travail dans nos académies, & souvent encore dans les ateliers de ses maîtres. Qu'obtiennent ces jeunes gens de leur persévérance? l'art de dessiner une figure d'homme, dans une attitude souvent froide & presque toujours contrainte. A quel dégré portent-ils cet art? A savoir produire un effet piquant, par l'opposition presque toujours exagérée du noir & du blanc, à faire un trait sûr, net, & léger, ou bien un contour toujours coulant & gracieux, ou enfin à ressentir des formes avec exagération, très-souvent à contre-sens, & tout cela, suivant les préjugés dont ils sont imbus par l'exemple de leurs maîtres, ou de leurs camarades. Ils parviennent à donner à ces figures des têtes coëffées avec une sorte de goût, des doigts & des orteils articulés avec une netteté, qu'on prend souvent pour l'assurance du savoir. Sont-ils parvenus à ce dégré; ils obtiennent des récompenses, but de toute leur ambition, & si leur talent n'est pas borné à ce mérite, au moins ne s'élèvent-ils guere, dans cette partie,

Digitized by Google

au-dessus du point où il falloit atteindre pour obtenir les prix, uniques objets de tous leurs désirs.

Cependant on les occupe à copier quelques tableaux, ou même à peindre d'après le naturel; on les instruit dans l'art de manier le pinceau avec grace, sur-tout avec facilité, & avec une netteté dont on fait le point capital, & qui distingue bientôt ce qu'on nomme avec enthousiasme, de grands talens.

Si celui qui en est doué au degré convenu, a acquis en même temps le sentiment des masses fermes & tranchantes en clair & en brun, si dans son coloris, il sait conserver la vivacité des couleurs de sa palette, si ses chairs sont d'une variété de teinte, à laquelle on donne beaucoup d'estime, si sur-tout elles sont d'un brillant éblouissant, alors son triomphe est certain, & beaucoup de gens sont persuadés, presqu'autant que lui-même, qu'il n'a plus rien à acquérir.

Il va alors en Italie, trop mûr pour profiter essentiellement des grands modèles qui s'y voyent. Cependant ces exemples frappans lui échauffent l'imagination, si la nature l'a doué de cette belle qualité, & il revient en son pays éclairé de quelque étincelle du foyer des arts.

Mais rarement la substance a pénétré avec profondeur, parce qu'une pratique décidée avoit rempli tous les pores du goût & du génie; au bout de quelques années ses ouvrages, uniformes entr'eux, paroissent sans intérêt, & le grand homme s'évanouit en ne laissant sur la scène qu'un homme d'un talent peu distingué.

C'est ainsi que de cette foule presqu'innombrable d'élèves que forment en cinquante ans toutes les

Digitized by Google

académies de l'Europe, à peine s'en voit-il deux dont les noms puiſſent paſſer avec éclat dans le ſiècle ſuivant. Il eſt bon de remarquer que ces élus ſe ſont immortaliſés, parce qu'ils ont eu un ſtyle très-diſtinct du reſte de l'école, parce qu'écartés de la route battue, moins eſclaves des opinions admiſes, ils ont ſuivi l'impulſion de leur génie, ou encore parce qu'ils ont étudié l'art d'une manière approfondie.

Mais revenons ſur la méthode adoptée depuis plus d'un ſiècle; nous croyons qu'elle a de grands inconvéniens : d'abord, parce qu'on en fait l'*éducation* de tous ceux qui doivent exercer les arts, & qu'on la rend univerſelle à tous les genres & à tous les eſprits. En ſecond lieu, elle eſt très-vicieuſe, en ce qu'elle éloigne de cette préciſion & de cette juſteſſe d'imitation, qui eſt le ſeul chemin par lequel on puiſſe parvenir à l'excellence du deſſin que le peintre recherche auſſi ſpécialement que le ſculpteur.

En effet, on envoie les jeunes étudians copier un modèle poſé pendant deux heures, dans une attitude ſouvent pénible. Que réſulte-t-il de ce travail? ou l'élève copie avec la plus grande fidélité poſſible ce qu'il voit, & alors il s'habitue à une foule d'incorrections que montre la nature humaine, quelqu'effort qu'on ait fait pour la bien choiſir, & à des *enſembles* incertains, quel que ſoit le peu de vacillation du patient modèle : ou l'élève prend un parti décidé ſur l'attitude dont il ne rend que l'à-peu-près, & ſur les formes qu'il ne copie qu'en ſuivant des ſyſtêmes. Pour ce dernier, la route eſt plus courte, & ſes productions pourront bientôt avoir l'air du mérite. Quoiqu'il en ſoit, les uns & les autres ont pour but

Digitized by Google

unique, celui de bien faire ce qu'on nomme une *académie*.

Cependant le peintre d'hiſtoire ou le ſculpteur ne doit pas étudier comme le peintre qui ſe deſtine au genre familier, ou comme celui qui n'a beſoin de connoître la figure humaine que comme un acceſſoire à ſes marines ou à ſes payſages.

On devroit encore avoir égard aux inclinations particulières des jeunes gens dans le choix des *inſtructions* qu'on leur donne. Par exemple, ſi un élève annonçoit une grande diſpoſition à devenir coloriſte, ce ſeroit riſquer de détruire cette diſpoſition, que de le détourner des études qui pourroient favoriſer ſon penchant, pour le fixer conſtamment ſur le travail qui conduit à la ſévérité des formes : car alors avec la très-grande incertitude qu'il pût jamais ſentir ce mérite, on l'arrêteroit dans la route où la nature lui promettoit du ſuccès. Celui dont l'imagination ſeroit fantaſque, & qui promettroit le talent que les Italiens nomment *la fantaſia*, mot que nous ne rendons que très-imparfaitement par ceux de goût, de *caprice* &c., cet élève, dis-je, perdroit de vue le genre dans lequel ſeul il pourroit réuſſir, ſi on vouloit le contraindre à ne produire que par ces loix ſévères & calculées que le Sueur, Pouſſin & d'autres grands-hommes nous dictent dans leurs ouvrages.

C'eſt ainſi qu'on n'eût jamais eu d'Albane, ni de Sacchi, ſi ont eût voulu leur faire prendre le ſtyle de Ribera, ou de Michel-Ange; ni de Géorgion, ni de Baſſan, ſi on eût exigé d'eux la fineſſe, la préciſion & la légèreté du Guide; c'eſt ainſi enfin que jamais Benedette Caſtiglione, Paul Véronéſe, ne ſe fuſſent

Digitized by Google

abandonnés à leurs inventions originales, ſi on eût voulu ſoumettre leurs compoſitions à la marche réfléchie de celles du Dominiquin, & de Raphaël.

Qu'on ne diſe pas que la force impérieuſe du naturel, ſait vaincre toute la réſiſtance qu'on voudroit lui oppoſer, parce qu'en effet, il eſt des exemples de quelques élèves qui ont briſé les barrières fatales qu'on vouloit oppoſer à leur goût particulier : le nombre en eſt infiniment petit. Dans les arts, comme dans la nature, les fruits dépendent des ſemences, & ce n'eſt qu'en donnant à chaque terrein l'emploi qui lui eſt propre, qu'on peut s'attendre à une récolte favorable.

Mais revenons au travail, d'après le modèle vivant, auquel on force tous les jeunes peintres ou ſculpteurs, dès leur entrée dans la carrière. Nous le regardons comme contraire à cette correction, à laquelle on prétend les faire parvenir. En effet, quel eſt le ſeul moyen de l'acquérir ? N'eſt-ce pas d'habituer la vue à être *juſte*, afin d'exprimer les objets avec exactitude ? Or, comment bien voir, & comment copier fidelement, ſi le modèle eſt mobile ? Comment, ſi au bout d'un très-court eſpace, le modèle, par le mouvement ſeul de la reſpiration, offre des changemens réels, l'élève pourra-t-il vérifier la juſteſſe d'un *enſemble*, qu'il aura eu le rare talent de placer avec une vivacité inexprimable ?

Mais ſuppoſons ces places conformes au premier moment de la poſe ; comment copiera-t-il le trait avec juſteſſe, d'après un objet dont la mobilité le fait changer à chaque inſtant. Il faudra donc que ſon deſſin ſoit terminé de mémoire & d'après les

Digitized by Google

exemples que ſes maîtres ou ſes aînés lui ont donnés. Cependant ce mérite pratique s'acquiert; on l'aſſaiſonne même d'une certaine fermeté d'exécution. Mais eſt-ce par un exercice de deſſin arbitraire qu'on parviendra à être deſſinateur pur & exact? Non; on s'éloigne au contraire pour jamais du chemin des vérités, & on n'y rentrera plus, ſi ce n'eſt par un retour violent ſur une marche ſi erronnée.

Une preuve de la vérité de notre aſſertion, c'eſt qu'on a vu des élèves de la première force dans ce genre de deſſins faits devant le modèle, n'être pas en état de rendre, je ne dis pas ſeulement une main ou une tête, mais l'objet le plus ſimple, avec cette juſteſſe, cette préciſion en quoi conſiſte l'art de deſſiner exactement.

Latour, peintre de portraits, qui étoit aſſez précis dans ſes *enſembles*, conſeilloit aux commençans de deſſiner des *pots à l'eau*, *des chandeliers*, &c. long-temps avant que de copier les êtres animés. Ne réduiſons pas, ſi l'on veut, les étudians, à des meubles de ménage; mais conſeillons leur pour objet de leur travail, ces plâtres moulés ſur l'antique, ou ſur d'autres belles ſculptures, qu'en terme d'attelier on appelle *boſſes*, expreſſion elliptique, qui ſignifie *ſculptures de ronde-boſſe*. Quels fruits ne réſultera-t-il pas de les copier avec perſévérance? D'abord, leur immobilité donnera la facilité de vérifier à pluſieurs repriſes la copie qu'on aura faite, d'où naîtra le talent de faire avec juſteſſe. En ſecond lieu on y apprendra les proportions les plus parfaites du corps humain. Enfin ces modèles accoutumeront à la netteté & à la ſimplicité des formes, l'œil des jeunes élèves toujours détourné du beau choix

Digitized by Google

par les miſérables détails d'une nature imparfaite & ſouffrante ; détails qui lui cachent ces formes ſolides, ces traits déterminés dans leſquels ſeuls réſident les organes du mouvement. Ce ſavoir eſt, comme nous l'avons dit au mot *hiſtoire*, d'une néceſſité abſolue pour le grand ſtyle.

On objectera peut-être qu'un élève long-temps occupé à copier des objets immobiles, ne pourra jamais faire profit de la nature en mouvement. C'eſt ici que l'*inſtruction* d'un maître attentif eſt importante. Il faut qu'il habitue ſon diſciple à ſaiſir l'*enſemble* de l'objet de ſon imitation avec le plus de célérité poſſible, ſans cependant contraindre le caractère particulier de ſon eſprit. Car, (& ceci eſt une obſervation importante) plus il ſera enclin au plaiſir enchanteur de la préciſion, moins dans les commencemens il la ſaiſira avec promptitude, & ce ne ſera que par de longs & rigoureux examens, par des retours continuels ſur ſon travail, qu'il deviendra prompt & exact tout à-la-fois.

Ajoutons à ces raiſonnemens, qui ne manqueront pas de trouver de routiniers contradicteurs, des témoignages irrécuſables pour les gens de bon goût. Léonard de Vinci, Pérugin, Michel-Ange, Raphaël, André Mantegna, J. Belin, Jean Couſin, enfin tous les chefs d'écoles, à qui, ſans la plus rebutante ignorance, on ne peut refuſer les premiers rangs dans le mérite du vrai, ont vécu dans des temps où les êtres inanimés ont dû faire les premiers objets de leurs études. S'ils ont copié le modèle vivant, c'eſt quand ils ont voulu & qu'ils ont été en état de le faire : il n'y avoit pas de lieu public établi pour ce travail. Cependant,

Digitized by Google

ſans cette précieuſe reſſource pour les progrès, ils ſont devenus les uns exacts, les autres ſublimes deſſinateurs. Concluons ſur ce point que, ſans une grande *inſtruction*, ſans une ſuffiſante habitude de deſſiner, on ne doit pas ſe livrer à copier le modèle vivant.

Si le maître rencontroit un élève ſpirituel, ardent, mais incapable de cette patience que demande l'étude de la correction, il ne faudroit pas en déſeſpérer ni le contraindre à l'étude que nous venons de preſcrire. De Piles dit que l'eſprit du peintre eſt libertin de ſa nature : ce qui veut dire qu'il aime la liberté. C'eſt, en effet, en le laiſſant agir librement, ſouvent même, ſans lui indiquer aucun plan, qu'on peut le mieux épier & découvrir ſes véritables diſpoſitions pour parvenir enſuite à les ſeconder. Le jeune peintre paroît-il ſentir le coloris; il ſuffira de l'inſtruire des principes, diſons mieux, de les lui faire découvrir dans la nature, & dans cette partie, principalement, de l'écarter des écueils auxquels expoſent les ſyſtêmes, les conventions de la mode, & ſur-tout la manie d'une méthode excluſive. En effet, qui peut borner l'étendue des teintes à donner dans les différens tableaux ? La nature ne montre-t-elle pas une diverſité infinie dans les divers genres de lumières qui éclairent les objets, dans la variété que produiſent les climats, les ſites, les ſaiſons, les inſtans du jour, &c.

A l'étude de ces ſublimes différences, la bonne *inſtruction* joint celle des moyens que l'art peut employer avec le plus de ſolidité & de ſuccès. C'eſt ainſi que, par des exemples bien choiſis & qui ont eu l'approbation des ſiècles, on laiſſe les talens s'aſſeoir, ſe fonder & s'élever ſur les baſes du goût & des organes particuliers de chaque diſciple.

Digitized by Google

En eſt-il un qui, dans ſes compoſitions, montre des idées neuves & de la facilité à inventer? Il ſuffit également de lui montrer ces principes immuables que préſente la nature quand elle nous offre des mouvemens de plans, de lumières, & de diſtributions qui excitent l'intérêt univerſel. Par ces idées générales, on n'aura point à craindre que ſes conceptions ſoient égales pour tous les ſujets; au contraire, elles en prendront les formes diverſes, & il aura l'avantage bien précieux & bien rare d'expoſer encore à nos yeux des traits de cette ſimplicité que j'appelle *virginale*, qui ne peut partir que d'un eſprit aſſez heureux pour ignorer les conventions, ou, au moins, pour en connoître les dangers.

Tels ſont donc les moyens d'*inſtruction* qui nous ont paru les plus propres à faire éclorre des peintres nouveaux, & des talens variés Cette marche eſt plus lente ſans doute que celle de montrer ſans relâche à un jeune homme adroit une pratique décidée ſur tous les points mécaniques de l'art qu'il ſaiſit en peu d'années, & qui impoſe néceſſairement des bornes à ſes diſpoſitions naturelles. Par cette méthode, ſans doute, on ſera plus sûr de faire beaucoup d'artiſtes; par celle que nous indiquons, ils ſeront des hommes diſtingués, ou rien. Eh! comme l'a dit un grand adminiſtrateur: Quel beſoin l'état a-t-il d'un grand nombre de peintres, de ſculpteurs & de graveurs médiocres? (1)

Peut-être ne trouvera-t-on pas ſuffiſant que nous ayons traité d'une manière ſi générale l'*inſtruction* convenable aux hommes deſtinés aux talens, & que

(1) M. Necker, Compte rendu en 1782.

Digitized by Google

nous n'ayons parlé que des grandes parties relatives au deſſin, au coloris & à la compoſition. Cependant nous croyons avoir rempli notre objet, ſans qu'il ſoit néceſſaire de nombrer la multitude des ſciences dans leſquelles un artiſte diſtingué doit être *inſtruit*. C'eſt une matière ſur laquelle on a parlé dans cet ouvrage; elle eſt d'ailleurs connue de toutes les perſonnes qui cultivent les talens : mais, toujours fidèles à nos principes, nous obſerverons que, de la multitude des connoiſſances que de Piles & les autres écrivains ont indiquées, on ne doit inſtruire chaque artiſte que dans celles qu'il adopte par goût, & qui ſont propres à ſon genre & à ſon eſprit, afin qu'il ne perde pas ſes forces à cueillir des fruits dont il ne pourroit faire uſage.

Ce ſeroit auſſi l'occaſion de s'étendre ſur la queſtion intéreſſante; ſavoir ſi les hommes diſtingués par leurs talens doivent communiquer la connoiſſance de la peinture & de la ſculpture, à prix d'argent, ou s'ils doivent répandre l'*inſtruction* d'une manière auſſi noble que l'art lui-même. Mais, outre que ce ſeroit le ſujet d'un long traité, il a été diſcuté avec beaucoup de détails intéreſſans dans les œuvres de M. Falconet, édition de 1786, tome 1, page 299. Cet auteur préfère ouvertement l'*inſtruction* gratuite, & il eſt peu d'ames pénétrées de la nobleſſe de l'art, qui ne partagent cette généreuſe opinion.

Cependant nous penſons qu'un artiſte, gêné dans ſa fortune, eſt excuſable de ſe faire dédommager, par un léger payement, de l'emploi du temps, & des frais qu'entraîne une ſuite de leçons lumineuſes & ſoignées. Mais quel eſt celui qui, rencontrant un pa-

Digitized by Google

turel doué tout à-la-fois de vertus & de diſpoſitions aux talens, ne renonçât au tribut qu'un tel élève n'auroit pas la facilité de payer, pour l'inſtruire & même l'aider dans la longue & diſpendieuſe carrière des arts? (*Article de M.* ROBIN.)

INTÉRÊT, (ſubſt. maſc.). Nous ne prenons pas ici ce mot comme ſignifiant l'avantage pécuniaire qu'un artiſte retire de ſes productions; mais dans le ſens de l'impreſſion vive ou profonde que cauſe un ouvrage de l'art ſur l'eſprit des ſpectateurs. Un livre a de l'*intérêt*, quand il ſe fait lire avec avidité; un tableau a de l'*intérêt*, quand il arrête le ſpectateur & ſe fait voir long-temps avec un plaiſir toujours nouveau.

Un artiſte, ou même un amateur ſenſible à la belle manœuvre de l'art, peut s'arrêter long-temps avec complaiſance à conſidérer une feuille de plante bien peinte, une partie peu importante par elle-même, mais traitée avec tout le ragoût du pinceau. Ce plaiſir, qui n'eſt ſenti que par les gens du métier, ou par le petit nombre de perſonnes qui en connoiſſent les détails, n'eſt point aſſez général ni même aſſez vif pour mériter le nom d'*intérêt*.

Pour que l'*intérêt* ſoit complet, il doit réſulter du ſujet même, & de la manière dont il eſt traité. Un ſujet fort intéreſſant par lui-même, & traité par un artiſte médiocre, n'excitera, dans l'eſprit du ſpectateur, que le regret de voir qu'il eſt tombé en de mauvaiſes mains.

Pour qu'un ſujet excite de l'*intérêt*, il faut qu'il s'explique lui-même, & qu'il offre une action capable d'émouvoir les paſſions, ou qu'il ſoit antérieurement connu du ſpectateur.

Digitized by Google

Un enfant à la mamelle, étendu sur le sein d'une femme poignardée, & suçant à-la-fois le lait & le sang de sa mère; voilà un sujet qui s'explique assez lui-même, qui cause par lui-même assez d'*intérêt*. Peu m'importe que cette femme ait été poignardée au massacre de la Saint-Barthélemi, au sac d'une ville, dans une sédition, ou par la rage avide des brigands : le temps, le lieu, la cause, me sont indifférens; le sujet seul fera toujours frémir un homme sensible, & pleurer une tendre mère.

Si je vois une jeune fille expirante sur le corps d'un jeune homme qui n'est plus, leur âge, leur beauté, leur malheur, m'intéressent sans doute; mais l'*intérêt* sera plus vif si je sais que ce sont deux amans, Pirame & Thisbé, & si je connois les causes touchantes de leur malheur.

Qu'un tableau me représente, dans un taudis, un vieillard & une femme décrépite, prenant ensemble un repas agreste, ce sujet vulgaire m'inspirera peu d'*intérêt* : mais si je sais que ces deux personnages sont Philémon & Baucis, l'idée de leur piété conjugale excitera dans mon ame un *intérêt* d'autant plus touchant qu'il sera lié à des idées de vertu, & la pauvreté de ces époux me les fera trouver encore plus respectables. Alors je fixerai mes regards sur leurs vénérables têtes; & si l'artiste a bien exprimé dans leurs yeux éteints par l'âge, la tendresse qui leur conserve encore quelqu'éclat, si leurs lèvres sont animées par le sourire du sentiment, le tableau m'attachera, je ne le quitterai qu'à regret, & j'en conserverai long-temps un profond souvenir.

Un tableau représente un enfant entouré de vieillards

Digitized by Google

qui l'écoutent avec attention. Si l'enfant eſt beau ; ſa beauté cauſera de l'*intérêt*, parce que la beauté intéreſſe toujours. On ſuppoſera d'ailleurs que c'eſt un enfant aimable, & qui, dans l'âge le plus tendre, montre déja de l'eſprit, puiſque des vieillards daignent l'écouter. Mais combien s'accroîtra l'*intérêt* ſi le ſpectateur eſt chrétien, s'il ſait que cet enfant eſt Jéſus-Chriſt, dans le temple de Jéruſalem, au milieu des docteurs, & commençant déja ſa divine miſſion !

L'artiſte qui ſe propoſe d'intéreſſer, choiſira donc des ſujets capables de parler ſans interprêtes à tous les ſpectateurs, & d'intéreſſer par eux-mêmes ; ou il les puiſera dans les livres ſaints que tous les chrétiens doivent connoître, ou dans l'ancienne mythologie qui eſt familière à tous les hommes dont l'éducation n'a point été négligée, ou dans les parties de l'hiſtoire grecque & romaine qui ſont généralement connues.

Mais, dans ces ſources même, il eſt un grand nombre de ſujets qui ſont connus, qu'on eſt obligé de traiter, & qui cependant ne peuvent cauſer un *intérêt* fort vif : le grand artiſte ſaura leur en donner un, le plus puiſſant de tous, celui dont les anciens faiſoient le but de l'art ; l'*intérêt* de la beauté. Repréſentez Vénus, Junon, Pallas ; repréſentez même une figure tirée de nos livres religieux, telle que la Madeleine ou la Vierge elle-même : on reconnoîtra ces figures iſolées, mais par elles-mêmes elles intéreſſeront peu ; faites-les belles, & vous créez l'*intérêt*.

Ceux-là ſe trompent qui croient intéreſſer plus vivement par un ſujet compliqué que par une ſeule figure ; ce qui eſt vrai ſeulement, c'eſt que plus leur ouvrage eſt ſimple, & plus il a beſoin d'être ſou-

Digitized by Google

tenu par la beauté. Les monumens de l'antiquité qui inſpirent un *intérêt* plus vif & plus général, ſont la Vénus de Médicis & l'Apollon du Belvedere. J'oſe même croire que ces figures iſolées intéreſſent plus que le grouppe du Laocoon, quoique les figures de ce grouppe aient la beauté dont elles ſont ſuſceptibles & l'*intérêt* qu'inſpirent leurs douleurs.

Le Brun eſt l'un des peintres françois qui ait le mieux connu la grande machine : il a produit un nombre conſidérable de grandes compoſitions, & a raſſemblé dans toutes de très-belles parties de l'art. Quel eſt cependant de tous ſes ouvrages connus, celui qui inſpire le plus vif *intérêt* ? Je ne le demande pas aux artiſtes qui, chacun ſuivant ſon inclination & le genre qu'il profeſſe, pourroient donner la préférence à certaines parties abſtruſes de l'art ou même du métier ; je ne le demanderai pas aux amateurs qui ſemblent quelquefois oublier leurs ſenſations propres pour paroître ſentir comme les artiſtes ; je le demanderai au public, qui eſt le vrai juge de l'art pour la partie dont il s'agit en ce moment : l'ouvrage de le Brun qui l'intéreſſe le plus eſt la Madeleine pénitente, que l'on voit aux Carmelites de la rue Saint-Jacques. Quand une foule d'artiſtes, d'amateurs, de connoiſſeurs, penſeroient autrement que le public, le public a raiſon. Il ne connoît pas cet art trop ſouvent factice des grouppes qui le fatiguent plus qu'ils ne lui plaiſent ; il ne connoît point toute cette étude vraie, & toutes ces conventions du coloris qui, par le défaut d'habitude, n'ont pas pour lui les mêmes charmes que pour les curieux ; il ne connoît pas tous ces plans dégradés qui ſont une des grandes difficultés de l'art, & dont ſouvent

Digitized by Google

il ne ſent pas même la vérité quand on veut la lui faire remarquer, parce que ſouvent, en effet, cette vérité eſt mêlée de trop d'illuſions : mais il voit Madeleine belle & affligée, il ſe livre à la double impreſſion qu'excite en lui la beauté & la douleur ; il plaint Madeleine parce qu'elle ſouffre ; il la plaint encore plus parce qu'elle eſt malheureuſe & qu'elle eſt belle, car c'eſt un mouvement naturel de vouloir épargner toute ſenſation affligeante à la beauté : il ſe livre d'autant plus fortement au ſentiment qu'il éprouve, que ce ſentiment n'eſt partagé par aucune autre figure, que Madeleine eſt ſeule, & que, par conſéquent, elle parle ſeule à ſon cœur.

Les Grecs étoient très-ſenſibles, & l'on doit reconnoître qu'ils ne ſe ſont pas trompés ſur ce qui appartient au ſentiment. C'eſt par une très-juſte obſervation de ſentiment qu'ils ont généralement compoſé d'un très-petit nombre de figures les ouvrages de l'art. Ils ſavoient que l'*intérêt* le plus puiſſant réſulte de l'unité, & qu'on l'affoiblit d'autant plus qu'on le partage ſur un plus grand nombre d'objets.

Ils ſemblent n'avoir prouvé, par quelques ouvrages, qu'ils étoient capables de ſuivre les loix que nous avons établies dans la compoſition, que pour faire reconnoître que leur ſimplicité ne venoit pas de leur impuiſſance, mais de leur choix.

Si, dans les ouvrages de l'art, un ſujet n'intéreſſe qu'autant qu'il eſt généralement connu, ou généralement ſenti, on voit combien peu d'*intérêt* doivent inſpirer ces ſujets allégoriques qui offrent une énigme à deviner. Si la figure allégorique offre une très-grande beauté, ce n'eſt que par ſa beauté qu'elle intéreſſe :

Digitized by Google

si elle n'a pas ce moyen d'attacher le spectateur, il se retire avant d'avoir pris la peine de trouver le mot de l'énigme.

Si l'*intérêt* ne peut être excité dans toute sa force que par un seul objet, il est aisé de s'appercevoir qu'on l'affoiblit en proportion qu'on multiplie davantage les figures. Accompagnez la Madeleine de le Brun d'une figure qui fera le personnage de consolatrice; mon attention, & par conséquent mon *intérêt*, se partagent entre la consolatrice & l'affligée; & comme mon attention n'aura plus un objet unique, elle sera par conséquent plus foible, & l'*intérêt* ne manquera pas de s'affoiblir avec elle. Au lieu d'une consolatrice, placez-en plusieurs; mon attention est encore plus partagée, & mon *intérêt* plus foible.

Mais l'art a, dira-t-on, des moyens d'appeller sur-tout au principal objet. L'art reconnoît donc que c'est par un seul objet qu'il peut exercer sur moi toute sa puissance; mais au lieu de me rappeller à ce seul objet par des moyens incertains, il en est un plus assuré, c'est de ne me présenter que lui.

L'art, j'en conviens, auroit trop à perdre, s'il se bornoit toujours à une seule figure; mais il gagnera beaucoup en suivant la loi que se sont en général imposée les anciens & Raphaël, d'épargner autant qu'il est possible les figures, de dire beaucoup avec peu, & d'indiquer, quand il le faut, un grand nombre de figures, en n'en montrant qu'un petit nombre.

J'entre dans une très-nombreuse assemblée : aucun objet particulier ne me frappe; je ne vois qu'une foule; j'éprouve seulement ce plaisir vague qu'excitent dans l'organe de la vue les couleurs variées qui com-

Digitized by Google

poſent les différentes parures : mais enfin je parviens à démêler une perſonne qui m'intéreſſe, je m'attache à elle, c'eſt avec elle que je cherche à m'entretenir, & je ſens que mon ame ſeroit plus ſatisfaite ſi nous n'étions que deux.

Tel eſt l'effet que produiſent ces tableaux vantés qu'on appelle de grandes machines, & qui, ſur une vaſte toile, m'offrent une multiplicité de figures. Il en eſt comme d'une aſſemblée nombreuſe, je ne vois d'abord qu'une foule : ma première exclamation eſt, *bon Dieu, que de monde!* & cette exclamation n'eſt pas celle du plaiſir. Si le tableau eſt d'un grand coloriſte, je reçois, ſans preſque m'en rendre compte à moi-même, la ſenſation agréable du charme des couleurs. Enfin je cherche à regarder le tableau en détail, & ſi j'y découvre une figure plus belle que les autres, je m'attache à la contempler; mais j'éprouve quelque dépit d'être diſtrait par toutes celles qui l'environnent, & je voudrois qu'elle fût ſeule pour jouir ſans partage de ſes beautés.

Ainſi les grandes compoſitions qui repréſentent un peuple aſſemblé, une bataille, une cérémonie, cauſeront toujours un plaiſir moins vif & moins d'*intérêt*, qu'un excellent ouvrage qui repréſente une ſeule figure ou un fort petit nombre de figures. L'*intérêt* augmentera ſi cette figure éprouve une affection capable de ſe faire partager; la ſorte de douleur qui ne nuit point à la beauté, la ſatisfaction intérieure, la douce émotion de l'amour.

Si la douleur eſt aſſez violente pour détruire la beauté des traits, elle excite une douleur preſque ſemblable dans l'ame du ſpectateur; elle cauſe le frémiſſement,

Digitized by Google

& n'inſpire pas cette ſenſation modérée & touchante qu'on nomme *intérêt*. La loi de ne pas offrir aux yeux des objets qui faſſent horreur doit commander à l'artiſte comme au poëte. Quand les bourreaux cultiveront les arts, qu'ils ſe plaiſent à repréſenter des ſupplices : mais que l'artiſte qui veut m'intéreſſer étudie, dans la nature, non ſes plus terribles convulſions, mais ſes beautés.

Ce que nous avons dit juſqu'ici ſe rapporte au genre de l'hiſtoire : paſſons aux genres inférieurs.

Le Titien & Van-Dyck ont élevé celui du portrait auſſi près qu'il eſt poſſible du premier des genres. Le grand *intérêt* du portrait eſt de rendre toujours préſente la reſſemblance d'une perſonne aimée. S'il repréſente une de ces perſonnes rares qui, par leurs talens, leurs vertus, les ſervices qu'ils ont rendus à leur patrie le bien qu'ils ont fait à l'humanité, laiſſent à la poſtérité un ſouvenir mêlé d'eſtime, d'admiration, de reconnoiſſance; il acquerra toujours un *intérêt* plus grand à meſure qu'il s'éloignera du temps où vivoit l'original. Mais s'il repréſente un homme qui n'intéreſſe que ſes amis & ſa famille, & qui doit mourir tout entier, il ne pourra cauſer un *intérêt* général que par des beautés qui appartiennent à l'art, ou comme la repréſentation fidèle de l'une des beautés remarquables de la nature; car on ſent que, dans le portrait, la beauté ne peut perdre le droit qui lui appartient d'intéreſſer par-tout où elle ſe trouve.

Le payſage, tel que le font les Hollandois, repréſentant un pays plat qui ennuyeroit lui-même, ne peut intéreſſer que par le mérite du faire, ou le piquant des effets accidentels : mais un payſage, une vue, une

Digitized by Google

côte maritime où l'on voudroit pouvoir se transporter, & dont l'aspect offre d'agréables promenades, cause un *intérêt* semblable à celui qu'inspireroit le lieu lui-même. On est plus fortement intéressé par un payſage qui inspire une douce mélancolie, que par celui qui ne respire que la gaieté, parce que les sensations mélancoliques sont les plus attachantes.

Comme on se plaît à voir une fête champêtre & les élans d'une gaieté simple & naturelle, ce n'est pas sans plaisir qu'on en considère le tableau. Il ne cause pas cependant autant d'*intérêt* que l'image d'une expression touchante & voisine de la douleur; car une douce tristesse a, pour les ames sensibles, un charme plus attachant que le plaisir.

Les tableaux de fleurs, de fruits, ont l'*intérêt* de rappeller des objets qui plaisent aux sens, & celui d'offrir une imitation de la vérité qui approche de l'illusion. Ce dernier *intérêt*, joint à celui du *faire*, est le seul que puissent inspirer les tableaux qu'on appelle de nature morte; les tableaux d'animaux vivans unissent à ce double *intérêt*, celui qui naît du mouvement & de l'expression, & ils deviennent plus intéressans encore si la beauté du site concourt avec les autres beautés de l'ouvrage. Il est donc très-important qu'un peintre d'animaux soit bon payſagiste.

Les scènes choisies dans la vie privée, peuvent avoir un *intérêt* qui approche de celui de l'histoire: ce genre a sa noblesse, & il est susceptible d'heureuses expressions. Mais quel *intérêt* peut inspirer la représentation d'un payſan laid & grossier qui fume sa pipe, qui s'enivre, qui se bat? Tout l'*intérêt* de ce genre est renfermé dans le mérite du faire, la beauté de la couleur, & la vérité de l'effet.

Digitized by Google

Cet article eſt peut-être trop long, mais il n'étoit pas inutile. Les artiſtes devroient regarder l'*intérêt* comme le premier moyen d'aſſurer le ſuccès de leurs ouvrages, & c'eſt la partie qu'on leur voit le plus ſouvent négliger. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INTRIGUE, (ſubſt. fém.). L'*intrigue* détruit l'énergie de l'ame : elle eſt petite comme les moyens qu'elle emploie. Le méchant, le criminel, a quelquefois des qualités dont la grandeur eſt impoſante : il force quelquefois à l'admirer en frémiſſant ; l'intriguant eſt toujours meſquin. Si quelque choſe peut dégoûter l'homme à talent de l'*intrigue*, c'eſt de voir que l'artiſte intriguant n'a jamais valu ſa victime.

Avant que l'art renaiſſant eut acquis tout ſon éclat par les grands talens de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, André Verrochio tenoit le premier rang entre ceux qui l'avoient cultivé. Il ſe diſtinguoit également dans la ſculpture & la peinture. La république de Véniſe le chargea de faire la ſtatue équeſtre de Barthélemi de Bergame. Mais un ſculpteur Padouan, nommé Vellano, parvint, à force d'*intrigues*, à faire la figure du capitaine, & à ne laiſſer au Verrochio que celle du cheval. Le nom du Verrochio eſt encore célèbre après trois ſiècles écoulés : celui de Vellano ſeroit tout-à-fait oublié, ſi l'hiſtoire ne l'avoit pas conſervé pour en faire juſtice. La poſtérité ne le connoît que pour le punir : elle le connoît non comme artiſte, mais comme mal-honnête-homme.

Le Joſepin n'étoit pas un artiſte mépriſable, mais il étoit loin d'égaler les Carraches. Il eſt du nombre de ces peintres dont le nom ſe conſerve parce qu'ils ont

Digitized by Google

été fort employés dans leur temps, mais dont on n'étudie point les ouvrages. Il se distingua par ses *intrigues* contre Annibal Carrache, dont le nom devient toujours plus célèbre en vieillissant, & dont les ouvrages sont toujours un objet d'étude pour les élèves des arts.

Lanfranc a conservé plus de gloire que Josepin; mais cependant la postérité lui préfère le Dominiquin qu'il rendit la victime de ses *intrigues*.

Le cardinal de Montalte, juste appréciateur des talens, ayant élevé le temple de Saint-André della Valle, chargea le Dominiquin d'en faire toutes les peintures; mais après la mort du cardinal, Lanfranc, par ses cabales, se fit nommer pour peindre la coupole, dont son émule avoit déja fait les cartons. La postérité le punit, en préférant, dans ce temple, les ouvrages de son rival.

L'Espagnolet est estimé par sa manœuvre hardie & sa couleur imposante : mais qui le comparera jamais au Dominiquin? Ce fut lui cependant qui, après la mort du Dominiquin, fut, par ses *intrigues*, faire détruire les ouvrages que ce grand maître venoit de terminer à Naples.

La postérité place Mignard fort au-dessous de le Brun : mais l'intriguant Mignard effaça quelque temps la célébrité de le Brun, &, à force de dégoûts, il parvint à l'éloigner de la cour. Mignard, aimable, instruit, spirituel, cabaloit dans les cabinets des Princes, dans les sallons des Princesses : on a vu des artistes avilir leur art en cabalant dans les antichambres! (*Article de M.* LEVESQUE.)

Digitized by Google

INVENTION, (ſubſt. fém.). Ce mot, dans la langue des arts, ne ſignifie pas une *découverte*, comme dans la langue ordinaire; mais il exprime le *choix* que fait l'artiſte des objets qui conviennent au ſujet qu'il ſe propoſe de traiter.

Il ne me ſeroit pas difficile de raſſembler ce qu'ont dit ſur l'*invention* les maîtres qui ont écrit de l'art, de diſpoſer à mon gré ces matériaux, & d'en faire un article qui ſembleroit m'appartenir : mais la doctrine qu'ils ont établie perdroit de cette autorité que lui donnent leurs noms célèbres & que je dois lui conſerver. Je me contenterai donc d'offrir aux lecteurs les paſſages de ces maîtres.

L'*invention* du peintre ne conſiſte pas dans la faculté d'imaginer le ſujet, mais dans celle de diſpoſer dans ſon eſprit le ſujet de la manière qui convient le mieux à ſon art, quoiqu'il l'ait emprunté des poëtes, des hiſtoriens, ou d'une ſimple tradition; ce qui lui donne autant & peut-être plus de peine, que ſi lui-même avoit inventé le ſujet : car il eſt obligé de ſuivre les idées qu'il a reçues, &, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, de les traduire dans un autre art. C'eſt dans cette traduction que conſiſte l'*invention* du peintre : il doit modeler ces idées dans ſon imagination. L'idée qu'il a reçue eſt-elle grande & pathétique pour l'entendement; il lui reſte à conſidérer de quelle manière il pourra la faire correſpondre à ce qui eſt grand & pathétique pour le ſens de la vue; ce qui exige un travail particulier. C'eſt ici que commence ce que, dans le langage du peintre, on appelle *invention*, qui renferme non-ſeulement la compoſition, ou l'art de mettre le tout enſemble, mais auſſi celui

Digitized by Google

de bien ménager le fond, l'effet du clair-obscur, & l'attitude de toutes les figures, la place de tous les objets qui se trouvent dans le tableau & qui forment une partie de ce tout. (*Note de M. Reynolds, sur le vers 75 de Dufresnoy :* De arte Graphicâ.)

C'est peu que l'artiste conçoive une idée heureuse, & rempliſſe la toile d'un grand nombre de figures; si elles ne concourent pas toutes au développement du sujet principal, & si cet ensemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement au spectateur l'idée du sujet, de manière à disposer & à préparer son ame à se laisser émouvoir par l'expression & les attitudes des principales figures, c'est en vain qu'on employera des expressions violentes & forcées, ainsi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. (*Mengs, lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* est la partie qui donne de la noblesse & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître. Il est donc nécessaire de connoître ce qu'on entend par une *invention* parfaite. Elle ne consiste pas seulement en un beau concept & en une idée sage & bien digérée; mais dans cette unité, dans cette suite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'esprit de l'artiste, & ensuite celui du spectateur; unité qu'il doit conserver depuis la première disposition de son ouvrage jusqu'au dernier coup de pinceau, s'il veut former un seul tout.

Plusieurs artistes que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'*invention*, ont absolument ignoré ces détails heureux que possédoit le grand Raphaël; car

Digitized by Google

on voit qu'ils ont confondu à chaque instant l'*invention* avec la composition. L'*invention* est la vraie partie poëtique d'un tableau, déja conçu dans l'esprit du peintre qui se le représente comme s'il avoit vu effectivement, ou s'il avoit encore actuellement devant les yeux le sujet que son imagination ou sa verve se propose de rendre.

La composition consiste, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'est glissée à ce sujet dans les écoles & parmi le commun des amateurs, a donné naissance à la fausse idée qu'on ne doit inventer & composer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diversité des objets, par les oppositions & par les contrastes variés, en négligeant la partie la plus essentielle & la plus noble, savoir l'expression qui appartient à l'INVENTION.

S'il est inconteſtable que la partie la plus noble de la peinture n'est pas celle qui flatte seulement la vue, mais celle qui satisfait l'esprit & qui obtient le suffrage des personnes qui exerçent leurs facultés intellectuelles, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages sont venus jusqu'à nous. L'*invention* & la disposition de ses tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu présenter à l'esprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ses ouvrages tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur sujet; c'est en quoi consiste la véritable magie de l'art, par laquelle il émeut notre ame & prend sur elle, ainsi que la poésie & l'éloquence, un si grand empire.

D'ailleurs on voit distinctement dans toutes ses

Digitized by Google

figures un demi-chemin d'action ; c'eſt-à-dire qu'on apperçoit ce qu'elles faiſoient avant leur mouvement actuel, & qu'on prévoit, pour ainſi dire, exactement ce qu'elles doivent faire enſuite : elles ne préſentent donc jamais un mouvement achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie qu'elles ſemblent ſe mouvoir quand on les regarde avec attention : ſi l'on examine dans le tableau de *lo Spaſimo de Sicilia*, qui ſe trouve dans le Palais-Royal de Madrid, toutes les parties dont nous venons de parler, on reſtera convaincu que ſi Raphaël n'avoit pas toujours été ſi grand dans ſes productions, on pourroit dire que celle-ci eſt unique par ſa beauté admirable.

Le ſujet eſt pris de l'Ecriture-Sainte : Jéſus-Chriſt porte la croix au Calvaire, les ſaintes femmes fondent en larmes, & il leur dit, d'un ton prophétique, en leur prédiſant la prochaine ruine de Jéruſalem, de ne pas pleurer ſur lui, mais ſur leurs propres fils. Raphaël, pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte par un chemin ſinueux, qui prend à la droite de la ville. Il a repréſenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de juſtice le tire par la corde dont il le tient lié.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère de celui qui étoit conduit au ſupplice & injuſtement maltraité, il lui a donné le caractère d'une mère infortunée & reſpectable, qui ſe voit réduite, pour obtenir à ſon fils quelque ſoulagement, d'implorer la pitié d'une infâme populace. Il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers ſon fils, à qui

Digitized by Google

elle ne peut donner aucun ſecours ; mais dans l'attitude d'une vraie ſuppliante, faiſant entendre au peuple que le Chriſt, tombé par terre, a beſoin de la compaſſion de celui qui le traite avec tant d'inhumanité. Raphaël a relevé cette humble expreſſion de la Vierge, en lui donnant un air de nobleſſe & de majeſté, & a fait ſentir la ſupériorité de la mère de Dieu en repréſentant autour d'elle Madeleine, les autres Marics & ſaint Jean, qui l'accompagnent & s'empreſſent de lui donner du ſecours en la ſoutenant ſous les bras.

Ces perſonnages paroiſſent tous plongés dans les plus triſtes réflexions ſur les ſouffrances du Sauveur, & principalement la Magdeleine qui ſemble lui parler. Saint Jean donne du ſecours à la Vierge : Jéſus-Chriſt eſt tombé, mais il ne fait paroître aucune foibleſſe ni aucun abattement, & il a, au contraire, l'air d'un juge, tel que l'Ecriture le repréſente. Son viſage, outre qu'il eſt dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainſi dire, inexprimables, ſemble animé d'un eſprit prophétique qui répond parfaitement au ſujet ; car la perſonne repréſentée eſt toujours Dieu, quoique ſouffrant, & répond en même-temps au talent de Raphaël, qui jamais n'a donné de caractère bas à rien de ce qui étoit ſuſceptible de nobleſſe. L'attitude de toute la figure eſt belle, noble & animée. Le bras gauche, dont la main eſt très-belle, porte ſur une pierre, & eſt tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action ; car ils ſemblent ſe tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, ſuivant la tendance que doit leur donner le poids ſpécifique de l'étoffe. De la main droite, le Chriſt tâche de ſaiſir la croix ſous

Digitized by Google

laquelle il ſuccombe, & ſemble vouloir, en cherchant à la ſoulever lui-même, empêcher qu'on ne la lui ôte : idée ſublime, digne du grand génie de Raphaël qui, par ce mouvement ſimple, & qui ſemblera peut-être indifférent à bien des yeux, nous rappelle que le Sauveur du monde ſouffroit, parce que lui-même vouloit ſouffrir.

La variété de caractère qu'il a ſu donner aux officiers de juſtice n'eſt pas moins digne d'admiration, & fait remarquer que, même parmi les méchans, il eſt différens degrés de perverſité. La figure que l'on voit par le dos, & qui tire le Chriſt par la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du ſupplice. L'autre perſonnage qui ſemble, en quelque ſorte, ſoutenir la croix, paroît ému d'une ſorte de compaſſion qui le porte à ſoulager le Sauveur. Près de lui eſt un ſoldat, qui, pouſſant la croix ſur l'épaule du Chriſt, exprime la plus grande iniquité, puiſqu'il cherche à accabler encore davantage celui qui ſuccombe déja ſous le fardeau. (1)

Tout ce qui vient d'être dit ſe rapporte à la partie de l'*invention*, & la manière dont Raphaël a diſpoſé

(1) Comme on trouve à-peu-près les mêmes idées dans les tableaux de pluſieurs maîtres inférieurs qui ont traité ce ſujet, on prétendra peut être que l'*invention* de ce tableau n'eſt pas ſi merveilleuſe que Mengs ſe l'eſt perſuadé. Mais on peut ſentir qu'il n'étoit pas difficile à ces maîtres de répéter les idées de Raphaël, & que la gloire de ces idées eſt au premier qui les a conçues. Son tableau étoit connu par l'eſtampe d'Auguſtin Vénitien; & quoique cette eſtampe n'en exprime pas toute la beauté, elle en indique au moins l'intention. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

tes idées après les avoir inventées ſe rapporte à la compoſition. (*Mengs, lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* dans la peinture ne ſe borne pas à trouver le ſujet même qui ſouvent eſt ſuggéré par un poëte ou par un hiſtorien. Pour que le ſujet ſoit heureux, il faut qu'il puiſſe intéreſſer tout le monde, & que, pour cet effet, il repréſente quelqu'exemple d'une vertu magnanime dans l'action, ou d'une conſtance héroïque dans la ſouffrance. Il doit y avoir quelque choſe dans l'action & dans ſon objet qui intéreſſe généralement tous les hommes, & qui frappe vivement l'ame par quelque rapport ſympathique.

Il eſt bien vrai que, rigoureuſement parlant, il ne peut y avoir de ſujet qui ſoit d'un intérêt abſolument général. On en trouveroit même à peine qui puſſent faire une vive impreſſion ſur certains eſprits : mais il eſt des évènemens & des caractères ſi univerſellement connus dans tous les pays où l'art de la peinture eſt cultivé, qu'on peut les regarder comme propres à notre objet. Tels ſont tous les grands évènemens de l'hiſtoire grecque & romaine & même de la fable, que les études ordinaires de la jeuneſſe rendent familières à toutes les nations de l'Europe qui toutes s'y intéreſſent également. Et ces ſujets ont l'avantage de n'être ni trop communs, ni, en quelque ſorte, dégradés par un rapprochement marqué avec les mœurs habituelles d'aucun peuple. Tels ſont auſſi les ſujets que fournit l'Ecriture-Sainte, qui, à l'avantage d'être généralement connus, joignent celui d'inſpirer le reſpect par leurs rapports avec la religion que profeſſent les Européens.

Comme il eſt utile que le ſujet ſoit généralement

Digitized by Google

connu, il n'eſt pas moins néceſſaire qu'il ſoit rendu d'une manière diſtincte, ſimple & vraie, afin que l'attention du ſpectateur ne ſe trouve ni embarraſſée ni diviſée. Lorſqu'on entend faire le récit d'un évènement, on ſe forme auſſi-tôt dans l'eſprit une idée de l'action & de l'expreſſion des perſonnages dont il eſt queſtion. Le talent de repréſenter ce tableau idéal ſur la toile eſt ce qu'en peinture on appelle *invention*. Comme dans la conception de ces ſortes de peintures idéales qui forment l'*invention*, l'eſprit n'entre pas dans tous les détails minutieux des draperies, des acceſſoires & du local, de même le peintre, pour repréſenter cette *invention* par les moyens de ſon art, doit rendre tous ceux de ces acceſſoires qui ſont néceſſaires au ſujet, de manière qu'ils ne frappent pas plus les ſpectateurs, qu'ils n'ont frappé ſon imagination quand il a conçu le ſujet dans ſa penſée.

Je conviens qu'en entrant dans les circonſtances & les particularités d'un fait, on donne ſouvent un air de vérité au tableau, & que, par conſéquent, on en rend l'intérêt plus grand pour le ſpectateur. On ne peut donc pas rejetter tout-à-fait ces détails; mais ſi quelque partie de l'art demande de l'intelligence & de l'attention, c'eſt ſans doute la manière d'employer ces petits détails qui tiennent aux circonſtances du ſujet, & qui, ſuivant le choix & l'emploi bons ou mauvais qu'on en peut faire, deviennent néceſſaires à la vérité de l'hiſtoire, ou nuiſibles à la grandeur du ſujet que l'on traite.

Il reſte toujours vrai que l'erreur la plus ordinaire & la plus dangereuſe eſt de trop s'occuper des détails: ainſi je penſe que c'eſt au défaut dans lequel on tombe

Digitized by Google

le plus ſouvent, qu'on doit porter le plus d'attention. L'idée générale eſt ce qui conſtitue la beauté réelle : tous les petits détails, quelque parfaits qu'ils puiſſent être dans leur eſpèce, doivent donc être ſacrifiés ſans regret aux grandes parties. L'artiſte qui a du talent ne ſongera pas quelles ſont les choſes qu'il peut employer ſans encourir la cenſure ; il ne croira pas qu'il ſuffit à ſa juſtification de montrer qu'elles peuvent ſe trouver dans ſon ouvrage : mais il convaincra le ſpectateur qu'elles doivent néceſſairement s'y trouver, & qu'en les omettant, le tableau deviendroit imparfait & défectueux. Dans le portrait même, la grace, &, j'oſe le dire, la reſſemblance, conſiſtent plus à ſaiſir l'air général de la phyſionomie, qu'à imiter avec ſcrupule chaque linéament particulier.

Il faut, ſans doute, que les figures ſe trouvent placées ſur un plan, & ſouvent qu'elles ſoient drapées ; il faut qu'il y ait un fond, des jours, des ombres ; mais aucune de ces parties ne doit paroître avoir fixé l'attention de l'artiſte : il eſt même eſſentiel qu'elles ſoient ménagées de manière qu'elles n'attachent pas celle du ſpectateur (1). En faiſant l'analyſe d'un tableau, on connoît aſſez les difficultés que l'artiſte a dû vaincre, & l'art avec lequel il a diſpoſé le fond, les draperies & les maſſes de lumière ; & l'on ſait que, de cette ſage entente, dépendent, en grande partie, la grace & l'effet de l'ouvrage : mais cet art eſt ſi bien

(1) C'eſt-à-dire qu'il faut que le ſpectateur croie que tout cela eſt comme il doit être abſolument, & comme il étoit dans la ſcène véritable, ſans que ſon attention ſoit détournée par aucune idée des recherches de l'art.

Digitized by Google

caché, même à l'œil exercé, qu'on ne le remarque que par une attention particulière, & qu'aucune de ce parties ne fixe celle du spectateur, & ne reste dans sa mémoire, à moins qu'il ne se soit proposé de faire de l'ouvrage une analyse détaillée.

Le grand but de l'art est de frapper l'imagination. Il faut, par conséquent, que le peintre ne fasse aucune parade des moyens qu'il met en œuvre pour y parvenir, & que le spectateur en éprouve seulement le résultat. L'artiste ordinaire veut que l'on connoisse toutes les peines qu'il s'est données, & prend autant de soin à faire valoir les parties subordonnées de son travail, que l'artiste doué d'un grand génie en met à les cacher. Dans les ouvrages médiocres, tout annonce l'art & la prétention ; ce qui fait que les spectateurs les quittent la bouche pleine d'éloges & l'esprit vuide d'idées.

Il ne suffit pas que, dans l'*invention*, l'artiste sache maîtriser & tenir à leur juste degré toutes les parties inférieures de son sujet ; il faut qu'il ait encore le talent de s'écarter quelquefois de la vérité historique, s'il veut donner de la grandiosité à son travail.

On peut voir, par les cartons de Raphaël, ce que le grand style exige de l'artiste pour concevoir & exécuter ses sujets d'une manière poëtique, en ne se bornant pas avec une scrupuleuse exactitude à la vérité.

---

(1) Il me semble qu'en comparant les ouvrages de Raphaël entre eux, on ne trouvera pas qu'il ait donné aux apôtres toute la noblesse que comporte la nature humaine, mais seulement toute celle qui peut se rencontrer dans des hommes du peuple. Je crois qu'il avoit dans la pensée un autre genre de noblesse à donner aux héros. (*Note du Rédacteur.*)

Dans

Dans tous les tableaux où cet admirable maître a représenté des apôtres, il leur a donné toute la grandiosité, toute la noblesse que comporte la nature humaine (1): cependant l'Ecriture nous apprend qu'ils n'avoient point cet air respectable, & saint Paul dit lui-même qu'il avoit l'air commun. Alexandre, on le sait, étoit petit; cependant le peintre n'est pas obligé de le représenter ainsi. Agésilas étoit de moyenne stature, & de plus fort estropié & de mauvaise mine; mais on n'est pas tenu de le faire paroître avec tous ces défauts dans un ouvrage dont il est le héros principal. Je donne, suivant l'usage, à cette partie de l'art le nom d'historique, quoiqu'il faille plutôt lui donner celui de poëtique, comme elle l'est en effet; car ce n'est pas là dénaturer un fait, mais seulement prendre une liberté poëtique. Le peintre doit suppléer aux défauts de son art. Il ne peut pas dire, comme un historien, que son saint avoit mauvaise mine, mais qu'il avoit de grandes vertus; que son héros étoit boiteux, mais qu'il étoit un grand homme: ce n'est que par la grandeur extérieure qu'il peut représenter la grandeur morale (1)

C'est par le moyen des couleurs que le tableau produit son premier effet; & c'est d'après cet effet que

(1) Entre les célèbres personnages de l'antiquité, il en est un à qui l'artiste ne pourroit donner la beauté; c'est Socrate. Son portrait est tellement connu, que le spectateur ne pourroit se prêter à l'illusion, si l'on hasardoit de lui présenter ce philosophe sous des traits majestueux. Quoiqu'il ne nous reste pas de portraits antiques d'Esope, l'idée, peut-être fausse, de sa difformité est devenue si générale, qu'elle doit former son caractère extérieur dans un ouvrage de l'art. (*Note du Rédacteur.*)

le ſpectateur qui ſe promene dans une galerie s'arrête ou continue ſa marche; pour que le tableau frappe, au premier coup-d'œil, le ſpectateur par ſon enſemble, on doit éviter avec ſoin tous les petits accidens de lumière & la trop grande variété des teintes : il faut répandre ſur tout l'ouvrage une certaine tranquillité, une certaine ſimplicité; & c'eſt à quoi le coloris uniforme & large contribuera beaucoup.

Le ſoin que le peintre d'hiſtoire doit mettre à éviter les détails des couleurs, il faut auſſi qu'il le porte à ne point dégrader ſes conceptions en mettant dans ſes draperies une variété affectée d'étoffes & de deſſins; car cette bigarrure tient du ſtyle meſquin. Raphaël eſt encore le plus grand maître dans cette partie.

La multiplicité des figures eſt encore un vice dans ce genre. Il eſt impoſſible qu'un tableau compoſé d'un trop grand nombre de parties, produiſe l'effet d'un ſeul tout parfait, & cet effet eſt néceſſaire à la grandioſité. Quoiqu'il ſoit vrai, en géométrie, que pluſieurs petites choſes forment un grand tout, cela n'a pas lieu en fait de goût. Le ſublime remplit tout-d'un-coup l'imagination d'une grande idée; ce n'eſt qu'un ſeul élan de l'eſprit. (*M. Reynolds, quatrième diſcours.*)

JO

JOUR, (ſubſt. maſc.). Ce mot, dans l'art de peinture, eſt ſynonyme de lumière, & s'emploie plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier.

On dit, *les jours ſont diſpoſés avec intelligence dans ce tableau. Il faut, pour parvenir à l'harmonie,*

Digitized by Google

que différens jours ne disputent pas avec la lumière principale.

On voit, par ces exemples, que dans l'art de peindre, le mot *jour* est le même que le mot *lumière*, & l'un & l'autre de ces termes a principalement rapport à ce qu'on nomme *clair-obscur.*

On dit encore dans un sens relatif à l'art, *choisir un* jour *favorable pour peindre; un* jour *favorable au modèle d'après lequel on peint; enfin un* jour *favorable au tableau qu'on expose aux yeux.*

Il s'agit, dans ces différens sens, d'une lumière naturelle ou artificielle qui éclaire avantageusement pour l'artiste, ou pour le spectateur, l'ouvrage qu'on dessine ou qu'on peint, ou celui qu'on expose aux regards.

Le choix des *jours* est important. Les artistes connoissent combien un *jour* favorable est avantageux à leurs travaux & à l'effet de leurs ouvrages.

Le *jour* que l'on tire du midi a des propriétés qui le distinguent infiniment du *jour* que donne l'aspect du nord. Celui-ci, plus égal sans doute, n'est pas exposé aux variétés, quelquefois incommodes pour le travail de l'artiste, que produit le soleil; mais il est triste & ne prête pas aux couleurs des corps & aux reflets, ces tons *brillans* & *chauds* qui donnent du charme à la peinture.

Quant au *jour* favorable ou défavorable aux ouvrages qu'on expose aux yeux des spectateurs, les *jours* qui viennent en face des tableaux gênent ceux qui les regardent, & ne sont pas avantageux aux ouvrages peints à l'huile. Il est difficile de trouver un point de vue qui fasse disparoître le luisant que portent aux yeux

Digitized by Google

la couleur & le vernis. Un ſeul *jour* qui éclaire de côté, en gliſſant ſur les tableaux qu'on regarde, eſt celui qu'on doit préférer; mais lorſqu'on conſtruit un lieu deſtiné à expoſer des tableaux qu'on veut préſenter dans le *jour* le plus favorable, on remplit ſon but auſſi parfaitement qu'il eſt poſſible en faiſant deſcendre la lumière par le plafond ou par les parties ſupérieures.

L'avantage pour les ouvrages de peinture ainſi éclairés eſt ſi grand, que, s'il étoit généralement connu, on regarderoit cet objet comme le plus eſſentiel dans la diſpoſition d'une galerie ou des cabinets deſtinés à faire jouir de tous les charmes que peut offrir la peinture.

En effet, l'avantage qu'ont les tableaux offerts dans un *jour* favorable eſt ſemblable à celui que reçoit un poëme bien lu, ou un drame bien repréſenté.

Pour revenir à l'artiſte occupé de ſes travaux, il doit étudier ce que produit ſur ſon modèle un *jour* plus bas ou plus élevé, plus étendu ou plus reſerré. Toutes ces circonſtances offrent des différences dans les effets, & même, à quelques égards, dans le caractère des objets, ainſi que dans leur couleur. Un *jour* ſerré & tombant de haut rend les phyſionomies ſérieuſes & triſtes, les ombres tranchantes, & diminue l'harmonie que produiſent les reflets; mais il offre des effets qui paroiſſent piquans. Je penſe que cette illuſion eſt dangereuſe. Elle conduit à l'obſcurité trop grande des ombres, & à rendre le paſſage des lumières aux ombres trop bruſque.

Il faut obſerver, à l'égard de cette diſpoſition, que les ombres noirciſſent le plus ordinairement par l'effet,

Digitized by Google

du temps : ainſi les tableaux faits d'après les modèles éclairés, comme je viens de le dire, contractent de plus en plus, en vieilliſſant, un défaut d'harmonie, & font connoître le vice de la méthode que le peintre a ſuivie. Au reſte, la difficulté la plus grande qui ſe rencontre pour les peintres d'hiſtoire, c'eſt la différence toujours infiniment grande entre un *jour* renfermé, qui eſt celui dont ils éclairent ordinairement leur modèle, & le *jour* qu'ils ont à imiter dans tous les ſujets dont l'action ſe paſſe en plein air, & doit même quelquefois être eclairée de la lumière du ſoleil.

Le ſouvenir des effets qu'on a obſervés avec attention, eſt la reſſource des artiſtes : reſſource ſouvent incomplette, mais preſque la ſeule que puiſſent avoir les peintres, puiſque, dans notre climat, on ne peut que bien rarement peindre en plein air, & qu'il eſt plus difficile encore d'y placer le modèle.

Cette obſervation, ſur laquelle les auteurs qui ont traité de la peinture inſiſtent peu, ou qu'ils paſſent ſous ſilence, touche cependant un point très-important; car, la différence qui ſe trouve à cet égard entre l'imitation & la nature, eſt une des raiſons phyſiques qui s'oppoſent, ſans qu'on s'en rende compte, à l'illuſion que cherche à produire la peinture.

Il n'exiſte peut-être pas un tableau repréſentant un ſujet dont l'action ſe paſſe en plein air, qui, peint dans l'attelier, ait la vérité générale de couleur & d'effet qu'offriroit la nature en ſemblable circonſtance.

Il ſeroit important, ſans doute, pour atteindre à la vérité de la couleur, & pour bien connoître l'harmonie, de pouvoir peindre, quelquefois au moins,

d'après des modèles éclairés en plein air par la lumière générale, & même par le soleil, comme quelques artiſtes ont peint le payſage & quelques objets inanimés.

Le peintre, dans ces ſortes d'études, s'enrichiroit d'une infinité d'effets, de tons, de rejailliſſemens de lumières, & de reflets que ne peut offrir l'intérieur d'un attelier où la lumière ne pénètre que par un ſeul endroit, & qu'on haſarde rarement d'après le ſecours toujours trop incertain de la mémoire. On prétend que Rubens a pratiqué quelquefois ce genre d'étude difficile; au moins peut-on croire qu'il a obſervé & qu'il a bien retenu les effets que produit une lumière libre & brillante ſur les corps.

Le diapaſon de cet artiſte (ſi l'on peut ſe ſervir, en parlant de la peinture, de ce terme de muſique) eſt monté ſur un ton ſi éclatant, qu'on peut croire que ſes obſervations, ou les études dont je viens de parler, y ont contribué.

Le ton général de notre école, accordé ſur une lumière intérieure, provenant d'un ciel ſouvent gris, & chargé de vapeurs humides, décèle l'uſage qu'ont nos artiſtes de travailler toujours dans des atteliers éclairés d'un *jour* intérieur & reſtreint à ſon paſſage.

Je ne penſe pas cependant que cette cauſe ſoit la ſeule qui contribue au reproche qu'on fait à la plupart des peintres françois relativement à la couleur. Rien n'eſt encore ſi incertain que la cauſe qui rend quelques-unes des écoles célèbres plus diſtinguées par le mérite de la couleur que les autres.

Je dois en venir, enfin, à ce qu'on entend par les *jours* d'un tableau; mais ce que je dirai aux mots *lu-*

Digitized by Google

mière (1) & *accord*, étant commun à ces différens termes, je me contente de rassembler, en forme de maximes, quelques observations qui peuvent être regardées comme importantes sur ce sujet pour ceux qui pratiquent la peinture.

Artistes, on est bien tenté de ramener ici, un instant au moins, le mot *jour* à son acception la plus usitée, pour vous rappeller ce précepte qu'Apelles réduisoit en pratique : Ne passez pas, s'il est possible, un seul jour sans dessiner ou sans peindre d'après la nature, ou tout au moins d'après de bons originaux.

Pour revenir au sens dont il est question dans cet article, songez que les *jours* que vous devez distribuer sur votre composition, sont absolument décidés lorsque vous en avez fixé le foyer, & qu'ils peuvent être, d'après ce point donné, soumis à une science exacte & positive; souvenez-vous que les lois de la perspective, qui est cette science, sont l'interprétation des lois de la nature (2). Si vous croyez pouvoir vous passer de recourir aux opérations que prescrit cette

(1) L'article LUMIERE ne s'est pas trouvé dans les papiers de M. Watelet.

(2) L'observation de ces loix n'est pas toujours rigoureuse, puisque le peintre a la liberté d'introduire des lumières & des ombres accidentelles, dont la cause, qui doit toujours être vraisemblable, peut être supposée hors du tableau. D'ailleurs, comme les loix du dessin, au moins dans le grand style, lui ordonnent de négliger les petites formes, qu'on appelle les *pauvretés* du modèle, celles du clair-obscur, ou plutôt de l'harmonie, lui prescrivent d'éteindre de petites lumières qu'offre la nature, mais qui détruiroient l'accord de son ouvrage & le feroient *papilloter*. (*Note du Rédacteur.*)

ſcience, on peut vous traduire à ſon tribunal & vous y juger.

Les *jours* de votre tableau ne ſont donc pas arbitraires. Dès que vous en avez fixé le foyer, le premier que vous répandez détermine eſſentiellement tous les autres.

Répétez-vous ſouvent, en prenant votre palette, qu'elle ne contient aucune couleur qui ſoit lumineuſe par elle-même.

Le blanc n'eſt pas plus le *jour* ou la lumière, que le noir n'eſt la nuit ou l'ombre.

Le *jour* eſt une expanſion continue de la lumière; l'ombre en eſt une privation partielle.

Mais le blanc n'eſt que du blanc, avec le ſecours duquel, à la vérité, vous pouvez modifier chaque couleur; & le noir n'eſt que du noir, dont l'emploi eſt dangereux.

Ces deux couleurs ne deviennent que trop aiſément & trop ſouvent des taches dans un tableau. (*Article de M.* WATELET.)

Parties du JOUR. Le peintre, en colorant, devroit ne ſe diſpenſer jamais de fixer dans ſon imagination l'inſtant du jour où ſe paſſe l'action qu'il repréſente. Ses études, ſes obſervations ont dû lui faire diſtinguer les différences qui caractériſent la lumière, & par conſéquent les couleurs dans les principaux momens de la journée, & dans les différentes ſaiſons. S'il n'a pas fait ces obſervations très-eſſentielles, ou il ne fera aucune diſtinction entre les divers accidens que la lumière éprouve dans les différentes parties du jour, & alors il ne s'occupera qu'à régler les effets des lumières & des ombres d'après un ou deux points donnés;

Digitized by Google

ou bien il adoptera seulement une distinction vague de la lumière du matin & de celle du soir. Dans la première supposition, les effets qu'il établira pourront être très-justes; mais la couleur des lumières & des ombres étant pour lui toujours la même, on croira, dans tous ses tableaux, voir toujours le même tableau. Dans la seconde supposition, il aura deux manières au lieu d'une, & c'est encore s'éloigner trop peu de la monotonie dans un art qui a de si grandes ressources pour l'éviter. Les deux défauts que nous venons d'indiquer tiennent un rang considérable entre les causes qui la produisent.

Dans les sujets aëriens, & qui se passent dans la campagne, le peintre a encore, pour la variété de la couleur, une grande ressource dans l'observation des différentes saisons. Chacune d'elles porte un caractère de couleur bien marqué, indépendamment des accidens qu'elles occasionnent dans les êtres insensibles, des différentes occupations qu'elles imposent aux êtres vivans, des différens vêtemens qu'elles obligent les hommes d'adopter. (*Article de M.* WATELET.)

J U

JUGEMENT, (subst. masc.) On entend, par ce mot, une décision portée sur un objet. » Le *jugement*, à-peu-près général, des artistes & des connoisseurs qui ont vu le tableau de la transfiguration, » doit persuader à ceux qui n'ont pu le voir, que c'est » le chef-d'œuvre de Raphaël. « Voyez sur ce mot, pris dans cette acception, les articles AMATEUR, CONNOISSANCE, CRITIQUE.

Digitized by Google

On entend auſſi, par ce mot, la faculté de juger les convenances d'un objet même avant qu'il exiſte. C'eſt une qualité bien eſſentielle aux artiſtes & à ceux qui les emploient.

L'artiſte a déjà trouvé le ſujet qu'il doit traiter. C'eſt au *jugement* à lui faire connoître quelles figures il doit y faire entrer, quelles ſont les figures qu'il pourroit y admettre, & qu'il fera cependant mieux de rejetter; dans quelle diſpoſition il doit les ordonner pour qu'elles contribuent, auſſi puiſſamment qu'il eſt poſſible, à l'effet que doit produire ce ſujet, ou, ce qui eſt la même choſe, à ſon expreſſion générale. Aucune de ces choſes n'exiſte encore que dans le *jugement* de l'artiſte; car s'il les avoit placées ſur le papier ou ſur la toile avant de les juger, il les y auroit portées par un ſimple mouvement de ſa main, & ſans aucune participation de ſon *jugement*. Manière abſurde d'opérer & qui cependant n'eſt pas fort rare.

C'eſt auſſi d'avance que le *jugement* doit régler le ſite, les acceſſoires, le choix de la lumière, la couleur générale.

Cette qualité de l'eſprit eſt néceſſaire à ceux qui emploient les artiſtes, pour ne pas contrarier les convenances du lieu, des circonſtances, de l'emplacement, &c.

Mais comme le *jugement* ſuppoſe des idées ſur leſquelles il opère, & que les idées de l'art en ſuppoſent des connoiſſances étendues & préciſes, qui appartiennent ſpécialement aux artiſtes, le meilleur uſage que pourra faire de ſon *jugement*, celui qui les emploie, fera de leur dire : *Voici la place, jugez & opérez*. Mais cela ſuppoſe qu'il aura eu d'abord le *jugement* de choiſir de bons artiſtes.

Digitized by Google

On a vu des artiſtes d'un grand talent qui n'avoient pas un *jugement* très-ſain des convenances ; c'eſt un reproche qu'on a fait même à Michel-Ange : ſon impétuoſité, que les Italiens appellent *furie*, s'oppoſoit aux qualités qui ſuppoſent une ame tranquille ; mais ce n'étoit pas une raiſon pour que ceux qui l'employoient duſſent le ſoumettre à leur *jugement* ; car alors il n'auroit plus été lui-même, & ſe ſeroit montré inférieur à lui-même. Quand on veut employer un artiſte & jouir de ſes talens, il faut ſe déterminer à lui permettre ſes défauts, car il doit être lui. Vous ne ferez point entrer du feu dans l'ame de celui qui ſe diſtingue par une ſageſſe un peu froide : vous ne ſoumettrez pas à la raiſon paiſible celui qui ne peut agir qu'enflammé par l'enthouſiaſme. Si vous gênez l'artiſte que vous avez choiſi, il ne ſera plus celui dont vous aurez fait choix.

(*Article de M.* LEVESQUE.)

Digitized by Google

L

LAMBRIS, (ſubſt. maſc.). Dans le ſtyle noble, dans le langage de la poéſie, ce mot ſe prend pour la partie d'un appartement qui eſt au-deſſus de la tête, & que les Romains appelloient *lacunar*. Mais dans le langage de l'architecture & de la maçonnerie, on appelle *lambris* tout revêtement d'une muraille intérieure, en marbre, en plâtre ou en menuiſerie. Ce mot n'appartient aux arts que nous traitons, que parce qu'on orne quelquefois les *lambris* de peintures & de bas-reliefs.

LANGAGE *de l'art*. La facilité de deſſiner tous les objets que préſente la nature, jointe à une certaine habileté à employer les couleurs, & à la connoiſſance des règles les plus ſimples & les plus générales de la compoſition; tel eſt le premier degré de talent dans la peinture. Il peut être comparé aux principes de la grammaire en littérature; c'eſt-à-dire qu'on peut le regarder comme une préparation à quelque genre de l'art auquel l'élève veuille s'appliquer dans la ſuite. C'eſt avec raiſon qu'on regarde le talent de deſſiner, de compoſer, & d'employer les couleurs, comme le *langage de l'art*. L'artiſte, parvenu à s'exprimer avec quelqu'exactitude, doit s'appliquer à trouver des ſujets propres à l'expreſſion; il doit chercher ſur-tout à ſe former des idées, pour les combiner & les varier ſuivant la convenance des ſujets dont il pourra s'occuper dans la ſuite.

Digitized by Google

L'Ecole de Veniſe s'eſt principalement appliquée à toutes les parties de l'art qui captivent les yeux & les ſens ; on peut même dire qu'elle les a portées au plus haut degré de perfection ; mais les moyens qu'elle employe, & qui tous appartiennent à la partie méchanique de l'art, ſont ce que l'on appelle le *langage du peintre*. Il faut convenir que c'eſt une bien pauvre éloquence, que celle qui nous prouve ſeulement que l'orateur eſt doué de l'uſage de la parole. Les mots, & même les plus beaux tours de phraſe & les plus brillantes figures du *langage*, doivent être employés comme les moyens, & non comme le but de la faculté de parler. Le *langage* eſt l'inſtrument ; la conviction en eſt l'effet.

Le *langage* du peintre ne peut, ſans doute, être refuſé aux peintres vénitiens ; mais en cela même, ils ont montré plus d'abondance que de choix, & plus de luxe que de jugement. Si l'on conſidère le peu d'intérêt des ſujets qu'ils ont inventés, ou du moins la manière peu intéreſſante dont ils les ont rendus ; ſi l'on réfléchit ſur leur manière bizarre de compoſer, & ſur leurs contraſtes brillans & affectés, tant dans les figures que dans le clair-obſcur ; ſi l'on penſe à la richeſſe affectée de leurs draperies, & à l'effet meſquin qui réſulte de la variété recherchée de leurs étoffes ; ſi à cela on joint leur négligence totale à donner de l'expreſſion aux figures ; & ſi enſuite on penſe aux idées élevées & au ſavoir de Michel-Ange, ou à la noble ſimplicité de Raphaël, on verra qu'il ne peut ſubſiſter aucune comparaiſon entre ces maîtres. Si, dans le coloris même, on oppoſe la tranquillité & la chaſteté du pinceau Bolonais, au tumulte & au fracas qui

Digitized by Google

rempliſſent tous les tableaux de l'Ecole vénitienne, ſans la moindre tentative d'intéreſſer l'eſprit & le cœur, le talent ſi vanté de cette Ecole ne paroîtra plus qu'un vain effort, ou, comme dit Shakeſpeare, » une fable, » contée par un fou, pleine de rédondances & de » grands mots, mais qui au fond ne ſignifie rien. «

C'eſt M. Reynolds qui vient de parler dans tout cet article. Sans doute bien des amateurs, & même des artiſtes, ſeront bleſſés de le voir réduire Paul Véronèſe & le Tintoret, (car il excepte le Titien) au ſimple talent de parler le *langage de l'art;* mais, qu'on obſerve que s'il rabaiſſe quelques artiſtes célèbres, c'eſt pour élever l'art lui-même qu'il fait conſiſter dans les grandes conceptions de l'eſprit. Eh! quel eſt donc le mérite de cet art, puiſque l'on peut s'élever juſtement à la célébrité avec le ſeul talent d'en bien parler la langue?

Ce que M. Reynolds obſerve dans la carrière des arts, on peut l'obſerver de même dans celle des lettres. Les écrivains, qui, ſans une vaine affectation de la pompe du ſtyle, nous inſtruiſent & nous impoſent l'admiration par la hauteur de leurs penſées, peuvent être regardés comme les Raphaël de la littérature : mais les auteurs, qui, ſans une grande richeſſe d'idées, nous plaiſent par l'éclat de leur ſtyle, en ſont les Tintoret & les Paul Véronèſe. (*Article extrait des Diſcours de M.* REYNOLDS.)

LARGE, (adj.). L'uſage ordinaire de ce mot indique une dimenſion. Le ſubſtantif eſt *largeur*. *Large*, dans le langage de l'art, n'a point de ſubſtantif. L'idée qu'il préſente aux artiſtes n'a qu'un rapport

Digitized by Google

vague avec la dimenſion (1). Il ſignifie, ſoit dans la compoſition, ſoit dans le deſſin, ſoit enfin dans la manière, un certain caractère qui tient au *grand*, & qui déſigne ſur-tout le contraire de la *maigreur* & de la ſéchereſſe.

Ces ſortes de ſens detournés que les arts donnent à pluſieurs mots qu'ils adoptent dans leur langage, ſemblent des bizarreries, & ces ſignifications, ſouvent extrêmement figurées, ajoutent des difficultés conſidérables à l'intelligence des langues pour les étrangers. Elles en offrent même à ceux qui n'ont point de notions des arts, & en préparent d'inſurmontables peut-être à ceux qui, lorſque les langues où elles ſont employées ſeront au nombre des langues mortes, voudront en interpréter les ouvrages.

Mais il ne faut pas cependant regarder ces ſingularités comme des objets de caprice.

Le mot *large*, doit vraiſemblablement le ſens qu'il a dans le langage de l'art à un ſentiment intérieur, à un ſecret rapprochement d'idées. Une compoſition ſimple, ſemble mettre le regard & l'eſprit à leur aiſe, comme l'eſt un voyageur dans une voie ſpacieuſe. L'artiſte a étendu ces applications métaphoriques des ſenſations juſqu'à certains détails de ſon art. Il a dit des maſſes *larges*, pour ſignifier des objets grouppés ou réunis par la lumière & les effets du clair-obſcur, ſans que leur diſpo-

(1) M Watelet me paroît ſe tromper ici. Les maſſes *larges*, le pinceau *large*, le crayon *large*, les touches *larges*, ont réellement une largeur de dimenſion qui les diſtingue des petites maſſes, du pinceau meſquin, de la touche sèche, qui n'ont phyſiquement qu'une dimenſion étroite. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

ſition produiſe aucun embarras dans la compoſition. Enfin, le deſſinateur même a voulu déſigner dans ſon trait, dans ſa touche, ce qui en donne une facile intelligence, & qui ne peut être en lui que le fruit d'une connoiſſance sûre & profonde des objets qu'il a tracés. Il en eſt réſulté comme principe, qu'il faut que le trait & les contours d'une figure ſoient *larges*, & même à certains égards matériellement *larges*, & que la touche le ſoit auſſi, pour que ſon intention ſoit indiquée, ſans maigreur & ſans ſéchereſſe; défaut dont l'effet eſt de retrécir les lignes & les expreſſions du ſentiment déſignées par la touche.

Le *large*, relativement aux arts libéraux, tient, comme on le voit, d'aſſez près au *grand*, & l'on peut dire que c'eſt la manière d'Homère, comme c'eſt le ſtyle du Corrège. Le *grand* eſt leur caractère; le *large* eſt, pour ainſi dire, leur moyen. Ils ont une certaine ſimplicité dans les plans, qui met à l'aiſe le lecteur, une diſtribution qui ſe comprend aiſément, & qui fait que l'eſprit ou les regards (pour ſuivre la figure dont il eſt queſtion), marchent à leur aiſe dans les routes qui leur ſont tracées.

Au reſte, on doit penſer que les artiſtes, dont ces ſortes de mots figurés ſont le langage, les compoſent, ou en font une application plus juſte que ne peuvent jamais le faire ceux qui n'ont qu'une théorie légère des arts. Les hommes qui pratiquent un des beaux arts, ont pour l'ordinaire bien plus de facilité à comprendre avec juſteſſe les mots du langage figuré d'un autre art, que ceux qui ne s'occupent d'aucun.

Aſpirer à les faire comprendre avec exactitude, ſeroit un projet vain. Heureux, ſi dans le projet de donner

donner plus d'ordre & de clarté aux idées du plus grand nombre, on parvient dans cet ouvrage à mettre sur la voie, & à désigner au moins ce qu'on ne peut expliquer avec une égale clarté à tout le monde !

Pour vous, artistes qui créeriez ces mots figurés & significatifs, s'ils n'existoient pas, & par conséquent qui les comprenez parfaitement, remerciez le destin qui préside à votre talent, s'il vous a donné pour maître un artiste dont la manière soit *large*, ou si l'on vous a fait commencer vos premiers traits d'après des originaux qui aient ce caractère.

Isolés dans quelque province, & entraînés par un goût & un penchant naturel vers le dessin & la peinture, vous auriez pu n'avoir pour guides que de mauvais dessins ou des estampes. Il auroit été bien difficile que vous n'eussiez pas contracté, par cette route, une maigreur & une sécheresse que vous auriez conservées, & qui se seroient converties en habitude.

Dessinez donc *large*, pour parler le langage de l'art, & vous peindrez ensuite de même.

Il ne faut pas cependant que le zèle que vous mettrez à suivre cette manière, vous conduise jusqu'à l'exagération où elle peut tomber. Il ne faut pas, pour affecter une manière *large*, négliger les détails importans, ou devenir lourds.

Dans chaque partie de votre art & de tous les arts, où l'imagination a part, il y a deux écueils à éviter, & la perfection est toujours voisine de l'imperfection. On ne peut vous exciter à vous élever à l'une des perfections, sans être obligé de vous avertir que plus vous en atteindrez le dernier degré, plus vous vous rapprocherez du défaut qui la circonscrit. Nos vertus mêmes

Digitized by Google

ont ce danger à craindre. Mais quand vous ne seriez pas assez bons navigateurs pour être sûrs de tenir un juste milieu, ou d'approcher le plus près possible des écueils sans les toucher, portez toujours vos efforts plutôt vers les défauts qui touchent aux grandes qualités, que vers ceux qui avoisinent les qualités inférieures.

Il vaudra mieux pour vos ouvrages & pour votre réputation que vous passiez un peu les bornes que doit s'imposer le *large* dans la manière, que de tomber dans le *maigre*. Soyez plutôt trop grand que trop petit, trop simple que trop recherché. Ayez plutôt, enfin, une trop grande idée de votre art, & de chacune de ses parties, que de les concevoir au-dessous de ce qu'il est en effet, & de ce qu'elles doivent être. (*Article de M.* WATELET.)

LARGE. Peindre d'un pinceau *large*, peindre *largement*, est le contraire de peindre d'un pinceau maigre & mesquin. La manière *large* a l'agrément de la facilité; elle est même fondée sur la vérité, car la nature frappe bien plus nos regards, par ses effets *larges*, que par ses petits détails. Le grand Maître peint *largement*, parce qu'il voit en grand la nature, parce qu'il l'observe en masse, & n'est pas obligé de la tâtonner dans ses petites parties. Quand on voit grandement les formes & les effets, on produit un ouvrage qui est *largement fait*.

Les cheveux sont d'une finesse qui échappe presque à la vue; mais leur ensemble forme de *larges* masses, & l'artiste les traite *largement*.

On doit draper par *larges* plis, principalement sur les

Digitized by Google

grandes formes. Une foule de plis étroits en détruiroit l'unité, & auroit le désavantage d'offrir des multitudes de petites lumières & de petites ombres qui fatigueroient la vue. Quand on est cependant obligé de faire des petits plis, on a soin de les distribuer par masses ou suites : la lumière domine dans les unes de ces masses, & l'ombre dans les autres.

L'ouvrage entier doit être distribué par *larges* masses de clair & de brun : c'est par ce procédé seulement qu'il produit de l'effet, & qu'il appelle le spectateur, qui de loin ne voit que les masses. S'il étoit composé de petites parties d'ombres & de lumières, il n'offriroit de loin que des taches, & seroit méprisé sans avoir été même soumis à l'examen.

L'effet *large* est le résultat de ces grandes masses.

On dessine *largement*, comme on peint *largement*. D'abord en ne se servant point d'un crayon aigu, mais d'un crayon émoussé qui forme des hachures nourries; ensuite, en établissant *largement* les masses d'ombre & de lumières, & mettant sur les dernières peu de travaux.

Quand la *largeur* du dessin est relative au trait, il faut entendre, par cette expression, que l'artiste établit de grandes formes, & ne s'arrête point aux formes mesquines de la nature. On dit cependant aussi qu'un trait est *large* & moëlleux, pour faire entendre qu'il n'est pas tracé d'un crayon maigre.

Quelquefois les artistes convertissent l'adjectif *large* en substantif. Ils disent, il y a du *large* dans ce tableau. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LAVER, (verbe act.) LAVIS, (subst. masc.). *Laver* un dessin, dessiner au *lavis*, c'est dessiner au

Digitized by Google

pinceau avec une ſubſtance colorante, telle que le biſtre ou l'encre de la Chine, délayée à l'eau. Ce procédé appartient à la pratique de l'art.

L É

LÉCHÉ, (adjectif ſouvent pris ſubſtantivement). On appelle *léché* l'excès du fini. L'artiſte qui ne ſait pas quitter ſon ouvrage à propos, ſemble, en quelque ſorte, s'amuſer à *lécher*. L'emploi de ce mot, dépend fort ſouvent du goût particulier de celui qui le profère; ainſi, l'un appellera *leché*, ce qui ſera pour l'autre un *fini précieux*. Celui qui aime la grande vivacité d'exécution, ne manquera pas d'appeller *léché* un ouvrage patiemment terminé. Les peintres vénitiens reprocheront le *léché* aux peintres hollandois, & ceux-ci le *heurté* aux peintres vénitiens. Le *léché*, plus ou moins vicieux, ſera toujours oppoſé au grand goût, à la grandeur du faire; au pinceau large, à la liberté, la facilité, la vivacité de l'exécution. Il eſt toujours condamnable dans de grands ouvrages, & ſi, dans les petits tableaux, il uſurpe quelquefois le droit de plaire, il n'échauffera du moins jamais le ſpectateur, & parlera toujours foiblement à ſon ame.

On peut faire un grand reproche au peintre qui aime le *léché*; c'eſt de préférer le métier de ſon art à l'art lui-même. Le véritable artiſte eſt capable de ſoins; le peintre qui donne dans le *léché*, eſt toujours petit & minutieux: on peut même obſerver que plus il s'applique à finir ſes ouvrages avec amour, & plus il s'éloigne de l'effet général de la nature, qui, nous étonnant par ſa grandeur, ne permet pas à notre attention de ſe fixer ſur ſes détails.

Digitized by Google

» Une manière de finir, qu'on peut hardiment condamner, dit M. Reynolds, parce qu'elle nuit au but » même qu'elle se propose, c'est lorsque l'artiste, » pour éviter la dureté qui résulte de ce que la ligne » extérieure tranche trop sur le fond, adoucit & éteint » ses couleurs à l'excès. Voilà ce que les ignorans appellent finir précieusement, & qui ne sert qu'à » détruire la vivacité des couleurs, & le véritable » effet de l'imitation, qui consiste à conserver le » tranchant & la vaguesse des contours, au même » degré qu'on le remarque dans la nature. Cet extrême » adoucissement, au lieu de produire l'effet de la morbidesse, donne aux corps un air d'ivoire, ou de telle » autre substance bien polie.

» Les portraits de Corneille Johnson paroissent avoir » ce défaut; de sorte qu'il leur manque cette morbidesse qui caractérise la chair; tandis que, dans les » portraits de Van-Dick, ce juste mêlange de molleſſe » & de dureté est exactement observé. On trouve le » même défaut dans la manière de Vander-Werf, » comparée à celle de Teniers «.

J'avoue qu'un tableau de Vander-Werf, ou de tel autre peintre léché, me semble beaucoup moins fini que celui d'un peintre vénitien, qui, vu de près, ne laisse voir que des traits de pinceau jettés en apparence au hasard. Celui-ci m'offre l'effet de la nature, ce qui est le seul objet du fini; l'autre, frappe ma vue d'un éclat éblouissant, & ne me donne l'idée d'aucune imitation vraie. Si terminer est atteindre au but, ou du moins s'en approcher autant qu'il est possible, peut-on donner le nom de fini à ce qui s'en éloigne? Laissons-lui donc la dénomination de *léché;* elle seule lui convient,

Digitized by Google

parce qu'elle se prend toujours en mauvaise part. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LEÇON, (subst. fém.) Avant de consacrer un enfant à prendre des leçons de peinture, ou de quelqu'un des arts qui appartiennent au dessin, il faut examiner, s'il a les qualités qui promettent des succès, de la pénétration, de l'attention, de la patience, & sur-tout un esprit juste. Pour qu'on espère qu'il pourra parvenir à la perfection, il faut qu'à tous ces dons, il joigne celui de la sensibilité. Mais qu'on se garde bien de se laisser séduire par cette vivacité, que l'on prend trop souvent pour du génie, & qui n'est au contraire qu'une qualité nuisible, puisqu'elle empêche les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enseigne, & même de le comprendre.

L'enfance aime naturellement à imiter; elle se plaît à contrefaire les hommes au milieu desquels elle vit; elle se plaît à représenter grossièrement, avec la plume, du charbon ou des cartes découpées, des figures d'hommes, d'animaux, des maisons, des arbres; surtout si l'enfant voit dessiner ou peindre, il voudra peindre ou dessiner. On se tromperoit le plus souvent, si l'on regardoit ce penchant de l'homme vers l'imitation, comme une disposition marquée pour les beaux arts. Mais si l'on remarquoit dans un jeune homme une justesse de coup-d'œil qui rapprochât de la vérité les imitations dont il se fait un jeu, alors on pourroit concevoir des espérances encore incertaines, mais cependant fondées, & le maître qui lui donneroit des leçons pourroit attendre quelque récompense de ses peines.

Digitized by Google

Il eſt bon de mettre, dès l'âge le plus tendre, le crayon dans les mains de l'enfant. A l'âge de quatre à cinq ans, il eſt déja capable d'apprendre quelque choſe : plutôt on le fera commencer à ſe faire une étude de l'imitation, & plus sûrement il acquerra la juſteſſe du coup-d'œil, comme, à diſpoſitions égales, l'enfant que l'on conſacrera de meilleure heure au chant aura le plus de légèreté dans la voix ; à un inſtrument, aura dans les doigts plus de ſoupleſſe ; à la danſe, aura dans les jambes plus de légèreté. Il en eſt de même du deſſin ; pour former l'œil à voir juſte, & la main à rendre avec préciſion ce que l'œil a bien vu, il faut exercer de bonne heure & la main & les yeux.

Le plus grand nombre des bons artiſtes s'eſt appliqué de bonne heure à l'art. Léonard de Vinci étoit artiſte dès l'enfance. Raphaël étoit fils de peintre, & dès qu'il put commencer à faire un premier uſage de ſon eſprit & de ſa main, ſon père lui donna des *leçons*. Le Titien fût conſacré à la peinture dès l'âge le plus tendre. A dix ans, Michel-Ange manioit déja le ciſeau. Le Corrège n'a vécu que quarante ans, & l'on doit croire, par le grand nombre de chefs-d'œuvre qu'il a laiſſés & qu'il n'a pu faire à la hâte, que, de bonne heure, il avoit manié le pinceau.

Il faut avouer cependant que de bons artiſtes étoient déja ſortis de l'enfance quand ils ſe ſont dévoués aux arts ; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'eſt qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire. D'ailleurs, on conviendra qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils étoient entrés plutôt dans la carrière.

Digitized by Google

Des maîtres eſtimables ont conſeillé de donner, pour premières *leçons*, des figures géométriques à copier, mais ſans règle & ſans compas. Mengs penſe même qu'il ſeroit dangereux de donner d'abord la figure humaine à copier. La beauté de ſes contours dépend de la manière de tracer une multitude innombrable de lignes différentes & de formes interrompues qui compoſent enſemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il eſt impoſſible à l'élève de s'en former une idée diſtincte. Cependant l'exemple de tant de maîtres qui ont commencé l'étude du deſſin par l'imitation de quelques parties de la figure humaine, peut empêcher de croire à ce danger. Mais ce n'eſt pas une raiſon pour nier que la méthode propoſée par Mengs & Laireſſe ne ſoit la meilleure. Les exemples prouvent ici beaucoup moins qu'on ne penſe; car il eſt des hommes tellement appellés aux arts par la nature, qu'ils atteindroient à la perfection en commençant par les méthodes les plus vicieuſes.

Ce qui du moins eſt certain, c'eſt qu'il ſera bien plus difficile au maître de porter un jugement certain ſur la juſteſſe du coup-d'œil de ſon élève, lorſqu'il lui fera tracer des figures compliquées, que s'il lui propoſoit ſeulement à imiter d'abord les figures les plus ſimples de la géométrie.

Quand l'élève eſt parvenu à deſſiner régulièrement des figures géométriques ſans le ſecours des inſtrumens, on doit l'exercer à tracer des contours d'après de bons deſſins & de bons tableaux; comme le but de ces ſecondes *leçons* eſt, comme celui des premières, d'aſſurer la juſteſſe de ſa vue & de ſa main, il faut exiger de lui la même préciſion, la même exactitude,

Digitized by Google

que dans le deſſin des figures géométriques. La franchiſe, la liberté, ne doivent venir qu'après cette exactitude.

Ces *leçons* doivent continuer juſqu'à ce que l'élève les exécute avec facilité. On lui apprendra en même-temps les proportions des ſtatues antiques, & il poſſédéra bientôt cette ſcience néceſſaire, ſi on l'oblige à en faire lui-même la démonſtration d'abord ſur des deſſins ou des gravures, & enſuite ſur les ſtatues elles-mêmes.

L'élève connoît les proportions de la plus belle nature; ſon œil juſte lui fait tracer un contour d'une main aſſurée; il eſt temps qu'il commence à étudier l'effet des lumières & des ombres. Il n'a, juſqu'à préſent, repreſenté les formes que par un trait; il faut qu'il s'habitue à les ombrer, & qu'il s'attache à contracter dès-lors la plus grande pureté. S'il l'acquiert dans les commencemens, il la conſervera toujours; mais ſi de bonne heure il s'accoutume à la négliger, il eſt bien à craindre qu'il ne la néglige toujours.

C'eſt, il faut l'avouer, une méthode bien auſtère que celle qui attache ſi long-temps un âge inconſtant & léger à ne deſſiner que des figures géométriques & des traits : nous n'aurions même oſé la conſeiller, ſi l'autorité reſpectable de Mengs ne nous y avoit excité; mais les lecteurs à qui le ſujet que nous traitons n'eſt pas étranger, conviendront ſans peine que ſi cette voie d'inſtruction n'eſt pas la plus agréable, elle eſt certainement la plus ſolide, & l'on jugera peut-être qu'il vaut encore mieux préparer la jeuneſſe à des ſuccès aſſurés que ménager ſes plaiſirs. L'artiſte ne manquera pas de s'applaudir un jour de ce qu'on lui a fait jetter

Digitized by Google

les ſolides fondemens de ſa gloire, dans un temps dont alors il ne conſervera qu'un ſouvenir confus. Les vices de la première éducation influent ſur la vie entière, & ſouvent les plaiſirs du jeune âge préparent les peines de l'âge avancé.

Mais quand l'élève ſera parvenu à l'exercice du clair-obſcur, c'eſt-à-dire, en termes plus communs, à ombrer ſes deſſins, je crois qu'on pourra, ſans inconvénient, lui laiſſer le plaiſir de varier ſes travaux. Au lieu de l'appliquer conſtamment à faire des deſſins à la ſanguine, on pourra lui permettre l'amuſement de faire des deſſins aux trois crayons, de manier l'eſtompe, d'emprunter quelques teintes au paſtel, de laver ſes études au biſtre, à l'encre de la Chine, & même avec des couleurs à l'eau. Il ſe croira beaucoup plus avancé, quand ſes deſſins auront quelques rapports avec des tableaux, que s'ils étoient toujours d'une ſeule couleur.

Il eſt une ſcience dont il faudra dès-lors lui donner les premiers principes; c'eſt la perſpective. On peut la regarder comme une préparation néceſſaire au deſſin d'après nature ou d'après les ſtatues. Elle ſeule donne la véritable intelligence des raccourcis, & l'on ſait qu'il ſe trouve néceſſairement des raccourcis dans les poſes les plus ſimples que l'on puiſſe donner au modèle. Comme cette ſcience eſt la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de temps, avant d'être inſtruit de ce qui eſt le plus néceſſaire. Ce que la perſpective offre de plus indiſpenſable pour le peintre, ſont le plan, le quarré dans tous ſes aſpects, le triangle, le cercle, l'ovale; mais ce qu'il doit ſur-tout bien

Digitized by Google

connoître, c'eſt la différence du point de vue, & la variété que produit le point de diſtance, de près ou de loin.

Comme il n'eſt pas poſſible de ſe rendre raiſon des parties d'une figure nue ſans connoître l'anatomie, il faut donc auſſi que l'élève en faſſe une étude avant de deſſiner d'après nature. Cette partie de l'éducation pittoreſque ne lui prendra pas trop de temps, ſi on ne lui enſeigne que ce qui eſt néceſſaire à ſon art. Cette étude eſt fort différente pour le médecin & le chirurgien qui ſont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & pour le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux parties extérieures.

Quand enfin l'élève ſait faire un trait précis & l'ombrer purement, quand il a des connoiſſances ſuffiſantes de la perſpective & de l'anatomie, il eſt temps de l'appliquer au deſſin d'après nature & d'après les ſtatues & les bas-reliefs des grands maîtres, & ſur-tout de ceux de l'antiquité. Le modèle vivant lui fera connoître la couleur & les mouvemens de la nature, les ſtatues antiques lui inſpireront le goût de la plus grande beauté des formes. On peut ajouter que, pour la pureté du deſſin, il tirera plus de profit de l'étude de l'antique que de celle des tableaux, parce que les maîtres donnent des *leçons* plus sûres que les élèves, & méritent plus de confiance.

On trouvera dans d'autres articles les *leçons* que l'élève peut recevoir de l'inſpection & de l'étude des bons tableaux. (*Article extrait en grande partie des œuvres de* MENGS.)

LÉGER & LOURD, (adj.). Ces deux mots oppoſés doivent s'expliquer l'un par l'autre, & peu-

Digitized by Google

vent, par cette raiſon, être réunis dans le même article.

La légéreté, au ſens propre, ſe joint vaguement à l'idée de ſpiritualité. Je ne chercherai pas à démêler la raiſon de ce rapprochement; mais je ferai obſerver qu'en ſe ſervant des mots *léger*, *aërien*, qu'on emploie quelquefois comme ſynonymes dans le langage de l'art, on eſt bien près d'y joindre auſſi les mots *ſpirituel* & même *céleſte*.

Nous regardons généralement l'air comme ce qui exiſte de plus *léger*, quoique nous le mettions au rang de la matière. Un objet aërien nous repréſente donc une ſubſtance *légère*, preſqu'inviſible & céleſte.

Dans la peinture, où l'on crée des êtres qu'on anime à ſon gré, l'artiſte qui donne à ſes figures des formes *légères*, à ſa couleur la *légéreté* avec laquelle la nature nous la préſente quelquefois, & aux ombres ſur-tout ces tons qui font ſentir qu'elles ne ſont que des privations, cet artiſte, dis-je, eſt un créateur intelligent & ſpirituel.

Le *léger*, dans la peinture, lorſqu'il eſt appliqué à la touche & au trait, eſt donc à-peu-près le ſynonyme de *ſpirituel*, & lorſqu'il a rapport à la couleur, à la lumière, il ſe rapproche des mots *aërien* & *céleſte*.

Les objets qui demandent particulièrement de la *légéreté* dans le trait, dans la touche, dans la couleur, ſont les ciels, les eaux, les fleurs, les formes de la jeuneſſe, les draperies de gaze, les cheveux, &c.

Lourd eſt relativement à l'art, le contraire de *léger*, comme il l'eſt au phyſique & au moral.

Mais en imitant par la peinture des objets phyſiques

ment *lourds*, il n'eſt pas permis à l'artiſte d'employer un pinceau *lourd* & une touche privée de *legèreté*.

L'artiſte dont l'intelligence eſt lente & la main peu *légère*, donne aux objets qu'il repréſente un caractère *lourd* qui peut être un peu moins ſenſible dans la repréſentation des objets matériels & peſans, mais qui eſt abſolument repréhenſible dans tout ce qui rappelle l'idée de la mobilité.

Dans les autres arts, les mots *léger* & *lourd* ont à-peu-près les mêmes ſignifications. On dit la *légèreté* & la *peſanteur* du ſtyle, des vers *légers*, une expreſſion *lourde*, un tour plein de *légèreté*, une compoſition qui aſſomme; enfin dans la converſation même, la meilleure doit ſe diſtinguer par la légèreté, & le conteur, ou le raiſonneur qui s'appeſantit ſemble ſurcharger d'un fardeau qui devient de plus en plus *lourd* ceux qui l'écoutent.

On pourroit cependant ajouter à ces obſervations, que je crois juſtes en elles-mêmes, en diſant que ſouvent parmi nous on exige trop à cet égard, parce que le *léger* eſt bien près du ſuperficiel, du frivole dans la converſation ou dans le récit; par exemple, il conduit à ce qu'on appelle le *découſu*, c'eſt-à-dire, à ce paſſage trop prompt d'une idée ou d'un objet à un autre.

Heureuſement ce qu'on ne tolère pas encore, c'eſt que le *léger* s'étende au caractère, & s'il s'agit de l'ame & du cœur, on exige de la *ſolidité*, parce que le *léger* alors eſt abſolument ſynonyme de *frivole*.

Que la jeuneſſe ait pour appanage la *légèreté* : c'eſt le droit de cet âge. Auſſi, jeunes artiſtes, ſi vous aviez la main peſante & l'eſprit *lourd*, vous tromperiez l'in-

Digitized by Google

tention de l'art & la loi de la nature. Cependant que cette *légèreté* ne vous empêche ni d'être correct en deſſinant, ni de vous aſſervir aux convenances morales, à quelque âge & dans quelque circonſtance que vous ſoyez : la légèreté en ce genre ſeroit un défaut. (*Article de M.* WATELET.)

LI

LIBERTÉ, (ſubſt. fém.). On entend par ce mot non-ſeulement l'état oppoſé à celui d'eſclavage, mais encore l'exemption de tous les aſſujettiſſemens, de toutes les craintes, qui rendent la ſituation de l'ingénu ſemblable, à quelques égards, à celle de l'eſclave.

C'eſt une qualité importante dans l'exercice des beaux-arts. Il faut que le peintre & le ſculpteur, comme le poëte & l'orateur, en jouiſſent d'une manière indéfinie, pour produire des ouvrages d'une grande diſtinction. Tout ce qui gêne le moral ne peut qu'arrêter les ſuccès qui dépendent de l'eſprit.

Alexandre, dit-on, vouloit que les ſeuls nobles puſſent exercer la peinture & la ſculpture. Car les nobles ſont ſenſés jouir d'un degré de fortune qui les met au-deſſus des beſoins. Ils peuvent créer, ſans attendre qu'un homme opulent les gêne par des ordres ridicules, & ceux qu'ils pourroient recevoir leur ſont donnés avec plus de circonſpection que ceux qu'on preſcriroit à un eſclave forcé par la néceſſité de ſubir le joug. Les nobles élevés communément avec des ſentimens plus fiers que les gens du peuple, ſe doivent prêter plus difficilement à un maître peu raiſonnable qui voudroit contrarier leur goût, & leur réſiſtance doit contribuer

Digitized by Google

à les faire réuſſir, en les laiſſant plus libres de ſuivre la pente de leur inclination dans le choix du genre ou des parties de l'art.

Ainſi, en laiſſant de côté tout ce qu'une éducation noble & ſoignée porte d'avantages avec elle par les diverſes lumières qu'elle donne, on ſent combien une honnête extraction peut influer ſur le ſuccès, par l'eſprit de *liberté* qu'elle inſpire aux artiſtes bien nés.

Tout ce que nous diſons ici ſur le bonheur d'être noble quand on embraſſe les profeſſions des arts, s'entend de toutes perſonnes qui ont été élevées & qui vivent noblement. Eh ! quel ſeroit le lecteur capable de croire que tout ceci ne peut s'appliquer qu'à ceux qui, dans nos mœurs, tiennent de leurs pères des degrés de nobleſſe prouvés par des parchemins ?

Quand on a dit qu'Alexandre ne permettoit qu'aux nobles d'exercer les beaux-arts, on a entendu ſans doute que cette loi n'excluoit que les hommes en ſervitude ou ceux que la misère met dans la dépendance. L'hiſtoire des peintres de ce temps-là prouve cette conſéquence raiſonnable.

Les Grecs, imbus de préjugés ſi favorables au progrès des productions de l'eſprit humain, les ont élevées à un point ſi éminent, que depuis elles n'ont pu que déchoir. Nulle part les arts n'ont été ſi libres & ſi honorés que chez eux. Ils les ont portés dans l'Italie ; mais lorſqu'ils y parurent, les Romains, tous guerriers, ne permirent qu'aux eſclaves de s'occuper des travaux du génie qu'ils regardoient comme futiles. De-là vient que, dans ces commencemens, les Romains n'eurent point d'artiſtes diſtingués. Les ſeuls Grecs enrichirent Rome de chefs-d'œuvre. Mais lorſque raſſaſiés de con-

Digitized by Google

quêtes, ces maîtres du monde sentirent le prix des arts; les hommes libres s'y adonnèrent; disons plus, la *liberté* elle-même fut le prix des succès pour les esclaves à qui on procuroit les facilités de s'instruire.

La *liberté* est nécessaire aux talens, parce qu'elle élève l'ame & qu'elle laisse marcher l'esprit à son gré. Ce précieux apanage de notre imagination est sur-tout avantageux dans le choix des sujets & dans la manière de les présenter. Prescrire impérieusement ces premiers travaux, c'est bien peu connoître leur influence sur le succès, ou bien c'est avoir formé l'injuste & barbare projet d'avilir les beaux-arts par un joug destructeur.

Il est cependant des hommes d'une ame élevée, semblables à ce poëte qui préféroit les chaînes à la honte de célébrer un tyran : l'histoire des grands artistes fournit nombre de traits de cette noble fierté, & il est commun de les voir vivre obscurément, plutôt que de subordonner leurs talens aux caprices de protecteurs ineptes ou tyranniques.

On objecte que le maintien des mœurs exige une sévère & exacte inspection. Le respect des mœurs publiques doit sans doute donner des entraves aux cœurs corrompus toutes les fois qu'ils se mettent en évidence; mais c'est aux éphores, c'est à l'aréopage à prévenir & à punir les éclats licentieux : & sous prétexte de prévenir ces excès, il ne faut pas prétendre soumettre les artistes, dès leur entrée dans le licée, à la tyrannie d'un chef oppresseur, au lieu de leur donner un Mécène ou encore mieux un ami.

Artistes, voulez-vous donner à vos talens toute l'extension dont votre esprit est capable; ne vous soumettez

mettez pas en eſclaves, & tenez-vous libres dans l'exercice des arts, comme vous l'êtes dans l'air qui vous environne. Conſidérez le Pouſſin, Holbein, Michel-Ange, & ne faites de tableaux & de ſtatues qu'avec un amour auſſi ardent que le leur pour la *liberté*, & une égale horreur de tout aſſerviſſement. C'eſt ainſi que vos études produiront de beaux fruits; mais ſoyez ſûr qu'ils déchéeront dès l'inſtant que, perdant le goût de cette précieuſe *liberté*, vous mêlerez à vos propres penſées les caprices des modes ou le goût des perſonnes à qui vous voudrez plaire pour obtenir de petits honneurs ou ſatisfaire un vil intérêt.

Le mot *liberté* a une autre acception relative à la pratique des arts : il ſignifie aiſance, facilité dans l'exécution; &, dans ce ſens, on dit, ce tableau, cette ſtatue, ſont faits avec une grande *liberté* de main ou de pinceau. On dit auſſi *liberté* de crayon, peindre, deſſiner *librement*, un pinceau *libre*, &c.

La *liberté* naît ordinairement ou d'une grande pratique, ou d'une adreſſe naturelle, ou d'une heureuſe vivacité d'eſprit.

Quoique cette *liberté* d'exécution ne ſe rencontre pas toujours avec les grands talens, ainſi que le prouvent les chefs-d'œuvre du Dominiquin & d'autres hommes habiles; il faut avouer qu'elle répand un attrait enchanteur ſur les ouvrages de l'art, ſur-tout pour les perſonnes qui l'exercent, & qui ſeules en connoiſſent bien le méchaniſme.

Mais ce genre de *liberté* eſt un vice quand il n'eſt pas ſoutenu d'un ſolide ſavoir. Il eſt ſur-tout funeſte au jeune élève à qui la nature l'a donné, qui en retire des éloges trop ſéduiſans, & qui n'a pas le courage

Digitized by Google

d'y renoncer toutes les fois que la ſcience & la réflexion ne dirigent pas les opérations de ſa trop heureuſe main. *Voyez* l'article INSTRUCTION. (*Article de M.* ROBIN.)

LICENCE, (ſubſt. fém.). L'art tient à des conventions ſans leſquelles il ne pourroit exiſter. *Voyez* l'article CONVENTIONS. Il ſe permet des ſuppoſitions qui lui prêtent des beautés. On demandoit à Paul Véronèſe la cauſe d'une ombre qui fourniſſoit une maſſe à ſon tableau : *C'eſt*, répondit-il, *un nuage qui paſſe*; il ſuppoſoit hors de ſon tableau un nuage qui produiſoit cette ombre. Mais il eſt toujours dangereux de ſe donner des *licences*; car enfin elles ſont réellement des fautes qu'un grand ſuccès peut ſeul excuſer.

On peut définir la *licence*, une faute que l'Artiſte ſe permet pour en tirer une beauté. Nous n'entrerons pas dans le détail des *licences*, puiſqu'il en exiſte autant que de fautes qu'on peut ſe permettre : mais nous obſerverons qu'une *licence* ſuppoſe toujours l'orgueil d'un Artiſte qui ſe croit aſſez habile pour réparer ſes fautes par des beautés ſupérieures. Un orgueil auſſi hautement déclaré, ne diſpoſe pas le ſpectateur à l'indulgence. (L.)

LIGNE, (ſubſt. fém.). Ce mot n'appartient à l'art, qu'autant que l'art emprunte le ſecours de la Géométrie.

La *Ligne* qui termine un objet, ſe nomme trait, contour. On dit, dans le langage de l'art, trait de plume, de crayon, de pinceau, touche, hachure, & non pas *ligne*.

LIGNE *d'Apelle*. Pline rapporte que ce Peintre, quelqu'occupé qu'il pût être d'ailleurs, ne paſſoit aucun

Digitized by Google

jour sans tirer quelque *ligne* · *Fuit alioquin perpetua consuetudo numquam tam occupatam diem agendi, ut non, lineam ducendo, exerceret artem.* Winckelmann croit que ce passage ne signifie pas qu'il ne laissoit passer aucun jour sans peindre; mais que chaque jour il étudioit son art, en dessinant d'après nature, ou d'après les grands maîtres qui l'avoient précédé : mais ce n'est point de cela qu'il s'agit dans cet article.

Nous voulons parler de la manière dont, suivant Pline, Appelles fit connoître sa visite à Protogènes : voici le passage littéralement traduit par M. Falconet.

« On sait ce qui se passa entre lui (Apelles) & » Protogènes. Celui-ci demeuroit à Rhodes; Apelles y » étant abordé, avide de connoître, par ses ouvrages, » un homme qu'il ne connoissoit que par sa réputation, » alla d'abord à son attelier. Protogènes étoit absent; » mais une vieille gardoit seule un fort grand panneau, » disposé sur le chevalet, pour être peint. Elle lui dit » que Protogenes étoit sorti, & lui demanda son nom. » Le voici, dit Apelles, & prenant un pinceau, il » conduisit avec de la couleur, sur le champ du tableau, » une ligne d'une extrême ténuité. (*arreptoque penicillo, lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam.*) Protogenes de retour, la vieille lui dit » ce qui s'étoit passé. On rapporte que l'Artiste, ayant » d'abord observé la subtilité du trait, dit que c'étoit » Apelles qui étoit venu; que nul autre n'étoit capable » de rien faire d'aussi parfait; & que lui-même en » conduisit un encore plus délié, avec une autre couleur: » (*ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse*), & dit à la vieille que, si cet homme » revenoit, elle lui fit voir cette ligne, en ajoutant

» que c'étoit là celui qu'il cherchoit. La choſe arriva : » Apelles revint, & honteux de ſe voir ſurpaſſé ; il » refendit les deux lignes avec une troiſieme couleur, » ne laiſſant plus rien à faire à la ſubtilité. (*vinci* » *erubeſcens, tertio colore lineas ſecuit, nullum relin-* » *quens amplius ſubtilitati locum*). Protogenes s'a- » vouant vaincu, courut en diligence au port chercher » ſon hôte. On a jugé à propos de conſerver à la » poſtérité cette planche qui fit l'admiration de tout » le monde, mais particulièrement des artiſtes. Il eſt » certain qu'elle fut conſumée dans le dernier incendie » du palais de Céſar, au Mont Palatin. Je l'avois » auparavant conſidérée avec avidité, quoiqu'elle ne » contînt, dans ſa plus ſpacieuſe largeur, que des lignes » qui échappoient à la vue, & qu'elle parût comme » vuide au milieu d'excellens ouvrages d'un grand » nombre d'artiſtes. (*Nihil aliud continentem quam* » *lineas viſum effugientes, inter egregia multorum opera* » *inani ſimilem* »).

Pline a vu lui-même le tableau ou plutôt le panneau. Le fait s'étoit conſervé avec l'ouvrage, dont il pouvoit ſeul fournir l'explication, & s'étoit tranſmis d'âge en âge : ce ſeroit une critique téméraire que de vouloir le révoquer en doute aujourd'hui.

Il peut d'abord ſembler frivole, & il eſt en effet précieux, puiſqu'il nous éclaire ſur l'hiſtoire de l'art au temps d'Appelles. On voit que ſa diſpute avec Protogenes n'étoit qu'un combat d'adreſſe : c'étoit un défi à qui traceroit le trait le plus ſubtil, & celui qui fit un trait aſſez fin pour qu'il fût impoſſible de le refendre, fut déclaré vainqueur. Les deux rivaux s'admirèrent mutuellement, & ſe reconnurent mutuellement pour de

Digitized by Google

grands maîtres, ſans avoir d'autre baſe de leur jugement que l'extrême fineſſe de pinceau qu'ils poſſédoient tous deux, & que tous deux regardoient ſans doute, comme une partie très-importante de l'art.

Que devons-nous inférer de ce fait? Que du temps d'Apelles & de Protogenes, on faiſoit autant de cas de la fineſſe du pinceau, qu'on en eſtime aujourd'hui la largeur; que les peintres de cet âge, qui poſſédoient ſans doute les grandes parties de l'art, qui leur étoient communes avec les ſculpteurs, étoient ſecs, durs & meſquins dans la partie du métier, & qu'enfin leur manœuvre devoit avoir beaucoup de rapport avec celle de nos peintres gothiques. C'étoit avec le pinceau le plus fin, c'étoit avec les traits les plus ſubtils, qu'ils rendoient certaines parties que, depuis la perfection du métier, on éxprime bien mieux par maſſes ou par touches. Auſſi ne trouve-t-on dans Pline aucune expreſſion qui réponde à celle qu'employent les Hiſtoriens de l'art moderne en Italie, lorſqu'ils appellent une barbe bien peinte *una bella macchia*, (une belle tache). Jamais dans Pline, on ne trouve aucun terme qui réponde à celui de largeur de pinceau, de faire large, de large exécution; & lorſqu'il loue des Peintres pour avoir bien rendu les cheveux & les poils, je ne ſerois pas éloigné de croire qu'il entend que ces peintres rendoient toute la fineſſe des cheveux, & que, d'un pinceau ſubtil, ils en comptoient en quelque ſorte tous les poils. Les contemporains d'Apelles étoient donc grands de deſſin & d'expreſſion, mais petits d'exécution. C'eſt ce que prouve le terme de ſept années entières qu'employa Protogenes à faire un tableau d'une ſeule figure. Il eſt vrai qu'Apelles lui reprochoit

Digitized by Google

ce fini exceſſif ; mais les artiſtes tiennent toujours plus ou moins à leur ſiècle, & tout ce qu'ils peuvent faire, c'eſt d'outrer ce qui eſt en uſage. Le fini exceſſif de Protogenes ſemble prouver qu'un fini froid étoit d'uſage de ſon temps. Il fut enfin regardé comme l'un des plus grands peintres de ſon ſiècle : ſa manière n'avoit donc rien dont on fût très-choqué.

On admiroit encore les lignes d'Apelles & de Protogenes du temps de Pline : faut-il en conclure que, du temps de Pline, on faiſoit conſiſter dans l'extrême fineſſe du pinceau le plus grand mérite de la peinture ? Je ne crois pas cette conſéquence néceſſaire. Il ſuffit que ces *lignes* euſſent été admirées du temps d'Alexandre, pour qu'elles le fuſſent encore du public du temps de Veſpaſien. Pline étoit du nombre des admirateurs ; mais on ſait qu'il n'étoit pas grand connoiſſeur, & il pouvoit bien partager l'admiration publique, ſans ſavoir bien préciſément pourquoi il admiroit. C'étoit un amateur, & les amateurs ſont fort ſujets à ſe paſſer, en quelque ſorte, l'admiration de main en main. L'O. du Gioto n'étoit qu'un tour d'adreſſe, comme la ligne d'Apelles, & ſi cet O exiſtoit encore, & qu'il fût expoſé dans une vente, je ſuis sûr qu'il ſeroit pouſſé à un très-haut prix. Les connoiſſeurs ſavent cependant aujourd'hui ce qu'ils doivent penſer de l'O du Gioto.

De Piles, dans ſes *Vies des peintres*, a changé les lignes d'Apelles & de Protogenes en des contours fins & corrects : c'eſt altérer l'Hiſtoire ; c'eſt traveſtir une hiſtoire ancienne par un coſtume moderne. Pline ſeul nous a conſervé le fait ; il l'a expliqué clairement ; c'eſt donc lui qu'il faut ſuivre, & puiſqu'il eſt clair, il ne faut pas l'interpréter. En ſe permettant

Digitized by Google

d'altérer ainſi les anciens événemens, on ne pourroit en tirer que de faux réſultats.

Un ami de Voltaire alla le voir, & ne le trouvant pas, il laiſſa quelques vers ſur ſon bureau; voici la réponſe que fit Voltaire :

On m'a conté, l'on m'a menti peut-être,
Qu'Apelle un jour vint, entre cinq & ſix,
Confabuler ſon cher ami Zeuxis,
Et, ne trouvant perſonne en ſon taudis,
Fit, ſans billet, ſa viſite connoître.
Sur un Tableau par Zeuxis commencé,
Un trait hardi fut ſavamment tracé;
Zeuxis connut ſon maître & ſon modèle.
Ne ſuis Zeuxis; mais chez moi j'ai trouvé
Un trait frappé par la main d'un Apelle.

L'hiſtoire eſt changée, ce qui n'eſt pas une faute dans un badinage poétique; mais elle a la vraiſemblance qu'exigent nos idées actuelles ſur l'art. Il eſt certain qu'une touche ſavamment prononcée ſur un tableau, pourroit faire juger qu'elle eſt de la main d'un grand maître. (*Article de M.* LEVESQUE)

LIGNE *de beauté*. Les anciens ont connu le beau, & nous en ont laiſſé les plus parfaits modèles. Raphaël & d'autres modernes ſe ſont montrés heureux imitateurs des anciens; mais rien ne nous apprend que les artiſtes de la Grece aient cherché une certaine *ligne*, qui ſervît de démonſtration au caractère de la beauté. On ne nous dit pas que Raphaël ait trouvé cette *ligne*, & l'ait démontrée à ſes élèves. Enfin, on ne trouve

Digitized by Google

rien de cette *ligne* dans les écrits de Léonard de Vinci, quoique cet habile peintre ſoit entré dans de fort grands détails ſur ſon art. On ne s'en eſt occupé que dans le temps même où l'on commençoit à s'éloigner de l'imitation du beau ; & je ne crois pas que cette imagination frivole fût capable d'y ramener.

Je ne connois pas l'ouvrage de Parent qui ſemble en avoir parlé le premier, & qui faiſoit conſiſter la beauté dans une ligne elliptique, ce qui ne me paroît pas en donner une idée fort claire. Hogarth, fameux peintre anglois, que le genre dont il s'occupoit, & que nous appellons caricature, ne devoit pas familiariſer avec la beauté, voulut cependant prouver que la *ligne* de beauté étoit ondoyante, & il la compara à la lettre S. En conſéquence de ſon principe, il crut prouver que l'araignée, n'ayant rien d'ondoyant dans ſes formes, ne pouvoit être belle. On auroit pu ſe ſervir de ſon principe même, pour lui répondre que l'araignée eſt belle, parce qu'elle a dans ſes formes quelque choſe d'ondoyant. M. Falconet, très-ſupérieur à cette futile recherche, a fait ſentir en paſſant le ridicule de la *ligne* inventée par Hogarth, pour exprimer la beauté, & a tracé lui-même une *ligne* qui lui ſembloit préférable, & qui tend à la rondeur & au méplat. On a auſſi voulu trouver l'image de la beauté dans la *ligne* flamboyante, c'eſt-à-dire, dans celle que décrit la flamme qui s'élève. Mengs, à qui le tour de ſon eſprit faiſoit aimer tout ce qui avoit l'air métaphyſique, a trop parlé dans ſes ouvrages de la *ligne* ſerpentine, ce qui a ſouvent répandu de l'obſcurité dans ſes préceptes. La *ligne* ſerpentine répond à l'S de Hogarth, & l'on ne voit pas ce qu'elle a de commun

Digitized by Google

avec la beauté, dont tous les mouvemens doivent décrire les *lignes* les plus douces.

Ce qu'on peut établir de plus vrai, c'eſt qu'il n'y a point de *ligne de beauté*, & que la beauté ſe forme de la ſucceſſion & de l'accord d'un nombre infini de *lignes* différentes entr'elles. Déſigner par une S, ou par une *ligne* ſerpentine, ondoyante, flamboyante, le caractère de la beauté, c'eſt en indiquer obſcurément la douceur & la ſoupleſſe. Si l'on veut abſolument parler de *lignes*, il faut dire que la *ligne* droite tend à la roideur gothique; que les formes compoſées de *lignes* qui ſe coupent angulairement, ſont dures; qu'elles peuvent avoir un air de ſcience, mais qu'elles manquent de graces & de vérité; que de la *ligne* circulaire réſulte un deſſin rond & peſant, & qu'en un mot la vraie beauté des formes eſt produite par un grand nombre de *lignes* différentes, qui toutes ſemblent tendre à s'arrondir, & qui ne s'arrondiſſent jamais.

Nous n'aurions pas parlé de la *ligne de beauté*, ſi l'Encyclopédie ne devoit pas, autant qu'il eſt poſſible, contenir tout ce qui a été dit ſur l'art. (*Article de M.* LEVESQUE).

LIVRET, (ſubſt. maſc.). Petit livre garni de papier blanc, & qui peut ſe porter commodément en poche. Il eſt d'une utilité indiſpenſable à l'artiſte qui veut étudier profondément ſon art. Le peintre qui ſe contente des études qu'il peut faire d'après ce qu'on appelle le modèle, riſquera de n'introduire dans ſes ouvrages que des figures qui ſentiront l'Académie, & qui ne reſſembleront point à la nature véritablement agiſſante. Un homme qui prend l'attitude qu'on lui

Digitized by Google

impoſe, ſans même s'embarraſſer de ce qu'elle ſignifie, ne lui fera certainement rien ſignifier. Obligé de tenir long-temps cette attitude, il s'ennuie, ſe fatigue, s'affaiſſe : & quand même la poſe auroit ſignifié d'abord une action, elle finira bientôt par ne ſignifier que l'inaction ou la laſſitude. D'ailleurs, l'étude du modèle prend un temps fort long ; avec l'aſſiduité la plus conſtante, on en feroit tout au plus une centaine dans une année, & les mouvemens de l'homme ſont dans un nombre inappréciable. L'étude du modèle doit conduire à la connoiſſance des formes ; celle des mouvemens naïfs & fortuits doit ſe faire par un autre moyen ; il faut prendre la nature ſur le fait, ſaiſir l'homme au moment où il agit, ſans ſavoir qu'on le regarde, ſans ſavoir même qu'il fait une action ; l'étudier ainſi dans tous les mouvemens dont il eſt capable, dans toutes les affections qu'il peut éprouver, & crayonner à la hâte l'obſervation qu'on vient de faire. C'étoit la pratique de l'un des patriarches de l'art, Léonard de Vinci ; c'eſt elle ſeule qui peut conduire à une imitation naïve de la nature, & à la véritable expreſſion.

Le livret ſera ſans ceſſe utile à l'artiſte ; tantôt il lui confiera le deſſin d'une fabrique pittoreſque ; tantôt celui d'un effet piquant de lumière ; quelquefois un uſtenſile, un vaſe, dont il ſera bien aiſe de ſe reſſouvenir un jour pour le placer dans une compoſition. Un tronc d'arbre, une vue de payſage s'offriront à ſes regards dans ſes promenades ; il les tracera ſur ſes tablettes ; il les enrichira de quelques ajuſtemens pittoreſques, de quelques plis de vêtemens dont il ſera frappé. C'eſt ainſi que les inſtans mêmes de ſes délaſſemens deviendront les plus utiles à ſon art : c'eſt

Digitized by Google

ainſi que le Pouſſin eſt devenu l'un des plus grands payſagiſtes, & le plus ſavant des artiſtes dans la connoiſſance du coſtume antique. Il crayonnoit légérement ſur ſes tablettes tout ce qui l'intéreſſoit dans la campagne, & tout ce qui le frappoit dans les veſtiges de la ſculpture antique, dont les vignes de Rome ſont ornées.

M. Reynolds a encore employé ſon *livret* à un autre uſage : il y établiſſoit par maſſes & ſans faire attention au ſujet, les effets de clair-obſcur qu'il obſervoit dans les tableaux des grands coloriſtes. *Voyez* l'article LUMIERE. Il penſe qu'on pourroit, par le même moyen, conſerver le ſouvenir de l'harmonie qu'un tableau doit au choix des couleurs. Il eſt vrai qu'on ne peut pas avoir toujours avec ſoi des couleurs, comme on porte un crayon : mais après avoir placé ſur le papier les maſſes d'ombres, & de demi-teintes, & y avoir réſervé le blanc pour la lumière; il ſuffiroit de déterminer la quantité des couleurs fières & celle des couleurs tendres, ce qui pourroit ſe faire par quelque ſigne dont on conviendroit avec ſoi-même. (*Article de M.* LEVESQUE).

LO

LOCAL, (adj.) Ce mot n'appartient à la langue de l'art, que lorſqu'il eſt joint au mot *couleur*. On appelle ordinairement *couleur locale*, ce qu'on nomme auſſi *couleur propre*. Ces ſynonymes n'enrichiſſent point la langue : il vaudroit mieux appeller *couleur propre* celle qui appartient à l'objet, & *couleur locale* celle que prend l'objet, ſuivant le plan ſur lequel il eſt

Digitized by Google

placé. Ainſi, le rouge ſera la *couleur propre* d'un objet rouge ; mais ce rouge dégradé par l'interpoſition d'une plus ou moins grande quantité d'air, ſera la *couleur locale* de ce même objet placé, par exemple, ſur le troiſième ou le quatrième plan.

Cette dégradation qu'on obſerve dans la nature, eſt ce qu'on nomme la perſpective aërienne. Elle n'a pas des règles fixes comme la perſpective linéale, parce que la dégradation eſt plus ou moins rapide, ſuivant que l'air eſt plus ou moins chargé de vapeurs. Elle dépend auſſi de l'organe de la vue. Un objet ſe dégrade de ton, & s'enveloppe de vapeurs plus promptement pour un ſpectateur qui a la vue courte, que pour celui qui diſtingue aiſément les objets éloignés. Cette dégradation eſt auſſi différente ſuivant les différentes heures du jour. L'air, par exemple, eſt plus vaporeux le matin que le ſoir. Comme l'artiſte peut ſuppoſer des accidens de lumières & d'ombres, il peut auſſi ſuppoſer des accidens de vapeurs, qui influeront ſur la *couleur locale* de ſon tableau. Il y a même des circonſtances où l'on doit ſuppoſer qu'il s'élève dans l'air de la pouſſière qui enveloppe les objets médiocrement éloignés du premier plan. (L.)

LOCALITÉ, (ſubſt. fém.). Nous nous permettons d'emprunter de l'Italien ce mot qui manque à notre langue, pour exprimer la qualité de ce qui n'appartient qu'à un certain lieu. La *localité* eſt ce qui attache à un ſeul lieu, la figure d'un tableau, & l'empêche d'être générale. Par exemple, la couleur noire ſera une *localité*, qui attachera une figure de cette couleur au ſol de l'Afrique.

Digitized by Google

Il eſt une *localité* néceſſaire ; nous venons d'en donner un exemple en parlant de la couleur propre aux Africains. Il n'eſt pas moins néceſſaire de donner à des Orientaux un caractere qui ne ſoit pas celui de l'Europe. Si l'on devoit introduire dans un tableau la figure d'un Kalmouk, il faudroit oublier la beauté idéale, & même la belle nature, pour exprimer la laideur locale qui eſt propre aux Kalmouks. Ce ſeroit même ſous ces traits qu'il faudroit repréſenter Gengiskan & ſes Officiers.

Il eſt une autre *localité* qui eſt un défaut ; c'eſt celle de donner à des figures qui devroient avoir une beauté générale, un caractère qui n'appartient qu'à un pays. Le défaut ſera frappant, ſi le pays n'eſt pas celui de ces figures, mais ſeulement celui de l'artiſte.

Voyez l'Apollon du Vatican, la Vénus de Médicis, le Laocoon, les belles figures de Raphaël. Leurs beautés ne ſont pas locales : elles ſont belles par-tout où l'on a des idées juſtes de la beauté. Les figures des peintres Vénitiens ſont des figures purement vénitiennes ; leurs phyſionomies l'indiquent auſſi bien que leurs vêtemens : elles ne ſont ni plus belles ni autrement belles qu'on ne l'eſt ordinairement à Veniſe. Les hommes qu'a repréſentés Paul Véronèſe ſont des nobles Vénitiens ; ceux qu'a peints le Baſſan, ſont des payſans du même pays. Les Vierges, les femmes juives, les Romaines, les Levantines de Rubens, ſont des Flamandes. Il y eut un temps où les figures peintes par certains artiſtes François, même eſtimés, n'étoient d'aucun pays, on oſeroit même dire d'aucune nature, ſans en approcher davantage de l'idée générale de la beauté.

Digitized by Google

Le moyen de parvenir à repréſenter la beauté générale, n'eſt pas de peindre de pratique, d'après une idée ſuperficielle qu'on s'eſt faite de la nature ; mais de choiſir de beaux modèles, & d'en ſaiſir les grandes formes, les formes principales ſans s'attacher aux meſquineries individuelles.

Quoique le payſage ſoit un genre inférieur à l'hiſtoire, il a ſa majeſté qui n'a pas été dégradée par les grands maîtres : il a reçu d'eux une beauté générale, par laquelle il s'eſt élevé bien au-deſſus de la *localité*. Les payſages du Pouſſin, du Gaſpre, de Claude le Lorrain, de Salvator-Roſe, ſont de beaux ſites qui ne ſemblent pas appartenir excluſivement à un coin particulier de la terre. Ce ſont de beaux payſages. Ceux des peintres Flamands ne repréſentent que des ſites particuliers à la Flandre ; ce ſont de belles vues. Un payſage purement local eſt le fruit d'une étude unique ; un beau payſage eſt le réſultat d'un grand nombre d'études.

Le portrait eſt ſoumis plus que les autres genres, à la *localité*. Puiſqu'il doit repréſenter fidellement une reſſemblance individuelle, il doit offrir auſſi le caractère du pays auquel appartient l'individu. L'artiſte eſt encore aſſujetti dans ce genre, à la *localité* du coſtume, & ſouvent même d'une mode paſſagère, qui ſera oubliée dans l'inſtant où le tableau ſera fini. Mais il ne faut pas qu'à ces *localités* obligées, il joigne encore celle d'une manière vicieuſe, qui appartient à la nation du peintre, ou celle de certaines affectations, de certaines minauderies qui plaiſent dans l'inſtant où elles ſont de mode, & reſtent éternellement ridicules, quand la mode eſt paſſée. Que le

Digitized by Google

portrait se généralise au moins par la naïveté d'un maintien naturel. Les portraits du Titien & de Van-Dyck sont d'une attitude simple & vraie ; ils continuent d'être admirés. La plûpart des portraits faits en France dans le XVIII^e siècle, sont d'une affèterie locale dont tout le monde est aujourd'hui rebuté. Tout le talent de ceux qui les ont faits, les garantit à peine du mépris. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LOINTAIN, (subst. masc.). C'est la partie la plus éloignée dans un tableau. En particulier lorsque le tableau représente un fond de ciel, le *lointain* est ce qui approche le plus de l'horison, ou l'horison lui-même. *Voyez* l'article HORISON.

Félibien, rendant compte d'une de ces conférences sur l'art dont s'occupoit autrefois à Paris l'Académie de Peinture, dit : *Sur les montagnes & les collines qui sont dans le lointain paroissent des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre.* . . . Cette manière de s'exprimer prouve que le *lointain* d'un tableau n'est pas borné au plan de l'horison ; mais qu'on appelle ainsi tous les objets qui en approchent, & s'éloignent des premiers plans.

C'est souvent par les figures du *lointain*, qu'on juge de la touche & de l'esprit du peintre, parce que, dans ces figures moins soignées, il a mis moins d'étude & plus de liberté d'exécution.

On ne peut raisonnablement donner de méthodes bien précises de traiter les *lointains*. Ils sont soumis, comme les autres parties du tableau, aux diverses circonstances des climats, des saisons, des heures, de l'état du ciel, &c. Il est ordinaire que les objets les

Digitized by Google

plus voisins de l'œil paroissent plus solides de masses, plus vifs en couleurs, & plus nets dans l'expression de leurs formes que ceux qui sont plus éloignés. Cependant, si ceux-ci reçoivent la plus grande lumière, & que les autres en soient privés, alors les objets du *lointain* doivent être rendus d'une manière plus *décidée*, quoiqu'avec moins de détails.

Dans le discours où M. Oudry a développé les excellens principes de M. de Largilière, son maître, sur le coloris, il blâme la manie de certains artistes bornés qui, pour faire fuir les objets, emploient dans les *lointains* des teintes grises, dans le dessein de réserver, disent-ils, les brillantes couleurs sur *les devans* de leurs tableaux. M. Oudry pouvoit appuyer son assertion sur l'exemple des peintres coloristes qui n'hésitent pas de placer les teintes les plus riches dans les *lointains*, lorsque le vrai l'exige, sans pour cela qu'ils s'enfoncent moins dans la toile. C'est ainsi qu'un soleil à l'horison montre dans la nature les *teintes* les plus brillantes. La justesse des *tons*, & non la rupture des teintes; j'ai pensé dire la corruption, fait seule *fuir* les objets.

Quant à l'exécution, le comble de la perfection est de conserver la franchise des couleurs du *lointain*, en les noyant les unes dans les autres, & en leur donnant cette indécision de formes que la nature nous montre le plus ordinairement dans les objets très-éloignés. Le payságiste appellé *Hermann* d'Italie, nous a paru, entr'autres hommes habiles, traiter les *lointains* avec une pâte & une liberté de pinceau enchantereſſe. (*Article de M.* ROBIN.)

LUISANT,

Digitized by Google

LUISANT, (participe pris ſubſtantivement). Le *luiſant* eſt un effet de la lumière réfléchie ſur les tableaux à l'huile, qui, vus d'un certain point, ne permet pas de les conſidérer. Cet inconvénient a toujours lieu, lorſque les rayons lumineux forment un angle droit avec la ſuperficie peinte, & qu'en même tems les rayons viſuels tombent deſſus dans le même dégré. Ainſi, le *luiſant* diſparoît, dès que l'ouvrage eſt expoſé à la lumière, de façon qu'il la reçoit obliquement, tandis que l'œil du regardant eſt dans une ſituation parallèlle au tableau. Le *luiſant* eſt auſſi moins nuiſible à la jouiſſance du ſpectateur, lorſqu'il ſe place de manière que les rayons viſuels font un angle obtus avec l'ouvrage peint, tandis que ceux de la lumière éclairent le tableau en face. Mais il faut convenir que dans ce dernier cas, il eſt difficile que l'ouvrage ſoit bien jugé : d'où il ſuit qu'une peinture à l'huile, placée verticalement, doit recevoir une lumière, conſtamment oblique ou gliſſante, ſoit qu'elle vienne d'enhaut ou latéralement : alors ſeulement le *luiſant* n'empêchera pas qu'il ne ſoit vu & jugé commodément. Dans les places ouvertes, la peinture à l'huile aura toujours des momens de la journée dans leſquels elle paroîtra *luiſante* à ceux qui la regarderont en face, juſqu'à ce que l'air ait détruit ce vernis que produit la ſortie des huiles. Mais bientôt après cette deſtruction, ſuit totalement celle des couleurs elles-mêmes.

Les peintures en détrempe, aux paſtels, à la freſque, à l'encauſtique n'ont pas l'inconvénient de *luire*; parce que leur ſurface étant tendre ou poreuſe, abſorbe les rayons de la lumière : au lieu que celle à l'huile, devenant très-dure, lorſqu'elle eſt ſèche

Digitized by Google

prend un poli preſqu'autant ſuſceptible de *luiſant*, que les diverſes ſortes de vernis qui ſe couchent ſur les tableaux de ce genre. Ces corps durs réfléchiſſent les rayons de la lumière, qui tombent en face du tableau, & produiſent le même *luiſant* qui s'obſerve ſur les glaces, les minéraux, & enfin ſur tous les corps polis.

Quand le brillant du vernis reçoit le jour obliquement, avouons qu'il ajoute à la vérité des tableaux relativement aux objets de la nature des corps durs & polis; mais auſſi les corps brutes & poreux, prennent par-là un éclat qui leur ôte de leur vrai caractère, en donnant, par exemple, aux vaſes de terre, l'éclat de la faïance, aux draps celui du ſatin, ou au moins d'une étoffe de ſoye, & aux chairs la dureté de l'ivoire. *Voyez le mot ivoire.* Et cet inconvénient n'eſt pas balancé par l'avantage qui en réſulte pour les corps polis de leur nature. Car le peintre doit ſavoir, ſans le ſecours des vernis, même avec le ſeul crayon, par les *tons* de clair & d'obſcur, rendre l'effet du brillant ou *luiſant*, tel qu'on le voit, ſur les objets naturels.

Nous ne devons pas taire un moyen aſſez ſimple d'empêcher que la peinture à l'huile ne ſoit luiſante, quoiqu'il porte avec ſoi une cauſe de deſtruction. Ce moyen s'emploie dans la peinture de décoration deſtinée à recevoir diverſes lumières : c'eſt de mêler beaucoup d'eſſence de térébentine aux couleurs broyées à l'huile. Cette liqueur diviſe le corps gras & empêche cette coagulation d'où naît le *luiſant*. On ſent aſſez que dans cette vue, il ne faut mettre aucun vernis ſur ces ſortes d'ouvrages.

Digitized by Google

Tout ce que nous venons de dire ſur le *luiſant*, le doit faire regarder comme un des déſavantages de la peinture à l'huile. Cependant nous conviendrons qu'il ajoute dans les petits tableaux à ce qu'ils ont de précieux. Il en fait autant de bijoux, autant de jolis tableaux d'émail. La manière nette, propre & liſſe des petits tableaux flamans & hollandois, concourt encore à cet éclat ſéduiſant qui fait porter ces jolis tableaux à des prix incroyables; parce qu'en les acquérant, on met à l'écart tout ce que, dans les productions de la peinture, on eſt en droit d'attendre de grand, de noble, de choiſi, de correct & d'inſtructif.

Nous venons de conſidérer le *luiſant* par rapport à la matière qui conſtitue les tableaux à l'huile, il faut actuellement l'enviſager du côté de l'art.

C'eſt un défaut dans la plupart des tableaux ſortis des Ecoles allemandes, flamandes & hollandoiſes, que d'arrondir tellement les objets qu'ils montrent par-tout l'effet qui ne doit appartenir qu'aux corps luiſans de leur nature. Cela vient peut-être de ce qu'ayant copié les effets de la lumière dans des lieux renfermés, les peintres de ces Ecoles ne les ont pas auſſi étudiés dans les inſtans & dans les lieux où la lumière rend les maſſes qui la reçoivent larges & exemptes de cette multitude de demi-teintes qui les rétréciſſent, & ne ſont propres qu'à produire une lumière petite & brillante. Sans exclure ce dernier effet, qui exiſte comme l'autre dans la nature, on peut dire qu'il eſt moins propre aux grandes ſcènes, & qu'il ne doit jamais être employé dans celles où le ſoleil répand ſa lumière.

La pratique offre à la ſculpture divers moyens d'i-

Digitized by Google

miter la surface des corps ; mais c'est sur-tout sur le marbre qu'elle les employe pour rendre le *luisant*, & atteindre celui des corps les plus polis.

La gravure rend les corps *luisans*, non-seulement en copiant avec justesse les tons qui les expriment dans les tableaux qu'elle copie ; mais encore par la disposition des tailles simples, nettes, larges & fermes jusqu'à la lumière. Des cuirasses, des meubles de bronze & de dorure dans les ouvrages de Balechou, de Masson, de Drevet & autres grands artistes, prouvent jusqu'où l'art peut porter l'expression des surfaces luisantes, malgré la simplicité des moyens qu'il employe. (*Article de M.* ROBIN).

LUMIÈRE, (subst. fém.). Il a été déjà traité de la *lumière*, à l'article CONFÉRENCE, où l'on a inséré celle du Bourdon sur cet objet, & aux articles EFFET & JOUR.

On distingue quatre sortes de *lumières*, c'est-à-dire, que la *lumière* peut se communiquer aux objets de quatre façons différentes. 1°. Elle peut venir d'en haut, tomber à plomb sur un objet, & en éclairer la partie éminente ; elle se nomme alors *lumière* principale ou *lumière* souveraine. Elle doit dominer, mais elle ne doit pas être répétée : on la rappelle seulement par échos sur diverses parties de la composition. *Voyez* l'article ÉCHOS.

2°. La *lumière* peut ne faire que couler sur les objets, & on la nomme *lumière* glissante. Elle s'étend d'une teinte plus égale que la *lumière* souveraine.

3°. La *lumière*, en s'éloignant du principe qui la produit, perd de son éclat, & se confond avec la

Digitized by Google

maſſe d'air dans laquelle elle nage & ſe noye enfin. On la nomme *lumière* diminuée ou perdue.

4°. Un corps ſans être éclairé lui-même, peut emprunter la *lumière* du corps qui l'avoiſine, & duquel elle réjaillit : c'eſt ce qu'on nomme *lumière* réfléchie. Ce rejailliſſement lumineux eſt toujours proportionné à l'éclat du corps qui l'occaſionne, & celui qui le reçoit emprunte en même temps des nuances de l'objet qui le lui communique.

On peut auſſi conſidérer la *lumière* relativement aux différentes parties du jour : elle n'eſt pas la même le matin, à midi & le ſoir. *Voyez* la conférence de Bourdon ſur la *lumière* à l'article CONFÉRENCE.

La *lumière* peut encore être conſidérée relativement à l'expreſſion du ſujet. Elle doit être éclatante, modérée, obſcure, ſuivant que le ſujet eſt gai, tempéré ou triſte.

La *lumière* participe de la couleur de l'objet qui la cauſe. Si elle vient immédiatement du ſoleil, elle eſt d'un blanc doré ; de la lune, elle offre une blancheur argentine ; d'un flambeau ou du feu, elle eſt rouge. Une obſervation attentive fait appercevoir des nuances dans ces variétés. La *lumière* n'a pas la même couleur, ſi elle émane d'un ſoleil pur, ou enveloppé de vapeurs ; ſi elle eſt cauſée par un flambeau réſineux ou par une bougie de la plus belle cire ; ſi elle vient d'un feu clair ou d'un incendie fumeux. Des préceptes détaillés ſur ces objets, ſeroient longs, obſcurs & peu utiles ; il faut que l'artiſte obſerve toutes les manières dont les objets de la nature peuvent être éclairés.

On peut établir ſur le jeu de la *lumière* pluſieurs règles dont il faut étudier le principe dans la nature.

Digitized by Google

L'effuſion de la *lumière* ne frappe pas avec une force égale les différens corps qu'elle éclaire : elle diminue en proportion de l'éloignement où le corps éclairé ſe trouve du corps lumineux.

Si deux *lumières* ſe rencontrent, la plus grande diminue la moindre, ou plutôt toutes deux ſe confondent, & font de leurs clartés réunies une clarté plus vive.

Quand le corps lumineux eſt égal au corps opaque, la moitié de celui-ci eſt éclairée de la moitié du corps lumineux, & l'ombre eſt égale au corps opaque. Le corps opaque porte une ombre moins grande que lui-même, quand il eſt moins grand que le corps lumineux, parce que les rayons qui paſſent à côté de lui, prennent une forme conique, au lieu qu'ils affectent une forme cylindrique, quand le corps lumineux & le corps éclairé ſont d'une grandeur égale.

Le corps éclairé produit autant d'ombres différentes, qu'il y a de corps lumineux qui l'éclairent : mais l'ombre la plus obſcure eſt toujours celle que cauſe la privation du corps lumineux le plus éloigné.

Quand la *lumière* tombe ſur un corps mou, inégal, raboteux, elle s'y imbibe, ſe répand ſur toutes ſes parties, en éclaire les innombrables inégalités, & prend par conſéquent la plus grande étendue qu'il lui eſt poſſible. On pourroit en comparer l'effet à celui d'un liquide ſur un corps ſpongieux, effet qu'on peut remarquer en jettant une goutte de liqueur ſur un morceau de ſucre. Mais ſi la *lumière* rencontre un corps dur & poli, elle eſt repouſſée, ſe réfléchit ; & ſi le corps eſt très-poli & la *lumière* très-vive, elle lance de ce corps un jet de rayons. C'eſt ce qu'on

Digitized by Google

obſerve ſur les métaux, les marbres & les eaux. Elle eſt donc plus large & moins brillante ſur les corps mous, plus ſerrée & plus éclatante ſur les corps durs & polis. Ainſi la *lumière* ſe répand plus largement & avec plus de douceur ſur les parties couvertes d'une forte épaiſſeur de chair, que ſur celles où la préſence des os eſt ſenſible. La *lumière* s'étend ſur les joues : on la voit briller & réjaillir ſur le front & ſur les pommettes. Les terres labourées ſont foiblement brillantes, même quand le ſoleil les frappe : les cailloux, les ſables, les roches dures ont des reflets éblouiſſans. La partie ſupérieure des feuilles & des herbes eſt plus brillante que la partie inférieure, parce qu'elle eſt plus liſſe. Les étoffes de coton & de laine s'imbibent des rayons lumineux ; les étoffes de ſoie les renvoient ; elles ont par conſéquent plus d'éclat. Une ſtatue de bronze, de marbre, ou même de plâtre, a les ombres plus fortes & les *lumières* plus piquantes qu'une figure naturelle. On peut donc étudier la beauté des formes ſur les ſtatues ; mais on tomberoit dans de graves erreurs, ſi l'on étudioit ſur elles l'effet de la *lumière*, pour tranſporter cet effet à des figures vivantes.

Les objets frappés de la *lumière* que renvoient d'autres objets, en prennent la couleur qui ſe mêlange avec leur couleur propre : la chair frappée des rayons que refletent des corps jaunes ou rouges, prend elle-même une teinte rouge ou jaune ; des perſonnes qui ſe promènent dans une prairie éclairée du ſoleil, ſemblent avoir un teint verdâtre.

La *lumière* change la couleur propre de l'objet ; mais elle doit en participer : ainſi, une étoffe rouge, à l'endroit où elle eſt le plus vivement frappée de la

Digitized by Google

lumière, participe de la couleur de cette *lumière*, & de celle qui lui eſt propre. C'eſt donc un défaut de pouſſer la *lumière* juſqu'au blanc, & l'ombre juſqu'au noir.

Dans un jour univerſel, c'eſt-à-dire, qui n'eſt pas éclairé par les rayons apparens du ſoleil, mais par toutes les particules de l'air, impregné de la clarté que lui communique un ciel pur & ſans nuages, les *lumières* ont peu de largeur, les ombres ſont douces & vagues; la couleur propre ſe conſerve plus pure dans les demi-teintes & dans les ombres que ſi les objets étoient immédiatement expoſés au ſoleil; ils ont en même temps plus de relief, & leurs parties ſont plus diſtinctes: mais auſſi l'effet eſt moins vif & moins piquant.

Les objets ſont encore plus diſtincts par un ciel nébuleux, parce que les yeux ne ſont pas éblouis par l'éclat des parties lumineuſes: la nature offre l'accord le plus doux; les couleurs propres, & ſur-tout la verdure ſemblent augmenter de vigueur.

Les objets éclairés par la *lumière* du ſoleil ſemblent plus ou moins couverts de vapeurs, ſuivant que le ſoleil luit avec plus ou moins de force; c'eſt que les atômes qui circulent entre l'objet & notre œil ſont beaucoup plus diſtincts par la lumière du ſoleil que par un jour pur ordinaire, & paroiſſent plus ou moins colorés, de ſorte que les ombres deviennent tout-à-coup indéciſes & fuient très-promptement. Il eſt donc aiſé de concevoir que ſi les ombres ſont plus décidées par la *lumière* du ſoleil, que par tout autre jour, elles ne doivent cependant offrir aucune dureté, à moins que ce ne ſoit dans des lieux couverts, où règne une

Digitized by Google

lumière ſerrée ; car alors les objets ſe préſentent à la vue d'une manière plus nette, plus diſtincte & moins fuyante.

Il eſt aiſé de ſe procurer une démonſtration ſenſible de la dégradation de la *lumière* : il ſuffit pour cela d'entrer dans une galerie longue, & bien également éclairée dans toute ſon étendue. Le ſpectateur s'appercevra que la partie la plus voiſine de ſon œil eſt la plus lumineuſe, & que la clarté ſemble diminuer à meſure qu'il porte plus loin ſes regards. L'expérience deviendra plus frappante encore, ſi la galerie eſt ornée de ſtatues de marbre blanc, placées à des diſtances égales : il verra que la ſtatue la plus éclairée eſt la plus proche de lui. S'il ſe place de manière qu'il puiſſe voir toutes les ſtatues ſe détachant les unes ſur les autres, il reconnoîtra que la ſeconde ſe détache en brun ſur la première, & ainſi de toutes les autres. Il en eſt tout autrement des ombres qui s'affoibliſſent toujours à meſure qu'elles s'éloignent, parce qu'il ſe place, en proportion de l'éloignement, entre l'objet ombré & l'œil du ſpectateur, une plus grande quantité de vapeurs impregnées de *lumière*. Ainſi donc, ſans ſortir de cette même galerie, ſuppoſons que les ſtatues ſoient de baſalte, au lieu d'être de marbre blanc : alors le ſpectateur verra que la première ſe détache en noir ſur la ſeconde, & que la plus éloignée de toutes paroît auſſi la plus claire.

Une règle aſſez généralement obſervée, c'eſt que la plus grande *lumière* doit frapper fortement le milieu du tableau. Mais cela ne ſignifie pas que cette *lumière* principale doive être la ſeule. On ſait que Rembrandt s'eſt plû, dans un très-grand nombre de ſes ouvrages,

Digitized by Google

à n'employer qu'une seule masse de *lumière* : cette pratique donnoit à ses tableaux un piquant que ne procurent pas des effets plus harmonieux, & les grands succès de ce maître ne permettent pas de le condamner; mais il seroit dangereux qu'il eût un trop grand nombre d'imitateurs : en effet, ce n'est pas ce que la nature offre le plus rarement, qui doit être le principal objet de l'art. On peut sans doute l'imiter quelquefois dans les occasions où elle rend d'autant plus piquant le bienfait de la *lumière* qu'elle l'épargne davantage; mais elle en est ordinairement prodigue; c'est même cette prodigalité habituelle qui constitue son caractère, & c'est dans ce caractère qu'il faut en général l'étudier & la rendre.

Les Peintres Vénitiens, & Rubens qui avoit puisé ses principes dans leurs ouvrages, se sont servis, dit M. Reynolds, de plusieurs *lumières* subordonnées. Mais comme, dans la composition, il doit y avoir un groupe dominant, il doit aussi, dans la distribution des lumières, y en avoir une qui domine sur les autres : il faut que toutes soient distinctes & variées dans leurs formes, & qu'on n'en compte pas moins de trois. La lumière principale, ayant plus d'éclat que les autres, doit avoir aussi plus d'étendue.

Les Peintres Hollandois ont particulièrement excellé dans l'entente du clair-obscur, & ont montré, dans cette partie, qu'une parfaite intelligence peut parvenir à dérober entièrement à l'œil toute apparence d'art.

Jean Steen, Teniers, Ostade, du Sart, & plusieurs autres maîtres de cette école, peuvent être cités comme des modèles, & leurs ouvrages proposés aux jeunes artistes, comme des objets d'étude pour cette partie.

Digitized by Google

Les moyens par lesquels le peintre opère, & d'où dépend l'effet de ses ouvrages, sont les jours & les ombres, les couleurs fières & les couleurs tendres. Qu'on puisse mettre de l'art dans l'entente & la distribution de ces moyens, est une chose qu'on ne s'avisera pas de contester : on ne niera pas non plus que l'une des voies les plus promptes & les plus sûres de parvenir à cet art, est un examen attentif des ouvrages des maîtres qui y ont excellé.

Je vais rapporter ici, continue ce savant artiste, le résultat des observations que j'ai faites sur les ouvrages des artistes qui semblent avoir le mieux connu l'entente du clair-obscur, & qu'on peut regarder comme ayant donné les exemples qu'il est le plus avantageux de suivre.

Le Titien, Paul Véronese, & le Tintoret, ont été des premiers à réduire en système, ce qu'on pratiquoit auparavant comme par hasard & sans principes certains, & ce que par conséquent on négligeoit souvent aussi faute d'attention, parce qu'on n'avoit point encore fait de loix qui obligeassent à l'observer. C'est des Peintres Vénitiens que Rubens prit sa manière de composer son clair-obscur; ses élèves l'adoptèrent, & elle fut reçue par les Peintres de genres & de bambochades de l'école flamande.

Voici la méthode dont je me suis servi pendant mon séjour à Venise, pour me rendre utiles les principes qu'avoient suivis les maîtres de cette école. Lorsque je remarquois un effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenois une feuille de mon cahier d'études; j'en couvrois de crayon noir toutes les parties dans le même ordre, & la même gradation de

Digitized by Google

clair obſcur qui étoit obſervée dans le tableau, réſervant la blancheur du papier pour repréſenter la *lumière*. Je ne faiſois d'ailleurs attention ni au ſujet, ni au deſſin des figures. Quelques eſſais de cette eſpèce ſuffiſent pour faire connoître la méthode des Peintres Vénitiens dans la diſtribution des jours & des ombres. Après un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier étoit toujours couvert de maſſes à-peu-près ſemblables. Il me parut enfin que la pratique générale de ces maîtres étoit de ne pas donner plus d'un quart du tableau au jour, en y comprenant la *lumière* principale & les *lumières* ſecondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre la plus forte, & de réſerver le reſte pour les demi-teintes.

Il paroît que Rubens a donné plus d'un quart à la *lumière*, & Rembrandt beaucoup moins : on pourroit évaluer à un huitième au plus la partie éclairée de ſes tableaux. Il réſulte de cette méthode que ſa *lumiere* eſt extrêmement brillante ; mais cet effet piquant eſt acheté trop cher, puiſqu'il coûte tout le reſte du tableau qui ſe trouve ſacrifié. Il eſt certain que la *lumière* entourée de la plus grande quantité d'ombres doit paroître la plus vive, en ſuppoſant que, pour en tirer parti, l'artiſte poſſède la même intelligence que Rembrandt ; mais il n'eſt pas certain de même que l'extrême vivacité de la *lumière*, ſoit la partie la plus eſſentielle de l'art, & que toutes les autres doivent lui être ſacrifiées.

Par le même moyen que je viens d'indiquer, on reconnoîtra les différentes formes & les diverſes diſpoſitions des *lumières* ; on pourra l'employer auſſi pour marquer les objets ſur leſquels elles ſont répandues,

Digitized by Google

ou ſur une figure, ou ſur un ciel, ou ſur une nape blanche, ou ſur des beſtiaux, ou enfin ſur des uſtenſiles qui n'auront été introduits dans le tableau que pour la recevoir. On pourra obſerver auſſi quelle partie eſt d'un grand relief, & à quel degré elle tranche avec le fond. Car il eſt néceſſaire qu'il y ait une partie, fût-elle petite, qui tranche avec lui, ſoit qu'on choiſiſſe pour cela une partie claire ſur un fond brun, ou une partie ſombre ſur un fond clair. Ce procédé rendra l'ouvrage ferme & diſtinct; au lieu que ſi l'on ne ſonge qu'à donner de tous côtés de la rondeur, les figures auront l'air d'être incruſtées dans le fond.

En tenant, à quelque diſtance de l'œil, un papier ainſi crayonné par maſſes, ou, ſi l'on veut, groſſièrement tacheté, on ſera étonné de la manière dont il frappera le ſpectateur; il éprouvera le plaiſir que cauſe une excellente diſtribution de clair-obſcur, quoiqu'il ne puiſſe diſtinguer ſi ce qu'on lui montre eſt un ſujet d'hiſtoire, un portrait, un payſage, de la nature morte, &c.; car les mêmes principes s'étendent ſur toutes les branches de l'art.

Peu importe que j'aie donné une idée exacte, & que j'aie fait une juſte diviſion de la quantité de *lumière* qui ſe trouve dans les ouvrages des peintres vénitiens. Chacun peut faire lui-même l'examen que j'indique, & en porter un jugement par lui-même. Il ſuffit que j'aie indiqué la méthode de conſidérer les tableaux ſous ce point de vue important, & le moyen de ſe pénétrer des principes d'après leſquels ils ont été exécutés.

C'eſt en vain qu'on finit un ouvrage avec le plus grand amour, ſi l'on n'y conſerve pas en même-temps

Digitized by Google

un clair-obſcur large. C'eſt donc là une partie qu'on doit recommander conſtamment aux élèves, & ſur laquelle il faut inſiſter plus que ſur toute autre. C'eſt en effet celle qu'on néglige généralement le plus, parce que l'imagination de l'artiſte eſt preſque toujours entièrement abſorbée par les détails.

Pour mieux faire comprendre ce qui vient d'être dit, nous pouvons nous ſervir de la grappe de raiſin du Titien, en la ſuppoſant placée de manière à recevoir de larges maſſes de jours & d'ombre. Chaque grain particulier a, ſans doute, du côté du jour, ſa *lumière*, & au côté oppoſé ſon ombre & ſon reflet; mais tous les grains enſemble ne forment cependant qu'une ſeule & large maſſe d'ombre & de *lumière*. Voilà pourquoi la plus légère, la plus informe eſquiſſe, où ce large clair-obſcur eſt obſervé, produira plus d'effet, & offrira plus l'apparence d'avoir été faite de main de maître, ou, en d'autres termes, préſentera mieux le caractère général de la nature, que l'ouvrage le mieux fini, dans lequel ces grandes maſſes auront été négligées. (*Article extrait des ouvrages de* DANDRÉ-BARDON, FÉLIBIEN, LAIRESSE, *& de M.* REYNOLDS.)

Digitized by Google

M

MACHINE, (ſubſt. fém.). Une compoſition dans laquelle le peintre fait entrer un nombre d'objets dont l'heureuſe combinaiſon demande du génie, eſt déſignée en terme de peinture par le mot *machine*.

Ce mot eſt principalement employé à ſignifier une grande compoſition, telle qu'eſt ordinairement un plafond, une coupole, ouvrages qu'on peut regarder comme les grands poëmes de la peinture; mais, en général, un tableau qui offre un nombre de figures & d'objets conſidérable, & pour l'heureux aſſemblage deſquels le génie a beſoin de toutes ſes reſſources, eſt appellé par les artiſtes une *machine*, une *grande machine*.

Cette expreſſion renferme des idées étendues de nobleſſe, de grandeur, d'intérêt, de dimenſions même, qui font qu'on ne s'en ſert pas pour des productions dans leſquelles toutes ces choſes ne ſe trouvent point aſſemblées, ou ne ſont pas néceſſaires.

Une belle *machine* en peinture ſuppoſe donc un grand enſemble des parties de l'art, qui ſurprend & attache, comme une belle *machine*, dans le ſens propre, ſignifie l'aſſemblage des moyens choiſis qu'emploie la méchanique pour plaire & cauſer de l'admiration. On dit, comme je l'ai fait obſerver, d'un plafond, d'une coupole, d'une galerie peinte, d'un vaſte tableau, que ce ſont de grandes, de belles, de ſuperbes *machines*; on le dit, à bien plus forte raiſon, lorſque la peinture eſt accompagnée, dans quelque grande

Digitized by Google

compoſition des arts, de tout ce que chacun d'eux peut produire de digne de contribuer à mériter ce nom.

Nous ne connoiſſons guère aujourd'hui qu'un ſeul ouvrage vraiment digne de le porter dans toute l'étendue qu'on peut lui donner, & qui puiſſe bien déſigner ce qu'il ſignifie : c'eſt le Temple de ſaint Pierre à Rome.

Grande & ſuperbe *machine* en effet, vaſte dans ſes dimenſions, ſublime dans ſon objet, ſurprenante dans ſon exécution. L'architecture y eſt enrichie par la peinture & la ſculpture employées comme acceſſoires, mais avec une ſi juſte meſure, que chacun des objets qui arrêtent les regards, n'a pas un droit aſſez grand pour les diſtraire de l'effet général.

Les moyens les plus durables y ſont employés pour la peinture même, & les matières les plus précieuſes pour les ornemens.

Voilà ce qui conſtitue véritablement une grande & admirable *machine*. Voilà les moyens par leſquels une nation peut prouver, pendant une longue ſuite de ſiècles, qu'elle a porté les arts à un haut degré de perfection, & que l'eſprit & l'ame de ceux qui en compoſoient l'élite, élevés aux idées de la beauté libérale, ont ſu s'appliquer aux objets auxquels elle convient le mieux.

Que n'eſt-il poſſible d'inſpirer ces principes & ce ſentiment nobles & élevés des grandes *machines* à un peuple qui poſsède d'ailleurs tout ce qui ſeroit néceſſaire pour les mettre en exécution ? Il eſt fâcheux pour ceux qui aiment leur patrie, leur nation & les arts, de voir parmi nous ſi peu de monumens (je pourrois

Digitized by Google

rois dire peut-être aucun) qui puiſſent annoncer un jour que nous avions fait d'aſſez grands progrès pendant deux ſiècles, féconds en talens, pour en laiſſer à ceux qui nous ſuivront, des preuves dignes de leur ſervir de modèles & d'exemples. Quels ſont donc les obſtacles qui s'y oppoſent? quelles ſont les qualités qui ſemblent nous manquer à cet égard?

Le ſentiment des grandes convenances, & l'eſprit de ſuite qui, fondé ſur elles, donne la conſtance néceſſaire pour ne pas s'écarter, pendant un grand nombre d'années, d'un plan, & le courage de le porter à ſa perfection, ſans que la mort de ceux qui l'ont formé, & la ſucceſſion de ceux ſous l'adminiſtration deſquels il s'exécute, change rien à l'eſprit qui l'a fait concevoir.

Il eſt beſoin, ſans doute, que des génies très-diſtingués conçoivent l'idée de ces chefs-d'œuvre. Il eſt beſoin de vrais patriotes & d'adminiſtrateurs très-éclairés pour les exécuter ou les faire exécuter. Cette dernière condition ſe rencontre parmi nous (oſons le dire) plus rarement que la première, parce qu'il ſeroit néceſſaire que les hommes propres à ſe montrer uniquement animés par la gloire nationale, fuſſent profondément inſtruits des principes généraux de tous les arts libéraux, regardés, non comme arts d'agrément, mais comme langages des grandes inſtitutions, ce qui les mettroit à l'abri des préjugés, des modes, des incertitudes & des variations qui peuvent influer ſur leurs jugemens & leurs volontés. (*Article de M* WATELET).

MAGIE, (ſubſt. fém.). La *magie*, au ſens propre,

Digitized by Google

s'eſt évanouie avec une partie des erreurs que produit l'ignorance.

La *magie*, au ſens figuré, *magie* puiſſante dans ſes effets, mais dont les principes & les moyens ſont encore inconnus à la plupart des hommes, s'eſt multipliée & s'eſt étendue par les découvertes des ſciences, & ſur-tout par les progrès des arts libéraux.

La *magie* de la peinture eſt ſéduiſante par d'agréables illuſions. Ses artifices trompent facilement, lorſqu'on ne fait point d'efforts pour s'en défendre, & non-ſeulement on ne lui ſait pas mauvais gré des erreurs qu'elle cauſe; mais plus nous éprouvons qu'elle nous abuſe, plus notre reconnoiſſance & notre conſidération augmentent pour elle : effet fort remarquable, puiſque le charlatan, (eſpèce de *magicien* fort accréditée de nos jours) lorſqu'il eſt convaincu d'avoir trompé, excite la haine, l'indignation ou le mépris, tandis que l'artiſte dont on éprouve & l'on reconnoît l'artifice, excite l'admiration & devient cher à ceux qu'il a fait tomber dans l'erreur.

Je dis l'artiſte en général, car chacun des arts libéraux a ſa *magie* qui lui eſt particulière. Ses effets ſont de faſciner en quelque façon deux de nos ſens, l'ouïe ou la vue. Ces deux ſens flattés, ou habilement trompés, livrent aux artiſtes l'empire de l'eſprit & du cœur de ceux qui s'occupent de leurs ouvrages.

Dans le nombre de ſix arts que j'appelle libéraux, deux agiſſent ſur le ſens de l'ouïe; les quatre autres ont pour objet de captiver la vue.

La parole & la muſique produiſent leurs effets *magiques* par le moyen de l'organe qui fait entendre : la pantomime, la peinture, la ſculpture & l'archi-

Digitized by Google

tecture, agiſſent & exercent leurs charmes ſur l'organe de la vue.

On peut obſerver, à ce ſujet, que l'ouïe eſt un ſens paſſif, & qu'on peut regarder le ſens de la vue comme un inſtrument actif; car on peut refuſer de diriger ou de fixer les yeux ſur un objet; mais on n'a pas abſolument la même puiſſance ſur les oreilles, ou du moins cette puiſſance, bien plus difficile à exercer, eſt le plus ſouvent en défaut, ſi elle n'emploie pas de moyens étrangers.

Je n'examinerai pas ici les différences que la nature de ces organes apporte aux effets des ſenſations que nous éprouvons; mais je dirai ſeulement que la *magie* de la peinture eſt une des plus ſéduiſantes par ſes illuſions, parce qu'elles ont un effet preſque général, qu'elles agiſſent avec une promptitude extrême, & que les hommes vont d'eux-mêmes, avec empreſſement, au-devant de l'illuſion qu'elles produiſent.

La *magie* de la peinture eſt appuyée ſur celle de la lumière, c'eſt-à-dire, ſur ſes innombrables effets qui produiſent les couleurs & les modifient ſans ceſſe à nos yeux.

Mais, d'après ce fondement, l'art a cherché, dans ſes progrès, à étendre ſes effets *magiques* par le ſecours de l'*ordonnance*; par la beauté, la correction des figures, des expreſſions; par la vigueur du coloris, enfin par une infinité de myſtères que les maîtres ou l'étude apprennent à ceux qui s'y dévouent.

Cependant, pour revenir à la plus ordinaire acception du terme dont il s'agit dans cet article, c'eſt à la couleur qu'il eſt plus particulièrement affecté dans le langage de l'art; mais il faut, pour qu'il ſoit appli-

Digitized by Google

qué avec juſteſſe, que le tableau dont on vante la *magie* obtienne effectivement ſon effet le plus puiſſant du mérite de la couleur, & que les cauſes particulières de l'illuſion qu'il produit ne ſoient pas faciles à démêler par ceux qui en éprouvent les effets.

Un tableau eſt remarquable par ſa *magie*, ſi les couleurs y empruntent de leur harmonie, de leurs ſavantes oppoſitions, de leurs diſtributions méditées, une valeur qu'elles n'auroient pas ſans ces recherches.

Ces myſtères des oppoſitions, des tranſitions ou paſſages, des relations ou ſympathies des diverſes couleurs entre-elles, & de l'harmonie puiſſante qui en réſulte, ne peuvent être pénétrés & développés que par une pratique ſuivie & toujours raiſonnée.

Voyez opérer un ſavant artiſte, vous appercevrez ſur ſa palette, dans le ſeul arrangement de ſes couleurs & ſur-tout dans l'ordre des teintes qu'il a préparées, une ſorte de *magie* qui attache vos yeux & qui vous plaît.

Voyez-le enſuite prendre avec la broſſe ou le pinceau une teinte dont ſon intelligence éclairée a preſſenti l'effet, cette teinte, examinée ſeule dans l'intervalle qu'il met à la porter de la palette ſur la toile, offre ſouvent un ton que vous jugez ſi peu convenable à l'objet auquel vous voyez qu'il eſt deſtiné, que vous croyez ce choix une erreur de l'artiſte : cependant ſa main intelligente & sûre la place, & dans l'inſtant, par un effet vraiment *magique*, les couleurs qui environnent cette teinte, lui dérobent ce qui ſembloit devoir bleſſer vos regards, ou cette teinte leur donne elle-même ce qui ſembloit leur manquer.

Digitized by Google

C'eſt la vigueur du coloris ſur lequel s'eſt monté l'artiſte, c'eſt le caractère de l'harmonie, l'accord des tons voiſins, qui font que la teinte dont j'ai parlé eſt préciſément celle qui convenoit à la place qu'on lui aſſigne, & qu'en ce moment elle augmente ou complette l'illuſion *magique* qui donne du relief à un objet peint ſur une ſurface plate, & le fait ſortir du fond ſur lequel il ſembleroit devoir reſter attaché.

Ainſi, dans la réunion d'un grand orcheſtre, un inſtrument qui prélude ſeul, avant de concerter, peut vous porter des ſons durs ou peu agréables par eux-mêmes, & ce même inſtrument placé, réuni avec les autres, ou ſuccédant à ſon tour à ceux qui préparent ſon juſte effet, en produit un que vous n'auriez pas ſoupçonné.

Voilà une idée de la *magie* de la couleur : quelques opérations d'un artiſte habile qui veut bien initier ſon élève ou un amateur curieux dans ſes myſtères, lui en apprendroient plus que je ne puis le faire; car s'il eſt bien établi que ce qui parvient à l'eſprit par les yeux, fait en général une impreſſion prompte & durable, ce principe eſt bien plus vrai lorſqu'il s'agit d'objets abſolument relatifs au ſens de la vue.

D'ailleurs, il eſt dans les arts libéraux des ſecrets, pour ainſi dire, que l'art du diſcours ne peut éclaircir, & que la pratique dévoile en un moment.

Je ne m'étendrai donc pas ſur différens détails des opérations de la peinture, qu'on peut appeller figurément *magiques*, telles que le charme par lequel une couleur harmonieuſe arrête votre regard, par lui votre attention, enſuite par celle-ci votre intérêt ſur un objet principal, & d'autres d'un genre ſemblable,

Digitized by Google

parce que je m'étendrois trop. J'eſſayerai cependant d'en donner quelques idées aux mots propres & non figurés qui ſe trouveront y avoir quelque rapport.

Je dirai ſeulement encore que les pratiques de cette partie myſtérieuſe de l'art ſont ſujettes à différentes méthodes. L'étude de la nature, ou l'inſtruction qu'on reçoit des maîtres & de l'étude des bons ouvrages, doivent décider les jeunes artiſtes ſur le choix.

Le génie doit auſſi les inſpirer; car c'eſt à lui ſeul qu'eſt réſervé de nos jours le pouvoir *magique*, tel qu'il peut exiſter parmi les hommes inſtruits.

Cette ſcience ſurprenante, la *magie* n'eſt en effet aujourd'hui que le pouvoir des ames ſur les ames, ou par leur propre aſcendant, ou par le ſecours des arts divins qui dépendent du génie; car ce ſont eux qui lui donnent les moyens de maîtriſer & de modifier à ſon gré les ſens, les eſprits & les cœurs.

Pour vous, jeunes artiſtes, vous voyez, par ce que j'ai dit, que la région des arts eſt un pays de prodiges. Ceux qui l'habitent, ſemblables aux anciens habitans de la Theſſalie, ſont plus ou moins *magiciens*. Qu'il vous ſoit donc permis de vous croire, puiſque vous habitez cette région, capables de parvenir à la connoiſſance des myſtères qui l'ont rendue célèbre, & d'opérer des merveilles & des preſtiges.

Armez-vous d'une baguette; tracez des figures, & ſi vous êtes initiés dans les ſecrets dont vous devez faire uſage, ces figures, ſeulement tracées, cauſeront des impreſſions de joie, de douce volupté, ou de douleur. Vous ferez paſſer dans les ames, par des images peintes ou des figures de cire, de terre, de marbre, d'airain, la vénération, l'amour, le délire ou la fa-

Digitized by Google

geſſe. Vous ferez enfin revivre les morts; vous immortaliſerez les mortels, & il ſemblera qu'on voie agir & parler des hommes qui, réellement, n'auront aucune conſiſtance & aucun mouvement.

Jeunes gens, c'eſt figurément, il eſt vrai, que je m'exprime ainſi; mais ſi vous êtes nés véritablement peintres, pourquoi ne vous parlerois-je pas le langage des poëtes? ne ſerois-je pas autoriſé de même à parler aux poëtes le langage des peintres? vous avez tous la même deſtination, & il eſt naturel qu'on entretienne avec les mêmes idiômes ceux dont l'imagination eſt également conſacrée à s'élever ſans ceſſe au-deſſus des choſes ordinaires, & à donner, non-ſeulement un corps aux êtres abſtraits, mais une ame à la matière & à des ſignes de convention.

Laiſſez-vous donc aller aux illuſions, au point de vous croire deſtinés aux prodiges.

Si vous n'eſtimiez pas votre art plus que ne font tous ceux qui ne ſont ni peintres, ni poëtes, vous ne mériteriez jamais ces titres; vous ſeriez toujours confondus dans la foule.

Un homme qui aime véritablement, ſe croit, par la poſſeſſion de l'objet de ſes affections, le plus heureux, & par-là le premier des mortels. Il ne changeroit pas ſon ſort contre celui des rois & même des dieux. Un artiſte, dans la jouiſſance heureuſe de ſon art, ſe croit au-deſſus de tous ceux qui s'occupent des autres connoiſſances; & celui qui eſt vraiment peintre, regarde, en les plaignant, ceux qui ne peignent pas.

Enfin il eſt néceſſaire, pour que les arts & les ſciences s'entretiennent parmi les hommes & s'avancent à leur perfection, que chacun des ſavans & des

Digitized by Google

artiſtes croit avoir choiſi la première de toutes les profeſſions.

Dans ce pays d'illuſions, dans la république des arts, chaque individu qui, ſous une infinité de rapports, eſt égal à ſes ſemblables, jouit de l'erreur ſéduiſante de penſer qu'il porte ſa tête au-deſſus de tous ceux avec qui il ſe meſure.

Il eſt cependant peu de géans parmi eux. Quelques-uns qui l'ont été, ſe ſont crus fort inférieurs à la taille dont ils étoient doués; & je dois vous dire que, par un effet *magique*, différent de ceux dont je vous ai parlé, ce ſentiment, qui les diminuoit à leurs regards, les grandiſſoit à ceux des autres. (*Article de M.* WATELET.)

MAIGRE, (adj.) MAIGREUR, (ſubſt. fém). On dit un pinceau *maigre*, un crayon *maigre*, un trait, un contour *maigre*, une touche *maigre*; c'eſt le contraire du large, du moëlleux, du nourri; c'eſt ce qui produit un ouvrage ſec. Si l'on voit grandement la nature, on n'en fera point une repréſentation *maigre*; on la repréſentera largement, comme elle ſe montre elle-même. Nous avons parlé des figures *maigres*, ſous le mot *grêle*.

Dans l'enfance de l'art, on a été *maigre* dans toutes les parties; on l'a été dans tous les ſens où ce mot puiſſe ſe prendre. On tâtonnoit encore la nature, parce qu'on n'avoit pas appris à la connoître; on ne la voyoit qu'en détail, au lieu de la voir dans ſes maſſes; on n'oſoit rien faire largement, parce qu'on n'avoit pas encore aſſez opéré pour contracter une heureuſe hardieſſe. La timidité de l'inexpérience conduiſoit néceſſairement à la *maigreur*.

Digitized by Google

La *maigreur* eſt par-tout un défaut, même dans les ouvrages en petit : mais c'eſt une vertu d'y montrer à propos un crayon fin, un pinceau fin, une touche fine, en prenant même la fineſſe dans le ſens phyſique. (L.)

MAIN, (ſubſt. fém.). Ce mot eſt du langage des arts dans les phraſes ſuivantes : ce tableau eſt de bonne *main* : on reconnoît dans cette touche la *main* d'un grand maître. Les tableaux de chevalet qui portent le nom de Raphaël, ſont rarement de ſa *main*; ils ont été peints d'après ſes deſſins par d'habiles élèves Il s'en faut bien que l'art ne conſiſte tout entier dans le travail de la *main*. C'eſt l'habitude qui apprend à diſtinguer la *main* des maîtres. L'adreſſe de la *main* n'eſt pas une partie mépriſable du métier. De grandes beautés de l'art peuvent être dégradées par la timidité de la *main*. Dufreſnois avoit une grande théorie, mais la *main* lui manquoit, parce qu'il avoit moins exercé l'art qu'il ne l'avoit contemplé. Les conceptions les plus ingénieuſes ſont peu de choſe dans les arts ſans la pratique de la *main*, & la ſcience de la nature.

La Hollande a produit un artiſte qui peignit réellement avec la *main*. Cornille Ketel, après avoir peint pendant vingt ans, comme les autres, avec la broſſe, s'aviſa de quitter cet inſtrument de l'art, & de ſe ſervir de ſes doigts au lieu de pinceaux. Pour n'avoir pas de témoins de ſes premiers eſſais en cette manière, il commença par ſon portrait, & réuſſit. Ne trouvant pas encore ce tour de force aſſez ſingulier, il ſe mit à employer les doigts de ſa main gauche, comme ceux de la droite, & en vint même juſqu'à peindre

Digitized by Google

avec les orteils. On rapporte ce trait, moins pour le faire admirer, que comme une bizarrerie qui ne mérite pas de trouver d'imitateurs. En effet, comme le remarque M. Deſcamps, peintre lui-même : « dès qu'on peut » mieux peindre avec le pinceau qu'avec les pieds & » les mains, pourquoi abandonner un uſage plus sûr » & plus facile? Le but d'un Artiſte étant de faire » le mieux poſſible, on doit préférer la manière de » bien faire facilement, à celle de mal faire difficilement. »

Cependant il paroît que Ketel ne fit pas mal; mais n'auroit-il pas mieux fait par le procédé ordinaire?

Il diſoit une choſe juſte; c'eſt que tout ſert d'inſtrument quand on a le génie. Il ajoutoit que c'étoit pour le prouver qu'il avoit quitté le pinceau; & en cela il avoit tort; car il auroit dû reconnoître que les inſtrumens aident aux opérations du génie.

La *main*, priſe dans le ſens ordinaire, eſt du nombre de ce que les artiſtes appellent *extrémités*, parties qui exigent le plus d'étude, & qui doivent être traitées avec le plus de ſoin. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MAITRE, (ſubſt. maſc.). Ce mot, dans la langue des arts libéraux, a ſouvent la même ſignification que dans celle des arts mécaniques : on entend par *maître*, l'artiſte qui donne aux jeunes gens des leçons de ſon art, & l'on dit en ce ſens : *MM. David & Vincent ont eu M. Vien pour maître.*

Maître ſignifie auſſi un artiſte aſſez diſtingué par ſes talens, pour que ſes ouvrages puiſſent ſervir de modèles aux élèves & même aux profeſſeurs de l'art. Quand

Digitized by Google

on emploie ce mot dans cette acception, on y joint ſouvent l'adjectif *grand* : On dit *les ouvrages des grands maîtres ; ce tableau eſt d'un grand maître.* Les travaux qu'ont laiſſés les *grands maîtres*, ſont de belles leçons pour la poſtérité.

Souvent le jeune artiſte n'eſt pas libre de ſe choiſir un *maître ;* ce choix eſt fait par ſes parens, ou dépend des circonſtances. Il peut d'ailleurs ne ſe trouver aucun *maître* habile dans le pays où il vit, dans le ſiècle où il eſt né : mais il a en effet autant de *maîtres* qu'il a vécu avant lui, ou loin de ſa réſidence, de grands artiſtes dont il puiſſe étudier les ouvrages. Les ſtatuaires de l'ancienne Grèce, ſéparés de lui par une période de deux mille années, ſont des maîtres qui lui prodiguent encore aujourd'hui les plus ſavantes leçons. Leurs écoles ſont toujours gratuitement ouvertes, & l'on y puiſe des principes toujours sûrs, tandis que, dans bien d'autres écoles, on vend chèrement des leçons qui ne peuvent qu'égarer.

C'eſt après avoir eu ſous les yeux les ouvrages des *grands maîtres*, & s'en être aſſiduement nourri, qu'on peut produire quelque choſe qui leur reſſemble ; c'eſt après avoir formé nos yeux par leur manière de voir, & avoir fait contracter à notre eſprit l'habitude de former des penſées nobles & grandes comme les leurs, que nous ſerons capables de reconnoître, & de choiſir ce qu'il y a de grand & de beau dans la nature.

Pour inventer, il faut avoir réuni une maſſe de matériaux que notre eſprit puiſſe mettre en œuvre. Rien ne ſe fait de rien. Ce que nous appellons invention, n'eſt que la faculté de combiner d'une manière nou-

Digitized by Google

velle, les idées que nous avons reçues. Si nous n'acquérons qu'un petit nombre d'idées, nous ne pouvons faire qu'un petit nombre de combinaisons, & nous ne ſerons par conſéquent que de foibles inventeurs. On a vu, dans tous les genres, des hommes en qui l'on avoit d'abord ſoupçonné du génie, mais à qui l'on a bientôt refuſé cette qualité, parce qu'ils ne faiſoient toujours que revenir ſur leurs premières traces & parcourir un cercle étroit. Ce n'eſt pas qu'en effet ils n'euſſent reçu de la nature le génie, mais c'eſt qu'ayant négligé de le nourrir, ils l'avoient rendu inactif, en lui refuſant les moyens d'opérer.

Un eſprit vuide ne ſera jamais inventeur. Homère avoit toute la ſcience de ſon temps; & l'on peut conſidérer ſes poëmes comme l'Encyclopédie d'un peuple nouvellement ſorti de la barbarie. Michel-Ange, Raphaël connoiſſoient tout ce que pouvoient leur avoir appris leurs prédéceſſeurs, c'eſt-à-dire, tous les ouvrages des artiſtes qui avoient travaillé depuis la renaiſſance des arts, & toutes les antiques alors découvertes.

Plus l'eſprit s'enrichira des tréſors des anciens & des modernes, plus il acquerra d'étendue, &, à diſpoſitions égales, celui dont les ſoins auront raſſemblé le plus de richeſſes, ſera celui qui montrera le plus d'invention. Je dis à diſpoſitions égales, car tel eſprit eſt trop foible pour employer ſes richeſſes; il en eſt accablé : tel autre, manquant de netteté, ne peut ni les mettre en ordre, ni même les connoître.

Quand on recommande d'étudier les ouvrages de ceux qui nous ont précédés, cela ne veut pas dire qu'il faille copier leur manière de colorer, de compoſer,

Digitized by Google

de deſſiner, de penſer. Il faut ſe rendre les émules, & non les eſclaves de ceux qu'on ſe propoſe pour modèles; il faut ſur-tout joindre conſtamment l'étude de la nature à celle des *grands maîtres*.

Mais, ſans les *maîtres*, l'étude de la nature réduiroit l'artiſte au même point où ſe trouva le premier inventeur de l'art, & ſes progrès ne ſurpaſſeroient pas ceux de ce premier inventeur. Dans un ſiècle qui a ſuivi tant de ſiècles où les arts ont été cultivés, il faut s'éclairer par l'expérience de tous les ſiècles paſſés. C'eſt cette expérience qui nous apprend à voir la nature; elle ſe découvre à tous les yeux; mais il faut que les yeux apprennent à la lire. Elle nous offre le ſpectacle des plus belles formes; mais ce ſont les *maîtres* qui nous enſeigneront à les diſcerner.

En conſidérant les ouvrages des maîtres, il faut, dit M. Reynolds, que nous ſuivons dans cet article, chercher les principes qui les leur ont fait produire. Ils ſont écrits ſur la toile; mais ce n'eſt pas une obſervation ſuperficielle qui nous les fera lire. L'art eſt caché; c'eſt aux recherches de l'obſervateur à le découvrir.

Il eſt certain que l'art s'apprend mieux par l'inſpection des ouvrages, qu'en liſant ou en écoutant les principes qui en ont été déduits. Ces principes ne font qu'avertir, c'eſt au diſcernement à reconnoître, dans ces ouvrages, ce qui eſt excellent, ce qui eſt ordinaire, & ce qui eſt défectueux. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

MANIEMENT, (ſubſt. maſc.). *Maniement* du crayon, du pinceau. On dit auſſi quelquefois qu'un

Digitized by Google

peintre ſait bien *manier* ſes couleurs, que les couleurs ſont bien *maniées* dans un tableau; expreſſion figurée, puiſqu'on ne manie point en effet les couleurs, mais le pinceau qui en eſt chargé. On dit encore qu'un peintre a bien *manié* ſon ſujet, pour faire entendre qu'il s'en eſt rendu maître, comme d'une ſubſtance molle ou flexible qu'on *manie* à ſon gré.

La peinture proprement dite, & indépendamment des parties qui appartiennent à l'art, étant un *métier* qui conſiſte à employer les couleurs à l'aide du pinceau, un bon *maniement* de pinceau eſt eſſentiel à ce métier. Un peintre qui fait des ouvrages eſtimables à d'autres égards, mais qui n'a qu'un mauvais *maniement* de pinceau, eſt un artiſte habile, mais qui ne poſsède pas le métier de ſon art.

Il eſt douteux que les Grecs euſſent, dans le temps d'Apelles, ce que nous appellons un beau *maniement* de pinceau, lorſque ce peintre célèbre diſputoit avec Protogènes à qui traceroit les lignes les plus fines, lorſque ce dernier employoit pluſieurs années à peindre un tableau d'une ſeule figure: mais cela ne ſignifie pas qu'ils ne fuſſent de très-grands artiſtes, & qu'ils ne poſſédaſſent des qualités bien ſupérieures à cette adreſſe de la main. Les modernes ne remporteroient donc qu'une bien foible victoire ſur les anciens, quand ils parviendroient même à démontrer que ceux-ci ne les égaloient pas dans une partie toute manuelle. On ſait même que depuis la renaiſſance des arts, les grands maîtres des écoles Romaine & Florentine n'ont pas excellé dans cette partie, & qu'elle n'a été portée à ſa plus haute perfection que par des écoles inférieures. On peut encore obſerver que l'art a dégénéré, quand

Digitized by Google

cette partie du métier eſt devenue plus ſéduiſante. Mais cela ne ſignifie pas qu'il ſoit permis de la négliger, ſur-tout dans les ouvrages qui doivent être expoſés près de l'œil du ſpectateur. A préſent que le métier eſt devenu familier, on ne pardonne pas à l'artiſte de le poſſéder foiblement. Il eſt néceſſaire au plaiſir des yeux, & c'eſt en plaiſant d'abord aux yeux, que l'art exerce enſuite ſon empire ſur l'ame.

Mais l'artiſte en poſſédant bien ſon métier, ne doit l'eſtimer que ce qu'il vaut, & ne le regarder que comme le moyen, & non comme le but de ſon art. Le peintre qui ſait ſeulement bien *manier* le pinceau, & diſpoſer des couleurs, poſsède un talent qui peut le faire marcher l'égal d'un fabricant d'étoffes : chacun d'eux emploie des moyens differens; mais ils ont tous deux le même objet, celui de flatter la vue. (*article de M.* LEVESQUE.)

MANIÈRE, (ſubſt. fém.). Ce mot ſe prend en deux ſens : lorſqu'on dit qu'un artiſte a de la *manière*, on entend qu'il s'eſt fait une pratique qui ne tient qu'aux habitudes qu'il a contractées & qui s'éloigne de la nature. Quand on dit, la *manière* d'un maître, on entend le caractère particulier, qui, défectueux ou louable, le diſtingue de tout autre artiſte, comme les traits d'un homme le diſtinguent d'un autre homme.

Voici comment s'exprime Mengs; en parlant de la *manière* priſe dans le premier ſens. « Elle eſt, dit-il, » une eſpèce de fiction ou d'impoſture; il y en a de » deux ſortes : l'une qui conſiſte à omettre pluſieurs » parties, & l'autre à rendre les parties d'une *manière*

Digitized by Google

» nouvelle & contraire à la nature. On trouve des » exemples de l'une & de l'autre, ſavoir, des artiſtes » qui, en cherchant le grand goût, ont omis tant de » parties, qu'ils ont dénaturé l'eſſentiel de la choſe » même; & d'autres qui, en voulant corriger & » embellir les objets, ont fait les grandes parties » beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus » petites: de ſorte qu'ils ont paſſé les bornes de la » nature, tant dans les formes que dans les jours & » les ombres, & les autres parties de l'art ».

Ces dernières paroles indiquent aſſez que la *manière* ne conſiſte pas ſeulement dans le deſſin, mais qu'elle peut ſe trouver, & qu'elle ſe trouve toujours plus ou moins dans la couleur, dans l'effet, dans le maniement de pinceau. Quand elle annonce ſeulement le caractère de l'artiſte, ſans s'éloigner de la vérité, elle eſt une dépendance néceſſaire de l'art; car chaque artiſte a néceſſairement ſa manière de deſſiner, de colorer, de peindre, comme chaque individu qui écrit a ſon caractère particulier d'écriture. Quand elle eſt fondée ſeulement ſur l'habitude, ſur l'affectation, ſur l'abandon de la nature, elle eſt toujours condamnable, quand elle auroit même quelque choſe d'agréable ou d'impoſant qui lui attireroit des admirateurs.

Dans quelque ſens que l'on prenne le mot *manière*, celle d'un maître n'eſt jamais ce qu'on doit imiter de lui: c'eſt comme ſi nous voulions imiter l'attitude, le geſte, la démarche d'un autre homme; toutes qualités qui tiennent à ſa conformation, & ne conviendroient pas à la nôtre.

Comme la *manière* d'un maître, dit M. Reynolds, que nous ſuivrons dans le reſte de cet article, comme, dis-je,

Digitized by Google

dis-je, la *manière* d'un maître est une particularité qui le singularise & le distingue d'un autre; qu'elle est une des parties les plus remarquables de ses ouvrages, celle qui frappe d'abord les yeux, il est facile au jeune artiste de s'y tromper, & de croire imiter ce qui fait la gloire de ce maître, lorsqu'il n'imite que le caractère individuel qui lui étoit propre, & qui ne devoit être propre qu'à lui. Cette imitation est d'autant plus déplacée, qu'on peut dire que la plus belle *manière* est cependant un défaut, puisque le but de l'art est la parfaite représentation de la nature, & que c'est la nature qu'on doit retrouver dans les ouvrages de l'art, & non la pratique particulière de celui qui l'exerce. Ce défaut sera toujours plus ou moins attaché aux représentations de la nature, parce que faites par des hommes, elles recevront toujours quelque chose de ce qui leur est personnel : mais l'artiste qui cherche à imiter la *manière* d'un autre, y joint encore nécessairement quelque chose d'une *manière* qui lui est propre à lui-même, & son ouvrage qui devroit être une imitation aussi voisine de la nature qu'il est possible, se trouvera doublement manièré.

La *manière* d'un grand artiste, toujours défectueuse en ce qu'elle n'est pas la nature, a cependant sa beauté. Elle peut être grande, fine, hardie, moëlleuse, soignée, &c. Les admirateurs de ce maître oublient qu'elle est un défaut, & cherchent à l'imiter, au lieu des vraies beautés qui méritent seules de leur servir de modèles. Ils oublient qu'elle est belle dans celui à qui elle est personnelle, à qui elle a été donnée par la nature; dans celui qui n'a pu se dispenser de l'avoir, parce qu'elle tient à son organi-

ſation ; mais qu'elle perd ſon mérite dans le ſervile imitateur, qui auroit dû avoir ſa *manière* propre, s'il avoit eu le mérite d'être quelque choſe. La *manière* des grands maîtres eſt eſtimée, non par elle-même, mais à la faveur des beautés qui l'accompagnent.

Ce qui entraînera l'artiſte dans une manière empruntée, ce ſera ſa ténacité à n'étudier qu'un ſeul maître. Il en prendra certainement la *manière*, & n'en prendra ſur-tout que la *manière*. Il lui reſtera inférieur, parce que l'artiſte qu'il a choiſi pour guide, a étudié différens maîtres & la nature, & que lui-même ſe borne à n'étudier qu'un maître. Un homme peut mériter ſans doute qu'on l'étudie ; mais aucun n'a pu s'élever aſſez au-deſſus des autres, pour mériter d'être étudié ſeul.

Raphaël étudia d'abord le Pérugin ſon maître, & ſe borna tellement à l'étudier, qu'il étoit difficile de diſtinguer les ouvrages de l'un d'avec ceux de l'autre : mais portant enſuite plus loin ſes regards, il imita les grands contours de Michel-Ange, la couleur de Léonard de Vinci & de Fra Bartolomeo ; il étudia celles des antiques qu'il put voir par lui-même, & envoya des deſſinateurs en Grèce pour lui apporter au moins des deſſins de celles qu'il ne pouvoit étudier. C'eſt en réuniſſant tant de modèles, qu'il devint lui-même un grand modèle pour ſes ſucceſſeurs : il ne prit pas une manière empruntée, &, toujours imitateur, il reſta toujours original. (*article de M.* LEVESQUE).

MANIERE-NOIRE. Sorte de gravure ſur cuivre. *voyez* l'article GRAVURE : nous en décrirons les procédés dans le Dictionnaire de pratique.

MANIÉRÉ, (adj.). On dit dans la langue &

Digitized by Google

l'usage général qu'*un homme est maniéré* ; on dit que *le style d'un auteur est maniéré*, *qu'un morceau de musique*, *une statue*, *une façade de bâtiment sont maniérés*. Toutes ces expressions tendent à désigner que les objets dont on parle, ont de l'affectation, de la recherche dans le caractère & dans les formes. On peut donc dire que le *maniéré* est une mauvaise imitation de la simplicité, du naturel, de la noblesse ou des graces.

Le malheur des arts & des mœurs est que plus les sociétés humaines semblent connoître le prix de certaines perfections, plus elles les vantent sur-tout, & plus elles substituent souvent à leur place l'affectation qui forme le *maniéré*. Il sembleroit que la véritable perfection consisteroit, dans les arts & dans la morale, à être parfait, sans, pour ainsi dire, le savoir, comme la perfection de la beauté & de la grace dans les femmes, est de posséder ces avantages sans s'en douter. La jeunesse est l'âge qui adopte plus facilement le *maniéré* ; mais les graces qui lui sont naturelles, le rendent pour l'ordinaire moins choquant. D'ailleurs on lui pardonne volontiers des erreurs. Les artistes qui se livrent à la société, sont souvent entraînés, comme les jeunes gens dont je viens de parler, au *maniéré*, & l'exercice des arts d'imagination prolonge, pour ainsi dire, dans plusieurs de ceux qui les cultivent, la jeunesse de l'esprit. Aussi est-il assez ordinaire de voir des artistes long-temps jeunes, soit par quelques-unes des erreurs propres à cet âge, soit aussi par les agremens dont il est doué.

Il est un *maniéré* dans l'art de peinture, qui provient du méchanisme de l'art. On pourroit l'appeller *maniére*

d'habitude & le premier dont j'ai parlé, *manière de caractère.* C'eſt ce que l'on entend auſſi par le mot *manière*, lorſqu'en langage de peinture, on ne donne pas de ſens défavorable à ce mot.

L'imperfection attachée à notre nature, eſt cauſe que, pour acquérir la facilité néceſſaire à l'exercice des talens, nous ſommes obligés de répéter une infinité de fois les mêmes opérations, les mêmes mouvemens, les mêmes procédés, & de plier, par une longue habitude, nos organes à l'emploi que nous voulons leur donner. Cet exercice renouvellé produit effectivement la facilité d'opérer, mais les organes contractent des habitudes; je dirois volontiers des tics. Ils s'accoutument à une ſorte de routine, défavorable à la perfection, car la perfection de l'imitation doit approcher de celle de la nature qui eſt inépuiſable en variétés.

Cette habitude, dont je viens de parler, ne ſe borne pas à aſſervir les organes; car l'eſprit même, qui eſt à la fois actif & pareſſeux, s'habitue auſſi, quant aux opérations qui le concernent, à repaſſer, par les routes qu'il s'eſt frayées; de manière que l'artiſte ſe laiſſe inſenſiblement dominer par une double routine, celle des organes & celle des idées. *Son deſſin* alors, *ſes contours*, *ſa touche*, *ſa couleur*, *ſon choix d'harmonie*; d'une autre part, *ſa compoſition*, *ſes airs de tête*, *ſes expreſſions*, *ſes diſpoſitions de figures*, *de grouppes*, *de draperies*, *de plis*, tout enfin ſe reſſent de cet aſcendant de l'habitude.

Arrêtons-nous encore un moment à ces détails pour les rendre plus intelligibles à ceux qui ne les connoiſſent pas. Nous paſſerons enſuite à ce qu'on peut

Digitized by Google

adreſſer à ce ſujet à ceux qui, exerçant les arts, entendent, comme on dit, à demi-mot.

Le peintre, obligé de plier ſa main à l'uſage prompt & facile de la broſſe ou du pinceau, pour appliquer & pour mêler les couleurs, ou pour ajouter la touche qui donne l'ame, la vie, le mouvement aux objets qu'il repréſente, acquiert une *manière* de parvenir à ces opérations qu'il recommence ſans ceſſe, & cette manière dans laquelle il ſe renferme ſans s'en appercevoir, à laquelle il ſe borne enfin, devient tellement ſenſible, tellement reconnoiſſable, que, ſans avoir approfondi l'art, & ſans beaucoup de raiſonnemens, un marchand, un homme du monde qui voit beaucoup de tableaux, diſtinguent les ouvrages des différens maîtres. L'habitude contractée par le peintre, devient donc une *manière* ou une convention qu'il s'eſt impoſée & qui donne, en quelque ſorte, le ſignalement de ſes ouvrages. Il devient reconnoiſſable par des objets répétés, comme l'Ecrivain par certaines formes de lettres & un auteur par certains tours & certaines expreſſions favorites. Voilà ce qu'on entend, dans le langage de l'art, par les mots *manièré* & *manière*.

Il vous eſt plus aiſé, jeunes artiſtes, qu'à d'autres, d'être convaincus que la nature eſt infinie dans ſes modifications & que nous ſommes bornés dans notre induſtrie & dans notre intelligence. De plus, nous recevons tous en naiſſant des penchans. Si les vôtres vous portent à l'affectation, & qu'on vous reproche d'être *manièrés* dans votre talent, de grace, conſidérez le ridicule de ceux qui le ſont dans leurs diſcours, dans leurs écrits & dans leur maintien. Obſervez

Digitized by Google

par comparaiſon les beautés ſimples des ouvrages qu'on regarde comme parfaits, la ſimplicité des diſcours des hommes véritablement éloquens, le naturel de ceux qui agiſſent, parlent, marchent, ſe tiennent, ſans que l'art ou l'artifice influent ſur leur ame, ſur leur eſprit, ou ſur leur manière d'être : & il ſera bien difficile que vous ne faſſiez pas les plus grands efforts pour vous rapprocher au moins de ceux-ci par imitation & pour ne plus reſſembler aux autres.

Quant à la *manière*, dans le ſens le plus établi de ce mot, il eſt impoſſible, ſi vous peignez beaucoup, que vous n'en contractiez pas une ; mais la meilleure eſt celle qui caractériſe les grands maîtres de l'art, & dans laquelle certaines perfections dominent tellement, que c'eſt à cette marque qu'on les reconnoît plus sûrement. Les belles têtes de Raphaël, ſes admirables diſpoſitions, cette correction élégante, cette *force* & ce *vrai* dans la couleur du Titien, cette abondance du Véronèſe, ces grâces du Correge & du Guide, voilà des manières auxquelles on ſera ſatisfait de vous reconnoître & qu'on ne peut prendre en mauvaiſe part ; mais l'afféterie, le *coloris gris*, *jaunâtre*, *rouge* ou *noir*, les uniformités de *têtes*, *de grouppes*, l'habitude de certains contraſtes & des repouſſoirs ; voilà des manières trop communes pour qu'il ſoit glorieux de les avoir acquiſes. Elles ſervent plus aiſément que les premières dont j'ai parlé, aux brocanteurs qui tirent bien plus facilement parti à cet égard des défauts que des beautés ; auſſi, lorſqu'ils dévoilent le ſecret de leurs connoiſſances, le plus ſouvent c'eſt en démontrant vos imperfections. (*Article de M.* WATELET.)

Digitized by Google

MANŒUVRE, (ſubſt. fém.). Elle renferme la manière de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau, & le ſtyle de la touche. Ces détails conſtituent l'eſſentiel du métier de la peinture, mais les qualités qui conſtituent l'eſſentiel de l'art, ſont toutes ſpirituelles. La belle *manœuvre* de pinceau conſiſte à peindre à pleine couleur, portant toujours teinte ſur teinte, noyant les tournans dans les fonds, & conduiſant le pinceau du ſens de l'objet qu'on veut rendre.

On a vu des artiſtes chercher à ſe diſtinguer par une *manœuvre* biſarre : Tel fut Ketel, dont nous avons parlé à l'article *main*. Tel fut auſſi Gelder, élève de Rembrandt. Tantôt il plaçoit la couleur ſur la toile avec le pouce, tantôt avec le couteau de palette; d'autre fois, il ſe ſervoit de l'ente de ſon pinceau, & faiſoit, avec cet inſtrument, des effets ſinguliers. On voit de lui des franges & des broderies qui ſont preſque de reliefs. Avec beaucoup d'intelligence, on peut réuſſir par des moyens bizarres; mais c'eſt la ſingularité du talent, & non celle des procédés qui diſtingue vraiment le grand artiſte.

MAQUETTE, (ſubſt. fém.). C'eſt en ſculpture un léger modèle où rien n'eſt arrêté, & qui n'offre que la première penſée de l'artiſte. Quelquefois elle eſt faite en cire, mais plus ordinairement en terre. Les *maquettes* ſont, pour les ſculpteurs, ce que ſont, pour les peintres, des eſquiſſes heurtées.

MARCHÉ, (ſubſt. fém.). On dit la *marche* du crayon, du pinceau. La marche du pinceau doit ſuivre

Digitized by Google

le mouvement des muſcles dans le deſſin du nud, & le ſens des plis dans la peinture des draperies. Une *marche* ſavante caractériſe le pinceau des grands maîtres. Cependant quelques peintres habiles n'ont tendu qu'à l'effet, ſans donner à leur pinceau une *marche* décidée : quelquefois une *marche* artiſtement indéciſe, contribue à produire le ragoût ; mais il eſt toujours plus sûr de ſuivre une *marche* qui n'eſt conforme aux règles de l'art, que parce qu'elle eſt indiquée par la nature. Une *marche* libertine peut plaire, une *marche* ſavamment réglée inſtruit.

MARINE, (ſubſt. fém.). Ce mot ſe dit du ſpectacle de la mer, comme payſage ſe dit du ſpectacle de la campagne. La vue de la mer, de ſes calmes, de ſes bouraſques, de ſes tempêtes, des dangers & des naufrages dont elle eſt le théâtre, offre des objets d'étude aſſez variés, aſſez vaſtes pour occuper un artiſte tout entier, ſans lui permettre de partager ſon temps à d'autres genres. Les peintres qui ſe livrent à cette partie, ſe nomment *peintres de marines*. L'Italie, la Hollande ont produit en ce genre d'habiles artiſtes, à qui, de nos jours, un François a diſputé la palme. Nous ſerions ſuſpects ſi nous voulions apprécier ici le mérite d'un de nos concitoyens que nous avons le bonheur de poſſéder encore : il ſuffira de dire que ſes tableaux ſont recherchés même par les Italiens, qu'on ne ſoupçonnera pas d'accorder trop légèrement, à des étrangers, les prix du talent pittoreſque.

MARINE. Ce mot ſignifie auſſi la ſcience & la pratique de la navigation ; on dit : « il ſert dans la

Digitized by Google

» *marine;* il connoît bien la *marine;* la *marine* a fait » de grands progrès depuis le renouvellement des » ſciences ». C'eſt en prenant ce mot dans cette acception, que nous allons, en faveur des artiſtes, traiter de la *marine* des anciens. Il n'eſt pas rare qu'ils choiſiſſent, ou qu'on leur propoſe des ſujets qui les obligent d'en avoir quelque connoiſſance.

Rien ne ſeroit plus vain que de rechercher l'origine de la navigation : elle a été inventée par tous les peuples qui habitent les bords de la mer. Des Sauvages voyent flotter des arbres; ils ſe haſardent d'en creuſer quelques-uns pour ſe faire des nacelles, ou d'en raſſembler pluſieurs pour ſe faire des radeaux. C'eſt donc l'une de ces deux ſortes d'embarcations que doit repréſenter le peintre, ſi le ſujet qu'il traite eſt pris chez un peuple qui en ſoit encore au plus foible dégré de l'induſtrie.

Les Grecs ont nommé monoxyles, les canots creuſés dans un arbre; ce mot, dans leur langue, ſignifie un ſeul bois. Les Romains les appelloient *trabariæ*, parce qu'ils étoient faits d'une ſeule poutre, *trabes*. Pline dit que les Germains avoient de ces canots qui portoient trente hommes; ce qui ſuppoſoit qu'alors la Germanie avoit des arbres d'une groſſeur prodigieuſe; Iſidore parle de Monoxyles qui portoient dix hommes, ce qui n'excède pas la vraiſemblance : j'en ai vu qui en portoient deux, & qui étoient taillés dans des arbres ordinaires.

Chaque peuple s'eſt fait des canots avec les ſubſtances que le pays lui procuroit le plus familièrement. Les Bretons en conſtruiſoient avec des branches flexibles, qu'ils couvroient de cuirs : d'autres ont fait

Digitized by Google

le même uſage de l'oſier ; & d'autres encore de carcaſſes de poiſſons cétacés. Les Egyptiens avoient des nacelles de papyrus, & même de terre cuite. Juvénal parle de ces dernières :

Parvula fictilibus ſolitum dare vela phaſelis,
Et brevibus pictâ remis incumbere teſtâ.

Il eſt étonnant qu'on oſât ſe fier à la voile ſur des nacelles ſi fragiles, & qu'en les peignant, on ajoutât le luxe à tant de ſimplicité.

Le radeau n'eſt qu'un aſſemblage de poutres groſſières : il ſe nommoit en grec *ſchedia*, & ce mot exprime le peu de temps qu'exige ſa conſtruction. Homère repréſente Ulyſſe conſtruiſant un radeau pour ſortir de l'iſle où Circé l'avoit retenu. Le Héros lie enſemble de groſſes poutres, les recouvre de planches, y ajuſte un bordage d'oſier, & y adapte un mât. Sur cette frêle machine, il va braver le gouffre de Carybde & la voracité de Sylla.

Dans les temps héroïques, quand les Grecs entreprirent l'expédition de la Colchide, quand Agamemnon conduiſit devant Troie mille vaiſſeaux, on avoit déjà ſurpaſſé la ſauvage induſtrie dont nous venons de parler ; mais l'art de la *marine* étoit encore dans l'enfance.

Elle fut d'abord exercée dans la Grèce par les brigands qui habitoient des iſles ou des côtes maritimes, & s'embarquoient probablement ſur de foibles nacelles, pour piller les côtes & les iſles voiſines. Du temps de Thucydide, Minos paſſoit pour le plus ancien ſouverain qui eût poſſédé une *marine* : il nettoya de pirates la mer de Grèce, pour s'aſſurer à lui-même les

Digitized by Google

revenus qu'ils tiroient de leurs expéditions. Il se rendit maître de toute cette mer, soumit les isles Cyclades, en chassa les Cariens, y envoya le premier des colonies, & en confia le gouvernement à ses fils.

L'expédition des Argonautes, que l'on rapporte à l'an 1292 avant notre ère, est devenue éternellement célèbre, parce qu'elle fut regardée comme une entreprise de long cours, non moins étonnante alors que le furent depuis la navigation de Christophe Colomb, ou le premier voyage autour du monde. Le nom même d'Argos, l'artiste alors prodigieux qui construisit le vaisseau que montèrent les Argonautes, a été preservé de l'oubli. Ce bâtiment, ou plutôt cette barque, avoit cinquante rames, & les héros qui la montoient, en étoient eux-mêmes les rameurs.

Le plus ancien poëme qu'ait inspiré cette expédition, porte le nom d'Orphée. Il avoit été appellé par les Argonautes pour exercer au milieu d'eux les fonctions sacerdotales, comme le devin Calchas monta sur les vaisseaux des Grecs dans leur expédition de Phrygie. Assurément le Chantre de la Thrace n'est point l'auteur du poëme des Argonautes : mais ce poëme est au moins d'une antiquité respectable. S'il est l'ouvrage d'Onomacrite, qui, suivant Clément d'Alexandrie, composa les poësies attribuées à Orphée ; il remonte à la domination de Pisistrate, & c'est par conséquent le plus ancien poëme grec qui nous reste après ceux d'Homère & d'Hésiode. Ce qui est certain, c'est que les mœurs antiques y sont peintes avec une simplicité que l'on recherche en vain, quand on vit loin du temps où régnoient ces mœurs. On reconnoît qu'Homère étoit voisin du siècle de ses héros, & que Virgile & Fénélon ne l'étoient pas.

Digitized by Google

Le faux Orphée nous repréſente les Argonautes frappés d'une admiration ſemblable à la ſtupeur, à l'aſpect du bâtiment conſtruit par Argos : mais quand il nous décrit enſuite la manière dont ce prodigieux navire fut traîné du rivage à la mer, on reconnoît que ce n'étoit en effet qu'une barque à-peu-près telle que celles de nos pêcheurs. Sans doute, il n'eût pu mettre dans ſon récit tant de vérité, ſi, de ſon temps, la navigation eût été bien plus parfaite que dans celui des Argonautes.

« Argos, dit-il, à l'aide de leviers & de corda-
» ges, entreprit de mettre en mouvement le navire,
» en l'élevant du côté de la pouppe. Il appella tous
» les guerriers, & les engagea par des paroles flatteuſes,
» à partager le travail. Auſſi-tôt ils ſe préparèrent à
» lui obéir; ils ſe dépouillèrent de leurs armes, cei-
» gnirent un cable ſur leur poitrine, & chacun em-
» ploya toute la force de ſon poids ».

Quand le vaiſſeau fut en mer, Argos & Tiphys levèrent le mât, préparèrent les voiles, & attachèrent le gouvernail du côté de la pouppe, en le ſerrant avec des courroies.

Apollonius de Rhodes vivoit plus tard que le premier chantre des Argonautes; auſſi, donne-t-il déjà l'idée d'une manœuvre un peu plus induſtrieuſe pour mettre le vaiſſeau à flot : il ſuppoſe que les compagnons de Jaſon creusèrent un foſſé qui alloit juſqu'à la mer par un plan incliné, ce qui devoit faciliter la deſcente du navire. Par la différence de ces deux écrits, on voit les progrès qui s'étoient faits depuis le temps du premier poëte juſqu'à celui du ſecond : cet intervalle a dû être à-peu-près de trois ſiècles.

Digitized by Google

Quand on a vu, dans nos ports, lancer même un de nos moindres bâtimens, on ſourit à la peinture de ce prodigieux navire des Argonautes qu'on tiroit à la mer avec des cordes, & l'on conçoit qu'il ne valoit pas même un de nos paquebots. C'eſt ce que confirme encore la manœuvre d'Argos & de Tiphys qui lèvent le mât, & qui attachent le gouvernail avec des courroies. Il faut ſavoir que le mât ſe levoit quand on mettoit en mer, & ſe baiſſoit quand on étoit au port; alors il ſe logeoit dans une rainure, ou dans une ſorte de caiſſe, qu'Homère appelle *iſtodochos*, le receveur du mât. Quant au gouvernail, ce n'étoit qu'un aviron plus large que les rames; on lui voit encore cette forme ſur des vaiſſeaux de la colonne Trajanne, élevée dans le ſecond ſiècle de notre ère. A quelques-uns de ces vaiſſeaux, il eſt contenu par une courroie, comme il l'étoit au vaiſſeau des Argonautes; à d'autres, il n'eſt retenu que par les mains du pilote, ce qu'on peut regarder comme une inexactitude de l'artiſte: dans tous, il eſt placé à la partie latérale de la pouppe, au lieu d'être à l'*arrière* du vaiſſeau, ou plutôt il y avoit deux gouvernails, un à chaque bord.

Il eſt inutile au ſujet que nous traitons de fixer avec préciſion le temps où vivoit Héſiode. Les uns le font contemporain d'Homère, d'autres veulent qu'il l'ait précédé; d'autres le font naître un ſiècle plus tard; comme la navigation paroît être reſtée fort long-temps dans le même état, ces époques nous ſont indifférentes; il ſuffit qu'Héſiode ſoit un très-ancien poëte. Ecoutons les conſeils qu'il donne à Perſès ſon frère, dans le poëme des œuvres & des jours. Il lui recommande fortement de ne pas s'embarquer pendant l'hiver,

Digitized by Google

mais de tirer alors ſon navire à terre, & de le bien affermir de tous les côtés avec des pierres aſſez fortes pour réſiſter à l'impétuoſité des vents. « Dépoſez, » ajoute-t-il, en votre logis, tous les uſtenſiles de » la navigation; pliez & arrangez les voiles, & pen- » dez le gouvernail au-deſſus de la fumée ».

On retiroit donc le vaiſſeau à terre, on l'aſſuroit avec des pierres qu Homère appelle *Hermata* (des ſoutiens, des appuis). On expoſoit le gouvernail à la fumée du foyer, pour le tenir ſéchement. Quand la belle ſaiſon permettoit de s'embarquer, on dérangeoit les pierres, & on tiroit le bâtiment à la mer, comme le firent les Argonautes. Cette pratique eſt reſtée la même pendant un grand nombre de ſiècles. Les Athéniens avoient au pyrée des loges dans leſquelles ils retiroient leurs vaiſſeaux.

Ceux des temps les plus anciens, n'avoient point de ponts. Le faux Orphée nous repréſente les Argonautes deſcendant au fond du navire, & prenant les rames.

La navigation devoit être devenue plus familière au temps du ſiège de Troies. Achille prit douze villes par mer; Ulyſſe commanda neuf fois des flottes; celle des Grecs confédérés étoit de mille vaiſſeaux; mais ces vaiſſeaux étoient conſtruits comme celui des Argonautes; ils étoient de même ſans ponts : ils ne contenoient de même que cinquante hommes. Thucydide obſerve que quelques-uns en portoient cent vingt.

Le même Hiſtorien nous apprend qu'après la guerre de Troie, les Corinthiens imaginèrent les premiers des vaiſſeaux ſemblables à-peu-près à ceux qu'on voyoit de ſon temps : il ne s'explique pas davantage. On peut croire qu'il s'agit de vaiſſeaux pontés, & même

Digitized by Google

à plusieurs rangs de ponts & de rames. Ils furent propres à contenir un plus grand nombre d'hommes. Jusqu'à cette époque, on s'en étoit tenu assez fidèlement aux vaisseaux à cinquante rames. On peut remarquer que les plus anciens vaisseaux étoient longs. Quand on eut imaginé de faire des vaisseaux ronds, ils furent consacrés au commerce, parce qu'ils portoient plus de marchandises; les autres, qui marchoient mieux, continuèrent de servir à la guerre.

Les Phocéens sont les premiers des Grecs qui aient entrepris de longues courses; &, par la raison que nous venons de dire, ils se servoient de vaisseaux longs & à cinquante rames.

Les Romains n'eurent point de vaisseaux avant la première guerre punique : mais quand ils eurent choisi pour ennemis les Carthaginois qui étoient les maîtres de la mer, ils furent obligés de créer une flotte, & de se former à la navigation.

Ils ne connoissoient point la mer; mais pendant qu'on leur construisoit des vaisseaux, ils furent exercés à terre par les Consuls aux manœuvres maritimes. Des bancs furent rangés sur la terre dans le même ordre que les bancs des vaisseaux : on y fit asseoir les hommes destinés à l'emploi de rameurs; &, à la voix de leurs Commandans, ils faisoient jouer les rames, comme s'ils eussent été en pleine mer. Quand la flotte fut prête, il ne fallut que quelques jours pour achever de les former.

Passons à la construction extérieure des vaisseaux anciens; c'est la seule partie qui intéresse spécialement les artistes.

Ils avoient, comme ceux d'aujourd'hui, une quille,

Digitized by Google

c'eſt-à-dire, une pièce de charpente qui régnoit dans toute leur longueur, & des côtes qui en formoient la carcaſſe; mais la quille étoit plongée dans l'eau, & la carcaſſe revêtue de planches; ainſi ces deux parties ſont étrangères aux artiſtes.

Les vaiſſeaux que nous repréſentent les bas-reliefs antiques, décrivent en général une ligne droite, & ne s'élèvent en s'arrondiſſant qu'à la pouppe & à la proue.

La pouppe qui eſt la partie poſtérieure du vaiſſeau, eſt celle qui s'élève davantage. On y voit ordinairement un gaillard ou château où ſe tenoit le Commandant : ſon élévation eſt conſidérable, & devoit prendre beaucoup de vent : ce château porte quelquefois le nom de tente. Dans le roman grec de Chœreas & Callirhoë, on voit Statira ſortir de la tente, & ſe montrer au Roi des Perſes, ſon époux, qui étoit ſur le rivage, & croyoit l'avoir perdue pour toujours. Dans le même roman, quand Chœréas, après de longues infortunes, ramène Callirhoë à Syracuſe, la tente ou château eſt couvert d'une étoffe fabriquée à Babylone; le rideau ſe lève, & le père de Callirhoë la voit couchée ſur un lit d'or, & vêtue de pourpre tyrienne.

De la pouppe s'élevoit, en décrivant une portion d'arc, un ornement qu'on nommoit apluſtre. On ne peut guère mieux le comparer, quant à ſa forme & à ſon mouvement, qu'à la queue d'un écureuil; il dépaſſoit le château, & étoit plus ou moins travaillé : ſouvent il ſe terminoit par une triple ou quadruple aigrette. Il paroît qu'on attachoit quelquefois une lanterne à ſon extrémité.

L'apluſtre, comme nous venons de le dire, s'étendoit

doit ſur le vaiſſeau ; un autre ornement, nommé chéniſque, qui prenoit ſa naiſſance vers le haut de la pouppe, s'étendoit ſur la mer : il repréſentoit le col & la tête d'une oie. Le cheniſque étoit beaucoup moins grand que l'apluſtre.

C'étoit ordinairement à la pouppe qu'étoit repréſentée la divinité protectrice du vaiſſeau. On appelloit cette repréſentation la *tutèle*.

La proue entière repréſentoit aſſez groſſièrement une tête d'oiſeau ; les yeux de cet animal étoient ſculptés, & ſon bec, que les Latins appellent *roſtrum*, étoit placé au niveau de l'eau. Ce bec ou roſtre, fut d'abord imaginé pour garantir les vaiſſeaux contre les écueils : c'étoit une poutre armée d'airain ou de fer. On en fit dans la ſuite une des armes les plus terribles des combats maritimes. Les roſtres alors ceſsèrent d'avoir la figure d'un bec ; ce furent des lames fortes & très-aiguës, deſtinées à percer les vaiſſeaux ennemis. Quelquefois ils repréſentoient des faiſceaux d'épées ; quelquefois auſſi, comme la machine nommée bélier, ils reſſembloient à une tête d'animal. Souvent un ſeul vaiſſeau avoit pluſieurs roſtres les uns au-deſſus des autres ; cependant, il ne faut pas toujours prendre pour un roſtre, une tête ou tel autre ornement de métal qui s'avance de la proue au-deſſus de l'eau. Il avoit la fonction d'empêcher que les roſtres ne s'engageaſſent dans le vaiſſeau ennemi, au point de ne pouvoir s'en retirer, ce qui entraînoit le naufrage des deux bâtimens.

On ſent que la proue devoit être très-forte dans les vaiſſeaux de guerre, puiſqu'elle étoit l'arme offenſive la plus rédoutable ; auſſi, quand on deſtinoit à la

guerre un vaisseau d'abord construit pour le commerce, on le remettoit sur le chantier, pour en fortifier la proue de puissans madriers.

C'étoit communément à cette partie que l'on plaçoit en peinture ou en sculpture de bas ou de plein relief, une figure qui donnoit son nom au vaisseau. Dans les fragmens d'un bas-relief antique, qui représentoit un combat naval, on voit au-dessus de la proue la représentation d'un Centaure, grand comme nature, & l'on conjecture, avec beaucoup de vraisemblance, que ce bâtiment se nommoit le Centaure. Ces fragmens, déterrés à Rome, ont été achetés par le Duc d'Alcala, qui les a fait transporter à Séville. Don Emmanuël Marti, Doyen d'Alicante, en a envoyé les dessins à Don Bernard de Montfaucon, qui les a placés dans son *antiquité expliquée*.

Il semble que les anciens aient recherché sur-tout à multiplier les rangs de rames dans les vaisseaux, & qu'ils aient cru que de cette multiplication résultoit une construction plus parfaite. On eut d'abord des vaisseaux à trois rangs de rames, & l'on parvint à multiplier ces rangs jusqu'à quinze & bien au delà, ce qui n'est pas concevable. On a même bien de la peine à se faire une idée des vaisseaux à cinq, & même à trois rangs de rames placés les uns au-dessus des autres; mais quoique cette idée puisse coûter à notre imagination, nous sommes obligés de l'admettre, puisque le fait est prouvé par des passages multipliés des anciens & par des bas-reliefs antiques. On voudroit en vain adopter l'interprétation d'un savant, qui, fondé sur un passage d'un scholiaste grec des

ſiècles inférieurs, prétendoit que le premier rang étoit formé par les rameurs qui étoient à la pouppe; le ſecond, par ceux qui étoient au milieu du vaiſſeau, & le troiſième, par ceux de la proue. Cette interprétation leveroit toute difficulté : mais peut-elle s'accorder avec le récit de Silius Italicus, l. 14, v. 425, qui rapporte que le feu prit au haut d'un vaiſſeau, & que déjà les rameurs du premier rang avoient abandonné leurs rames, avant que ceux des derniers rangs fuſſent informés de l'incendie? S'accorde-t-elle avec ce que nous apprennent les anciens, que les rameurs du dernier rang avoient de plus foibles gages, parce que, ſe ſervant de rames plus courtes, ils avoient moins de peine? N'eſt-elle pas ſur-tout renverſée par la vue des bas-reliefs, qui nous montrent des vaiſſeaux à deux & trois rangs de rames diſtribués par étages?

Il eſt vrai que s'il falloit ſuppoſer que les rameurs aient été placés perpendiculairement les uns au-deſſus des autres, on ne comprendroit pas comment les vaiſſeaux pouvoient s'élever aſſez au-deſſus de l'eau pour donner place à tant de rangs, & comment les rames des rangs ſupérieurs pouvoient être aſſez longues pour atteindre la mer : mais la colonne trajanne & quelques médailles, nous montrent que les rames n'étoient pas perpendiculairement les unes au-deſſus des autres, & qu'elles étoient rangées en échiquier; ce qui donne quelque facilité, non pas de concevoir bien préciſément comment les rameurs étoient placés, mais de comprendre qu'ils pouvoient l'être. On peut imaginer qu'au-deſſous de l'intervalle que laiſſoient entr'eux deux bancs des rameurs du premier rang, étoit placé un banc de rameurs du ſecond rang, &c.

Digitized by Google

Le premier rang étoit assis sur le haut pont, & ses rames sortoient par des ouvertures me nagées à des balustrades qui couronnoient le bordage du vaisseau. Les bancs du second rang étoient placés sur un pont inférieur, & les rames sortoient par des sabords. Il paroît, par le bas-relief du Duc d'Alcala, que, dans les batailles, les rameurs du premier pont se retiroient pour le laisser libre aux gens de guerre, & que le vaisseau n'étoit manœuvré que par les rameurs des rangs inférieurs.

On voit, par le témoignage des anciens, qu'à quelques exceptions près, les vaisseaux qui passoient cinq ou six rangs de rames, manœuvroient fort mal, & contribuèrent plusieurs fois à la perte des batailles. On cessa depuis Auguste, de donner aux vaisseaux plus de trois rangs de rames; & c'est pour cela que les bas-reliefs n'en offrent aucun qui en ait un plus grand nombre. Enfin, l'historien Zosime qui écrivoit dans le cinquième siècle, nous apprend qu'alors, depuis long-temps, on ne construisoit plus même de trirèmes ou galères à trois rangs.

Les vaisseaux des anciens n'avoient en général qu'un mât. En travers de ce mât, étoit attachée en forme de croix, l'antenne qui soutenoit la voile. La hune étoit peinte, & souvent ornée de dorure. On pourroit croire qu'elle avoit quelque ressemblance avec une tasse; c'est du moins ce que fait conjecturer le mot *Carchesium*, qui signifie également hune & tasse.

On a fait des voiles de toutes sortes de matières, de peaux, de nattes, de lin : on en a fait de rondes, de quarrées, de triangulaires : mais celles des Romains & des Grecs étoient triangulaires & de lin. Dans les

Digitized by Google

grands vaiſſeaux, on eut juſqu'à douze voiles : quelques-unes nommées *ſipara*, n'avoient qu'un pied : elles ſervoient à recueillir les derniers ſouffles d'un vent qui s'affoibliſſoit :

Summaque tendens
Sipara, ventorum perituras colligit auras.
LUCAN.

Julius Pollux entend ſans doute autre choſe, quand il ne compte que trois voiles : la grande, dit-il, eſt au milieu du vaiſſeau, la moyenne à la pouppe, & la plus petite à la proue. Pline s'exprime de même : » Déjà, dit-il, les plus grandes voiles ont ceſſé de » ſuffire aux vaiſſeaux : quoiqu'un arbre entier ſuffiſe » à peine à la longueur des antennes ; on a cependant » ajouté des voiles au-deſſus des autres voiles ; & de » plus on en a mis à la poupe & à la proue «. *Jam verò nec vela majora ſatis eſſe cæperunt navigiis : ſed quamvis amplitudini antennarum ſingulæ arbores ſufficiant, ſuper cas tamen addi velorum alia vela, prætereaque alia in proris, alia in puppibus.* Ces voiles placées à la pouppe & à la proue n'indiquent-elles pas clairement trois mâts ? Quel auroit été l'uſage des voiles de la pouppe & de la proue, s'il n'y avoit pas eu de mâts pour les tendre ?

Athénée nous apprend qu'il y avoit trois mâts au grand vaiſſeau d'Hiéron, tyran de Syracuſe, conſtruit par Archimède. Il réſulte des paſſages de Pline & de Pollux que ce vaiſſeau n'étoit pas le ſeul qui eût cet avantage. On comptoit même encore une quatrième voile, nommée *artemo*, & placée à la proue. Elle étoit plutôt deſtinée, dit Iſidore, à diriger qu'à hâter la

Digitized by Google

courſe des vaiſſeaux. Cela ſemble avoir quelque rapport à la voile du beaupré.

On trouve dans le dialogue de Lucien intitulé le *navire*, un paſſage qui peut aider à établir les proportions que les anciens donnoient à leurs vaiſſeaux. Celui dont il parle, & qui apportoit du bled des ports de l'Egypte à celui du Pirée, étoit d'une grandeur extraordinaire; ſa longueur étoit de cent vingt coudées, ſa largeur du quart de ſa longueur, & il avoit vingt-neuf coudées de haut. Ce bâtiment étoit d'un ſeul mât. Un petit vieillard chauve, dit Lucien, à l'aide d'une foible barre, guide le gouvernail de cette énorme machine. Ces mots, quand on n'en auroit pas d'autres preuves, nous apprendroient ce que les bas-reliefs de la colonne trajanne nous laiſſent ignorer, c'eſt-à-dire, que les anciens avoient des gouvernails à-peu-près ſemblables aux nôtres, fixés de même à l'arrière du bâtiment, & dans leſquels il entroit une barre ou timon qui ſervoit à les manier; on nommoit ce timon *clavus*; & l'extrémité que tenoit la main du pilote, ſe nommoit l'anſe, *anſa*.

Lucien, dans le même dialogue, parle de vaiſſeaux qu'il appelle *triarmena* à trois voiles, & l'on doit entendre par cette expreſſion, des vaiſſeaux à trois mâts, puiſqu'on a vu que même un vaiſſeau à un ſeul mât avoit juſqu'à douze voiles.

Dans les premiers temps on ne connoiſſoit pas les ancres telles que les nôtres. Nous avons vu que, quand on abordoit, on tiroit le bâtiment ſur le rivage. Quand il falloit l'arrêter quelque temps en mer, on ſe ſervoit de pierres retenues au vaiſſeau par un cordage. Les Grecs nommoient ces pierres *euné*, qui ſignifie

Digitized by Google

lit, parce qu'elles forçoient le vaisseau à demeurer tranquille comme dans un lit. Ce nom resta aux véritables ancres, quand elles furent inventées; mais on les nomma plus communément *ancura* de leur forme courbe & crochue. Ce mot ne se trouve pas dans Homère, apparemment par ce que la chose elle-même n'existoit pas encore. Il se trouve dans le poëme des Argonautes du faux Orphée; mais il faut croire que c'est un anachronisme échappé à l'auteur, & qui peut servir à dévoiler son imposture. En effet, s'il eût été le compagnon des Argonautes, il n'auroit pu nommer ce qui n'existoit pas de leur temps, & ce qui même probablement n'existoit pas encore du temps d'Homère.

Les arts contribuoient à l'embellissement des vaisseaux; on les ornoit de peintures, de bas-reliefs, de statues. De célèbres peintres de la Grèce avoient commencé par être peintres de vaisseaux, comme chez nous le Puget a commencé par orner de sculptures les vaisseaux de Marseille.

Comme les navires des anciens étoient peu considérables, ils étoient aisément construits, & l'on en avoit un grand nombre. Les Grecs alliés conduisirent douze cents voiles contre la puissance de Priam. La flotte de Xerxès, à la bataille de Salamine, étoit de 1207 trirêmes, sans compter les bâtimens inférieurs; & celle des Grecs, qui fut victorieuse, étoit de 378 vaisseaux sans compter aussi les petits bâtimens. Des états médiocres avoient en guerre plus de vaisseaux que n'en armeroit aujourd'hui la France & même l'Angleterre.

La construction étant imparfaite, les naufrages étoient fréquens. Un passage de Ménandre, conservé

Digitized by Google

par Athénée, fait présumer que la perte approchoit beaucoup du tiers des bâtimens. » Sur trente vaisseaux, » dit ce poëte comique & par conséquent satyrique, » il n'y en a pas le tiers qui fasse naufrage; sur » autant d'hommes qui se marient, il n'y en a pas » un qui se sauve «. Cependant on avoit toujours, comme du temps d'Hésiode, la précaution de ne mettre en mer que dans la belle saison. Il n'est pas vraisemblable que le roman grec qui porte le nom de Chariton, ait été écrit avant le cinquième siècle de notre ère, & l'auteur nous représente Chéréas, qui, transporté par l'Amour, a l'audace de s'embarquer avant le retour du printemps.

Dans les batailles, on élevoit des remparts autour des vaisseaux afin que les soldats pussent combattre comme des troupes assiégées que protègent les murs de leurs Villes; & pour que les navires ressemblassent encore mieux à des forteresses, on y élevoit aussi des tours à la pouppe, à la proue & même sur les côtés. Elles étoient connues dès le temps de Thucydide, plus de quatre cents ans avant notre ère: si elles eussent été solidement établies sur les bâtimens, elles auroient mis obstacle à la navigation: mais on embarquoit les pièces toutes préparées & parfaitement assorties; il ne s'agissoit plus que de les monter dans le besoin. Quelquefois on dressoit de ces forts au centre même du vaisseau, comme on le voit sur le bas-relief du Duc d'Alcala; il falloit alors baisser le mât; mais cette manœuvre paroît avoir été ordinaire dans les batailles. De tous les vaisseaux que représente ce bas-relief, aucun n'est mâté, quoique tous ne soient pas chargés de tours. Apollonius nous apprend aussi que l'on baissoit le mât toutes les fois que l'on cessoit d'aller à voiles.

Digitized by Google

On combattoit sur mer avec des traits, des pierres, des faulx. On se servoit de grappins pour accrocher le vaisseau ennemi, on baissoit un pont qui unissoit les deux bâtimens, & l'on se battoit alors comme sur terre. On faisoit tomber sur le navire qu'on attaquoit des masses de plomb capables de le briser; on y lançoit, à l'aide des balistes, de grosses flèches ardentes, enveloppées d'étoupes souffrées. Une machine nommée *asser* faisoit le même effet que le bélier; c'étoit une poutre attachée au mât comme la vergue, & qui étoit armée de fer aux deux extrémités. Quand les vaisseaux étoient accrochés, on faisoit jouer cette machine qui écrasoit les hommes & perçoit quelquefois le bâtiment.

Le dauphin, non moins redoutable, étoit une masse de métal à laquelle on donnoit la forme d'un dauphin. Elle étoit suspendue à la vergue, & on la faisoit tomber sur le navire ennemi par un mouvement semblable à celui d'une bascule.

Les anciens avoient des vaisseaux à voiles & sans rames; on en voit un de cette espèce sur la colonne Théodosienne, qui a été copié dans l'*antiquité expliquée* de Montfaucon. Quoique nous ayions tâché de décrire en détail la forme & la construction des bâtimens antiques, les artistes qui auront besoin d'en représenter dans leurs ouvrages, ne pourront se dispenser de jetter les yeux sur ceux qui leur sont offerts par la colonne trajane; on les retrouve dans l'*antiquité expliquée*, & dans les *costumes* de Dandré-Bardon: mais ces morceaux ne les instruiront que sur la forme générale. Il s'en faut bien qu'on y reconnoisse la précision que les anciens cherchoient avec tant de soin

dans la représentation de la figure humaine. On voit dans la colonne trajane des vaisseaux à deux rangs de rames qui peuvent à peine contenir trois hommes, & dont le château, destiné au commandant, ne recevroit pas même un enfant. On voit un vaisseau à trois rangs qui, par conséquent, indépendamment de la carène, avoit trois ponts les uns au-dessus des autres, & qui n'a pas même la hauteur d'un homme. La barque de la colonne théodosienne est censée aller à voiles, quoique cependant on n'y voie pas de voiles, & l'artiste a oublié de donner à ce bâtiment un gouvernail. En un mot, toutes ces représentations de vaisseaux antiques doivent être plutôt regardées comme de légères indications, que comme de véritables imitations; mais ces indications, quelque défectueuses qu'elles soient, doivent, faute de mieux, être consultées par les artistes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MASSE, (subst. fém.). On appelle *masse* une partie qui a de la grandeur, de l'étendue; ce mot ne s'emploie que relativement à l'effet du clair-obscur; & comme le clair-obscur se compose des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets, il peut y avoir des *masses* de ces différentes espèces. On dit donc une belle *masse* d'ombre, une belle *masse* de lumière.

Quand on dit, ce dos, cette poitrine fait une belle *masse*, c'est par rapport au clair-obscur, & non par rapport à la forme, que l'on considère ces parties. En effet, comme elles ont de la largeur, elles peuvent, si elles sont éclairées, fournir de belles *masses* de lumière.

Comme on ne peut fixer l'attention du spectateur

Digitized by Google

que par des effets larges, & que de petits effets multipliés partageroient la vue; on recommande aux artiſtes de traiter leurs ſujets par grandes *maſſes*. Les *maſſes* ſont au clair-obſcur, ce que les grouppes ſont à l'ordonnance des objets; ou plutôt les *maſſes* ne ſont autre choſe que de véritables grouppes de clairs, de demi-teintes, de bruns & de reflets. Des figures diſperſées çà & là ſur une toile, ne feroient point un tableau unique qui fixeroit le regard par ſon unité: ce ſeroient, ſur une même toile, autant de tableaux qu'il y auroit de figures, & le ſpectateur ne ſeroit pas plus puiſſamment invité à porter ſon attention ſur l'un de ces tableaux que ſur l'autre. De même, ſi des lumières & des ombres ſemblables étoient répandues ſans art ſur une toile, elles ne formeroient pas un effet capable d'attirer les yeux par leur unité: mais le regard ſe porteroit indifféremment ſur l'une ou l'autre de ces parties d'ombre ou de lumière, ou plutôt il négligeroit tout parce qu'il ne ſeroit invité par rien.

C'eſt donc la raiſon, ſource unique de tous les principes juſtes, qui a ordonné que dans un tableau, il y eût une *maſſe* principale d'ombre & de lumière, & qu'en général les ombres & les lumières fuſſent diſtribuées par *maſſes*.

Mais cela ne ſignifie pas que, dans un tableau, une ſeule *maſſe* de lumière doive être vivement tranchée par une ſeule *maſſe* d'ombre. Cet effet eſt piquant, préciſément parce qu'il eſt rare, & il ne doit pas être plus prodigué dans l'art que dans la nature: ſur-tout il ne doit pas devenir la manière conſtante d'un artiſte. Il ne peut ſe trouver que dans un lieu reſſerré, éclairé d'un jour qui paſſe par une ouverture reſſerrée.

Digitized by Google

elle-même, ou recevant seulement la clarté d'une lumière artificielle. Ces effets singuliers ont été recherchés sur-tout par l'école hollandoise, & l'on peut dire qu'en cela, comme dans bien d'autres parties, elle a resserré les bornes de l'art. S'il se plaît à représenter les oppositions tranchantes qu'offre quelquefois la nature, il doit encore plus aimer à représenter la douce harmonie qui fait son principal caractère.

Les Vénitiens ont été les plus grands maîtres dans l'art d'épancher les lumières & les ombres par grandes *masses*, sans paroître cependant rechercher les oppositions violentes.

Le Poussin, ainsi que Raphaël, n'a pas affecté l'artifice des grandes ombres & des grands clairs. » On voit » dans ses tableaux, dit Félibien, les objets tels qu'on » les découvre ordinairement dans le grand air & en » pleine campagne, où l'on ne voit point ces fortes » parties de jours & d'obscurités. Aussi plusieurs, » ajoute-t-il, ne s'en servent que comme d'un secours » pour suppléer à leur impuissance. Ils les affectent » même souvent avec aussi peu de raison & de jugement que les contrastes d'actions extraordinaires, » & les mouvemens mal entendus : cachant dans ces » grandes ombres les défauts du dessin, & trompant » les ignorans par des mouvemens forcés & ridicules » qu'ils leur font regarder comme de merveilleux effets de l'art «.

Félibien reprend un excès, une affectation, une manière ; mais il reste toujours vrai que si, dans l'imitation de la nature, on n'observe point les *masses* avant de s'occuper des détails, on ne fera que des imitations fausses. C'est par des *masses*, & non par des détails,

Digitized by Google

que la nature frappe d'abord le ſens de la vue; ce ſont donc auſſi ſes *maſſes* qu'il faut ſur-tout repréſenter, ſi l'on veut faire une copie qui lui reſſemble; ce ſont ſes *maſſes* qu'il faut ſaiſir avant d'étudier ſes détails, ſi l'on veut repréſenter ſes effets, & ce n'eſt qu'en repréſentant ſes effets que l'on peut faire opérer à l'art les impreſſions qu'elle produit. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MÉ

MÉCHANISME *de l'art. Voyez* l'article MANŒUVRE. Sans doute la partie intellectuelle de l'art conſervera toujours le premier rang : mais l'artiſte ne peut eſpérer aucun ſuccès, qu'autant qu'il ſaura faire valoir, par un heureux *méchaniſme*, les conceptions de ſa penſée. Il doit parler à l'ame par le ſens de la vue; il faut donc qu'il occupe agréablement la vue, s'il veut que ſes idées paſſent juſqu'à l'ame des ſpectateurs. La repréſentation de la nature viſible eſt le moyen qu'il emploie pour parler à la penſée : il doit donc poſſéder tous les moyens méchaniques qui conduiſent à une belle repréſentation de la nature viſible. Il en eſt comme du poëte qui auroit vainement reçu de la nature le plus heureux génie, s'il ne connoiſſoit ni les règles du langage, ni l'élégance du ſtyle, ni les principes de la verſification. La peinture, la ſtatuaire, ſont des ſortes de poéſie; mais pour les exercer, il faut être d'abord ſtatuaire ou peintre.

M. Reynolds exige de l'artiſte une qualité qu'il appelle le génie de l'exécution méchanique. Il fait conſiſter ce génie dans la faculté de rendre quel-

Digitized by Google

qu'objet que l'on ſe propoſe, comme formant un tout-enſemble, de ſorte que l'effet général & l'expreſſion de ce tout, puiſſent occuper entièrement l'eſprit, & le détourner, pour un temps, de l'examen des beautés & des défauts particuliers & ſubordonnés.

Si l'artiſte, dans la vue de former un tout, négligeoit tellement les détails, qu'il n'entrât dans aucune des particularités de ce tout, il manqueroit ſon but, parce qu'en effet il n'exprimeroit rien : mais une repréſentation minutieuſe de tous les détails, de quelque manière qu'elle pût être exécutée, ne lui mériteroit jamais le titre d'homme de génie. On peut même dire que, par ce ſoin ſcrupuleux, chaque détail ſeroit pour lui, pendant un temps, un tout diſtinct & ſéparé dont il s'occuperoit entièrement, & dont il occuperoit le ſpectateur à ſon tour, ſans le fixer par une unité d'intérêt ou de plaiſir. En effet, ſi tout eſt également ſoigné, tout également précieux dans un ouvrage, tout appelle également à-la-fois l'attention du ſpectateur, ou plutôt tout la diſtrait & rien ne l'appelle. C'eſt ainſi qu'un homme ne pourroit rien entendre, ſi vingt perſonnes lui parloient à-la-fois.

Si j'embraſſe d'un coup-d'œil une ſcène que m'offre la nature, il y aura mille particularités que je ne remarquerai même pas, & qui ne feront encore ſur moi qu'une impreſſion très-foible, ſi, par un regard particulier, je veux y faire quelqu'attention. Mais il y aura dans cette même ſcène des choſes caractériſtiques qui frapperont mes ſens avec force & prendront l'empire ſur mon imagination. Or, ce tableau, offert par la nature, eſt celui que l'art doit imiter : ces objets, qui frappent mes ſens, ſont ceux dont il doit

Digitized by Google

s'occuper ; ceux que je ne remarque même pas, ſont ceux qu'il doit laiſſer vagues & indéterminés. La nature, grandement obſervée, dicte donc elle-même les loix du *méchaniſme* de l'art, & montre à l'artiſte le plan qu'il doit ſuivre dans l'exécution.

On connoît de l'école de Veniſe des payſages, des marines, des vues, & même des tableaux d'hiſtoire ou de la vie commune, qui étonnent le ſpectateur par un air de vérité quand il les regarde à une juſte diſtance ; qui ne l'étonnent pas moins par l'abſence des détails quand il les regarde de près : ces tableaux ſont des repréſentations fort juſtes de ceux que préſente la nature, quand on l'embraſſe d'un coup-d'œil.

Ce ne ſeroit qu'un foible mal, ſi, dans l'ouvrage de l'art, les petits détails qui ne contribuent pas au caractère général du tout, n'étoient qu'inutiles ; mais ils ſont réellement nuiſibles, parce qu'ils détruiſent l'attention en l'empêchant de ſe fixer ſur l'objet principal.

Obſervez que l'impreſſion que laiſſent à notre eſprit les choſes mêmes qui nous ſont les plus familières, n'eſt opérée que par leur effet général, & que c'eſt ce même effet général qui nous les fait reconnoître quand nous les revoyons. Nous ne connoiſſons même que ces traits caractériſtiques des perſonnes avec qui nous vivons chaque jour.

Ce ſont donc ces choſes caractériſtiques, cet effet général que la peinture doit exprimer, puiſque c'eſt tout ce qui eſt conforme à notre manière de voir, tout ce qui a coutume de frapper nos ſens. L'art doit ſe prêter à notre manière propre de conſidérer les

Digitized by Google

choſes. Le peintre ne traitera pas le payſage comme il ſeroit conſidéré par un botaniſte, ſcrutateur des moindres objets du règne végétal : il en eſt de même des autres objets ſoumis à ſon art.

Il ſeroit difficile de déterminer quel degré d'attention il faut donner aux petits détails : il ſuffit d'avertir que c'eſt en exprimant l'effet général du tout enſemble qu'on parvient à donner aux objets leur vrai caractère. Par-tout où ſe trouve cet effet, malgré les négligences qui peuvent d'ailleurs ſe remarquer dans l'ouvrage, on reconnoît la main d'un maître ; & on peut aſſurer que quand l'effet général eſt bien rendu l'objet s'offre à nous d'une manière bien plus frappante que lorſqu'il eſt exécuté avec la plus ſcrupuleuſe exactitude. La première manière eſt celle d'une vue grande & profonde qui embraſſe la nature d'un coup-d'œil ; l'autre eſt celle d'une vue courte & timide, qui ne voit rien que par petites parties.

Les propriétés de tous les objets, relativement à la peinture, ſont le contour ou le deſſin, le coloris & le clair-obſcur. Le deſſin ſert à donner la forme aux objets ; le coloris exprime leurs qualités viſibles, & le clair-obſcur leur ſolidité.

L'artiſte ne peut jamais parvenir à la perfection dans aucune de ces parties, s'il n'a pas contracté l'habitude de voir les objets en grand, & de remarquer l'effet qu'ils produiſent ſur l'œil lorſqu'il eſt dilaté, & ſeulement occupé du tout-enſemble, ſans en appercevoir diſtinctement chaque partie. C'eſt par cette habitude qu'on apprend également à bien connoître le caractère principal des choſes, & à l'imiter par une méthode habile & expéditive. Il ne faut pas entendre,

Digitized by Google

dre, par cette méthode, un tour d'adreſſe, ou un *méchaniſme* de routine, fondé ſur la conjecture & la pratique; mais une ſcience profonde des moyens & des effets, qui toujours conduit, par la route la plus ſûre & la plus courte, au but qu'on ſe propoſe.

Les plus grands artiſtes, offerts généralement pour modèles, n'ont pas dû leur célébrité au fini précieux de leurs ouvrages, ni à l'attention ſcrupuleuſe qu'ils ont portée aux détails; mais à la vaſte idée qu'ils ont conçue des objets, & à ce pouvoir de l'art qui lui donne ſon effet caractériſtique par une expreſſion convenable.

Raphaël, par ſon deſſin; le Titien, par ſon coloris, tiennent le premier rang entre les peintres. Les productions les plus conſidérables & les plus eſtimées de Raphaël ſont ſes cartons, & ſes peintures à freſque du Vatican, & l'on ſait que ces ouvrages ſont loin d'être minutieuſement terminés. Il paroît que cet artiſte a principalement conſacré ſes ſoins à l'économe de l'enſemble, tant de ſes compoſitions en général, que de chaque figure en particulier : car on peut regarder chaque figure comme formant, par elle-même, un tout plus petit, quoiqu'elle ne ſoit qu'une partie relativement à l'ouvrage auquel elle appartient; & l'on en peut dire autant des têtes, des mains, des pieds, &c.

Mais quoiqu'à l'égard des formes, Raphaël poſſédât l'art de conſidérer & de concevoir l'enſemble, cet art n'étoit plus le même quand il s'agiſſoit de l'effet général qui eſt offert à l'œil par le moyen du coloris & du clair-obſcur. Il eſt en cette partie fort inférieur au Titien.

Ce grand maître eſt parvenu à rendre, par le moyen

de quelques coups de pinceau, l'image & le caractère de tous les objets qu'il a voulu repréſenter, & à produire, par cela ſeul, une imitation plus parfaite que ne l'avoit jamais pu faire Jean Bellin, ou tout autre de ſes prédéceſſeurs, en finiſſant avec exactitude juſqu'au moindre cheveu. Sa grande attention a été d'exprimer la teinte générale des objets, de conſerver les maſſes de clairs & de bruns, & de donner, par oppoſition, une idée de la ſolidité, qui eſt une qualité inhérente à la matière. Lorſque ces choſes ſont obſervées, ſans qu'il y ait rien de plus, l'ouvrage produit, à l'emplacement qui lui convient, tout l'effet qu'il doit faire; mais quand il y en a quelqu'une qui manque, l'enſemble du tableau, quelque bien fini que puiſſent d'ailleurs en être les détails, paroîtra faux, & même non fini, à quelque jour & à quelque diſtance que ce ſoit.

En vain s'occupera-t-on à chercher une variété de teintes, ſi, en ſe donnant ce ſoin, on perd de vue la carnation générale de la chair; & c'eſt également ſans fruit qu'on tâchera de finir de la manière la plus précieuſe les parties, ſi l'on ne conſerve pas les maſſes, ou ſi le tout enſemble n'eſt pas bien d'accord.

Ce n'eſt pas que l'on veuille conſeiller ici de négliger les détails. Il ſeroit difficile d'établir préciſément quand & juſqu'à quel point il faut s'y arrêter ou les ſacrifier; on doit ſur cela s'en rapporter au goût & au jugement de l'artiſte; mais on n'ignore pas combien un emploi judicieux des détails ſert quelquefois à donner de la force & de la vérité à un ouvrage, & combien par conſéquent les détails peuvent ajouter à l'intérêt du ſpectateur. Tout ce qu'on ſe propoſe ici, eſt

Digitized by Google

de faire ſentir la véritable différence qui ſe trouve entre les parties eſſentielles & les parties ſubordonnées; de montrer quelles ſont les qualités de l'art qui exigent principalement l'attention de l'artiſte, & d'indiquer celles qu'il peut négliger ſans porter aucun préjudice à ſa réputation.

S'il faut toujours négliger quelque choſe, il eſt certain que c'eſt le moindre qui doit céder au plus important. La vraie manière de terminer un ouvrage, c'eſt d'augmenter, par une judicieuſe économie des parties, l'effet du tout enſemble, & non de perdre ſon temps à finir précieuſement, & peut-être meſquinement, ces parties.

La perfection dans toutes les parties & dans tous les genres de la peinture, depuis le ſtyle le plus ſublime de l'hiſtoire, juſqu'à l'imitation de la nature morte, dépend de cette faculté d'embraſſer d'un coup-d'œil le tout-enſemble, & ſans cette faculté le travail le plus opiniâtre devient infructueux.

En parlant ici du tout-enſemble, on n'entend pas ſeulement le tout-enſemble relativement à la compoſition, mais le tout-enſemble relativement au ſtyle général du coloris; le tout-enſemble relativement au clair-obſcur; le tout-enſemble même relativement à chaque partie, qui, priſe ſéparément, peut être le principal objet du peintre.

Il ſeroit à deſirer, ſans doute, que les charmes de l'art fuſſent toujours employés à conſacrer des ſujets intéreſſans & dignes d'être tranſmis à la poſtérité; c'eſt avec quelque douleur que ceux qui ſont vivement touchés de la dignité de la peinture voient que le plus grand nombre des tableaux n'ont été en-

Digitized by Google

trepris par les artiſtes que comme des occaſions d'occuper leurs pinceaux, plutôt que d'illuſtrer un grand ſujet par les reſſources de leur génie. Cependant le prix qu'on attache à de pareilles peintures, ſans qu'on en conſidère, & ſouvent même ſans que l'on en connoiſſe le ſujet, nous montre à quel degré l'attention peut être fixée par le pouvoir de l'art ſeul, & même parce qu'on peut appeller le *méchaniſme* de l'art.

Rien ne prouve mieux l'excellence de ce pouvoir, que de voir qu'il imprime un caractère de génie à des ouvrages dont l'auteur, en les faiſant, n'a prétendu à aucun autre mérite qu'à celui d'exercer ce *méchaniſme*, & dans leſquels il n'y a d'ailleurs ni expreſſion, ni caractère, ni nobleſſe, ni même un ſujet qui puiſſe intéreſſer perſonne. On ne peut, par exemple, refuſer au tableau des nôces, de Paul Véronèſe, le caractère de génie, ſans heurter le ſentiment général; & des perſonnes même dont l'autorité ſemble faire loi, ont regardé cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de l'art par excellence; on ne ſauroit le refuſer non plus au tableau d'autel peint par Rubens, pour l'égliſe de ſaint Auguſtin d'Anvers. Cependant ni l'un ni l'autre de ces deux ouvrages n'eſt intéreſſant par le ſujet. Celui de Paul Véronèſe ne repréſente qu'un grand concours de peuple à un repas; & le ſujet de Rubens, ſi l'on peut même lui donner le nom de ſujet, eſt une aſſemblée de pluſieurs ſaints qui ont vécu en différens ſiècles. Toute la perfection de ces deux tableaux conſiſte dans l'habileté de l'exécution; habileté qui opère des effets puiſſans par l'influence de la faculté qu'elle poſsède d'embraſſer un tout enſemble d'un ſeul coup-d'œil, & de le faire embraſſer de même au ſpectateur.

Digitized by Google

Celui qui ſait généraliſer & raſſembler les idées pour en former un tout, exprimera un grand nombre de vérités par un petit nombre de lignes, s'il eſt écrivain; & par un petit nombre de traits, s'il eſt peintre. C'eſt ce qu'on ne trouvera pas dans un ouvrage dans lequel on aura fini les parties avec le plus grand ſoin, ſans faire attention à l'enſemble ou à l'effet général.

Ceux qui n'ont aucune connoiſſance de la peinture, croient que, parce qu'elle eſt un art, ſes productions doivent leur plaire d'autant plus qu'ils y voient l'art employé avec plus d'oſtentation. En partant de cette erreur, ils préfèrent une exécution délicate & finie, & un coloris brillant, à la vérité, la ſimplicité, l'unité de la nature. Ils ne ſavent même pas ce que c'eſt qu'un tout-enſemble, & les artiſtes ineptes ne le ſavent pas mieux. Mais les perſonnes qui ſont en état de réfléchir, & qui, ſans connoître l'art, & ſans vouloir s'ériger en juges, ſe contentent de ſe livrer à l'impreſſion qu'elles éprouvent, louent & condamnent un ouvrage ſelon que l'auteur a rendu ou manqué l'effet général. Il faut cependant ſuppoſer que ces perſonnes n'aient pas l'eſprit préoccupé par de fauſſes notions de l'art. Ici, l'approbation ou la critique générale, que l'artiſte mépriſe peut-être comme ne devant être attribuée qu'à l'ignorance des principes, devroit ſervir à régler ſa conduite, & ramener ſon attention à ce qui doit être ſon objet principal; objet dont il s'écarte trop ſouvent pour l'amour de quelques beautés inférieures qui n'appartiennent qu'aux détails.

Ce n'eſt pas qu'il ne faille point finir ſes ouvrages. Nous ne prétendons pas louer le défaut d'exactitude,

Digitized by Google

& nous avons voulu ſeulement indiquer l'eſpèce d'exactitude qui, ſeule, mérite d'être regardée comme telle. Aucun ouvrage ne peut être terminé avec trop de ſoin; mais ce ſoin doit être dirigé vers le but convenable. Le travail exceſſif que l'on accorde aux détails eſt le plus ſouvent, même parmi les grands maîtres, pernicieux à l'effet général.

Toute la ſubſtance de cet article eſt extraite du onzième diſcours de M. REYNOLDS, dont on n'a même fait ſouvent que tranſcrire la traduction. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MÊLANGE, (ſubſt. maſc.). Il ſe fait un *mélange* gradué de couleurs ſur la palette, lorſque le peintre y prépare ſes teintes. Il s'en fait un ſecond *mélange* lorſqu'il fond ſes teintes ſur la toile, l'enduit, ou le panneau.

MÊLANGE de la *mythologie antique* avec des perſonnages modernes. Ce *mélange* eſt auſſi vicieux dans la peinture que dans la poëſie; les peintres ſe le ſont permis dans un temps où les poëtes ſe le permettoient eux-mêmes; Michel-Ange a été ſévèrement repris d'avoir introduit, dans le tableau du jugement dernier, un démon nautonnier, qui, dans ſa barque, paſſe les ames au ſéjour infernal. On a condamné, dans les tableaux de la galerie, peinte par Rubens, au Luxembourg, ces divinités du paganiſme introduites parmi des chrétiens. Mais on peut obſerver que ce ne ſont plus des divinités, mais de ſimples figures allégoriques, de ſimples perſonnages iconologiques, & que Rubens, en traitant poétiquement ſon ſujet, a

Digitized by Google

cru pouvoir y parler le langage de la poëſie. C'eſt ainſi, que ſur des tombeaux placés dans des égliſes chrétiennes, Hercule n'eſt plus le fils de Jupiter, mais le ſymbole de la force & de la valeur; l'amour, avec ſon flambeau renverſé, n'eſt plus le fils de Vénus, mais le ſymbole de l'amour maternel, de la tendreſſe conjugale, &c.

On a auſſi blâmé le Pouſſin d'avoir fait un *mélange* du naturel & du métaphyſique; d'avoir par exemple, dans le Pyrrhus ſauvé, peint un fleuve naturel, & ſur ſes bords un fleuve métaphyſique, un Dieu fleuve; ce qui eſt auſſi déplacé, diſent ſes critiques, que ſi après avoir peint une rivière, il eût écrit à côté, *ceci eſt une rivière.*

Ce n'eſt pas là une faute qui puiſſe détruire la réputation de ſageſſe que s'eſt acquis le Pouſſin; mais il ne faut pas l'imiter. Michel-Ange eſt inexcuſable d'avoir placé dans le ſujet ſacré du jugement dernier un diable qui conduit une barque, parce que, dans notre croyance, il n'y a point de fleuve qui mene aux enfers, & que ce nautonnier & ſa barque ne préſentent aucune allégorie. Quant à Rubens, il a fait, dans la galerie du Luxembourg, une trop belle machine du *mélange* des perſonnages naturels & allégoriques, pour qu'on oſe le condamner: mais ſon exemple ne doit pas engager ſes ſucceſſeurs à introduire l'allégorie dans l'hiſtoire. C'eſt bien moins dans la repréſentation des perſonnages inventés par les anciens poëtes, que dans celle des mouvemens qu'impriment les affections de l'ame, que conſiſte la poëſie pittoreſque. (*Article de M. Levesque.*)

Digitized by Google

MÉLANGE. Dans la pratique de la gravure en taille douce, on donne ce nom, ou plutôt celui de *mixtion*, à une ſubſtance dont on couvre le vernis, pour que le travail ne ſoit pas trop mordu par l'eau-forte.

MÉNAGER, (v. act.). *Ménager* des effets heureux, de beaux effets, c'eſt ſe réſerver le moyen de les produire. *Ménager* ſes teintes, c'eſt prendre ſoin de ne les pas brouiller. *Ménager* le blanc, le noir, c'eſt ne les pas prodiguer. Si l'on ne *ménage* pas le blanc, on tombe dans la farine; ſi l'on ne *ménage* pas le noir, on devient dur. Le noir demande d'autant plus à être *ménagé*, que les couleurs n'y pouſſent que trop avec le temps.

En général il faut *ménager*, c'eſt-à-dire employer avec beaucoup de diſcrétion les grands mouvemens, les expreſſions violentes, les contraſtes marqués d'attitude & de grouppes, les maſſes tranchantes d'ombre & de lumière, le nombre des perſonnages, les richeſſes de luxe, les ornemens recherchés, les teintes éclatantes: c'eſt le moyen de parvenir au ſimple, qui toujours accompagne le beau.

MÉPLAT, (adj.). Une ligne *méplate*. Il ſe prend auſſi ſubſtantivement; de beaux *méplats*. Il ſemble que ce mot ſe diſe pour *mi-plat*, à *demi-plat*.

Il ſeroit difficile de donner, par le diſcours, une idée préciſe de cette ligne, qui d'ailleurs n'eſt pas toujours abſolument la même, & qui varie autant que les différentes formes du corps humain qu'elle décrit: le *méplat* du deltoïde n'eſt ni celui du biceps, ni celui des gémeaux. Le *méplat*, dans la nature

Digitized by Google

des hommes, approche plus de la ligne droite; & dans la nature des femmes, de la ligne circulaire.

Les formes d'un beau corps ne ſont pas rondes; elles ſeroient lourdes : elles ne ſont pas droites; elles ſeroient roides. Elles tendent plus ou moins, ſuivant les parties, ſuivant les âges, ſuivant les ſexes, au rond & au plat, ſans être jamais plates ni rondes; & c'eſt cette tendance de la ligne droite à la ligne circulaire, & de la ligne circulaire à la droite, qui conſtitue la ligne *méplate*. Le *meplat* eſt donc un arc ſurbaiſſé, ou une ligne qui ſemble tendre à la ligne droite, & qui prend cependant une légère rondeur.

Dans l'enfance de l'art, quand on n'avoit pas encore appris à bien voir la nature, on repréſentoit roides les parties qui tendent le plus à s'applattir; & comme ces dernières parties dominent, il réſultoit de cette méthode une roideur contraire à la nature, qui conſtitue le caractère gothique.

Au lieu de tracer ici des lignes pour démontrer différens *méplats*, je crois qu'il ſuffira de renvoyer à la nature, ceux même des lecteurs qui ont le moins d'habitude de la conſidérer avec des yeux d'artiſtes. Regardez de profil un front; s'il eſt rond ou plat, il eſt défectueux : un beau front vous offrira une ligne *méplate*. Un autre *méplat* ſera offert par le menton. Ce qu'on appelle vulgairement le gras de la jambe, vu de face ou de profil, préſente un grand & beau *meplat*; des lignes *méplates*, tracent toutes les formes de la main & du pied. Sous quelque point de vue que l'on conſidère un cheval, on verra ſes différentes formes tracer de belles lignes *méplates*, qui annoncent ſa force, ſa ſoupleſſe & ſa légèreté. Les

Digitized by Google

animaux plus lourds tendent plus, dans leur enſemble, à la ligne circulaire.

Les lignes *méplates* donnent au deſſin de la fermeté, les lignes arrondies de la peſanteur & de la molleſſe, les lignes angulaires de la dureté.

Si la nature s'arrondit dans quelques-unes de ſes formes, c'eſt pour retourner promptement au *méplat*. Après l'arrondiſſement de l'humerus, vient le *méplat* du deltoïde : les gémeaux tendent à s'arrondir vers leur inſertion, & ils ſont auſſi-tôt ſuivis d'une forme *méplate*.

J'ai dit que la nature s'arrondiſſoit dans quelques parties ; mais je n'ai pas dit qu'elle y fût ronde : elle ne l'eſt jamais.

Au lieu de faire conſiſter la beauté dans la ligne ſerpentine, ondoyante, flamboyante, il vaudroit mieux la faire conſiſter dans la ligne *méplate*, puiſqu'elle ſe forme des différentes variétés de cette ligne. C'eſt ce que M. Falconet a inſinué par la ligne de beauté qu'il a oppoſée à celle de Hogarth.

Le bras accompagné de la main, étudié avec conſtance & avec ſoin, donneroit, je crois, l'idée & l'habitude de preſque tous les grands & petits *méplats* que l'art peut employer. Cette étude conduiroit bientôt à deſſiner aiſément la figure entière. (*Article de M.* LEVESQUE).

MESQUIN, (adj.). De l'italien *meſchino*, pauvre, petit, miſérable. Le deſſin eſt *meſquin*, ſi l'on s'arrête aux petites formes de la nature, à ſes pauvretés, à ſes *meſquineries*, au lieu de ſaiſir ſes belles & grandes formes. La compoſition eſt *meſquine*, ſi elle n'offre pas

Digitized by Google

la richeſſe du ſujet. L'exécution eſt *meſquine*, ſi elle eſt ſeche, & timide. La manière eſt *meſquine* ſi elle eſt petite, froide, léchée. Enfin le genre eſt *meſquin* ſi, petit par lui-même, il n'eſt pas relevé par la beauté de l'exécution. Le choix peut être tellement *meſquin*, que toutes les reſſources de l'art puiſſent à peine l'excuſer aux yeux des perſonnes délicates. Tel eſt celui de certains peintres hollandois, qui ont pris pour ſujets de leurs tableaux un ſale gueux, ſe grattant l'aiſſelle; un autre ſe panſant un ulcère; un payſan ivre, vomiſſant le vin dont il s'eſt ſurchargé l'eſtomac. Tels ſont pourtant les ouvrages que nous voyons ſouvent porter à de très hauts prix dans les ventes par de très-nobles acquéreurs: & c'eſt ainſi que la richeſſe récompenſe la dégradation de l'art! que diroient les Raphaël, les Pouſſin, les Rubens? (L.).

MEUBLER, (verb. act.). Ce tableau eſt bien *meublé*, c'eſt-à-dire qu'il eſt bien décoré de meubles ſomptueux, de riches ornemens, de brillans uſtenſiles. On ſent que ce terme étoit autrefois inconnu dans la langue des arts, lorſque les grands maîtres faiſoient conſiſter la vraie richeſſe dans une belle & noble ſimplicité. On peut croire que les peintres ont cherché à bien *meubler* leurs tableaux, quand un ſentiment ſecret leur a fait comprendre que la richeſſe des meubles feroit le plus grand intérêt qu'ils pourroient y mettre. Les grands peintres des affections humaines, de la beauté des formes, ont médiocrement recherché la gloire d'habiles peintres de meubles.

Si, par ce mot pris métaphoriquement, on entend garnir un tableau d'un grand nombre de figures, il

n'étoit pas non plus, dans ce ſens, à l'uſage des grands maîtres de l'école romaine & de leurs imitateurs. Ils évitoient de multiplier les figures dans leurs tableaux, &, en faiſant de grandes choſes, ils ſe piquoient d'œconomiſer les moyens. (L.).

MÉTIER, (ſubſt. maſc.). C'eſt le nom que l'on donne à tout art méchanique & manuel, & même à la partie méchanique des arts libéraux. La poéſie a ſon *métier*, qui conſiſte dans le talent de faire des vers. Le talent d'écrire, celui d'obſerver de certaines règles, fondées ſur la raiſon, ou imaginées pour donner des ſecours à l'art, forment le *métier* de l'éloquence. Ces exemples font aſſez connoître que le *métier*, porté à ſa perfection, ne tient pas uniquement à des reſſources méchaniques, & qu'il exige encore des qualités intellectuelles.

Les articles *exécution*, *facilité*, *faire*, *fait*, *méchaniſme*, *manœuvre*, &c. appartiennent au *métier* des arts qui dépendent du deſſin.

On borne ordinairement le *métier* de la peinture à ce qui concerne le maniement du pinceau; mais nous croyons pouvoir lui donner une bien plus grande étendue: le talent de bien deſſiner, celui de compoſer, lorſqu'il ſe borne à un bel agencement de figures, de grouppes, d'acceſſoires, l'intelligence du clair-obſcur, celle de la couleur, toutes ces qualités portées juſqu'au point de perfection qui ſatisfait aux principes, mais inférieures à la perfection qui conſtitue le génie, ſont autant de parties d'un *métier* qui ne jouit d'une grande eſtime, que parce qu'il ſuppoſe de rares talens, des talens même intellectuels, dans

Digitized by Google

les nobles artiſans qui le profeſſent. Ce qu'on appelle un bon peintre, & même un fort bon peintre, eſt celui qui poſsède bien ces différentes parties de ſon *métier*, ou du moins un grand nombre d'entr'elles, ou quelquefois encore celui qui en porte un petit nombre juſqu'à l'excellence. L'expreſſif & le beau ſont des qualités qui appartiennent au génie, & qui conſtituent l'art. Elles peuvent faire un grand artiſte d'un homme qui ne poſsède même qu'une ſeule partie du *métier*.

Demandera-t-on ſi l'union de ces deux qualités eſt abſolument néceſſaire pour conſtituer l'artiſte, ou, ce qui eſt la même choſe, l'homme de génie? Je crois que le beau ne peut ſubſiſter dans l'abſence entière de l'expreſſif; car c'eſt l'expreſſion ſeule qui anime & donne la vie, & la beauté ne peut être belle ſans être vivante; elle eſt le produit d'un beau corps & d'une ame intelligente & ſenſible. Mais l'expreſſif peut ſubſiſter ſans le beau, & ſuffira ſeul à donner la qualité d'artiſte à celui dont il anime les ouvrages. Pourroit-on la refuſer en effet à un Albert Durer, à un Rimbrandt? Raphaël, qui uniſſoit l'expreſſion à la beauté ſera le prince de l'art, & tel peintre qui jouit d'une grande eſtime, juſtement méritée, ne ſera qu'un excellent artiſan en peinture. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MIGNARD, (adj., qui ſe prend quelquefois ſubſtantivement). Donner dans le *mignard*, c'eſt tomber dans l'affeté, le petit, le meſquin, pour chercher le gracieux. On a reproché ce défaut à Pierre Mignard, premier peintre du roi, après la mort de Lebrun. Ses ennemis diſoient que ſes vierges étoient *mignardes*.

Digitized by Google

MILICE *des anciens*. Nous ne nous ſommes pas propoſé de diſtribuer, ſous différens articles de ce dictionnaire, un traité complet du coſtume des anciens. Ce projet ſeroit trop vaſte, & le terme que l'on a pris avec les ſouſcripteurs pour la livraiſon de cet ouvrage ne permettroit pas de remplir une entrepriſe qui exigeroit tant de recherches : mais comme il eſt cependant à deſirer que ce livre tienne lieu aux jeunes artiſtes d'un grand nombre de livres relatifs à différentes parties de l'art, nous avons cru devoir leur faire connoître au moins ce qu'il leur eſt le plus utile de ſavoir ſur les uſages des nations dont l'hiſtoire fournit le plus fréquemment les ſujets de leurs travaux. Nous avons déja parlé de la *marine* des Grecs & des Romains ; nous allons traiter ici de ce qui concerne leur *milice* : nous traiterons dans d'autres articles de leurs *nôces*, de leurs *pompes funèbres*, de leurs *rits religieux*, de leurs *triomphes*, de leurs *vêtemens*. Ces articles donneront un commencement de théorie que l'on pourra perfectionner par l'inſpection des ſtatues & des bas-reliefs antiques, par celle des ouvrages des maîtres modernes qui ont le plus étudié l'antiquité, & par la lecture des livres qui ont traité ſpécialement des uſages des anciens. Nous avons cru devoir entreprendre ce travail, parce qu'il arrive trop ordinairement, quand on ne poſsède pas au moins une théorie commencée, que l'on voit les ſources les plus fécondes de l'inſtruction ſans y puiſer aucune connoiſſance ſolide.

Les ſiècles héroïques comprennent les temps qui s'écoulèrent avant & peu après le ſiège de Troie. Homère nous peint une vie ſimple, des mœurs dures,

Digitized by Google

des arts naiſſans, & il eſt de la plus grande vérité dans ſes peintures, parce que les mœurs qu'il traçoit étoient encore celles de ſon temps.

Les commencemens des ſiècles héroïques remontent donc au commencement de la vie ſociale dans la Grèce, à l'époque où les hommes quittèrent la vie ſauvage pour ſe réunir dans des eſpèces de hameaux qu'ils appellèrent des villes, & pour exerçer une induſtrie encore foible & bornée.

Ils cultivèrent d'abord imparfaitement la terre autour de leurs hameaux, ils raſſemblèrent des troupeaux d'animaux domeſtiques, & furent long-temps encore plus paſteurs qu'agricoles, ou, ce qui ſignifie la même choſe, encore plus barbares que policés.

Ils étoient entourés de vaſtes ſolitudes où les monſtres croiſſoient en paix, ſortant quelquefois de leurs repaires pour venir tourmenter les troupeaux & les paſteurs. Quelques ſauvages avoient encore gardé leur première indépendance; mettant dans leur force toute leur induſtrie, ils voloient les fruits, les troupeaux, maſſacroient les hommes, enlevoient les femmes, & troubloient la ſociété naiſſante. Ainſi les exploits des premiers héros, des premiers défenſeurs de la ſociété, furent de détruire les brigands & les monſtres. Apollon, que l'on peut ici regarder comme un héros, tua le ſerpent Python, Hercule l'hydre de Lerne, Perſée le monſtre marin qui menaçoit Andromède, Bellérophon la Chimère, Théſée le Minotaure. Hercule nous repréſente bien le héros d'un peuple encore à demi-ſauvage : ſon principal vêtement eſt une peau de bête, celle du lion terrible dont il a délivré ſes citoyens; ſon arme la plus redoutable eſt un bâton

Digitized by Google

noueux ; ſes mœurs ſont groſſières, ſon appétit vorace, ſes paſſions indomptées, ſon courage féroce.

Les hommes raſſemblés en ſociété, & puiſſans, de leurs forces réunies, détruiſirent, ſans doute les brigands ſauvages & iſolés, ou les forcèrent à embraſſer eux-mêmes la vie ſociale, en ne leur laiſſant plus, dans l'état ſolitaire, qu'une vie précaire & difficile à ſoutenir. Mais le brigandage ne ceſſa point avec la vie ſauvage.

Nous avons vu que les villes n'étoient que des hameaux, & chaque hameau contenoit un peuple entier, qui avoit ſon roi, ſes vieillards ou magiſtrats, ſon armée compoſée de tout ce qui étoit en état de porter les armes.

Un ſentiment trop naturel aux hommes, c'eſt qu'ils doivent être juſtes dans le ſein de leur ſociété, mais qu'ils ne ſont ſoumis à aucun devoir, à aucune obſervation de la juſtice envers les étrangers : & dans l'état dont nous parlons, tout ce qui n'étoit pas habitant d'un hameau, étoit étranger pour lui, & par conſéquent expoſé à ſes attaques.

Un autre ſentiment auſſi naturel, c'eſt que tout ce qui exige du courage eſt vertu, ou plutôt que le courage eſt la vertu ſuprême, & renferme toutes les autres. On peut découvrir l'origine de ce ſentiment dans celle des ſociétés, lorſque les hommes ne pouvoient trouver le repos & la ſureté que dans leur courage.

Ainſi les habitans des ſociétés naiſſantes exercèrent donc ſans remords le brigandage contre les ſociétés voiſines, parce qu'ils croyoient n'être obligés envers elles à aucune obſervation de la juſtice ; ils l'exercèrent même

Digitized by Google

même avec orgueil, parce que le brigandage exige de la valeur.

On s'informoit peu si les exploits guerriers étoient fondés sur la justice, pourvu qu'il témoignassent du courage : on désigna l'homme vertueux, l'homme excellent par le mot *aristos*, & ce mot étoit formé du nom que les Grecs donnoient au dieu de la guerre : ils l'appelloient *Arès* ; ce fut aussi de son nom que vint le mot *Aretè*, qui signifioit la vertu.

On vit donc les héros punir quelquefois les brigands, & quelquefois s'honorer d'être brigands eux-mêmes. Toute la Grèce, dit Thucydide, étoit toujours en armes, parce qu'il n'y avoit de sureté ni dans les maisons, ni sur les chemins. On étoit armé pour attaquer & pour se défendre, pour faire le brigandage & pour le repousser. Le prix du vainqueur étoit ordinairement d'emmener les troupeaux de bœufs des vaincus, & les vaincus à leur tour cherchoient à porter le ravage chez les vainqueurs. Si Thésée fit la guerre à Pirithoüs, c'est que celui-ci lui avoit enlevé des bœufs.

Dès qu'on osa se hasarder sur la mer, on exerça la piraterie. Le nom de pirates n'avoit rien d'odieux dans son étymologie ; il signifioit seulement un faiseur d'essais, de tentatives. Il ne l'étoit pas non plus en lui-même : on demandoit sans impolitesse à un étranger qui abordoit sur un rivage, s'il étoit voyageur, ou marchand ou pirate.

La guerre se fit souvent pour des femmes enlevées : l'enlevement d'Hélène arma la Grèce contre la Phrygie. La ville de Troye fut prise & renversée après dix ans de siège, pour punir le ravissement d'une femme, qui

avoit bien voulu être ravie. Des rois, des fils de rois furent engagés malgré eux dans cette grande expédition, & l'on peut croire que ces sortes d'engagemens forcés étoient en usage pour les entreprises importantes. Ulysse feignit même d'être fou, pour s'exempter de marcher à cette guerre : Achille fut tiré du Gynecée de Lycomède, où il étoit déguisé sous des habits de fille. Dans les maisons où il y avoit plusieurs enfans mâles, on en tira un au sort.

Déjà étoient inventées la plupart des armes offensives & défensives, dont les hommes ont fait usage jusqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Le casque se nommoit *Cynée*, parce que dans l'origine, il étoit fait de peau de chien marin. On changea depuis la matière en conservant le même nom. On fit des casques de peau de taureau, on en fit même de peau de beleine, renforcée, apparemment, de quelqu'autre substance plus capable de résister aux coups. Homère parle de casques entièrement d'airain ; peut-être cet airain étoit-il quelquefois recouvert seulement d'une peau de bête, pour donner au guerrier un air plus terrible.

Les casques étoient surmontés d'un, de deux, de quatre cimiers, destinés à recevoir des queues de chevaux, dont les crins agités par le vent & par le mouvement du guerrier, augmentoient la terreur des ennemis. Cette coëffure guerrière s'attachoit sous le menton par le moyen d'une courroie.

Les cuirasses étoient souvent d'airain : il y en avoit qui étoient composés d'anneaux ; d'autres étoient faites d'une forte & épaisse piquure de lin ; telle étoit celle d'Ajax Oïlée. On revêtoit quelquefois par dessus la

Digitized by Google

cuiraſſe, en forme de manteau, une peau de lion, d'ours, de léopard, ou même de taureau.

Les guerriers portoient une large ceinture, garnie d'airain; elle contenoit & renforçoit en même temps la cuiraſſe. La ceinture de Ménélas lui ſauva la vie contre la flèche qui lui fut lancée par Pandare. La ceinture faiſoit le complément de l'armure, & l'on diſoit ſe ceindre, pour ſignifier que l'on revêtoit ſes armes.

Les guerriers couvroient auſſi le devant de leurs jambes d'une arme défenſive, qu'on nommoit *Cnémis*. Elle étoit auſſi, pour l'ordinaire, d'airain ou de léton, & s'attachoit quelquefois avec des agraffes d'argent.

Les Grecs alloient donc aux combats, preſqu'entièrement couverts de métal, comme l'étoient autrefois les chevaliers François, & c'eſt par un menſonge favorable à l'art, que nos peintres les repréſentent couverts d'une armure qui cache à peine les formes du nud. Ils ont abandonné la vérité trop peu pittoreſque, pour lui ſubſtituer l'idéal. Les anciens leur avoient laiſſé des exemples de cette heureuſe licence.

Chacune de ces armes ne défendoit qu'une partie du corps; le bouclier le protégeoit tout entier: il étoit haut, large & concave, &, comme le dit Tyrtée, dans ſa ſeconde élégie, il couvroit les jambes, les cuiſſes, la poitrine & les épaules. Les guerriers péſamment armés, n'employoient pas toujours cette arme pour leur ſeule défenſe; ils en protégeoient encore les archers, parce que ceux-ci étoient armés à la légère. Le bouclier avoit enfin ſur les autres armes défenſives l'avantage de pouvoir être manié avec adreſſe.

Digitized by Google

Il étoit ordinairement compoſé de pluſieurs cuirs de bœufs appliqués les uns ſur les autres, & recouverts d'airain : quelquefois du milieu de la ſurface extérieure ſortoit une forte pointe qui pouvoit percer l'ennemi, & changer le bouclier en arme offenſive. On le tenoit de la main gauche à l'aide d'une courroie qui y étoit adaptée. Il étoit communément de forme ronde, au moins du temps d'Homère. Celui d'Ajax étoit compoſé de ſept cuirs de bœufs, recouverts d'une lame d'airain; quelquefois il n'y avoit que quatre ou cinq cuirs. Le bouclier d'Enée étoit compoſé de deux lames d'airain, deux d'étain, & une d'or. Une baguette de métal en renforçoit la circonférence. Homère qui ſe plaiſoit à repréſenter la force de ſes heros ſupérieure à celle des hommes de ſon temps, peut avoir exagéré l'épaiſſeur, & par conſéquent le poids des boucliers. Mais cet idéal inventé par le poëte, peut être adopté par l'artiſte, & l'on pourroit regarder comme une grave faute de coſtume d'armer Ajax d'un bouclier léger.

Entre les armes défenſives, la lance tenoit le premier rang. Elle étoit fort longue, & l'épithète que lui donne ſouvent Homère, ſignifie qu'elle portoit une grande ombre; *Dolicoſcios*. Le bois en étoit communément de frêne, & la pointe d'airain, car dans les temps héroïques, comme le dit Pauſanias, les armes étoient de ce métal; on n'employoit pas encore le fer à cet uſage, car ce métal, le plus commun de tous, n'eſt pas en même-temps le plus facile à travailler. Auſſi trouve-t-on encore dans des tombeaux de la Sibérie, de vieilles armes d'airain, auſſi dures que le fer trempé. J'en ai vu dans le cabinet du célèbre

Digitized by Google

M. Pallas. Une autre pointe d'airain armoit le bout inférieur de la lance : elle étoit destinée à être enfoncée en terre pour la contenir droite quand le guerrier vouloit se reposer. On appelloit cette pointe *Sauroter*, du mot *Sauros*, qui signifie un lézard, parce qu'elle entroit en terre comme cet animal.

Le javelot étoit une lance courte qu'on lançoit contre l'ennemi, quand il se trouvoit à une foible distance : cette arme, sans porter à beaucoup près aussi loin que la flèche, devoit, par sa force & son poids, être bien plus redoutable, & faire de plus larges blessures.

Ce n'étoit guère qu'après avoir lancé le javelot, qu'on en venoit à tirer l'épée. Elle étoit suspendue à un baudrier & reposoit sur la cuisse gauche. Au siége de Troye, celle du roi des rois, du puissant Agamemnon, etoit enrichie de cloux d'argent. Cette parcimonie d'ornemens, qu'Homère rapporte avec fidélité, me persuade que c'est par une exagération poëtique, qu'en d'autres occasions il a tant prodigué l'or. C'est un privilège des poëtes de se livrer à l'imagination ; mais je ne crois pas qu'il soit impossible d'établir certaines régles de critique pour reconnoître souvent la vérité historique à travers les fables de la poësie.

Une épithete employée par Héſiode peut faire présumer que l'épée étoit renfermée dans un fourreau noir, à moins qu'il ne voulût exprimer qu'elle étoit attachée à un baudrier noir, petite circonstance assez indifférente aux peintres : mais ils doivent savoir que les Grecs ne portoient pas le poignard ou coutelas (*Machæra*) à la manière des Orientaux ; mais qu'ils

étoit adapté au fourreau de l'épée : c'eſt ce qu'Homère dit très-clairement. Ce coutelas, qui étoit quelquefois une arme offenſive, ſervoit auſſi à couper les poils de la tête des victimes dans les ſacrifices ; & on peut croire auſſi que les guerriers n'avoient pas d'autres couteaux de table.

Les archers n'étoient pas auſſi conſidérés que les guerriers qui portoient l'armure complette : ſans chercher d'autres preuves de ce fait, il eſt aſſez bien établi dans la tragédie d'Ajax, de Sophocle, par le mépris qu'Agamemnon témoigne pour Teucer, parce qu'il n'étoit qu'Archer. On ſait que les flèches étoient enfermées dans un carquois, attaché ſur l'épaule gauche. L'arc étoit fait de corne de chevreuil. La rainure qui recevoit la flèche étoit de métal, & la corde de nerf de bœuf. L'archer, au temps du ſiège de Troye, tiroit la corde juſqu'à ſa mamelle. Auſſi, dit-on, que les Amazones ſe brûloient la mamelle droite parce qu'elle empêchoit de tendre la corde aſſez fortement. mais enſuite les Grecs empruntèrent des Perſes l'uſage de tenir l'arc plus haut, & de tirer la corde juſqu'à l'oreille droite. Cette manière étoit la meilleure, & donnoit la facilité de viſer plus juſte au but, parce qu'alors la flèche étoit à la hauteur de l'œil, comme on a ſoin d'y tenir à préſent le canon du fuſil, en appuyant la croſſe contre l'épaule droite.

La fronde étoit connue au ſiège de Troye ; mais on ne voit pas que les principaux guerriers en fiſſent uſage : ils jettoient ſeulement des pierres avec les mains. Agamemnon combat à la lance, à l'épée & avec des pierres. Les guerriers abandonnèrent dans la ſuite cette manière de combattre, & l'on ne ſe

Digitized by Google

ſervît plus des pierres, que pour les lancer du haut des murailles ſur les aſſiégeans. Ce célèbre Pyrrhus, qui apprit aux Romains à le vaincre, fut tué, ſi l'on en croit Juſtin, d'une pierre qui lui fût lancée, lorſqu'il tenoit Antigone aſſiégé dans Argos. Plutarque rapporte qu'il fut tué dans la ville d'une tuile, qu'une vieille femme lui jetta ſur la tête du haut d'un toît.

On penſe bien que des héros qui prenoient pour armes les pierres qu'ils trouvoient ſous leurs pas, durent employer en guerre contre les ennemis les haches fortes & tranchantes qu'ils conſacroient aux arts en temps de paix, & qu'ils ne durent pas non plus abandonner l'arme d'Hercule. Mais la maſſue d'Hercule n'avoit été que de bois; celles des héros qui parurent au ſiège de Troye étoient de fer. Ces deux armes étoient encore employées par nos ayeux ſous le nom de haches d'armes & de maſſes d'armes.

Quoiqu'Homère nous apprenne que les maſſues de ſes héros étoient de fer, il n'en eſt pas moins vrai que les autres armes, & ſur-tout les défenſives, étoient d'airain, comme il le dit. Cela eſt prouvé par les armes anciennes de ce métal que Pauſanias vit conſervées dans pluſieurs temples de la Grèce, & par celles de Théſée, trouvées dans ſon tombeau, par Cimon, fils de Miltiade. Servius Tullius ordonna que les armes défenſives de la premiere claſſe des guerriers de Rome fuſſent d'airain.

Les armes des capitaines Grecs étoient chargées d'ornemens ciſelés, ſur-tout les cuiraſſes, les caſques & les boucliers.

Dans les temps héroïques, on nourriſſoit des chevaux pour la guerre, & ſouvent Homère donne à ſes guer-

riers le titre de dompteurs de chevaux : il entre même dans un grand détail sur la manière dont on les panſoit, ſur la nourriture qu'on leur donnoit. Cependant il ne paroît pas qu'alors on eût une cavalerie proprement dite, & ceux qu'on appelloit alors des cavaliers, combattoient ſur des chars. Julius Pollux, dit expreſſément, qu'Homère ne connoiſſoit pas d'autre cavalerie. Deux guerriers montoient à la fois le même char; l'un tenoit les guides & l'autre combattoit; ſouvent le cocher n'étoit pas un homme moins illuſtre que le combattant, & quelquefois ils s'offroient mutuellement l'alternative de combattre ou de conduire le char. On y entroit par la partie poſtérieure. Il s'élevoit en s'arrondiſſant ſur le devant, à hauteur d'appui, & ceux qui le montoient s'y tenoient debout au moins dans le temps du combat; car on ſait qu'ils avoient un ſiège. Ces chars étoient chargés d'ornemens. Homère nous raconte que celui de Rheſus étoit orné d'or & d'argent, & celui de Diomède d'or & d'étain. Quoique nous ne devions pas regarder les détails de ce poëte comme des vérités hiſtoriques, ils nous apprennent du moins les uſages de ſon ſiècle, & nous font voir qu'alors l'argent & l'étain étoient employés preſqu'indifféremment & pour les chars & pour les armures. Les chars étoient quelquefois entourés de voiles ou de ridaux : mais ce que dit Homère eſt inſuffiſant pour nous faire connoître comment ces pièces d'étoffes, deſtinées ſans-doute à garantir les guerriers du ſoleil & de la pouſſière, étoient adaptées au char.

Les rênes étoient ornées de métal ou d'ivoire : les mors étoient quelquefois auſſi ornés d'ivoire, teint de couleur de pourpre. Cet ornement, dit Homère, étoit réſervé aux chevaux des Rois.

Digitized by Google

Les chars n'étoient ordinairement traînés que de deux chevaux attelés de front. Cependant il paroît qu'Hector en avoit quatre & qu'il leur adresse la parole, dans le huitième livre de l'Iliade. Il est vrai que les Scholies attribuées à Didyme, réduisent ce nombre à deux; mais leur interprétation me paroît forcée. D'ailleurs il est certain qu'Homère connoissoit les chars à quatre chevaux, puisqu'il compare à la légèreté de leur course la marche du vaisseau des Phéaciens qui conduisit Ulysse à Ithaque: mais l'usage de trois chevaux étoit plus ordinaire; le troisième étoit attelé de la manière que nous appellons en arbalête.

Il seroit assez difficile d'établir qu'elle étoit la tactique dans les temps héroïques; il le seroit même de prouver qu'il y en eût une: cette ignorance où nous sommes est favorable aux arts qui s'accommodent mal de la trop grande régularité, & qui tirent un parti avantageux d'un heureux désordre.

Homère cependant nous fait le tableau d'une ordonnance qui a été approuvée dans des temps où l'art de la guerre avoit fait des progrès: Nestor place à la tête les chevaux & les chars; il place derrière la nombreuse & vaillante infanterie, qu'il regarde comme le rempart de la bataille; & les troupes les plus lâches, il les met au centre, pour qu'elles fussent malgré elles obligées de combattre.

Le même poëte nous peint la phalange, cette ordonnance si forte, si difficile à ébranler, que Philippe renouvella dans la suite pour en avoir lu la description dans l'Iliade, & qui doit être comptée entre les causes de ses victoires & de celles de son

fils. Les lances, dit le poëte, étoient ſoutenues & fortifiées par les lances, les boucliers par les boucliers, les caſques par les caſques, les hommes par les hommes.

Avant de marcher au combat, les troupes ſe fortifioient par un repas; c'eſt une circonſtance qu'Homère n'oublie jamais. Quand on étoit prêt d'en venir aux armes, on adreſſoit une prière aux Dieux pour en obtenir la victoire, & ſouvent on promettoit de leur conſacrer les armes des vaincus. Il y avoit toujours dans l'armée des devins ou prêtres, car chez les peuples ſimples, le don prophétique eſt toujours attaché au ſacerdoce. C'étoit eux qui offroient aux Dieux les victimes; qui prédiſoient les ſuccès en conſultant les entrailles des holocauſtes, ou le vol des oiſeaux. Couronnés de lauriers, & tenant une torche en main, ils marchoient à la tête des combattans.

Les généraux adreſſoient la parole aux ſoldats, les animoient par leurs diſcours, & ſouvent ils menaçoient les lâches de leur donner la mort. Eux-mêmes donnoient l'exemple de la valeur; combattant toujours à la tête de l'armée. Souvent les chefs ſe détachoient, pour offrir à ceux des ennemis le combat ſingulier; ces duels étoient précédés de longs diſcours, où l'un & l'autre champion exaltoit ſon illuſtre origine, ſa force & ſa valeur, & tâchoit d'humilier ſon adverſaire. Les mêmes mœurs ont été retrouvées chez les ſauvages, parce qu'elles ſont dans la nature.

Les héros Grecs, encore barbares, chargeoient d'outrages les morts ennemis, les mutiloient, les laiſſoient en proie aux oiſeaux & aux chiens. Auſſi voyoit-on ſouvent ſe livrer des combats autour des morts, leurs

Digitized by Google

amis voulant les arracher aux ennemis pour leur accorder les honneurs de la ſépulture, & les ennemis s'obſtinant à les enlever pour en avoir les dépouilles & les inſulter à loiſir. J'ai entendu des perſonnes délicates accuſer Homère d'avoir peint ces mœurs féroces; mais ce grand peintre ne pouvoit connoître d'autre héroïſme que celui de ſon temps. On ne croyoit point alors que les loix de l'humanité puſſent obliger les hommes envers leurs ennemis. Le plus ſouvent l'ennemi qui ſe rendoit à ſon vainqueur étoit égorgé de ſang-froid, & des railleries outrageantes précédoient toujours le coup mortel : ceux à qui l'on daignoit accorder la vie, étoient vendus comme eſclaves.

On peut croire que, dans les temps héroïques, l'art des ſiéges fut très-imparfait. Comme on manquoit de machines, les aſſiégeans ſe contentoient de bloquer la place, & de dévaſter aux environs tous les lieux d'où les aſſiégés auroient pu tirer des ſecours; eux-mêmes conſtruiſoient des murailles pour s'y enfermer, élevant ainſi une ville près de celle qu'ils menaçoient. Leurs tentes mêmes étoient des eſpèces de maiſons, conſtruites en bois, & couvertes de chaume. Il ſemble qu'on ſeroit demeuré dans une entière inaction, ſi les aſſiégés n'avoient pas fait de fréquentes ſorties.

Il eſt vraiſemblable que le ſiége de Troye, qui occupa neuf ans entiers les forces de la Grèce auroit été encore long-temps prolongé, ſi Epeus n'eût pas imaginé de conſtruire un grand cheval de bois, qui fut rempli de guerriers, & que les aſſiégés eurent la ſimplicité d'introduire dans leur ville; ou plutôt ſi ce même Epeus n'eût pas inventé, pour battre les

murailles, une machine qui fut nommée cheval, parce que la poutre qui en formoit la principale partie se terminoit pas une sorte de marteau d'airain, qui ressembloit à la tête de cet animal. On donna ensuite le nom de Béliers à des machines semblables, parce qu'on les termina en forme de têtes de Béliers.

Les propositions de paix, ou d'armistices, se faisoient ordinairement par la voie des Hérauts : ils étoient inviolables, même pour les ennemis, & Homère les appelle divins. Les Lacédémoniens accordèrent les honneurs de la divinité, & consacrèrent un temple à Talthybius, héraut d'Agamemnon, & ordonnèrent que ses descendans restassent pour toujours en possession de cet emploi respectable. Les mêmes fonctions, la même inviolabilité, & non les mêmes honneurs, ont été attribués par les modernes aux Hérauts d'armes, & abandonnés dans la suite à de simples trompettes.

Les conventions se traitoient avec des cérémonies sacrées. Quand Agamemnon & Priam convinrent d'un armistice, on amena, des deux côtés, un agneau qui fut immolé à la terre, à Jupiter & au Soleil. Agamemnon lui-même égorgea la victime & lui coupa des poils de la tête, qui furent distribués aux plus illustres assistans; voulant signifier qu'il souhaitoit que fussent ainsi tranchés les jours de ceux qui violeroient le traité. Le serment se faisoit sur les parties de la victime consacrées aux Dieux, & il étoit défendu de les manger. Quand Agamemnon immola un sanglier, pour jurer qu'il n'avoit eu aucun commerce avec Briséis, son héraut Talthybius jetta dans la mer les parties consacrées, pour servir de pâture aux poissons.

On apportoit aussi des deux côtés du vin dans des

Digitized by Google

phioles, on le mêloit & on en faisoit des libations. Aussi, chez les anciens Grecs, le mot *Spondai* signifioit libations, & traité, & ceux qui enfreignoient leur serment, sont appellés dans Homère violeurs de phioles, *Yperphialoi*. Ils vouloient signifier par cette effusion du vin, qu'ils souhaitoient que le sang des parjures fût ainsi répandu. » O Jupiter, s'écrie Aga-» memnon, & vous Dieux immortels, que la cervelle » de ceux qui, les premiers, violeront leur serment, » que celles de leur postérité, soient repandues à terre » comme ce vin, & que leurs épouses passent en des » bras étrangers ».

Les deux contractans se présentoient ensuite la main. » Que deviendront, dit Nestor, les conventions, les » sermens? Détruisez donc par le feu, ces résolutions » prises de concert, ces libations de vin sans mélan-» ge, ces mains à qui nous avons donné notre con-» fiance ».

Ceux qui pensent que le cheval de Troie étoit la même machine qui fut dans la suite appellée Bélier, doivent convenir que les âges suivans n'ont guère ajouté aux inventions militaires des siècles héroïques, que la cavalerie proprement dite, & les machines nommées Balistes & Catapultes qui servoient à lancer des pierres & des traits. Ce qui distingua les temps postérieurs, ce fut sur-tout une tactique, devenue successivement plus savante. On combattoit, à-peu-près, avec les mêmes armes que les anciens; mais on inventa un art de combattre qui leur avoit été inconnu.

Nous croyons qu'il ne sera pas inutile aux artistes de trouver ici, par ordre alphabétique, une description

Digitized by Google

des différentes armes, & des choſes les plus eſſentielles qui concernent l'art de la guerre.

AQUILIFER ou *Porte-Enſeigne*, chez les Romains, étoit ordinairement coëffé d'une dépouille de lion, qui lui deſcendoit ſur les épaules, & lui enveloppoit la partie ſupérieure du corps. Une cotte de maille, c'eſt-à-dire, une ſorte de vêtement compoſé d'anneaux de métal, formoit ſes armes défenſives.

ARCHER : il avoit auſſi pour armure une cotte de mailles, & ſa jambe gauche étoit chauſſée d'une bottine, parce que c'étoit, comme le dit Végéce, cette jambe gauche qu'il avançoit, pour tirer avec plus de force. *Sciendum præterea, cum miſſilibus agitur, ſiniſtros pedes inantè milites habere debere, ita enim vibrandis ſpiculis vehementior ictus eſt.* L. 1. C. 22.

BALISTE. Machine, à l'aide de laquelle les anciens lançoient au loin des traits peſans, quelquefois armés de feux. Les modernes en ont fait uſage, juſqu'à ce que l'emploi de la poudre à canon fut devenu familier. La *baliſte* reſſembloit beaucoup à l'arbalêtre, qui a elle-même beaucoup de rapport avec l'arc : la plus grande différence conſiſte dans celle des forces qui font agir ces différentes armes. On ſe ſervoit d'un moulinet, ou cabeſtan, pour tendre la corde de la *baliſte*; on lâchoit enſuite la détente, & les bras de la machine, faite comme un arc, retournant à la place qu'on les avoit forcés de quitter, entraînoient la corde qui, par ſon élaſticité, lançoit le trait à une

Digitized by Google

grande distance. Les anciens avoient des *baliſtes* portées ſur des charpentes à quatre roues.

BAUDRIER. Il ſervoit à attacher l'épée. Quelquefois on ſuppléoit au *baudrier* par une chaine. Il étoit ſouvent très-richement orné de perles, de pierres précieuſes, de bulles ou d'étoiles d'or ou d'argent. Celui des Gladiateurs n'étoit qu'une courroie.

BÉLIER. Nous avons vu que cette machine, deſtinée à battre les murailles, eſt de l'invention des Grecs, & que ce fut peut-être Epeus qui en fit uſage le premier au ſiége de Troie. Ce n'étoit autre choſe qu'une poutre ronde, ou quarrée, armée d'un énorme marteau de métal, fait en tête de *bélier*. Il étoit quelquefois ſuſpendu par des cordages, dans une charpente quarrée, quelquefois dans une tour mobile, d'autres fois encore dans une membrure fort ſimple. Quelquefois à l'aide de cordages, des ſoldats tiroient la poutre, & lâchant ſubitement la corde, la machine alloit frapper le mur avec toute la force qu'elle avoit acquiſe. D'autres fois on élevoit la tête du *bélier* avec des poulies, & on la laiſſoit retomber contre la muraille. Ceux qui faiſoient jouer cette terrible machine étoient logés dans des guérites qui faiſoient partie du bâtiment où elle étoit contenue. Elles étoient conſtruites de fortes planches, & ordinairement recouvertes de peaux de bêtes fraîchement écorchées, & enduites de terre glaiſe. Par ce moyen les travailleurs étoient à l'abri des traits, des pierres & des feux que leur lançoient les aſſiégés.

Digitized by Google

Bottine, en grec κνημὶς, en latin *ocreà*. Homère donne ſouvent aux Grecs une épithète, qui ſignifie *bien chauſſés de bottines*. De ſon temps, elles étoient ſouvent d'airain; elles furent de fer dans la ſuite. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la jambe. Les Grecs en portoient aux deux jambes, & les Romains ordinairement à une ſeule : les frondeurs & archers à la jambe gauche, l'infanterie peſante à la jambe droite; elle ſeule combattoit de près, & dans cette ſorte de combat, dit Végéce, c'eſt la jambe droite qui eſt avancée. *Cum ad pila, ut appellant, venitur, & manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dextros pedes inantè milites habere debent* .... L. I. C. 22.

Bouclier. Nous en avons parlé ſuffiſamment dans la deſcription de la *milice* ſous les temps héroïques, qui précede ce vocabulaire. Il y eût des *boucliers* très riches par le travail & la matière; on en fit d'argent; d'autres furent ornés de plaques d'or. On leur donna différentes grandeurs & différentes formes. Les *boucliers* des Lacédemoniens, ſur leſquels on les rapportoit quand ils étoient tués dans le combat, ne devoient pas être moins grands que l'écu des Romains. On en peut dire autant du *bouclier* Eſpagnol, nommé *Cetrà*, ſur lequel, au rapport de Tite-Live, le ſoldat ſe couchoit pour paſſer les fleuves à la nage. *Voyez* ſur différentes ſortes de *boucliers*, les mots *Clypeus*, *Parmà*, *Pelta*, *Scutum*.

Buccinateurs, ou *trompettes*, chez les Romains, étoient coëffés de la dépouille d'une tête de lion.

Camp.

Digitized by Google

CAMP. Polybe dans ſon livre ſixième, & Hygin ont ſoigneuſement décrit les camps des Romains. Le premier de ces auteurs a été traduit en françois, & les artiſtes pourroient, au beſoin, le conſulter : mais ils chercheront peu à donner une repréſentation détaillée d'un *camp*, qui n'offrant que des lignes paralèles, eſt loin d'avoir un aſpect pittoreſque. Cependant, comme ils peuvent du moins être obligés de repréſenter la vue d'un *camp*, ils doivent avoir quelqu'idée de ſa conſtruction.

Les Romains, dans les premiers temps de la republique, & lorſqu'ils n'avoient affaire qu'aux peuples de l'Italie, connoiſſoient peu l'art de camper : ils l'apprirent de l'un de leurs ennemis, de Pyrrhus, & puiſqu'ils eurent un Grec pour maître, on peut croire que leurs *camps* différoient peu de ceux des Grecs. Cependant les derniers ne donnoient point à leurs *camps* une forme ſi régulière, & au lieu d'en creuſer les fortifications, ils cherchoient à profiter de celles que leur offroit la nature. Ainſi leurs *camps* changeoient de forme ſuivant le terrein, au lieu que ceux des Romains ſe reſſembloient tous, & qu'un ſoldat qui avoit habité un *camp*, ſavoit préciſément où ſeroit placé ſon logement dans un autre.

Quand il ne s'agiſſoit de camper que pour un temps fort court, deux lignes de l'armée reſtoient en ordre de bataille, & la troiſième étoit commandée pour creuſer les retranchemens. Ils conſiſtoient en un foſſé, large de cinq pieds, ſur trois de profondeur. La terre rejettée du côté du *camp* y formoit un rempart, qu'on revêtoit de gazon, & qu'on fortifioit par des paliſſades.

Digitized by Google

Mais quand l'armée devoit faire un plus long séjour, son *camp* devenoit une place forte & préſentoit l'aſpect d'une ville de guerre. Un rempart fait de terre, avec des faſcines, & revêtu de gazon, étoit défendu par un foſſé large de onze à douze pieds, & d'une profondeur proportionnée. Il étoit flanqué de tours, diſtantes l'une de l'autre de quatre-vingt pieds, & accompagnées de parapets, garnies de créneaux. Il étoit ordonné aux ſoldats, ſous peine de mort, de faire ce travail ſans quitter leurs armes, ou du moins leurs épées, & apparemment leurs principales armes défenſives, telles que le caſque & la cuiraſſe.

La tente du général s'élevoit au milieu d'une place quarrée, dans l'endroit le plus favorable, pour voir tout le *camp*. De l'autre côté étoit le logement du queſteur, & la caiſſe militaire dont il avoit le dépôt. Ces deux logemens formoient la tête du *camp*, & on laiſſoit devant eux un eſpace libre de cent pieds de large.

Les quartiers du *camp* étoient partagés en cinq rues parfaitement alignées, dont l'une faiſoit le milieu de cette ſorte de ville. Toutes avoient cinquante pieds de large, & une rue nommée quintaine, d'une même largeur, les coupoit par la moitié. Tout le monde étoit logé ſpacieuſement : deux fantaſſins avoient dix pieds de terre. La cavalerie en avoit cent en quarré pour chaque turme compoſée de trente chevaux.

Cette ville guerrière étoit quarrée, & avoit une porte au milieu de chacune de ſes faces. Quelques ſavans ont cru que ces portes étoient placées aux quatre angles. Au reſte on ne s'en eſt pas toujours tenu à la forme quarrée, au moins ſous les Empereurs : il y a

Digitized by Google

eu des *camps* circulaires, triangulaires, ovales, oblongs, ſemi-lunaires.

Le général, dans le choix du lieu propre à établir ſon *camp*, avoit ſoin qu'il y eût de l'eau, du bois, des pâturages, précaution de la plus grande importance, puiſqu'une armée paſſoit quelquefois un hiver dans le même *camp*, & quelle pouvoit y être aſſiégée. La diſette d'eau la forçoit quelquefois à ſe rendre. Si l'on ne pouvoit renfermer une riviere ou une ſource dans le *camp*, on y creuſoit du moins des puits.

CASQUE. Les *Caſques* des Romains avoient moins de profondeur & pardevant moins de ſaillie que ceux des Grecs. Une plaque de fer à charnieres couvroit les oreilles, & diminuant de largeur, paſſoit ſous le menton : cette pièce manquait ordinairement aux *Caſques* des Grecs qui laiſſoient les oreilles découvertes : mais les derniers avoient une viſière qui, relevée, faiſoit au *caſque* un ornement, & baiſſée, défendoit le viſage du guerrier. Les *caſques* des Grecs étoient plus ornés de ſculpture & de ciſelure que ceux des Romains. Les cimiers des deux nations étoient également ſurmontés de panaches & offroient quelque fois des figures de divers animaux, mais ordinairement d'animaux terribles. Les guerriers ſubalternes n'avoient quelquefois qu'un cimier en forme de bouton, & ſans panache. Du temps de Polybe, le *caſque* du jeune ſoldat étoit un ſimple armet, couvert de peau de loup ou de quelqu'autre animal; le ſoldat plus âgé qui avoit l'armure complette, portoit un caſque d'airain, ſurmonté de trois plumes rouges ou noires, hautes d'une coudée.

Digitized by Google

CATAPULTE. Machine de guerre qui ſervoit à lancer des pierres énormes, & n'étoit guére moins terrible que les canons & les mortiers des modernes. Nos pères l'appeloient bombarde, & en ont fait uſage juſqu'a l'invention du canon, & même quelque temps après. « On lançoit les pierres avec la *catapulte*, dit » d'André Bardon, par le moyen d'un cuilleron. Le » manche de ce cuilleron étoit engagé dans un éche- » vau de cordes qui le tenoit dans une poſition per- » pendiculaire fortement attaché contre la pièce de » traverſe où, dans l'inſtant de la détente, le cuil- » leron devoit frapper. Lorſqu'on vouloit lancer la » pierre, on le baiſſoit à force par le ſecours d'un » cabeſtan, juſqu'à ce qu'il fût engagé dans le reſſort » qui devoit le contenir. On mettoit alors la pierre » dans la coupe du cuilleron, & d'un coup de maillet » donné ſur le reſſort qui l'enchaînoit, on lâchoit la » détente. Soudain le cuilleron, par ſon élaſticité, » ſe portoit avec une rapidité extraordinaire vers le » centre où il étoit engagé, & frappant avec violence » contre la pièce tranſverſale, ſur le couſſinet plein de » paille hachée, pouſſoit la pierre au loin par une » progreſſion circulaire d'une force terrible. On a vu » des *catapultes* qui lançoient à plus de cent vingt- » cinq pas des pierres de trois cents livres peſant. » Joſeph raconte qu'au ſiège de Jéruſalem, il y en » avoit d'aſſez fortes pour les jetter juſqu'à deux ſtades. » Appien dit que Sylla, dans la guerre contre Mi- » thridate, avoit des baliſtes qui jettoient au loin vingt » groſſes balles de plomb à la fois. Il y avoit des » *catapultes-baliſtes*, qui ne différoient de celles qu'on » vient de décrire que par un canal qu'on y ajoutoit,

Digitized by Google

» & dans lequel on disposoit des javelots de manière » qu'ils étoient lancés au loin par le même effort qui » lançoit les pierres. Les *catapultes* de campagne, » beaucoup moins fortes que les autres, étoient fixées » sur de petits chariots, & on les faisoit agir sans » les déplacer ». On peut consulter sur les bombardes de nos pères *l'histoire de la milice françoise* par le P. Daniel. Vitruve a décrit la *catapulte*, ainsi que la baliste, mais d'une maniere fort obscure.

CAVALERIE. Nous avons vu que, dans les siécles héroïques, on appelloit chevaliers ceux qui combattoient sur des chars, & qu'on ne connoissoit point alors d'autre cavalerie. Homere donne souvent au vieux Nestor le titre de cavalier, *Hippota Nestor*, & assurément ce prince ne combattoit point à cheval.

La *cavalerie* de certains peuples combattoit sur deux chevaux attachés ensemble. Ils n'avoient point de housse, afin que le cavalier ne risquât pas de s'embarrasser les jambes en sautant d'un cheval sur l'autre.

L'antiquité a connu les chevaux bardés; les romains les nommoient *cataphracti*, & ils avoient emprunté du grec & le mot & la chose. Cette expression signifie des chevaux munis d'armes défensives.

Dans la *cavalerie* pesante, le guerrier étoit armé d'une cuirasse d'écailles, de corne, ou de lin. Il avoit des cuissards. Le cheval étoit armé lui-même d'un chanfrein qui lui garantissoit la tête & avoit les flancs bardés.

Alexandre forma une troupe qu'on peut comparer à nos dragons puisqu'elle combattoit à pied & à cheval. Elle faisoit en plaine le service de la cavalerie, &

Digitized by Google

dans les lieux où l'on ne pouvoit se servir de chevaux, celui de l'infanterie. On remarque que ce corps étoit armé moins pésamment que l'infanterie, & plus que la *cavalerie* ordinaire, ce qui prouve que, jusqu'alors, la *cavalerie* avoit consisté en troupes légères.

Dans un ouvrage destiné aux artistes & aux amateurs des arts, nous ne nous ferons point de scrupule de copier un artiste; & ce que nous allons ajouter, sera transcrit du *costume des anciens peuples* par Dandré Bardon.

Les monumens anciens prouvent que la *cavalerie* romaine, depuis Romulus qui l'Institua, n'eut point d'autre vêtement, d'autre armure que l'infanterie. Le simple corselet sans manteau, un casque à oreillettes, quelquefois surmonté de légères lames festonnées qui tenoient lieu d'aigrettes, une cravatte ou mouchoir pour hausse-col, des chausses où tenoit la sandale, formoient l'ajustement des cavaliers : les chausses étoient quelquefois taillades vers le cou-de-pied. Une courte épée, un bouclier de cuir de bœuf, un javelot ou une lance étoient leurs armes offensives & défensives. La seule qui leur fût propre, & dont l'infanterie ne faisoit point usage, étoit une boule de fer ou de plomb, emmanchée d'un bâton assez court : elle faisoit apparamment l'office de la massue des temps héroïques, de la masse d'armes de nos pères, & du casse-tête des sauvages de l'Amérique.

La *cavalerie* arboroit pour étendart, l'aigle, le dragon volant, & le *labarum* qui étoit une petite banière, attachée à une pique surmontée d'une aigle. Sous les empereurs chrétiens, le *labarum* porta le monogramme du Christ, c'est à dire un P au milieu

Digitized by Google

d'un X, & il fut ſurmonté d'une croix. Les enſeignes de la *cavalerie* ne différoient de celles de l'infanterie que par la couleur qui étoit bleue, & parce qu'elles étoient taillées en banderolles. Les porte-enſeignes, comme dans l'infanterie, étoient vêtus d'une dépouille de lion qui leur ſervoit à la fois de coëffure & de manteau.

La *cavalerie*, dans ſes légions, avoit des licteurs pour punir les coupables, des haſtats qui combattoient à la lance, des jaculateurs armés d'arcs, de flêches & de carquois. On peut dire qu'à l'exception des frondeurs, elle avoit la même police, les mêmes ſecours & les mêmes reſſources que l'infanterie.

Ses chevaux avoient pour harnois le porte-mors, le frontal, & la bride, une houſſe ou pièce d'étoffe au lieu de ſelle, & pour tout ornement des bandes de cuir découpées en treffle à la croupière & au poitrail.

Quoique ce ſoit ainſi que les bas-reliefs repréſentent ordinairement la *cavalerie* romaine, il eſt certain cependant que les Romains ont connu, ainſi que les Grecs, les chevaux bardés, & les *cavaliers* vêtus de l'armure complette. Polybe remarque qu'ils armèrent plus péſamment leur *cavalerie* pour la rendre plus utile.

Les *cavaliers* anciens, qui n'avoient point de ſelles, ne connoiſſoient pas non plus les étriers : ils ſe lançoient également à cheval à droite & à gauche. Les romains n'étoient point dans l'uſage de ferrer les chevaux; mais on ferroit les mulets deſtinés à porter les bagages. Les chevaux des Grecs étoient ferrés. Les houſſes, chez ce peuple, étoient des peaux de bêtes, qui ſervoient tout à la fois à la commodité du cavalier

Digitized by Google

& à la parure du cheval. On fixoit cette dépouille par une ſangle qui paſſoit ſous le ventre, & par les deux pattes antérieures de la dépouille qu'on nouoit devant le poitrail du cheval. On laiſſoit flotter les deux autres ſur la croupe.

La Grèce avoit dans ſa *cavalerie* des étendarts qui lui étoient particuliers, ainſi que quantité de ſignaux & d'enſeignes militaires. C'étoient de grands guidons de ſoie ou de riches banderolles, portant l'image des dieux que révéroit ſpécialement la nation à qui appartenoit l'enſeigne, ou le nom des cohortes qui l'arboroient. On avoit auſſi des drapeaux volumineux ſur leſquels étoient brodés en or le nom & les titres du général. On portoit ordinairement cet étendart à coté de la divinité protectrice de la brigade. Les Romains n'avoient point de ces étendarts magnifiques. Juſqu'au règne du faſtueux Conſtantin, les enſeignes impériales n'étoient elles-mêmes que des *labarum* d'une forme très-ſimple & d'une étoffe peu recherchée. C'eſt vraiſemblablement des Perſes que les Grecs avoient emprunté leur luxe militaire.

CEINTURE. Elle faiſoit une partie eſſentielle de l'habillement militaire. Il ſuffiſoit pour dégrader un ſoldat, de lui ôter ſa ceinture. On ſe ſervoit même quelquefois du mot ceinture, *cingulum*, pour ſignifier l'état militaire.

CHARS. Nous avons fait connoître les *chars* de combat qui étoient en uſage au ſiège de Troye, & qui le furent encore long-temps après. Il y eut des *chars* à un ſeul timon, à deux, & à un plus grand

Digitized by Google

nombre, qu'on atteloit de six, huit, dix chevaux. Il est fait mention dans Xénophon de *chars* à quatre timons.

Les *chars* armés de faulx étoient particuliers aux Perses, & passent pour avoir été inventés par Cyrus. Ils étoient tirés par des chevaux bardés & montés de deux guerriers couverts de fer, qui les guidoient avec impétuosité au milieu des rangs les plus épais des ennemis. La partie postérieure du *char* étoit garnie de fers tranchants, circulairement placés, afin qu'on n'y pût monter sans se déchirer. Aux axes des roues étoient adaptées des faulx, que ceux qui le montoient levoient & baissoient, à l'aide d'un cordage. C'est dumoins ce que dit un auteur incertain cité par Dempster. Du temps de Xénophon les aissieux étoient armés de longues faulx disposées horisontalement, & d'autres, au dessous, tournées contre terre, renversoient & déchiroient les hommes & les chevaux. On ajouta dans la suite de longues pointes de fer au timon. L'usage de ces *chars* fut enfin abandonné, parce qu'on parvint à les rendre inutiles en ouvrant les rangs pour leur donner un passage, & même à les rendre funestes aux ennemis, en effrayant les chevaux & les faisant retourner en arrière.

CHAUSSURE. Nous avons déjà parlé des bottines de fer qui étoient au nombre des armes défensives. Elles descendoient jusqu'au cou-de-pied, qui étoit lui-même quelquefois couvert d'une plaque de fer. Il paroît que souvent les soldats romains n'avoient que des espèces de *chausses* qu'on peut supposer de cuir ou de peau & qui paroissent avoir été fendues

Digitized by Google

ſur les mollets. Il paroît, par des bas-reliefs, que les porte-enſeignes étoient nuds jambes. La *chauſſure* la plus ordinaire étoit le brodequin : il conſiſtoit quelquefois en ſimples bandes de cuir qui tenoient à la ſemelle & ſerpentoient ſur le pied & au bas de la jambe : quelquefois c'étoit une courte bottine qui ne montoit que juſqu'aux mollets, & qui étoit parée de bandelettes & d'autres ornemens. La ſemelle des gens de guerre étoit de bois, garnie de lames de fer très minces, & ſemée de cloux à têtes quarrées, qui les rendoient très fermes ſur la terre, mais qui rendoient auſſi leur marche difficile & incertaine quand ils ſe trouvoient ſur des pierres.

CHLAMYDE. C'étoit un manteau qui s'attachoit ſur l'épaule gauche, par le moyen d'une agraffe. Cet ajuſtement grec fut adopté par les romains.

CLYPEUS, bouclier des romains, il étoit d'airain & de forme ronde, & n'étoit pas ſi grand que celui qu'ils appeloient *ſcutum*.

CORDITUUM. On pourroit traduire ce mot par *garde-cœur*. c'étoit une plaque d'airain ou d'autre métal, longue & large d'un palme, dont le ſoldat romain ſe couvroit la poitrine.

CORSELET. C'étoit la principale partie de la cuiraſſe, celle qui couvroit la poitrine, l'eſtomac & le ventre.

COTTE *de mailles*, ſorte de cuiraſſe compoſée d'anneaux de métal.

Digitized by Google

CUIRASSES. Elles étoient compoſées d'un corſelet fait de deux parties qui ſe joignoient enſemble par des courroies & des agraffes; l'une couvroit la partie antérieure du corps, & l'autre, le dos. On y ajuſtoit un gorgerin qui défendoit le haut de la poitrine, & des épaulières qui réuniſſoient à la région des épaules les deux parties du corcelet. Les chefs portoient ordinairement des *cuiraſſes* de métal; elles étoient plus ornées chez les Grecs que chez les Romains, qui en général, ont plus recherché dans leurs armes la bonté que le faſte. Si les monumens antiques ſont fidèles à cet égard, les armuriers repréſentoient ſur les *cuiraſſes* les principaux muſcles du corps. Il y avoit des *cuiraſſes* faites de piquures de lin ou de laine, d'autres de toile garnie de plaques de métal, d'autres de lames de métal, d'autres enfin d'un cuir aſſez bien apprêté pour qu'il fût ſouple & moëlleux & ſe prêtât aux mouvements du corps. Le ſoldat romain portoit, au lieu de corſelet, des bandes de cuir, & y ajoutoit le *cordituum* pour ſe défendre la poitrine.

CUISSARDS. Armes défenſives, deſtinées à défendre les cuiſſes; elles étoient formées de bandes de métal, ou de plaques taillées en écailles. Ces pièces tenoient enſemble par des charnières, ou elles étoient fixées ſur un cuir. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la cuiſſe.

ÉLÉPHANS. Les Perſes, les Indiens & d'autres peuples de l'Aſie & de l'Afrique en avoient dans leurs armées; ils ont été imités dans la ſuite par les Macédoniens, les Carthaginois, & même les Romains qui

Digitized by Google

s'en ſervirent pour la première fois dans la guerre de Macédoine contre Philippe. On poſoit ſur le dos des *Éléphans* des tours chargées de ſoldats; on accoutumoit ces animaux à combattre eux-mêmes; on leur garniſſoit les dents de fer, pour qu'ils fuſſent moins expoſés à les briſer & qu'ils portaſſent des coups plus redoutables.

ENSEIGNES. Celles des grecs étoient une bannière ou *labarum*, un jeune bélier, une chlamyde élevée au bout d'une lance. Il ne paroit pas que les enſeignes fuſſent connues dans les temps héroïques.

L'enſeigne des Romains fut juſqu'à Marius, une poignée de foin au bout d'une lance : c'eſt ce qui fit nommer les *enſeignes* romaines *manipuli*, des poignées. L'aigle devint enſuite la principale enſeigne des légions; on en eut d'autres repréſentant un loup, un ſanglier, un cheval, un minotaure. Ces figures étoient poſées ſur un plateau, au haut d'une lance, dont le bois étoit ſouvent garni de médaillons qu'on appelloit fercules. Quelquefois ſur l'épaiſſeur du plateau, on liſoit S. P. Q. R. c'eſt à dire le ſénat & le peuple romain. Les mêmes caractères ſe trouvoient auſſi ſur le *labarum*. Une main entourée de lauriers étoit une enſeigne commune aux grecs & aux romains. La chouette, oiſeau conſacré à Minerve, étoit l'enſeigne d'Athènes; Caſtor & Pollux, celle de Lacédémone, &c.

ÉPAULIERES. Parties de la cuiraſſe qui s'agraffoient au corſelet, & paſſoient par deſſus les épaules qu'elles ſervoient à défendre. C'étoit à l'*épaulière* gauche que s'agraffoit la chlamyde.

Digitized by Google

ÉPÉE. Il paroît que celle des Grecs étoit une sorte de sabre ou de cimeterre. Celle des Romains, au moins du temps de Polybe, se portoit à droite : elle avoit une lame à deux tranchans, & une pointe très acérée : on la nommoit *épée* espagnole. La lame n'avoit que deux pieds & demi de long. Les Romains l'attachoient, ainsi que les Grecs à un baudrier.

FALARICA, gros trait, qui, d'un côté, étoit armé d'un fer long d'une coudée, & avoit à l'autre extrêmité une boule de plomb. Les falariques se lançoient à l'aide de machines.

FAULX. Elles ont fait quelquefois partie des armes offensives. Nous avons parlé des chars armés de *faulx*.

FRONDEURS, guerriers qui lançoient des pierres à l'aide d'une fronde. Ils ont fait partie de la *milice* chez la plupart des anciens peuples, & même chez les Romains. Les *frondeurs* de cette nation étoient vêtus d'une tunique sans manches ; ils avoient le petit bouclier nommé pelta, le casque & une seule bottine.

GENOUILLÈRE, plaque de métal qui défendoit les genoux : elle recrouvroit l'extrêmité inférieure des cuissarts & l'extrêmité supérieure des bottines.

GORGÉRIN : je donne ce nom à une pièce de métal qui garnissoit la cuirasse vers le haut de la poitrine.

Digitized by Google

HACHES. Elles ont été longtems au nombre des armes offensives. Il y avoit des doubles haches.

HASTA, longue pique armée de fer. Les soldats qui la portoient se nommoient *hastati*.

INFANTERIE. Arrien en distingue trois sortes. L'*infanterie* pesamment armée qui a la cuirasse, l'écu, le coutelas, la longue lance : l'*infanterie* légère qui n'a ni écu, ni bottines, ni casques, & qui combat en lançant des traits, comme flèches, traits, pierres jettées à la fronde ou à la main : la moyenne qui porte le petit bouclier nommée *pelta*, & qui est elle-même nommée *peltaste*. Ses armes offensives sont celles que les Romains nommoient *veruta* & les Grecs *acontia*. Elle a d'ailleurs, comme l'*infanterie* pesante, le casque, & les bottines, elle a aussi des cuirasses d'écailles ou d'anneaux.

Polybe, qui parle spécialement de l'infanterie romaine, n'en distingue que deux ; celle des plus jeunes soldats, & l'autre composée de guerriers qui ont acquis toute leur force. La première portoit le bouclier nommé *parma*. Elle avoit pour arme offensive le *pilum*. La seconde avoit ce qu'on appeloit l'armure par excellence, *armatura*. Elle consistoit dans le grand bouclier, nommé *scutum*, dans l'épée d'espagne, la sorte de javelot nommé *verutum*, le casque, la bottine, la *lorica* & le *cordituum*. On peut voir tous ces mots dans leur ordre alphabéthique.

JUPPE. Nous appellons ainsi, faute d'autre mot, une sorte de *juppe* courte ressemblante à un tablier de

Digitized by Google

nos brasseurs, ou à la trousse des coureurs, qui étoit attachée au bas de la cuirasse. Elle représentoit la partie inférieure d'une tunique que la cuirasse étoit censée recouvrir, & descendoit tout au plus jusqu'au dessus des genoux.

LABARUM, enseigne faite en forme de bannière.

LACERNE. Grand manteau assez ample pour être revétu par dessus toutes les armes. Il étoit particulier aux Romains.

LAMBREQUINS. C'étoit des bandes attachées au bas de la cuirasse & qui tomboient sur la sorte de juppe, que, dans le costume du théâtre, nous nommons tonnelet. Les *lambrequins* étoient ornés de broderie, de plaques de métaux, de franges; quelquefois même ils étoient doubles. Les plus illustres Romains, moins fastueux que les grecs dans leurs armes, avoient souvent des cuirasses sans *lambrequins*.

LANCEA. Ce n'étoit pas notre lance, qui seroit plutôt l'hasta des romains. La *lancea* avoit au milieu une courroie qui aidoit à la lancer, & servoit à la retirer.

LICTEURS. Nous copierons encore ici Dandré Bardon. Les licteurs étoient, dit-il, des gardes qui marchoient devant les magistrats supérieurs pour faire ranger le peuple. Ils portoient des haches enveloppées dans des faisceaux de baguettes, différemment caractérisés suivant la dignité de l'officier qu'ils précédoient.

Digitized by Google

Leur vêtement étoit à-peu-près le même que celui des ſoldats. Ils avoient le corſelet, comme eux ; ils portoient quelquefois la lacerne. D'autres fois cependant ils étoient très pauvrement ajuſtés ; ayant la moitié du corps & les bras nuds, ſur-tout lorſqu'ils avoient quelqu'exécution à faire ; car ils ſervoient de bourreaux, toujours prêts à délier leurs faiſceaux pour frapper de verges ou décapiter les coupables. Les *licteurs* qui devoient accompagner un triomphateur, montoient à cheval le jour de la cérémonie, marchoient à ſa ſuite ajuſtés du corſelet, du caſque, de l'épée, du bouclier, & portant devant eux le ſigne de leur profeſſion poſé debout ſur le cheval ; le fer de la hache penchoit en avant. Les faiſceaux qu'on n'accordoit que par honneur aux flamines de Jupiter & aux veſtales, n'étoient compoſés que de baguettes. Ceux qui étoient portés devant les juges civils ou militaires, ayant droit de vie & de mort ſur les coupables, étoient diſtingués par le fer de la hache que les baguettes enveloppoient. Les faiſceaux des conſuls avoient une pointe d'acier ; ceux des rois de Rome, étoient ſurmontés d'un fer de hallebarde où étoit un crochet derrière le tranchant. Ceux que le ſénat décernoit aux héros victorieux, étoient entrelacés de branches de laurier : on les conſervoit précieuſement dans les familles, comme la diſtinction la plus honorable dont la république pût illuſtrer un guerrier ; mais il ne leur étoit pas permis de s'en décorer en public. A l'égard des faiſceaux ordinaires, qui ſervoient à punir les coupables, les uns n'étoient que de petits fagots de houſſines propres à la fuſtigation ; les autres un tas de baguettes qui entouroit la hache deſtinée à décapiter.

Sous

Sous les empereurs, on regarda comme une ignominie, digne des criminels obscurs, d'avoir la tête tranchée avec une hache, & comme une distinction d'avoir le cou coupé avec une épée. Ce préjugé est descendu jusqu'à nous, & l'épée est devenue un instrument de supplice, réservé pour les nobles.

LORICA : bande de cuir qui formoit la cuirasse des Soldats romains. On a donné par extension le même nom à des cuirasses de métal, quoique l'étymologie de la lorique soit le mot *lorum*, qui signifie une courroie.

MANTELET, *Vinea*. Nous transcrirons encore cet article de Dandré-Bardon. Les mantelets, sous lesquels les sappeurs se garantissoient des traits de l'ennemi, étoient des espèces de toits formés de planches assemblées à angle aigu sur deux poutres écartées & montées sur quatre roues. Ces planches formoient un triangle, dont le plan des roues étoit la base. Il y en avoit de ressemblans à nos guérites de sentinelles, simplement couverts d'un toit en dos d'âne, qui n'avoit de pente que sur les côtés, & d'autres assemblés comme les feuilles d'un paravent, sans couvertures & portés sur des roulettes. Ceux-ci servoient à pénétrer dans des recoins, où, à l'aide d'une tarrière, on faisoit de grands trous qu'on rempliſſoit de matières combustibles, pour embraser tout ce qui pouvoit périr par le feu. Les principaux *mantelets*, dont les sappeurs faisoient usage dans la démolition des tours & des remparts, & qui étoient les plus exposés aux efforts des assiégés, n'étoient pas construits différemment

Digitized by Google

pour la forme : mais les madriers, les poutres & les roues en étoient beaucoup plus forts. Quelquefois ils étoient distingués par la décoration du drapeau de la légion qui fourniſſoit les travailleurs de l'armée. C'eſt à la faveur de ces machines ſolides à toute épreuve, que les ſappeurs manœuvroient ſans craindre les plus terribles traits que les aſſiégés pouvoient lancer contre eux. C'eſt auſſi ſous l'abri de leurs boucliers, preſſés les uns contre les autres, que les ſoldats faiſant ce qu'on appelloit la tortue, favoriſoient ces ouvriers, avançoient ſans rien craindre, & pénétroient en ſureté dans la place par les différentes brêches que les travailleurs venoient d'ouvrir. Un des expédiens les plus efficaces pour garantir les ſappeurs, contre les traits de l'ennemi, étoit d'élever devant les *mantelets*, des rideaux faits de gros cables, qui amortiſſoient la force des coups, & de donner aux travailleurs des caſques & des corſelets couverts d'oſier.

OREILLETTES. Dans les caſques romains, la mentonnière s'élargiſſoit en remontant vers les oreilles qu'elle couvroit entièrement. Il paroît même, à l'inſpection de quelques caſques, que la plaque qui défendoit l'oreille, & que nous nommons oreillette, étoit diſtincte de la mentonnière. Les caſques grecs laiſſoient ordinairement les oreilles découvertes.

PARMA: bouclier rond, & qui avoit trois pieds de diamêtre. Il étoit à l'uſage des jeunes ſoldats, comme plus léger que l'écu; mais il ſuffiſoit à défendre le corps.

Digitized by Google

PELTA, bouclier petit & léger, dont on rapporte l'invention aux Amazones. Il avoit, dit Julius Pollux, la forme d'une feuille de lierre; il étoit échancré à la partie supérieure en forme de croissant.

PILUM. C'étoit un trait plus léger que le *verutum*. Le bois en avoit la grosseur d'un doigt & deux coudées de long. Le fer étoit long d'un palme, & si mince vers la pointe qu'il s'émoussoit après avoir une fois frappé, ce qui le rendoit inutile à l'ennemi. Il se nommoit *spiculum* du temps de Végece.

SAGUM, saye, sorte de tunique militaire, sans manches, que les Romains avoient empruntée des Gaulois, & qui étoit assez large pour se revêtir pas dessus l'armure.

SARISSE, lance macédonienne, qui avoit jusqu'à quatorze coudées de long.

SCUTUM, écu; c'étoit le grand bouclier des Romains, fait dans la forme de ces tuiles qui s'arrondissent en dehors & sont concaves en dedans. Sa largeur étoit de deux pieds & demi, & sa longueur de quatre pieds. Il étoit composé de deux planches parfaitement collées & recouvert d'une peau de veau ou de quelqu'autre animal. Une bande de fer le fortifioit en haut & en bas; en haut pour recevoir les coups d'épée, en bas pour qu'il ne fût pas rongé par la terre. Au milieu étoit une plaque de fer à l'épreuve des coups les plus violens.

SIEGES. L'art d'attaquer & de défendre les places

Digitized by Google

a été fort imparfait jusqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Mais les sièges étoient d'autant plus terribles, que les machines moins actives & moins destructives en prolongoient davantage la durée. Les assiégés, privés de tout, & souvent même de l'espérance, languissoient dans une longue attente de la mort dont ils cherchoient toujours à reculer l'instant. Sans ressources, ils ne se rendoient pas encore, parce que la férocité du droit de la guerre les condamnoit presque toujours à la mort ou à l'esclavage. On vit trop souvent, dans des villes assiégées, les défenseurs de la place se nourrir de la chair de leurs morts, des femmes déchirer & dévorer leurs enfans, d'autres faire des provisions de chairs humaines salées.

Les fortifications consistoient en de hautes & épaisses murailles, des tours & des fossés. On les défendoit, en jettant sur les assiégeans, des pierres, des poutres, des meubles, des tuiles, des graisses & des huiles bouillantes. On lançoit sur les machines des traits enflammés, enveloppés d'étoupes & enduits de poix & de bitume.

Les assiégeans employoient pour battre les murailles, les béliers, les énormes pierres lancées par les catapultes, la sappe qu'ils faisoient à couvert sous leurs mantelets. Ils montoient à l'escalade en faisant la tortue pour se garantir des pierres que les assiégés rouloient sur eux. Ils construisoient des tours roulantes qui les élevoient à la hauteur des remparts, avec lesquels ils s'établissoient même une communication par le moyen d'un pont qu'ils y jettoient. On pourroit s'étendre davantage sur les moyens que les anciens employoient pour l'attaque & la défense des places

Digitized by Google

mais il eſt inutile ici d'entaſſer ce qui ne ſeroit d'aucun uſage aux arts pittoreſques.

[illegible]LUM étoit le javelot ; ſon nom ſemble venir du [illegible]t grec *télé* qui ſignifie *loin*, parce qu'en effet il ſe lançoit de loin.

TENTES. Les *tentes* des anciens étoient à peu près de la forme des nôtres ; mais quand on devoit reſter longtemps campé, on les rendoit plus ſolides en les couvrant d'un toit de bois, ou plutôt au lieu de *tentes*, on conſtruiſoit alors des barraques. Les *tentes* ou barraques des chefs, étoient ſouvent entourées de fortes barricades ; on prenoit ſur tout cette précaution pour la *tente* du Queſteur, parce qu'elle étoit le dépôt du tréſor.

TORTUE. Ce mot eſt conſacré dans notre langue, & il n'eſt plus permis de le changer : mais on peut obſerver que, dans l'origine, on auroit dû traduire par le mot voute, ce que les Romains appelloient *teſtudo* dans l'art militaire, c'eſt-à-dire, l'induſtrie qu'avoient leurs ſoldats de ſe faire une voute ou un toit de leurs boucliers réunis. Ils avoient emprunté cette expreſſion de l'architecture, & l'on ſait que, dans cet art, le mot *teſtudo* ſignifie une voute, parce qu'en effet la voute d'un bâtiment a quelque reſſemblance avec l'écaille de la tortue.

Quand les ſoldats grecs ou romains vouloient approcher d'une place, protéger des travailleurs, ou monter à l'eſcalade, ils ſe ſerroient, & rangeant au-deſſus de leurs têtes, leurs boucliers dans le même

Digitized by Google

ordre que se rangent les tuiles d'un toit, ils formoient une voute impénétrable aux traits légers, & sur laquelle rouloient les choses pesantes qu'on jettoit sur eux. Par le moyen de la tortue, ils se servoient quelque fois d'échelles à eux-mêmes, un second corps de soldats montant sur la voute que formoit le premier, & en formant lui-même une autre à son tour, sur laquelle pouvoit gravir un troisième. Les boucliers longs des Romains étoient encore plus commodes pour cette opération que les boucliers ronds des Grecs.

TOURS. Nous avons parlé des tours roulantes au mot *siége*. Elles avoient souvent plusieurs étages. A l'étage inférieur étoient les sappeurs; plus haut étoit suspendu le bélier; au niveau des remparts ennemis étoit un étage, où, par le moyen d'un pont, on combattoit corps à corps avec les assiégés comme dans la plaine; plusieurs étages encore supérieurs étoient remplis de guerriers qui lançoient des traits sur les défenseurs de la place. Les tours étoient encore en usage dans le XIV^e^. siécle, comme la plupart des armes & des machines anciennes.

TRIBUNAL, endroit élevé, d'où les magistrats haranguoient le peuple, & les généraux les soldats. Ce n'étoit souvent qu'une pierre quarrée, ou un monticule de terre revêtu de gazon. On élevoit toujours un *tribunal* dans les camps.

TROMPETTE. Les anciens avoient plusieurs instrumens guerriers que nous rassemblerons sous ce nom: la *trompette* proprement dite qui étoit droite, le *lituus*

Digitized by Google

qui ſe recourboit à l'extrêmité oppoſée à l'embouchure, le cornet qui ſe courboit aux deux extrêmités, le clairon qui formoit la ſpirale & reſſembloit aſſez à nos cors de chaſſe.

TUBICINE, celui qui ſonnoit de la trompette. Voyez *buccinateur.*

VERUTUM, ſorte de javelot, de la longueur de trois coudées. Le fer auſſi long que le bois, étoit accompagné de deux crochets en forme de hameçons, de ſorte qu'on ne pouvoit le retirer de la bleſſure ſans déchirer les chairs.

VISIERE. Les caſques des grecs avoient des *viſières* qui pouvoient ſe baiſſer. Voyez *caſque.* (*Article de M.* LEVESQUE.)

MINIATURE, (ſubſt. fem.). Genre de peinture en petit, dans lequel on employe des couleurs délayées à l'eau gommée. On ſe contente ordinairement de pointiller les chairs, & l'on peint à gouache les fonds & les draperies. On connoît cependant des miniatures où tout le travail eſt pointillé.

On a lieu de préſumer que ce genre eſt d'origine françoiſe. On voit en effet que les Italiens n'avoient point de terme dans leur langue pour le déſigner, ce qui prouve invinciblement qu'il ne leur appartenoit pas : on n'eſt obligé d'employer des mots étrangers que pour déſigner une induſtrie étrangère, & chaque peuple a, dans ſa langue, des noms pour faire connoître les arts dont il eſt l'inventeur. Le

Digitized by Google

Dante, dans ſon enfer, adreſſant la parole à un miniaturiſte italien, eſt obligé d'employer une périphraſe pour indiquer ſa profeſſion, & de dire que ſon art eſt celui que les Pariſiens nomment enluminure; c'étoit le nom qu'on donnoit alors en France à la *miniature*, & le Dante qui avoit vécu à Paris, ne pouvoit manquer d'en être bien informé. Il eſt donc très-vraiſemblable que les Italiens, qui ont appris des Grecs l'art de peindre à freſque & en moſaïque, ont reçu des François l'art de peindre en *miniature*.

Auſſi voit-on nos plus vieux manuſcrits enrichis de *miniatures* qui, par l'éclat de leurs couleurs, effacent ce qui a été fait dans le même genre depuis le quinzième ſiècle. Ces ouvrages ſont ordinairement relevés de doture. Le deſſin en eſt gothique, ainſi que les ajuſtemens; on voit que les auteurs de ces peintures ne ſavoient ni deſſiner le nud, ni jetter artiſtement des draperies; mais on y trouve des têtes qui ont un commencement de caractère & de vérité, & l'on peut croire que, du moins pour cette partie, ces artiſtes, ou ſi l'on veut ces ouvriers, conſultoient quelquefois la nature. Félibien témoigne avoir vu un manuſcrit françois, en vélin, que le caractère d'écriture & le ſtyle devoient faire rapporter au douzième ſiècle, & qui étoit orné d'un grand nombre de figures à la plume dont le deſſin n'étoit pas inférieur à celui des peintres de l'Italie au temps de Cimabué.

Les curieux trouveront amplement, à la Bibliothèque du Roi, de quoi confirmer le jugement de Félibien; ils verront que nos anciens miniaturiſtes ne peuvent être ſurpaſſés quant à la fineſſe du pinceau, qualité qui n'eſt pas mépriſable dans ce genre.

Digitized by Google

Comme leur emploi étoit d'orner les livres, l'université les prit sous sa protection, & les mit au nombre de ses suppôts, faveur qui n'étoit pas alors à dédaigner, par tous les privilèges qui l'accompagnoient.

La comparaison de nos vieux manuscrits, avec ceux que les autres nations chargeoient, dans le même temps, d'ornemens semblables, dépose en faveur de notre supériorité, & nous assure une gloire, dont en effet l'objet n'est pas considérable, mais qui vaut bien celle de plusieurs artistes Italiens des mêmes siècles, que l'Italien Vasari n'a pas cru indignes de ses éloges.

En suivant les différens âges de nos miniaturistes, on les voit faire des progrès à mesure que les ténèbres de l'ignorance se dissipent, & ces progrès deviennent plus sensibles sous le règne de Charles V, qui protégeoit les lettres & les arts encore au berceau. Le duc de Berry, frère de ce prince, les favorisoit, & recherchoit les manuscrits qu'ils ornèrent de leurs travaux. Ils ne paroissent pas même avoir déchu sous le règne malheureux de Charles VI. On peut voir, à la bibliothèque du Roi, le manuscrit de Salmon qui fut vraisemblablement présenté par l'auteur à ce monarque infortuné. Il est orné de miniatures très-soignées. Les têtes du Roi, du duc de Bourgogne, &c. paroissent être des portraits, & ce sont les seuls qui nous restent de ces princes. Ce manuscrit a appartenu à M. le duc de la Valière.

On peint en *miniature* sur ivoire & sur vélin. Dans l'un & l'autre genre le travail doit être savamment épargné, & l'artiste doit laisser travailler le vélin où l'ivoire qui lui sert de fond. Comme ce genre

Digitized by Google

tend par lui-même à une certaine froideur, il faut bien se garder de le finir d'une manière léchée ; des touches vives, justes & spirituelles doivent reveiller & animer les travaux. Ce genre est susceptible de tout ce qu'on appelle esprit dans l'art de dessiner & de peindre, ou plutôt il ne peut vivre que par l'*esprit*. *Voyez* ce mot. Nous parlerons des procédés particuliers à la *miniature*, dans le dictionnaire de la pratique des arts. (*Article de M.* LEVESQUE).

MINUTIEUX, (adj.). Se dit d'un artiste qui entre dans les plus petits détails de la nature. Quoique cette expression se prenne presque toujours en mauvaise part, il y a cependant des esprits qui sont partisans de l'excès des détails, & qui regardent le *minutieux* comme le degré de vérité le plus exquis. Il faut convenir qu'il y a des genres qui admettent les *minuties*, d'autres où elles ne sont pas supportables.

Sous quelqu'acception que l'on prenne le mot *minutieux*, il ne peut se rapporter qu'à l'exécution ; fort différent en cela de l'adjectif *mesquin*, qui n'est guère applicable qu'au *style*. Aussi voit on des statues & des tableaux dont le caractère de dessin est *mesquin*, & qui, loin d'être *minutieux*, n'ont pas même le degré de détails nécessaire aux vérités les plus communes. D'un autre côté, il est rare qu'un artiste *minutieux* ait une manière grande & large ; mais il peut n'être pas *mesquin*, défaut, qui suppose une petitesse de formes, une sécheresse de goût, qui peut fort bien se manifester sans aucuns détails.

Mais sans s'appesantir sur la différence de ces deux

expreſſions, différence qu'on aura déjà ſuffiſamment ſentie, revenons au *minutieux*, & examinons d'abord, s'il doit être jamais conſidéré comme un mérite; pour marcher ſurement dans cette diſcuſſion, il faut ſe repréſenter le *minutieux* dans le degré le plus éminent.

On a vu à Paris, en 1766, deux buſtes de Denner, peintre Hollandois, qui portoient la datte de 1740. L'un étoit un portrait de femme aſſez noble, & peu jeune; l'autre d'un homme dont la barbe longue d'une couple de lignes, ajoutoit encore à la trivialité de ſon caractère. Tous les détails de la peau, ſes plis, ſes pores mêmes, les cheveux, les prunelles, les poils étoient rendus par un *fini* qui avoit beſoin de l'examen à la loupe, comme on le fait pour les mêmes petites parties dans le naturel. Ce qu'il y avoit d'admirable dans ces ouvrages, c'eſt qu'ils étoient en même temps aſſez ſolides de maſſes pour devoir être trouvés beaux, dans un éloignement ordinaire. Alors, les détails diſparoiſſoient comme dans la nature, & on jouiſſoit de l'effet d'un bon enſemble. C'eſt aſſurément un grand & rare talent, que de ſavoir ainſi copier parfaitement ſon modèle, juſqu'aux plus petites parties qui le compoſent; mais en réfléchiſſant ſur les grands principes de l'art de peindre, nous ſommes portés à croire que cette grande recherche lui eſt non-ſeulement inutile, mais qu'elle eſt même contraire à ſes premières lois.

En effet, que nous apprennent les premières règles de la perſpective? Elles nous diſent qu'un tableau eſt la copie d'un objet qui doit être regardé d'une aſſez grande diſtance pour que ſa totalité ſoit embraſſée d'un ſeul coup d'œil. Cet objet, comme l'ont

Digitized by Google

proposé tous les maîtres en cette science, est censé vû à travers un chassis représenté par les bords du tableau, ou par l'*arrasement* de sa bordure. Or, du point de distance obligé selon toutes les règles de l'optique, à l'objet proposé pour modèle, il est impossible d'appercevoir les détails subtils de la nature; donc c'est un défaut que de les exprimer; donc c'en est un que d'être *minutieux*.

Si cependant un artiste enthousiaste de ce genre de beauté, & rejettant le principe fondamental que nous venons de poser, se livroit au charme de cet excès de *rendu*, le considérant comme le plus haut degré de perfection, il faudroit au moins qu'il s'approchât infiniment de l'objet pour y voir ces détails, en supposant qu'il pût le faire sans loupe. Mais alors on sent qu'il courroit le risque de ne pas conserver l'*ensemble* dans son ouvrage : car en approchant si fort son œil de l'objet naturel, chaque point principal de son observation seroit autant de point de vue, & alors dans la même *tête* placée à la hauteur de son œil, il pourroit voir l'orbite en-dessous, & la lèvre inférieure, ainsi que le menton, en dessus.

On nous objectera que Denner a su conserver son *ensemble* perspectif avec tous ces détails : mais qui se flattera d'un talent si remarquable & si distingué, sans lequel il n'eût fait que des ouvrages ridicules; qui pourra n'être pas effrayé des combinaisons laborieuses que cette réunion de *minuties* & de l'ensemble lui a coutées; enfin qui posèdera la miraculeuse perspicacité de son organe ?

Au surplus, en convenant de tout son talent, qu'en peut-il provenir de si distingué ? Rien autre chose,

Digitized by Google

ſinon, qu'il étoit le réſultat d'une grande patience, d'un eſprit *minutieux*. Encore ce réſultat, mérite de la difficulté vaincue, eſt-il perdu dès que l'on conſidère l'ouvrage à une diſtance égale à celle que les objets de la nature même doivent être conſidérés par le commun des organes, c'eſt-à-dire, au moins, à trois ou quatre pieds de l'œil pour un petit buſte.

Il nous reſte à examiner à quel genre une exécution *minutieuſe* peut être convenable. Nous penſons qu'elle doit être l'apanage des peintres de fleurs; & d'autres petits objets délicats qu'on ſe plaît tant à conſidérer de très-près dans le naturel. C'eſt même à cette exécution que les peintres de ces genres agréables doivent leur principal mérite, puiſque leur travail n'eſt pas ſuſceptible de celui qui dépend des hautes connoiſſances, de l'imagination, ou des ſentimens de l'ame. Ainſi les *minutieuſes* beautés des Van-Huyſum, des Vezendael & des Mignon, méritent notre eſtime, par le plaiſir que peut procurer une fidèle & précieuſe imitation des miracles de la nature.

Pour le portrait, nous penſons que la recherche des détails *minutieux* en ôte preſque toujours l'eſprit général & la grandeur, & rend le peintre qui s'y livre incapable d'acquerir les belles & nobles qualités dont Lefevre, Champagne, de Troi père, Velaſquès, Van-Dick & le Titien nous ont donné de ſi grands exemples.

Mais ſi l'on tolère l'exécution *minutieuſe* des broderies & des dentelles dans les tableaux ordinairement peu attachans par l'impreſſion; ſi même elle devient un mérite eſſentiel dans les genres dont le ſeul pouvoir eſt de charmer les yeux, elle eſt abſolument

Digitized by Google

intolérable dans la ſculpture, & dans le grand genre, où ſont déplacés tous les détails qui peuvent diſtraire du vrai but de l'hiſtoire & de la poëſie, qui eſt d'inſtruire & de toucher; où, non-ſeulement les *minuties* des objets naturels ne ſont pas admiſſibles, mais où ils ne ſont que dégrader l'art; où loin de tendre enfin à piquer l'intérêt par la peinture détaillée des corps divers, on ne doit excluſivement employer l'art qu'à les faire agir & exprimer par l'excellence du choix des *agrémens* & des formes. (*Article de M.* ROBIN.)

MIROIR, (ſubſt. maſc.) Quand tu voudras voir, dit Léonard de Vinci, ſi ta peinture eſt conforme aux objets que tu fais d'après nature, prends un *miroir*, fais y mirer l'objet, & compare cet objet avec ce que tu as peint. Le *miroir* eſt plat, & il te montre les objets relevés; la peinture fait la même choſe. La peinture n'a qu'une ſeule ſurface; il en eſt de même du *miroir*. Le *miroir* & la peinture montrent la repréſentation entourée d'ombre & de lumière, & la font également paroître éloignée de la ſurface.

Comme il eſt aiſé de ſe tromper ſoi-même, dit Félibien, en regardant toujours d'une manière ce que l'on veut imiter, & qu'en demeurant long-temps ſur ſon ouvrage, on n'en reconnoît plus les défauts, il eſt bon de conſulter quelquefois le *miroir* : car en examinant toutes les figures en particulier, on en découvre plus aiſément les défauts, le *miroir* étant un ami fidèle qui ne flatte point, & qui a l'induſtrie de retourner l'ouvrage d'une autre manière; comme pour en ſuppoſer un autre dont on peut juger ſans prévention.

Digitized by Google

De Piles conseille aux peintres l'usage du *miroir* convexe, qui enchérit sur la nature pour l'unité d'objet dans la vision. Tous les objets qui s'y voyent font un coup-d'œil & un tout ensemble plus agréable que ne seroient les mêmes objets dans un *miroir* ordinaire, & que la nature même. Il faut supposer le *miroir* convexe d'une mesure raisonnable, & non de ceux qui pour être parties d'une trop petite circonférence, corrompent trop la forme des objets. Ces sortes de *miroirs* pourroient être utilement consultés pour les objets particuliers, comme pour le général du tout ensemble.

M O

MODE, (subst. fem.). Les *modes*, dans les vêtemens, sont quelquefois si bisarres, & si éloignées de la véritable destination des habits, qu'elles cachent & déguisent la nature. Il y en a même qui la gênent & la contrarient au point de la pervertir; & quand elles ont long-temps triomphé, elles empêchent de la reconnoître, parce qu'on prend alors pour la nature les changemens qu'elles y ont causés. Qui, par exemple, dans nos villes où tous les individus ont été maniérés par l'art, n'est pas persuadé que la nature veut qu'on porte la tête fort droite, & les pieds en dehors? Cependant la structure & la connexion des os prouvent que telle n'est pas la position naturelle des pieds, & dans un sujet bien conformé, on reconnoît par la disposition des vertèbres que la tête doit être légèrement inclinée. L'action d'avancer la poitrine gêne la respiration; la nature ne veut donc pas qu'elle

Digitized by Google

ſoit avancée. Pour tenir les genoux tendus, il faut faire un certain effort, & cet effort prouve que cette tenſion eſt un mouvement peu naturel.

Si l'on a le coude appuyé ſans que la main ſoit ſoutenue, cette main inactive tombe par ſon propre poids, & le poignet s'arrondit : mais il y eut un temps où les maîtres de danſe prononçoient qu'un poignet rond étoit une difformité; on les croyoit, &, contre le vœu de la nature, les poignets ceſſoient de s'arrondir.

La ſituation la plus commode de chacune des parties dans les différentes poſitions du corps, eſt toujours auſſi la ſituation la plus naturelle, & par conſéquent la plus véritablement gracieuſe, parce que la vraie grace eſt toujours unie à la nature.

On a jugé à propos, depuis environ quarante ans, de porter des ſouliers pointus : il a fallu que le pied ſe formât dans ces moules qui le bleſſent; ainſi les pieds des gens bien chauſſés ne ſont plus les pieds de la nature. Il faut que les artiſtes cherchent, pour cette partie, des modèles dans les individus des dernières claſſes de la ſociété, qui n'ont jamais porté que de larges chauſſures. Pour ne pas imiter des pieds déformés par les ſouliers à la mode, ils ſont obligés d'étudier des pieds déformés par les fatigues, & par conſéquent, ils ne trouvent nulle part la nature dans ſa beauté.

La nature, en deſtinant les femmes à être mères, leur a donné un vaſte baſſin, capable de contenir le fruit qu'elles doivent porter. Cet élargiſſement des hanches fait que, par oppoſition, la taille paroît plus fine; conformation qui a la beauté convenable à ſon uſage,

Digitized by Google

uſage, mais en effet moins belle par elle-même que celle des hommes qui eſt plus coulante. Cependant les femmes ont outré ce défaut, ſi l'on peut appeller défaut, ce qui répond au vœu de la nature. A force de ſe comprimer dans des corps de baleine, elles ont obligé leur taille à contracter un étranglement difforme, &, comme ſi cet étranglement n'étoit pas encore aſſez défectueux, elles ont ajouté à la largeur de leurs hanches par la parure qu'elles nomment panier, bouffant, &c. Par ces deux moyens réunis, elles ſont parvenues à ſe donner une difformité durable, & à y joindre une difformité poſtiche.

Ce n'eſt pas, comme l'obſerve M. Reynolds, un travail peu difficile au peintre, de diſtinguer la conformation donnée par la nature, de la conformation artificielle. Une longue habitude a donné aux effets de l'art, l'apparence de la nature, &, pour reconnoître celle-ci, l'artiſte eſt obligé de recourir aux ſtatues antiques, faites dans un temps où les *modes* n'avoient pas encore altéré le naturel.

» Qu'il ſoit permis, ſi l'on veut, dit M. Reynolds, aux arts méchaniques & de luxe de ſacrifier » à la *mode*; mais elle ne doit jamais influer ſur l'art. » Il faut que le peintre ſe garde bien de prendre les » avortons qu'elle produit pour les vrais nourriſſons » de la nature; il eſt néceſſaire auſſi qu'il renonce à » tout préjugé en faveur de ſon ſiècle & de ſon pays, » & qu'il mépriſe les coſtumes momentanés & locaux » pour ne s'arrêter qu'à ces uſages généraux qui ſont » les mêmes dans tous les lieux & dans tous les temps. » Il conſacre ſes ouvrages à tous les peuples & » à tous les ſiècles; il en appelle à la poſtérité pour

» les juger, & dit avec Zeuxis : *Je peins pour l'é-*
» *ternité.*

» Le peu de soin qu'on apporte à distinguer les » usages modernes des habitudes naturelles du corps, » conduit à ce style ridicule, adopté par quelques » peintres, qui ont donné aux héros de la Grèce les » airs & les graces maniérées de la Cour de Louis XIV : » absurdité aussi grande, pour ainsi dire, que s'ils les » avoient habillés à la mode de cette Cour. « (*Article extrait en grande partie de M.* REYNOLDS.)

MODÈLE, (subst. masc.) terme de peinture. C'est le nom que l'on donne à un homme ou une femme que l'on pose nud pour servir d'objet d'étude. Le dessin que l'on fait d'après ce *modèle* se nomme académie.

Ce qui a été dit dans plusieurs articles de ce dictionnaire sur la méthode de choisir en divers sujets les différentes beautés qui leur sont propres, pour en composer une beauté parfaite, de corriger la nature vivante d'après les idées du beau, que l'antique nous a transmises, ne doit pas être observé par l'élève qui étudie d'après le *modèle*. Il faut bien distinguer les opérations de l'artiste qui crée, de celles de l'artiste qui étudie.

L'objet de l'étude, d'après le *modèle*, est de rendre l'œil juste, d'habituer la main à bien saisir & bien rendre ce que l'œil a bien vu, de faire connoître les différentes formes, les divers mouvemens de la nature vivante. La plus grande précision peut seule donner à cette étude toute son utilité. Autant dans les tableaux, & sur-tout dans ceux dont les sujets sont

héroïques, il faut rechercher le beau idéal, ce beau qui ne se trouve jamais réuni dans un seul individu, autant dans les études, il faut s'astreindre à la simple imitation de l'objet qu'on étudie. Mais l'étude faite, il est très-utile d'en conférer les parties à celles des plus belles figures antiques qui y répondent.

Des maîtres ont proposé de rendre quelquefois cette comparaison plus facile encore, en posant le *modèle* dans la même attitude que quelques-unes des statues de l'antiquité; ainsi les élèves pourroient comparer toutes les parties du modèle vivant, avec ces mêmes parties conformes au plus beau choix fait par les grands artistes de la Grèce.

On s'est plaint justement de ce que, dans de grandes écoles, on n'avoit qu'un seul *modèle*, ou deux tout ou plus. C'est ne donner aux étudians que l'idée d'une seule nature, c'est leur en cacher les innombrables variétés, c'est les accoutumer à la manière, même en les faisant travailler d'après nature. Car représenter toujours une même nature, c'est aussi bien être maniéré, quoiqu'on l'imite d'après un *modèle* vivant, que si on la créoit d'après la pratique qu'on se seroit faite. On n'est porté que trop naturellement à se faire une certaine idée de formes qu'on ramène fréquemment avec une sorte de prédilection, sans fortifier encore ce penchant par le vice des études.

Le mal s'accroît, parce que les élèves & même les maîtres, quand ils font en particulier des études pour des tableaux prennent ordinairement le *modèle* de l'académie, soit par l'estime que l'habitude leur donne de ses formes, soit parce qu'il est plus habile à tenir une pose qu'un modèle moins exercé. Le ta-

Digitized by Google

bleau eût-il douze, vingt figures, elles ſont ſouvent toutes étudiées d'après ce *modele*, comme ſi l'artiſte craignoit de répandre trop de variété dans ſes ouvrages. Cependant il cherche cette variété, & pour y parvenir, il travaille d'idée d'après nature, chargeant les formes du *modèle* s'il fait un Hercule, & les adouciſſant s'il fait un Apollon.

Un *modèle*, nommé Deſchamps, a poſé pendant plus de quarante ans à l'académie de Paris. Pendant cette longue période de temps, preſque toutes les figures des tableaux de l'école françoiſe ont été étudiées d'après Deſchamps : tantôt Deſchamps étoit Mercure toujours jeune, tantôt il étoit le terrible Mars, tantôt Neptune, Pluton, Jupiter. Ceux qui avoient quelqu'habitude de l'école reconnoiſſoient l'éternel Deſchamps dans les différens ouvrages des peintres & des ſtatuaires, & admiroient les nombreuſes métamorphoſes qu'on lui faiſoit ſubir. Il n'y avoit pas juſqu'à ſa tête qui ne ſe fit quelquefois reconnoître, & l'on étoit étonné de voir ſa face un peu bachique, devenue celle d'un héros ou d'un dieu. Il eſt vrai que ce *modèle* étoit beau ; mais Zeuxis raſſembloit les beautés de toute une ville, pour en former une ſeule beauté, & les artiſtes françois, au contraire, prenoient une ſeule beauté pour en faire toutes les beautés différentes. (*Article de M.* LEVESQUE).

MODÈLE. (Terme de ſculpture). Comme il eſt aiſé de perdre un bloc de marbre, ſi l'on en ôte plus qu'il ne faut pour produire l'ouvrage qu'on ſe propoſe ; comme d'ailleurs le marbre ne ſe manie pas aiſément, ainſi qu'une ſubſtance molle qu'on pétrit

Digitized by Google

à volonté ; comme il eſt très-difficile d'y faire certaines corrections, & que d'autres ſont même abſolument impoſſibles ; l'artiſte commence par produire ſon idée en argille : c'eſt ce qu'on appelle un *modèle*. Le travail en marbre n'eſt qu'une copie faite, ou du moins terminée de la main du maître, & à laquelle il ajoute ſouvent des beautés qui ne ſe trouvoient pas ſur ſon original.

Il eſt poſſible à la rigueur de faire, ſans *modèle*, au moins une mauvaiſe figure de pierre : c'eſt vraiſemblablement ainſi qu'ont travaillé les premiers inventeurs de l'art, & cette méthode haſardée fut auſſi probablement celle des ſculpteurs gothiques. Il ſuffiſoit pour eux que la pierre taillée eût groſſièrement la figure humaine. Mais comme on ne peut jetter un ouvrage en bronze ſans que le métal ſoit ſoutenu d'un noyau, & enveloppé d'un moule, & que le moule doit ſe prendre ſur un *modèle*, on a été obligé de faire un *modèle* dès la première fois qu'on a exécuté un ouvrage en bronze.

Quand Pline rapporte l'invention des *modèles* à Dibutade de Sicyone, ou aux Samiens Rhécus & Théodore, il faut donc entendre ſeulement que ce fut Dibutade qui fit cette découverte à Sicyone, qu'elle avoit été faite auparavant à Samos, par Théodore & Rhécus, & que long-temps encore auparavant, elle avoit été faite en Egypte, puiſque les Egyptiens avoient fait des ouvrages en bronze avant que les arts fuſſent connus dans la Grèce. Il en eſt ainſi d'un grand nombre d'inventions qui ſont nées en des temps différens, dans les différentes contrées.

On lit dans l'ancienne Encyclopédie, que les ſculp-

teurs nomment *modèles* des figures de terre &c. qu'ils *ébauchent* pour leur ſervir de deſſin. Cette manière de s'énoncer n'eſt pas exacte & doit tromper les lecteurs qui ne connoiſſent point les arts. Il eſt bien vrai que les ſculpteurs font d'abord un ou pluſieurs *modèles* qui ne ſont que des *ébauches*, des premières penſées, comme les peintres ont coutume de faire une première eſquiſſe : mais le *modèle* d'après lequel doit être travaillé le marbre, ou ſur lequel doit être fait le moule, eſt à peu près auſſi terminé que le ſera dans la ſuite le marbre ou le bronze. On ſent que cela doit être ainſi, puiſque c'eſt ſur le *modèle* que ſe prendront les meſures qui ſeront reportées ſur le marbre, & que c'eſt auſſi ſur le *modèle* que ſe prendra le moule dans lequel ſera fondu le bronze. On ſait que les ſtatuaires évitent, autant qu'il leur eſt poſſible, que le bronze ait beſoin d'un travail fait après coup, d'autant plus qu'au moins chez les modernes, ce travail eſt confié à des mains étrangères.

On lit dans le même ouvrage, que les anciens faiſoient leurs *modèles* en cire, & que les modernes y ont ſubſtitué l'argille : & quelques lignes plus bas on y trouve la preuve qu'ils ont employé l'argille, ainſi que les modernes, & même, ce qui eſt moins certain, que leurs premiers *modèles* ont été d'argille. Ce qu'il y a de vrai, c'eſt que dans l'antiquité, comme à préſent, on a fait des *modèles* de cire, qu'on en a fait de terre, & que dans tous les temps on a dû préférer la dernière ſubſtance, au moins pour les grands *modèles*. Il eſt même vraiſemblable qu'elle a toujours été généralement préférée, parce qu'elle ſe manie plus aiſément.

Digitized by Google

Autre erreur du même ouvrage. On y lit que l'argille, en se séchant, souffre une diminution inégale dans toutes ses parties, que *les petites parties de la figure se séchant plus vîte que les grandes, le corps, comme la plus forte de toutes, se seche le dernier, & perd en même temps moins de sa masse que les premieres.*

A cette objection d'un amateur, nous opposerons la réponse d'un artiste éclairé par une longue expérience, M. Falconet. » Cela seroit, dit cet habile statuaire, » contre les loix les plus simples & les plus connues » de la physique; & voici ce que ces loix & l'expé- » rience démontrent journellement aux sculpteurs qui » font des *modèles* d'argille.

» Ces *modèles* étant faits d'une même matière, & » cette matière étant également humide, la sécheresse » produit une retraite égale & proportionnée aux dif- » férentes parties. Le col d'une figure, par exemple, » qui auroit trois pouces de grosseur, se réduiroit, » en séchant, à deux pouces neuf lignes, tandis que » le corps, qui auroit sept pouces & demi de large, » n'auroit plus que six pouces dix lignes, la retraite » supposée à un douzième : cette règle est constante, » quelque forme que le sculpteur donne à son *modèle*.

» Mais il est un inconvénient dont on ne parle pas, » qui est cependant essentiel, & que la seule réflexion, » sans l'expérience, auroit dû suggérer : c'est la ré- » duction inégale de la hauteur du *modèle*, comparée » à celle de sa largeur. Tout corps humide, dont » les parties ne sont pas contenues sur leur hauteur » par des membranes solides, comme le bois, pose » & s'affaisse sur lui-même. Ainsi, une figure d'argille,

» en proportion de ſa hauteur & du poids de la terre, » eſt ſujette à cet inconvénient dont il falloit parler, » puiſqu'il engage le ſculpteur à des précautions par- » ticulières : celles, par exemple, de commencer ſa » figure plus longue qu'il ne faut, ou d'en tenir la » plinthe aſſez épaiſſe pour y retrouver la longueur » néceſſaire, quand il s'apperçoit que ſa figure eſt de- » venue trop courte ».

Après avoir établi fauſſement la diminution du *modèle*, on donne un faux moyen d'y remédier. *Ce moyen eſt de faire un modele d'argille, de l'imprimer dans du plâtre & de jetter enſuite de la cire fondue dans le moule.* Mais on ne peut pas imprimer un *modèle* tout humide ; il aura donc éprouvé une diminution avant d'être moulé : la cire en ſe refroidiſſant en éprouve une elle-même ; c'eſt donc remedier par deux défauts à un prétendu défaut. On ſait d'ailleurs que les cires en ſortant du moule, ont beſoin d'être reparées ; elles ne ſont donc pas, comme le *modèle*, le travail vierge de l'artiſte. On continuera donc de ne recourir au procédé conſeillé par M. de Jaucourt, auteur de l'article *modèle*, dans l'ancienne Encyclopédie, que lorſque ce procédé ſera néceſſaire, comme pour les fontes en bronze. D'ailleurs les artiſtes continueront de faire du premier coup leurs *modèles* en cire ou en argille, comme ils le trouveront plus convenable.

M. de Jeaucourt ſoupçonne que les anciens différoient des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après leurs *modèles* ; il en donne pour preuve qu'on ne s'apperçoit pas, même *dans les antiques d'un rang inférieur, que le ciſeau y ait enlevé en quelqu'endroit plus qu'il ne falloit.*

Digitized by Google

S'il y a des antiques d'un rang inférieur, c'eſt qu'elles pechent par la proportion ou par la beauté des formes : on n'a donc pas enlevé préciſément par tout ce qu'il falloit de marbre pour produire ces formes & ces proportions. La plus belle ſtatue poſſible eſt dans le bloc de marbre qui entre dans l'attellier du ſculpteur : s'il ne ſait pas en tirer cette ſtatue, c'eſt qu'il n'a pas l'habileté d'enlever avec préciſion ce qu'il faut du marbre qui la cache ; c'eſt qu'il ôte trop ou trop peu de marbre. Si M. de Jaucourt accorde que des artiſtes modernes ont fait de belles ſtatues, ils n'ont donc pas enlevé plus de marbre qu'il ne falloit ; & ſi l'on voit des ſtatues médiocres, il ne faut pas ſuppoſer que l'artiſte ait, par maladreſſe, enlevé trop de marbre ; mais qu'il n'avoit dans la penſée qu'un *modèle* médiocre, duquel a réſulté un médiocre *modèle* en argille, d'après lequel il a fait une médiocre ſtatue.

Il ſe peut que les anciens différaſſent en quelque choſe des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après le *modèle* ; mais cette différence devoit être peu importante, & ſans doute le réſultat étoit le même. Les modernes eux-mêmes ont, à cet égard, changé pluſieurs fois de procédé. Voici comme M. Falconet décrit en abregé celui qui eſt maintenant en uſage.

» On place deux chaſſis pareils, marqués de diviſions » ſemblables, l'un au-deſſus du marbre, l'autre, au- » deſſus du *modèle*, on y poſe un fil avec un plomb » attaché au bout, ſur chaque facē du chaſſis ; ces fils » tombant juſqu'au bas de la figure, parcourent le » chaſſis à volonté ; on préſente horizontalement une

Digitized by Google

» fiche de bois dont la pointe touche le *modèle* aux » endroits où l'on veut prendre une mesure, pour la » rapporter sur le marbre, & la section de la fiche » avec le fil étant marquée, donne la mesure dont » on a besoin ».

M. de Jaucourt croyoit que ces mesures devoient rendre l'artiste timide; il supposoit que les anciens avoient eu plus de hardiesse, & que, par conséquent, ils avoient eu aussi un autre procédé. Comme Michel-Ange a coupé le marbre avec une hardiesse qui tenoit de l'audace & de la témérité; il veut que ce grand statuaire eût trouvé une route particulière & nouvelle, & il regrette qu'il n'ait pas daigné la communiquer aux artistes. Mais on sait qu'elle étoit la route que suivoient les sculpteurs du temps de Michel-Ange, & c'est insulter à sa mémoire que de le regarder comme un charlatan à secrets.

Le procédé des mesures a toujours été nécessaire, parce que la coupe du marbre a, de tous les temps, exigé de grandes précautions, & parce que, de tous les temps, l'artiste après avoir fait son *modèle*, a chargé un ouvrier subalterne de dégrossir le marbre, & de l'approcher plus ou moins de la forme de ce *modèle*. Il perdroit un temps inutile & précieux, s'il se chargeoit lui-même de ce premier travail; mais il risqueroit aussi de perdre son marbre, s'il ne donnoit pas à l'ouvrier un moyen sûr de suivre des mesures précises. » La voie méchanique des mesures, dit M. Falconet, » n'est principalement que pour l'ouvrier qui ébauche » la figure; l'artiste qui la prend de ses mains, pour » la faire & la finir lui-même, voit les beautés du » *modèle* qu'il a fait, en ajoute ordinairement sur le

Digitized by Google

» marbre, & n'a de méthode alors que ſes propres » obſervations, ſon goût, ſon génie, & la nature. » Ainſi Michel-Ange dont la méthode eſt invoquée, » on ne ſait trop pourquoi, auroit dû plutôt nous laiſſer » ſa chaleur, ſa pratique, ſa hardieſſe étonnante à tra- » vailler le marbre, que cette route particulière & » nouvelle que l'on prétend qu'il fraya, & qui ce- » pendant n'a pas empêché ce grand ſculpteur d'eſ- » tropier ſavamment plus d'une figure de marbre ».

Ce que M. Falconet avance ici eſt prouvé par quelques ouvrages que Michel-Ange a laiſſé imparfaits, & qu'il n'auroit pu terminer, parce que, dans l'impétuoſité de ſon travail, il avoit trop entamé le bloc.

Mais quand il ſeroit vrai qu'aucun ſtatuaire moderne n'eût la hardieſſe & la liberté des artiſtes de l'ancienne Grèce, & de Michel-Ange, il ne faudroit pas attribuer leur timidité au procédé qu'ils ſuivent en travaillant le marbre d'après le *modèle*, puiſque rien ne leur défend, quand ils ont reçu leur bloc dégroſſi par la main d'un ouvrier, de travailler avec une liberté de maîtres.

Il faut avouer que nous avons eu des artiſtes très-habiles à faire de beaux *modèles*, qui ont dû à cette habileté une grande réputation, & qui avoient très-peu d'habitude de travailler le marbre. Après avoir fait dégroſſir le bloc par un ouvrier ſubalterne, ils étoient obligés d'avoir recours, pour avancer le travail, & l'approcher autant qu'il étoit poſſible du *modèle*, à des artiſtes fort habiles, non pas peut-être dans l'art de créer, mais dans celui de copier très-exactement en marbre. Eux-mêmes recevant enfin l'ouvrage à très-peu près terminé, ne faiſoient qu'y donner

Digitized by Google

timidement quelques petits coups d'outils ; ils le frottoient & le careſſoient plutôt qu'ils ne le travailloient. Mais on ne ſauroit dire en général que leur procédé fût celui des modernes. Je ne me rappelle plus quel ſculpteur appelloit ces artiſtes trop peu ouvriers, des *potiers de terre*. Ils ſe vengoient en traitant de *marbriers* les artiſtes-ſavans à travailler le marbre, mais moins heureux à compoſer de belles ſtatues. Malgré ces reproches mutuels, il eſt aiſé de ſentir qu'il doit réſulter pour l'art un grand avantage de la réunion des deux talens. L'ouvrage joint alors, à la beauté des formes & des proportions, une hardieſſe de touche, un feu d'exécution qu'il ne peut recevoir que de la main du maître. C'eſt là peut-être ce que vouloit dire M. de Jaucourt, & ce qu'il n'a pas dit.

Mais ſi ces deux qualités ne peuvent être conſtamment réunies, il faut avouer que l'artiſte qui ſait faire de très-beaux *modèles*, trouvera toujours des ouvriers capables de les rendre en marbre peut-être avec un peu de froideur d'exécution, mais avec la préciſion la plus exacte, & qu'il eſt bien préférable au ſculpteur qui ſait très-bien tailler le marbre, mais qui ne ſait *modèler* que des ouvrages médiocres. On ſait que le Bernin & notre Bouchardon faiſoient conſidérablement avancer le marbre d'après leurs *modèles*. C'étoit peut-être moins l'habileté du métier qui leur manquoit, que la patience de faire une ſeconde fois, ſur une matière réſiſtante, ce qu'ils avoient déjà fait ſi bien avec une ſubſtance plus docile. Nous ne prétendons par les louer ici d'avoir négligé la manœuvre de leur art ; mais nous n'oſerions non plus les condamner. Pendant que d'habiles ouvriers traduiſoient en marbre

Digitized by Google

les beaux *modèles* de Bouchardon, il en compoſoit de nouveaux, ou il conſacroit ſes laborieux loiſirs à faire ces deſſins ſi ſavans & ſi purs, que les amateurs recherchent avec tant d'avidité.

Quoique ſouvent, comme on l'a dit, un ſavant maître ajoute ſur le marbre des perfections nouvelles à ſon ouvrage, cependant les beautés d'une excellente ſtatue en marbre, & celles d'un excellent *modèle* peuvent ſe balancer, parce qu'elles ne ſont pas toutes du même genre. Celles qui tiennent aux formes & aux proportions ſont les mêmes; celles qui tiennent à l'exécution ſont différentes. Le *modèle* étant fait d'une matière flexible, ſes beautés reſpirent la facilité, le goût & même le ragoût: on aime à ſentir & à ſuivre les traces variées du doigt qui s'eſt promené ſur tout l'ouvrage; on aime à reconnoître ces coups d'ébauchoir, tantôt hardis, tantot badins, qui donnent ici le feu & la vivacité à un œil, l'eſprit à une bouche, le ſentiment à une narine, & là une aimable légèreté à un linge flottant, à une boucle de cheveux. Le travail du marbre eſt plus difficile, & par conſéquent plus auſtère; il eſt moins ſuſceptible d'eſprit, mais il eſt plus capable de fierté; il ſe refuſe au badinage de la main, mais l'empreinte du ſentiment y eſt plus profonde; on reconnoît en général qu'il a couté davantage, mais on jouit de l'habileté de l'artiſte par-tout où l'on ne peut s'appercevoir qu'il lui ait couté. Souvent la ſtatue étonne plus, & le *modèle* ſe fait plus aimer: ſouvent auſſi l'œil avide, & incertain ſe porte de l'un à l'autre, & n'oſe dicter à l'eſprit aucun jugement. Il faut avouer cependant qu'en général, ſans parler de ce qui tient à l'art, l'éclat doux & tranquille du marbre

Digitized by Google

lui obtient la préférence. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MODELER (Verbe act.) *faire un modèle.* Le fait-on en terre ? on ſe ſert d'une argille bien lavée, bien nétoyée, bien pétrie. En l'employant, on la pétrit encore une fois dans les mains, on donne aux différens morceaux qu'on en prend la forme groſſière de ce qu'ils doivent repréſenter, & on acheve de perfectionner cette forme avec les doigts, ſurtout avec le pouce, & avec un inſtrument qu'on nomme ébauchoir.

Les fait-on en cire ? le procédé eſt le même, quoique plus difficile, parce que la cire eſt moins maniable. On prépare la cire en y mélant, par chaque livre, une demi-livre d'arcançon ou colophone, & quelquefois de la térébentine, & en faiſant fondre le tout avec de l'huile d'olive. On mêle plus ou moins d'huile, ſuivant qu'on veut rendre la cire plus ou moins maniable. Pour rendre plus agréable la couleur de ce mêlange, on y fait entrer un peu de brun-rouge ou de vermillon.

On fait auſſi, avec de la cire blanche, de fort petits bas-reliefs, en manière de camées, ſur des fonds d'ardoiſe, d'ébene &c. On a traité le portrait dans cette manière qui eſt, par rapport aux grands *modeles*, ce que les deſſins de Labelle ou de le Clerc ſont par rapport aux cartons de Raphaël ou de Jules-Romain. En général, dans tous les arts qui tiennent au deſſin, les ouvrages en petit compoſent un genre inférieur; mais, quand on y réuſſit, il n'eſt pas mépriſable.

Les *modèles* des figures colloſſales deſtinées à être fondues en bronze, ſe font de plâtre.

Digitized by Google

Nous avons dit ailleurs combien il eſt utile aux peintres de ſavoir *modeler*, & nous avons appuyé cette opinion de la pratique de pluſieurs grands maîtres. Un *modèle* vivant ne peut ſe poſer volant en l'air ou aſſis ſur des nuages; mais on peut placer une figure qu'on a *modelée* dans toutes les poſitions dont on a beſoin, la retourner, la changer de place, & étudier celle où elle ſe compoſe le mieux. On peut *modeler* toutes les figures qui doivent entrer dans la compoſition & même quelques-uns des principaux acceſſoires, & en changer la diſpoſition & l'ordonnance juſqu'à ce qu'on ſoit ſatisfait. Comme les ſculpteurs préfèrent ordinairement la terre, les peintres devront ſouvent préfèrer la cire pour *modeler* leurs petites figures, parce qu'ils reſteront maîtres de changer à leur gré les mouvemens de quelques parties en les pétriſſant de nouveau, au lieu que la terre ne peut plus ſe manier, quand une fois elle eſt ſèche.

MOELLEUX (adj.) Cette épithete énergique fait l'éloge du talent auquel on l'applique. C'eſt par ce mot que nous avons traduit en francois, le *morbido* des Italiens; car, on ſait que chez eux l'art avoit ſon langage, ayant que nous le connuſſions.

Quidit *moëlleux*, dit doux & agréable, quelque ſoit l'objet auquel on l'attribue. Ainſi, en peinture, en ſculpture, & en gravure, le *moëlleux* eſt un moyen qui contribue à exprimer le gracieux, & même la beauté.

Cette qualité n'eſt guere applicable qu'aux opérations de la main, & jamais à ce qui tient à l'invention, ni à tout ce qui dépend de l'eſprit. Ainſi on ne dira pas

Digitized by Google

d'une compoſition, d'une attitude, ni d'une expreſſion; quelles ſont *moëlleuſes*; mais on dit: ce tableau eſt d'un pinceau *moëlleux*; ce ſculpteur à une manière *moëlleuſe*; dans cette eſtampe les chairs ſont *moëlleuſes*, &c.

Entreprendre de rendre par la parole, tout ce qui s'entend dans les arts, par *moëlleux*, ſeroit un grand travail, & en même temps un travail inutile. L'examen d'un ouvrage ſec, net, ou éxécuté avec fermeté, à côté d'un autre qui ſera rendu d'une manière *moëlleuſe*, en apprendra plus en un clin d'œil, qu'un volume d'écriture.

Bornons-nous donc à faire ſentir de notre mieux ce que c'eſt qu'un ouvrage *moëlleux*, en lui oppoſant ce qui ne l'eſt abſolument pas, afin de montrer avec un peu de préciſion quelles ſont nos idées ſur ce point de pratique.

Le pinceau exceſſivement fondu & vaporeux eſt l'excès du *moëlleux*; ainſi *Grimou*, ni le *Cavalier Liberi* n'ont pas poſſedé ce mérite. L'éxécution molle & indéciſe eſt le défaut de ceux qui, cherchant le *moëlleux*, n'ont pas aſſez de ſavoir pour conſerver la juſteſſe, ou au moins la *déciſion* néceſſaire à l'expreſſion des formes.

Ce qu'on nomme en peinture le *fondu*, n'eſt pas toujours le *moëlleux*. Le Guide, & Annibal Carrache, ont bien fondu leurs couleurs; Louis Carrache, le Parmeſan & ſur-tout le Correge, ont été *moëlleux*.

En ſculpture, le Flamand, le Bernin, & le Puget ont éxécuté *moëlleuſement*. Nous ne connoiſſons pas d'ouvrages antiques dans leſquels on rencontre cet agrément; on peut en donner la raiſon. Le *moëlleux* eſt

eſt un mérite qui tient à la manière de faire; le ſavoir profond s'occupe moins de la façon dont il éxécute, que d'exprimer fortement ce qu'il voit, ce qu'il ſent; on ne peut donc guere trouver le *moëlleux*, tout aimable qu'il eſt, dans les ouvrages antiques. Ces premiers maîtres de l'art ont bien ſu faire tout juſqu'à la grace, ſans s'occuper des charmes de l'exécution, au lieu que la trop grande recherche, & l'eſtime exceſſive de la manière agréable tendent à l'éloignement du ſublime, & même à la chûte de l'art.

George Mantouan, & Marc-Antoine n'ont pas fait des eſtampes *moelleuſes* comme les Pontius, les Nanteuil, les Maſſon, & beaucoup d'autres; mais ils ont lu par leurs connoiſſances dans les formes rendre les traits ſublimes de Raphael, & même de Michel-Ange.

Quoi! s'écriera-t'on, ce *moëlleux* ſi vanté, ſi ſéduiſant ſeroit incompatible avec le grand ſtyle? vaine exclamation que ne fera pas celui qui ſait en quoi conſiſte le ſublime. (*Article de M. Robin.*)

Mœurs (ſubſt. fem.) La loi qu'Horace, & avant lui Ariſtote, & avant eux la raiſon avoit portée pour les Poëtes, doit être obſervée par les peintres: *ſervandi ſunt tibi mores*, (il faut obſerver les *mœurs*.)

Il eſt permis de ſe tromper, & même de prendre quelques licences ſur certains détails du coſtume. Ce ſeroit une ſévérité pédanteſque de faire à un artiſte de durs reproches, parce que, dans un tableau repréſentant quelque ſujet de l'antiquité, il auroit peint une forme d'habit, de caſque, de quelqu'uſtenſile dont on ne trouveroit pas le modèle ſur les bas-reliefs ou les médailles: mais le peintre & le ſtatuaire doivent

connoître les *mœurs* & les uſages du temps, du pays où s'eſt paſſée l'action qu'ils repréſentent. Une femme de l'Ionie aura des graces voluptueuſes; une femme de Sparte, l'audace d'un courage viril. Il faut qu'on reconnoiſſe qu'elle ſeroit capable de dire à ſon fils partant pour le combat: *reviens avec ce bouclier, ou ſur ce bouclier*: parce que c'étoit une infamie de perdre cette arme, & parce que c'étoit ſur leur bouclier qu'on rapportoit les morts.

Les hommes même médiocrement inſtruits ſavent à peu près dans quels temps, & chez quels peuples ont brillé les richeſſes, le faſte, les arts de luxe. Le peintre ne peut donc les tromper, & ne fait que dévoiler ſon ignorance, quand il ſuppoſe le luxe & la richeſſe dans un ſiécle ou chez un peuple pauvre. C'eſt une faute ſouvent d'autant moins pardonnable qu'elle eſt commiſe volontairement: les peintres croyent enrichir leurs tableaux en y prodiguant l'or, la ſoie, les ornemens d'un luxe recherché, comme ſi la richeſſe de l'art étoit la même que celle des nations corrompues. Ils reſſemblent à ce peintre contemporain d'Apelles, qui faiſoit Hélène riche, ne pouvant la faire belle. Ils couvriront d'or un général lacédémonien, dans les temps où les métaux précieux étoient exilés de Lacédémone. Ils donneront une épée d'or, un caſque d'or à Jaſon, à Théſée, tandis que même les rois qui aſſiſterent au ſiége de Troye n'avoient que des épées enrichies de cloux d'argent, & qu'une queue de cheval faiſoit l'ornement de leur caſque: ils décoreront de colonnes corinthiennes la maiſon du ſouverain de la pauvre Itaque, quoique Callimaque, inventeur du chapiteau corinthien, n'ait fleuri que

Digitized by Google

dans la soixante & quatrième olympiade environ 525 ans avant notre ére. Ils feront entrer la soie dans les habits des austères patriciens de l'ancienne Rome, tandis que les Romains, long-temps pauvres, ne purent connoître la soie qu'après avoir fait des conquêtes dans l'Orient. Les *mœurs* sont la grande partie du costume; celle que jamais il n'est permis de négliger.

C'est encore aux *mœurs* que se rapporte l'expression, parce qu'il est essentiellement dans les *mœurs*, que les traits & les mouvemens des hommes, s'accordent avec les actions dont ils sont occupés, avec les affections qu'ils éprouvent. Il est également dans les *mœurs* que l'habit, le maintien répondent à l'âge, au sexe, à la dignité, aux fonctions des personnes, & quelquefois même aux circonstances où elles se trouvent.

Si l'artiste doit observer les *mœurs*, il ne doit pas moins respecter les *bonnes-mœurs*. Manquer au premier précepte, c'est ne montrer que de la négligence ou de l'ignorance; enfreindre le second, c'est manifester un cœur corrompu, une âme inférieure à la dignité de l'art. On répondra que cependant des artistes respectés, Michel-Ange, Jules-Romain, ont souillé leurs pinceaux pour des peintures obscènes, & nous serons obligés d'en faire le triste aveu : mais la sagesse pittoresque de Raphaël, du Poussin, de Rubens est toujours restée sans reproche. Dailleurs, il ne faut pas confondre l'égarement passager de quelques hommes célèbres, avec le choix de quelques artistes avilis, qui semblent avoir eu pour objet principal de leur art, le dessein de corrompre les *mœurs* ou d'en consacrer la corruption. On ne peut heureusement faire aujourd'hui

Digitized by Google

ce reproche qu'à quelques ouvriers dans un des genres ſubalternes de la peinture, qui trouvent d'autres ouvriers en gravure toujours prêts à multiplier leurs méprisables productions. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MOL & MOLLESSE. *Un tableau mol, un deſſin mol, une touche molle* ſont des expreſſions par leſquelles on déſaprouve.

La molleſſe des chairs; *une certaine molleſſe dans le pinceau*, *dans les contours* ſont des expreſſions par leſquelles on loue.

Comment rendre raiſon de ces différens ſens ? ce qu'on peut remarquer, c'eſt que *mol* qui déſigne un défaut s'applique à des objets généraux, & *molleſſe* à des objets particuliers : un tableau *mol*, c'eſt à dire, dont l'exécution eſt *molle*, ſuppoſe dans celui qui l'a fait, un génie nonchalant, un talent privé de reſſort & de vigueur. Il en eſt de même d'un deſſin. Quant à la touche, comme elle eſt le ſigne de l'expreſſion, de l'énergie & de l'eſprit, la *molleſſe* ne doit & ne peut lui convenir.

Venons à l'idée de la *molleſſe* appliquée à des objets particuliers de la peinture.

La molleſſe des chairs, exprime une qualité particulière, une douce fléxibilité qui caractériſe la chair des enfans & des femmes.

Une certaine *molleſſe* dans le pinceau revient au *molle atque facetum* qu'Horace conſidère comme une perfection, & dans ce point, la manière de peindre a quelque reſſemblance avec la manière d'écrire.

Enfin la *molleſſe* des contours ſe rapporte à cet *ondoyant* que l'on ſouhaite dans le trait des figures des

Digitized by Google

jeunes hommes & des jeunes filles. Une certaine souplesse dans le crayon, dans la main, dans le pinceau produit en effet ces courbes si douces qui ont la *mollesse* des flots d'une mer qui cesse d'être agitée.

Les tours des langues qui semblent offrir des singularités & quelquefois des contradictions & qu'on croit des effets du caprice des hommes, sont souvent, quand on se donne la peine de les bien observer, des effets justes d'un instinct qui, pour ainsi dire, raisonne sans que nous nous en appercevions. Nous voulons quelquefois les corriger, ou nous les condamnons, & nous faisons comme les mauvais maîtres à danser qui, en prétendant donner de la perfection aux mouvemens naturels, leur donnent de la roideur, tandis que l'instinct, en se prêtant à la pondération & aux loix de l'équilibre, les rendoit souples & agréables par cette *mollesse* qui n'est point un défaut.

Artistes, si vous peignez des enfans, de jeunes femmes, des Amours, des Génies, des Nymphes, observez cette *mollesse* qui caractérise, par le trait & par le pinceau, le tissu fin de leur peau, la souplesse de leurs mouvemens, enfin cette flexibilité des muscles & des articulations, perfection de leur foiblesse.

Mais en laissant aller avec une sorte d'abandon votre pinceau & votre touche pour mieux rendre ces caractères, ne vous en faites pas tellement une habitude, que vous ne puissiez la vaincre quand il vous faudra peindre Hercule, Mars & des figures vigoureuses, qui demandent que votre esprit & votre main participent de l'énergie que vous devez leur donner.

Ce n'est pas de la dureté & de la sécheresse qu'on appelle *force* en peinture; ce n'est pas de l'indécision

Digitized by Google

& en quelque ſorte de l'inertie qu'on appelle *molleſſe*. J'aurois peine à décider quelle eſt la plus grande de ces deux imperfections; mais la ſéchereſſe & la dureté même ſont des défauts, dont il eſt poſſible qu'on ſe corrige, tandis que la *molleſſe*, qui conduit à n'avoir aucun caractère, eſt peut-être ſans reſſource. (*Article de M.* WATELET.)

MONOCHROME. Quoique ce mot ſoit inconnu dans les atteliers des peintres, & qu'il ne ſoit employé que par les ſavans, il doit cependant trouver place dans le dictionnaire des arts. Il eſt compoſé de deux mots grecs, *monos*, ſeul & *chróma*, couleur. Il déſigne donc une peinture d'une ſeule couleur, telle qu'elle fut dans l'origine de l'art.

La peinture ſgratignée dont Polidore décoroit les édifices de Rome, les camaïeux, les grisailles, les deſſins arrêtés quant à la partie du clair-obſcur, les eſtampes enfin, ſont des peintures *monochromes*.

Comme la peinture *monochrome* renonce au charme des couleurs, elle eſt obligée de racheter ce défaut par toutes les autres beautés de l'art, ſurtout par celles des formes & de l'expreſſion. Son auſtérité, que l'on peut comparer à celle de la ſculpture, ſemble lui interdire tous les agrémens ſubalternes que la peinture relève par le preſtige du coloris, & lui faire un devoir de tout ce que l'art a de grand, de noble, d'impoſant. En renonçant à l'eſpérance de charmer les yeux par la magie des teintes, elle contracte l'obligation de parler à l'ame & de ſatisfaire l'eſprit. C'eſt ainſi que Polidore, célèbre diſciple de Raphaël, renonçant à ſoutenir ſon art par la variété des couleurs,

Digitized by Google

mérita cependant de tenir un rang illuſtre entre les plus grands peintres. Mais quand on ne traita que petitement de petits ſujets dans les tableaux qu'on nomme camaïeux, ce genre très-ſubalterne fut à peine compté entre les différentes manières de peindre; c'eſt ainſi qu'on dédaigne de compter entre les productions de la ſtatuaire, ces terres-cuites que font des artiſans en ſculpture pour la décoration des jardins. En général, quand, dans les arts, onſe diſpenſe de vaincre certaines difficultés, on ſe ſoumet dès lors à la loi de commander à l'eſtime des hommes par des beautés qui l'emportent ſur celles que promettent ces difficultés vaincues. (L.)

MONOTONE (adj.). Ce mot a, dans la langue de l'art, le même ſens & le même emploi que dans la langue ordinaire, & ſignifie *qui n'a qu'un ſeul ton*: mais les artiſtes diſent encore plus volontiers, en parlant d'un tableau, qu'il eſt égal de ton, de couleur, qu'il eſt fade, qu'il eſt gris, qu'il fait le camaïeu &c. On exprime auſſi la *monotonie* en déſignant la couleur qui domine dans un tableau, & l'on dit qu'il donne dans le roux, dans le jaune, dans le violâtre, dans le noir, dans la farine, &c.

La *monotonie* eſt un grand défaut, ſans doute. Le trop grand éclat des couleurs, l'exceſſive variété des teintes, le luiſant exagéré de certaines parties, en eſt un autre, ſurtout dans le genre de l'hiſtoire qui doit laiſſer du repos au ſens de la vue, pour que l'eſprit ait le loiſir de ſe fixer aux grandes parties de l'art, celles qui parlent à l'ame.

On dit quelquefois d'un petit tableau que c'eſt

Digitized by Google

une perle, & c'eſt un éloge : mais ce n'en ſeroit pas un pour la repréſentation d'un ſujet grave & majeſtueux, parce qu'elle doit plutôt en impoſer qu'éblouir, commander l'attention & le reſpect que charmer les yeux. (L.)

MORBIDESSE. (ſubſt. fem.) Ce mot vient de l'italien *morbidezza*, & nos artiſtes l'ont adopté. Les Italiens appellent *morbido* ce qui eſt délicat, ſouple, doux au toucher. On appelle *morbideſſe* dans les arts, ce qui ſemble, dans l'imitation de la nature, avoir cette délicateſſe, cette molleſſe aimable qu'offre la nature elle-même. La *morbideſſe* ſe trouve ſurtout dans le ſentiment des chairs, lorſqu'elles ont à l'œil, dans un tableau, toute la ſoupleſſe, toute la douceur qu'elles auroient au toucher dans un beau modèle vivant. Le Correge a donné le premier des exemples d'une *morbideſſe* que ſes ſucceſſeurs ont difficilement imitée. Elle contribue beaucoup à l'agrément, à la grace, à la vérité des figures de femmes & d'enfans. Le défaut contraire au mérite de la *morbideſſe*, c'eſt celui de ces peintres lechés qui donnent à tous les objets une ſurface liſſe & luiſante. Ils ne penſent pas que cet éclat ne peut être produit que par des corps durs & polis ſur leſquels les rayons rejailliſſent. Le Puget & d'autres habiles ſculpteurs ont prouvé que, ſous une main ſavante, les matières les plus dures, telles que le marbre, ne ſe refuſent pas à la *morbideſſe*. (L.)

MOSAIQUE. (ſubſt. fem.) Sorte de peinture qui opère avec des pierres colorées, naturelles ou

Digitized by Google

artificielles. Le tableau a toute l'épaiſſeur qu'on juge à propos de donner à la longueur des pierres que l'on employe, & dans toute cette épaiſſeur, il eſt parfaitement le même, au lieu que les tableaux faits par les autres manières de peindre, n'ont qu'une ſurface, & ſont détruits dès que cette ſurface eſt altérée. Toute la partie ſupérieure d'une *moſaïque* peut être éraillée, gâtée, méconnoiſſable : pour faire revenir le tableau effacé, il ſuffit de lui rendre le poli; & cette opération, que des accidens rares peuvent ſeuls rendre néceſſaire, peut ſe recommencer tant que l'ouvrage conſerve encore quelque reſte d'épaiſſeur. On pourroit donc appeller cette peinture éternelle s'il y avoit quelque choſe d'éternel ſur la terre. On en donnera les procédés dans le dictionnaire de pratique.

On ſent l'avantage qu'auroient les hommes pour exercer leur perfectibilité dans toute ſon étendue, ſi les arts qu'ils inventent & qu'ils approchent de la perfection, pouvoient être exercés par des moyens durables. La perfection eſt le fruit du temps : elle ſe compoſe de l'intelligence, des découvertes, des ſuccès des générations qui ſe ſuccèdent. Si cette ſucceſſion eſt interrompue, ſi une génération perd le ſouvenir des découvertes & de l'induſtrie des générations qui l'ont précédée, cette induſtrie, ces découvertes ſont comme ſi elles n'avoient jamais exiſté, & pour revivre, il faut qu'elles ſoient inventées de nouveau; il faut repaſſer par tous les mêmes dégrés de première maladreſſe, de premiers tâtonnemens, de perfectionnemens lents & ſucceſſifs, avant de les rétablir au même état où elles avoient été dans des temps qui n'ont laiſſé aucune trace. Si les beaux ouvrages de la peinture, de la

Digitized by Google

muſique grecque s'étoient conſervés, comme une partie de ceux de la ſculpture & de l'architecture, les nations modernes, en ſortant de la barbarie, auroient trouvé de beaux modèles à ſuivre; elles ſeroient parties du point où les auroient placées ces modèles, & dans les ſiècles éclairés qui ſe ſont ſuivis, elles n'auroient eu qu'à ajouter à ces arts, qu'elles furent obligées de créer, des perfections nouvelles.

C'eſt le ſervice qu'auroit rendu la *moſaïque* à l'art de la peinture, ſi elle avoit été portée par les anciens au dégré de perfection à laquelle elle a été élevée dans la Rome moderne, & ſi on l'avoit appliquée au même objet. Nous aurions pu trouver dans le ſein de la terre, & ſous de vieux décombres, d'exactes imitations des tableaux d'Apelle, de Zeuxis, d'Euphranor: un poli nouveau leur auroit rendu leur première jeuneſſe, & les productions pittoreſques du règne d'Alexandre ſe reproduiroient à nos yeux préciſément dans le même état, où les contemporains de ce prince les virent ſortir des atteliers des artiſtes.

Des tableaux, ouvrages des peintres les plus célèbres, ont été imités à Rome avec des pâtes d'émail coloré, taillées en petits morceaux joints les uns aux autres par un maſtic d'une extrême dureté. Ces peintures dont les teintes ne changent point, que l'humidité ne peut pénétrer, que l'air ni le ſoleil ne peuvent altérer, qui échappent à toutes les cauſes ordinaires de deſtruction, qui ne ſeroient même décompoſées qu'avec effort, par des barbares armés d'un fer deſtructeur, conſerveront, pendant un nombre de ſiècles qu'on ne peut évaluer, un témoignage ſenſible de l'état de l'art au tems où furent faits les originaux de ces précieuſes imitations.

Digitized by Google

Les anciens ont inventé la *mosaïque*; mais ils ont négligé de la porter à la perfection, &, ce qui eſt encore plus déplorable, de l'appliquer à des uſages aſſez importans. Il ne paroit pas qu'on l'ait jamais employée à copier les ouvrages des grands peintres, dont les noms & la réputation ſont ſeuls parvenus juſqu'à nous. La plus grande utilité que nous ayons retirée de ce qui nous reſte de la *moſaïque* antique, a été d'en connoître les procédés, & de pouvoir la conſacrer à un meilleur emploi.

Mais qui, en apprenant que nous nous ſommes mis ſur la voie des avantages d'une ſi belle invention, ne croira pas qu'on doit trouver cette branche de la peinture ſoigneuſement cultivée partout où les arts fleuriſſent? & cependant, quoiqu'en différentes parties de l'Europe, il ſe ſoit élevé de brillantes écoles de peinture, Rome ſeule cultive la *moſaïque* & la conſacre à ſon plus bel uſage. Le deſir d'embellir le plus ſuperbe des édifices où les chrétiens exercent leur culte, a fait concevoir & exécuter le projet d'y rendre les peintures autant & même plus durables que le ſolide monument qui les renferme. Mais, il en faut convenir, les Romains ont eu moins en vue les intérêts de l'art en lui-même, que ceux de l'édifice qu'ils ſe plaiſoient à décorer, & l'ami des arts voit avec douleur que le ſeul moyen de réparer le défaut trop ſenſible de la peinture, ſa courte durée, eſt connu depuis long-temps, & eſt partout négligé.

Plus l'art de la peinture s'éloignera de la perfection qu'il atteignit dans des ſiècles fameux par la réunion des plus grands artiſtes, & plus on reconnoîtra douloureuſement les funeſtes impreſſions du temps.

Digitized by Google

Nous touchons à ces momens déplorables : les beaux tableaux de l'Italie s'altèrent ; il eſt des villes où cette dégradation eſt preſque parvenue à ſon comble. Veniſe voit ſe dérober ſous une obſcurité profonde les chefs-d'œuvre des Titiens, des Veroneſes, des Tintorets, des Baſſans : Bologne voit, d'année en année, diſparoître le bel accord des tableaux des Carraches ; encore un ou deux ſiécles ; la correction, la fierté, la profondeur de cette aimable & ſavante école ne ſeront plus appréciables que par des récits toujours vagues, des deſcriptions ſouvent inexactes, des ſouvenirs à demi-effacés, des copies imparfaites, des eſtampes qui préſentent l'imitation de quelques parties, ſans pouvoir ſupléer à celles qu'il ne leur eſt point accordé de reproduire.

Quels moyens pourront donc ſoutenir les arts dans leurs révolutions, ou les faire promptement renaître, s'ils venoient à périr, victimes encore une fois de la barbarie ? les ſciences, les lettres ſe perpétueroient, parce que leurs productions multipliées par l'art de l'imprimerie, ſont répandues dans preſque toutes les parties de la terre, & que la barbarie ne pourroit les frapper toutes à la fois. Mais qui ſauveroit, qui reproduiroit la peinture ? La *moſaïque* ſeule peut rendre à cet art le même ſervice, que les connoiſſances humaines doivent à l'imprimerie, & lui aſſurer la même durée, la même perpétuité.

Il ne faut pas ſe diſſimuler cependant que les plus parfaites peintures modernes en *moſaïque* ne ſont que des copies. Mais les deſſins & les eſtampes par leſquels on ſe propoſe de multiplier & de conſerver les chefs-d'œuvre de l'art ne ſont auſſi que des copies.

Digitized by Google

avec la différence que celles de la *mosaïque* offrent le siſtême du coloris, joint au siſtême de la compoſition que conſervent les eſtampes, & au caractère général du deſſin qu'elles ne conſervent pas auſſi religieuſement.

Dailleurs ſi l'on enviſageoit une fois la *mosaïque* ſous cet utile point de vue, les artiſtes jaloux de leur réputation dirigeroient eux-mêmes avec ſoin les parties les plus eſſentielles des ouvrages qu'on fait en ce genre d'après leurs tableaux; peut-être feroient-ils encore plus, & y mettroient-ils eux-mêmes la main, ſur-tout pour aſſurer la juſteſſe du trait & de l'expreſſion. C'eſt ainſi qu'ils ne dédaignent pas de corriger les copies deſſinées ou peintes que l'on fait d'après eux, de conduire les graveurs qui travaillent d'après leurs tableaux, & de faire ſur les épreuves que ces artiſtes font tirer de leurs planches ébauchées, des retouches qui les guident dans la ſuite de leurs travaux.

D'habiles peintres vivans pourroient rendre ce bon office à la mémoire des grands maîtres qui ne ſont plus, & dont les tableaux déjà dégradés menacent d'une prochaine & entière ruine. Il eſt temps d'apporter ce remède, déjà tardif, à l'entière deſtruction de tant de chefs-d'œuvre. Mais le zèle de quelques particuliers ſeroit impuiſſant à l'adminiſtrer; il faut l'attendre de quelque prince ami des arts, ou de quelque miniſtre curieux d'éterniſer la gloire qu'ils procurent aux nations qui les ont vu fleurir dans leur ſein. Ce projet étoit digne de Colbert, & l'on peut croire qu'il l'auroit adopté s'il en avoit connu l'importance.

Digitized by Google

Le cabinet du roi de France renferme des chefs-d'œuvre nombreux des plus grands maîtres de l'Italie : les palais, les temples conservent les plus beaux tableaux des plus célèbres maîtres français : tant de trésors sont-ils condamnés à périr bientôt, lorsqu'on possède le moyen de leur procurer une durée inaltérable, & de faire connoître leurs talens & leur génie à la postérité la plus reculée ?

Il faudroit qu'une fabrique, ou peut-être même une académie fût consacrée à cet objet. Pourquoi tant de jeunes gens qu'eux-mêmes, ou leurs parens, destinent à la peinture, mais que la nature plus puissante destine à n'y avoir jamais que des succès médiocres, ne se consacreroient-ils pas à immortaliser les chefs-d'œuvre des grands maîtres quand ils auroient enfin reconnu qu'eux-mêmes ne sont pas nés pour en produire ? pourquoi ne chercheroient-ils pas à immortaliser leurs noms en les plaçant à côté des artistes immortels. Pourquoi dédaigneroient-ils la gloire d'apprendre à la postérité que leurs talens lui ont conservé les talens des Raphaëls, des Titiens, des Poussins, des le Sueurs ? on voit tous les jours des élèves qui s'étoient destinés d'abord à la peinture, se consacrer ensuite à répandre par la gravure la gloire des grands maîtres ; pourquoi n'en verroit-on pas se consacrer de même à la *mosaïque* ?

Nous avons des manufactures dont l'objet est de reproduire en tapisseries les travaux des habiles peintres : mais les couleurs des tapisseries s'altèrent promptement ; les tapisseries elles-mêmes seront peut-être détruites par les vers, avant que le temps ait anéanti les tableaux qui leur ont servi de modèles : on consacre

Digitized by Google

de grandes ſommes à des réproductions ſi fragiles ; & l'on refuſeroit des dépenſes à peu près ſemblables à des réproductions qui doivent émouſſer la faulx du temps !

Voyez à Rome des tableaux du Dominiquin, du Ciro Feri, &c., décolorés, noircis, méconnoiſſables même pour les maîtres qui les ont faits : & voyez briller du plus bel éclat, dans la baſilique de Saint-Pierre, les imitations en *moſaïque* de ces mêmes tableaux ; reconnoiſſez toute l'importance de cet art conſervateur, & confiez-lui le ſoin d'aſſurer pour toujours à la patrie le luſtre qu'elle a reçu de la culture des arts. (*Article de M.* WATELET.)

Recherches hiſtoriques ſur la peinture appellée Mosaïque.

Pline dit que les pavés peints & travaillés avec art ſont venus des Grecs : qu'entr'autres celui de Pergame, qui étoit un bâtiment appellé *aſarotos*, travaillé par Soſus, étoit le plus curieux. Ce mot d'*aſarotos* veut dire qui n'a pas été balayé, & on lui donnoit ce nom, parce qu'on voyoit ſi induſtrieuſement repréſentées ſur ce pavé les miettes & les ſaletés qui tombent de la table, qu'il ſembloit que ces objets fuſſent réels, & que les valets n'avoient pas eu le ſoin de bien balayer les chambres. Ce pavé étoit fait de petits coquillages, peints de diverſes couleurs. L'on y admiroit une colombe qui buvoit, dont la tête portoit ombre ſur l'eau.

Enſuite parurent les *moſaïques* que les Grecs nommoient *lithoſtrota*. Elles commencèrent à Rome ſous Sylla qui en fit faire un pavé à Préneſte, dans le tem-

ple de la fortune, environ 170 ans avant notre ère. Le mot *Lithoſtroton*, ſignifie ſeulement, dans la force du grec, un pavé de pierres : mais on entendoit par là, ces pavés faits de petites pierres jointes & comme enchaſſées dans le ciment, repréſentant différentes figures par la variété de leurs couleurs & par leur arrangement. Quelque temps après on ne ſe contenta pas d'en faire pour des cours & pour des ſalles baſſes, mais on s'en ſervit dans les chambres ; & comme s'il eût été mal ſéant de fouler aux pieds des ouvrages ſi délicats, on en lambriſſa les murailles des palais & des temples. Il ſemble même que Pline veuille dire, qu'on ne s'en ſervoit plus pour les pavés. *Pulſa deindè ex humo pavimenta in cameras tranſiere è vitro.*

Neantmoins le grand nombre qu'on en trouve aux pavés faits dans les ſiécles poſtérieurs, me perſuade qu'ils n'en ont pas abſolument été bannis, mais que cette ſorte de peinture fut employée plus ordinairement à d'autres ornemens ; comme entr'autres aux bâtimens appellés *muſea*, qui repréſentoient des grottes naturelles. On donnoit à ces ſortes de pavés le nom de *muſea*, *muſia*, & *muſiva*, parce qu'on attribuoit aux muſes les ouvrages ingénieux, & qu'on y repréſentoit les muſes & les ſciences. Nous avons même à Lyon l'égliſe ancienne de ſaint-Irenée qui étoit toute pavée d'une *moſaïque*, où l'on voit encore dépeintes, la rhétorique, la logique, & la prudence.

Il ſe peut que les édifices publics deſtinés pour les aſſemblées des gens de lettres, appellés *muſea*, fuſſent embellis de ces ouvrages, & il y avoit de ces muſées en pluſieurs endroits. Il y avoit dans Athenes une colline célèbre de ce nom, où fut enterré le poëte

poëte Muſée, & à Trœzene, dans le Péloponeſe, un temple dédié aux muſes appellé pour cela muſée : il étoit deſtiné aux gens de lettres ; & Pitteus y avoit enſeigné la rhétorique. Il avoit compoſé ſur cet art un livre que Pauſanias dit avoir lu.

Le terme de *moſaïque* eſt venu du mot latin *muſivum* ; &, ſuivant cette étymologie, il faudroit prononcer *muſaïque* ; c'eſt à tort que quelques uns l'ont fait dériver de Moïſe ou des Juifs. Saumaiſe, dans ſes commentaires ſur les ſix auteurs de l'hiſtoire d'Auguſte, ne veut pas que le mot *moſaïque* ſoit pour les pavés, mais ſeulement pour les voutes, les lambris & les culs de lampes qu'on nommoit *abſides* & qui en étoient très-ſouvent ornés ; quoiqu'il avoüe qu'il ſe fit auſſi des pavés de *moſaïque*, c'eſt-à-dire de petites pierres dont on repréſentoit différentes figures. Il fait voir que les Latins l'appeloient *teſſellata opera* & les Grecs *pſéphologita* & *chondrobolia* du mot *chondros* qui ſignifie une petite pierre. Toutefois comme l'uſage nous autoriſe à donner le nom de *moſaïque* aux pavés, auſſi bien qu'aux lambris des ouvrages en *moſaïque*, nous nous en ſervirons ſans ſcrupule.

Perrault, dans ſon docte commentaire ſur Vitruve, diſtingue très-bien les pavés de pièces rapportées que Vitruve appelle *pavimenta ſectilia* d'avec la *moſaïque* ; car il eſt certain, dit-il, que les pièces dont la *moſaïque* étoit faite, devoient être cubiques, ou approchantes de la figure cubique, afin qu'elles ſe joignifſent parfaitement l'une contre l'autre, comme les points de la tapiſſerie à l'aiguille, & qu'elles puſſent

Digitized by Google

imiter toutes les figures & les nuances de la peinture, chaque petite pierre n'ayant qu'une couleur.

Mais cela ne convient pas à l'ouvrage de pièces rapportées, pour lequel on choisit des pierres qui aient naturellement les nuances & les couleurs dont on a besoin, ensorte qu'une même pierre a tout ensemble & l'ombre & le jour, ce qui fait qu'on les taille de différentes figures suivant le dessin qu'on veut exécuter; c'est en cela que consiste l'essence du *pavimentum sectile*. C'est de cette manière qu'est fait un très-beau pavé de pièces rapportées de marbre dans le dôme de Sienne; & c'est de la même façon qu'on fait présentement à Paris, aux Gobelins, des tables de pièces rapportées de marbre, de lapis lazzuli, de jaspe & de plusieurs autres pierres précieuses.

Suetone, dans la vie de Jules-César, parle de ces deux sortes de pavés, que Jules-César faisoit porter avec lui à l'armée, pour les faire promptement accommoder dans sa tente. *In expeditionibus tessellata & sectilia circumtulisse.* Sur quoi on peut consulter le commentaire de Casaubon, qui fait plusieurs remarques curieuses sur ces pavés, & sur leurs noms grecs & latins. Il en fait une entr'autres sur le mot *lithostroton*, qui est le lieu où fut mené Jesus-Christ pour être jugé par Pilate. Ce mot signifioit un pavé de pierres taillées ou rapportées, tel qu'étoit la salle du tribunal que les Juifs appelloient en leur langue *gabbata*.

On trouve de ces pavés de marquetterie presque dans toutes les villes anciennes, & particulièrement dans celles qui ont été des colonies romaines. Mais

Digitized by Google

on prend rarement le ſoin de les conſerver dans leur entier.

En 1677 dans Avanches qui eſt une des plus anciennes villes des Suiſſes, on en trouva un, où il y avoit pluſieurs figures d'oiſeaux & des compartimens, avec ces lettres écrites dans le milieu :

POMPEIANO ET AVITO
COSS. KAL. IAN.

Ce qui marquoit que ce lieu, où apparemment il y avoit eu quelque temple, avoit été dédié un premier jour de janvier, ſous le conſulat de Pompeianus & d'Avitus qui entrerent en charge l'année de notre ére 210 & de la fondation de Rome, 961 ſelon les faſtes du capitole. Mais ce pavé a été tout gâté, &, ſans le ſoin de quelques curieux, on en auroit même perdu le ſouvenir.

Berger, dans ſon hiſtoire des grands chemins, décrit un pavé de *moſaïque* qui eſt dans l'égliſe du monaſtère de Saint-Remi de Reims, où ſe trouve la Sainte-Ampoule.... &c...

Jean Poldo Dalbenas, dans ſes antiquités de Niſmes, fait mention d'un pavé de *moſaique* qui ſe voyoit de ſon temps dans l'égliſe cathédrale de Niſmes, & qui repreſentoit des figures d'arbres, d'oiſeaux & d'autres animaux, de même qu'un autre qu'on avoit tranſporté de Saint-Gilles proche de Niſmes à Fontainebleau; ce qui l'oblige à parler aſſez au long de ces ſortes de pavés. Il dit qu'on les appelle en France *moſaïque*, ou *muſaïque*, ſe ſervant indifféremment de ces deux mots ſelon l'uſage de ſon temps. Il remarque, que

Digitized by Google

dans le code livre X. titre de *excuſat. artif.* Les empereurs Theodoſe & Valentinien diſpenſoient des charges publiques les ouvriers de *moſaïque*, *muſivarios:* que Ciceron, dans ſon Brutus, parlant du ſtyle de Marcus Calidius, dit que ſes expreſſions étoient compoſées & rangées comme les petits quarrés de l'ouvrage vermiculé.

Les *moſaïques* devinrent ſi communes à Rome, que les Papes en firent faire dans une grande partie des égliſes, comme nous l'apprend le bibliothécaire Anaſtaſe : il dit que Léon IV en fit faire dans l'égliſe de Saint-Pierre, Sergius II dans celle de Saint-Martin, Grégoire IV dans celle de Latran; & que ces *moſaïques* étoient dorées en quelques endroits, comme on en voit encore en Italie : c'eſt ce qui fait une des beautés de l'égliſe de Saint-Marc à Veniſe.

Spartien, dans la vie de Peſſennius Niger, dit que cet empereur, n'étant encore que particulier, étoit ſi particulièrement aimé de Commode qu'il étoit peint dans les jardins commodiens entre les amis de Commode, dans une voute de *moſaïque*, portant en proceſſion les myſtères d'Iris : *in porticu curva pictum de muſivo.*

Voici une inſcription que le cardinal de Medicis a fait apporter de la côte d'Afrique proche Tunis, à Florence, & qui parle d'une *moſaïque* dont une voute étoit embellie.

. . . . . ATA PECUNIA PERFECIT.
ET DEDICAVIT ET OB DEDICATIONEM.
PUGILUM CERTAMINA EDIDIT.
ET DECURIONIBUS

Digitized by Google

SPORTULAS ET POPULO GYMNASIUM EPULUM DEDIT.
ET HOC AMPLIUS PRO SUA LIBERITATE CAMERAM
SUPER POSUIT ET OPERE MUSEO EXORNAVIT.
...CUM...ARÉIS...FELICE ET RUBINO
...DED...OB. QUAM DEDICAT.
EPUL. DEC. ET POPULO FRUM. DED.

Cette inſcription fait mention de quelque bâtiment pour la dédicace duquel on avoit donné des combats de lutteurs, des préſens aux décurions, & un feſtin au peuple : & à cet édifice on avoit ajoûté une voute ornée de *moſaïque* ſous le conſulat de Félix & Rufinus.

Il y a apparence que ces *moſaïques* étoient communes à Lyon ; car on marque que dans l'égliſe d'Enay tout le pavé près de l'autel étoit en *moſaïque*. Le pape Paſcal II. qui rebâtit cette égliſe, y eſt repréſenté avec ce vers :

Hanc ædem ſacram Paſcalis Papa dicavit.

avec quatre autres vers ſur la révérence qu'on doit avoir en approchant de l'autel. Toute l'égliſe de Saint-Irenée en étoit auſſi pavée, & l'ouvrage même en eſt aſſez groſſier & ne peut gueres être plus ancien que celui d'Enay ; c'eſt-à-dire, environ du dixième ſiécle. On en a trouvé encore ailleurs des fragmens, particulièrement du côté de Fourvière qui a été l'endroit de la ville le plus habité.

Celle dont je vais parler fut trouvée en l'année 1676. dans la vigne de Mr. Caſſaire à Lyon.

Le pavé qui eſt reſté entier long d'environ 20 pieds

Digitized by Google

& large de 10, eſt tout orné de cette *moſaïque* à carreaux & compartimens différens & fort ingénieux : dans le milieu eſt un quarré d'environ trois pieds de haut & quatre de large, où eſt repréſenté un grouppe de quatre figures.

Il eſt facile de voir par les pièces qu'on a rompües de ce pavé, qu'on faiſoit une couche épaiſſe de deux travers de doigtou environ, avec un ſtuc fait de chaux & de poudre de marbre dans lequel on enchaſſoit & rangeoit de petites pierres, ou de petits marbres, taillés en quarrés longs; environ la moitié de leur longueur étoit enchaſſée dans le ciment, comme les dents dans la machoire. Pour y repréſenter les figures qu'on vouloit, ceux qui y travailloient devoient entendre parfaitement le deſſin & choiſir des pierres de différentes couleurs, comme blanc, rouge, noir, & griſâtre, pour faire les couleurs, & les ombres ſelon leur diſpoſition.

Ces couleurs étant naturelles, le temps ne pouvoit les effacer : en effet, celles que l'on trouve à préſent n'ont rien perdu de leur couleur, ni de leur vivacité.

Felibien dans ſon livre intitulé principes d'architecture, ſculpture, & peinture, parle de la pratique de cette façon de peindre.

Il eſt à remarquer que des ſatyres étoient ſouvent repréſentés dans les *moſaïques* payennes; ce qu'on peut inférer de ces vers de Nilus, *epigramm. liv. 4.*

Πως ε'κ λιθου α'λλοθεν α'λλης
Συμφερτος γενομην ε'ξαπινης σατυρος.

C'eſt-à-dire, » comment eſt-il poſſible que de

» pluſieurs pierres jointes enſemble je ſois devenu ſi » promptement un ſatyre »? Il faut que ce pavé ait été fait du temps que les Romains étoient maîtres de cette ville, & qu'ils étoient encore Payens, puiſque leurs Dieux y ſont repréſentés. La belle manière & la beauté du deſſin me font croire qu'il a été fait dans le premier ou ſecond ſiècle de notre ére, & ce pouvoit être un ſalon de quelque maiſon d'une perſonne de qualité, plutôt que d'un temple dédié à ces divinités; car il ſemble que dans un de leurs temples on n'auroit pas repréſenté ſur le pavé, des Dieux qui auroient pû être foulés aux pieds par ceux qui ſeroient venus pour les adorer: on les auroit plutôt placés dans le chœur ou ſur les autels, pour y être expoſés aux yeux de tous ceux qui les viſiteroient.

Voici quelques inſcriptions dans les quelles il eſt fait mention de pavés vraiſemblablement de *moſaïque*.

à Rome.

SILVANO ET MERCURIO
SACRUM
TI. CLAUDIUS EPICTETUS
ET CLAUDIA HEROIS
EX VOTO. L. M.
AR. ET PAVIMENT. S. P. REST.

C'eſt une inſcription conſacrée à Silvain & à Mercure par Tiberius Claudius Epictetus & par Claudia Herois qui avoient remis ſur pied à leurs dépens un autel avec un pavé, pour s'aquitter d'un vœu qu'ils avoient fait.

Il y a apparence que le pavé dont il eſt parlé dans

Digitized by Google

cette inſcription étoit un pavé de *moſaïque*, ou de pièces rapportées; car autrement on n'auroit pas fait mention d'un ſimple pavé dont les frais n'euſſent pas mérité qu'on en eût parlé. C'eſt dans ce ſens que Cicéron dit ſimplement que le portique de ſa maiſon étoit pavé.

Gualtherus, dans ſes inſcriptions de la Sicile, en rapporte une qui ſe lit ſur un pavé de *moſaïque* d'une égliſe de Syracuſe, où il eſt dit qu'un certain Cneus Octavius avoit refait le pavé, & tout le temple dédié autrefois à Vénus.

En voici une qui eſt à Florence & qui y a été apportée d'Afrique, il y eſt fait mention d'un ouvrage appellé *opus albarium*.

....STAE SACRUM
Aurelii MAXIMI MEDICI ET L. AVRELII VERI
AUG. ARMENIACI PARTH.
*Tem*PLUM CUM ARCU ET PORTICIBUS ET OSTIEIS
ET OPERE ALBARI A FUND.

On peut probablement ſuppléer la première ligne, où il manque quelques caractères, *Junoni Auguſtæ ſacrum* ou *Dianæ* ou *Veneri Auguſtæ ſacrum*, mais ce qu'on en peut dire de certain, c'eſt que cette inſcription étoit pour quelque temple bâti du temps & apparemment de l'ordre des empereurs Marc Aurele & Lucius Verus qui portoient les titres de très-grands, de Mediques, d'Armeniaques & de Parthiques : ce temple ayant été érigé depuis les fondemens avec une arcade, des portiques, & des portes, le tout blanchi & enduit de chaux : car c'eſt ce que ſignifie dans

Digitized by Google

Vitruve & dans Pline *opus albarium* ou *albare* comme il eſt ici nommé.

L'inſcription ſuivante a été trouvée à Langres.

OPUS QUADRATARIUM
AUGURIUS CATULLINUS
URSAR. D. S. P. D.

Opus quadratarium, dans une ſignification étendue, ne ſignifie qu'un ouvrage de pierres quarrées, comme dans Sidonius Apollinaris & dans d'autres auteurs. *Quadratarii* ne ſe prend ordinairement que pour des tailleurs de pierre, qui la taillent & la poliſſent : mais il s'emploie quelquefois pour des ouvrages de *moſaïque*, comme apparemment dans cette inſcription & dans ce paſſage de Leo Oſtienſis livre 3. ch. 29.

Artifices deſtinat peritos in arte muſaria & quadraturâ, ex quibus videlicet, alii abſidem, arcum atque veſtibulum majoris baſilicæ muſivo comerent : alii vero totius eccleſiæ pavimentum diverſorum lapidum varietate conſternerent : où l'on voit que cet auteur appelle *ars muſaria*, l'art de la *moſaïque* pour les murailles & les voutes, *& quadratura* celle que l'on employoit aux pavés. (*Article extrait des recherches curieuſes d'antiquités de* SPON. *diſſ.* 2.)

MOULE, (ſub. maſc.) Terme de ſculpture. On appelle généralement de ce nom tout inſtrument qui ſert à donner la forme à quelqu'ouvrage. Le *moule*, en ſculpture, ſert à répéter & à multiplier en cire, en plâtre, en bronze, une ſtatue ou un modèle.

Digitized by Google

Pour répéter en cire ou en plâtre un modèle ou une ſtatue, on n'a beſoin que d'un ſeul *moule*, & on le fait de plâtre.

Pour fondre en bronze un ouvrage de ſculpture, on a beſoin de deux *moules*.

Le premier eſt de plâtre. On le fait de pluſieurs aſſiſes, ſuivant la hauteur de l'ouvrage. On obſerve que les jointures ſe rencontrent aux endroits où il y a moins de détails, pour qu'il ſoit enſuite plus aiſé de réparer les balevres; c'eſt ainſi qu'on appelle les coutures qui ſe trouvent aux différens joints du *moule*. Il ſert à mouler l'ouvrage en cire.

Le ſecond *moule* eſt celui de potée, qui eſt compoſé de terre, de fiente de cheval, de creuſet blanc & de terre rouge. Il s'applique ſur la cire quand elle eſt bien réparée. C'eſt dans ce *moule*, qu'après la fuſion des cires, on fait couler le bronze. Voyez l'article FONTE.

MOULER, (verb. act.) On ſe ſert, pour *mouler*, du meilleur plâtre. A Paris, on préfère celui des carrières de Montmartre. On le prend tel qu'il ſort du fourneau, on le bat, on le paſſe au tamis de ſoie, & on le délaye plus ou moins dans l'eau, ſuivant la fluidité qu'on veut lui donner.

Mais, avant que de l'employer, il faut avoir diſpoſé le modèle ou la figure à recevoir le *moule*. Si ce n'eſt qu'une médaille ou un ornement de bas-relief, on ſe contente d'en imbiber d'huile toutes les parties, au moyen d'un pinceau; puis on jette deſſus le plâtre, qui en prend exactement l'empreinte & qui forme ce qu'on appelle un *moule*.

Digitized by Google

Mais si c'est une figure de ronde-bosse qu'on veuille *mouler*, il faut prendre d'autres précautions. On revêt la figure de plusieurs pièces, en commençant par le bas. Ce revêtement se fait par assises, dont la première sera, par exemple, depuis les pieds jusqu'aux genoux. Mais cela dépend de la grandeur du modèle; car quand les pièces sont trop grandes, le plâtre se tourmente. Ainsi, dans une grande figure, depuis les pieds jusqu'aux genoux, il y aura plusieurs assises. Au-dessus de la première, on en établit une seconde, dont les pièces sont toujours proportionnées à la grandeur de la figure, & on continue ainsi jusqu'aux épaules, sur lesquelles on fait la dernière assise qui comprend la tête.

Il faut remarquer que si c'est un ouvrage composé de grandes parties dans lesquelles il y ait peu de détails, & dont les pièces qui forment le *moule*, étant assez grandes, puissent se dépareiller aisément, elles n'ont pas besoin des revêtemens ou enveloppes, qu'on nomme chappes. Mais s'il s'agit de figures drapées, ou d'ouvrages chargés d'ornemens qui offrent beaucoup de détails, & qui, pour être dépouillés avec facilité, forcent à multiplier les petites pièces, il faut alors faire de grandes chappes; c'est-à-dire, revêtir toutes ces petites pièces avec d'autre plâtre par grands morceaux, & huiler tant les grandes que les petites pièces, par dessus, & dans les joints, afin qu'elles ne s'attachent pas les unes aux autres.

On dispose les grandes pièces ou chappes, de façon que chacune d'elles en renferme plusieurs petites, auxquelles on attache de petits anneaux de fer pour servir à les dépouiller plus facilement, & à les faire

Digitized by Google

tenir dans les chappes, par le moyen de petites cordes ou ficelles qu'on attache aux anneaux, & qu'on paſſe dans les chappes. On marque auſſi les grandes & les petites pièces par des chiffres, par des lettres & avec des entailles, pour les reconnoître & ne ſe pas tromper ou perdre du temps quand il faudra les raſſembler.

Quand le creux ou moule de plâtre eſt fait, on le laiſſe repoſer juſqu'à ce qu'il ſoit ſec, & quand on veut s'en ſervir, on en imbibe d'huile toutes les parties. On les raſſemble les unes & les autres, chacune en ſa place, puis on couvre le moule de ſa chappe, s'il en a une. Alors on y jette le plâtre, d'une conſiſtance aſſez humide pour qu'il puiſſe s'introduire dans les parties les plus délicates du moule; ce à quoi on peut aider en balancant un peu le moule, lorſque la proportion le permet. Quand on y a jetté à diſcrétion une certaine quantité de plâtre, on achève de le remplir. Il faut attendre, pour ôter la chappe, ou le moule, que le plâtre ſoit ſec; alors on enleve toutes les parties l'une après l'autre, & l'on découvre la figure moulée. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

MOULEUR, (ſubſt. maſc.) Ouvrier qui moule des ouvrages de ſculpture.

MOUVEMENT (ſubſt. maſc.) Lorſque les poëtes ont parlé de l'art, il nous ont toujours repréſenté ſes chefs-d'œuvre pleins de vie & de *mouvement*. Telle eſt dans l'iliade la cizelure du bouclier d'Achile. Ce

Digitized by Google

ront partout des tableaux animés... (a) *Toutes ces figures*, dit ce poëte des peintres en décrivant une bataille, *ſe mêlent & combattent comme ſi c'étoient des hommes vivans, & on leur voit entrainer leurs ennemis morts pour ſe parer de leurs dépouilles.* Plus loin il peint une récolte de bleds : *des moiſſonneurs y mettent la faucille, les poignées d'épis tombent le long des ſillons; trois hommes ſont occupés à les attacher en gerbes & à les lier, & de jeunes enfans les ſuivent pour leur en porter continuellement des braſſées.* C'eſt ainſi que tout paroît en action dans le magnifique ouvrage de Vulcain.

Virgile, imitateur d'Homere, nous décrit-il les bas-reliefs du bouclier d'Énée; tout eſt auſſi en *mouvement* : en parlant des flottes d'Auguſte & d'Antoine.

Alta petunt : pelago credas innare revulſas.
Cycladas, aut montes concurrere montibus altos.
Virgil. Æn. L. 8.

Enfin Voltaire, cet eſprit adroit, qui a ſu ſi bien intéreſſer en puiſant ſa Henriade dans ces deux ſources antiques, dit en parlant du ſiècle de Louis XIV.

La toile eſt animée, & le marbre y reſpire.

Le *mouvement* eſt donc un attribut eſſentiel à tous les ouvrages de l'art. On l'obtient, ſans qu'il ſoit néceſſaire que le ſujet ſoit vif & animé. Ainſi la ſculpture, par une diſpoſition générale qui ſoit juſte & expreſſive, par le jeu des plans ſoit dans l'enſemble ſoit dans les détails, enfin par les effets que la lumière

(1) Iliade, liv. 18, traduct. de Me. Dacier.

Digitized by Google

peut produire ſur l'ouvrage, donne la vie & le mouvement même à une figure dont l'attitude eſt celle de la tranquillité. En peinture, les effets du clair-obſcur, la variété & l'étendue des plans, la diverſité des couleurs, les reſſources innombrables de la perſpective, ſont autant de moyens de répandre le *mouvement* ſur une ou pluſieurs figures tranquilles, comme dans les ſujets où elles ſont en fort grand nombre & très animées. Ainſi tout eſt en *mouvement* dans le tableau appellé le teſtament d'Eudamidas du Pouſſin, comme dans ceux où les actions ſont les plus vives. Des artiſtes comme Claude Lorrain, comme Salvator Roſa, donnent du *mouvement* au calme comme à la tempête. Un ſimple buſte du Titien eſt plein de vie; une tête deVan-Dick ou de Rembrandt ſaille & vient au ſpectateur: parce qu'à la juſteſſe des formes, ces peintres ont réuni le choix & le piquant des lumières & des ombres, & que la vérité du trait, la propriété du *mouvement*, & la vigueur du coloris font reſpirer les copies de la nature faites par le Titien.

La ſoupleſſe & la variété des *tailles* ſont les moyens par leſquels les maîtres du burin animent leurs eſtampes. Et c'eſt par le vif ſentiment des formes & la vigueur des maſſes que Callot, Viſſcher, Van-Dick & autres ont donné la vie & le *mouvement* à tout ce qui eſt ſorti de leurs pointes.

Telle eſt l'idée qu'on doit avoir du *mouvement* dans les beaux-arts; telles ſont les pratiques générales qu'ils emploient pour produire un effet dont le but eſt d'attirer & de fixer le ſpectateur. Entrons dans quelques détails ſur cette matière.

Le plus grand & le plus ſûr moyen de donner de la

Digitized by Google

vie à un ouvrage, c'eſt d'en diſpoſer tous les objets avec juſteſſe. C'eſt pourquoi dans un ſujet pathétique, tel que le ſacrifice d'Iphigénie, ſi, à l'aſpect de Diane protectrice, on préſentoit les acteurs principaux dans les plus violens *mouvemens* de ſurpriſe; ſi les prêtres étoient eux-mêmes dans l'action la plus vive; ſi les jeunes miniſtres des autels étoient renverſés avec les inſtrumens du ſacrifice; (& c'eſt ainſi que l'a fait Gerard Layreſſe;) ſi dans une ſcène de martyre on montroit, comme l'a fait Brebiette, les bourreaux jettés à terre, & tous les aſſiſtans culbutés à la vue de l'Ange porteur de la couronne céleſte : alors cette fureur de donner du *mouvement*, bien loin d'intéreſſer le ſpectateur, le rendroit de glace ou même l'indiſpoſeroit contre l'ouvrage. Tout ce qui paſſe la ligne du vrai, eſt un contre-ſens; il n'eſt perſonne qui lui puiſſe accorder une véritable eſtime.

Non ſeulement les ſujets ſimples ou pathétiques veulent être exprimés par des actions ménagées; mais il y a encore une meſure à garder dans les ſujets les plus véhémens : enfin il y a une gradation à obſerver, ſans laquelle ce qu'on nomme *mouvement* eſt ſans effet.

Le martyre de S. André par le Dominiquin eſt un bel exemple de cette gradation toujours miſe en pratique par les grands-maîtres. On y voit placé dans les entrecollonemens, le peuple, ſpectateur aſſez paiſible; les groupes repouſſés par les gardes ont plus de *mouvement*; l'attitude froidement cruelle du juge, l'état violent du Saint ſupplicié, enſuite tous les efforts, les jouiſſances mêmes de la barbarie manifeſtés dans les attitudes des bourreaux, ſont autant de degrés par leſquels le grand homme eſt parvenu à produire le

Digitized by Google

mouvement le plus intéreſſant. Dans la bataille de Conſtantin par Raphaël, l'attitude noble, fiere, & grave du héros, le ſpectacle ſimple & touchant de ce pere occupé à ſoulever le corps de ſon fils, hélas ! déjà mort, l'attitude de Maxence dont le déſeſpoir & la rage ſont plus exprimés par les traits du viſage & quelques parties de détails que par le *mouvement* général de la figure de ce malheureux roi, ſont autant de repos qui, en convenant aux perſonnages divers, mettent en valeur les grouppes animés par la fureur & l'acharnement du combat. Notre illuſtre Pouſſin a donné un exemple piquant de la gradation du *mouvement* dans ce payſage ſi connu où il peint un homme enveloppé d'un énorme ſerpent. Ce ſpectacle inſpire l'horreur dans divers degrés, aux diverſes figures du tableau; chacune en reçoit une portion ſuivant ſa diſtance du lieu de la ſcêne effrayante, & quoiqu'aſſez éloignées entr'elles, elles ſe communiquent l'effroi comme par écho. L'oppoſition qui exiſte entre les *mouvemens* de tous les êtres animés de la ſcêne, & la ſévérité du ſite unie à la ſimplicité de ſes maſſes, ajoute encore au puiſſant intérêt de cet admirable ouvrage, & à l'effet de la gradation dans les *mouvemens*.

Ce principe, obſervé dans une figure ſeule, lui communique le même degré de vie que l'art ſait répandre dans les ſcênes les plus compliquées : il donne le *mouvement* à la figure la plus tranquille & la plus enveloppée, comme à celle dont tous les muſcles ſeroient apparens, & dans la plus vive action.

On voit des ſtatues entourées de draperies volantes; & parce que les *mouvemens* ſont ſans but & ſans repos, ces figures paroiſſent bien ce qu'elles ſont, je veux dire,

de

de marbre. Mais au contraire, la figure assise appellée Agrippine, celle qu'on nomme la vestale, dont nous avons aux Tuileries une si belle copie par le Gros, font toutes deux oublier la matière dont elles sont faites, & en les regardant, on est tenté de chercher à pénétrer les idées qui les occupent. La simplicité des vêtemens, la marche assée & naturelle des plis, leurs détails, toujours proportionnés aux diverses formes qu'ils couvrent, & caractérisant avec sentiment la nature de l'étoffe, sont les moyens d'offrir le *mouvement* dans une figure en action, & d'en montrer la possibilité dans la figure la plus tranquille.

Dans l'intention de donner du *mouvement* à ses tableaux, qu'on n'écoute pas surtout les systêmes perfides, dont les termes sont : *contrastes*, *oppositions*, *chaleur*, &c, &c, &c : il n'y a point de méthode unique, point de choix défini pour rendre la nature. Si l'on veut intéresser par le *mouvement*, la pensée des actions de chaque figure doit amener celle de leurs attitudes. C'est ainsi que les artistes antiques ont également excellé dans tous les *mouvemens*, depuis celui qu'ils ont donné à la figure du gladiateur, jusqu'à celles de la Cléopâtre, de l'Hermaphrodite, & du Senèque, dont les deux jambes sont rapprochées & dans un bassin ; j'oserois même dire jusqu'à celle du terme égyptien.

Les artistes décèlent ordinairement le genre de leurs talens, par l'espèce de *mouvement* particulier que chacun d'eux donne à ses figures. C'est par cet endroit qu'ils se peignent & se caractérisent le plus particuliérement dans leurs ouvrages, du côté du dessin. Ainsi le sublime Michel-Ange s'est élevé, pour ainsi dire,

Digitized by Google

au-dessus des génies humains, par la manière fière & terrible avec laquelle il a fait mouvoir ses savantes figures. C'est par cette simplicité naïve, cette précision des *mouvemens* les plus doux, & en même tems les plus vrais, que l'Albane seul a mérité le nom de peintre des grâces. Enfin, c'est par la justesse des *mouvemens* que le divin Raphaël a su caractériser toutes les actions de l'homme : par le choix exquis de ses attitudes, il a exprimé avec une étonnante vérité les passions depuis les plus véhémentes jusqu'aux plus tranquilles. La facilité merveilleuse avec laquelle il a su, dans cette partie, soumettre l'art à toutes les nuances de la nature, ne lui fera sans doute jamais rencontrer d'égal.

Si l'on entend par *mouvement*, l'art de donner à la figure humaine l'attitude nécessaire pour qu'elle ne tombe pas, & que le centre de gravité soit placé de manière que la figure puisse se soutenir aisément alors le sens du mot *mouvement* est autre que celui que nous avons traité dans cet article, & l'on doit en trouver l'explication au mot *pondération*, qui est l'expression technique. Les régles de la *pondération* sont immuables & géométriques ; celles du *mouvement*, au contraire, se puisent dans le bon goût, le génie, & surtout le jugement de l'artiste. *Léon-Baptiste Alberti*, *Léonard de Vinci*, ont savamment traité des loix de l'équilibre par rapport aux *mouvemens* du corps humain ; c'est surtout dans leurs ouvrages qu'on trouvera tout ce qu'il faut apprendre sur cette partie élémentaire du dessin. (*Article de M.* ROBIN.)

Digitized by Google

MOUVEMENS, *réſultans de la ſituation de l'eſprit.* Je n'examinerai point en particulier tous les *mouvemens* que l'eſprit fait faire au corps ; c'eſt au peintre à étudier avec grand ſoin les tempéramens, & les diverſes inclinations des hommes, afin que ſachant les effets qu'elles produiſent, il ait moins de peine à les comprendre ſur le naturel. Il faut qu'il connoiſſe d'avance comme l'air des viſages change ſelon la diverſité des penſées qui occupent l'eſprit, les paſſions qui l'agitent, la qualité des humeurs qui dominent, les accidens auxquels les hommes ſont ſujets, ſoit dans le travail, ſoit dans le repos, ſoit dans la ſanté, ſoit dans la maladie. Il doit conſidérer les principaux endroits où ces *mouvemens* paroiſſent le plus ſur le viſage.

C'eſt cette ſcience qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Raphaël l'a poſſédée ſi parfaitement, que l'on voit ſur le viſage de toutes ſes figures ce qu'elles ſemblent avoir dans l'eſprit.

Pour les *mouvemens* du corps, engendrés par les fortes paſſions de l'ame, le peintre ne ſauroit jamais les mieux apprendre qu'en conſidérant le naturel. Si par haſard il ſe rencontre dans un lieu où des gens ſe battent, c'eſt là qu'il peut voir tous les effets de la colère, & qu'il peut examiner de quelle ſorte un homme en cet état a le viſage compoſé, & toutes les parties de ſon corps diſpoſées, ſelon l'agitation de ſon eſprit. Il remarquera les actions differentes de ceux qui ſont préſens, qui les regardent, ou qui tâchent de les ſéparer. Il verra la différence qu'il y a entre les *mouvemens* des jeunes hommes & ceux des gens agés ; il pourra voir des femmes affligées, des

Digitized by Google

enfans épouvantés des gens qui, paſſant leur chemin, s'arrêtent, différemment affectés du ſpectacle dont ils ſont témoins.

Si l'on veut imiter les maîtres de l'art, les Raphaëls, les Jules-Romains, les Polidores, & ceux de leur école, non-ſeulement on évitera tous les *mouvemens* forcés qui fatiguent les yeux, mais on prendra ceux qui ſont les plus naturels. Pour y parvenir, on les étudiera dans toutes ſortes de perſonnes, en conſidérant de quelle manière elles font leurs actions différemment les unes des autres, ſoit qu'elles agiſſent ou qu'elles ſouffrent. En effet, il eſt certain que la colère paroît autrement exprimée ſur le viſage d'un homme diſtingué que ſur celui d'un payſan; qu'une reine s'afflige d'une autre manière qu'une villageoiſe; & que, dans tous les *mouvemens* du corps, auſſi bien que dans ceux de l'eſprit, il doit y avoir de la différence ſuivant les perſonnes que l'on peint.

Le Pouſſin a peint l'épouſe de Germanicus d'une manière convenable à la grandeur & à la généroſité d'une princeſſe qui voit mourir ſon époux. S'il eût repréſenté une payſanne touchée d'une ſemblable douleur, il l'auroit peinte plus déſeſpérée, parce que le ſimple peuple qui ne prévoit jamais les maux, s'abandonne au déſeſpoir quand ils arrivent; mais la douleur des perſonnes d'une haute condition & d'un eſprit élevé, eſt toujours accompagnée de bienſéance, & ne montre point d'emportement.

Le peintre qui aura remarqué la différence qui ſe rencontre dans les *mouvemens* des hommes, ſelon leur qualité, conſidérera celle qui ſe trouve dans les différens âges. Il obſervera de quelle manière les enfans

expriment, par leurs petites actions, les paſſions de leurs ames, comme ils s'abandonnent à la joie dans leurs jeux & dans leurs divertiſſemens. Le Titien a peint dans un tableau pluſieurs Amours, & l'on peut remarquer comme il a exprimé la promptitude de leurs *mouvemens* & la légèreté de leurs geſtes. Il faut encore prendre garde qu'ils ſont ordinairement timides en préſence des perſonnes âgées, faciles à pleurer pour les moindres déplaiſirs, & dès qu'ils ſouffrent quelque douleur.

Les jeunes filles doivent être modeſtes & gracieuſes; toutes leurs actions plutôt tranquilles qu'agitées.

Quant aux jeunes hommes, il faut les repréſenter avec des *mouvemens* plus vifs, qui marquent la promptitude de l'eſprit, la liberté & la force du corps. Dans les hommes faits, les *mouvemens* doivent être plus fermes & plus poſés, les attitudes douces, l'action des bras & des jambes marquant de la force & de la facilité. Léonard de Vinci obſerve que les vieilles femmes doivent paroître audacieuſes & promptes; qu'il doit y avoir dans leur action quelque choſe d'extraordinairement animé; mais que ces expreſſions doivent être ſur leurs viſages, & dans leurs bras & leurs mains, plutôt que dans leurs jambes. Les vieillards au contraire ſeront peints avec des *mouvemens* lents & tardifs. Il faut qu'il paroiſſe dans leurs membres une foibleſſe & une laſſitude, enſorte que non-ſeulement ils ſoient ordinairement poſés ſur leurs deux pieds, mais encore appuyés ſur quelque choſe qui les ſoutienne.

Ce n'eſt pas ſeulement dans les hommes & dans les femmes qu'un peintre doit obſerver les actions

Digitized by Google

& les *mouvemens* ; il faut qu'il étudie encore ceux des animaux, pour les répréſenter conformément à leurs eſpèces. Et comme la partie la plus élevée de ceux qui ont quatre pieds, reçoit beaucoup de changement lorſqu'ils marchent, à cauſe de l'agitation des quatre jambes, il doit prendre garde que ce changement eſt d'autant plus conſidérable que l'animal eſt plus grand.

Il doit conſidérer encore le *mouvement* des choſes inanimées, comme des arbres dont les branches, étant agitées par le vent, font divers tours, & ſe ployent en pluſieurs manieres, ſelon qu'elles ſont pouſſées tantôt d'un côté, & tantôt d'un autre, quelquefois ſe renverſant en arrière contre le tronc, & d'autres fois ſe jettant en-dehors, & ſe baiſſant vers la terre. Les plis des draperies ont preſque les mêmes agitations; car comme il ſort diverſes branches d'un arbre, de même il ſort d'un vêtement pluſieurs plis qui ſe répandent & ſe jettent en différentes manières, ſelon que le vent, ou le *mouvement* du corps les agite.

Je ne puis m'empêcher de répéter encore que tous ces divers *mouvemens* doivent être repréſentés doux, modérés & agréables, auſſi bien que ceux des figures, enſorte qu'ils ſe faſſent moins admirer par le travail & le ſoin qu'on aura pris à les bien finir, que par la grace & la facilité qui doit y paroître. Et comme les habits ſont ordinairement peſans & tendent vers la terre, il faut, quand on veut faire jouer les plis, qu'il y ait dans la perſonne qui les porte un *mouvement* plus fort, ou bien un vent qui les agite & les ſoulève : mais il faut que ce vent ſouffle également ſur toutes les autres figures du ta-

Digitized by Google

bleau, quand elles ſont dans un lieu propre à le recevoir. (*Article extrait de* FELIBIEN).

MOYENS, (ſubſt. maſc.) Faire qu'un ſeul plan repréſente un grand nombre de plans multipliés, qu'un petit nombre de couleurs expriment toutes les couleurs de la nature, que ce qui eſt plat ſemble s'arrondir, qu'une ſubſtance dure offre la molleſſe des chairs, le moëlleux des étoffes, la liquidité des eaux, la fluidité de l'air, &c. c'eſt produire de grands effets par des *moyens* diſproportionnés; & c'eſt cette diſproportion des *moyens* & de leur produit qui contribue beaucoup aux plaiſirs des ſpectateurs.

Il ne ſuffit donc pas que la nature ſoit parfaitement imitée, il faut encore que cette imitation, pour nous plaire, ſoit produite par des *moyens* dont on n'auroit point attendu de ſi grands effets. Les ouvrages en cire offrent aſſurément une imitation plus exacte de la nature que ne peut le faire la peinture; cependant ils plaiſent beaucoup moins. De la ſculpture peinte fait un illuſion plus parfaite que celle qui conſerve la couleur de la pierre, & cependant elle cauſe une impreſſion moins agréable. Ces exemples prouvent que ce n'eſt point parce qu'une imitation produit une illuſion plus complette, & approche davantage de la vérité qu'elle a droit de nous plaire, mais parce que ſes effets ſont produits par des *moyens* dont on ne devoit pas attendre de ſi beaux réſultats. Si les *moyens* ſont groſſiers, peu induſtrieux, ou même ſeulement trop faciles, leur produit ne nous cauſe aucune ſurpriſe: pour nous plaire, il faut nous étonner. (*Article de M.* LEVESQUE.)

Digitized by Google

MUSIQUE (subst. fem.). Il semble que ce mot soit étranger aux arts qui dépendent du dessin, & qu'il n'y ait rien de commun entre un art qui procède par des sons, & un autre qui ne connoît que des formes & des couleurs. Cependant la musique & la peinture ne manquent pas de rapport techniques; tels sont ceux des progressions des tons musicaux & des tons de couleurs; tels encore ceux de l'harmonie musicale, & de l'harmonie pittoresque.

Mais il est entre ces arts un autre rapport qui est le sujet de cet article; c'est celui des sentimens de joie, de tristesse, de fierté, d'abattement qu'inspirent également la musique par la voie de l'ouie, & la peinture, par celle des yeux. Comme il est nécessaire que l'artiste soit pénétré lui-même des sentimens qu'il veut exprimer, ces deux arts, ainsi que la poësie, peuvent se prêter des secours mutuels. Des vers d'Homere ont inspiré Phidias; des tableaux, des statues ont inspiré des poëtes; la musique peut de même inspirer le peintre; & la peinture, le musicien. Qui doute qu'un musicien sensible aux effets de la peinture, ne puisse exalter son génie musical, en regardant un tableau dont l'effet soit analogue à ce qu'il veut exprimer en *musique*? Le peintre se pénétrera de même, en écoutant, en exécutant de la *musique*, des sentimens qu'il veut exprimer sur la toile, & le statuaire de ceux dont il veut animer le marbre. Comme les facultés intellectuelles sont soumises dans l'homme à l'état de la machine animale, l'artiste qui ne voudra rien négliger de ce qui peut le conduire au succès, employera les moyens qu'il connoît les plus capables de monter ses fibres au ton où elles doivent être suivant les sujets qu'il se

Digitized by Google

propoſera de traiter. On ſait que pour y parvenir, Gérard Laireſſe & d'autres peintres jouoient toujours de quelqu'inſtrument avant de prendre la palette.

Mengs méditoit depuis deux mois le ſujet du dernier de ſes tableaux, l'Annonciation deſtinée pour le roi d'Eſpagne, & que la mort ne lui a pas laiſſé le temps de terminer. M. le chevalier Azara, ſon ami, entra chez lui un matin, ſans être attendu, & le trouva occupé à chanter. Cette apparence de gaité le ſurprit de la part d'un homme naturellement ſérieux, & qui, depuis la mort de ſon épouſe, paſſoit ſa vie dans la douleur; mais Mengs lui apprit qu'il répétoit une ſonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire ſon tableau dans le ſtyle de ce célèbre muſicien. Comment le ſtyle d'un tableau peut-il être celui d'une ſonate ou d'une ſymphonie? c'eſt ce que ſentoit l'âme de Mengs; c'eſt ce que comprendront les perſonnes ſenſibles aux effets des deux arts, & ce qu'on expliqueroit vainement aux autres. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MYOLOGIE (ſubſt. fem.) ſcience des muſcles. M. Watelet a renfermé, dans l'article FIGURE, ce qu'il eſt le plus néceſſaire aux artiſtes d'en ſavoir.

MYSTÈRE (ſubſt. maſc.) Ce mot employé dans le ſens de ſecret eſt un moyen rarement pardonnable dans les arts. On a cependant excuſé Van-Eyck d'avoir uſé ſecrètement de la découverte qu'il fit de la peinture à l'huile, parce qu'elle lui procura de grands avantages. Les premiers inventeurs de la gravure firent, par les mêmes motifs, *myſtère* de leur manière d'opérer; enfin ceux qui ont trouvé le ſecrèt d'enlever les pein-

Digitized by Google

tures à l'huile faites ſur le mur ou ſur le bois, pour les tranſporter ſur une toile neuve, tels que Picart & Hacquin, ne peuvent être blâmés d'un *myſtère* qui donne de la valeur à leurs recherches. Mais le *myſtère* eſt coupable, & en même temps ridicule & bas, de la part d'un artiſte, ſoit qu'il ait découvert quelques principes relatifs à l'art, ſoit qu'il ait trouvé des nouveautés dans les moyens pratiques. Auſſi penſons-nous qu'il ſeroit impoſſible de voir un homme pénétré de connoiſſances un peu étendues ſur l'art, faire *myſtère* d'une petite découverte de couleurs, de vernis, ou ce qui ſeroit pis encore, d'une méthode utile à l'avancement des jeunes artiſtes & même à la perfection des autres. Ce ſeroit s'avouer bien inférieur que de faire ainſi dépendre ſes ſuccès d'une reſſource ſi miſérable. S'il exiſtoit des hommes capables de pareilles puérilités, aſſurément ce ne ſeroit pas des hommes d'un mérite diſtingué.

Le *myſtère* conſidéré comme qualité d'un ouvrage de l'art, n'eſt guere applicable qu'à la diſpoſition des ſujets & aux effets de la lumière. Une compoſition dans laquelle il entre du *myſtère* pittoreſque eſt ordinairement employée à la repréſentation d'une ſcène douce & paiſible. Ainſi on trouve du *myſtère* dans le tableau de le Brun, (1) où l'enfant Jeſus, avec Joſeph & Marie, prie Dieu avant ſon repas; on en trouve dans la lecture de la lettre, vie de S. Bruno par le Sueur; enfin dans le tableau d'Annibal Carrache de la collection du Palais-Royal, appellé le *raboteux*, où

(1) Egliſe St. Paul, à Paris.

Digitized by Google

l'enfant Jeſus tire le cordeau avec S. Joſeph, tandis que la Vierge travaille de l'éguille. Le grouppe antique qu'on a nommé Papirius & ſa mère, juſqu'à ce que Winckelmann ait établi des doutes fondés ſur cette dénomination, eſt une compoſition d'autant plus *myſtérieuſe* qu'il entre auſſi du ſecret dans le ſujet.

Nous remarquerons que l'on n'applique preſque jamais l'attribut de *myſtérieux* à une compoſition d'une ſeule figure, quelque rapport qu'ait ſon action avec l'idée que fait naître cette expreſſion de l'art. Il n'y a guere de *myſtère* ſans une correſpondance d'actions ou de paſſions douces ou ſilencieuſes.

Une ſcène, quoique nombreuſe en figures, inſpire néceſſairement le ſentiment du *myſtère* quand l'action repréſentée eſt *myſtérieuſe* de ſa nature; il eſt peu d'ames ſenſibles ſur qui la compoſition poëtique de Sebaſtien Bourdon qui repréſente les Prophêtes ſe cachant & ſe recommandant un ſilence mutuel pour éviter la fureur cruelle de Jezabel, ne produiſe l'impreſſion du *myſtère*. Mais il n'eſt guere de tableau qui rappelle plus fortement cet effet pittoreſque que le mourant Eudamidas du Pouſſin.

Le *myſtère* de compoſition ne peut ſe rencontrer que dans le ſtyle noble & ſimple. Auſſi nous ne croyons pas qu'on puiſſe citer beaucoup de compoſitions *myſtérieuſes* dans les œuvres riches & faſtueuſes des Paul Veroneſes, des Layreſſes, des Rubens, ni même dans celles des peintres dont le ſtyle eſt nerveux, fier & ardent comme ſont Ribera, Jules, Michel Ange, tandis que Raphael, Sacchi, Pouſſin, le Sueur en offrent de nombreux exemples.

L'effet de la lumière & des ombres bien entendu,

Digitized by Google

distribué d'une manière douce & harmonieuse, dans un coin ou dans l'ensemble d'un tableau, y répand du *mystère*. Soit que l'action soit vive ou paisible, soit qu'elle soit simple ou compliquée, on peut y introduire un effet *mystérieux*. Ainsi, il y a du *mystère* dans *la nuit du Corrège*, dans la mort de S. Bruno par le Sueur, dans l'estampe du *Bourgue-maître* de Rimbrand, & dans beaucoup d'autres ouvrages de cet artiste ingénieux.

Une lumière unique & rare, soit naturelle, soit artificielle comme celle d'une lampe ou d'un flambeau, est capable de donner seule ce qu'on nomme du *mystère* dans l'effet d'un ouvrage de peinture.

Dans une scène d'ailleurs fort éclairée, il y a des coins susceptibles d'un effet *mystérieux*. C'est ainsi, que Rubens l'a fait sentir dans le coin du tableau du couronnement de Marie de Médicis où Henri quatre se trouve dans une tribune, simple spectateur de cette cérémonie somptueuse. C'est ainsi que Jouvenet, dans le Grouppe du Lazare ressuscité, a introduit un effet *mystérieux*, par la lumière partielle d'un flambeau; quoique la plus vive lumière du jour soit repandue largement sur le reste de sa composition.

L'art de graver nous transmet le *mystère* qui se trouve dans les tableaux; il nous le fait sentir par la justesse des tons réunis à l'accord des travaux. Le coin de la pendule dans le portrait du cardinal Dubois, par Drevet, est cité pour exprimer cette agréable magie.

Les sculpteurs qu'on distingue dans la partie du goût, ont produit des effets *mystérieux* par une certaine disposition de leurs figures sous des lumières ménagées avec intelligence & parsimonie. Le Bernini est le

Digitized by Google

premier, peut-être, qui l'ait fait ſervir à l'intérêt de ſes productions. Plus correct, plus rendu, il eût pu dédaigner & même redouter un artifice qui prive d'une partie de la lumière le morceau de ſculpture qu'on veut rendre *myſtérieux*. Son grouppe de Sainte-Théréſe aux Carmes, près les Thermes de Dioclétien à Rome, eſt le chef-d'œuvre de ce genre de beautés. On n'en jouiroit qu'à regret, ſi aux graces ſéduiſantes & voluptueuſes de la compoſition, le ſculpteur eût réuni la correction des enſembles, la juſteſſe & la pureté des détails dont il ne faut rien perdre dans la bonne ſculpture. (*Article de M.* ROBIN.)

MYTHOLOGIE. (ſubſt. fem.) Elle comprend la théologie publique des anciens, & l'hiſtoire des ſiècles dans les temps où l'écriture n'étoit pas encore inventée. Le récit des faits s'altéroit & ſe mêloit de menſonges en paſſant de bouche en bouche, de génération en génération. Les poëtes s'emparèrent de ces récits corrompus, les arrangèrent à leur gré, en changèrent quelquefois le fond, & ſur-tout ne conſultèrent que leur imagination dans le développement des détails. C'eſt ce qu'on nomme l'hiſtoire des temps héroïques : elle offre des vérités, mais qu'il eſt difficile de démêler à travers les fables dont elles ſont enveloppées.

Soit que l'on conſidére la *mythologie* comme le ſyſtême théologique des anciens, ou comme l'hiſtoire de ces hommes fameux qu'on déſigne par le nom de héros, elle ouvrira toujours aux artiſtes un champ vaſte & fécond, parce qu'elle eſt ſur-tout favorable à ce qu'on nomme l'idéal des arts. Les hommes de l'hiſtoire ne ſont que des hommes ; ceux des ſiécles héroïques ſont

Digitized by Google

des enfans des Dieux, & doivent participer de la nature divine : c'eſt ſur tout en les repréſentant, que les artiſtes s'éléveront juſqu'au ſublime de la beauté idéale.

Ce n'eſt point dans le dictionnaire des arts, c'eſt dans les écrits des anciens poëtes, & ſur tout dans Homère, qu'ils doivent étudier la *mythologie*. Ovide leur apprendra des événemens mythologiques; mais il n'enflammera pas leur génie, il ne les introduira pas dans l'aſſemblée auguſte des enfans des Dieux, dans le conſeil des Dieux eux-mêmes; il ne leur inſpirera pas la figure impoſante du Jupiter olympien. Poëte gracieux, il ne fera que des artiſtes gracieux, & l'on ſait que le gracieux n'eſt pas encore la grace, qui elle-même n'eſt pas la beauté.

Nous ne conſacrerons pas cet article aux détails de la *mythologie*, & nous conſeillerons même aux artiſtes de ne lire les abrégés qu'on en a faits, que pour ſe rappeller à la mémoire des lectures en partie effacées. Ils ſeroient refroidis par les abbréviateurs : poëtes eux-mêmes, qu'ils s'échauffent par le feu des poëtes.

Mais nous croyons qu'il ne leur ſera pas inutile de trouver ici des obſervations ſur la manière de repréſenter les principaux perſonnages mythologiques. Le plus grand nombre de ces obſervations nous ſont fournies par Winckelmann, & elles lui ont été inſpirées à lui-même par l'étude des antiques. Nous nous écarterons cependant quelquefois de ſes opinions, nous en donnerons qui nous appartiennent, nous en emprunterons à d'autres ſavans, & la forme de cet ouvrage ne nous permettra pas toujours d'en avertir.

Winckelmann, homme ſavant & homme de génie,

honorera toujours l'Allemagne ſa patrie. Il aimoit les arts, il en étudioit les ouvrages, ſur tout ceux qui nous reſtent de l'antiquité; mais il ne les avoit pas cultivés: c'eſt dire aſſez qu'il a fait de ces fautes que doivent échapper aux gens de lettres, lorſqu'ils parlent des arts ſans les avoir pratiqués. Ces erreurs que les artiſtes apperçoivent aiſément, ne peuvent avoir pour eux aucun danger: mais comme c'eſt une foibleſſe naturelle aux hommes de ſe plaire à découvrir les fautes d'autrui, & de ſe relever eux-mêmes à leurs propres yeux en mépriſant ceux qui les ont commiſes, il eſt arrivé que les profeſſeurs de l'art ont cherché à dégrader le mérite de Winckelmann. Il auroient dû conſidérer qu'en lui ôtant ſes erreurs, occaſionnées par le défaut de quelques connoiſſances qu'il n'avoit pû acquérir, & quelquefois par l'exaltation de ſon eſprit, il lui reſte des richeſſes ſolides & qui lui appartiennent en propre. Les artiſtes profiteront toujours beaucoup de la lecture d'un écrivain qui avoit un amour ardent pour le beau, & qui, dans toutes les pages de ſes écrits, cherche toujours à l'inſpirer. Il leur ſeroit très utile, quand même il ne feroit que réchauffer en eux cet amour que jamais ils ne doivent laiſſer éteindre, qu'ils doivent entretenir & ranimer ſans ceſſe. C'eſt pour eux le feu ſacré des Veſtales. Aucun écrivain n'a mieux parlé du beau dans l'art que Winckelmann; c'eſt une juſtice que lui a rendu M. Falconet, qu'on n'accuſera pas d'être ſon flatteur.

Winckelmann a obſervé, que, dans la repréſentation des divinités, les artiſtes de la Grèce, ont toujours eu ſoin d'exprimer la beauté & de l'aſſocier à la jeuneſſe. Ils ne ſe ſont pas même permis de donner le

Digitized by Google

caractère de laideur aux divinités les plus terribles, les plus funeſtes.

Nous placerons ici, dans l'ordre alphabéthique, les perſonnages mythologiques dont nous aurons à parler, afin qu'il ſoit plus facile de les trouver.

AMAZONES. On peut rapporter à l'hiſtoire héroïque, & par conſéquent à la *mythologie*, ces femmes célèbres par leur valeur guerriere, & dont la défaite illuſtra le courage d'Hercule & de Théſée. Elles ſont toujours coëffées de la manière que les Grecs nomment corymbos, & qui étoit celle des vierges; c'eſt à dire que leurs cheveux ſont relevés par derrière & noués avec ceux du ſommet. Les artiſtes leur donnoient encore un autre caractère apparent & plus aſſuré de la jeuneſſe; la gorge virginale dont le mamelon n'eſt pas développé. Ils obſervoient le même caractère dans la repréſentation des Déeſſes; dans les unes, parce qu'elles étoient cenſées toujours vierges: dans les autres, parce qu'elles jouiſſoient d'une virginité toujours renaiſſante après avoir été perdue. Elles ne conſervoient des plaiſirs de l'amour aucune dégradation phyſique.

Les Amazones, conſacrées comme les hommes aux exercices guerriers, étoient auſſi les ſeules qui, comme les hommes, portaſſent la ceinture attachée ſur les reins, & non pas immédiatement au deſſous des mamelles. Je crois me rappeller, que, dans un feint bas-relief de Polydore, les Sabines ont auſſi la ceinture au deſſus des reins. Peut-être ce ſavant artiſte, ſcrupuleux obſervateur du coſtume, a-t-il voulu exprimer le déſordre de ces vierges qui ſe débattoient dans les bras de leurs raviſſeurs.

APOLLON

Apollon. Sophocle, dans la tragédie d'Œdipe Roi, l'appelle ſouverain des Dieux, & nous avons dit ailleurs que des philoſophes l'ont regardé comme l'ame du monde, parce que la chaleur du ſoleil ſemble animer & vivifier tout ce qui exiſte. Les Grecs l'appelloient iéïos, le guériſſeur, parce que ſa douce chaleur rétablit la ſanté; Pæan, celui qui frappe, parce que la chaleur exceſſive de ſes rayons frappe les animaux de peſte & de maladies meurtrières; Pythios, parce que cette même chaleur excite la fermentation & la putréfaction. Macrobe nous apprend qu'on le repréſentoit tenant les graces dans la main droite, & ſon arc de la gauche, pour témoigner qu'il accorde encore plus volontiers aux hommes ſes bienfaits, qu'il ne les frappe de ſes traits meurtriers, c'eſt-à-dire, de ſes rayons malfaiſans.

Ce Dieu toujours puiſſant, toujours agiſſant, devoit jouïr d'une jeuneſſe éternelle, d'une éternelle vélocité; & la figure de ce Dieu, le plus beau des Dieux, ne pouvoit manquer d'être le chef-d'œuvre de l'art, dans un pays où les artiſtes avoient pour objet la repréſentation de la beauté. Si toutes les ſtatues antiques de ce Dieu ne portent pas l'empreinte de la beauté la plus ſublime, c'eſt que par tout il s'eſt trouvé des hommes audacieux qui ont entrepris au de là de leurs forces, & que tous ceux qui ont ôſé faire des figures d'Apollon, n'étoient pas dignes de le repréſenter. Le caractère des belles figures d'Apollon, réunit la force de la virilité aux formes aimables de la jeuneſſe; ſes formes ont cette ſorte d'unité que donne la grandeur coulante des contours, toujours variés, toujours ſimples & jamais interrompus, telles qu'elles ſe montrent

Digitized by Google

dans l'uſage où la force eſt unie à la légereté ; telles qu'elles ne ſont plus dans l'âge où la force eſt due plutôt au poids qu'à l'adreſſe & à la vivacité. Elles montrent enfin un adoleſcent capable d'exécuter de grandes choſes, & de les exécuter d'autant plus ſûrement, qu'elles peuvent être faites avant d'être prévues.

L'Apollon du Belvedere ſemble planer ſans toucher la terre. Cette vîteſſe de la marche, ſemblable, en quelque ſorte, à la légéreté du vol, les Grecs en faiſoient un des caractères de la nature intellectuelle & divine. Homère compare la vîteſſe de Junon à l'imagination d'un homme qui, dans un ſeul inſtant, parcourt en eſprit tous les pays lointains qu'il a vus. Il communique cette viteſſe à ceux de ſes héros qu'il veut le plus élever au-deſſus de l'eſpèce humaine ordinaire ; ainſi le fils de Thétis eſt Achille aux pieds légers. Les Grecs mettoient tant de prix à la légéreté des pieds, qu'ils déſignoient métaphoriquement par elle des qualités qui n'y avoient aucun rapport. C'eſt ce dont Eſchyle nous offre un exemple dans ſa tragédie des Sept devant Thèbes : pour peindre le regard vif & perçant de Laſtenes, il lui donne un regard aux pieds légers.

La tête de l'Apollon du Belvedere eſt moins menaçante, qu'impoſante & majeſtueuſe : la colère, qui dégrade les traits de l'homme, laiſſe régner la ſérénité ſur le front du Dieu ; elle ne fait qu'ajouter à la beauté de ſes traits le caractère impoſant de la majeſté. Il va frapper ou le ſerpent Python, ou les enfans mâles de l'orgueilleuſe Niobé : mais c'eſt un Dieu qui punit, & non un homme qui ſe venge. Sûr de ſa victoire, il

Digitized by Google

la mépriſe. L'indignation a ſon ſiége dans le nez & s'exprime par le gonflement des narines : le dédain eſt manifeſté par l'élevation de la levre inférieure.

Lucien, dans ſon Anacharſis, nous décrit une ſtatue d'Apollon Lycien. Le Dieu eſt penché en arriere, tenant de la main gauche ſon arc, & ayant la droite poſée ſur ſa tête pour montrer qu'il ſe repoſe de ſes fatigues.

L'Apollon Muſagete ou conducteur des Muſes, tableau conſervé dans le cabinet d'Herculanum, eſt dans la même poſition : mais il n'a point d'arc : les armes ne conviennent pas au Dieu protecteur des arts paiſibles : il tient dans ſa main gauche une lyre à onze cordes; ſa tête eſt couronnée de laurier, une branche de laurier eſt à ſa droite. Comme il n'eſt ni chaſſeur ni guerrier, il eſt couvert d'une ſimple draperie dont un bout lui pend ſur l'épaule droite & tombe juſques ſur les muſcles pectoraux. Elle paſſe ſur l'épaule gauche ſans la couvrir entièrement, tombe le long du dos, vient envelopper les cuiſſes & ſe termine au deſſus de la ſandale. Le Dieu eſt enfin ſur un trône dont le ſiége eſt fort bas, & dont le doſſier s'éleve juſqu'aux épaules de la figure. Elle eſt élégante, ſvelte, la tête paroît réunir la douceur à la majeſté : je dis qu'elle paroît, car il faudroit avoir vu le tableau original pour oſer porter un jugement certain ſur ſa beauté.

» Le vêtement d'Apollon eſt d'or, dit Callimaque, » ainſi que ſon agrafe, ſa lyre, ſes flêches, ſon car- » quois; ſa chauſſure même eſt d'or : l'or convient à » la richeſſe de ce Dieu ». Cette idée du poëte n'eſt pas à négliger par le peintre. L'or peut être prodigué

Digitized by Google

dans la repréſentation de ce Dieu, ſur tout quand il eſt le ſymbole du ſoleil, parce que la couleur éclatante du plus précieux des métaux a beaucoup de reſſemblance avec celle de l'aſtre du jour. Auſſi les maîtres de l'art hermétique ont-ils déſigné l'or par le nom du ſoleil.

Mais quand Apollon eſt le conducteur des Muſes, & le dieu de la poéſie, moins de richeſſe convient à ſa parure : il ſuffit que ſa lyre ſoit d'or. On vient de voir qu'il n'a qu'une ſimple draperie verte dans le tableau antique d'Apollon Muſagete. L'artiſte a peut-être préféré cette couleur, parce qu'elle eſt celle du laurier.

Moins d'opulence doit ſe remarquer dans le vêtement d'Apollon paſteur. L'expreſſion de ce dieu ne doit pas être celle de l'Apollon vengeur qui ſe voit au Belvedere : ſon caractère eſt la bienfaiſance & la bonté. Telle eſt la tête de l'Apollon de la Villa-Ludoviſi, la plus belle, dit Winckelmann, après celle du Belvedere, quoique d'ailleurs la figure ſoit aſſez peu remarquée. Contre la pierre ſur laquelle il eſt aſſis, eſt une houlette recourbée. On remarque, dans quatre têtes d'Apollon, que les cheveux ſont relevés & attachés avec ceux du ſommet, ſans laiſſer paroître la bandelette qui les retient : c'étoit la coëffure des adoleſcens, & celle, à ce que ſuppoſe Winckelmann, que les Grecs appelloient Crôbylos, & qu'il croit répondre au Corymbos des jeunes filles qui déſignoit des cheveux attachés ſur le ſommet de la tête. Il ajoute que les écrivains ne donnent du Crôbylos qu'une notion confuſe ; il avoit négligé ſans doute de conſulter Suidas : il y auroit trouvé celle

Digitized by Google

qu'il donne lui-même ; il y auroit lu que le Crobylos étoit pour les hommes, ce que le Corymbos étoit pour les femmes. Au reſte, les artiſtes ne doivent pas négliger la remarque qu'il fait, que toutes les têtes de Diane, & toutes celles des vierges ſont coëffées à la manière nommée Corymbos.

Dans quelques ſtatues d'Apollon, ce dieu a beaucoup de reſſemblance avec Bacchus. Tel eſt l'Apollon du Capitole, nonchalamment appuyé contre un arbre, & ayant un cygne à ſes pieds. Telles ſont encore trois autres figures de la Villa-Médicis.

Apollon & Bacchus, ſeuls de toutes les divinités, portent des cheveux qui deſcendent le long des épaules, & ce caractère les fait reconnoître dans des ſtatues mutilées : on le retrouve dans le tableau de l'Apollon Muſagete ; enfin l'Apollon paſteur doit ſeul avoir les cheveux relevés.

BACCHUS, toujours beau, toujours jeune, comme le dit Ovide :

Tibi enim inconſumpta juventa eſt ;
Tu puer æternus, tu formoſiſſimus alto
Conſpiceris cœlo.

Il tenoit de la nature des deux ſexes, comme le dit Orphée dans l'hymne à Bacchus ; c'eſt encore Bacchus qu'il célèbre dans l'hymne à Miſé, où il l'appelle *mâle & femelle*, *Iacchus à double nature*. Euripide lui donne des traits de femme. C'eſt donc avec raiſon que Winckelmann dit que ſa jeuneſſe idéale eſt compoſée des traits qui conviennent aux deux ſexes & ſemble avoir été empruntée de la nature des Eunuques ; il

Digitized by Google

auroit peut-être mieux dit qu'elle étoit empruntée de l'idée que les anciens ſe formoient des Hermaphrodites. « Dans les plus belles figures de l'antiquité, » vous voyez toujours, dit-il, ce dieu avec des mem» bres délicats & arrondis ; & des hanches ſaillantes » & charnues, comme celles des femmes, parce que » Bacchus, ſuivant la fable, a été élevé en fille. » Pline fait mention de la ſtatue d'un ſatyre qui te» noit une figure de Bacchus vêtue en Vénus, & » Séneque nous le décrit comme une vierge traveſtie. » Les formes de ſes membres ſont ſi délicates & ſi » coulantes, qu'on les diroit produites par un ſouffle » léger ; ſes genoux, comme ceux des jeunes eunuques, » n'ont preſqu'aucune indication d'os ni de muſcles. » L'image de cette divinité eſt celle d'un beau jeune » homme qui entre dans le printemps de la vie & de » l'adoleſcence, & ſent germer le mouvement de la » volupté ».

Les anciens ont rendu la douce allégreſſe de ce Dieu dans toutes les repréſentations qu'ils en ont faites, même lorſqu'ils nous l'ont offert comme vainqueur de l'Inde. Telle eſt la figure armée de ce dieu, ſur un autel, dans la Villa-Albani.

Bacchus eſt quelquefois drapé. Une autre figure de ce dieu, conſervée à la Villa-Albani, eſt couverte d'un manteau qui deſcend juſqu'aux parties naturelles. La partie de cette large draperie, qui, ſi elle étoit abandonnée à elle-même, deſcendroit juſqu'à terre, eſt jettée autour d'une branche d'arbre contre laquelle la figure eſt appuyée. L'arbre eſt entortillé de lierre & d'un ſerpent.

Anacréon commande à un poëte de faire le portrait

Digitized by Google

de Bathylle sur son simple récit, & dans l'énumération des beautés de ce jeune homme, il compte un ventre semblable à celui de Bacchus. Winckelmann croit retrouver, dans le Bacchus de la Villa-Albani, l'idée d'Anacréon.

Les figures de Bacchus conquérant sont toujours drapées jusqu'aux pieds : telles on les voit en bas-relief sur des vases de marbre, sur des terres cuites, sur des pierres gravées.

Ce dieu est quelquefois représenté sous la forme de l'âge viril; mais, comme il doit être toujours jeune, ses traits conservent la délicatesse, la douceur, la gaîté de la jeunesse, & sa virilité n'est indiquée que par la barbe. C'est ainsi que doit être représenté Bacchus conquérant, parce qu'il laissa croître sa barbe pendant son expédition de l'Inde.

Les têtes de Bacchus conquérant sont couronnées de lierre. Telle est la belle tête qu'on a prise pour celle de Mithridate, quoiqu'il ne soit pas aisé de concevoir comment la couronne de lierre pourroit convenir au roi de Pont. On a ici des plâtres moulés sur cette tête, & madame le Comte en possède un beau marbre antique dans sa maison de Champ-de-coq. On remarque à travers ses traits majestueux, qui font reconnoître le fils de Jupiter, l'aimable empreinte d'une douce gaîté. Quelquefois Bacchus victorieux est couronné de laurier.

Bacchus voyageant pour répandre ses bienfaits sur la terre, est couvert d'une peau de léopard, & monté sur un char tiré par des tygres; sa couronne est de lierre; des guirlandes de lierre lui servent de rênes,

Digitized by Google

& c'eſt de lierre qu'eſt entourée la lance qui lui tient lieu de ſceptre, & qu'on appelle thyrſe.

CENTAURES. Winckelmann prétend que les cheveux des centaures ſont relevés au deſſus du front & forment différens étages, à-peu-près comme ceux de Jupiter. Il ſuppoſe que les artiſtes ont voulu indiquer, par ce caractère, l'origine des centaures, nés du commerce d'Ixion avec la nuée que Jupiter avoit ſubſtituée à Junon; ce qui leur donnoit avec Jupiter une certaine affinité. Cette idée eſt tirée d'un peu loin; une nuée, pour avoir été envoyée par Jupiter, n'étoit pas de la famille de ce Dieu. Notre ſavant auroit mieux fait, pour appuyer ſon opinion, d'adopter une autre origine que la fable donne à Chiron le père des centaures: elle le fait naître du commerce de Phyllire avec Saturne métamorphoſé en cheval: il étoit parconſéquent frère de Jupiter, & pouvoit avoir avec lui quelques traits de reſſemblance. Mais Winckelmann eſt obligé d'avouer lui-même que le caractère qu'il attribue aux cheveux des centaures n'a point été conſtamment obſervé, puiſqu'on ne le trouve pas ſur le centaure Chiron du cabinet d'Herculanum. Une courte deſcription de ce tableau ne ſera pas tout-à-fait inutile.

Il repréſente ce précepteur d'Achille donnant à ſon jeune élève une leçon de lyre. Ses cheveux au lieu d'être relevés comme ceux de Jupiter, ſont rabattus ſur le front ſans le couvrir. Sa tête eſt ceinte d'une couronne de feuilles oblongues: elles appartiennent peut-être à la plante nommée chironion, que les anciens mettoient au nombre des panaces: Pline dit que

ſes feuilles reſſemblent à celle du lapathum; c'eſt la patience des Jardins, dont les feuilles ſont longues en effet.

La figure du Chiron eſt belle quant à la partie humaine, & la tête eſt d'une très bonne expreſſion. La partie du cheval, qui eſt accroupie, eſt moins bien traitée & d'une étude moins vraie, au moins autant qu'on en peut juger par la gravure. Un habile artiſte porte le même jugement ſur le centaure de la Villa-Borgheſe. Cela pourroit confirmer que les artiſtes antiques avoient bien mieux étudié l'homme que les chevaux: mais il ſuffiroit de produire quelques exemples contraires à ce jugement pour le renverſer. Il ne nous eſt reſté qu'un bien petit nombre d'ouvrages antiques en proportion de ceux qui ont été détruits, & s'il ne paſſoit qu'un auſſi petit nombre d'ouvrages modernes à la poſtérité, elle pourroit juger que, depuis la renaiſſance des arts, on n'a pas ſu faire de chevaux: on en a fait de très beaux ſans doute; mais comme on en a fait un bien plus grand nombre de mauvais en peinture & en ſculpture, il eſt probable qu'il en reſteroit auſſi un plus grand nombre de ces derniers. Ce que nous diſons ici avec réflexion, peut reſteindre ce que nous avons établi trop généralement & même trop légèrement à ce ſujet dans l'article équeſtre; mais ne doit pas détruire ce qu'on y lit ſur le cheval de Marc-Aurele. Revenons au tableau d'Herculanum.

Les oreilles du centaure s'aggrandiſſent & s'alongent par le haut, en ſorte qu'elles ne ſont tout-à-fait ni des oreilles d'homme, ni des oreilles de cheval, mais qu'elles ſemblent tendre à la forme des dernières,

Digitized by Google

Son dos eſt couvert d'une peau bien jettée, & qui vient ſe nouer ſur la poitrine avec beaucoup de goût. La grande proportion de ce tableau, & la beauté des deux figures qu'il repréſente, ont fait ſoupçonner que c'eſt une copie de quelque grouppe de ſculpture. Ce ſoupçon eſt augmenté par une pierre gravée du *muſæum Florentinum* qui eſt parfaitement conforme à ce tableau. On ſait du moins qu'il étoit ordinaire de multiplier, par la gravure en pierres fines, les beaux ouvrages de ſculpture.

Le cabinet d'Herculanum contient deux autres centaures qui n'ont point de barbe, & dont la figure ne s'accorde pas mieux que celle du Chiron avec l'opinion de Winckelmann.

J'ai vu à S. Péterſbourg les plâtres moulés ſur les deux centaures du palais Furietti : M. Falconet en a fait une juſte critique. Les auteurs ont porté la fauſſeté de l'étude, juſqu'à indiquer de groſſes veines ſur les ſabots. Je doute qu'on puiſſe juſtifier les artiſtes en diſant que, dans la partie chevaline de ces centaures, il ont cherché à faire un mêlange de la nature humaine avec celle du cheval.

CENTAURESSE. Zeuxis a peint une centaureſſe allaitant deux jumeaux. C'eſt Lucien qui nous fait connoître ce tableau. L'original n'exiſtoit plus de ſon temps. Il avoit péri lorſque Sylla voulut l'envoyer à Rome par mer ; mais une belle copie s'en étoit conſervée. Toute la partie de la jument étoit couchée ſur l'herbe, les jambes poſtérieures étendues en arrière. La partie de la femme étoit mollement penchée & appuyée ſur le coude. La centaureſſe allaitoit un de ſes

Digitized by Google

petits à la manière des femmes & l'autre à la manière des jumens. Elle repréſentoit par la partie inférieure une belle jument indomptée de Theſſalie; &, par ſa partie ſupérieure une femme de la plus grande beauté; mais les oreilles reſſembloient à celles des ſatyres. La partie féminine s'uniſſoit à celle de jument par un paſſage doux & inſenſible.

Le cabinet d'Herculanum possède le tableau d'une centaureſſe; elle porte une jeune bacchante, qu'elle affermit ſur ſa croupe en lui paſſant la main droite ſous le bras. Ses oreilles ſont pointues comme celles d'une jument; mais aſſez petites pour ne pas rendre ſa tête difforme. C'étoit vraiſemblablement de ſemblables oreilles qu'avoit la centaureſſe de Zeuxis, & que Lucien comparoit à celles des ſatyres.

Le grouppe d'Herculanum eſt plein de grace dans ſon heureuſe ſimplicité. Cependant les auteurs de la deſcription de ce cabinet accordent la ſupériorité, au moins pour l'exécution, à un autre tableau qu'ils croyent de la même main; & qui repréſente auſſi une centaureſſe. D'une main elle tient une lyre, de l'autre elle joue de la cymbale avec un fort jeune adoleſcent. L'éloge qu'on donne à ce morceau peut être mérité: mais la gravure prouve qu'il céde à l'autre par la compoſition moins heureuſe & moins vraie. On ne voit pas comment le jeune homme peut ſe tenir ſans tomber ſur la partie antérieure de la centaureſſe. On dit que la carnation blanche de la femme ſe détache avec douceur ſur le poil blanc de la jument, ce qui ſuppoſe de l'intelligence de couleur.

CÉRÉS. Winckelmann obſerve que les villes de

la grande Grèce & de la Sicile ont imprimé, ſur les médailles, la plus haute beauté aux têtes de Cérès. Sur une médaille de la ville de Métaponte, conſervée à Naples dans le cabinet du Duc Caraffa-Noïa, le voile de la déeſſe eſt jetté en arrière. Sa tête, couronnée d'épis & de feuilles, eſt ceinte d'un diadême élevé, tel que celui de Junon; ſes cheveux ſont relevés par devant avec un agréable déſordre, pour indiquer, ſans doute, ſon affliction après l'enlévement de ſa fille. Notre antiquaire accuſe l'abbé Banier de n'avoir avancé que d'après quelques figures modernes que Cérès avoit le ſein fort gros, caractère que jamais les anciens n'ont donné aux déeſſes.

Circé. Homère dit ſeulement que c'étoit une déeſſe terrible, & ne la caractériſe que par la beauté de ſes cheveux bouclés : mais l'auteur des Argonautiques, qui portent le nom d'Orphée, en fait le portrait ſuivant qui convient bien à la fille du Soleil. » Elle accourut, » au navire, & tous à ſon aſpect furent frappés de » terreur. Ses cheveux s'élevoient ſur ſa tête ſembla- » bles aux rayons du Soleil, & la beauté de ſon viſage » brilloit comme le feu ». Cette idée du poëte eſt pittoreſque, ſans doute : mais il n'eſt pas donné à tous les peintres de l'adopter. Le Corrége n'avoit pas lu le faux Orphée, quand il fit partir de la tête du Chriſt enfant la lumière qui éclairoit ſon tableau. Le même génie parloit à deux hommes que plus de vingt ſiècles ſéparoient.

Cyclopes. « La terre enfanta les Cyclopes au » cœur ſuperbe : Brontès, Stéropès, & le puiſſant » Argès, qui fournirent le tonnerre à Jupiter, & lui

» fabriquèrent le foudre. D'ailleurs, ſemblables aux » Dieux, ils n'avoient qu'un ſeul œil au milieu du » front ». C'eſt ainſi qu'Héſiode, dans ſa théogonie, nous repréſente les Cyclopes. L'œil unique qu'il leur donne étoit leur ſeule difformité, puiſque d'ailleurs ils reſſembloient aux dieux. Il eſt vrai qu'Homère, Virgile, Théocrite nous offrent Polyphême ſous des traits hideux, & que les deux premiers ajoutent à ſa laideur affreuſe, une taille giganteſque. Cela n'a rien de choquant dans un poëte : il parle ſeulement aux oreilles, & l'imagination ne ſe peint que d'une manière confuſe toute l'horreur de l'objet ; mais le peintre parle aux yeux, il leur préſente l'objet même, & doit les traiter avec plus de ménagement. C'eſt ce qu'a bien ſenti l'auteur d'un tableau du cabinet d'Herculanum. Cette peinture repréſente Polyphême aſſis ſur un rocher, & tenant de ſa main une lyre. Le ſujet peut avoir été fourni par Théocrite; mais le peintre, dans la repréſentation de cette figure, s'eſt judicieuſement rapproché du récit d'Hérodote. Ce n'eſt point un géant. Comparé au petit amour qui, porté ſur les flots par un Dauphin, lui apporte une lettre de Galathée, c'eſt un homme d'une haute taille, & de la proportion que l'on donne aux héros : ſa ſtature qui n'eſt pas celle d'Apollon, & qui n'a point une ſvelteſſe qui ne lui conviendroit pas, n'offre dans ſes formes aucune peſanteur. Mais Hérodote ne donne qu'un œil aux Cyclopes, & l'artiſte a reconnu que cette difformité nuiroit à ſon ouvrage; il ſe l'eſt épargnée en donnant trois yeux à ſa figure, deux placés à l'ordinaire, un troiſième au milieu du front, & qui même, ſi la gravure eſt fidelle, eſt moins ſenſiblement exprimé

Digitized by Google

que les deux autres. Il avoit pour lui des autorités : nous apprenons de Servius, que les uns donnoient un seul œil à Polyphême, d'autres deux, & d'autres trois. L'artiste devoit suivre la supposition qui lui étoit plus favorable : mais dans l'absence de toute autre autorité, il en avoit une respectable dans la loi de son art, qui lui imposoit de ne pas souiller son ouvrage par une difformité.

Diane. Le poëte Callimaque rassemble sur cette Déesse plusieurs traits qui doivent être recueillis par les peintres. Elle obtint de Jupiter une virginité éternelle, un arc, des flèches, & l'habit retroussé des chassereresses, qui ne descendoit que jusqu'aux genoux. Ses armes & sa ceinture étoient d'or, ainsi que son char tiré par des cerfs, qu'elle conduisoit avec des rênes d'or.

Malgré la fable de son commerce furtif avec Endymion, on doit, à l'exemple des anciens, indiquer sa virginité perpétuelle par un sein virginal. Plus que toutes les autres Déesses, elle aura la forme & l'air d'une vierge, sans en avoir la timidité. Elle est ordinairement représentée au milieu de sa course ; son regard vif & assuré porte au loin devant elle, & fixe la proie qu'elle veut atteindre. Sa coëffure est le corymbos, c'est-à-dire que ses cheveux relevés de tous côtés au-dessus de sa tête, forment un nœud par derrière. Cet ajustement, qui est celui des vierges, est en même tems commode pour une chassereresse. Sa tête n'est pas ceinte du diadême surmonté d'un croissant ; elle ne porte enfin aucun des ornemens que lui ont donnés les modernes ; mais si les modernes ne sont

Digitized by Google

pas autorisés par des ouvrages de l'art antique, ils le sont par des passages des anciens poëtes, & Winckelmann n'a pas droit de les condamner. La taille de Diane est plus svelte & plus légère que celle de Junon & de Pallas : on peut, à ce caractère, la reconnoître même dans ses figures mutilées. Le plus souvent elle ne porte qu'un vêtement relevé jusqu'aux genoux ; quelquefois cependant elle est vêtue d'une longue draperie, & a la mamelle droite découverte.

Esculape. Ses cheveux se relèvent au-dessus de son front, d'une manière à-peu-près semblaple à celle de Jupiter : on peut croire que les anciens ont voulu indiquer par ce caractère que Jupiter étoit son aïeul. Cette observation est de Winckelmann. *Voyez* ce que nous avons dit sur Esculape, à l'article Iconologie.

Faunes, *Voyez* Satyres.

Furies. C'est sur la physionomie de ces divinités redoutables, que les artistes modernes cherchent à épuiser tous les caractères de la laideur : ils les représentent sous la forme de vieilles femmes d'une maigreur affreuse, dont les traits sont aussi horribles que le teint, & dont les mammelles livides & pendantes inspirent le dégoût. Telle n'étoit pas l'idée des anciens. Comme ils nommaient ces déesses Euménides, c'est-à-dire, bienfaisantes, pour ne point affliger l'imagination par le sens de l'ouïe, ils se gardoient bien de les représenter sous des traits hideux, pour ne pas attrister l'ame par le sens de la vue. Fidèles à leur système de n'offrir aux yeux que la beauté, & peut-

Digitized by Google

être auſſi craignant d'offenſer ces divinités vengereſſes; en leur prêtant des traits odieux, ils leur donnoient la forme de jeunes & belles vierges. Quelquefois ils leur hériſſoient la tête de ſerpens; quelquefois ils leur épargnoient cette difformité; mais toujours ils armoient de ſerpens & de torches ardentes les bras nuds de ces divinités vengereſſes. C'eſt ainſi qu'on les voit ſur des vaſes de terre cuite, & ſur des bas-reliefs, pourſuivant le coupable Oreſte; toujours belles, toujours vierges, terribles ſeulement aux criminels qu'elles ſont chargées de punir.

Mais eſt-il vrai qu'elles aient été nommées les *bienfaiſantes*, parce que les anciens euſſent craint de les irriter par un nom moins doux? N'ont-ils pas voulu plutôt ſignifier que la juſte vengeance dont elles menaçoient le crime, étoit un bienfait pour l'humanité. Elles étoient, dans cette ſuppoſition, des divinités amies des mortels vertueux, & c'eût été un contre-ſens ridicule aux artiſtes, d'en former des images odieuſes.

GENIE. On voit à la Villa-Borgheſe, la ſtatue d'un génie aîlé, de la grandeur d'un jeune homme bien fait: « Je voudrois, dit Winckelmann, en parlant » de cette figure, pouvoir décrire une beauté qui » n'a guère de ſemblables entre les enfans des hom- » mes; ſi l'imagination remplie de la beauté indivi- » duelle, & toute abſorbée dans la contemplation » du ſouverain beau qui émane de Dieu, & qui re- » tourne à Dieu, ſe repréſentoit dans le ſommeil l'ap- » parition d'un Ange dont la face ſeroit reſplendiſſante » de lumière, & dont la conformation paroîtroit un

» recollemen

» écoulement de la ſource de l'harmonie ſuprême, elle » auroit le type de cette figure étonnante. On pourroit » croire que l'art a enfanté cette beauté, avec l'agré- » ment de Dieu, d'après la beauté des Anges : Fla- » minio Vacca croit que c'eſt un Apollon ailé; Mont- » faucon l'a fait graver d'après un deſſin déteſtable. »

Cette face reſplendiſſante de lumière eſt de trop, ſans doute, dans la deſcription d'une ſtatue : j'ignore ſi d'ailleurs Winckelmann ne s'eſt pas livré ici à une illuſion platonique, & ſi ſa deſcription n'eſt pas exagérée; mais ce que je ſais, ce que je ſens, c'eſt que de telles deſcriptions, toujours un peu vagues, ne ſont pas inutiles aux artiſtes dont l'ame a quelqu'ardeur. Elles peignent à leur eſprit l'image d'une beauté ſuprême; & cette idée qui n'a d'exiſtence que dans leur penſée, devient pour eux une émule qu'ils s'efforcent de vaincre. Ainſi, quoique ſouvent l'antiquaire ſaxon ſe laiſſe ſéduire par ſon enthouſiaſme, je crois que, par cet enthouſiaſme même, peu de lectures ſeront plus utiles aux artiſtes que celle de ſon ouvrage : c'eſt un feu capable d'allumer d'autres feux.

Graces. Le ſeul monument où elles ſoient vêtues, eſt un ouvrage étruſque de la Villa-Borgheſe : mais c'eſt ainſi que les Grecs les ont repréſentées dans les temps les plus reculés, & ce fut ainſi que Socrate les repréſenta dans ſa jeuneſſe. Les graces du Palais Ruſpoli, ſont les plus belles qui nous reſtent de l'antiquité; leur beauté n'exprime pas préciſément la gaieté, mais la douce ſatisfaction, le bonheur paiſible qui convient à l'innocence de leur âge. Leurs têtes ne ſont chargées d'aucun ornement; leurs cheveux ſont atta-

chés d'une bandelette, & à deux d'entr'elles, ils sont rassemblés en nœud sur le cou.

Hebé, se distingue des autres Déesses par la forme de son vêtement qui est relevé à la manière des jeunes victimaires, & des jeunes garçons qui servent à table.

Hercule. Des ouvrages antiques présentent Hercule dans la plus belle jeunesse, & même avec des traits qui font presque douter de son sexe. La connoisseuse Glycère disoit, au rapport d'Athénée, que les jeunes gens sont beaux tout le temps qu'ils ressemblent à des femmes; telle est la beauté du jeune Hercule, sur une cornaline gravée du Baron de Stosch. Des nerfs & des muscles ressentis caractérisent Hercule dans l'âge viril, lorsqu'il déploya sa force contre les monstres & les brigands. Les belles têtes de ce héros offrent encore d'autres caractères expressifs; c'est la grosseur du cou qui semble empruntée de la nature du taureau pour témoigner la force; ce sont des cheveux courts, rabattus sur le front, qui ont peut-être rapport aux poils courts qui se trouvent entre les cornes du Taureau. Mais les veines & les muscles adoucis, conviennent à ce héros, purifié des parties grossières de son corps mortel, par le feu dont il fut consumé sur le mont Œta. L'Hercule Farnese est homme; celui dont reste le fameux Torse est Dieu. L'imagination sublime des grands artistes les élevoit de la nature périssable, à la nature immatérielle; elle créoit, continue Winckelmann, dont on a pu reconnoître le langage, des êtres exempts des besoins de l'humanité.

Digitized by Google

& formoit des corps humains qui sembloient n'être que les enveloppes d'intelligences célestes.

HEROS. On peut voir ce que nous en avons dit à l'article *Héros* : ce qu'on va lire ici est extrait de Winckelmann.

Les anciens, dans la représentation des Héros, c'est-à-dire, des hommes à qui l'antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, s'approchoient de la nature divine, mais sans y atteindre, & ne confondoient pas l'homme & le Dieu. Cette distinction étoit souvent très délicate; qu'on prête au Battus des médailles de Cyrene, un regard de volupté, on en fait un Bacchus, qu'on lui donne un trait de grandeur divine, c'est un Apollon. Un regard de cette fierté qui appartient à l'homme, & non pas au Dieu, décele dans le Minos des médailles de Gnossus, un personnage royal : ôtez-lui cette expression, vous en ferez un Jupiter plein de clémence.

Les anciens imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant certaines parties par des saillies au-dessus du naturel : ils animoient les muscles & leur donnoient une vivacité extraordinaire; ils mettoient en jeu dans les actions véhémentes tous les ressorts de la nature. L'objet qu'ils se proposoient par ces procédés, étoit d'y introduire toutes les variétés possibles. C'est ce qui se voit dans le prétendu gladiateur d'Agasias d'Ephese, statue conservée à la Villa-Borghese. La physionomie de cette figure est faite d'après une personne dont on a voulu représenter la ressemblance : mais les muscles grenus des côtés, ont plus de saillie, de mouvement, d'élasticité que dans la nature.

Digitized by Google

On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muſcles du Laocoon, nature exaltée par l'idéal: mais cet idéal n'eſt pas encore celui de la divinité, comme nous pourrons le reconnoître, en comparant cette ſtatue, par rapport à la même partie du corps, aux figures déifiées ou divines, telles que l'Hercule & l'Apollon du Belvédère. Dans le Laocoon, le mouvement de ces muſcles eſt porté au-delà du vrai, juſqu'aux dernières bornes du poſſible; amoncelés comme des vagues, ils correſpondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention des formes au milieu de la douleur & de la réſiſtance. Dans le torſe de l'Hercule déifié, ces mêmes muſcles ſont d'une forme idéale de la plus haute beauté: élevés d'une manière coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans ſon calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté toute divine, les muſcles ſont de la plus grande délicateſſe; ſoufflés en ondes preſqu'imperceptibles, ils ſont plutôt ſenſibles au tact qu'à la vue.

Les artiſtes étoient autoriſés par les poëtes à ſuivre, dans la configuration des jeunes héros, leur principal objet qui étoit la beauté; à rendre même cette beauté ſi délicate, que le ſpectateur pût reſter indécis ſur le ſexe de la figure. A quelle beauté ne leur étoit-il pas permis d'élever un Achille qui, long-temps, étoit reſté inconnu entre les filles du Roi Lycomède? Ne pouvoit-ils pas donner les mêmes charmes à Théſée, qui, ſuivant le témoignage de Pauſanias, parut à Trezene, vêtu d'une longue robe qui lui deſcendoit juſqu'aux pieds, & que ſon air efféminé expoſa aux railleries des ouvriers qui travailloient au Temple

Digitized by Google

d'Apollon ? Ils feignoient de s'étonner de voir marcher ſeule dans la ville une jeune perſonne d'une beauté ſi accomplie.

L'auteur d'un tableau antique conſervé au cabinet d'Herculanum, s'eſt bien éloigné de cette beauté féminine du jeune Théſée ; lorſque le repréſentant dans un de ſes premiers exploits, la défaite du minotaure, il lui a donné une taille giganteſque. Le Pouſſin s'eſt également écarté de la beauté du jeune âge, en peignant le même héros. Théſée eſt repréſenté au moment où il lève la pierre, ſous laquelle ſon père avoit caché ſon épée & l'un de ſes ſouliers, & où il trouva l'un & l'autre en préſence d'Ethra, ſa mere ; il n'avoit que ſeize ans quand il fit ainſi connoître ſa force ; & le Pouſſin lui donne de la barbe, l'âge d'un homme fait, & un corps qui a perdu tous les arrondiſſemens de la jeuneſſe.

Pour faire d'un héros un Dieu, il s'agit bien plus de ſupprimer que d'ajouter. Cette opération conſiſte à retrancher graduellement les muſcles trop angulaires & trop prononcés par la nature, juſqu'à ce que les formes ſoient portées à une telle fineſſe d'exécution, qu'il paroiſſe que l'eſprit a ſeul opéré.

Nous ne chercherons point à conteſter cette règle que donne Winckelmann ; nous avouerons qu'elle eſt non-ſeulement ingénieuſe, mais inſpirée par un ſentiment juſte & profond. Nous ajouterons ſeulement qu'on emploieroit en vain cette règle pour faire un Dieu, ſi l'on n'avoit pas cette force, cette grandeur, cette ſublimité d'imagination qui conçoit une nature céleſte, qui la crée en quelque ſorte, qui par le ſouffle de

Digitized by Google

génie la porte sur la toile ou sur le marbre, & l'expose à la vénération des hommes étonnés.

HEURES, *Voyez* SAISONS.

JUNON, indépendamment de son diadême élevé en crête, est reconnoissable à ses grands yeux & à sa bouche impérieuse. La plus belle statue de cette déesse est celle du palais Barberini, & la plus belle tête est à la Villa-Ludovisi : elle est de grandeur colossale.

JUPITER est toujours représenté avec un regard serein. Les têtes ressemblantes à celle de ce Dieu, mais que caractérise une expression de sévérité, appartiennent à Pluton. Jupiter n'est pas seulement reconnoissable à la clémence qui règne dans sa physionomie; mais à ses cheveux qui s'élèvent sur le front en formant différens étages, retombent en ondes serrées sur les côtés, & lui couvrent les oreilles. Plus longs que ceux des autres dieux, ils ne forment point de boucles, mais sont jettés d'une manière ondoyante, & ont quelque ressemblance avec la crinière du Lion. Ce jet des cheveux est tellement un caractère essentiel au maître des Dieux, qu'il se retrouve dans ses fils, & indique leur origine.

Ces traits sont observés en général avec autant de justesse que de sagacité : mais quant à la physionomie de clémence & de bonté qui, selon Winckelmann, devoit constamment être celle de Jupiter, nous demanderons si c'étoit celle du Jupiter fulminant, & celle de la statue de Phidias, où l'on reconnoissoit le

Dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ſes ſourcils. Ce Dieu ſans doute étoit trop puiſſant pour éprouver la colère ; mais quelque ſévérité ne ſe peignoit-elle pas ſur ſon front majeſtueux? ne troubloit-elle pas la ſérénité de ſon regard, quand il puniſſoit les hommes, quand il frappoit de terreur les Dieux eux-mêmes? Il nous reſte trop peu de monumens des artiſtes antiques, pour que nous puiſſions prononcer ſur la variété de leurs conceptions ; l'artiſte moderne peut y ſuppléer avec ſageſſe & avec choix, par celles des anciens poëtes : Jupiter avoit-il l'expreſſion de la douceur au moment où, ſuivant le récit d'Homère, on eût tant de peine à ſauver Junon de ſes mains?

Au défaut de monumens antiques, c'eſt un beau problême à réſoudre par les artiſtes modernes, que celui d'allier dans la phyſionomie de Jupiter, quand le ſujet l'exige, ce que la majeſté peut avoir de plus terrible, avec ce que la beauté peut avoir de plus parfait, & d'y faire ſentir encore la clémence habituelle. Mais en général, on doit s'en tenir à l'idée que Winckelmann a puiſée dans l'antique, parce que la bonté eſt l'attribut le plus convenable au plus puiſſant des Dieux.

MARS eſt ordinairement repréſenté comme un jeune héros ſans barbe : mais ſa jeuneſſe eſt plus mâle que celle d'Apollon. Il ne reſte aucun monument de l'antiquité, où il exprime l'audace, où il inſpire la terreur. Les deux plus belles figures de Mars ſont une ſtatue aſſiſe, avec l'Amour à ſes pieds, dans le Palais Ludoviſi, & une petite figure de ce Dieu ſur une des baſes de deux beaux candélabres de marbre qu'on

Digitized by Google

voyoit au Palais Barberini. Le Dieu, dans ces deux antiques, eſt dans l'âge de l'adoleſcence & dans l'état de repos; & c'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur les médailles & les pierres gravées.

MÉDUSE. Les artiſtes modernes ne craignent pas d'exagérer la laideur dans les têtes des Gorgones. Mais les artiſtes de l'antiquité, perſuadés avec Horace que l'ame eſt moins frappée des impreſſions qu'elle reçoit par les oreilles, que de celles qui leur ſont tranſmiſes par les yeux, & craignant d'exciter dans les ſpectateurs des ſenſations pénibles, n'imitèrent pas leurs poëtes dans la deſcription que faiſoient les derniers de ces divinités ſubalternes. C'eſt du moins ce qu'on peut juger par Méduſe, la ſeule des Gorgones dont la tête nous ait été conſervée; ils lui donnèrent la plus grande beauté. Telle on la voit ſur des pierres gravées; telle & plus belle encore eſt celle que Perſée tient en ſa main dans une ſtatue du Palais Lanti.

MERCURE eſt jeune, mais ſa forme eſt moins délicate que celle d'Apollon. Il ſe diſtingue par des cheveux courts & friſés, & par une phyſionomie d'une ſingulière fineſſe. Ce dernier caractère, ſi eſſentiel à ce Dieu, ne ſe trouve pas dans ſa ſtatue faite par un ſculpteur françois (Pigale) & placée à Pozdam. Ce jugement eſt du Saxon Winckelmann; mais il a été prévenu ou ratifié par celui des artiſtes & des connoiſſeurs de la France: Pigale étoit un ſtatuaire d'un talent diſtingué; mais il n'avoit pas la force de talent qui eſt néceſſaire pour faire un Mercure, ni peut-être même des Dieux. Habile à rendre les vérités

de la nature, il n'avoit pas reçu la faculté de l'élever juſqu'à la beauté idéale.

MORT. On ne peut nier que les anciens aient repréſenté des ſquelettes : quand ce fait ne ſeroit pas prouvé par quelques monumens, il le ſeroit par un aſſez grand nombre de paſſages des écrivains de l'antiquité. Hérodote ne nous a pas laiſſé ignorer que les Egyptiens mettoient ſur table la repréſentation d'un ſquelete pour engager les convives à goûter des plaiſirs auxquels ils ne ſeroient que trop tôt enlevés. On retrouve le même uſage chez les Grecs & les Romains : ceux qui n'avoient pas un ſquelete artificiel, le remplaçoient par une véritable tête de mort. Trimalcion, dans Pétrone, fait apporter ſur la table un ſquelete d'argent, & s'écrie : « hélas ! hélas ! » combien l'homme eſt peu de choſe ! c'eſt ainſi que » nous ſerons tous quand les deſtins nous auront en- » levés. Livrons-nous donc au plaiſir, tandis qu'il » nous eſt encore permis de vivre. «

Heu ! heu ! nos miſeros ! Quam totus homuncio nil eſt !
Sic erimus cuncti, poſtquam nos auferet orcus.
Ergo vivamus, dum licet eſſe, bene.

Mais ces ſqueletes, ni ceux qui peuvent ſe trouver ſur quelques monumens funéraires, ces images de l'homme détruit, ne prouvent pas que les anciens en aient fait l'image du Dieu de la mort : nous avons vu qu'ils ne repréſentoient les Dieux que ſous des traits agréables ; nous ſavons que leur philoſophie, ou plutôt leur façon de penſer générale, tendoit à

Digitized by Google

s'affermir contre les terreurs de la mort. Nous savons aussi qu'ils avoient l'esprit juste, & la mort est un seul instant, qui, trop court, trop rapide pour être apperçu par celui qui le franchit, n'a rien de terrible en lui-même. C'étoit cet instant qu'ils nommoient *thanatos* : mais ce qui est terrible, c'est la destinée qui condamne à mourir & quelquefois même d'une manière affreuse ; c'est l'approche inévitable de la mort. Les Grecs la nommoient *Ker*, & les Latins *Lethum*. Les anciens l'ont aussi représentée, & Pausanias nous apprend qu'ils lui donnoient des dents & des ongles crochus.

Dans Homère, Apollon commande au sommeil & à la mort, deux freres jumeaux, d'enlever le corps de Sarpedon. Voilà donc deux frères qui, en qualité de jumeaux, doivent se ressembler : l'un est un sommeil passager, l'autre est un sommeil éternel ; c'est le seul trait qui les distingue.

L'idée du prince des poëtes a été adoptée par les artistes. C'est sous la forme de deux génies que le sommeil & la mort sont représentés sur un autel qui se trouve à Rome, dans le jardin du palais Albani. Une inscription, antique ainsi que le monument, ne permet de former aucun doute sur l'intention de l'artiste.

Si le génie de la mort avoit tous ses attributs, on le verroit avec une urne ou une fiole, une couronne, un papillon & un flambeau : mais on sait que les anciens se dispensoient le plus souvent d'entasser, comme le font les modernes, les attributs de leurs figures mythologiques ou allégoriques.

Sur un sarcophage publié par Bellori, le Dieu de la

Digitized by Google

mort eſt repréſenté debout ſous la figure d'un jeune homme. Il a des aîles ; ſes jambes ſont croiſées pour marquer l'état de repos. Sa tête inclinée a l'expreſſion de la triſteſſe, Il s'appuie ſur le flambeau de la vie, éteint & renverſé, qu'il poſe ſur l'eſtomac du mort. Il tient une couronne, parce qu'on couronnoit les morts, & un papillon qui étoit le ſymbole de l'ame au moment où elle abandonne le corps.

Sur une pierre gravée, il a auſſi des aîles; il tient d'une main une urne cinéraire, & de l'autre il ſecoue ſon flambeau pour l'éteindre : un papillon rampe ſur la terre à côté de lui.

Ceux qui ſeront curieux de voir ce point d'antiquité plus approfondi, pourront conſulter la *diſſertation* de Leſſing *ſur la manière de repréſenter la mort chez les anciens*. Elle a été traduite par M. Janſen, dans ſon *recueil de pièces intéreſſantes concernant les antiquités, les arts* &c.

La repréſentation de la mort ſous la forme d'un ſquelete, eſt rebutante, & par cela même, indigne des anciens : elle eſt encore plus indigne d'eux, parce qu'elle offre une idée fauſſe; elle ne préſente pas l'image de la mort, mais d'une ſuite éloignée de la mort.

H. Herder attribue la manière dont les modernes ſont convenus de repréſenter la mort, à ces peuples ſeptentrionaux qui détruiſirent l'empire Romain, & adoptèrent la nouvelle religion de Rome. Ces barbares, nés ſous un climat dont la rudeſſe les rendoit incapables de toute idée gracieuſe, préférèrent le hideux & le terrible à la grace & à la beauté. Ne pourroit-on pas accuſer de même notre origine boréale

Digitized by Google

de bien d'autres changemens que nous avons apportés à l'art des anciens, & que sais-je? de quelques-uns peut-être dont nous nous applaudissons?

NEPTUNE. Il n'existe à Rome qu'une statue antique de ce Dieu. Elle se trouve à la Villa-Medicis, & seroit peu différente de celles de Jupiter, si Neptune n'avoit pas la barbe crépue, & les cheveux jetés d'une manière toute différente au-dessus du front.

PALLAS. Sa chevelure, dit Winckelmann, est nouée fort bas derrière la tête. Son maintien est grave: elle a les yeux moins ouverts que Junon; elle les tient baissés & la tête inclinée, comme si elle étoit ensevelie dans une profonde méditation. Cette expression de pudeur est convenable à une divinité qui, toujours exempte de foiblesse, n'a jamais été vaincue par l'amour. Elle n'a jamais la gorge découverte: la nudité de la mammelle droite est un attribut de Diane, & de cette divinité seule.

On sent que le caractère de réflexion & de pudeur donné ici à Pallas, ne sauroit lui convenir dans toutes les circonstances où l'on peut la représenter. Doit-elle avoir, par exemple, les yeux baissés, la tête inclinée, dans le premier livre de l'Iliade? Aussi notre antiquaire convient-il lui-même que, sur une médaille Grecque en argent de Vélia, ville de Laconie, elle a de grands yeux élevés, & qu'elle porte ses regards en avant: des ailes garnissent les deux côtés de son casque; ses cheveux descendent par étages en longues boucles pardessus la bandelette qui les noue. En gé-

Digitized by Google

néral, on donne à Pallas des cheveux plus longs qu'aux autres déesses.

Pan. Winckelmann se flatte d'avoir découvert la véritable conformation de la tête de ce Dieu, sur une médaille du Roi Antigone : elle est couronnée de lierre; la physionomie annonce de la gravité; la barbe fournie ressemble dans son jet aux poils des chèvres. Une autre tête, à peu près aussi peu connue, de la même divinité, est au capitole; des oreilles pointues la caractérisent; la barbe est moins hérissée que celle de la médaille, & ressemble à celle de quelques philosophes. On remarque un air de réflexion dans les yeux enfoncés qu'on peut comparer à ceux de la tête d'Homère. Ce morceau est d'une grande exécution.

Ajoutons que ce Dieu doit avoir quelques traits de la nature sauvage; mais qu'il doit avoir le plus grand caractère, puisqu'il est cette nature elle-même. « Il est, dit le faux Orphée, le ciel, la mer, la » terre & le feu : toutes les parties de la nature sont » les membres du Dieu Pan »

La médaille arcadienne du dieu Pan, où il est représenté assis sur le mont Olympe, l'offre sous les traits d'un beau jeune homme sans barbe. Ses cheveux séparés au milieu du front sont jetés des deux côtés avec beaucoup de grace : sa tête est noble, sa taille ne manque point de sveltesse; tous ses membres sont de forme humaine & d'une belle proportion. Rien en lui n'indique un dieu rustique que le bâton noueux & recourbé qu'il tient en main, & la flutte à sept tuyaux qui est à côté de lui; ou plutôt le bâton indique sa

Digitized by Google

puiſſance, & la flûte à ſept tuyaux, ſymbole de l'harmonie des ſept planètes, fait connoître ſon empire ſur toute la nature.

Il ne faut pas confondre avec le Dieu Pan, le dieu Tout, les *Pans* ou *Ægipans*, divinités inférieures & champêtres. Ils ont le nez aquilain, la face large & groſſière, de longues oreilles, des cornes, des pieds de chèvres. Ces Dieux étoient le ſymbole de la nature champêtre, & l'on a voulu déſigner la faculté productive & générative de la campagne par la ſalacité du bouc dont ils partagent les formes. Les Pans furent, avec le temps, donnés pour cortège à Bacchus, comme l'avoient toujours été les ſatyres : mais il eſt vraiſemblable que ce n'a été que dans des ouvrages Romains, ou faits par des artiſtes Grecs pour des Romains. Les jeunes Pans ſe nommoient des *Paniſques*.

Malgré ce que nous avons dit de la figure du dieu Pan, dans la médaille arcadienne, il faut avouer qu'Homère, ou l'auteur de l'hymne homérique adreſſé à ce Dieu, lui donne des pieds de chevre & des cornes.

On peut donner à Pan moins de grandeur, quand on ne le conſidère que comme un Dieu agreſte, fils de Pénélope, & amant des nymphes des Bois. Ce n'eſt plus alors qu'un Ægipan.

PARQUES. Elles ſont du nombre des divinités auxquelles on ſe croit obligé de donner de la laideur : ce caractère, que cependant quelques modernes ont évité, eſt autoriſé par d'anciens poëtes, mais non par les artiſtes de l'antiquité. On voit ces déeſſes aſſiſter

Digitized by Google

à la mort de Méléagre : leur forme eſt virginale, leurs têtes ſont belles; elles ont des ailes au dos, elles en ont auſſi à la tête. L'une d'elles eſt toujours dans l'action d'écrire ſur un rouleau. Panſanias nous apprend que Vénus a été nommée la plus ancienne des Parques, ce qui ne permet pas de leur donner un caractère de laideur. La manière de repréſenter Vénus, reſſembloit à celle de repréſenter la déeſſe des vengeances, la terrible *Néméſis*, puiſque ce fût en Néméſis qu'Agoracrite, élève de Phidias, changea la ſtatue qu'il avoit faite de Vénus.

Pluton reſſemble, ainſi que Neptune, à ſon frère le maître des Dieux; mais il s'en diſtingue par le caractère de la ſévérité. On l'a pris ſouvent pour un Jupiter à qui l'on a cru devoir donner le ſurnom de terrible. C'eſt le même Dieu que *Sérapis*, & il eſt caractériſé par le *modius* ou boiſſeau ſur la tête; mais ce caractère n'a pas toujours été obſervé. Ses cheveux ne ſont pas arrangés comme ceux de Jupiter: pour lui donner un air plus ſombre, on le repréſente avec les cheveux rabattus ſur le front : ſur quelques têtes de Sérapis, la barbe eſt ſéparée en deux.

Proserpine. Sa tête, ſur les médailles de Sicile & de la Grande-Grece, eſt de la plus grande beauté : ſur une médaille du cabinet de M. Pellerin, elle eſt couronnée de longues feuilles qui ſont probablement des feuilles de bled : mais des antiquaires les ont priſes pour des feuilles de jonc, & en conſéquence de cette erreur, ils ont regardé la tête de Proſerpine comme une tête de la nymphe Aréthuſe.

Digitized by Google

Saisons, ou les Heures, suivant la dénomination des Grecs; car c'étoit par le nom d'Heures qu'ils désignoient les parties de l'année, & non celles du jour. Ils appeloient aussi heures des portions de temps non périodiques & déterminées; mais ce mot, en ce dernier sens, est étranger aux objets de l'art.

Les Heures ou Saisons sont compagnes des Graces; elles en ont la beauté, & quelquefois la nudité. On avoit coutume de les représenter dansantes : elles furent d'abord au nombre de deux, parce que les Grecs ne reconnoissoient alors que deux saisons; ils en distinguèrent ensuite trois. Leur vêtement est ordinairement court, comme celui des danseuses, & ne descend que jusqu'aux genoux : leurs têtes sont couronnées de feuilles de palmier. C'est ainsi qu'on les voit sur une base triangulaire du Palais Albani. Enfin les Saisons furent portées au nombre de quatre, & on les voit en ce nombre sur une urne de la même vigne : elles y sont représentées de différens âges, & couvertes de longues draperies : elles n'ont pas la couronne de palmier. L'Heure du printemps a la taille & les traits naïfs du jeune âge; ses trois sœurs augmentent d'âge progressivement. Sur le bas-relief de la Villa-Borghese, les Heures dansent avec les Graces. Ces quatre derniers articles sont entièrement extraits de Winckelmann.

Satyres. Nous ne croyons pas devoir leur donner le nom de faunes, parce que l'art antique appartient sur tout aux Grecs, & que le nom de faunes appartient uniquement à la langue latine. C'est faire dans le langage, une sorte de faute de costume, que de donner

Digitized by Google

donner ſans néceſſité des noms latins à des idées & des productions Grecques.

Les meilleurs ſtatues de Satyres offrent ces dieux inférieurs ſous l'image d'une belle jeuneſſe bien proportionnée, mais diſtinguée de celle des héros par un profil moins noble, par un nez camus, par un air de ſimplicité & d'innocence, jointe à une ſorte de grace commune. On leur donnoit ordinairement des cheveux hériſſés & un peu crêpus à la pointe, pour imiter les poils de chêvres. On trouve à Rome, continue Winckelmann, plus de trente ſtatues de jeunes Satyres qui ſe reſſemblent par la forme & l'attitude. Il conjecture avec beaucoup de vraiſemblance que ces nombreuſes imitations avoient pour original le fameux Satyre de Praxitele, qui étoit, avec ſon amour, celui de ſes ouvrages que ce ſtatuaire aimoit le plus. On ſait par les reſtes de l'antiquité qui ſont parvenus juſqu'à nous, que les artiſtes, plus modeſtes alors qu'ils ne le ſont généralement aujourd'hui, ſe diſputoient à l'envi la gloire de multiplier les chefs-d'œuvres des grands maîtres. Si l'on ne veut pas croire à cette modeſtie des artiſtes, on pourra ſuppoſer qu'un grand nombre d'amateurs, & peut-être de villes, cherchoient à ſe procurer, & payoient chérement, les copies ou les imitations de ces chefs-d'œuvres.

Ceux qui ont établi que la nature des Satyres devoit avoir de la peſanteur, ne ſe ſont pas rappellé le Faune nourricier de Bacchus, qui tient ce jeune dieu dans ſes bras. Cette figure eſt bien plutôt ſvelte qu'épaiſſe & peſante. L'original eſt à la Villa-Borgheſe; mais elle eſt bien connue en France par des copies ou des plâtres moulés, & elle eſt d'une fort belle étude. La

Digitized by Google

beauté de ſes jambes eſt célèbre. Si elles ne ſont pas idéales, la nature au moins n'en offre pas de plus belles, par rapport au caractère général de la figure. Le beau Satyre dormant au palais Barberini n'eſt point une figure idéale; mais une parfaite image de la nature naïve & abandonnée à elle-même.

On ne trouve non plus rien de lourd, dit Mengs, dans le Faune de Florence qui joue des crotales, ſi ce n'eſt la tête & les bras qui ſont modernes. Nous avons à Rome, ajoute le même artiſte, quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne ſont pas des Apollino, mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la phyſionomie & l'attitude.

Deux tableaux du cabinet d'Herculanum repréſentent, l'un un jeune Satyre qui renverſe amoureuſement une jeune Bacchante, l'autre un Satyre vieux & barbu qui tâche d'embraſſer une Nymphe ou plutôt une belle hermaphrodite. * Ils ont entièrement la forme humaine & n'en diffèrent que par une petite queue. Le premier eſt d'une nature un peu peſante; l'autre auſſi léger que le permet ſon âge, paroît avoir été ſvelte dans ſa jeuneſſe.

Dans un autre tableau d'Herculanum, on voit l'Amour luttant avec un enfant qui a des cornes, des cuiſſes, des jambes & des pieds de chèvre. C'eſt un paniſque, c'eſt à dire un jeune Pan ou Ægipan. Par cette réunion de la nature humaine & animale, les

(*) Les anciens donnoient ſouvent des Hermaphrodites ou Androgynes pour compagnes aux Satyres.

Digitized by Google

anciens ont peut-être voulu figurer l'universalité du dieu Pan. Mais les Grecs n'ont jamais distingué les Satyres d'avec hommes que par les oreilles pointues, la petite queue & le nez camus. Xénophon nous apprend que Socrate, qui étoit camus, ressembloit à un Satyre. Le nez aquilin désigne un Ægipan.

Quelques sculpteurs antiques ont donné aux Satyres une physionomie riante avec des poireaux pendans sous les mâchoires comme aux chèvres: on voit une belle tête de ce genre à la Villa-Albani.

Silene. Le Silene, père nourricier de Bacchus, & en général les vieux satyres, que l'on nomme Silenes, n'ont pas, dans les compositions sérieuses, l'expression de la gaité. Ce sont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge : tel est celui dont nous venons de parler à l'article précédent, & que nous avons appellé Faune, pour nous conformer à la dénomination qu'on lui donne ordinairement en France. Dans quelques figures, dit Winckelmann, la physionomie de Silene, annonce un air de gaité; il porte une barbe frisée : dans d'autres, l'instituteur de Bacchus paroît sous la forme d'un philosophe; sa barbe vénérable lui descend en serpentant jusques sur la poitrine. C'est ainsi qu'il est représenté sur des bas-reliefs qui ont été souvent répétés, & que l'on connoît sous la fausse dénomination de banquet de Trimalcion. Dans des compositions gaies & bacchiques, on voit sur plusieurs bas-reliefs le vieux Silene avec un corps d'une grosseur démesurée & chancelant sur un âne qui lui sert de monture. Dans le tableau d'Herculanum qui représente la lutte de l'Amour & d'un jeune Ægipan,

Digitized by Google

il eſt d'une proportion peſante. On nommoit Silenes les Satyres avancés en âge.

TRITONS. On voit à la Villa-Albani deux têtes colloſſales de ces dieux marins inférieurs. Elles ſont caractériſées par des eſpèces de nageoires qui forment les ſourcils & par d'autres nageoires ſemblables qui paſſent au deſſous du nez, ſur les joues & ſur le menton, & tiennent la place de la barbe. On les voit ainſi repréſentés ſur pluſieurs urnes funéraires. L'expreſſion que leur ont prêtée les artiſtes ſemble indiquer le calme de la mer. Les épithetes qui ont été quelquefois données à ces dieux par les poëtes, n'ont pas ſervi de modèles aux ſculpteurs.

VENUS, déeſſe de la beauté dont elle eſt le premier modèle. Ordinairement elle eſt nue, ainſi que les grâces & quelquefois les heures ou ſaiſons.

Vénus a toujours les yeux petits & la paupière inférieure tirée en haut, différente en cela de Junon dont la coupe de l'œil eſt grande & arrondie. Quels que ſoient les attributs de Vénus, elle a toujours des regards tendres & languiſſans, & des yeux pleins de douceur : mais les anciens ne lui ont jamais donné ces regards laſcifs qui ne lui ont été prêtés que par quelques modernes. Elle peut être conſidérée comme la déeſſe de la volupté, & non comme celle de l'impudence.

Vénus plus généralement nue, étoit quelquefois drapée. Telle l'a repréſenté Praxitele; Winckelmann conjecture que la Vénus drapée, belle ſtatue qui a paſſé d'Italie en Angleterre, en eſt une copie. Ce

Digitized by Google

que nous avons dit en parlant du satyre ouvrage du même statuaire, & de ses nombreuses imitations, peut donner assez de fondement à cette conjecture, si d'ailleurs elle est soutenue par la beauté & le style de l'ouvrage.

Sur quelques bas-reliefs antiques qui représentent l'enlévement de Proserpine, on voit aussi Vénus drapée & la tête ceinte d'un diadême.

Quand cette déesse est entièrement drapée, elle a deux ceintures; l'une, comme les femmes la portoient, au dessous du sein; & l'autre au dessus des hanches: Winckelmann prétend que cette seconde ceinture étoit le ceste, espèce de talisman, qui contenoit tous les moyens de séduire & de plaire. M. Heyne n'admet pas cette conjecture.

Winckelmann refuse de reconnoître pour Vénus, une figure à qui l'on a donné ce nom, & qui se trouve dans un tableau antique du palais Barberini. Elle a des mammelons apparens, & c'est ce qui blesse le savant antiquaire, parce que Vénus est ordinairement caractérisée par un sein virginal. Mais le peintre antique a peut-être voulu figurer Vénus nourricière, *Alma Venus*, symbole de la nature. Parce que nous connoissons quelques idées des anciens artistes, nous n'avons pas le droit de prononcer que nous les connoissons toutes, & que jamais aucun d'eux ne s'est cru permis d'abandonner les idées les plus générales. Winckelmann avoit un penchant à généraliser qui lui a procuré des conjectures très-ingénieuses, & qui a dû quelquefois l'égarer.

Les Vénus que l'on appelle de Médicis, par leur conformité avec celle qui porte ce nom par excel-

lence, ſont en très grand nombre : on les trouve ſur des médailles antiques & peut-être en reſte t-il aujourd'hui plus de cent ſtatues de différentes proportions. On n'eſt pas cependant obligé de croire que toutes ayent eu originairement cette poſition. l'adreſſe ou plutôt la fraude des ſculpteurs Italiens modernes eſt aſſez connue. On ſait que d'un morceau de ſtatue antique, ils ſavent faire une ſtatue entière qu'ils vendent chérement comme un chef-d'œuvre de l'antiquité, quoique ce ne ſoit qu'une production moderne ſouvent très-médiocre. Quelques parties de ſtatues de femmes, trouvées dans des décombres, ont donc pu ſervir à faire un grand nombre de ces Vénus.

Mais on n'en peut pas dire autant des médailles; & d'ailleurs il faudra toujours convenir qu'il nous reſte de l'antiquité beaucoup de Vénus dans l'attitude de celle de Médicis : d'où il faut conclure que cette Vénus fut, plus que toutes les autres, révérée des anciens, ſoit que cette vénération ait été religieuſe, ſoit qu'elle ait eu pour objet la beauté de l'art qui brilloit dans le premier modèle, d'où il a réſulté tant de copies.

C'eſt cette Vénus qu'Ovide avoit ſous les yeux, ou du moins dans ſa penſée, lorſqu'il dit : » quand elle » ſe montre ſans voile, elle retire à demi en arrière » ſes charmes inférieurs & les cache de ſa main gau» che ».

Ipſa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur, lævâ ſemireducta manu.

Une médaille des Cnidiens, des pierres précieuſes

gravées à Cnide semblent prouver, ou du moins rendre très probable, que le modèle de cette Vénus si estimée des anciens, si souvent répétée par leurs artistes, fut la fameuse Vénus de Cnide, ouvrage de Praxitele. En effet, la Vénus que les Cnidiens affectèrent de multiplier sur leurs médailles & sur les pierres gravées, dut être celle qu'ils révéroient dans leur temple, celle qui recevoit leurs premiers hommages.

Il est vrai que la Vénus Cnidienne des médailles & des pierres gravées n'est pas exactement celle de Médicis : elle lui ressemble par la partie inférieure ; mais la partie supérieure est différente.

Mais il faut reconnoître que cette partie supérieure n'a pu être, dans la statue, telle qu'on la voit sur les pierres gravées & sur les médailles. Quoiqu'on ne puisse pénétrer la raison de ce changement, il est certain que Praxitele n'a pu composer ainsi le haut de sa statue. Un bras étendu, tenant une draperie légère au-dessus d'une cassolette, auroit produit dans la sculpture de ronde-bosse une maigreur & un défaut de solidité que le grand artiste auroit été loin de se permettre. Or puisque les pierres gravées & les médailles ne nous donnent pas une représentation fidèle de la partie supérieure de ce chef-d'œuvre si célèbre dans l'antiquité, nous pouvons croire que cette représentation nous a été à peu-près conservée dans la statue qu'on nomme de Médicis & dans celles qui ont la même attitude.

La Vénus de Médicis est-elle de la main de Praxitele, ou seulement une copie ; l'art a-t-il fait des progrès depuis Praxitele jusqu'au temps où vivoit le copiste ;

& la copie eſt-elle plus belle que n'étoit l'original? l'art au contraire avoit-il dégénéré, & la Vénus de Médicis, malgré toutes ſes beautés, ne nous donne-t-elle qu'une foible idée de la perfection que Praxitele avoit imprimé à ſa ſtatue de Cnide? Toutes queſtions qu'il ſeroit téméraire de vouloir réſoudre. La Vénus de Médicis eſt un des plus beaux ouvrages qui nous reſtent des anciens : y eut-il un temps où ils produiſirent des ouvrages encore plus parfaits, c'eſt ce que nous ne pouvons ſavoir. Mais ce dont il faut être averti, c'eſt que toutes les parties de cette figure ne ſont pas antiques : le bras droit a été reſtauré depuis l'épaule, & le bras gauche depuis le coude; les jambes ont été briſées, & ſont compoſées aujourd'hui de parties antiques & modernes.

Il nous reſte à parcourir, d'après M. Heyne, différentes manières dont les anciens ont repréſenté Vénus. Ceux qui deſireront de plus grands détails pourront lire ſon mémoire dans le *Recueil de pièces intéreſſantes concernant les antiquités, les arts &c.* On peut auſſi conſulter le ſavant mémoire de M. Larcher, & celui de M. l'Abbé de la Chau.

Vénus anadyomene ou ſortant des eaux, tableau d'Apelles. Elle eſſuyoit ſes cheveux de ſes deux mains. Ce n'étoit qu'une figure à mi-corps. Il ſe peut, comme le conjecture M. Heyne, qu'un bas-relief de Rome, qui ſe trouve dans l'*admiranda*, ſoit, pour la figure de Vénus ſeulement, une copie du tableau d'Apelles, faite par un ſculpteur ſans talent. La déeſſe eſt aſſiſe ſur une coquille portée par deux tritons; un amour lui préſente un miroir.

Sur une médaille de la colonie de Corinthe, frappée

Digitized by Google

en l'honneur d'Agrippine, la déesse s'essuie les cheveux d'une seule main.

C'est une Vénus sortant du bain, & non une Vénus anadyomene, que celle qui se voit tantôt à demi drappée, tantôt entiérement couverte, essuyant ses cheveux d'une seule main, & tenant quelque fois un miroir.

Il faut distinguer plusieurs sortes de *Vénus victorieuses.*

1°. On entend quelquefois par *Vénus Victrix*, cette déesse victorieuse de Junon & de Pallas qui lui disputèrent le prix de la beauté. Vénus obtint la préférence : elle tient la pomme que lui donna Pâris.

2°. D'autres fois, on entend par *Vénus victrix* cette déesse victorieuse de Mars. Elle a désarmé le dieu de la guerre, & s'est elle-même revêtue de ses armes ; on la voit alors coëffée du casque, tenant en main la lance, & portant quelquefois le bouclier.

3°. *Vénus victrix* indique encore cette déesse procurant la victoire aux Césars, & devenue victorieuse par leurs mains. Elle est debout entre des enseignes légionaires. Elle porte le pied sur la proue d'une galère, & tient une victoire et une branche de palmier ou d'olivier.

4° Enfin quand Vénus est considérée comme ayant mis fin à la guerre civile, en donnant la victoire à Jules-César, elle tient un caducée.

M. Heyne croit que le surnom de *victrix* n'a été donné à Vénus que par les Romains : ce qui n'empêche pas que les Grecs n'aient eu des Vénus armées. Les plus anciens monumens la représentent avec le

Digitized by Google

casque & le bouclier. C'est cette Vénus qui recevoit le culte des Spartiates.

Winckelmann parle d'une Vénus qu'il appelle victorieuse & dont on voit une statue antique à Caserte, dans le palais des Rois de Naples. Elle porte un diadême, & son pied gauche est posé sur un casque. Si ce monument est romain, ou fait par des Grecs pour les Romains, ce pourroit être une *Vénus génitrix*.

Jules-César qui avoit l'orgueil de faire remonter son origine aux amours de Vénus & d'Anchise, regardoit cette déesse comme sa mère, & lui dédia un temple sous le nom de *Vénus génitrix*. On voit la déesse, sous cette dénomination, armée de la lance & du bouclier.

Les médailles de César représentent ordinairement *Vénus génitrix* vêtue d'une draperie trainante ou relevée, le sein gauche découvert & un diadême sur la tête. Quelquefois elle tient une lance d'une main & de l'autre une victoire. Cette variation dans les attributs permet de rapporter à la déesse mère de César la statue dont parle Winckelmann.

La dénomination de Vénus Uranie ou céleste est très ancienne : on la disoit fille de Jupiter & d'Harmonie. Elle désigna d'abord la force productive de la nature, ou la nature elle-même. Le temple de cette déesse à Athenes étoit un des plus anciens de cette ville. A Cythere sa statue étoit armée. Les plus anciens monumens de cette déesse connus de M. Heyne, sont les médailles de Julie Sœmie, mère d'Héliogabale. Elle y est représentée drapée & armée de la lance : elle tient de la main droite un globe,

Digitized by Google

quelquefois avec une étoile ou le ſoleil. Auprès d'elle eſt l'amour.

Winckelmann reconnoît pour des Venus-Uranies, des ſtatues de femmes ceintes du diadême, & il ne les diſtingue de Junon que par la forme des yeux plus alongés & moins ouverts.

Les anciens ont connu une Vénus Callipyge, que les François déſignent par le nom trivial de Vénus aux belles feſſes; ce qui eſt une traduction fidèlle, mais groſſière, du mot Grec. Deux filles de Syracuſe, toutes deux ſœurs, ayant obtenu un riche établiſſement par le même genre de beauté qui a fait donner ce ſurnom à la déeſſe, lui érigèrent un temple. On connoît en France, par un aſſez grand nombre de moules & de copies, la Vénus Callipyge du Palais Farneſe. C'eſt tout au plus une antique du ſecond rang. La figure eſt ronde & peſante, le linge de la draperie manque de légèreté, & les plis en ſont ſecs & parallèles. La tête eſt moderne. (*Article de M.* LEVESQUE.)

N

NAIF, (adj.) ce mot signifie ce qu'on apporte avec soi en naissant, ce qui n'est point acquis, ce qui ne doit rien à l'art : il vient du latin *nativus*, d'où s'est formé l'Italien *natio*. Il semble qu'il devroit être synonyme de naturel ; & il est bien vrai que le *naif* est toujours naturel, mais ce qui est naturel n'est pas toujours *naif*. La majesté, la fierté, la noblesse peuvent être naturelles ; la grace, la douceur peuvent être *naïves*. Le *naif* n'appartient qu'aux qualités qui s'associent avec l'ingénuité, la simplicité, la candeur, peut-être même avec une sorte de foiblesse physique : aussi l'aime-t-on dans les femmes même faites ; & il sembleroit ridicule dans un homme fait. C'est peut-être encore qu'il doit son plus grand charme aux graces ingénues, & la nature refuse ces graces à l'homme, dès le moment où elle lui accorde la force. Ces graces & la *naïveté* doivent donc être unies à une certaine foiblesse : la *naïveté*, aimable dans l'enfance & dans la jeunesse, seroit déplacée dans l'âge avancé, parce que la simplicité native a dû être détruite par l'expérience d'une longue vie : elle continue longtemps de plaire dans les femmes, parce que leur vie retirée, simple, exempte d'affaires, les laisse long-temps sans expérience.

Dans les arts, comme dans les lettres, il est plus aisé d'être grand, noble, élevé, fin, délicat, que d'être *naif* ; & cependant la *naïveté* est le comble

du talent, lorſqu'il s'agit de traiter les expreſſions douces qui conviennent à la beauté accompagnée de la jeuneſſe. Dans les jeunes perſonnes, la crainte, la tendreſſe, la grace, la douleur ſont d'autant plus touchantes, qu'elles ſont plus *naïves*. Des mouvemens faciles ſont toujours naturels; mais pour qu'ils ſoient *naïfs*, ils doivent être imprimés par la candeur. Les enfans du Dominiquin ſont *naïfs*; ſes femmes le ſont quelquefois. Le Sueur a très-bien exprimé la *naïveté* dans le jeune âge. Dans ſes tableaux faits pour le cloître des Chartreux, un jeune novice, les yeux baiſſés, plaît par une modeſtie *naïve*. Il ſe fait aimer, & fait chérir la mémoire de l'artiſte qui l'a peint: on ſent que le modèle de cette figure n'a pu ſe trouver que dans une ame douce.

Il eſt aiſé de relever le prix de la *naïveté*: le ſeul conſeil qu'on puiſſe donner aux artiſtes, pour les conduire à l'exprimer, c'eſt d'en bien obſerver les mouvemens dans la nature; mais ils échappent aiſément par leur extrême ſimplicité: ſi l'on ne rend pas la *naïveté* avec la plus grande préciſion, ce n'eſt plus elle; ce n'eſt que la mine ridicule qui a la ſotte prétention de l'imiter. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NATURE. (ſubſt. fem.) Ce mot dans le langage de l'art a pluſieurs ſignifications. Il ſe prend quelquefois pour le modèle vivant: peindre, deſſiner d'après *nature*, c'eſt deſſiner ou peindre d'après un modèle. On dit d'un artiſte qui a pris un modèle, qu'il a pris la *nature*.

Nature s'oppoſe à copie. On peut demander ſi une tête eſt une copie, ou ſi elle eſt faite d'après *nature*.

Digitized by Google

Nature s'oppoſe encore à ce qu'on appelle pratique, c'eſt-à-dire à ce qu'on fait ſans modèle & ſeulement par habitude. On ſent que telle figure, telle draperie eſt faite d'après *nature*, & telle autre de pratique.

Mais ſur-tout on appelle *nature* les qualités extérieures & viſibles de tout ce qui exiſte. Ce ſont ces qualités que l'art prend pour objet de ſes imitations.

Dans la première enfance de l'art, ceux qui le cultivoient n'étoient pas même capables de voir la *nature*. Ils ne ſe doutoient pas qu'il fût néceſſaire de l'étudier, & ſans ſe la mettre ſous les yeux, ils la repréſentoient de mémoire telle qu'elle leur ſembloit s'être offerte à leurs ſens groſſiers. C'eſt ainſi que les perſonnes qui n'ont aucune étude du deſſin, & qui n'ont jamais conſidéré avec quelqu'attention les ouvrages de l'art, forment des traits roides, ſans mouvement, ſans proportion, qu'ils croyent reſſembler à des figures d'hommes ou d'animaux. Tels furent les premiers eſſais des peintres. Ceux des ſculpteurs reſſembloient à des figures d'hommes à peu près comme l'inſtrument dont nos paveurs ſe ſervent pour enfoncer les pavés, & qu'ils nomment demoiſelle, reſſemble à une figure de femme.

Quand l'art fut plus avancé, quand on eut reconnu que pour rendre la *nature*, il falloit en faire une étude, on crut qu'il ſuffiſoit de la ſaiſir telle qu'elle s'offre le plus communément. Le premier modèle qui ſe préſenta, fut regardé comme un beau modèle; tout ce qu'on pût faire de mieux, fut de rejetter la *nature* difforme; mais on étoit encore loin de diſtinguer la belle *nature* de la *nature* commune : cette

Digitized by Google

seconde époque de l'art fut très-longue, & même, pour la plupart des peuples, elle ne fut point remplacée par une époque plus brillante.

Les arts, cultivés long-temps avec de foibles progrès dans l'Orient & en Egypte, passèrent enfin chez un peuple sensible, né pour connoître le beau, pour l'aimer, pour le chercher en tout : c'étoit les Grecs. Ils les cultivèrent d'abord d'une manière barbare ; car tels doivent toujours être les premiers pas ; ils les portèrent ensuite à un degré qu'il ne fut jamais permis aux Egyptiens de franchir : bientôt ils surpassèrent des maîtres trop peu dignes de les avoir long-temps pour disciples, & devinrent enfin les maîtres de tous les siècles qui devoient suivre, de tous les peuples qui devoient se policer. Nous pouvons du moins jusqu'à présent tenir ce langage, puisque nous sommes encore leurs humbles élèves dans les parties capitales des arts ; celles qui tiennent à la beauté des formes, & à la grandeur de l'expression.

Ils connurent ce que n'avoient pas su découvrir les Egyptiens, que la *nature* a du mouvement & de l'expression, & ne tardèrent pas à sentir qu'elle a la beauté, que cette beauté est son vrai caractère, & qu'elle cesse d'être elle-même toutes les fois qu'elle s'en écarte. Dès lors imiter la *nature*, ou exprimer la beauté, devint pour eux la même chose. Peut-être renfermèrent-ils l'idée de la beauté dans la figure humaine, & négligèrent-ils de la chercher dans les autres phénomènes de l'existence : mais au moins, dans la représentation de l'homme, ils combinèrent tout pour parvenir au beau. « Tout chez eux, dit M. Hagedorn, jusqu'à l'expression du corps en

Digitized by Google

» agitation & de la nature ſouffrante, eſt éloigné » de toute contorſion & de toute attitude capable de » bleſſer la bienſéance ; défauts qui ſont devenus do- » minans par la ſuite des temps. »

» L'antique nous fait voir, continue cet amateur » délicat & ſenſible, que pour choiſir des beautés de » détail, il falloit que l'œil de l'artiſte fût exercé, » & que pour lier ces beautés, il étoit eſſentiel que » ſon jugement eût conçu des idées abſtraites d'une » ſorte de beauté qu'il ne trouvoit pas réunie dans » les objets individuels. S'il s'agiſſoit de donner un » air plus noble à un corps d'ailleurs très-beau, ou » d'embellir quelques-unes de ſes parties, défectueu- » ſes relativement au tout enſemble, l'art ſuppléoit » aux négligences de la *nature*. En combinant l'ex- » preſſion de l'ame la plus élevée avec le corps le » mieux conformé, l'artiſte atteignoit à cette beauté » ſublime dont l'original s'étoit préſenté à ſa penſée. »

C'eſt donc la *nature* qui eſt la première maîtreſſe de l'artiſte pour les formes, les proportions, l'expreſſion : mais après avoir pris, en diſciple docile, les leçons qu'elle lui donne, il doit concevoir l'orgueilleux projet de la ſurpaſſer ; non qu'il lui ſoit accordé de créer quelque beauté dont elle ne lui ait pas offert le modèle ; mais parce qu'il peut réunir des beautés qu'elle ne lui offriroit jamais aſſemblées en un même modèle.

Elle eſt auſſi le premier guide du peintre pour le clair-obſcur & le coloris ; mais dans ces parties encore, il ſe trouve des beautés diſperſées que l'artiſte peut réunir : il y entre beaucoup de choix, beaucoup d'idéal, ajoutons même beaucoup de convention.

Le

Digitized by Google

Le malheur de l'artiſte eſt d'avoir des juges qui ne connoiſſent pas les beautés qu'il leur ſoumet : elles leur plairont cependant, non par un jugement motivé, mais par ſentiment. Le vulgaire voit la *nature* & ne ſait pas la voir; l'œil ſeul exercé de l'artiſte apperçoit ce qu'elle cache aux autres yeux. Quel homme étranger à l'art connoît la pureté de ces contours qui terminent les belles formes, & de ces milieux qu'ils renferment; le jeu varié des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets; ces nuances multipliées, ces paſſages inſenſibles qui conduiſent du jour à ſa privation; ces variétés infinies de couleurs dans ce qui paroît n'être qu'une ſeule couleur? On peut même dire que, dans cette claſſe des connoiſſances, le peintre l'emporte beaucoup ſur le ſtatuaire, parce qu'il conſidère la *nature* comme ayant des formes & de la couleur, & que le ſtatuaire ne la contemple que relativement aux formes : mais combien celui-ci trouve dans cette partie ſeule d'obſervations qui échapperont toujours à ceux qui n'auront point partagé ſes études!

Il faut, avant que l'art ſe perfectionne, que des générations d'artiſtes ſe ſuccèdent pour s'inſtruire mutuellement; il faut que les générations nouvelles apprennent des générations écoulées, la manière de bien voir la *nature*. A la naiſſance de l'art, comme nous l'avons remarqué, les artiſtes ne la virent que comme le vulgaire; dans ſon enfance, ils la virent sèche, roide & monotone; c'eſt ainſi que la voyoient les peintres gothiques. Les artiſtes parvinrent enſuite à la voir belle : mais les peintres eux-mêmes n'y voyoient guère encore que les beautés qui étoient

Digitized by Google

apperçues par les ſtatuaires; c'eſt peut-être ainſi que la virent toujours les Grecs. Enfin Titien, Rubens, &c., virent moins bien les beautés de ſes formes, & tout ce que les grands ſtatuaires ont admiré en elle; mais ils découvrirent toutes les beautés que répand à ſa ſurface le jeu des lumières & des ombres, & la variété des couleurs.

Lors même que l'art eſt parvenu à ſa perfection, il reſte toujours des artiſtes qui, dans la *nature*, ne voyent guère bien que ſes formes; d'autres que les effets qu'y cauſe la lumière, d'autres que le charme des couleurs; d'autres enfin, qui, deſtinés par la nature à n'avoir jamais que les yeux du vulgaire, n'appercevront toujours que très-imparfaitement les objets même que leurs maîtres leur indiquent. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NATUREL (adj.) Ce qui eſt conforme à la nature. On ſe ſert auſſi de ce mot ſubſtantivement: on dit qu'un ouvrage eſt fait, deſſiné, peint d'après le *naturel*, qu'il faut conſulter le *naturel*, &c.

NÉGLIGENCE, NÉGLIGENCES. (ſub. f.)

J'expliquerai au mot *négliger* le ſens général que le mot *négligence*, au ſingulier, peut avoir relativement à la peinture; je vais entrer dans quelques détails ſur celui qu'il a lorſqu'on l'employe (ce qui arrive le plus ordinairement) au pluriel; car alors il a une acception ſenſiblement différente. En effet, ſi l'on dit: *il y a de la négligence dans ce Poëme*, on paroît en attaquer l'enſemble; ſi l'on dit: *il y a des négligences*, on veut faire entendre que quelques parties, ou ſim-

Digitized by Google

plément quelques détails n'ont pas été travaillés avec assez de soin, & cela n'attaque pas aussi essentiellement l'ouvrage.

Il en est de même dans les ouvrages de peinture : *ce tableau est fait avec négligence* veut dire que l'ensemble, que toutes les parties sont négligées. *Il y a des négligences dans ce tableau* signifie que quelques parties ne sont pas assez étudiées ou assez terminées.

Ce mot, lorsqu'il n'est pas pris dans son acception la plus sevère, a plus souvent rapport au style qu'aux autres parties. On dit très-fréquemment : *il y a des négligences, de grandes négligences dans le style de tel Auteur, de tel ouvrage.* Dans la peinture, c'est au dessin que s'applique aussi plus ordinairement cette même expression, qui n'emporte pas une critique absolue de l'ouvrage du peintre.

Cette relation confirme le rapprochement qu'on peut faire à quelques égards entre le dessin dans l'art de la peinture, & le style dans l'éloquence & la poësie. Cependant on compare aussi quelquefois le style à la couleur; c'est qu'on peut s'attacher dans ce que nous nommons *style* en général, à la correction, comme dans le dessin; & qu'on peut y considérer aussi le caractere qui a un rapport, mais moins exact, avec la couleur. Si l'on regarde le style ou la maniere d'écrire relativement à la partie grammaticale, il est bien véritablement pour l'éloquence & la poésie, ce qu'est le dessin pour la peinture. Si l'on envisage le style sous le rapport des *nuances* dont sont susceptibles les differens caractères qu'un orateur ou un poëte peut lui donner, il se rapproche de la couleur; mais, pour ne

pas insister sur ces rapprochemens, dont on fait si souvent un usage peu éclairé, & qui d'ailleurs ne peuvent jamais être d'une justesse extrême, je me contenterai de dire que les *négligences* qui blessent la correction du dessin, ont pour causes principales, le peu d'habitude de dessiner d'après l'antique & la nature choisie; par conséquent l'ignorance des règles primordiales, fondées sur la connoissance de l'Ostéologie & de la Myologie. Il est possible encore que la vivacité du caractère du peintre, la mobilité & l'impatience de son imagination occasionnent dans ses ouvrages des *négligences* de correction dont il s'apperçoit & que son caractère ne lui permet pas de corriger.

Il est des artistes qui n'exécutent point avant que d'avoir bien conçu, & d'autres qui exécutent au même instant qu'ils conçoivent. Ne voyons nous pas ainsi & trop souvent dans la société, des hommes qui parlent, pour ainsi dire, avant que d'avoir pensé? Le peintre qui conçoit vivement, & dont le caractère est prompt & impatient, voudroit que sa main & son pinceau pussent agir avec la même rapidité que son imagination: on observe que la plume qui ne trace que des signes, & que la langue même qui ne produit que des sons rapides, ne peuvent suivre la promptitude de la pensée; à bien plus forte raison, le pinceau qui doit imiter physiquement les objets, & qu'il faut reprendre à plusieurs fois, pour représenter les moindres détails, se trouve-t-il d'une lenteur souvent desespérante pour l'artiste qu'entraine l'impétuosité de la pensée. S'il n'est pas assez habitué à la correction des formes, pour que l'instinct, pour ainsi dire, les exécute fidèlement, en quelque sorte à son insçu, il

ne peut manquer de pécher contre cette correction. Il eſt alors néceſſaire qu'il revienne ſur ſes pas ; mais il eſt cependant des beautés attachées à cet accord de rapidité qu'on aime à remarquer entre la main qui exécute, & l'ame qui conçoit. On a regret à les ſacrifier & l'on finit ſouvent par ſe pardonner des incorrections, des *négligences*, en penſant qu'il vaut mieux être animé, ſpirituel, plein de chaleur que correct. Le juge ſeroit tenté de penſer quelquefois comme l'artiſte; mais celui qui traite des préceptes de la peinture, dont la repréſentation phyſiquement juſte des objets qu'elle imite, eſt la baſe eſſentielle, ne peut approuver les *négligences* : en effet leur abus trop facile attaqueroit le fondement de l'art, & de proche en proche, pourroit le faire dégénérer en art de convention ; il finiroit même, avec le temps, par ne plus conſiſter qu'en une eſpèce d'hiéroglyphes, puiſque pluſieurs écritures n'ont été originairement que des repréſentations abſolument incorrectes des objets qu'on vouloit déſigner.

Celui qui traite de l'art de la peinture, ou qui l'enſeigne doit donc poſer pour principe abſolu que les *négligences* dans la correction du trait ſont des fautes très-graves, & que les artiſtes ne doivent jamais ſe les permettre, ſauf à en accorder le pardon à ceux qui ſavent racheter ce péché par toutes les autres perfections de l'art.

Les *négligences* dans les effets de la lumière & du clair-obſcur, pourroient être moins rigoureuſement condamnées, parce que premièrement il eſt plus difficile de ſatisfaire à l'exactitude de la perſpective aérienne & aux loix de l'incidence & de la réfraction des

rayons lumineux, qu'aux règles des proportions plus positives, & plus aisées à démontrer; d'ailleurs, les spectateurs d'un tableau, si l'harmonie ou l'accord est satisfaisant, ne sont pas la plupart en état de juger de son exactitude précise aux règles du clair-obscur, au lieu que les défauts de proportion sont le plus souvent apperçus, parce qu'on s'attache principalement aux figures d'un tableau & que plus elles y font un rôle intéressant, plus on les examine; comme dans le monde, on observe d'un œil plus critique & plus sevère, ceux que leur place, leur rang ou certaines circonstances font remarquer davantage.

Les *négligences* dans les plans, d'après les notions que je viens de donner, blessent souvent de manière à être absolument blâmées, parce que la perspective linéale étant une science plus positive, est aussi plus aisément démontrée; que d'ailleurs pour ceux qui n'en connoîtroient pas les opérations, les objets sont, les uns par rapport aux autres, des échelles de comparaison; ensorte qu'un homme, représenté sur les premiers plans d'un tableau, donne à juger par la seule inspection, de l'éloignement où doit être une figure qui se trouve plus petite. Il en résulte que si la figure qu'on suppose éloignée est trop grande par rapport au plan & à la grandeur de la première figure, ou des autres objets, on juge aisément qu'elle n'est pas en perspective, ou, comme disent les peintres, *sur son plan*. On s'en apperçoit encore assez distinctement, lorsqu'elle est trop éclairée pour l'éloignement où le peintre la suppose; ou trop peu, s'il la représente peu éloignée.

Digitized by Google

Quant aux *négligences* dans la compoſition & dans l'ordonnance, à moins qu'elles ne ſoient des fautes marquées & choquantes, elles demandent des connoiſſances plus étendues dans ceux qui voyent les ouvrages de peinture, quelquefois des fineſſes omiſes dans la diſpoſition d'un tableau intéreſſant, ſont des *négligences*, parce qu'on juge d'après le talent de l'artiſte, qu'il a dû s'en appercevoir & qu'il n'auroit pas dû ſe les permettre. Ces ſortes de fautes ſont donc relatives le plus ſouvent à la nature du ſujet, & au mérite des peintres; c'eſt ainſi que l'on a droit d'exiger plus d'exactitude & plus de délicateſſe d'un homme qu'on ſait être éclairé, que d'un homme qui ne l'eſt pas. Dans l'un, les *négligences* ſont des fautes de volonté; dans l'autre, elles ſont des fautes d'ignorance.

Le malheur des artiſtes qui ſe permettent des *négligences*, eſt que ce défaut a coutume d'augmenter, par la raiſon que le peintre même le plus correct finit, en avançant en âge, par être plus indulgent pour lui-même. Le travail de conſulter ſans ceſſe la Nature, de revenir ſouvent aux principes élémentaires, coûte peu dans la force de l'âge; mais ſemble un devoir pénible à remplir dans l'âge plus avancé. On croit ſouvent d'ailleurs que la longue habitude acquiſe a tellement empreint les formes dans l'imagination & même dans la main, qu'on peut s'en repoſer ſur cette ſeconde nature.

Je finirai par dire que ſi quelques *négligences* heureuſes de ſtyle peuvent produire des beautés, cet heureux effet eſt bien moins fréquent dans le *deſſin*. Il eſt à cet égard peu de la Fontaine en peinture, &

c'eſt dans des rapprochemens de cette nature qu'on ſent que les Arts ne peuvent ſouvent ſe comparer; car le ſtyle, dans l'art d'écrire, eſt fondé ſur des formes convenues, & le deſſin l'eſt ſur des formes immuables. Je me bornerai à cette obſervation, en prévenant les jeunes Artiſtes que les *négligences* en peinture ſont non-ſeulement des défauts en elles-mêmes, mais des cauſes funeſtes de défauts par leurs ſuites; & que les *négligences*, dans quelques parties qu'on ſe les permette, dégénèrent preſqu'immanquablement en *négligence* générale d'un Art qui demande la plus grande vigilance & la plus grande ſévérité. (*Article de M.* WATELET.)

NÉGLIGER, (*V. A.*)

Négliger l'Art, *négliger ſon talent*, c'eſt l'exercer moins, ou l'exercer avec moins d'application.

Négliger la nature, eſt pour l'Artiſte une négligence qui influe immédiatement ſur l'Art, ſur le talent, ſur la pratique du talent. Cette négligence eſt donc celle qui doit nuire davantage au peintre.

Du verbe actif *négliger*, on forme le verbe réfléchi ſe *négliger*. Il offre alors une expreſſion générale & vague, qui exprime un ralentiſſement d'efforts, d'études, de travaux, de ſoin & d'attention.

Il n'eſt pas néceſſaire d'entrer dans de grands détails ſur des termes qui ne comportent que des obſervations très-générales; mais il n'eſt pas inutile d'en rappeller au moins le ſouvenir à la plupart des Artiſtes.

Dans le nombre de ceux qui ſe *négligent*, c'eſt-à-dire, qui ne font pas tout l'emploi qu'ils pourroient

Digitized by Google

faire de leur intelligence, de leur temps, de leurs soins, les uns sont entraînés par défaut de caractère, d'autres par défaut de santé; quelques-uns, parce qu'ils ont peu de lumières & trop d'amour-propre, ce qui les aveugle également, ou bien ils se *négligent* en travaillant trop ou trop vite par cupidité, ou trop peu & d'une manière peu suivie, par le goût dominant, & devenu trop général aujourd'hui, des plaisirs & de la dissipation.

Il est difficile de remédier aux deux premières causes, le défaut de caractère & la privation de la santé. L'homme qui manque de caractère perd la plus grande partie de sa vie dans l'indécision de ses idées. Ce défaut est commun: il tient à l'humanité, souvent à la complexion, souvent à l'éducation, & il semble aussi parmi nous être un défaut national, au moins est-on autorisé à croire que l'esprit de la nation, porté assez généralement au changement & à la légèreté, doit être moins propre aux applications suivies que s'il étoit plus grave & plus fixe. Ce défaut doit encore devenir plus sensible avec le temps & l'âge, car l'habitude l'augmente, & lorsque les forces & les facultés diminuent, il devient insurmontable.

Dire à un Artiste foible de tempérament, ou dont l'esprit a peu de ressort: soyez laborieux & actif, c'est à peu près comme si l'on exigeoit d'un homme engourdi, & qui n'a point de consistance, de marcher d'un pas ferme & sans s'arrêter.

Se négliger parce qu'on ne connoît pas l'importance de se surveiller & de s'exercer continuellement à la théorie ou à la pratique d'un art dans lequel il y a

ſans ceſſe à apprendre, c'eſt céder à une cauſe à peu près auſſi abſolue que celles dont j'ai parlé.

Il reſte à parler des trois autres cauſes qui entraînent un aſſez grand nombre d'Artiſtes à *ſe négliger* : ſavoir, l'opinion trop avantageuſe qu'ils ont quelquefois de leur talent, la cupidité & le goût des plaiſirs.

L'opinion trop favorable du talent dont on ſe trouve doué, eſt aſſez générale & naturelle à l'homme, parce que chacun s'occupe plus de ſoi que des autres, & que les comparaiſons qu'on fait ſont ou partiales ou incomplettes ; mais il faut convenir que cette bonne opinion eſt généralement plus exaltée chez les hommes occupés des travaux auxquels l'imagination a part. L'imagination devient plus active, lorſqu'on l'exerce, & elle met de plus en plus un prix imaginaire à ſes productions : L'invention qu'elle s'attribue ſur-tout, quoiqu'au fonds elle ne puiſſe rien créer en effet, la porte à une vanité indéfinie.

Au reſte le remède le plus puiſſant qu'on puiſſe oppoſer à la trop bonne opinion qu'un Artiſte a de ſon talent, ſeroit de lui prouver que cette exagération eſt infiniment contraire au bon uſage qu'il doit faire de ſon imagination.

J'ai indiqué la cupidité, comme une autre cauſe qui entraîne les Artiſtes à ſe négliger, & l'on peut obſerver qu'en ſe livrant à l'intérêt, c'eſt par trop d'activité que l'Artiſte *ſe néglige*. La cupidité qui dégénère le plus ſouvent en avarice, eſt une ſorte de furie, qui, armée d'un fouet, force les Artiſtes qu'elle pourſuit, non à travailler bien, mais à travailler beaucoup. Elle ajoute à l'ordre qu'elle leur en donne des raiſonnemens

Digitized by Google

faux & captieux : « Enviſagez, leur dit-elle, la » gloire & le profit. L'une vous promet des avanta- » ges; l'autre vous les donne. Si vous vous attachez » aux grands principes, ſi vous cherchez à atteindre » aux beautés ſublimes; vous perdrez le temps ſi » précieux où vous pouvez tirer parti de votre talent. » Suivez donc le goût le plus général, fût-il mauvais : » les Chinois, les Magots, les Pantins, les ſujets » fantaſques ſont-ils de mode? Qu'importe? oubliez, » pendant que cette mode dure, les grands modèles, » l'antique, la nature, & peignez tout ce qu'on de- » mandera, non pour être loués après vous, mais pour » être bien payés de votre vivant. »

Quelle réponſe à ces raiſonnemens? une ſeule : ſi vous préférez le métier d'Artiſan à celui d'Artiſte; faites ce que la cupidité vous ordonne. Lorſque l'eſprit mercantile ſe répand univerſellement dans une nation, & que, ſe gliſſant dans les atteliers, dans les cabinets, parmi les Artiſtes & les ſavans, il attaque la gloire nationale; cette nation peut bien devenir plus riche, mais certainement elle commence à s'avilir.

Le goût des plaiſirs, moins vil que la cupidité, plus naturel ſans doute, & qui l'eſt d'autant plus, qu'il eſt excuſé par la jeuneſſe, peut au moins, il faut en convenir, s'accommoder, juſqu'à un certain degré, avec les talens regardés comme agréables. Raphaël même fut eſclave de l'amour : à trente-ſix ans il fut le premier des peintres qui avoient exiſté, & mérita d'être le modèle de ceux qui devoient naître; mais le citer n'eſt pas autoriſer les foibleſſes, qui, trop communes dans l'hiſtoire des Artiſtes, ne ſont

pas auſſi bien rachetées. Il eſt facile de ſuivre en cela les traces de Raphaël; mais on ne doit trouver la même indulgence qu'on eût pour lui qu'en montrant les mêmes talens.

En déſignant celui des plaiſirs qui égare le plus ordinairement les jeunes Artiſtes, je ne diſconviendrai pas que les études & les pratiques néceſſaires à la peinture ne rendent plus difficiles, les efforts qu'il faut employer pour y réſiſter. J'irois même (ſi la morale de ceux qui traitent d'inſtructions, ne devoit pas être ſévère) juſqu'à avouer que quelquefois la chaleur d'une paſſion ſi naturelle aux hommes, & qui, chez les peintres, eſt attiſée par l'uſage habituel qu'ils font de l'imagination, peut leur donner une activité & une émulation qu'ils n'auroient pas ſans elle. Le cœur ſupplée à l'eſprit, & lui donne tout l'intérêt dont il eſt ſuſceptible. Le déſir des grands ſuccès peut être éveillé par l'amour chez les Artiſtes, comme parmi les guerriers; mais l'effet bien plus commun des déréglemens où les Artiſtes ſont plus ſujets à être entraînés que d'autres, eſt la perte de la ſanté, ſouvent une mort prématurée, ou des maux qui éteignent le talent, en éteignant les forces, & qui énervent le génie, en aviliſſant l'ame; je ne parlerai pas des autres diſſipations, bien plus condamnables, parce qu'elles ſont plus étrangères au talent; mais j'ajouterai (ſans avoir une grande eſpérance de perſuader ceux qui auroient beſoin de l'être) qu'il n'eſt aucun plaiſir, à plus forte raiſon aucune diſſipation, qui dédommage des jouiſſances que procurent l'exercice heureux des talens, & le bonheur que font goûter leurs ſuccès. (*Article de M.* WATELET.)

Digitized by Google

NERF, (subst. mas.). Quoique ce mot, dans le sens propre, appartienne à l'anatomie & à la physiologie, il a été transporté par métaphore dans la langue des belles-lettres & des arts. On dit d'un écrivain ou d'un artiste, qu'il a du *nerf*, que ses ouvrages ont du *nerf*; & ce mot signifie alors de la force, de la fermeté, autres expressions métaphoriques; car pour désigner des qualités intellectuelles, on est obligé d'emprunter des expressions à celles qui tombent sous les sens.

Nous n'ajouterons rien sur le mot *nerf*. Irions nous conseiller d'avoir du *nerf* à un artiste formé par la nature pour se distinguer par une aimable mollesse? Voudrons-nous qu'à notre voix le peintre des innocens plaisirs devienne celui des combats? Les grands succès ne sont promis qu'à l'homme qui donne à ses travaux l'empreinte de son caractère. Le Guide n'auroit pas été même un artiste médiocre, s'il s'étoit proposé d'avoir le *nerf* de Lanfranc; & pour citer des noms encore plus illustres, la nature avoit prescrit à Michel-Ange de caractériser ses ouvrages par l'excès même du *nerf*, & elle avoit prodigué à Raphaël le caractère de douceur qui convient aux substances célestes. Boileau n'a pas moins dit pour les artistes que pour les poëtes :

Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces
Et consultez longtems votre esprit & vos forces.

(*Article de M.* LEVESQUE.)

NETTETÉ. (subst. fe.) La *netteté*, bien plus

que la vivacité d'esprit, est essentielle aux artistes. Elle les conduit à la *netteté* de conception par laquelle ils voyent intellectuellement leur sujet avec la véritable expression qu'il doit avoir, & dépouillé de tout ce qui, comme étranger, ne pourroit qu'y mettre de l'embarras. Quand le sujet est nettement conçu, il est facile de le composer, de l'ordonner avec *netteté*, ensorte que le spectateur en saisira sans peine l'ensemble & les parties :

> Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
> L'expression la suit ou moins *nette*, ou plus pure :
> Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.

La *netteté* doit présider à toute l'exécution. Les différentes figures, les différens accessoires doivent, il est vrai, le céder les uns aux autres, & quelquefois même être sacrifiés & salis, comme on s'exprime dans le langage des arts; mais dans cette opération même de salir, il faut encore observer un reste de *netteté* qui empêche le spectateur de tomber dans l'indécision sur les objets du tableau. Les couleurs doivent être fondues; mais la *netteté* conserve encore ici son empire : elle empêche les couleurs d'être tourmentées, & les teintes d'être brouillées. (*Article de M.* LAVESQUE.)

NETTOYER. (verb. act.) *Nettoyer* des tableaux. Cet art appartient à la pratique, & l'on en traitera dans le Dictionnaire qui y sera consacré. Il suffit aux lecteurs qui se bornent à la théorie des arts, de trouver ici que le *nettoiement* des tableaux ne peut être exercé sans danger par des gens qui n'ont qu'une pratique

Digitized by Google

grossière ; qu'en croyant ôter les saletés d'un ouvrage, un *nettoyeur* sans intelligence, enlève souvent des glacis & des teintes qui en formoient l'accord, si même il ne porte pas plus loin la destruction, & qu'enfin un amateur imprudent peut être puni de son mauvais choix par la perte d'un ouvrage précieux. J'ai vu à Paris un aveugle qui s'annonçoit pour *nettoyer* les tableaux ; il n'y auroit eu que des aveugles qui eussent pu lui en confier.

NEUF. (adj.) Il signifie *nouvellement fait*, &, dans ce sens, nous n'avons rien à dire sur ce mot, si ce n'est qu'il manque quelquefois à un tableau *neuf* un charme, une perfection qu'il recevra du temps. Comme un tableau, regardé d'une certaine distance, reçoit un fini plus parfait de l'interposition de l'air qui en fond toutes les teintes, de même le vernis général dont le couvrira la vétusté, lui donnera une fonte & un accord qu'il n'a pu prendre sur le chevalet. Mais cela suppose que l'artiste a bien connu les substances dont il a fait usage, & qu'il a prévu les effets que le temps produiroit sur elles : car s'il a employé des teintes dont les unes s'éteignent & s'évaporent, tandis que les autres poussent au noir, le temps détruira l'accord qu'il avoit donné à son ouvrage.

Mais on entend souvent par le mot *neuf*, ce qui étonne par la nouveauté, la singularité de l'invention, de la pensée, de l'exécution. On peut dire, en prenant ce mot en cette acception, que l'envie de produire du *neuf* a perdu bien des gens de lettres, & bien des artistes. Pour ne ressembler à aucun de ses prédécesseurs, on ne ressemble plus à la nature qu'ils

Digitized by Google

ont tâché d'imiter, à la vérité qu'ils ont tâché d'atteindre, & ce qu'on produit eſt *neuf*, parce que perſonne encore n'avoit eu l'audace de rien produire de ſi bizarre. On croit ſe diſtinguer, parce qu'on a le front de mettre au jour, ce que les eſprits ſages avoient mille fois rejetté.

Il n'eſt point d'homme qui n'ait apporté en naiſſant ſon caractère particulier ; ſa maniere de penſer, de ſentir, de voir, d'exécuter, lui eſt perſonnelle, comme les traits de ſon viſage : tout bon artiſte qui ſera lui-même, & qui n'aura d'autre but que d'être vrai, ne manquera donc jamais d'offrir du *neuf* dans ſes ouvrages. Une belle figure, une expreſſion bien ſentie, une penſée qui n'aura d'autre éclat que celui de ſa ſimplicité, la vérité enfin imprimée dans tout un ouvrage, voilà ce qui ſera *neuf* au moment où il ſera créé par l'artiſte, & qui le ſera pluſieurs ſiècles après que l'artiſte ne ſera plus. Mais s'il veut être *neuf* en produiſant des conceptions extraordinaires, en tourmentant ſes figures & ſes compoſitions, en outrant ſes expreſſions, en recherchant des effets biſares, en ſe piquant d'un coloris ſingulier, on applaudira peut-être quelques temps à ſes efforts mal entendus ; mais tôt ou tard on ſe vengera de ſa charlatanerie, en le mettant même au-deſſous de la place qu'il mériteroit d'obtenir. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NOBLE (adj.) & NOBLESSE. (ſubſt. fem.)

Le titre de noble eſt parmi nous l'effet & la ſuite d'une convention ancienne ou d'une inſtitution nouvelle.

On ſe trouve *noble* par ſon origine, ou bien par la volonté

volonté du prince. Ces conventions n'ont pu paſſer dans les Arts, qui ont adopté les mots *noble* & *nobleſſe*, & qui ne connoiſſent cependant de diſtinction que celle du mérite : le fils ou le deſcendant d'un célèbre Artiſte eſt mis dans la claſſe la plus roturière, lorſque le talent ſe trouve dégradé dans ſes ouvrages. Cette juſtice exacte eſt fondée ſans doute ſur l'indépendance inaltérable de la penſée, ſur le droit ſacré de la raiſon, & ſur la déciſion libre des yeux & du ſentiment.

Que n'eſt-il poſſible de faire paſſer une partie au moins de cette juſtice dans nos ſociétés ? La claſſe des *nobles*, qui ne perdroit de ſes droits que par l'extrême multiplicité à laquelle elle tend, ſeroit moins nombreuſe, mais plus reſpectée.

Pour en revenir au mot de cet article, ou plutôt au ſens qu'on lui donne dans les Arts ; quelles ſont donc les raiſons à la faveur deſquelles il y a été adopté ?

Si nous examinons ce qui caractériſe la *nobleſſe* d'un genre de peinture, ou ce qui autoriſe à appeller certains ſujets *nobles*, c'eſt que ce genre, ou ces ſujets renferment, ou imitent des actions dans leſquelles brillent les vertus ſublimes, les qualités héroïques, les ſentimens qui honorent l'humanité. L'hiſtoire eſt donc, par cette raiſon, le plus noble des genres, & les ſujets hiſtoriques qui repréſentent des traits de magnanimité, de généroſité, d'humanité diſtingués, ſont des ſujets *nobles*.

D'une autre part, comme nous nous repréſentons le plus ordinairement les héros & les grands hommes, ſous les apparences relatives à leurs vertus & à leurs

Digitized by Google

qualités; nous ſommes portés à penſer que les hommes, dont la ſtructure offre des formes diſtinguées par leur perfection, ſont deſtinés à faire des actions recommandables, & nous nommons par induction, *figures nobles* celles dont les apparences approchent de cette perfection.

Lorſqu'il s'agit de repréſenter avec un caractère de *nobleſſe* des figures de femmes; l'idée devient plus vague, parce que la plupart des actions qui appartiennent aux héros, ne conviennent point à un ſexe généralement doux & foible. Nous ſuppléons alors au vague de l'idée par les proportions d'une taille au-deſſus de la moyenne, par un maintien grave, & enfin par le caractère de la phyſionomie que nous rendons belle d'une beauté ſérieuſe, impoſante, ſans trop d'orgueil, & dont la perfection conſiſte ſurtout dans la régularité des traits, parce que la régularité appartient à l'ordre, & que l'ordre inſpire le reſpect.

On dit dans les lettres, comme dans les Arts du deſſin, *une expreſſion noble*. On dit d'un monument d'Architecture qu'il a de la *nobleſſe*.

Toutes ces manières de parler font entendre quelque choſe de majeſtueux, comme le ſont les formes ſimples & grandes dont nous venons de parler, & que nous ſuppoſerons principalement devoir être celles des dieux, des Héros; en effet elles ſemblent s'aſſortir parfaitement avec les ſentimens qu'inſpirent les grandes vertus.

On étend dans la peinture le titre de *noble* juſqu'à des objets purement phyſiques & matériels : ainſi dans l'architecture, on donne la *nobleſſe* à un bâtiment; cependant on dit plus généralement *un édifice qui a de la nobleſſe, qu'un bâtiment noble*.

Digitized by Google

Je reviens aux objets matériels que l'on appelle nobles dans la peinture. Par exemple, on dit *un payſage noble*, *un fond noble*. Il eſt facile de ſentir, d'après ce que j'ai dit, qu'alors il ſe fait dans l'eſprit un rapprochement d'idées. Un payſage *noble*, eſt un payſage dont le ſite préſente quelque choſe d'impoſant par l'étendue, & par la grandeur & la ſimplicité des plans.

On voit qu'il ſe fait, à l'aide de ces caractères, un rapprochement d'idées très-figurées, & reſſemblant au rapprochement qui nous fait appeller un payſage *riant* ou *auſtère*. Ce ſont ces mêmes liaiſons d'idées qui ont fait appeller certains fonds de tableaux des fonds *nobles*.

Le Gaſpre donnoit de la *nobleſſe* à ſes payſages. Pluſieurs peintres d'hiſtoire (& ſans ſortir de notre Ecole) de Troy, offrè dans la plupart de ſes tableaux, des fonds *nobles*. On les qualifie ainſi d'après des fabriques diſtinguées & une certaine pompe, pour parler ainſi, dont il ornoit les ſcènes où il plaçoit ſes perſonnages. (*)

Mais comment parvient-on à la nobleſſe du trait de la compoſition & du tout enſemble? C'eſt par l'inſ-

(*) Il faut bien prendre garde de ne pas confondre les fonds nobles avec les fonds riches & ornés. Les fonds, dans un tableau d'hiſtoire, doivent être nobles, ſi le ſujet le permet ou l'exige, mais ils doivent être ſimples. S'ils ſont trop riches, trop ornés, ils jouent un trop grand rôle dans la compoſition, & tendent à diſtraire le ſpectateur de l'action principale. De Troi eſt tombé quelquefois dans ce défaut. Le Pouſſin étoit ſimple dans la nobleſſe de ſes fonds. (*Note du Rédacteur.*)

piration habituelle d'une certaine élévation de l'ame; dont tous les hommes & un grand nombre d'artiſtes n'ont pas été doués par la Nature.

C'eſt par cette élévation d'ame & de caractère, qu'on exerce *noblement* ſon Art, qu'on choiſit les belles formes, les ſujets élevés, qu'on n'arrête ſes regards que ſur des objets diſtingués, où ſe trouve ce qu'on eſt convenu d'appeller de la *nobleſſe*, qu'on a de la répugnance pour tout ce qui y eſt oppoſé, c'eſt-à-dire, pour le trivial, le meſquin & le bas.

Si les diſpoſitions heureuſes dans leſquelles, comme Artiſtes, vous devez trouver la ſource des idées nobles qui doivent vous diſtinguer, ne vous ont pas été départies libéralement par la Nature; tâchez de démêler par des obſervations attentives ce que l'opinion la plus ſaine, ce que les hommes inſtruits & éclairés regargent comme *noble*, élevé & grand dans les beaux ouvrages de tout genre; vous rectifierez ainſi, autant qu'il eſt poſſible, la Nature, ou vous ſuppléerez peut-être en partie à ce qui lui manque.

Ce qui peut au reſte conſoler & encourager, c'eſt qu'on a vu quelques productions des Arts remplies de *nobleſſe*, dont les auteurs n'ont pas paſſé pour avoir l'ame parfaitement élevée. Ils l'avoient au moins vraiſemblablement dans les momens où ils compoſoient; mais il eſt plus heureux & plus ſûr de trouver en ſoi un principe d'idées nobles, ſur-tout ſi elles ne tiennent ni à l'orgueil, ni à la ſotte vanité. (*Article de M. Watelet.*)

NOCES *des anciens*. Quand on n'oſeroit pas aſſurer qu'Homère nous a peint avec la plus exacte fidélité

les mœurs des Grecs au temps du siége de Troie, il faudroit encore le regarder comme un témoin irréprochable des mœurs de son temps : les usages qui étoient alors observés pour les *noces* & qu'il nous a conservés, sont tels que nous les retrouvons encore dans des siècles bien postérieurs.

Dès-lors le consentement du père & de la mère des deux époux étoit nécessaire, comme on voit que six siècles plus tard, il l'étoit encore du temps de Xénophon, & comme il continuoit de l'être sous le bas-Empire, lorsque Justinien en fit une loi que les nations de l'Europe moderne ont en général adoptée.

Chez la plupart des peuples de l'Orient, tant ceux qui connoissent le luxe & les richesses, que ceux qui, dans leur pauvreté native, montrent encore la simplicité des premiers âges, l'usage veut que les époux achètent leurs épouses, & le père ne livre sa fille qu'à l'amant qui lui en offre le plus haut prix. C'est ce qui se pratiquoit du temps d'Homère, & ces dons que faisoit l'époux, ou plutôt ce prix qu'il étoit obligé de donner pour la marchandise qu'il acquéroit, se nommoit *Edna*. C'est ce que faisoient encore nos ancêtres dans les premiers siècles de notre monarchie ; & l'on trouve même de nos jours les dernières traces de cet usage dans la médaille ou la pièce de monnoie que l'épouse reçoit de son époux. Mais, dans le siècle d'Homère, souvent le père de l'épouse ne gagnoit rien à ce marché, puisque lui-même donnoit une dot à sa fille. Quelquefois l'amant se contentoit des charmes de l'objet aimé, & faisant lui-même de riches présens, il n'acceptoit aucune dot ; quelquefois l'épouse, comme

Andromaque, apportoit en même-temps à son époux la beauté, la vertu & de grandes richesses.

Le nouvel époux conduisoit solemnellement son épouse à sa maison, & souvent cette maison étoit nouvellement construite pour la recevoir. Cet usage familier du temps d'Homère, existoit encore, au moins dans les mœurs simples & rustiques, du temps de Théocrite. » Tu me construiras une chambre nuptiale, dit l'amante de Daphnis à ce pasteur, tu me » construiras une maison & une bergerie ».

On portoit devant l'épouse des torches nuptiales; elles étoient allumées par la mère de l'époux. » Je n'ai point allumé pour toi les flambeaux de l'hymen, dit, dans Euripide une mère désolée, en déplorant la mort de son fils. Le nom d'hyménée retentissoit dans les airs, chanté par les jeunes compagnes de l'épouse, soit que ce nom signifiât seulement l'habitation commune qui fait le caractère de l'union conjugale, soit qu'il exprimât le sacrifice de la virginité, soit qu'il rappellât la mémoire d'hymenée, jeune Argien, qui avoit autrefois arraché des vierges Athéniennes aux bras de leurs ravisseurs.

Les *noces* étoient accompagnées d'un festin en l'honneur des Dieux qui présidoient au mariage. Ainsi Télémaque en arrivant à Lacédémone, trouva Ménélas célébrant, par un repas solemnel, le mariage de sa fille Hermione qu'il envoyoit au fils d'Achille, & celui de son fils Mégapenthe, qu'il avoit eu d'une esclave, & qu'il donnoit à la fille d'Alector. Souvent ces repas étaient égayés par des danseurs de profession, qui exerçoient leur art au son des instrumens.

Digitized by Google

Telle étoit la simplicité des mœurs au temps d'Homère, que les filles mêmes des rois n'avoient pas toujours des robes neuves pour la cérémonie de leur mariage ; mais elles nétoyoient elle-même leurs plus beaux habits, & en donnoient à ceux qui devoient les accompagner dans ce jour solemnel. Nausicaa, fille du fastueux Alcinoüs, roi des Phéaciens, va, par le conseil de Minerve, laver ses robes à la mer, parce que ses *noces* semblent prochaines. Cependant l'épouse recevoit quelquefois une robe en présent de son époux. Ainsi Hélène donne une robe à Télémaque, pour qu'il puisse un jour l'offrir à celle qui partagera son lit.

L'épouse avoit une ceinture, symbole de la virginité, qui devoit être dénouée par l'époux sur le lit nuptial.

Les détails que nous allons ajouter ne se trouvent pas dans les poëmes d'Homère, mais son silence ne prouve pas qu'ils ne remontent point jusqu'à son temps, & même jusqu'aux siècles héroïques. Comme ils conviennent à des mœurs simples, & qu'ils sont généralement symboliques, on peut croire qu'ils appartiennent à une haute antiquité. C'est le caractère des temps anciens de tout peindre par des signes.

Ce n'étoit ni l'amant ni son père qui faisoit la demande aux parens de l'épouse. Une femme étoit chargée de cette commission, & se nommoit *Promnestria* : comme ses fonctions n'avoient rien que de respectable, nous traduirions mal ce mot dans notre langue par celui d'*Entremetteuse* qui se prend communément en mauvaise part. Elle jouoit le plus grand rôle dans toutes les cérémonies qui précédoient &

accompagnoient le mariage, & c'étoit entre ſes mains que les deux époux prononçoient leurs ſermens.

L'épouſe, avant la célébration, faiſoit en l'honneur des déeſſes ennemies de l'union conjugale un ſacrifice qui avoit pour objet d'appaiſer leur colère ; elle leur offroit des boucles de ſes cheveux pour ſignifier que déſormais livrée aux ſoins du ménage, elle ne s'occuperoit plus à parer ſa tête. C'étoit à ce ſacrifice qu'étoit deſtiné l'autel qu'on voit dans le tableau antique de la noce Aldobrandine. On y voit auſſi une patère qui devoit ſervir à répandre des libations ſur les meubles avant & après la cérémonie des *noces*.

Les jeunes filles conſervoient la parure naturelle de leurs cheveux qu'elles relevoient ſur la tête en les attachant d'une bandelette : on appelloit ce genre de coëffure *Corymbos*.

Une fille accordée à un époux ſe voiloit pour la première fois le jour où il devoit paroître devant elle. Il lui levoit le voile & payoit par un préſent la permiſſion qu'il avoit obtenue de la voir. Après la célébration des *noces* & l'accompliſſement de ſon bonheur, il lui faiſoit un autre préſent qui étoit regardé comme le prix de ſa virginité.

Lorſque, pour la première fois, il conduiſoit ſon épouſe au lit nuptial, un de ſes amis gardoit la porte en dehors. On le nommoit *Thyrôros*, gardien de la porte. Sa fonction étoit de réſiſter aux femmes qui accouroient aux cris de l'épouſe, & feignoient de vouloir forcer la porte pour aller défendre la virginité. Seul contre cette foule aſſemblée, il étoit toujours

Digitized by Google

vainqueur de ce grand nombre d'ennemies qui ne vouloient pas remporter la victoire.

L'épouse étoit ordinairement menée sur un char à la maison de l'époux : quelquefois cependant elle s'y rendoit à pied, mais toujours accompagnée d'un nombreux cortège. Elle étoit conduite par une femme qu'on nommoit *Nympheutria* ; & l'époux par un homme qu'on appelloit *Paranymphios*.

Nous avons cru que la sécheresse de ces détails pourroit n'être pas inutile aux artistes : mais nous allons les consoler de cette aridité, en transcrivant l'élégante description d'un mariage célébré suivant les loix d'Athènes. Cet agréable tableau est tiré du voyage du jeune Anacharsis, ouvrage dont nous empruntons plusieurs fois des richesses.

» Les habitans de Délos avoient prévenu le lever » de l'aurore ; ils s'étoient couronnés de fleurs, & » offroient sans interruption dans le temple & devant » leurs maisons des sacrifices pour rendre les dieux » favorables à l'hymen d'Ismene. L'instant d'en former les liens étoit arrivé. Nous étions assemblés » dans la maison de Philoclès, (pere de la jeune » épouse). La porte de l'appartement d'Ismene s'ouvrit, & nous en vîmes sortir les deux époux, suivis » des auteurs de leur naissance & d'un Officier public, qui venoit de dresser l'acte de leur engagement. Les conditions en étoient simples : on n'avoit » prévu aucune discussion d'intérêt entre les parens, » aucune cause de divorce entre les parties contractantes : & à l'égard de la dot, comme le sang » unissoit déjà Théagene à Philoclès, on s'étoit contenté de rappeller une loi de Solon qui, pour por-

» pétuer les biens dans les familles, avoit réglé que » les filles uniques épouseroient leurs plus proches » parens.

» Nous étions vêtus d'habits magnifiques, que nous » avions reçus d'Ismene. Celui de son époux étoit son » ouvrage : elle avoit pour parure un collier de perles » précieuses, & une robe où l'or & la pourpre con- » fondoient leurs couleurs. Ils avoient mis l'un & » l'autre sur leurs cheveux flottans, & parfumés d'es- » sences, des couronnes de pavots, de sésames & d'au- » tres plantes consacrées à Vénus. Dans cet appareil, » ils montèrent sur un char & s'avancèrent vers le » temple. Ismene avoit son époux à sa droite, & à » sa gauche un ami de Théagene qui devoit le suivre » dans cette cérémonie. Les peuples empressés répan- » doient des fleurs & des parfums sur leur passage; » ils s'écrioient : ce ne sont point des mortels ; c'est » Apollon & Coronis, c'est Diane & Endymion, c'est » Apollon & Diane. Ils cherchoient à nous rappeller » des augures favorables, à prévenir les augures sinis- » tres. L'un disoit : j'ai vu ce matin deux tourterelles » planer long-temps ensemble dans les airs, & se » reposer ensemble sur une branche de cet arbre. Un » autre disoit : écarte la corneille solitaire ; qu'elle » aille gémir au loin sur la perte de sa fidèle compa- » gne ; rien ne croit si funeste que son aspect.

» Les deux époux furent reçus à la porte du temple » par un prêtre qui leur présenta à chacun une bran- » che de lierre, symbole des liens qui devoient les » unir à jamais ; il les mena ensuite à l'autel où tout » étoit préparé pour le sacrifice d'une génisse qu'on » devoit offrir à la chaste Diane, qu'on tâchoit d'ap-

Digitized by Google

» paſſer, ainſi que Minerve & les divinités qui n'ont » jamais ſubi le joug de l'hymen. On imploroit auſſi » Jupiter & Junon, dont l'union & les amours ſont » éternelles ; le Ciel & la Terre, dont le concours » produit l'abondance & la fertilité ; les Parques, » parce qu'elles tiennent dans leurs mains la vie des » mortels ; les Graces, parce qu'elles embelliſſent les » jours des heureux époux ; Vénus enfin, à qui l'Amour » doit ſa naiſſance, & les Hommes leur bonheur.

» Les prêtres, après avoir examiné les entrailles » des victimes, déclarèrent que le Ciel approuvoit cet » hymen. Pour en achever les cérémonies, nous » paſſâmes à l'artémiſium, & ce fut là que les deux » époux déposèrent chacun une treſſe de leurs cheveux » ſur le tombeau des derniers Théores Hyperboréens. » Celle de Théagene étoit roulée autour d'une poi- » gnée d'herbes, & celle d'Iſmène autour d'un fu- » ſeau. Cet uſage rappelloit les époux à la première » inſtitution du mariage, à ce temps où l'un devoit » s'occuper par préférence des travaux de la campagne, » & l'autre des ſoins domeſtiques ».

» Cependant Philoclès prit la main de Théagene, la » mit dans celle d'Iſmène, & proféra ces mots : Je » vous accorde ma fille, afin que vous donniez à la » république des citoyens légitimes. Les deux époux » ſe jurèrent auſſi-tôt une fidélité inviolable, & les » auteurs de leurs jours, après avoir reçu leurs ſer- » mens, les ratifièrent par de nouveaux ſacrifices.

» Les voiles de la nuit commençoient à ſe déployer » dans les airs, lorſque nous ſortîmes du temple, pour » nous rendre à la maiſon de Théagene. La marche, » éclairée par des flambeaux ſans nombre, étoit ac-

Digitized by Google

» compagnée de chœurs de musiciens & de danseurs.
» La maison étoit entourée de guirlandes & couverte
» de lumières.

» Dès que les deux époux eurent touché le seuil
» de la porte, on plaça pour un instant une corbeille
» de fleurs sur leurs têtes; c'étoit un présage de l'abon-
» dance dont ils devoient jouir. Nous entendîmes en
» même temps répéter de tous côtés le nom d'Hy-
» ménéus, de ce jeune homme d'Argos qui rendit
» autrefois à leur patrie des filles d'Athènes que des
» corsaires avoient enlevées : il obtint, pour prix
» de son zèle, une de ces captives qu'il aimoit ten-
» drement; & depuis cette époque, les Grecs ne
» contractent point de mariage, sans rappeller sa
» mémoire.

» Ces acclamations nous suivirent dans la salle du
» festin, & continuèrent pendant le souper; alors des
» poetes s'étant glissés auprès de nous, récitèrent des
» épithalames.

» Un jeune enfant, à demi-couvert de branches
» d'aubépine & de chêne, parut avec une corbeille
» de pains, & entonna un hymne qui commençoit
» ainsi : J'ai changé mon ancien état contre un état
» plus heureux. Les Athéniens chantent cet hymne
» dans une de leurs fêtes destinée à célébrer l'instant
» où leurs ancêtres, nourris jusqu'alors de fruits sau-
» vages, jouirent en société des présens de Cérès. Ils
» le mêlent dans les cérémonies du mariage, pour
» montrer qu'après avoir quitté les forêts, les hom-
» mes jouirent des douceurs de l'Amour. Des danseu-
» ses, vêtues de robes légères & couronnées de myr-
» the, entrèrent ensuite, & peignirent, par des mou-

Digitized by Google

» vemens variés, les transports, les langueurs &
» l'ivresse de la plus douce des passions.

» Cette danse finie, Leucippe alluma le flambeau
» nuptial, & conduisit sa fille à l'appartement qu'on
» lui avoit destiné. Plusieurs symboles retracèrent aux
» yeux d'Ismène les devoirs qu'on attachoit autrefois
» à son nouvel état. Elle portoit un de ces vases de
» terre où l'on fait rôtir de l'orge; une de ses sui-
» vantes tenoit un crible, & sur la porte étoit un
» instrument propre à piler des grains. Les deux époux
» goutèrent d'un fruit dont la douceur devoit être
» l'emblême de leur union.

» Cependant livrés aux transports d'une joie immo-
» dérée, nous poussions des cris tumultueux, & nous
» assiégions la porte défendue par un des fidèles amis
» de Théagene. Une foule de jeunes gens dansoient
» au son de plusieurs instrumens. Ce bruit fut enfin
» interrompu par la théorie de Corinthe, qui s'étoit
» chargée de chanter l'hymenée du soir. Après avoir
» félicité Théagene, elle ajoutoit :

» Nous sommes dans le printemps de notre âge :
» nous sommes l'élite de ces filles de Corinthe si
» renommées par leur beauté. O! Ismène, il n'en est
» aucune parmi nous dont les attraits ne cédent aux
» vôtres. Plus légère qu'un coursier de Thessalie, éle-
» vée au-dessus de ses compagnes comme un lys qui
» fait l'honneur d'un jardin, Ismène est l'ornement de
» la Grèce. Tous les amours sont dans ses yeux; tous
» les arts respirent sous ses doigts. O fille, ô femme
» charmante! nous irons demain dans la prairie cueil-
» lir des fleurs pour en former une couronne. Nous
» la suspendrons au plus beau des platanes voisins.

Digitized by Google

» Sous l'ombre de cet arbre, nous répandrons des » parfums en votre honneur, & sur son écorce nous » graverons ces mots : *Offrez-moi votre encens, je suis* » *l'arbre d'Ismène.* Nous vous saluons, heureuse » épouse ; nous vous saluons, heureux époux : puisse » Latone vous donner des fils qui vous ressemblent ; » Vénus vous embrâser de ses flammes ; Jupiter trans- » mettre à vos neveux la félicité qui vous entoure ! » Reposez-vous dans le sein des plaisirs ; ne respirez » désormais que l'amour le plus tendre. Nous revien- » drons au lever de l'aurore, & nous chanterons de » nouveau : O hymen, hyménée, hymen !

» Le lendemain, à la première heure du jour, » nous revinmes au même endroit, & les filles de » Corinthe firent entendre l'hyménée suivant :

» Nous vous célébrons dans nos chants, Vénus, » ornement de l'olympe, Amour, délices de la terre, » & vous, Hymen, source de vie ; nous vous célé- » brons dans nos chants, Amour, Hymen, Vénus ! » O Théagene, éveillez-vous, jettez les yeux sur » votre amante, jeune favori de Vénus, heureux & » digne époux d'Ismène ! O Théagene, éveillez-vous ! » Jettez les yeux sur votre épouse ; voyez l'éclat dont » elle brille ; voyez cette fraîcheur de vie dont tous » ses traits sont embellis. La rose est la reine des » fleurs ; Ismène est la reine des belles. Déjà sa » paupière tremblante s'entr'ouvre aux rayons du » soleil ; heureux & digne époux d'Ismène, ô Théagene, » éveillez-vous !

» Ce jour que les deux amans regardèrent comme » le premier de leur vie, fut presque tout employé » de leur part à jouir du tendre intérêt que les habi-

Digitized by Google

» tans de l'île prenoient à leur hymen, & tous leurs » amis furent autorisés à leur offrir des présens. Ils » s'en firent eux-mêmes l'un à l'autre, & reçurent en » commun ceux de Philoclès, père de Théagene. On » les avoit apportés avec pompe. Un enfant, vêtu » d'une robe blanche, ouvroit la marche, tenant une » torche allumée : venoit ensuite une jeune fille ayant » une corbeille sur la tête : elle étoit suivie de plu- » sieurs domestiques qui portoient des vases d'albâtre, » des boîtes à parfums, diverses sortes d'essences, des » pâtes d'odeur, & tout ce que le goût de l'élégance » & de la propreté a pu convertir en besoin.

» Sur le soir, Ismène fut ramenée chez son père ; » & moins pour se conformer à l'usage que pour » exprimer ses vrais sentimens, elle lui témoigna le » regret d'avoir quitté la maison paternelle : le len- » demain, elle fut rendue à son époux, &, depuis » ce moment, rien ne troubla leur félicité ».

Il n'est aucun de ces détails qui ne puisse inspirer d'agréables tableaux ; tous sont appuyés sur l'autorité des anciens, & les peintres peuvent les consacrer par leur art, sans crainte de manquer au costume.

Passons maintenant aux mariages des Romains. Ils se faisoient ordinairement par contrats : on prenoit en même temps les auspices, & l'on voyoit arriver à la fois les officiers publics chargés de recevoir & d'écrire les conventions matrimoniales, & les ministres de la religion, dont la fonction étoit de consulter les volontés des dieux.

Cette cérémonie répondoit à celle que nous appellons les fiançailles ; le fiancé, pour gage de ses promesses, faisoit à sa future épouse des présens qu'on appelloit

Digitized by Google

des arrhes. Il y joignoit un anneau qu'elle portoit au quatrième doigt, parce qu'on croyoit que de ce doigt, partoit une veine qui se rendoit au cœur. Cet anneau étoit de fer au temps de Pline, quoique ce fût un siècle de luxe; cette simplicité rappelloit à la mémoire l'ancienne pauvreté des Romains.

Il y avoit trois manières de contracter le mariage; par l'usage, par la farine, par l'achat.

La première manière étoit une commémoration de l'enlévement des Sabines, & ressembloit à la violence. L'époux, accompagné de ses amis, fondoit en armes dans la maison paternelle de l'épouse, & sembloit l'arracher de force du sein de sa mère ou des bras de ses parens. Comme le rapt étoit concerté, elle avoit la précaution de se revêtir de ses plus belles parures, en attendant ses ravisseurs. Une année d'habitation de l'épouse dans la maison de l'époux, consacroit leur union.

Dans la célébration du mariage par la farine, qu'on appelloit confarréation, les deux époux, se tenant la main, & prononçant des paroles consacrées, mangeoient ensemble de la même farine qu'ils répandoient sur les victimes. Cette cérémonie exigoit la présence de dix témoins. Quelques savans pensent qu'elle étoit réservée aux mariages des Pontifes; d'autres croyent seulement que les Pontifes devoient y présider. On voit par une tragédie, faussement attribuée à Sénèque, que le mariage de Néron & d'Octavie avoit été célébré par la confarréation; mais comme les Empereurs étoient en même temps Souverains Pontifes, ce passage ne lève pas la difficulté.

Les deux époux, dans le mariage par achat, sem-

bloient

bloient s'acheter réciproquement. Varron parle seulement de la femme qui paroiſſoit acheter ſon mari, en lui donnant une de ces pièces de monnoie qu'on nommoit *As*; mais le nom ſeul de *Coëmption*, témoigne que, dans cette formalité, l'achat étoit mutuel. Les deux contractans ſe demandoient, en ſe donnant la main, s'ils vouloient s'accepter l'un pour époux, l'autre pour femme.

Le jour de la célébration, l'époux ſéparoit avec un fer de lance les cheveux de ſon épouſe, ſoit pour lui témoigner qu'unie déſormais à un homme de guerre, elle devoit renoncer aux ſoins trop recherchés de ſa chevelure; ſoit pour ſignifier que le fer pourroit ſeul rompre leur union. Après cette formalité, l'épouſe mettoit ſur ſa tête une couronne de vervene; elle ſe revêtoit d'une tunique ſimple, & ceignoit une ceinture de laine de brebis, ceinture virginale, que l'époux devoit dénouer.

Lorſqu'elle étoit conduite le ſoir à la maiſon de l'époux, elle avoit la tête couverte d'un voile jaune, qu'on appelloit *flammeum*, parce qu'il étoit de la couleur des flammes; d'autres cependant diſent qu'il étoit rouge, & qu'on le choiſiſſoit de cette couleur, pour cacher le rouge de la pudeur, dont les joues de l'épouſe ſe couvroient en cet inſtant. Sa chauſſure étoit de la même couleur. Trois jeunes garçons la conduiſoient; il falloit qu'ils euſſent encore leurs pères & leurs mères, & ils étoient vêtus de la robe prétexte. Deux d'entr'eux tenoient les mains de l'épouſe, le troiſième portoit un flambeau d'aubépine. Cinq autres flambeaux éclairoient le cortége. On portoit en pompe une quenouille chargée de laine, & un fuſeau : un

enfant tenoit, dans un vase couvert, les ustensiles nécessaires aux femmes.

Les portes de la maison où elle devoit être reçue, étoient ornées de verdure & de fleurs. A son arrivée, elle y attachoit des bandelettes, & les frottoit d'huile, ou, suivant Donat, de graisse de loup pour détourner les maléfices. On la portoit pour lui faire passer le seuil de la porte, soit parce qu'on auroit regardé comme un augure funeste ou qu'elle y eût touché, ou qu'elle l'eût franchi du pied gauche; soit en mémoire de l'enlévement des Sabines qui furent portées malgré elles dans les maisons nuptiales. Dès qu'elle étoit entrée, on lui remettoit les clefs, pour l'avertir que la fortune de son époux étoit désormais confiée à ses soins & à son économie. Lui-même lui présentoit l'eau & le feu, les deux choses les plus nécessaires à la vie, & dont l'interdiction, prononcée par la loi, étoit regardée comme une peine de mort. Il lui signifioit, par ce symbole, qu'il partageoit sa vie avec elle.

L'époux donnoit ensuite à son épouse & à ceux qui l'avoient accompagnée, le repas nuptial; ce repas étoit ordinairement très-somptueux. On y appelloit des joueurs de flûtes, & l'on y répétoit, dans des chansons, le nom de Thalassius, comme chez les Grecs celui d'Hyménée. Ce Thalassius étoit, dit-on, un Romain, pour qui, du temps de l'enlévement des Sabines, la nation avoit un grand respect. Des soldats qui lui étoient attachés enlevèrent la plus belle des Sabines pour la lui offrir, & comme on leur envioit leur proie, & qu'on menaçoit de la leur ravir; ils s'écrioient en chemin: *Nous la portons à Thalassius.*

Digitized by Google

Il étoit d'uſage que l'époux jettât des noix aux enfans, & quoiqu'on cherche à cet uſage une ſignification ſymbolique, il n'avoit peut-être d'autre objet que de leur faire prendre part aux plaiſirs de la fête, dont la ſolemnité ſe terminoit dans l'ombre de la chambre nuptiale. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NOIR. (adj.). Ce mot ſe prend ſubſtantivement, quand il exprime le noir ou les noirs matériels, dont les peintres font uſage, comme le *noir* d'os, d'ivoire &c. C'eſt dans le dictionnaire Pratique, qu'on doit parler des différentes ſortes de *noirs* employés en peinture.

Lorſqu'il eſt queſtion de la Théorie de l'art, on peut ſeulement remarquer que c'eſt un défaut de peindre *noir;* mais on a déjà eu pluſieurs fois occaſion de l'obſerver, & on ne le répète ici que par l'obligation de remplir la nomenclature alphabétique de l'art. Il n'eſt pas fort commun que les tableaux ſortent *noirs* de l'attelier; mais il arrive trop ſouvent qu'ils pouſſent au noir avec le temps. C'eſt encore au dictionnaire Pratique qu'appartiennent les moyens de prévenir ce défaut.

NOURRI. (adj.). C'eſt le contraire du ſec & du maigre. Un trait ſec eſt vicieux, il faut qu'il ſoit *nourri*. Les deſſins doivent être faits d'un crayon *nourri*. On doit peindre d'un pinceau *nourri*, & c'eſt ce qui conduit à un faire gras & moëlleux.

NOYER. (V. act.). C'eſt mêlanger les couleurs, marier les tons, fondre les teintes, les unir entr'elles

Digitized by Google

par des paſſages inſenſibles, imiter enfin la nature qui, par exemple, ſur la peau d'une perſonne bien ſaine, ne place point par tâches ſéparées différentes couleurs les unes à côté des autres, mais y répand une variété inimitable de tons, dont l'œil le plus ſubtil ne peut découvrir ni le commencement ni la fin.

Cependant des maîtres, que l'on compte avec juſtice au nombre des grands coloriſtes, ont négligé de *noyer* leurs teintes, & ſe ſont contentés de les placer les unes à côté des autres : c'étoit la pratique de Rubens, & quelquefois Rembrandt a pouſſé ſi loin ce procédé, que ſes ouvrages, vus de près, ne ſemblent que des ébauches groſſières. Mais les artiſtes qui ont adopté cette manière, vouloient que les ſpectateurs ne regardaſſent leurs tableaux que d'une diſtance convenable, parce que l'air interpoſé entre l'œil du ſpectateur, & l'ouvrage de peinture en *noyé* les teintes encore plus parfaitement que ne pourroit faire le pinceau. Elles n'ont donc aucun beſoin d'être *noyées* dans les tableaux qui doivent être placés à une certaine hauteur, & demandent à l'être davantage dans les petits tableaux de chevalet.

« La diſtance qu'on demande pour bien voir un tableau, dit Félibien, n'eſt pas ſeulement afin que » les yeux aient plus d'eſpace & plus de commodité » pour embraſſer les objets & les mieux voir enſemble; c'eſt encore afin qu'il ſe trouve plus d'air entre » l'œil & l'objet, & que, par le moyen de cette » plus grande denſité d'air; les couleurs d'un tableau » paroiſſent *noyées* & comme fondues.

» En effet, quelque ſoin qu'on apporte à bien » peindre un ouvrage, toutes ſes parties étant com-

Digitized by Google

» posées d'une infinité de différentes teintes, qui de-
» meurent toujours, en quelque façon, distinctes &
» séparées : ces teintes n'ont garde d'être mêlées
» ensemble de la même sorte que sont celles des
» corps naturels. Il est bien vrai que quand un ta-
» bleau est peint dans la dernière perfection, il peut
» être considéré dans une moindre distance, & il
» a l'avantage de paroître avec plus de force & de
» rondeur, comme font ceux du Corrège. C'est pour-
» quoi je vous ai fait remarquer que la grande union
» & le mêlange des couleurs sert beaucoup à donner
» aux tableaux plus de force & de vérité, & qu'aussi
» plus ou moins de distance, contribue infiniment
» à cette union.

» Je vous dirai encore que c'est par la même raison
» de cette grande union des couleurs, que les excel-
» lens tableaux peints à l'huile, & qui sont faits il y
» a long-temps, paroissent avec plus de force & de
» beauté, parce que toutes les couleurs dont ils ont
» été peints, ont eu plus de loisir de se mêler, de se
» *noyer*, de se fondre les unes avec les autres, à me-
» sure que ce qu'il y avoit de plus aqueux, & de
» plus humide dans l'huile s'est évaporé, (ou peut-
être encore parce que l'huile, en vieillissant, a répandu
sur l'ouvrage entier une teinte, qui marie ensemble
toutes les teintes), » c'est ce qui fait que l'on couvre
» les tableaux avec un vernis qui émousse cette pointe
» brillante & cette vivacité, qui quelquefois éclate
» trop & inégalement dans les ouvrages fraîchement
» faits, & ce vernis leur donne plus de force &
» plus de douceur. Comme les peintures en minia-
» ture ou en pastel ont toujours plus de sécheresse que

Digitized by Google

» celles à l'huile, on les couvre d'une glace de » chryſtal, afin d'en attendrir toutes les parties, & » de les voir mieux enſemble. Vous pouvez remarquer » qu'un petit portrait peint en émail n'a pas beſoin » de ce ſecours, parce que les couleurs dont il eſt » travaillé étant parfondues au feu, comme diſent » les ouvriers, elles acquièrent cette parfaite union » & ce grand poliment que l'on tâche de donner » aux autres peintures, ſoit par le travail, ſoit par le » maniement du pinceau, ſoit par les vernis ou par le » ſecours du verre, & encore en s'aidant de l'air » qu'on interpoſe entre l'œil & l'objet, par le moyen » des différentes diſtances. (L.)

N U

NUANCE. (ſubſt fém.) Ce mot déſigne la gradation d'une couleur depuis ſon degré le plus clair, juſqu'à ſon degré le plus ſombre. On l'emploie auſſi pour exprimer la convenance, l'accord, l'amitié des couleurs qui ſont placées près les unes des autres. Il appartient plus à la langue commune qu'à celle des arts : on en fait ſur-tout uſage en parlant des étoffes, de leurs teintures, de leurs deſſins : on dit des couleurs d'une étoffe, de ſon deſſin, de ſes fleurs, de ſes rayures, qu'ils ſont bien nuancés. Cependant l'idée que ce mot exprime n'eſt rien moins qu'étranger à la peinture; on peut, dans le clair-obſcur, ſuivre des nuances inſenſibles & graduées depuis le plus grand clair juſqu'à la demi-teinte &c. On obſerve de même, dans la couleur, des nuances douces & inſenſibles,

Digitized by Google

qui conduisent d'une teinte à l'autre; mais les peintres se servent plus volontiers du mot *passage*. (L.)

NUD & NUDITÉ. On dit *étudier*, *dessiner*, *indiquer*, *prononcer le nud* : on dit aussi dans un sens fort différent, *peindre des nudités*.

Rien dans nos sociétés ne paroît plus contraire aux usages & plus choquant, relativement aux bienséances, que la *nudité*; cependant elle s'offre sans cesse dans les arts dont je traite, sans blesser l'opinion.

Dans nos mœurs, le seul mot *nudité* rappelle à l'esprit l'indécence & presque l'obscénité. La *nudité* dans les arts est bien souvent plus décente que quelques hommes habillés ne le sont dans la société. Hébé, Flore, Vénus, les Nymphes chastes & timides, les Dieux, les Héros, nos Anges enfin, êtres sans cesse reproduits par la brosse & le cizeau de nos Artistes, & vivant parmi nous, puisqu'ils habitent nos palais, nos jardins, nos temples, nos maisons, s'y montrent avec cette *nudité* dont le mot réveille en nous des idées qui ne paroissent blesser la décence que parce que nos mœurs en manquent. Fort heureusement pour la peinture & la sculpture, jusqu'ici les délicatesses, qu'à certains égards on peut regarder comme fausses, ni le rigorisme religieux, qui tend si facilement à la barbarie, n'ont encore proscrit la représentation des beautés de la nature, base principale de la perfection des Arts.

Il s'est donc établi, par l'effet d'une heureuse contradiction entre les usages de la société & ceux des arts, que la *nudité* peut différer & diffère souvent de l'indécence. Aussi, comme je l'ai fait appercevoir,

la femme véritablement modeſte, pourra jetter plutôt ſans rougir des regards curieux ſur Apollon, ſur Adonis, même ſur Hercule ſans vêtement, qu'elle ne les fixera ſur un de nos jeunes Sybarites, dont les yeux, le maintien & les vêtemens étroits prononcent (pour me ſervir du langage de la peinture) l'indécence dont ils ſont profeſſion.

L'indécence appartient à l'intention. L'intention qui ſe fait connoître, a une infinité de langages, d'autant plus multipliés & perfectionnés que les ſociétés ſe montrent plus ſoumiſes en apparence au joug des bienſéances, tandis qu'elles ſont en effet plus portées à s'en affranchir. Les hommes qui ſont dans ces diſpoſitions s'efforcent, non de briſer leurs liens, mais d'échapper à ceux qu'ils ſont convenus de porter, & ce qu'il ne leur eſt pas permis de mettre en exécution, ils en manifeſtent l'intention. Ce langage qui a pour moyens les regards, le maintien, le ſourire, les vêtemens, les coëffures, les ornemens & diſtributions des appartemens, paſſe dans les arts libéraux, lorſqu'ils tendent auſſi à ſe corrompre, & c'eſt lui qui aſſocie l'indécence à la *nudité*, & la donne même à la nature habillée.

C'eſt ainſi que dans les ouvrages & les converſations, un mot à double entente, une expreſſion détournée, une alluſion ſubſtitue une indécence qu'on nomme trop ſouvent fine & ſpirituelle, à la *nudité* du diſcours & de l'expreſſion qui paſſeroit pour groſſièreté.

La moindre apparence de celle-ci feroit jetter des cris de déſapprobation; les nuances les plus hafardées de l'autre, couvertes d'un voile fort tranſparent, n'excitent que le ſourire ou un ſérieux affecté chez

les femmes réſervées, un léger embarras qu'elles ſavent bien ne témoigner que par convenance.

On peut dire cependant, à l'honneur de nos arts, que ce langage d'intention, à l'uſage de l'indécence, y garde encore des ménagemens. Une raiſon, entr'autres, y contribue : c'eſt que les figures imitées & repréſentées par les arts du deſſin ont une ſtabilité permanente, & que l'intention indécente, lorſqu'elle eſt prolongée, devient choquante, parcequ'elle tient de l'effronterie. C'eſt ainſi que la répétition d'une phraſe à double entente ou d'un mot & d'une alluſion haſardée, le rapproche de la groſſièreté qui choque ou qui dégoute.

Voilà une de ces différences remarquables qui exiſtent entre les productions permanentes des arts, & entre les productions paſſageres de la ſociété.

Je joins dans cet article au mot *nudité*, celui de *nud;* mais ce dernier appartient plus particulièrement au langage de l'art. On dit *cet artiſte ne connoît pas aſſez le nud. Sous cette draperie on n'entrevoit pas, on ne ſent pas aſſez le nud.*

Ces manières de s'exprimer ont rapport à la correction du deſſin. Un artiſte peu exercé à deſſiner la figure, ne repréſente que des figures vêtues; mais à travers les draperies de ſes perſonnages perce ſon ignorance.

Les vêtemens en effet ne reçoivent leurs principales formes que de celles des parties du corps qu'ils couvrent, de leurs proportions, des os & des jointures. Voilà ce qui décide les plans, les effets, les plis des étoffes; & le mannequin, (comme je l'ai dit) non-

ſeulement ne ſupplée pas à la Nature, mais trompe & égare le plus ſouvent l'artiſte.

L'étude du *nud* (c'eſt aux jeunes artiſtes ſurtout que je m'adreſſe) eſt indiſpenſable. Cette étude, lorſque vous la faites d'après les femmes, eſt non-ſeulement très-difficile, mais elle n'eſt pas ſans danger pour les mœurs; & les mœurs influent beaucoup ſur le talent.

Je n'ai pas intention d'affecter une ſévérité pédantesque qui me bleſſeroit dans les autres, & qui ſeroit incompatible avec la pratique & avec quelques-unes des idées néceſſaires à vos arts; mais je m'en rapporte à votre propre expérience, & je vous laiſſe convenir intérieurement, & ſeul à ſeul avec vous-mêmes, de ce que je m'abſtiens de dire ici.

Si vous voulez au reſte, un préſervatif moral, le voici : lorſque vous n'êtes pas enflammés de cet amour pur & abſolument libéral de votre art; craignez, ou ne vous expoſez pas.

Mais pour revenir au *nud*, regardé uniquement du côté de l'art, ne peignez jamais une figure drapée ſans l'avoir deſſinée *nue*. Cette ſujetion eſt grande; mais elle eſt indiſpenſable & auſſi eſſentielle que de bien connoître la charpente d'une maiſon, avant de la vouloir couvrir.

Le *nud* deſſiné & obſervé décidera naturellement les maſſes, les plis & les effets de votre clair-obſcur, que ſans cela, vous chercherez en tâtonnant. Par cette exactitude à deſſiner ſans ceſſe d'après le *nud*, vous ne ferez pas diſparoître les formes des parties, leurs proportions & leurs emboîtemens.

Combien il eſt facile à des yeux inſtruits de diſcerner dans vos ouvrages une figure drapée de pra-

Digitized by Google

que, ſans que vous l'ayez deſſinée auparavant d'après la Nature.

Quand à ce qu'on appelle proprement des *nudités*, ce qui entraîne toujours le ſens d'obſcénités : ne vous prêtez pas aux deſirs que des mœurs corrompues inſpirent trop ſouvent aux jeunes gens égarés, aux vieillards blaſés, ou à des hommes d'un rang ou d'une richeſſe qui ſemblent donner le droit de n'avoir aucune meſure. Il doit vous ſuffire, pour réſiſter aux empreſſemens qu'on pourroit vous témoigner, aux ordres même que vous pourriez recevoir, de penſer que vous n'oſeriez écrire votre nom ſur votre ouvrage. (*Article de M.* WATELET.)

NUIT, (ſubſt. fém.) Ce mot n'eſt pas plus un terme de peinture que le mot *jour* ou le mot *aurore*. Cependant cet inſtant où la lumière de la lune, ou bien celle du feu & des flambeaux éclairent les objets, donne lieu à des effets ſi pittoreſques, & ſi neufs, oblige à des études ſi difficiles, ſi particulières & ſi intéreſſantes, que nous croyons devoir en parler ici.

La nuit, ou plutôt les diverſes lumières qui l'éclairent, offrent de brillantes occaſions d'employer ce que les couleurs ont de plus puiſſant, & ce que l'art du clair-obſcur peut produire de plus ſéduiſant. Mais ſans études aſſez conſtantes, ſans obſervations bien préciſes, il ſeroit aiſé de ſe tromper dans l'exécution des ſujets de nuit.

Nous n'entrerons pas ici dans tous les détails, dont les effets de la lune & des lumières artificielles ſont ſuſceptibles. Nous ne voulons pas dicter les teintes

Digitized by Google

que ces divers corps lumineux répandent au milieu des ombres *de la nuit*. Il nous ſuffira d'établir que ces teintes ſont variées, & ſuivent la couleur des lumières dont elles émanent : la nouvelle lune, par exemple: étant à l'horiſon, colore les objets d'un ton doré, cette teinte devient argentine & vive quand l'aſtre de la nuit eſt au Nadir, & que le temps eſt ſerein.

Heureux l'artiſte qui, bien inſtruit de la marche des rayons de la lune, & de ſes couleurs, rencontre l'occaſion de la faire contraſter ſur la même toile, avec les effets d'une incendie, ou ceux d'un volcan dont l'exploſion répand au loin les feux, & les pierres en fuſion : s'il a bien comparé les forces diverſes de ces dernières lumières, avec celle de la lune, il aura reconnu que celle-ci l'emporte toujours en éclat, quelque brillantes que ſoient les flammes que vomit la terre : un rouge jaunâtre très-clair, eſt la couleur de ces flammes dans le foyer de leur plus forte lumière; l'autre au contraire préſente à ſes copiſtes une couleur bleuâtre, de la teinte la plus fraîche & la plus vive.

Si l'on conſidère pendant le jour la lumière d'une lampe, elle n'offre qu'une teinte rouge : mais cette même lumière, vue la nuit, ſans être comparée avec aucune autre, répand une lumière légèrement douce, & le centre du principe lumineux eſt lui-même, à nos yeux trompés par le défaut de comparaiſon, d'une teinte fort-approchante du blanc. Auſſi c'eſt de cette manière que l'ont rendu les peintres raiſonnables qui nous ont donné des ſcènes de nuit éclairées par des lumières que l'on nomme artificielles. Ils ont eu raiſon, ſans doute, puiſque l'art conſiſte à rendre la nature

Digitized by Google

telle qu'elle paroît à nos organes, & non telle qu'elle eſt réellemen'.

Si l'on voit des tableaux de ce genre, dont la teinte générale ſoit rouge ; on peut être aſſuré qu'elle a été imitée ſur le naturel, par un peintre qu'a trompé la comparaiſon de la couleur propre du jour, au milieu duquel il faiſoit ſon tableau.

C'eſt pendant *la nuit* qu'il faut concevoir les tableaux *de nuit*, en bien ſaiſir l'effet, & le poſſéder au point de le rendre ſans avoir ſon modèle devant les yeux.

L'effet des flambeaux, des bougies & d'autres feux exige tous les brillans de notre palette. Hélas ! pourront-ils encore ſuffire à rendre l'éclat de la nature ? Cependant nos efforts l'atteindront plutôt que les lumières d'un beau jour, auprès duquel un peintre, accoutumé à la comparaiſon, ne trouve dans ſes couleurs que des teintes ſourdes, & inſuffiſantes même pour bien apprécier le moindre degré d'éclat que produiſent les lumières qui nous éclairent la nuit ; le peintre obſervateur étudie l'effet des objets dans les ombres, & juge par la foibleſſe des reflets qu'ils reçoivent que le principe lumineux n'a lui-même que peu de force.

Cette obſervation nous amène à une différence de principes dans la ſcience du clair-obſcur : elle diſtingue ceux qui appartiennent à un tableau de nuit, & ceux qui doivent être obſervés dans une ſcène éclairée d'un beau jour : dans ce dernier inſtant, les ombres du devant ſont les plus reflétées ; les formes & même les couleurs s'y diſtinguent le mieux : au lieu que dans l'autre, tout eſt nuit même ſur les

Digitized by Google

premiers plans, dans les parties qui ne reçoivent pas les rayons directs de la lumière ; de-là, la difficulté de multiplier les plans, & de rendre une grande profondeur.

Nous avons, cité dans l'article *myſtère*, quelques ouvrages où les effets de la lumière des flambeaux ſont rendus avec intérêts : mais ici ce ſont des vaſtes ſcènes de nuit, où les grands maîtres ont développé leur ſcience & leur goût qu'il faut apporter en exemple : ſans parler de Vander-Néer, & de pluſieurs autres Flamans ou Hollandois qui ont poſſédé la ſcience de ces effets, c'eſt le magnifique & immenſe tableau, où l'on voit la garde Hollandoiſe faiſant la patrouille pendant la nuit dans Amſterdam, ouvrage renommé, & capital de Rembrandt ; c'eſt le tableau de Rubens où Marie Medicis profite des ténèbres pour ſuivre à la lumière des flambeaux le Duc d'Epernon, ſon libérateur, lorſqu'elle ſe ſauve de ſa priſon à Blois : c'eſt cette tempête unie aux horreurs de la nuit, où Paris Bordone a ſçu mettre un ſi grand intérêt dans le tableau qu'il a fait à Veniſe, pour l'Ecole ſaint Marc ; ce ſont enfin les productions des Baſſan, des Claude Lorrain, des Valentin & de tous les grands maîtres, dans leſquelles on peut voir les étonnans effets dont les lumières de la nuit ſont ſuſceptibles, quand le ſavoir, & l'art du coloris ſe réuniſſent à l'intérêt du ſujet, & aux élans d'une imagination vraiement poëtique.

Nous n'avons pas à craindre, ſans doute, que nos lecteurs confondent les peintres qui ont tiré parti de leurs connoiſſances dans les effets des diverſes lumières qui éclairent les nuits pour en faire des ouvrages

Digitized by Google

dignes des ſuffrages de la poſtérité, avec ces petits eſprits qui n'ont fait ſervir le piquant des lumières au milieu des ténèbres, que pour donner quelque intérêt à leurs tableaux, privés d'ailleurs de nerf, de graces & de génie. Ces effets n'ont été pour les peintres de cette dernière claſſe qu'une reſſource pour cacher ſous les ombres la foibleſſe de leur talent dans toutes les parties de l'art : auſſi le véritable appréciateur du mérite ne leur accordera qu'une très-foible eſtime : & cela nous rappelle un mot ſpirituel de notre fameux Jouvenet. On lui demanda, au ſortir d'une Aſſemblée de l'Académie de Peinture, ce qui s'y étoit paſſé; (on avoit reçu un peintre ſur un tableau foible, repréſentant une femme en buſte, tenant une lumière pendant la nuit.) « Nous venons, dit-il, » de recevoir un Académicien pour un bout de chan» delle. » (*Article de M.* ROBIN.)

Digitized by Google

O

O *du Giotto.* « C'eſt une de ces ſortes d'hiſtoires » qui ne ſignifient pas grand choſe, & dont cepen- » dant les auteurs font quelquefois grand bruit. Vous » ſaurez donc que l'envoyé du pape (Benoît IX) » ayant vu à Sienne & à Florence tous les peintres » les plus fameux, s'adreſſa enfin *au Giotto* (pour » les ouvrages dont le pontife avoit deſſein d'orner » l'égliſe de ſaint Pierre). Après lui avoir témoigné » l'intention du pape, il lui demanda quelques deſſins » pour les lui montrer, avec ceux qu'il avoit déjà des » autres peintres. *Giotto*, qui étoit extrêmement adroit » à deſſiner, ſe fit donner auſſitôt du papier, & avec » un pinceau, ſans le ſecours d'aucun autre inſtru- » ment, il traça un cercle, & en ſouriant il le mit » entre les mains de ce gentilhomme. Cet envoyé, » croyant qu'il ſe moquoit, lui répartit que ce n'étoit » pas ce qu'il demandoit, & qu'il ſouhaitoit un autre » deſſin. Mais *Giotto*, lui repliqua que celui-la ſuffi- » ſoit, qu'il l'envoyât hardiment avec ceux des autres » peintres, & que le pape en connoîtroit bien la » différence : ce que le gentilhomme fit, voyant qu'il » ne pouvoit rien obtenir davantage

» Or on dit que ce cercle étoit ſi également tracé » & ſi parfait dans ſa figure, qu'il parut une choſe » admirable quand on ſut de quelle ſorte il avoit été » fait, & ce fut par-là que le pape & ceux de ſa » cour comprirent aſſez combien *Giotto* étoit plus

» habile

Digitized by Google

» habile que tous les autres peintres dont on lui en-
» voyoit les deſſins. Voilà l'hiſtoire de *l'O du Giotto*,
» qui donna lieu auſſi-tôt à ce proverbe : *Tu ſei più*
» *tondo che l'O di Giotto*, pour ſignifier un homme
» groſſier & un eſprit qui n'eſt pas fort ſubtil.

» Il ſemble par-là que le plus grand ſavoir de tous
» ces anciens peintres conſiſtât dans la ſubtilité & la
» délicateſſe de leurs traits; car ce fut par des lignes
» très ſubtiles & très déliées, qu'Apelle & Protogène
» diſputèrent à qui l'emporteroit l'un ſur l'autre, &
» Protogène ne céda à Apelle que quand celui-ci
» eut coupé avec une troiſième ligne plus délicate les
» deux qu'ils avoient déjà tracées l'une ſur l'autre. A
» vous dire le vrai, ni *l'O du Giotto*, ni ces lignes
» d'Apelle & de Protogène ne ſont point capables
» de nous donner une haute idée de leur ſavoir.
(*Felibien.*)

On reconnoît, dans le paſſage que nous venons de citer, le langage d'un homme qui connoît les arts, & qui ne rapporte pas avec admiration ce qui n'eſt admirable qu'aux yeux de l'ignorance. Tout ce que prouve le cercle tracé ſans compas par *le Giotto*, c'eſt qu'il avoit la main très ſûre, & qu'il pouvoit tracer un beau contour avec fermeté s'il avoit ce beau contour dans la tête, ou s'il ſavoit le choiſir dans la nature : il reſtoit donc à ſavoir, & c'étoit le principal, s'il avoit la tête ainſi meublée & s'il étoit capable d'un pareil choix; à ces conditions, la fermeté de ſa main devenoit une qualité eſtimable. L'Officier du pape raiſonnoit donc mieux que ce pontife & toute ſa cour, quand il demandoit au peintre un autre deſſin.

Quand le Pouſſin traçoit d'une main tremblante le

beau tableau du déluge; quand Jouvenet paralytique peignoit de la main gauche ſon *Magnificat*, ni l'un ni l'autre de ces artiſtes n'auroit tracé un cercle ſans compas, & tous deux firent des ouvrages bien ſupérieurs à ceux du *Giotto*. L'Adreſſe de la main peut aider un artiſte; mais le véritable principe de ſon talent eſt dans ſon eſprit. C'eſt abbaiſſer les arts, c'eſt n'en avoir pas le ſentiment, que d'élever trop haut la partie purement manuelle. (L.)

OBJET (ſubſt. maſc.) Ce mot ſignifie la fin qu'on ſe propoſe. Dans ce ſens, le premier *objet* des arts qui tiennent au deſſin eſt d'inſtruire en plaiſant à l'eſprit par le ſens de la vue. Cet objet important eſt ſouvent offert au premier des genres, celui de l'hiſtoire. Une action noble, grande, vertueuſe, miſe ſous les yeux des ſpectateurs, peut les engager à l'imiter. Cet *objet* n'eſt pas même étranger à des genres inférieurs. Un payſage bien repréſenté peut inſpirer ces goûts ſimples & purs que fait naître l'aſpect de la campagne; le portrait d'un homme qui s'eſt rendu précieux par ſes talens, ſes vertus, excite à marcher ſur ſes traces.

l'Art donne auſſi des inſtructions qui ne ſont pas morales, mais dont on ne peut conteſter l'utilité. Il fait connoître des lieux, des animaux, des végétaux qu'on n'eſt point à portée de voir. Il ſert ainſi le guerrier, l'architecte, l'anatomiſte, l'érudit, le naturaliſte.

Souvent, il en faut convenir, l'art n'a d'autre *objet* que de plaire; & en cela il n'eſt pas inférieur à la poëſie qui dans un grand nombre de ſes productions ne reconnoît pas d'autre fin. C'eſt ordinairement

Digitized by Google

la ſeule que ſe propoſe l'auteur d'une petite pièce fugitive & quelquefois même d'une comédie.

On appelle auſſi dans les arts *objet*, ce qui eſt ſous les yeux, & quelquefois même ſeulement dans l'eſprit de l'artiſte, & qu'il ſe propoſe d'imiter. Un tableau original eſt *l'objet* de celui qui en veut faire une copie, un modele vivant celui de l'artiſte qui veut le repréſenter, une campagne celui du payſagiſte qui veut la reproduire dans un tableau, un fait hiſtorique celui d'un peintre qui n'a pas vu ce fait & qui veut cependant en faire le ſujet de ſon ouvrage; enfin un ſujet purement idéal celui du peintre, du ſtatuaire, du deſſinateur qui veut lui donner une exiſtence ſenſible par le moyen de ſon art.

On appelle encore *objet* ce qui eſt expoſé aux regards : c'eſt dans ce ſens que l'on dit qu'il ne faut pas multiplier les *objets* dans un ouvrage, qu'il faut lier tous les *objets* dans une compoſition. (*Article de M.* LEVESQUE.)

OBSCUR (adj.) ſombre, ténébreux. Ce tableau eſt trop *obſcur*. Un ton *obſcur* convient à une compoſition triſte. Les teintes *obſcures* donnent de la valeur aux tons brillans.

Le mot *obſcur*, s'oppoſe au mot *clair* dans le compoſé *clair-obſcur*, qui ſignifie le jeu, l'oppoſition des lumieres & des ombres.

Mais quand on décompoſe ce mot, on ne dit point le *clair* & l'*obſcur*, mais les *clairs* & les *bruns*, *les jours & les ombres*, la *lumiere* & l'*ombre*.

Chambre obſcure, inſtrument d'optique dont les

Digitized by Google

peintres font quelquefois uſage ; il en ſera parlé dans le dictionnaire de pratique.

ŒCONOMIE, (ſubſt. fem.) *l'œconomie* d'un tableau eſt la même choſe que ſon ordonnance. Pour donner à ſon ouvrage une belle *œconomie*, il faut connoître les parties qui y ſont néceſſaires, ou qui du moins ſont capables de le faire valoir, celles qui y ſont inutiles, & qui pourroient même y jetter la confuſion ; avoir le talent de mettre dans le plus beau jour, & dans l'attitude la plus convenable, la principale figure, de la faire dominer ſur tout le reſte, d'attirer ſur elle les premiers & les derniers regards, de l'imprimer profondément dans la mémoire du ſpectateur par ſa beauté & par la vérité de ſon expreſſion ; il faut donc avoir auſſi l'art de donner aux figures ſubordonnées aſſez de beauté, pour qu'elles ſoient de bons ouvrages de l'art, ſans qu'elles deviennent capables de diſtraire par elles-mêmes, ou par leurs acceſſoires l'attention qui doit ſe repoſer ſur la figure capitale. Ajoutons que le tableau doit offrir le nombre de figures qu'exige l'action, ſans en préſenter un trop grand nombre qui feroient foule, & ne ſe démêleroient pas aiſément ; que toutes doivent être convenablement placées, ſans ſe nuire mutuellement, & que toutes doivent avoir le mouvement & l'expreſſion de l'affection que leur prête l'artiſte. (L.)

ŒUVRE. (ſubſt.) Ce mot eſt du féminin, & s'emploie au pluriel quand il eſt queſtion des ouvrages d'un écrivain : ainſi l'on dit : les *œuvres* de Racine, de Monteſquieu, &c.

Digitized by Google

Il eſt du maſculin & s'emploie au ſingulier quand il eſt queſtion des ouvrages d'un artiſte : on dit *l'œuvre* de Raphaël, de Rubens &c.; il eſt difficile de ſe procurer *l'œuvre complet* de Rembrandt.

Comme ce mot ſignifie une collection, il ne s'emploie pas en parlant des ouvrages de peinture ou de ſculpture, parce que ces ouvrages ſont répandus en divers lieux, & non raſſemblés en un ſeul cabinet Il faudroit qu'un peintre eût bien peu travaillé, ou que ſon talent eût été bien peu recherché, pour qu'ils fuſſent tous réunis dans les mains d'un ſeul propriétaire. Les ouvrages d'un grand peintre, ſont diſperſés dans tous les pays de l'Europe où l'on aime les arts.

Le mot *œuvre* ſe borne donc à exprimer la collection des eſtampes gravées d'après un maître : ainſi *l'œuvre* de Raphaël comprend les eſtampes que différens graveurs ont faites d'après lui.

Quand ce mot exprime les ouvrages d'un graveur, il ſignifie ou les eſtampes qu'il a faites d'après ſes propres deſſins, comme *l'œuvre* de Callot, ou celles qu'il a gravées d'après différens peintres, comme *l'œuvre* de le Bas, d'Aliamet.

Quelques amateurs ont la manie de raſſembler *l'œuvre* entier d'un artiſte, & pour y parvenir, ils dépenſent à ſe procurer les plus foibles ouvrages d'un auteur, des ſommes dont ils pourroient faire un meilleur emploi. Ce ſont quelquefois les premiers eſſais de la jeuneſſe que l'artiſte a tâché de ſupprimer, qu'on ſe procure le plus difficilement, & que par conſéquent on paye le plus cher. On fait des *choix* par

Digitized by Google

goût, on rassemble des *œuvres* par vanité & pour avoir la satisfaction de dire qu'on les possède. (L.)

OMBRE (subst. fem.) *L'ombre* n'est pas la même chose que l'obscurité des ténèbres. Celle-ci est noire & ne permet de rien distinguer, de rien reconnoître : elle n'entre donc pas dans les objets d'un art qui travaille pour le sens de la vue : s'il a quelquefois recours à l'obscurité absolue, c'est seulement pour représenter des enfoncemens profonds, où la lumière ne peut pénétrer. Mais *l'ombre* n'est que la privation de la lumière immédiate, & les parties ombrées sont encore éclairées par la lumière éparse dans l'air.

Que l'on regarde un objet éclairé par la lumière immédiate du soleil, les parties enveloppées de l'ombre y seront très-marquées. Cependant ces parties, obscures par opposition à la clarté brillante de celles qui sont frappées du soleil, seront si loin d'être d'une obscurité absolue, qu'elles auront précisément le même degré de lumière que les parties éclairées dans une campagne qui seroit à l'abri du soleil. Pour voir bien distinctement ces parties ombrées, & en discerner aussi bien les détails que si elles étoient lumineuses, il suffit de se placer de manière à pouvoir les considérer seules. Si vous vous promenez au soleil, dans une campagne, les parties ombrées vous paroissent obscures : promenez-vous ensuite à l'ombre, ces mêmes parties perdront à vos yeux toute leur obscurité. Alors tournez le dos à la partie éclairée du soleil, & vous verrez dans la partie ombrée où vous êtes des lumières, des ombres & des reflets. Il faut donc reconnoître avec Félibien, que l'ombre n'est qu'un léger nuage

qui couvre les corps & les prive ſeulement de la lumière la plus brillante, ſans empêcher que, par le ſecours d'une autre lumière moins forte, on n'apperçoive les formes & les couleurs. Auſſi voit-on dans les tableaux du Titien, que la lumière eſt doucement & largement répandue ſur les parties éclairées, & que les parties ombrées paroiſſent ſeulement interceptées par un nuage ſubtil qui les couvre ſans les cacher.

Les préceptes de Dandré Bardon, s'accordent avec ce que nous venons d'établir. « Les ombres donnent, » dit-il, aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font » briller les lumières. Elles ſeront traitées d'un ton » vague, par maſſes plates, & n'offriront que de » très-légers détails des objets qu'elles voileront. »

Quoique les ombres ne ſoient pas ténébreuſes, quoiqu'il y ait, comme nous l'avons démontré, des moyens d'y reconnoître les détails auſſi nettement que dans les parties lumineuſes, le ſavant profeſſeur recommande, avec raiſon, de n'accuſer que légèrement ces détails dans l'ouvrage de l'art. Son principe eſt fondé ſur l'aſpect de la nature. En effet, ſi vous regardez un objet dans ſon enſemble, c'eſt-à-dire, à la fois & d'un ſeul coup-d'œil dans ſes parties lumineuſes & dans ſes parties ombrées, l'éclat des premières fera que vous n'appercevrez que légèrement les détails des autres. Ce ſeroit donc une faute contre la nature conſidérée grandement & d'un coup-d'œil vaſte, que de prononcer les détails dans les ombres comme ſur les jours : ce ſeroit le procédé d'un artiſte qui ne conſidéreroit la nature que par petites parties, & qui, après avoir imité celles qui ſont éclairées, s'approcheroit de celles qui ſont dans l'ombre pour

en étudier mesquinement tous les détails. En se piquant d'exprimer tout ce qu'il peut voir dans la nature, il mentiroit en effet contre la nature : mais continuons d'écouter le professeur.

« C'est, dit-il, de l'uniformité des couleurs des » ombres, que naît l'harmonie d'un tout-ensemble. » Il est néanmoins convenable que tous les corps y » conservent la nuance caractéristique qu'ils tiennent » de la nature avec les modifications que la privation » du jour peut leur donner. Qu'on ne s'y trompe pas ; » nous parlons des ombres légères & refletées, telles » que les produit le naturel éclairé par les rayons de » l'astre du jour ; des ombres qui doivent établir leurs » effets, moins par leur obscurité que par leur éten- » due, enfin des ombres qui sont susceptibles des » différentes nuances qu'exige l'intérêt de l'ouvrage ; » car tout est relatif. Les ombres ne doivent être » obscures qu'à raison de la vaguesse des demi-teintes ; » & les demi-teintes ne doivent être sourdes qu'à » raison de la vivacité des clairs. Il est aisé de con- » clure qu'en pratiquant ces principes, on peut faire » un tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de » Romanelli, quoique l'étendue des ombres soit à peu » près aussi considérable que le volume réuni des » demi-teintes & des lumières.

» Dans une composition, continue Dandré Bardon, » il doit y avoir des ombres principales & des om- » bres dégradées relativement à leurs sites, & aux » objets qui les environnent. Les plus vigoureuses » auront leur place dans les endroits voisins des plus » brillantes lumières, & dans ceux qui seront le moins » reflétés.

Digitized by Google

» Quelquefois les maſſes les plus brunes occupent » les ſites les plus éloignés : alors les plus proches » de l'œil, ceux qui ſont ſur les premiers plans du » tableau, ne reçoivent de vivacité que par les tou- » ches.

» Que la marche des ombres ſoit diagonale, & » les effets triangulaires comme ceux des lumières. » La progreſſion de celles-ci doit ſervir de modèle » aux autres, afin que les clairs & les bruns for- » mant entr'eux une balance, concourent mutuel- » lement à l'équilibre de la compoſition; la qualité » des ombres dépend de l'élévation plus ou moins con- » ſidérable d'où part la lumière qui les occaſionne, » & de la proximité du corps qui les produit : auſſi » ſont-elles plus vives, plus obſcures & plus pro- » noncées dans un endroit renfermé, où le jour vient » d'en-haut, tel qu'une égliſe, qu'en pleine cam- » pagne où elles ſont adoucies par la réverbération » des reflets.

» On doit diſtinguer les ombres qui ſe nichent » dans des creux, & ſous des parties fouillées, d'avec » celles qui s'étendent & gliſſent ſur les objets. Les » premières peuvent être mattes & traitées fièrement; » les autres doivent être moëlleuſes, légères, vives » à l'endroit d'où elles partent, & fondues à meſure » qu'elles s'éloignent du principe qui les produit. Mais » dans quelqu'endroit de la compoſition qu'on les » place, de quelque nature qu'elles ſoient, les om- » bres portées ſeront toujours plus vigoureuſes, plus » expliquées, plus colorées que celles des corps qui » les portent. »

M. Cochin, dans ſes *lettres à un jeune artiſte*,

Digitized by Google

après avoir observé qu'André Sacchi a supérieurement entendu l'art de rompre & d'accorder ses ombres pour faire un tableau harmonieux ; que le Titien, Paul Veronese, Rubens, ont tous possédé cette partie ; que cette magie se décèle sur-tout clairement dans les ouvrages de Luca Giordano : ajoute en parlant des tableaux de ce maître, & de ceux d'André Sacchi, « vous y verrez, en général, un ton d'om-» bre en quelque sorte le même, mais plus ou » moins visible, selon le degré & la force de ces om-» bres. Vous y verrez que le ton qui fait les ombres » fortes d'une draperie blanche, est le même que » celui qui fait les ombres fortes d'une draperie bleue, » d'une draperie rouge &c. : je ne parle pas, dit-il, » de la partie ombrée qui reçoit des reflets, dès qu'il » peut y arriver des lumières, quoiqu'elles ne soient » que de reflet ; car ces ombres refletées reprennent » en partie leur couleur propre : mais les enfoncemens » entièrement privés sont les mêmes, quelles que » soient les couleurs des objets.

» Cette magie, clairement expliquée par ces maî-» tres, vous mettra à portée de la reconnoître dans » tous les tableaux des autres, dont l'accord vous pa-» roîtra agréable & harmonieux. Delà vous apperce-» vrez que ce principe a été connu de presque tous les » peintres qu'on peut appeller peintres ; car je ne parle » pas de ceux qui ne sont que dessinateurs.

» Cet examen vous conduira à remarquer combien » d'autres peintres ne se sont pas seulement doutés de » cet effet de la nature, qui, bien connu, ajoute » tant à l'art. Surtout dans la plupart des fresques » dont l'Italie est remplie, vous verrez souvent une

Digitized by Google

» draperie bleue ou rouge, ombrée seulement avec
» le même bleu ou le même rouge, où seulement il
» est entré moins de blanc ; mais sans aucune rupture
» ni mêlange d'autres couleurs qui puissent salir &
» rompre ce bleu ou ce rouge. Ils n'ont point connu
» ce secret de la peinture ; mais ce secret d'harmonie
» a été habilement employé par tous ceux qui se sont
» rendus célèbres comme coloristes, & particulière-
» ment par les Vénitiens.

» En observant ce principe essentiel, vous verrez
» en même temps les erreurs dans lesquelles sont
» tombés quelques artistes, faute d'avoir bien choisi
» le véritable ton qui doit rompre toutes les ombres.
» Vous verrez Paul Veronese leur donner quelque-
» fois un ton trop violâtre ; Solimeni, un trop bleuâ-
» tre ; Baccicio, un ton trop jaune &c. Ce sont ces
» excès qu'il est nécessaire d'éviter. Il faut, pour
» ainsi dire, que ce ton général, qui sert à donner
» l'unisson, & à faire chanter tout d'accord, soit tel-
» lement rompu, qu'on ne puisse proprement y don-
» ner le nom d'aucune couleur. »

Voyez sur la difficulté de bien représenter les *ombres*, l'article ILLUSION *dans la peinture*, que nous avons transcrit des œuvres du même artiste.

Mais sur-tout écoutez Rubens sur la manière de traiter les *ombres* & les lumières. « Commencez, disoit-
» il, par peindre légèrement vos *ombres*. Gardez-vous
» d'y laisser glisser du blanc ; c'est le poison d'un ta-
» bleau, excepté dans les lumières. Si le blanc émousse
» une fois cette pointe brillante & dorée, votre
» couleur ne sera plus chaude, mais lourde & grise.
» Il n'en est pas de même dans les lumières : on peut

Digitized by Google

» y charger ſes couleurs tant qu'on le juge à propos. » Elles ont du corps : il faut cependant les tenir » pures. On y réuſſit en établiſſant chaque teinte à » ſa place, & près l'une de l'autre, en ſorte que » d'un léger mêlange fait avec la broſſe, ou le pin- » ceau, on parvienne à les fondre en les paſſant l'une » dans l'autre ſans les tourmenter : & alors on peut » revenir ſur cette préparation, & y donner les tou- » ches décidées qui ſont toujours les marques diſtinc- » tives des grands maîtres. (L) »

OPPOSITION (ſubſt. fem.) Ce mot eſt d'un uſage fréquent en peinture. En parcourant toutes les occaſions où l'on en fait uſage, je hazarderai quelques opinions ſur l'abus qu'on en fait.

On dit qu'on ne peut faire valoir une *teinte* ou un *ton* ſans *oppoſition*. Dans le premier cas, on entend qu'en plaçant, par exemple, une teinte jaune à côté d'une teinte violette, on fait paroître celle-ci plus violette encore ; de manière que cette teinte violette dont nous parlons, ſera réellement d'un violet imperceptible, ſi elle ſe voit ſur la palette & ſéparée de la teinte jaune qui doit en être voiſine : mais ces deux teintes étant placées ſur la toile, le violâtre paroîtra infiniment plus violet, vu à côté de la teinte jaune, & par *oppoſition* avec elle : pour moi, je penſe que cette manière de s'exprimer eſt vicieuſe, parce que le changement produit eſt plutôt l'effet de la *comparaiſon* que celui de *l'oppoſition* ; & mon avis eſt que, dans cette circonſtance, le premier de ces deux mots doit être excluſivement employé.

Il en eſt de même de ce qui regarde le *ton*. On

Digitized by Google

dit ce *ton* n'eſt pas abſolument clair, & il ne paroît tel, que par l'obſcurité de celui qui lui eſt *oppoſé*. Je crois qu'il faut abſolument dire *comparé*.

La raiſon de la préférence que je donnerois dans ces cas, à l'emploi du mot *comparaiſon* ſur le mot *oppoſition*, c'eſt que bien loin que le *ton* voiſin d'un autre *ton*, & qu'une *teinte* voiſine d'une autre *teinte*, obtiennent leur vraie valeur par *oppoſition*, elles doivent au contraire être approchantes, amies, & ne produiſent l'artifice deſiré par l'artiſte que par la *comparaiſon*.

Le mot *oppoſition* ne me paroît pas employé avec plus de propriété au ſujet des mouvemens des membres. Cependant on dit communément, les bras doivent être en *oppoſition* l'un avec l'autre, ou ceux-ci avec les jambes; la tête avec le corps & ainſi du reſte, afin de conſerver les règles de l'équilibre, & de ſuivre les principes reçus pour la grace, la force, l'expreſſion &c. : je crois que le mot *contraſte* doit ſeul être employé dans cette circonſtance.

Quoique l'on doive ſentir le vice de ces emplois divers du mot *oppoſition* dans les occaſions dont nous parlons, puiſqu'il ne ſert qu'à tenir la place des expreſſions propres, le mot dont il s'agit eſt encore plus déplacé quand il exprime la différence de la grandeur des figures, ſuivant que leurs plans l'exigent. Ainſi de Piles me paroît s'être ſervi du mot *oppoſition* d'une manière peu convenable, quand il s'exprime ainſi, dans ſa traduction du poëme de Dufreſnoy, au ſujet de la diminution des figures. « Les objets du premier plan doivent dominer ſur les choſes incer-» taines & fuyantes; mais que cela ſe faſſe relative-

» ment, c'eſt-à-dire, qu'une choſe plus grande & plus » forte, en chaſſe derrière une plus petite, & la » rende moins ſenſible par ſon *oppoſition*. » Comme ſi la diminution perſpective des objets qui entrent dans un tableau, étoit un moyen arbitraire que le peintre pût employer à ſon gré pour les faire fuir ou avancer, & comme s'ils n'avançoient & n'étoient enfoncés que par *l'oppoſition* que produit leur grandeur reſpective & non par une diminution ou augmentation relative, & calculée ſur l'effet mathématique de la viſion.

Voici les vers dont je viens de rapporter la traduction ; *de Arte Graphicâ*, ℣. 153 & ſeqq.

Anteriora, magis ſemper finita remotis,
Incertis dominentur, & abſcedentibus, idque
More relativo, ut majora minoribus extent.

On voit qu'il n'y a pas là un mot *d'oppoſition* : mais c'eſt preſque toujours ainſi que de Piles défigure l'ouvrage de Dufreſnoi.

Ces emplois abuſifs de divers écrivains, ont ainſi dénaturé la vraie ſignification du mot *oppoſition* dans l'art, & les atteliers en ont abuſé encore davantage.

Pour moi, je penſe qu'il ne peut s'employer avec préciſion que dans le ſens donné par les Rheteurs pour l'art de la parole : chez eux, *l'oppoſition* eſt une figure par laquelle les penſées & les expreſſions frappent les eſprits par leurs grandes différences. *L'oppoſition* eſt approchante de *l'antithèſe*.

De même, dans l'art, Rembrandt, Rubens, Giorgion, Tintoret frappent & entraînent nos ſens par la forte *oppoſition* des grandes maſſes de lumières &

Digitized by Google

d'ombres. C'eſt par *l'oppoſition* de la beauté des figures de femmes, avec le déchirement de leur douleur, que Daniel de Voltaire, Raphaël & Lebrun émeuvent l'ame du ſpectateur, ceux-là par le ſpectacle des ſaintes femmes au pied de la croix, & celui-ci par ſon tableau du maſſacre des Innocens, dans lequel il a ſi bien peint la douleur des mères de ces victimes.

Souvent c'eſt par *l'oppoſition* qui ſe trouve entre les formes générales d'une compoſition que l'auteur mérite les grands ſuccès; les plaines *fuyantes* d'Arbelles *oppoſées* aux grands grouppes du devant du tableau de Lebrun; la hauteur des combattans ſur les éléphans, & celle du char de Darius oppoſées aux grouppes inférieurs, animent auſſi les eſprits attachés à cette ſuperbe compoſition.

Dans le coloris, un vêtement rouge éclate & fixe l'intérêt ſur une figure, quand il eſt *oppoſé* à un vaſte ciel bien ſerein, ou à des draperies de couleurs tendres.

Si je me ſuis bien fait entendre, *l'oppoſition* ne doit s'appliquer qu'aux grands effets. Je ſens bien que des perſonnes peu diſpoſées à ſuivre mes opinions, pourront oppoſer à la préciſion que j'aſſigne à ce mot; d'abord ſon emploi uſité; en ſecond lieu, elles prétendront que *oppoſition* doit avoir la même ſignification dans les détails que dans les maſſes, & que par conſéquent le violâtre d'une *teinte* eſt proportionnellement, & dans le même ſens, autant oppoſé à la teinte jaunâtre, que la draperie rouge du Bacchus du Titien, l'eſt au ciel brillant & lumineux qui lui ſert de fond: ils ſuivront le même raiſonnement pour ce que j'ai dit ſur le mouvement des membres; mais au

Digitized by Google

moins m'accorderont-ils que ces idées ſur les détails ſe rendent mieux encore par les mots comparaiſon & contraſtes ; que ces mots mêmes ſont techniques ; au lieu qu'on n'en connoît pas d'autres qu'*oppoſition* pour les parties auxquelles je penſe qu'il faut ſeulement l'appliquer, ſavoir, aux grands effets de compoſition & d'expreſſion, & qu'il peut ſervir avec plus d'avantage pour rendre les impreſſions du *coloris* & du clair-obſcur, ſeulement dans les grands *partis*.

Simplifier, ôter toute confuſion, me paroiſſent la bonne manière de bien claſſer les idées, de les rendre claires, & il me ſemble que ces moyens ſont les ſeuls pour la perfection du langage, & pour celle des Arts. (*Article de M.* ROBIN.)

OR. (ſubſt. maſc.). Il ne faut qu'un artiſte ignorant, deſirant de plaire à un amateur plus ignorant que lui, pour introduire des pratiques funeſtes à l'art. Ce fut ainſi que commença l'uſage d'employer l'*or* dans la peinture. Le pape Sixte IV appella de Florence pluſieurs peintres pour décorer ſa chapelle. L'un d'eux, Coſme Roſſelli, ſtérile dans l'invention, peu ſavant dans le deſſin, & d'autant plus jaloux de l'emporter ſur ſes émules qu'il leur cédoit davantage par le talent, imagina, pour faſciner les yeux, d'employer les couleurs les plus vives, les plus tranchantes, & de les rehauſſer par l'éclat de l'*or*. Sa charlataneriè eut tout le ſuccès qu'il en avoit attendu. Quand les tableaux de la chapelle furent découverts, le Pape fut ébloui de l'éclat que jettoient ceux de Roſſelli, & non content de lui donner la préférence ſur ſes rivaux, il voulut qu'ils retouchaſſent leurs ouvrages, &

Digitized by Google

& qu'à l'exemple de celui qu'il déclaroit leur vainqueur, ils y prodiguaſſent l'*or* & l'azur.

Le Pinturicchio enchérit encore ſur la maniere du Roſſelli. Curieux de ſéduire les perſonnes qui ne jugoient du mérite des ouvrages que par leur éclat, il faiſoit de relief les ornemens de ſes peintures, & les enrichiſſoit d'*or*. Les bâtimens qu'il introduiſoit dans ſes tableaux, avoient autant de ſaillie que les ſculpteurs en donnent à leurs bas-reliefs : il n'a pas eu d'imitateurs dans cette innovation.

Mais l'uſage d'introduire l'*or* dans les tableaux eut plus de durée. Michel-Ange lui-même paroît avoir eu deſſein de s'y ſoumettre dans les ouvrages qu'il faiſoit pour la chapelle Sixtine. Le pape Jules II l'en preſſoit : la néceſſité de s'accorder avec les autres tableaux qui ornoient cette chapelle, lui en faiſoient, en quelque ſorte, une loi de convenance : mais l'impatience du pontife qui le hâtoit de finir, & le menaçoit même de le jetter du haut de ſes échaffauds, ne lui permit pas de donner à ſes peintures cette décoration barbare.

Raphaël, dans ſa jeuneſſe, ſacrifia, comme le Pérugin, ſon maître, au goût général. Dans ſon tableau connu ſous le nom de *Théologie*, il repréſenta des Anges & des Chérubins entourés de rayons d'*or* en relief. Il ne pouvoit alors avoir plus de vingt ans, & ce n'eſt point à cet âge qu'un artiſte peut lutter contre l'opinion commune. Mais il ſentit bientôt que l'*or* ne s'accorde point avec les couleurs, & que le but du peintre n'eſt pas de faire des reliefs, mais d'imiter l'apparence du relief ſur une ſurface plane. Ses diſci-

ples & ſes contemporains ſuivirent ſon exemple, & l'*or* fut exilé de la peinture.

On continua ſeulement dans des chapelles & dans des appartemens, où la richeſſe & le luxe ſont plus conſultés que le goût, de peindre ſur des panneaux dorés, & de réſerver ce fond pour ſervir de champ au tableau. On a de ce genre des ouvrages d'habiles maîtres, & même de le Sueur. Mais il eſt aiſé de ſentir que ces peintures qui ſemblent découpées & collées ſur une ſurface d'*or*, ne peuvent faire aucune illuſion, ni produire un heureux effet. Il eſt dans la nature, que la vue ſoit principalement attirée par ce qui a le plus d'éclat : le fond, dans ces ſortes d'ouvrages, attire donc principalement les regards, & ne leur permet pas de s'arrêter aux objets qui y ſont repréſentés. (L.)

ORDONNANCE. (ſubſt fem.) C'eſt le réſultat de la diſpoſition des objets qui ſont repréſentés dans les ouvrages de l'art. L'*ordonnance* eſt confuſe quand l'ouvrage eſt ſurchargé d'objets qui ſe nuiſent les uns aux autres par leur diſpoſition ou par leur multiplicité. Elle eſt riche non par le grand nombre des objets, mais quand l'artiſte a ſu la diſpoſer de manière que le champ ne ſemble pas réduit à une ſorte de nudité qui annonce dans l'auteur un défaut de génie. Elle eſt pauvre, quand elle ne répond pas à la richeſſe du ſujet. Elle eſt nette, quand tous les objets, ſans être iſolés ou découpés, ſe diſtinguent cependant au premier coup-d'œil. Elle eſt embarraſſée quand elle offre des parties que le ſpectateur ne démêle pas aiſément.

Digitized by Google

La belle *ordonnance* differe, je crois, de l'*ordonnance* riche. La premiere suppose de la simplicité, la seconde de l'abondance. Les *ordonnances* de Paul Veronese étoient ordinairement riches; celles de Raphaël & des grands maîtres de l'école romaine étoient ordinairement belles. Le caractère de celles de Rubens étoit imposant; le caractère de celles de Coypel étoit théatral.

Le sujet indique quelquefois le genre d'*ordonnance* que l'artiste doit adopter. Elle doit être riche dans un sujet asiatique; simple, dans un sujet des temps héroïques. Ce ne sera peut-être pas un défaut qu'elle soit pauvre dans le repas de Philémon & Baucis.

Comme l'*ordonnance* tient de près à la *composition* & à la *distribution*, nous croyons pouvoir ici renvoyer le lecteur aux articles qui traitent de ces deux parties de l'art.

On peut s'en tenir sur l'*ordonnance* à ce qu'a dit Félibien : » il est impossible de réduire en règles tout » ce qui est nécessaire pour bien ordonner les figures » qui composent un tableau, parce que l'*ordonnance* » est une partie qui dépend du génie & du jugement » du peintre »; il pouvoit ajouter, & du sujet. Aussi ne vois-je pas que les grands maîtres qui ont écrit de l'art se soient arrêtés sur cette partie. Ils ont sans doute reconnu que tous les details dans lesquels ils pourroient entrer auroient trop rarement une juste application.

Un artiste justement célèbre loue les maîtres qui se plaisoient à composer leurs tableaux de grandes figures en petit nombre; qui les pressoient & les entassoient en quelque sorte, ce qui les rendoit

très grouppées, en ſorte qu'elles s'entre-ſoutenoient les unes les autres. » Il ſemble même, ajoute-t-il, » qu'ils aient cherché, pour augmenter ce reſſerre- » ment, à y employer de fréquens raccourcis qui en » effet font tenir plus de choſes dans un petit eſpace ».

Cette manière d'ordonner eſt-elle conforme à la nature ? Nous avons vu ailleurs que les hommes cherchent naturellement à ſe raſſembler par pelotons; mais ils ne cherchent pas à ſe preſſer, à s'entaſſer, à moins qu'ils n'y ſoient engagés par les circonſtances.

Cette manière d'ordonner eſt-elle favorable à la beauté de la compoſition ? N'y a-t-il pas plus de vraie beauté dans les développemens des figures & des grouppes, que dans leurs entaſſemens ? Une belle compoſition doit être enchainée, mais non, pour ainſi dire, entaſſée en paquets.

» J'avoue, continue-t-il, que cette manière riche » & qui a quelque choſe de grand, m'a toujours beau- » coup ſéduit. Cependant je ne diſconviens pas qu'elle » eſt peu uſitée en France. Lorſque quelqu'un la » haſarde, les artiſtes en ſentent le prix & lui don- » nent des éloges; mais les critiques diſent qu'il n'y » a pas d'air entre les grouppes ».

Si cette manière avoit tant de prix aux yeux des artiſtes François, on la leur verroit adopter, & cependant ceux d'entr'eux qui occupent les premiers rangs ſemblent s'en éloigner de plus en plus.

Au reſte le ſujet, & la forme du tableau peuvent quelquefois engager à la ſuivre : mais les critiques ne paroiſſent pas avoir tort quand ils veulent qu'on puiſſe ſe promener en imagination autour des grouppes, & qu'il y ait de l'air entr'eux comme il y en a dans la

Digitized by Google

nature. Quand les Carraches, que cite notre artiſte, ont cru devoir preſſer & amonceler leurs figures, on ne voit pas, autant qu'on en peut juger par ceux de leurs ouvrages qui nous ſont connus en originaux ou par la gravure, qu'ils aient négligé de faire ſentir qu'il y a de l'air entre les grouppes, & qu'on pourroit en faire le tour, ſi ces grouppes étoient en effet de relief.

» Enfin, dit encore le même artiſte, les raccourcis » ne plaiſent guere au commun des hommes; ils ont » peine à les concevoir. C'eſt cependant une beauté » dans l'art, puiſqu'enfin la difficulté ſurmontée y doit » être comptée pour quelque choſe ».

J'oſe croire ici que le commun des hommes n'a pas tort, & qu'il raiſonne comme devroient raiſonner les artiſtes les plus diſtingués.

Convenons d'abord qu'on ne peut deſſiner une ſeule figure dans la ſituation la plus ſimple, ſans exprimer pluſieurs raccourcis. Ce n'eſt donc pas de ces raccourcis que notre artiſte veut parler; mais de ceux qui ſont plus rares, qu'on peut le plus ſouvent éviter, qui exigent plus de ſcience, que le public appelle vulgairement des raccourcis outrés, & qu'on pourroit ſouvent appeller des raccourcis recherchés.

Ces raccourcis ſuppoſent beaucoup de ſavoir dans ceux qui parviennent à les bien exprimer: nous accorderons encore qu'ils ſuppoſent une grande difficulté vaincue. Mais le ſavoir, mais l'art de vaincre des difficultés eſt-il le but de l'art? Non; ce but eſt de plaire. Le ſavoir, l'art de faire même des choſes difficiles ne ſont que des moyens de parvenir à ce but. L'affectation de ſavoir, celle de faire ſentir au ſpecta-

teur qu'on a eu des difficultés à vaincre, en éloignent. Cette affectation a nui même au grand talent de Michel-Ange.

Quel eſt le vrai moyen de plaire? Il n'en eſt qu'un général; c'eſt l'expreſſion du beau. Je demanderai donc ſi ce n'eſt pas dans leur développement, & non dans leur raccourci, que les formes montrent toute leur beauté. Si cela eſt vrai, l'artiſte doit chercher à développer, & éviter autant qu'il le peut les raccourcis. Auſſi voyons-nous qu'en général les grands maîtres ſe ſont appliqués à développer leurs principales figures : mais ils ont montré leur ſavoir ou ont obéi à la néceſſité, en admettant les raccourcis dans des figures ſubordonnées.

Prenez la belle tête de l'Apollon du Vatican ou de la Vénus de Médicis : poſez-la de manière que vous n'en voyez guere que le deſſous du menton, les narines, une partie du front; faites-en le deſſin le plus précis : ce deſſin pourra être fort ſavant, mais la tête ne ſera plus belle.

Choiſiſſez dans la nature le plus beau bras; poſez-le de manière qu'il ſe préſente directement à la hauteur de votre œil, & faites-en un deſſin; ce bras ne ſera plus beau.

Mais changez la poſe, ou placez-vous de manière que vous voyez ce bras bien développé; vous pourrez alors en faire un deſſin digne de plaire.

Toutes les fois que les artiſtes travailleront pour le petit nombre des hommes qui peuvent juger la ſcience, & non pour le grand nombre de ceux qui ſont ſenſibles à la beauté, ils ne trouveront qu'un petit nombre d'approbateurs.

Digitized by Google

L'artiſte eſt obligé d'acquérir toute la ſcience & toute la manœuvre de ſon art : mais comme ces acquiſitions lui ont coûté beaucoup de peine, il eſt porté naturellement à en faire un faſtueux étalage, & même à les regarder comme ſon principal objet : cette diſpoſition lui fait ſouvent oublier le véritable but auquel il doit tendre.

L'artiſte ſavant recherche les applaudiſſemens des artiſtes qui en ſavent à-peu-près autant que lui, & mépriſe le public qui ne ſait rien : mais c'eſt à ce public qu'il doit plaire.

De toutes les ſciences qui tiennent à l'art, celle d'exprimer le beau eſt ſans doute la plus difficile, puiſqu'un ſi petit nombre d'artiſtes l'a poſſédé.

Pauci quos æquus amavit
Juppiter.

(*Article de M.* LEVESQUE.)

M. de Jaucourt, auteur de l'article *ordonnance* dans l'ancienne Encyclopédie, diſtingue avec raiſon deux ſortes de compoſitions, d'où réſultent auſſi deux différentes ſortes d'*ordonnances*. Dans la première ſorte de compoſition, qu'il appelle pittoreſque, l'artiſte s'occupe de l'*ordonnance* des objets par rapport à l'effet général du tableau ; dans la ſeconde, qu'il nomme poëtique, l'artiſte cherche ſurtout à rendre plus vraiſemblable & plus touchante l'action qu'il veut repréſenter.

Nous nous contenterons, ajoute-t-il, de remarquer ici que le talent de la compoſition poëtique, & le

talent de la compoſition pittoreſque ſont tellement ſéparés, qu'on connoît des peintres excellens dans l'une & qui ſont groſſiers dans l'autre. Paul Véroneſe, par exemple, a très bien réuſſi dans cette partie de l'*ordonnance* que nous appellons compoſition pittoreſque. Aucun peintre n'a ſu mieux que lui bien arranger ſur une même ſcène un nombre infini de perſonnages, placer plus heureuſement ſes figures, en un mot bien remplir une grande toile, ſans y mettre de confuſion : cependant Paul Véroneſe n'a pas réuſſi dans la compoſition poëtique ; il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ſes grands tableaux. Un de ſes plus magnifiques ouvrages, les noces de Cana, qu'on voit au fond du réfectoire du couvent de St. Georges à Veniſe, eſt chargé de fautes contre la poëſie pittoreſque. Un petit nombre des perſonnages innombrables dont il eſt rempli, paroît être attentif au miracle de la converſion de l'eau en vin qui fait le ſujet principal, & perſonne n'en eſt touché autant qu'il faudroit. Paul Véroneſe introduit parmi les conviés des Religieux bénédictins du couvent pour lequel il travaille. Enfin ſes perſonnages ſont habillés de caprice, & même il contredit ce que nous ſavons poſitivement des mœurs & des uſages du peuple dans lequel il choiſit ſes acteurs.

Comme les parties d'un tableau ſont placées l'une près de l'autre, & qu'on en voit l'enſemble du même coup d'œil, les défauts qui ſont dans l'*ordonnance* nuiſent beaucoup à l'effet de ſes beautés.

ORIGINAL. (ad.) Un tableau *original*, une ſtatue *originale*, c'eſt-à-dire un tableau, une ſtatue

pour lesquels l'auteur n'a eu d'autre modèle que la nature & son imagination.

On prend aussi ce mot substantivement, & alors on l'oppose au mot copie. » Il est quelquefois très-» difficile de distinguer une copie de *l'original*. Voyez l'article COPIE.

Le mot *original* ne s'emploie qu'en parlant d'un ouvrage de l'art, & non d'un modèle qu'offre la nature. Les artistes ne disent pas qu'une académie rend bien *l'original* pour signifier qu'elle rend bien le modèle vivant d'après lequel on l'a faite. Ils ne disent pas qu'un portrait ressemble bien à *l'original*, pour exprimer qu'il est ressemblant à la personne qu'il représente. Quand ils s'énoncent ainsi, ils veulent faire entendre que l'académie, ou le portrait s'accorde bien avec une autre academie, ou un autre portrait dont l'ouvrage qu'ils jugent n'est qu'une copie. Lorsqu'un maître copie lui-même un de ses ouvrages, ce second ouvrage ne se nomme pas une copie, mais un double, & il conserve son rang entre les *originaux*. Une estampe faite d'après un tableau ou un dessin est *originale*. Une estampe faite d'après une autre estampe, est une copie.

ORIGINALITÉ. (subst. fem.) Qualité par laquelle un homme se distingue des autres hommes, & un artiste des autres artistes, par des traits de caractère qui lui sont propres. Quand un artiste fait bien, en dédaignant de marcher servilement sur les traces des autres; quand le caractère particulier qu'il imprime à ses ouvrages, est pour l'art une nouvelle acquisition, une nouvelle richesse, son *originalité* est louable, &

Digitized by Google

prend même le nom de génie. Quand il ne s'écarte de la voie commune que pour s'égarer, quand il fait moins bien que les grands maîtres, en se piquant de ne pas faire comme eux, son *originalité* est vicieuse, & prend le nom de bisarrerie. (L.)

ORIGINE *naturelle de la peinture* (*) Si l'on cherche l'origine naturelle ou essentielle de la peinture, je veux dire, celle qui est fondée inaltérablement sur la nature de l'homme; & si l'on veut appercevoir la destination universelle & également inaltérable de cet art, il faut examiner quels sont les besoins & les penchans universels de l'homme, soit qu'il vive en petites sociétés, soit que réuni à un grand nombre, il devienne membre de ces assemblages immenses qu'on désigne par les noms de peuples & de nations. Il faut encore observer en parcourant l'histoire, qu'il est des institutions remarquables, en ce qu'elles s'établissent dans quelque forme de société que les hommes vivent.

Il est nécessaire enfin de reconnoître que les arts libéraux, au nombre desquels la peinture, collectivement avec plusieurs autres branches du dessin, se

(*) On s'appercevra que cet article auroit eu besoin d'être éclairci & retouché par l'auteur : mais près de sa fin, quand il le composa, il lui restoit le besoin & non la force de produire : la défaillance de son corps nuisoit à la netteté de son esprit, & il ne pouvoit être sévère pour lui-même. Ce morceau, rempli de vues ingénieuses, est son dernier ouvrage, & presqu'aux derniers instans de sa vie, il écrivit encore quelques lignes qu'il avoit dessein d'y placer, & dont on n'a pu faire usage.

Digitized by Google

trouve compriſe, ſont des langages, & eſſentiellement les langages ſont des inſtitutions attachées à l'état de ſociété indiſpenſable à l'homme. Je crois avoir ouvert le premier la route qui peut conduire à ces notions intéreſſantes : ſi ce ſujet eſt au-deſſus de mes forces, des eſprits plus éclairés que le mien rectifieront mes idées, ou leur donneront l'étendue & la clarté néceſſaires.

L'hiſtorique de la peinture conſiſte dans quelques fragmens que les hommes ſtudieux ont recueillis & raſſemblés en liſant les écrits des anciens, & en appuyant ſur les monumens antiques qui exiſtent encore, les connoiſſances qu'ils y ont puiſées.

Ces témoignages prouvent effectivement d'une manière indubitable, que la peinture, ainſi que des arts qui ont des rapports avec elle, remonte à-peu-près, à ce que nous nommons une grande antiquité.

Cependant il faut obſerver qu'il ne reſte que des fragmens des peintures les plus anciennes, & un nombre plus conſidérable, à la vérité, de tableaux déterrés de nos jours dans les ruines d'Herculanum, mais dont la plupart ſont altérés. D'où il réſulte que l'hiſtorique de la peinture & les monumens de cet art que nous poſſédons, ſont aſſez inutiles aux progrès des modernes & à l'inſtruction des artiſtes ; ils ſont même inſuffiſans pour contenter la curioſité raiſonnée des eſprits qui comparent ces fragmens de travaux de deux ou trois nations anciennes ſeulement avec la maſſe générale des hommes, avec le nombre de peuples, qui, depuis ſi longtemps, couvrent ſucceſſivement les différentes parties de la terre, & avec la ſomme des temps, qui paroît à ceux qui la conſiderent philo-

ſophiquement, ce que paroît à un Navigateur au milieu d'une mer immenſe, l'étendue des eaux qu'il croit ſans limites.

Au reſte, les ſavans qui ont parlé le plus des arts, & je penſe qu'on ne peut guére nommer que Pline, n'ont pu ſans doute donner, faute de matériaux, plus d'étendue qu'ils ne l'ont fait aux notions hiſtoriques qu'ils nous ont tranſmiſes.

L'Art du deſſin eſt la baſe & le principe de la ſculpture, de la peinture & même de l'architecture; mais je dois me reſtreindre à la peinture & à la ſculpture, conſidérées comme provenans de l'art du deſſin.

Quels ſont donc les élémens de l'art du deſſin? Le lecteur avec un peu de réflexion répondra en me prévenant:

Les élémens de l'art du deſſin ſont des lignes droites, courbes, de toutes les eſpèces & de toutes les courbures poſſibles, qui, employées avec attention, avec adreſſe, avec intelligence, & combinées entr'elles, parviennent à imiter les formes des objets naturels & viſibles. Je me ferai maintenant une ſeconde queſtion plus embarraſſante, ſur la réponſe de laquelle je ſerois ſurpris d'être prévenu, parce qu'elle ſuppoſe & exige des obſervations. La voici;

A quoi tient en nous, que tous les hommes apportent en naiſſant la faculté & la néceſſité de créer les arts? à quoi, dis-je, tient dans chaque individu le penchant déterminant de tracer ces lignes & ces traits imitatifs qui conſtituent l'art du deſſin? Après avoir obſervé & réfléchi, il m'a paru évident qu'il dérive immédiatement de la pantomime.

Digitized by Google

La pantomime eſt, comme je l'ai fait obſerver, le premier des langages & le premier des arts ; c'eſt la pantomime qui nous excite & nous induit ſans ceſſe à donner une apparence viſible & même durable aux lignes & aux traits qu'elle trace en l'air avec les mains, les bras, les mouvemens du corps aux moindres déſignations qu'elle veut communiquer & tranſmettre.

Sans entrer ici dans une foule de preuves de cette aſſertion, mettons le lecteur, peut-être ſurpris de ſa nouveauté, ſur la voie des faits qui peuvent lui en prouver la vérité.

Qu'on ſe repréſente donc le ſauvage ignorant la langue d'un homme qui aborde ſon rivage, & qui veut par des ſignes, obtenir des notions dont il a beſoin. Le ſauvage attentif obſerve ; & s'il croit avoir compris & qu'il veuille indiquer quelque diſtance ou déſigner quelqu'objet, il forme avec ſes mains & ſes bras des lignes de toute eſpèce, qu'il deſſine, pour ainſi dire, dans le vague de l'air, & à l'aide deſquelles il communique à l'étranger une idée des formes, des diſtances ou des dimenſions caractériſtiques des objets & même des courbures du chemin qu'il a deſſein de déſigner : s'il veut indiquer la mer, ſes bras étendus forment en ſe raprochant de lui, des courbes ſucceſſives qui déſignent les ondulations des flots : nous conſervons toujours, dans quelqu'etat de civiliſation que nous ſoyons parvenus, des traces de cette génération de l'art du deſſin. Les artiſtes peuvent à tout inſtant être ſurpris deſſinant pantomimement les objets qu'ils décrivent ou dont ils s'occupent : les pantomimes fameux perfectionnés par l'étude ne

mérítent une grande réputation, qu'autant qu'ils deſſinent exactement & avec la plus grande juſteſſe, par leurs geſtes & leurs mouvemens, les objets qu'ils veulent repréſenter.

C'eſt d'après ces obſervations qu'il faut ſe rappeller le penchant ſtimulant qui incite l'homme à donner de la durée à ce qui eſt inſtantané.

Les productions de trois des ſix arts libéraux ſont paſſageres, inſtantanées, & ne laiſſent aucune trace viſible & palpable de leur exiſtence. Ces arts ſont la pantomime, les ſons articulés & les ſons modulés; les productions des trois autres ſont plus ou moins durables, & tombent ſous le ſens de la vûe & du toucher; ce ſont la ſculpture, la peinture & l'architecture. J'ai dit que l'homme étoit naturellement & puiſſamment incité à donner, autant qu'il lui étoit poſſible, aux arts d'une de ces claſſes les qualités diſtinctivement propres à ceux de l'autre, c'eſt-à-dire, aux productions momentanées, une durée quelconque d'exiſtence; & aux ouvrages durables, l'eſprit que peut communiquer aux autres la rapidité avec laquelle pluſieurs ſont auſſi-tôt produits que conçus. Il eſt naturel à la curioſité de l'eſprit méditatif de démêler quelle pourroit être la cauſe de ce penchant ſi fécond en eſpéces de miracles, qui nous frappent & nous étonnent tous les jours dans les inventions dont les hommes enrichiſſent les ſciences & les arts.

Peut-être me pardonnera-t-on, par cette raiſon, d'offrir des conjectures tirées d'un ouvrage auquel une foible ſanté & d'autres occupations ne m'ont pas permis de me livrer entiérement. L'homme, je l'ai dit, eſt néceſſairement excité à exprimer & à commu-

Digitized by Google

niquer à ſes ſemblables ce qu'il éprouve au dedans de lui pour obtenir les ſecours qui lui ſont néceſſaires dans une infinité de circonſtances ; il cède avec plaiſir au penchant plus doux, qui l'invite à imiter, même ſans une néceſſité abſolue, les objets qui lui plaiſent ou qui l'intéreſſent.

De ces divers principes naît enfin, ou plutôt s'allume un deſir inquiet & curieux de connoître, deſir plus ou moins apparent, plus ou moins actif, mais univerſel & eſſentiellement attaché à notre nature phyſique & intellectuelle. Tels ſont les motifs de preſque toutes les opérations de l'intelligence & de l'induſtrie des hommes.

En effet, ſi vous les obſervez lorſqu'ils ne ſont pas abrutis par la plus épaiſſe ignorance, ou anéantis par l'excès des travaux, des beſoins, déchirés par les douleurs, ou totalement égarés par le délire des paſſions, vous appercevrez qu'en toute occurrence, à toute occaſion, ils interrogent la nature, ou qu'ils s'occupent de l'imiter. S'ils l'interrogent, ils ſont ſur la voie de toutes les ſciences.

L'idée ſeule de l'imiter les met ſur la route de tous les arts.

Mais quelle eſt à ſon tour la cauſe interne & ſourdement active de ce deſir de tout connoître & de ce penchant à tout imiter ?

C'eſt un inſtinct univerſel qui ſollicite chacun des hommes à ſurmonter les contrariétés attachées indélébilement à ſa nature. L'homme tourmenté par le peu de proportion & d'égalité de ſes ſens entr'eux, par les imperfections diverſes de ſes organes, par les bornes de ſes facultés, eſt continuellement preſſé du

Digitized by Google

desir de les rendre plus égales, mieux assorties, & plus parfaites. Borné dans la sensibilité du tact, soumis dans l'usage de sa vue aux vicissitudes de la lumiere, passif à l'égard de son odorat ; tâchant, mais en vain, de retenir des sons fugitifs qu'un souffle enleve & porte loin de lui ; hésitant sur l'impression, & plus encore sur la nature des objets qu'il soumet à son goût ; comparant sans cesse ses facultés les unes aux autres, toujours blessé dans ces comparaisons par une discordance & des disproportions qui le contrarient, le fatiguent & l'humilient, il s'efforce d'établir un accord, une égalité qui lui paroissent le terme de sa perfectibilité. Mais dans cette entreprise, si l'intelligence & l'industrie lui prêtent des secours qui flattent son espérance, elles ne lui en donnent jamais assez pour épuiser ses desirs & suspendre ses efforts.

En effet, non seulement les imperfections des sens dont je viens de parler lui font éprouver des contrariétés : mais combien ses intentions méditées en renouvellent & en varient sans cesse le nombre ? L'homme veut mouvoir un corps, sa force est arrêtée par la pesanteur de la matiere ; il veut au moins l'ébranler, elle résiste si l'industrie ne le secoure : sa volonté prompte & exigeante ne trouve à employer qu'une puissance tardive & foible ; il apperçoit avec rapidité l'objet qu'il ne peut atteindre que lentement. Quelle disproportion entre la vélocité dont s'élance son regard & la langueur dont se traine son action ! entre l'étendue qu'il embrasse par la pensée & l'espace borné qu'il occupe ! Il se meut, son intention l'a devancé ; il se dirige vers un but avec toute la vîtesse dont il est capable ; ses desirs qui l'ont atteint se précipitent

précipitent déja vers un autre ; les objets dont la poſſeſſion le flatte, ſe détruiſent ; il y a attaché ſon affection, ils s'évanouiſſent. Le deſir ſe reproduit auſſi tôt qu'il eſt ſatisfait ; le plaiſir diſparoît à l'inſtant qu'on le goûte. Sans ceſſe des effets qui preſſent l'homme d'augmenter certaines facultés pour les rendre égales à d'autres, de rendre durable ce qu'il voit lui échapper & ſe perdre, de prolonger des ſouvenirs, d'adoucir des regrets, de rappeller des jouiſſances ; par-tout enfin des motifs qui excitent, qui nourriſſent le deſir de connoître & le penchant à imiter. C'eſt par l'effet de ces inégalités indeſtructibles, de ces contrariétés toujours renaiſſantes, que les hommes tourmentés d'une peine utile, ouvrent par-tout & ſans ceſſe la carriere des ſciences & des arts.

Si l'on penſe que ces détails de la marche naturelle de l'intelligence humaine m'ont trop entrainé, il faut ſe rappeler que l'origine hiſtorique de la peinture, ne m'offroit aucun moyen de ſuivre & de faire connoître l'apparence même de ſes premiers pas : eſſayons de la rencontrer, en découvrant, chemin faiſant, encore quelque raiſon de la différence que je trouve entre la marche de la peinture & de la ſculpture : on doit en ſoupçonner quelqu'une ; car ces deux arts étant fils d'un même pere (l'art du deſſin), on a dû s'attendre à les voir marcher également. Mais examinons ſi la peinture ne contiendroit pas quelques-uns de ces obſtacles qui agiſſent pour ainſi dire ſourdement, ſans qu'on s'en apperçoive, & qui ſuſpendent & rallentiſſent néceſſairement ſes premiers pas & ſes premiers progrès. Pour cela, rapprochons

Digitized by Google

l'une de l'autre les définitions de la peinture & de la ſculpture.

La ſculpture eſt l'art de rendre ou d'imiter des formes d'objets viſibles & palpables par des formes de matieres quelconques, également viſibles & palpables.

La peinture eſt l'art d'imiter des objets viſibles avec le ſecours de la couleur, ou, pour être plus exact, avec le ſecours de pluſieurs couleurs. On eſt aiſément frappé, pour peu qu'on réfléchiſſe ſur ces deux énoncés, d'une différence eſſentielle; car imiter des formes viſibles & palpables par des formes qui tombent pareillement ſous les ſens de la vue & du toucher, c'eſt une maniere ſimple d'imiter, dans laquelle on peut comparer l'imitation & le modele, dans laquelle, à l'aide du toucher, on peut apprécier leur plus ou moins de conformité, dans laquelle enfin des meſures peuvent être employées pour vérifier la conformité des dimenſions; mais imiter les objets viſibles, palpables, au moyen des couleurs qui, étendues ſur des ſurfaces, n'offrent à la main aucune forme palpable, c'eſt évidemment un art moins ſimple; l'un imite les formes par des formes, le relief par le relief; l'autre imite des formes par des apparences de formes, & le relief par des illuſions & des artifices ingénieux qui manquent de réalité. Ce n'eſt pas tout; car auſſi-tôt que l'imitation eſſaie d'employer les couleurs, elle rencontre une ſource inépuiſable de difficultés que lui oppoſe la variation ou progreſſive ou accidentelle de la lumiere, qui ſe répand & ſe varie ſans ceſſe ſur tout les objets viſibles, ou y répand & y varie l'ombre qui n'eſt que la privation de la lumière. Je n'entrerai pas, & ce n'eſt pas le moment, dans les détails que

Digitized by Google

préſente cette ſource trop féconde d'obſtacles qui embarraſſent les artiſtes-peintres les plus habiles juſques dans leurs plus grands progrès, & je reviens à examiner à leur tour les exemples que la nature a ſemblé vouloir offrir aux hommes pour nourrir leur émulation, & ſervir même de modeles à leurs imitations.

Le peintre, c'eſt-à-dire, celui qui employe des couleurs, guidé par l'art du deſſin, trouve, il eſt vrai, les objets naturels colorés; ſon adreſſe & ſon induſtrie peuvent parvenir à compoſer avec des teintures naturelles, formées du mélange de terres ſolubles dans l'eau, ou bien de diſſolutions de parties métalliques que la nature offre abondamment, le moyen d'aſſimiler la nuance de ces couleurs, par exemple, à celle du verd dont les feuilles ſont teintes; mais alors c'eſt la teinture qu'il eſſaie & qu'il découvre, & ce n'eſt pas la peinture : la nature opere bien de même; mais ſa teinture ſe change naturellement en peinture par les effets variés que lui fait éprouver la lumiere en raiſon de ſes accidens, & en raiſon des formes & des plans des objets; au lieu que la teinture qu'aura employée celui qui cherche à imiter les objets avec la couleur qu'il a bien aſſortie, en ſe guidant, pour les formes viſibles, par les traits & les lignes que lui prête l'art du deſſin, cette teinture, dis-je, ne reçoit qu'un effet uniforme de la lumiere, & n'indique ni relief, ni plans différens. Invoquerons-nous ici la réflexion des objets dans une eau limpide, qui eſt ſans doute le plus parfait modèle de la perfection de la peinture, conſidérée juſques dans le libéral? Helas! c'eſt un modèle indéchiffrable pour ceux qui eſſaient leurs premiers pas dans la carriere

Digitized by Google

d'un des arts les plus difficiles qu'il y ait à exercer avec de véritables succès. En effet, toutes les illusions que l'art est obligé de créer se trouvent rassemblées dans une eau tranquille, pure, cristalline, ainsi que sur le miroir sans défaut; & les détails de perfection y sont poussés si loin, qu'on doit désespérer, avec juste raison, d'y atteindre, qu'il faut même que les artistes craignent de s'y attacher trop.

Voyons présentement les exemples, les incitations qu'offre aussi la nature à l'homme qui veut faire les premiers pas dans l'art d'imiter les formes par des formes.

Eh ! dans quel climat, on diroit presque dans quel lieu ne se présente-il pas à lui une terre propre, au moins accidentellement, à favoriser le penchant dont le premier principe, comme je l'ai dit, est dans l'essence de l'homme ? Cette terre amolie par la pluie, pénétrée de rosée, se prête sous les doigts qui la pressent à recevoir les formes que l'homme veut lui donner. En retenant la trace de ses pas, elle le fait appercevoir de sa docilité; enfin les moyens les plus faciles se présentent à lui dans les lieux qu'il choisit le plus souvent pour son repos.

S'arrête-t-il aux bords des ruisseaux, ou des fontaines; ces lieux ombragés & frais lui offrent le plus ordinairement une argile pâteuse, douce & flexible qui, cédant sans effort à l'impression de sa main, dont elle retient jusqu'aux moindres linéamens, éveille en lui le desir d'imiter, & même dans l'art de modeler porté à sa plus grande perfection, elle conserve encore le droit d'être consacrée à l'imitation des formes. La cire s'offrira presqu'aussi naturellement à l'homme

intérieur, pour satisfaire son penchant, que le miel qu'elle renferme s'est offert pour contenter ses besoins.

Si, d'une autre part, l'homme veut enfin tracer, ou légérement, ou plus profondément sur une surface, le contour de l'objet que l'ombre vient présenter à ses yeux, secours commun à la peinture & qu'on lui donne pour première origine; une branche éclatée qui forme une pointe, une arrête de poisson, une pierre tranchante, une plume d'oiseau, même, ne se présentent-elles pas sous sa main à l'envi? le sable mouillé, la terre amolie, l'écorce tendre des jeunes arbres, le bois applani, une pierre crayeuse, lisse & docile; tout ce qui l'entoure enfin se transforme en moyens si faciles, si abondans, si simples, qu'on peut les joindre aux moyens plus immédiatement attachés à l'homme, tels que si l'on peut parler ainsi, la fidélité & la mémoire exacte du sens de la vue, lorsqu'il est exercé, & l'agilité ainsi que l'adresse des mains; dons que la nature nous distribue, il est vrai, inégalement; mais de manière que tous les individus participent à des bienfaits si importants. Voilà un tableau fidele qui, dans son résultat, offre moins de facilités aux premiers essais de la peinture qu'à ceux de la sculpture. La peinture ne peut donc accorder sa marche avec celle de sa sœur.

L'art du dessin, si informe dans ses premiers temps, ce qui doit être & sera dans tout pays où l'art du dessin essayera de germer, ou dans lequel il prendra naturellement racine, désignoit seulement les premiers traits des figures par des lignes simples & pour la plupart droites.

On doit bien aiſément penſer d'après l'origine naturelle de l'art du deſſin, qu'il n'eſt pas poſſible que ſes premiers eſſais ſoient plus compliqués : ils doivent être à peu-près les mêmes, dans quelque lieu qu'il ſoient tentés, & quel que ſoit l'individu qui les faſſe ; car ſi l'on examine ce que ſont le plus naturellement les traits que la pantomime, dans ſa plus grande ſimplicité, ſuggère à la main qui entreprend de déſigner un homme, par exemple, on voit que c'eſt toujours une ligne droite perpendiculaire, ſurmontée d'un rond qui indique la tête, que deux autres lignes indiquent les bras & deux autres les jambes. Les preuves de ces informes eſſais ſe préſentent tous les jours à nous dans les amuſemens des enfants & des hommes qui ſont à-peu-près dans la claſſe de l'homme de la nature, quoique faiſant partie des ſociétés les plus inſtruites. Sur quoi j'engage mes lecteurs à obſerver que nous pouvons ſouvent ſuplcer aux peines infinies qu'on prend de parcourir des pays inconnus, ou nouvellement découverts, pour étudier l'homme dans ſa nature ; en effet je ne penſe point qu'il y ait de royaume en Europe, où l'on ne puiſſe rencontrer un prodigieux nombre d'hommes, qui, ſans participer aux idées de ceux de leurs pareils, qui forment des claſſes plus inſtruites ou plus façonnées, ne ſont que ce que la nature fait les hommes de tous les pays : on peut porter plus loin cette réflexion, & remarquer qu'il y a une quantité d'eſpeces de peuplades dans les lieux incultes & moins acceſſibles, moins ſuſceptibles, par conſéquent de fréquentations & de communication d'idées, où l'on apperçoit la marche preſqu'imperceptible des grandes inſtitutions.

Il ne faudroit donc peut-être qu'avoir la patience de s'y introduire, d'y-être adopté, d'y séjourner, d'y observer enfin, pour étudier profondément l'homme en lui même, sur-tout en joignant à ces études, celle de l'enfance, qui, malgré tout ce qu'on lui suggère, est toujours, pendant un plus ou moins longtemps, presque l'ouvrage de la seule nature.

Je reviens aux lignes simples & droites que la pantomine fait tracer d'abord à la main, & qu'un penchant, dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, nous excite à rendre visibles, palpables & moins fugitives. Si je m'arrête à cette époque, c'est qu'elle me semble être celle d'une des inventions les plus nécessaires à l'homme, & qui étonne davantage lorsqu'elle est perfectionnée; je veux dire l'écriture. La marche toute extraordinaire des commencemens de cet art dans l'Egypte a fixé mon attention, & le résultat de mes réflexions est de penser que c'est de l'art du dessin au berceau & n'ayant point perdu le caractère de la pantomine, que doivent naturellement naître la plus grande partie des premiers signes employés par les hommes pour consigner, d'une manière visible & durable, des désignations qu'ils veulent préserver de l'oubli. Ces réflexions, que je me suis permises, m'ont conduit plus loin encore, relativement aux anciens Egyptiens; je me suis représenté, d'après des notions historiques, ce peuple déjà gouverné despotiquement par des Rois, qui étoient eux-mêmes prêtres & vraisemblablement chefs de la religion : j'ai pensé, comme la suite de leur histoire le fait appercevoir, que l'institution religieuse étoit alors la seule qui eût une influence décisive; point

d'inſtitution patriotique, le pouvoir abſolu lui eſt abſolument contraire ; point de culte héroïque, les héros effrayent les deſpotes. Il m'a ſemblé voir encore que le culte, qui ſans doute avoit été établi ſans ſyſtême général, avoit le caractère abſolument myſtérieux ; & il me ſemble que ces premiers & informes eſſais de l'art du deſſin, ces traits qui repréſentoient à ſi peu de frais des figures humaines par deux ſimples lignes ſurmontées d'un rond pour le corps & la tête, par deux autres lignes pour les bras, & encore deux lignes pour les jambes ; il m'a paru, dis-je, que ces productions imparfaites auxquelles il faut joindre des eſquiſſes groſſières d'animaux, d'aſtres & de plantes, convenoient parfaitement aux Prêtres, pour y ajouter à leur gré des ſens allégoriques & myſtérieux : ils ne donnoient à connoître ces ſecrets qu'à ceux qu'ils en croyoient dignes & au dégré où ils vouloient les initier. Ils s'étoient aſſuré, d'après ces moyens, un ſublime reſpect que nous voyons, helas ! ſouvent encore accordé dans les ſociétés éclairées, & de nos jours, par des hommes nés ſpirituels & intelligens, à des illuſions moins impoſantes. Les Egyptiens, à qui l'exercice des arts étoit défendu, dont le pays étoit en quelque façon fermé, vivoient privés des grands moyens qui portent les hommes à s'éclairer ; ils n'étoient employés que comme des artiſans pour exécuter les volontés de leurs deſpotes, & conſtruire, par exemple, ces maſſes énormes de bâtimens que nous allons admirer.

La ſculpture en relief & en creux, commandée par le deſpotiſme, étoit condamnée à repréſenter des monſtres, des animaux, ſous les conditions ſerviles

imposées, pour que ces représentations s'accordassent avec les profonds mystères qu'on déroboit à presque toute la nation. La peinture, comme les autres arts, arrêtée par tant d'obstacles accumulés, étoit donc forcée d'attendre que les entraves de l'esclavage religieux & despotique, enfin modérées, leur laissassent au moins quelque liberté sur le choix des modèles : ce tems arriva. Les communications avec la Grèce furent ouvertes ; ce beau pays étoit aussi gouverné par des Rois ; il y eut sans doute en faveur de ce peuple des transmissions de connoissance & d'inventions de la part des Phéniciens, avec lesquels les Grecs commerçoient ; des auteurs assurent que c'est ainsi que sont venues aux Égyptiens les premières lettres apportées par Cadmus. C'est ici qu'il n'est pas hors de propos de croire que l'idée des signes des pensées, qui sans doute, chez les Grecs, avoit été ébauchée comme en Egypte, & comme elle le sera dans tous les tems, n'ayant pas été gênée par ce despotisme sombre, sous lequel elle avoit été asservie en Egypte, ni par la privation imposée des connoissances qu'on peut acquérir, n'a pas eu pour but d'imiter des figures monstrueuses, sur lesquelles on pût bâtir des allégories & des sens cachés. Les désignations des Égyptiens tendoient à représenter grossiérement les objets pour les indiquer à l'esprit, & à faire servir les représentations de choses corporelles à peindre même les idées intellectuelles : mais les Grecs plus actifs, plus subtils, plus portés aux efforts du génie, eurent pour but, à l'aide des secours qu'ils empruntèrent, de former des assemblages & des combinaisons de signes qui exprimassent non pas des idées,

Digitized by Google

mais les ſons par leſquels les hommes ſe communiquent mutuellement leurs idées. Ce fut ainſi qu'ils parvinrent, par les combinaiſons infinies d'un très-petit nombre de ſignes, à exprimer toutes les modifications de la penſée. Ils ne furent donc pas obligés d'imiter groſſiérement les objets de la nature pour les faire ſervir de ſignes de leurs idées, & en compoſer une écriture hiéroglyphique. Ces imitations ne devenant plus abſolument néceſſaires, furent traitées avec ce ſoin que l'on donne à l'agréable & au ſuperflu, & l'art fut porté par dégrés à ſa perfection.

Mais nous venons de franchir en quelques lignes un eſpace immenſe. Retournons aux premiers eſſais de la peinture, ou plutôt du deſſin; eſſais qui ne conſiſtoient, comme nous l'avons dit, qu'à tracer quelques lignes droites ſurmontées d'un rond pour indiquer la figure d'un homme, &c.

Après en être venu à ce point, & avoir ainſi ébauché groſſiérement les formes, on s'apperçut que dans la nature ces formes étoient colorées, & l'on voulut en imiter les couleurs. Cette imitation fut plutôt une teinture qu'une peinture proprement dite. On vouloit imiter un objet rouge, & on croyoit l'avoir en effet bien repréſenté, en étendant bien également une couche de couleur rouge, ſans faire attention aux dégradations qu'offroit, dans la nature, l'objet coloré, dans ſa lumière, dans ſes demi-teintes, dans ſon ombre, dans ſes reflets. C'eſt de cette manière que ſont peintes, ou plutôt enluminées, les bandelettes des momies. Cette enluminure ſe retrouve auſſi ſur les vaſes étruſques & campaniens.

Mais je ſuppoſe ici que les premiers artiſtes com-

mencèrent à employer des couleurs broyées dans une eau impregnée de colle, & que j'appelle *couleurs humides*. C'eſt peut-être encore leur ſuppoſer de trop rapides progrès, & je ſuis porté à croire que leurs premiers eſſais en peinture conſiſtèrent à employer, telles qu'ils les trouvoient, les ſubſtances colorées, que j'appelle des *couleurs sèches*.

La nature leur offroit partout les modèles de cette peinture, & ces modèles en devenoient pour eux les matériaux. Ils les trouvoient dans les fleurs qu'ils pouvoient rapprocher & combiner à leur gré. Ils les trouvoient dans les plumes colorées des oiſeaux, qui forment ſur quelques eſpèces, les plus agréables marqueteries. C'étoit avec des plumes d'oiſeaux découpées & collées, que les Mexicains faiſoient leurs tableaux. Ils les trouvoient ſur la peau des ſerpens, dans les poils de pluſieurs quadrupèdes, dans les pierres, les marbres, les cailloux, les coquilles. Ce ſont de ſemblables matériaux qui ont dû former la palette des premiers peintres. Les premières peintures ont été des eſpèces de broderies, de marqueteries, de moſaïques.

Mais quelle cauſe les déterminoit ? L'amour de la variété, qui eſt ſi naturel à l'homme, la vanité qui lui eſt auſſi naturelle. La plus petite ſociété a eu ſes chefs ; ils ont voulu ſe diſtinguer par des ſignes remarquables, & ils les ont empruntés à ces premiers eſſais de peinture.

Voilà donc une première diſtinction viſible établie entre les hommes. Voilà auſſi un premier caractère de ce que je déſigne ſous le nom de *peinture ou couleur sèche*. Mais ce qu'on n'apperçoit pas d'abord, & ce qu'on a peine à concevoir, c'eſt le nombre

inépuisable de modifications qui sortent de cette manière de colorer. Différens arts ont conservé, dans les sociétés policées & perfectionnées, plusieurs de ces inventions des sociétés naissantes & sauvages.

Telles sont les industrieuses dispositions de différens bois dans la marqueterie, de différentes soies dans la broderie & la fabrique des étoffes, de différens cailloux dans la mosaïque, de différentes coquilles dans.... (*Article de M.* WATELET, *que la mort l'a empêché de terminer.*)

ORNEMENS. (subst. masc. plur.) L'art d'orner, de décorer est proprement du ressort de l'architecture. Il est donc nécessaire que le peintre fasse une étude de l'architecture, pour en emprunter les décorations qui conviennent aux scènes de ses tableaux. S'il regne un mauvais goût de décoration dans le temps où un peintre fait ses ouvrages, & qu'il sacrifie à ce goût vicieux, il imprime pour l'avenir une tache à ses productions, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs : s'il est simple dans ses *ornemens*, il n'aura pas à craindre ce danger.

On a répété souvent dans ce Dictionnaire, que le peintre, le sculpteur ne sauroient être trop sobres d'*ornemens* dans ceux de leurs ouvrages qui ont de la grandeur, & qui doivent plaire surtout par la justesse de l'expression. Les détails de décoration partageroient toujours l'attention des spectateurs & nuiroient à l'objet principal. C'est toujours cet objet qui doit faire le premier & le véritable *ornemens* d'un ouvrage. Toutes les décorations accessoires ne doivent y tenir qu'un rang très-subordonné. Le peintre doit savoir

décorer; mais son but ne doit jamais être de se montrer décorateur. Que surtout il ne partage jamais tellement son sujet entre l'objet principal & la décoration, qu'on puisse douter s'il est plutôt peintre d'histoire que de décoration & d'architecture.

Les grands maîtres ont su indiquer de très-belles scènes en montrant seulement des parties de colonnes, de portiques, &c.

Avant de s'appliquer à décorer la scène, il faut chercher si elle s'est passée dans un siècle de luxe, chez un peuple fastueux. On a bien des tableaux dans lesquels brille une richesse qui est une véritable faute contre l'histoire.

Il faut savoir aussi quel étoit le genre d'architecture & de décoration dans le siècle & chez le peuple où se passe la scène.

C'est tomber dans le mesquin, que de s'arrêter à finir & détailler des *ornemens* qui doivent à peine être apperçus du spectateur, & dans le mauvais goût que de vouloir trop attirer son attention sur ces détails. Voyez l'article DÉTAILS.

Le genre d'apparat permet la recherche des *ornemens;* mais il est très-inférieur au genre expressif.

Orner la scène n'est point la traiter. L'homme de génie suit son grand objet : il remarque à peine les accessoires & les fait à peine remarquer.

Il est aisé de démontrer que les *ornemens* sont même contraires à la nature dans un sujet intéressant. Supposez que vous ayez été témoin de l'instant où Esther parut devant Assuérus; que vous ayez vu cette Princesse tomber évanouie, ses femmes frappées de terreur, le Prince attendri; croyez-vous qu'en ce mo-

Digitized by Google

ment vous euſſiez bien remarqué la décoration & les ornemens du ſallon où ſe paſſoit la ſcène? Ces détails doivent exciter auſſi peu votre attention dans le tableau, & ſi le peintre s'occupe à vous les faire admirer, qu'il s'attende à ne pas faire ſur votre ame l'impreſſion qui doit être l'effet de ſon art. (L.)

OUTRÉ (adj.) Ce terme ſignifie une exagération exceſſive & choquante. Dans la peinture, il ſe dit relativement à la forme des objets, à leurs dimenſions, à l'action des figures, à leur expreſſion. On s'en ſert auſſi en parlant de la couleur, & ſi l'on dit *le geſte, l'action, les proportions de cette figure ou de ces figures ſont outrés*, on dit auſſi, *le coloris de ce peintre eſt outré.*

Les figures peintes & les acteurs d'une ſcène au théâtre ont de grands rapports. Auſſi employe-t-on la même manière de s'exprimer, lorſqu'on parle d'un comédien & d'un peintre qui paſſent les bornes de la vérité dans leurs imitations; mais le comédien eſt au moins retenu par ſon organiſation, dans les mouvemens outrés, auxquels il pourroit s'abandonner; ſa ſtructure ſe refuſe à des diſlocations de membres, auxquelles l'on voit ſouvent que ſes prétentions à l'expreſſion & des idées fauſſes de ſon art l'entraîneroient, ſi la nature ne s'y oppoſoit; au lieu que le peintre fait prêter, autant qu'il le veut, les articulations de ſes figures aux idées exagérées auxquelles il ſe livre.

L'Anatomie devroit cependant être un frein auſſi reſpecté par le peintre qu'il eſt puiſſant pour le comédien; mais trop ſouvent le peu de connoiſſances

Digitized by Google

approfondies de l'artiſte, ou l'effor déréglé de ſon imagination, lui font eſtropier ſes figures, & affoiblir, par le ridicule & l'invraiſemblance, l'expreſſion qu'il a voulu rendre forte, énergique, & qu'il n'a rendue qu'exagérée & *outrée*.

D'après les connoiſſances de l'anatomie & de la pondération, on peut ſe convaincre que les bras, les jambes, le corps ne peuvent comporter que certaines extenſions; mais il eſt moins de ſpectateurs encore que d'artiſtes en état de démontrer les bornes véritables des mouvemens du corps humain; d'ailleurs la toile, ainſi que le papier & la preſſe, ſouffrent tout, & il réſulte de ces cauſes que l'*outré* ſe rencontre plus fréquemment encore dans la peinture que ſur nos théâtres; mais les acteurs qui tombent dans ce défaut, ſe dédommagent de l'exagération des mouvemens, qu'ils ne peuvent porter auſſi loin qu'ils le deſireroient, par des accens & des cris ſi *outrés*, que la réunion de ces deux excès parvient à ſurpaſſer celui des peintres *outrés*; qui tout au moins ne peuvent bleſſer les oreilles, comme ils bleſſent les yeux.

On pourroit ſe convaincre que le plus ſouvent, chez les uns & chez les autres, c'eſt la foibleſſe qui les porte à ſe montrer plus *outrés*. Les peintres, dont l'imagination manque de force, croyent par l'exagération, montrer de l'énergie, comme les acteurs foibles croyent réparer, par des cris, la foibleſſe de leurs moyens & celle de leur talent.

Si l'artiſte & le comédien ſont *outrés* par défaut de connoiſſances, ils ont la reſſource de celles que l'étude & l'exercice de l'art peuvent & doivent leur donner. La crainte de ne pas réuſſir, la défiance de

Digitized by Google

ſon talent, peut porter quelquefois à exagérer; mais l'*outré* qui vient du caractère eſt, dans les arts, une ſorte d'inſolence, & ſi l'on voit quelquefois les hommes nés timides devenir hardis, l'on ne voit jamais les inſolens ſe corriger.

Au reſte, il y a une nuance aſſez fine à obſerver. Les tranſports des véritables paſſions forcent quelquefois, pour ainſi dire, les bornes impoſées à la nature. Il y a des circonſtances où les mouvemens de l'ame ajoutent quelque choſe qu'on pourroit regarder comme ſurnaturel, à la puiſſance du corps & à celle de l'eſprit. Ainſi l'artiſte de génie pourroit peut être ſe permettre, dans les grands mouvemens que produiſent les grandes paſſions, quelques légères nuances d'une exagération qui ne peut cependant être autoriſée que par un talent ſupérieur; mais ſi cette infraction aux lois de la raiſon, aux principes de l'anatomie & de la pondération, peut être quelquefois pardonnée d'après ſon ſuccès, elle ne peut être ni de précepte, ni de conſeil pour les artiſtes. (*Article de M.* WATELET.)

PALETTE.

P

PALETTE (ſubſt. fem.), planche de bois de pommier, ou de noyer, ſur laquelle le peintre place ſes couleurs & fait ſes teintes. On en parlera dans le *Dictionnaire de Pratique.*

Quand les couleurs ne ſont pas fondues dans un ouvrage, quand elles rendent mal la nature, quand elles ſemblent avoir été placées ſur le tableau, comme elles l'étoient ſur la *palette*, on dit que ce tableau *ſent la palette.*

PANTOMIME. (ſubſt. fem.). L'art de tout imiter par le geſte. La connoiſſance de cet art eſt très-utile aux peintres & aux ſculpteurs, puiſque les perſonnages qu'ils créent ou repréſentent ſont privés de la parole, & doivent cependant parler aux ſpectateurs un langage intelligible. C'eſt par le geſte qu'ils ſe font entendre, & ce geſte doit être ſimple, naturel, tel que celui de perſonnes qui parlent & qui accompagnent leurs diſcours d'une action modérée, & non pas ſemblable à celui des muets qui n'ont que des mouvemens pour langage. Quelquefois même la *pantomime* ſe paſſe du geſte proprement dit; car on n'appelle geſte que l'action des membres, & la *pantomime* peut s'exprimer éloquemment, & d'une manière intelligible par l'immobilité même, accompagnée d'un regard.

Les *idées ſur le geſte*, qu'a publiées en Allemagne

Digitized by Google

M. Engel, membre de l'Académie de Berlin, peuvent être ſouvent utiles aux artiſtes, quoiqu'il ne ſe ſoit propoſé que d'inſtruire les comédiens. Tout ce que nous dirons dans cet article ſera généralement fondé ſur ce traité, dont nous retrancherons tout ce qui n'a rapport qu'à l'art théâtral. On peut le lire entier, traduit en françois par M. Janſen, dans ſon *Recueil de pieces intéreſſantes concernant les antiquités, les beaux arts*, &c. T. III & IV.

L'auteur définit la *pantomime* un art par lequel on peut juger de la ſituation de l'ame par les mouvemens momentanés du corps.

Il ne ſuffit pas à l'artiſte, pour exceller dans l'expreſſion de la *pantomime*, de repréſenter les paſſions avec les caractères qu'elles peuvent offrir dans la première perſonne qui en ſeroit affectée. La colère d'un ſage n'eſt pas celle d'un homme vulgaire : la douleur de Régulus, s'il eſt vrai qu'il ait été livré par les Carthaginois aux plus affreux tourmens, n'a pu être celle qu'auroit témoignée un eſclave condamné au même ſupplice. D'ailleurs l'imitation, la copie fidelle & ſervile de la nature, ne ſuffit dans aucun art. La nature, il eſt vrai, crée ſouvent les choſes avec une telle perfection, que l'art doit ſe borner à les ſaiſir telles qu'elle nous les préſente, & à les rendre avec la plus ſcrupuleuſe fidélité; mais quelquefois auſſi, même en développant toutes ſes forces, elle n'atteint pas au degré de perfection néceſſaire, & ſes productions ſont tantôt équivoques, tantôt foibles, & tantôt outrées. Alors il eſt du devoir de l'art de corriger ce qu'elle offre de défectueux, d'adoucir ce qu'elle a trop fortement prononcé, de rendre la vi-

Digitized by Google

gueur à ce qu'elle a trop foiblement exprimé. On y parviendra en raſſemblant une maſſe d'obſervations que l'art doit avoir ſoin de recueillir, & dont il formera des principes qui en ſeront le réſultat.

L'homme paſſionné exprimera toujours ſa paſſion d'une manière vraie par ſes paroles; mais ces paroles pourront être baſſes, peu intelligibles, peu conformes au génie de la langue; & l'écrivain qui voudroit profiter de ces diſcours, ſeroit obligé d'en changer le ſtyle. Cet homme paſſionné peut faire dans le geſte les mêmes fautes qu'il commet dans le langage; ſon géſte aura donc beſoin d'être corrigé par l'artiſte.

Le grand artiſte à qui l'antiquité dut la principale figure du grouppe de Laocoon, avoit ſans doute obſervé des hommes dans les ſouffrances de corps & d'eſprit; mais ces hommes qu'il avoit obſervés n'avoient pas la grande ame qu'il ſuppoſoit à Laocoon: il fut donc obligé, pour créer ſon chef-d'œuvre, de modifier les obſervations qu'il avoit faites ſur la nature, & de joindre l'idéal qu'il ne trouvoit que dans ſon génie, à la vérité inſuffiſante qu'il rencontroit dans ſes modèles.

Mais ne faudroit-il pas abandonner toute cette partie aux obſervations & aux réflexions des artiſtes, ſans eſſayer de la ſoumettre à des regles? N'eſt-il pas à craindre qu'en ſongeant à obſerver des règles, ils ne produiſent des ouvrages qui ſentiront la gêne & la fatigue?

Il eſt bien vrai que tant que l'Artiſte n'eſt encore que diſciple, tant qu'il eſt obligé, pour opérer, de chercher la règle dans ſon eſprit, incertain de l'application qu'il en doit faire, & craignant toujours de l'enfreindre, il n'aura qu'une exécution imparfaite,

Digitized by Google

& peut-être même inférieure à ce qu'il seroit capable de faire en s'abandonnant à lui-même. Il en sera comme de toutes les parties de l'art, dont on acquiert plus lentement la pratique par l'étude des bons principes, que si l'on se contentoit de se livrer à un tact naturel. Mais quand, après l'observation timide d'une bonne méthode, on est parvenu à se la rendre familière, elle se confond avec le sentiment, & devient, pour l'esprit qui l'a contractée, une manière d'être qui lui est propre. L'ame qui s'est modifiée avec la règle elle-même, n'a plus besoin d'attention pour la suivre, & ne perd rien de sa force & de sa liberté.

Supposons cependant que l'artiste puisse se passer de principes pour la partie que nous entreprenons de traiter, & que la pratique, guidée par un sentiment obtus, soit suffisante aux besoins de son art: il n'en sera pas moins vrai que la théorie dont nous nous occupons ici réunit des connoissances nouvelles sur l'homme, & qu'à ce titre elle ne peut être sans valeur pour quiconque aime à réfléchir. Nous ne connoissons la nature de l'ame que par ses opérations; & n'est-il pas vraisemblable que nous trouverions la solution d'un grand nombre de difficultés, si nous voulions observer avec plus de soin les expressions variées de ses passions, & les mouvemens correspondans que ces passions produisent dans le corps?

Si l'on objectoit que ces mouvemens sont en si grand nombre & si variés qu'il est impossible de les réduire à des règles fixes, & à une théorie solide; nous avouerions que, de toutes nos perceptions, celles qui sont mixtes & composées forment le plus grand nombre; mais nous n'en croirions pas moins

Digitized by Google

qu'on peut indiquer une expreſſion déterminée pour les plus ſimples de ces perceptions, & que de cette indication, réſulteroit une grande facilité d'exprimer auſſi les perceptions mixtes. En effet, comme elles ſont formées de pluſieurs perceptions ſimples, la manière de les rendre participeroit également de pluſieurs expreſſions ſimples elles-mêmes, & il ne ſemble pas impoſſible de trouver certaines règles pour diriger ces ſortes de réunions d'une manière ſûre & invariable. Mais accordons qu'on ne puiſſe completter la théorie; ſeroit-ce une raiſon de ne la pas commencer? Ne pût-on raſſembler que quelques notions préliminaires, elles applaniroient du moins la route à de nouvelles découvertes.

Une objection plus forte en apparence, c'eſt que, dans l'expreſſion de leurs ſentimens, les nations ſe diſtinguent ſouvent les unes des autres par des différences frappantes, & que, pour exprimer le même ſentiment, elles font quelquefois uſage de moyens abſolument contraires entr'eux. Par exemple, les Européens, pour témoigner l'eſtime & le reſpect, découvrent leur tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte: les Européens ſe contentent, pour déſigner le plus haut dégré de vénération, d'incliner la tête & de courber un peu le dos; rarement ils fléchiſſent le genou; les Orientaux, en pareil cas, cachent leur viſage, ou ſe proſternent la face contre terre.

Je ne crois pas que l'uſage des Européens de découvrir leur tête pour témoigner leur reſpect ſoit une expreſſion dictée par la nature: il peut devoir ſon origine à des cauſes oubliées; peut-être à la coutume

des Romains, qui ne permettoient à leurs eſclaves de porter le chapeau que lorſqu'ils étoient affranchis; l'Européen, en ôtant ſon chapeau devant quelqu'un, lui annonceroit qu'il le reſpecte comme un eſclave reſpecte ſon maître, & ce qui prouveroit que c'eſt le véritable ſens de ce geſte, c'eſt qu'il ajoute en même-temps, qu'il eſt le *ſchiavo*, *ſervo*, *ſerviteur* de celui qu'il ſalue.

Se voiler, ſe couvrir le viſage, eſt au contraire l'expreſſion naturelle du plus profond reſpect, de la plus haute vénération : c'eſt le ſigne de la honte qui ſe cache; c'eſt le plus humble aveu du ſentiment de ſes propres imperfections comparées aux éminentes qualités de celui avec qui l'on ſe trouve. La pudeur, la honte, la crainte ſont inſpirées par la vénération, & l'Européen, plus froid que les Orientaux, exprime ainſi qu'eux ce dernier ſentiment, mais ſeulement avec moins de force; au lieu de ſe couvrir la tête comme les Orientaux, & de ſe proſterner le front contre terre, il ſe contente d'incliner le dos, de baiſſer les yeux, ou de ne les lever qu'avec timidité.

Faites maintenant abſtraction des nuances caractériſtiques; il reſte également chez l'homme de l'Europe ou de l'Orient, le ſigne eſſentiel de la vénération qu'il exprime, c'eſt-à-dire le raccourciſſement du corps. Cette expreſſion eſt portée au plus haut dégré, quand l'homme ſe proſterne tout de ſon long avec le viſage contre terre; elle eſt la plus foible, quand il ſe borne à un ſimple mouvement de tête, ou lorſque l'inclinaiſon du corps, qui ne ſe fait même pas, eſt ſeulement indiquée par un geſte de la main qu'on

Digitized by Google

incliné vers la terre. Je conclus donc que le raccourciſſement de la perſonne eſt le ſigne naturel & eſſentiel du reſpect, puiſqu'il eſt général, & qu'il ſe trouve chez tous les peuples, ſans diſtinction d'état, de rang, de ſexe & de caractère, quoiqu'avec des nuances ſans nombre. Eſt-il aucun peuple, qui pour exprimer l'eſtime, le reſpect, la vénération, élève la tête & tâche d'ajouter à la hauteur du corps?

Si le caractère général des nations cauſe des variétés dans l'expreſſion des paſſions, cette expreſſion eſt également modifiée par le caractère propre à chaque âge & à chaque ſexe, ainſi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractériſtiques de ſa nature morale, & les propriétés de la ſtructure & de l'organiſation de ſon corps, varient de mille manières ſes ſentimens & leurs expreſſions, ſans cependant en altérer l'eſſence. L'un eſt, en tout, plus impétueux, plus fort, plus léger; l'autre plus indolent, plus foible, plus lourd: tandis que l'un exprime déjà, l'autre eſt encore immobile: l'impatience fait tourner en tout ſens le corps de celui-ci; chez celui-là le mécontentement, l'indignation même, ne s'annoncent que par le jeu de la phyſionomie: ce qui fait éclater de rire le premier, ne fait qu'à peine appercevoir le ſourire ſur les lèvres du ſecond.

La même obſervation a lieu à l'égard des états. Le ſerrement de main, le baiſer, l'embraſſade ſont trois manières d'aſſurer quelqu'un de ſon amitié. La première eſt la plus foible, parce qu'elle ne fait que réunir deux des extrémités du corps; la dernière eſt la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les

Digitized by Google

deux individus, & ſemble ne faire qu'un ſeul tout de leurs deux corps. Les gens chez qui la politeſſe eſt devenue une eſpèce de vertu, & qui l'ont réduite en art, ſe précipitent dans les bras l'un de l'autre, lorſque la véritable expreſſion ſe borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. L'habitant de la campagne, enfant chéri de la nature, ſait auſſi embraſſer; mais il réſerve cette dernière expreſſion de l'amour pour les momens de tranſport, comme, par exemple, lorſqu'un fils, après une longue abſence, revient à la maiſon paternelle : l'amitié ne lui commande qu'un ſerrement de main; mais comme c'eſt l'expreſſion du cœur, elle eſt pleine de force, d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'encore ici il nous reſte un trait eſſentiel & général, ſavoir le penchant ou la tendance à s'unir, qui eſt une ſuite naturelle de l'amitié. Toute la différence que mettent dans cette expreſſion les différentes claſſes de la ſociété, c'eſt le degré & l'intimité de l'union.

C'eſt ſur ces traits eſſentiels, généraux & naturels, qu'il faut établir les principes fondamentaux de la théorie de la *pantomime*, en faiſant abſtraction de tout ce qui eſt individuel ou local. Sans cette reſtriction la matière ſeroit trop étendue; d'ailleurs ce rapprochement des traits généraux fourniroit une connoiſſance plus philoſophique que celle qui ne ſeroit fondée que ſur des obſervations particulières dont le réſultat ne ſeroit qu'une connoiſſance hiſtorique. Quant aux obſervations particulières, l'artiſte peut faire dans la ſociété celles qui appartiennent à ſon pays, & trouver les autres dans les récits des voyageurs & des hiſtoriens.

Digitized by Google

Pour rendre encore le travail plus facile, il eſt à propos de claſſer les différentes modifications du corps. Elles ſe partagent en deux eſpèces principales : celles qui ſont uniquement fondées ſur le mécaniſme du corps, comme par exemple, l'affaiſſement des paupières à l'approche du ſommeil ; & celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous ſervent à juger de ſes affections, de ſes deſirs, comme cauſes occaſionnelles ou motrices.

Il ſeroit inutile & même ridicule d'entrer dans le détail des modifications de la première eſpèce : tout le monde ſait que le ſommeil oblige à fermer les yeux, &c. C'eſt à l'artiſte lui-même à faire, ſur la nature, les obſervations de ce genre. Elle lui en offrira qui lui pourront ſuggérer de très-heureuſes imitations. Nous en allons citer un exemple fourni par une actrice, & l'on ne peut dire que cet exemple ſoit déplacé, puiſque le peintre cherche ainſi que le comédien à repréſenter la nature dans ſa vérité.

Si cette actrice avoit négligé l'étude d'obſervation, & ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant, elle auroit perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. On a remarqué que les perſonnes agoniſantes ont coutume de pincer & de tirer légèrement, avec le bout des doigts, leurs vêtemens ou les couvertures de leur lit. Notre actrice, au moment où ſon ame étoit ſuppoſée près de quitter le corps, fit appercevoir tout-à-coup, mais ſeulement dans les doigts de ſon bras étendu, un fort léger ſpaſme ; elle pinça ſa robe, & ſon bras s'affaiſſa auſſi-tôt. Cette comédienne donnoit une leçon aux artiſtes. Ils ne doivent pas repréſenter la défaillance & les approches de la

Digitized by Google

mort auſſi effrayantes qu'elles le ſont trop ſouvent dans la nature ; à moins qu'ils ne repréſentent un coupable mourant dans l'agitation des remords, ils doivent donner à leurs perſonnages un dernier ſoupir, tel que chacun voudroit l'avoir à ſon dernier inſtant. Alors ils toucheront, au lieu de faire horreur.

Les modifications que cauſent au corps les opérations de l'ame n'ont pas leur ſiége dans une ſeule partie. L'ame exerce ſur tous les muſcles un pouvoir égal, &, dans pluſieurs de ſes affections, elle agit ſur tous en général. Chaque membre, chaque muſcle parle dans la figure du Laocoon.

Mais la partie la plus éloquente eſt le viſage, & les parties les plus expreſſives du viſage ſont les yeux, les ſourcils (*), le front, la bouche & le nez. Enſuite le mouvement de la tête entière, du col, des mains, des épaules, des pieds, les changemens de toute l'attitude du corps concourent à l'expreſſion.

Remarquez bien qu'il y a une loi générale qui détermine l'expreſſion, & d'après laquelle, en certain cas, on pourroit meſurer la vivacité & le dégré du ſentiment. L'ame parle le plus ſouvent, & de la ma-

* Pline a placé le principal ſiége de l'expreſſion dans les yeux, & le Brun dans les ſourcils. Je crois que le ſentiment du dernier eſt d'un bon obſervateur. Pluſieurs paſſions, par exemple, rempliſſent l'œil de feu ; mais la cauſe de ce feu, c'eſt le mouvement des ſourcils qui l'indique. Peut-être ſeroit-il encore plus vrai de dire qu'une ſeule partie du viſage ne donne qu'une expreſſion indéciſe, & que c'eſt le concours de l'expreſſion de pluſieurs parties qui fait connoître ſûrement de quelle paſſion l'ame eſt affectée.

Digitized by Google

nière la plus facile & la plus claire, par les parties dont les muſcles ſont les plus mobiles : donc elle s'exprimera le plus ſouvent par les traits du viſage, & principalement par les yeux ; mais ce ne ſera que rarement qu'elle employera des changemens dans les attitudes caractériſtiques de tout le corps.

La première eſpèce de ces expreſſions, celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & ſi ſpontanément, en ne laiſſant, pour ainſi dire, aucun intervalle entre le ſentiment & ſon effet, que le ſang-froid le plus réfléchi, & l'art le plus exerçé à maſquer les penſées ſecrettes, n'en ſauroient arrêter l'exploſion, quoiqu'ils ſe rendent maîtres de tout le reſte du corps. L'homme qui veut cacher les affections de ſon ame doit ſur-tout prendre garde de ne pas ſe laiſſer fixer dans les yeux ; il ne doit pas veiller avec moins de ſoin ſur les muſcles qui avoiſinent la bouche, & qui, lors de certains mouvemens intérieurs, ſe maîtriſent très-difficilement. » Si les hommes, dit Leibnitz, vouloient » examiner avec plus de ſoin, & d'un eſprit plus » obſervateur, les ſignes extérieurs de leurs paſſions, » le talent de ſe contrefaire deviendroit un art moins » facile ». Cependant l'ame conſerve toujours quelque pouvoir ſur les muſcles ; mais elle n'en a aucun ſur le ſang, dit Deſcartes, & par cette raiſon, la rougeur ou la pâleur ſubite dépendent peu ou preſque point de notre volonté.

Ce ne ſont pas ſeulement les mouvemens ſpontanés qui forment le langage de la *pantomime* ; les mouvemens volontaires ſont une grande partie de ſa richeſſe : les premiers expriment les affections de l'ame, & les ſeconds les vues de l'eſprit. Ce langage, comme

Digitized by Google

celui de la voix, a des figures, des métaphores ; c'eſt ſur-tout par des images qu'il repréſente les objets qui ne tombent pas ſous les ſens, les idées intellectuelles. Pour indiquer une ame ſublime, on éléve le corps & les regards ; pour peindre un caractère obſtiné, on prend une poſition ferme, on ſerre le poing, on roidit le dos. Pour déſigner la divinité, le langage du geſte montre le ciel, où l'on ſuppoſe que la divinité habite. Souvent le langage du geſte s'exprime par des alluſions. L'action de ſe laver les mains exprime l'innocence, &c.

L'Italien qui, en général, parle ſouvent par le geſte d'une manière très-claire, & avec une grande vivacité, ſait avertir par une *pantomime* très-expreſſive de ſe défier d'un homme faux & diſſimulé. L'œil fixe cet homme de côté avec l'air de la méfiance ; l'index d'une main le montre furtivement en-deſſous ; le corps ſe tourne un peu vers celui qu'on avertit, & l'index de l'autre main tire auſſi, du côté de celui à qui l'on s'adreſſe, la joue en bas, de ſorte que l'œil de ce côté devient plus grand que l'autre, qui par l'expreſſion propre à la méfiance, paroît déjà beaucoup plus petit qu'il ne l'eſt naturellement. De cette manière il ſe forme un double profil, & un viſage dont une moitié ne reſſemble aucunement à l'autre. L'un des côtés, tourné vers l'homme ſuſpect, a tout-à-fait l'expreſſion de la méfiance ; le tiraillement de l'autre joue ſemble ſeulement ſervir à aggrandir l'œil, & l'objet de cet aggrandiſſement paroît indiquer l'attention néceſſaire pour ſe garantir des piéges du fourbe.

L'Italien ſe ſert d'une autre *pantomime*, également parlante, lorſqu'il veut exprimer le mépris d'une

Digitized by Google

menace ou d'un avertiſſement : il paſſe legérement & à pluſieurs repriſes le côté extérieur de la main ſous ſon menton, en jettant la tête en arriere avec un rire ironique, ſourd, & pour ainſi dire, concentré. Il veut peut-être donner à entendre par ce geſte, qu'il ſe ſoucie auſſi peu de l'avis, ou de la menace, que de la pouſſiere qui peut s'être attachée à ſa barbe.

Un traité de *pantomime*, écrit par un Italien penſeur, deviendroit intéreſſant. Les étrangers trouveroient chez ce peuple des expreſſions qu'à la vérité une très-grande énergie des paſſions peut ſeulement créer dans ces contrées où le ſang eſt plus chaud, mais que cependant on comprendroit ſur le champ, ſans reconnoître leur origine étrangere, & qu'il ſeroit beſoin de modérer ſeulement un peu.

Les geſtes dont nous venons de parler ſervent à peindre des idées; nous ne nous y arrêterons pas, & nous paſſons à ceux qui expriment des ſentimens.

Quelques uns des geſtes de cette derniere eſpèce ſont motivés & faits à deſſein : ce ſont des actions volontaires & extérieures par leſquelles on peut connoître les mouvemens, les penchans, les tendances & les paſſions de l'ame qu'elles ſervent à ſatisfaire comme moyens. A cette claſſe appartiennent, par exemple, ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colere; les bras étendus de l'amour; les mains portées en avant dans la crainte & la frayeur.

D'autres geſtes ſont imitatifs, non qu'ils imitent l'objet de la penſée; mais parce qu'ils repréſentent par le mouvement du corps la ſituation de l'ame. Ainſi lorſqu'on refuſe ſon aſſentiment à une idée, on fait

Digitized by Google

avec la main le même geſte que ſi l'on repouſſoit quelque choſe.

D'autres encore ſont involontaires & ne ſont que les effets phyſiques des mouvemens intérieurs de l'ame. Ainſi la triſteſſe agit ſur les glandes lachrymales, & fait verſer des pleurs ; l'anxiété décolore les joues, la honte les couvre d'une rougeur ſubite. Ces geſtes ſont ſouvent accompagnés d'autres geſtes qu'on peut à la rigueur appeler volontaires, parce qu'une volonté forte peut les reprimer. Ainſi la douleur ſe manifeſte par des ſignes ſpontanés proportionnés à ſa violence ; cependant Scevola, & parmi les modernes, le célebre Crammer, Archevêque de Cantorbery, reſtèrent immobiles, tenant la main dans un braſier ardent. La premiere impreſſion d'une violente colere ſe peindra ſur les traits du viſage, & cauſera même quelques mouvemens convulſifs aux autres parties du corps : mais dans un homme capable de ſe maîtriſer, elle n'ira pas juſqu'à faire grimacer horriblement le viſage, juſqu'à gonfler les muſcles & les veines. Un homme que frappe à l'inſtant un chagrin terrible ne pourra le diſſimuler ; mais s'il eſt fort & courageux, il ne pouſſera pas d'affreux hurlemens, il ne s'arrachera pas les cheveux en faiſant des grimaces effroyables. L'artiſte, ami du beau, ne dégradera jamais ſes principaux perſonnages par ces expreſſions extrêmes ; ſi quelquefois il croit pouvoir ſe les permettre, ce ſera pour repréſenter des ames ſerviles & puſillanimes, faites pour être commandées par les objets extérieurs, indignes de ſe commander à elles-mêmes.

Parmi les différentes ſituations de l'ame que le corps exprime, conſidérons d'abord celle de la parfaite inac-

Digitized by Google

tion; non d'une inaction ſtupide & tout à fait apathique, mais de celle dont l'ame a la conſcience. Repréſentons nous un homme qui contemple une ſcene tranquille de la nature non comme l'enthouſiaſte Dorval qu'a peint Diderot dans le *deuxieme entretien* imprimé à la ſuite du *fils naturel;* ce Dorval qui, la poitrine dilatée, reſpiroit avec violence. Suppoſons notre contemplateur muet & tranquille, comme l'eſt en ce moment la nature qu'il contemple : ou bien imaginons qu'il écoute une converſation indifférente de ſon ami ; vous ne remarquerez en lui aucune trace ſenſible de plaiſir ni de chagrin ; point de plis prononcé ſur le front, autour des yeux ni des levres, le regard ni fin ni troublé, ni vague ; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque choſe à ſa place, & tout les traits dans un parfait équilibre ; l'attitude du reſte du corps de bout ou aſſis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les mains oiſives ſe repoſeront ſur les genoux, dans les poches, ſur le ſein, dans la ceinture : ſinon les bras ſeront entrelacés, ou quelquefois jettés derriere le dos, ſi l'homme eſt de bout, & alors les mains ſe ſoutiendront à la hauteur des reins. S'il eſt aſſis, les pieds, également privés d'action, ſe croiſeront près des chevilles, ou ils ſeront tirés en arriere & une jambe ſe trouvera devant l'autre : Il pourra arriver auſſi qu'une jambe ſoit poſée ſur le genoux. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude droite, mais tranquille ; tantôt dans une direction oblique & indolente, qui approchant de la ſituation du corps pendant le ſommeil, annoncera une diſpoſition prochaine à l'aſſoupiſſement.

Digitized by Google

Il eſt poſſible que le même objet faſſe prendre à différens individus des attitudes très-diſparates; cela peut venir d'une diſpoſition preſqu'inſenſible de l'eſprit que lui ont laiſſée des impreſſions précédentes; mais ſouvent auſſi il indique le caractère de l'homme, & ſa maniere habituelle de penſer & de ſentir: car une certaine habitude de penſée ou de ſentiment, donne auſſi une habitude de maintien. Ainſi la poſition ordinaire du corps fait connoître la diſpoſition ordinaire de l'ame.

Suppoſons donc que l'homme dont nous venons de parler, & que nous avons ſuppoſé dans l'inaction, ſoit un orgueilleux; ſa poſition ſera tout à fait différente de celle que nous venons de décrire. S'il eſt vêtu d'un habit françois, il aura peut-être la main dans ſa veſte, mais il aura ſoin de la placer le plus haut qu'il ſera poſſible; l'autre ſera appuyée ſur la hanche, mais le coude avancera beaucoup en dehors, car l'orgueilleux cherche à tenir le plus de place qu'il lui eſt poſſible. Par la même raiſon, ſes pieds ſeront éloignés l'un de l'autre, & tournés en dehors; ou s'il poſe ſur une ſeule jambe, l'autre ſera très en avant. Sa tête ſe jettera en arriere: quoique ſon air ſoit diſtrait, on y lira l'expreſſion habituelle du mépris.

Mais un homme d'un caractère doux tient plutôt les bras croiſés vers le milieu du corps; ſa tête n'eſt ni jettée en arrière, ni inclinée ſur ſa poitrine. S'il marche, ſes pas ſont petits; s'il s'arrête, ſes jambes ſont un peu écartées l'une de l'autre. Cette attitude eſt celle des femmes, & elle peint la douceur de leur ſexe.

Une

Digitized by Google

Un tête inclinée & tombante ſur la poitrine, des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à ſon poids naturel, des yeux dont la prunelle eſt preſque cachée ſous la paupière, des genoux pliés, un ventre avancé, des bras tombant le long du corps, des pieds tournés en dedans, ne permettent pas de méconnoître un ame molle & pareſſeuſe, incapable d'attention & d'intérêt, qui n'eſt jamais bien éveillée, & qui ne poſſède pas même la foible énergie qui donne aux muſcles la tenſion néceſſaire, & qui fait que le corps ſe ſoutient en portant convenablement ſes membres. Cette attitude inanimée eſt celle de la parfaite imbécillité, ou de la pareſſe la plus lâche.

Mais retirons l'homme de l'inaction. Suppoſons que quelque choſe l'invite à déployer ſon activité extérieure : il fera connoître ſon intention même avant que cette activité ſe manifeſte. Il en préparera le développement progreſſif, & l'on s'appercevra qu'il diſpoſe ſes membres à obéir au premier ſignal de l'ame. L'attitude la plus nonchalante eſt, pour le corps aſſis, de l'appuyer à demi couché en arrière, de mettre les bras croiſés dans ſon ſein, de jetter un genou ſur l'autre, ou de retirer les pieds en arrière en croiſant les jambes. Ainſi le dernier temps de l'attitude tranquille, celui qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité, eſt de redreſſer le corps en le dirigeant vers le nouvel objet qui intéreſſe, de placer dans une poſition plus droite les pieds ſéparés & affermis ſur la terre, de ſéparer auſſi les mains, de les poſer ſur les genoux, & de diſpoſer, par ces préparatifs, le corps à ſe lever & à entrer ſur le champ en action.

Digitized by Google

S'agit-il de considérer un objet, ou de prêter son attention à des discours intéressans; on se tourne vers celui qui parle, ou l'on avance la tête vers l'objet: le corps se met dans un état qui annonce la volonté d'entrer en action: l'ame passe, pour ainsi dire, dans l'organe qui lui transmet des idées intéressantes, soit celui des yeux, soit celui des oreilles, & dans cet état, toutes les forces extérieures se réveillent à la fois.

Les réflexions ou le raisonnement ont souvent pour causes les passions; c'est d'elles que le geste reçoit ses modifications, ses dégrés de chaleur, ses transitions, ses repos plus ou moins marqués. Toutes ces nuances doivent être puisées dans les qualités de chaque passion.

Quand l'homme développe ses idées avec facilité, sa marche est plus libre, plus rapide; sa direction, son dégré de vitesse sont plus uniformes. Quand la série des idées se présente difficilement, le pas devient plus lent, plus embarrassé. Qu'un doute important s'élève soudain dans l'esprit; la marche est alors entièrement interrompue, on s'arrête tout court. Dans les situations où l'ame hésite entre des idées disparates, & trouve par-tout des obstacles & des difficultés; lorsqu'elle n'atteint qu'imparfaitement chaque suite d'idées qu'elle poursuit; quand elle passe rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt; alors la marche irrégulière, sans uniformité, sans direction determinée, se coupe, se croise en tous sens. Delà cette démarche incertaine qu'on remarque dans toutes les affections de l'ame, où elle est balancée par l'incertitude entre différentes idées, mais

Digitized by Google

ſurtout dans ces terreurs qui tourmentent la conſcience, & dont elle cherche vainement à ſe délivrer.

Le jeu des mains eſt modifié de la même manière que la marche; libre, aiſé, facile, quand les idées ſe développent ſans effort & que l'une naît ſans difficulté de l'autre; inquiet, irrégulier, ſi la penſée eſt arrêtée dans ſa marche, ou pouſſée vers des routes différentes & incertaines : alors les mains s'agitent dans tous les ſens, & ſe meuvent ſans deſſein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête; les bras s'entrelacent & ſe déployent. Du moment qu'une difficulté ſe préſente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue ſe replie ſur elle-même & ſe rapproche de la poitrine, ou les bras ſe croiſent l'un ſur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la penſée ſe développoit avec facilité; ou qui erroit d'un angle à l'autre, lorſque l'ame s'égaroit d'idées en idées; regarde, dans cette nouvelle ſituation, fixement devant lui, & la tête ſe jette en arrière, ou tombe ſur la poitrine, juſqu'à ce qu'après le premier choc du doute, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, l'activité ſuſpendue reprenne ſa première marche.

Il eſt à remarquer que le corps ne garde jamais la même poſition, quand les idées changent d'objet. Si la tête étoit d'abord tournée vers la droite, elle ſe portera enſuite vers la gauche. Il ſe pourroit que dans cette variété de ſituation, il ſe mêlât obſcurément un deſſein dont on ne ſe rendît pas compte à ſoi-même. Il eſt certain du moins que celui qui veut donner un autre cours à ſes idées, fait très-bien de changer

Digitized by Google

auſſi les impreſſions extérieures auxquelles il n'a que trop fixé ſa penſée même ſans le vouloir. Certain ſavant étoit dans l'uſage de ſe ſauver, avec ſon pupitre, dans un autre coin de ſon cabinet, dès que le travail ne lui réuſſiſſoit pas à la première place où il s'étoit d'abord établi.

Un homme qui vient de trouver une idée à laquelle il croit beaucoup de fineſſe, prend le geſte & la phyſionomie de la fineſſe pour s'applaudir. Un homme à qui ſe préſente une idée chagrinante, fait pour la repouſſer le même geſte que s'il vouloit chaſſer un objet importun qui voltigeroit devant lui : ſi cette idée eſt affreuſe, ſon geſte eſt celui qu'inſpire un ſentiment d'horreur. En repouſſant l'idée de la main, il jette la tête du côté oppoſé, ſe couvrant même les yeux de l'autre main, & faiſant quelques pas pour prendre la fuite. Des idées déſagréables, que la bouche rejette avec un *non* répété, ſont en quelque ſorte chaſſées par la main qu'on agite de côté & d'autre.

Se préſente-t-il à l'eſprit de l'homme qui médite, des idées plus importantes que les autres; ſon regard acquiert de la vivacité, ſes ſourcils ſont attirés vers les angles du nez, & le front ſe couvre de plis. Quelquefois l'œil ſe rétrécit, afin de mieux concentrer les rayons viſuels, comme lors qu'on veut examiner un objet d'une grande fineſſe ou placé à une grande diſtance. Quelquefois, comme pour impoſer ſilence à toutes les idées étrangères à celle dont on veut s'occuper, on poſe l'index ſur les lèvres fermées. D'autres fois on poſe le bout du même doigt ſur le milieu du front, au-deſſus de l'entre-deux des ſourcils, comme ſi le point qui ſemble être le ſiége de

Digitized by Google

l'attention avoit beſoin d'être aſſujetti. Dans une grande contention de la penſée, on ſe bouche les yeux, on ſe couvre le viſage des deux mains, parce que les opérations intérieures s'éxécutent d'autant mieux, qu'elles ne ſont pas troublées par les impreſſions extérieures des ſens.

De la *pantomime* inſpirée par la penſée, paſſons à celle qui eſt inſpirée par les affections de l'ame.

On peut appeller affection toute activité de l'ame cauſée par un degré ſenſible de plaiſir ou de peine.

Le *rire* eſt une affection de l'eſprit qui n'a d'autre nom que ſon effet. Elle ſe mêle quelquefois à d'autres affections, comme au mépris dans le rire ironique; à la haine, dans le rire amer & Sardonien. Quand elle eſt ſimple, elle eſt excitée par la gaieté que cauſe l'obſervation de petits défauts innocens, de contraſtes inattendus, de diſpoſitions dont on eſt ſubitement frappé, de petites erreurs qu'il eût été facile d'éviter, de foibles accidens dont on ne peut craindre les ſuites. Les geſtes de cette affection appartiennent tous à la phyſiologie & ſont aſſez connus.

Dans *l'admiration*, le corps répréſente l'expanſion de l'ame qui veut ſaiſir un grand objet dont elle eſt occupée. La bouche & les yeux ſont ouverts, les ſourcils ſont un peu tirés en haut, les bras ſont à la vérité plus voiſins du corps que dans le déſir vif & animé; cependant ils ſont tendus : d'ailleurs le corps & les traits du viſage ſont en repos. Les geſtes de cette affection lui ſont parfaitement analogues & imitent les mouvemens de l'ame. L'œil s'aggrandit, parce que l'ame voudroit attirer de l'objet autant de rayons qu'il eſt poſſible; il eſt immobile, parce que c'eſt

Digitized by Google

par lui seul que l'ame peut se rassasier de ce qu'elle admire. Les bras sont étendus dans le premier moment, parce que c'est sur-tout en ce premier moment que l'ame s'efforce à saisir l'objet dont elle commence à jouir. Ce premier instant passé, les bras retombent doucement & se rapprochent du corps.

L'admiration du sublime produit des gestes différents, mais également analogues au sentiment qu'on éprouve. L'œil est ouvert, le regard élevé, toute la figure de l'homme se redresse : cependant les pieds, les mains & les traits du visage sont en repos; ou si une main, ou même toutes les deux sont mises en mouvement, elles ne se portent pas en avant, comme dans la simple *admiration*, mais en haut.

Lorsque ce sont des forces corporelles extraordinaires que nous admirons, alors une espèce d'inquiétude intérieure agite dans notre corps des forces qui y sont analogues. L'*étonnement*, qui est seulement un degré supérieur de *l'admiration*, ne differe de celle-ci qu'en ce que tous les traits que je viens d'indiquer sont plus caractéristiques : la bouche est plus ouverte, le regard plus fixe, les sourcils plus élevés, la respiration plus fortement retenue; elle s'arrête même tout à coup, ainsi que la pensée, à la vue d'un objet intéressant qui se présente d'une manière soudaine à nos yeux.

Un succès, peu important, & seulement contraire à notre attente, cause une *surprise* qui se manifeste communément par un léger sourire mocqueur; si le contraste entre la chose & l'idée qu'on s'en étoit formée est au désavantage de la premiere, le sourire peut être amer. Si l'on prenoit un vif intérêt à l'évé-

Digitized by Google

ment, & que l'attente soit subitement trompée, les yeux & la bouche s'ouvrent, les bras tombent, & toute la machine du corps semble être affaissée par la nouvelle qu'on reçoit.

Dans une *surprise* violente, toutes les facultés corporelles & intellectuelles sont enchaînées par l'objet qui la cause; il ne reste à l'ame aucune pensée étrangère, pas même celle d'un changement volontaire de la position du corps : l'homme reste dans la situation où il se trouve, comme les malheureux qui étoient pétrifiés par la tête de Méduse.

Le *desir* est susceptible de modifications très-variées. Une de ces modifications, c'est celle où l'homme sent une privation sans en démêler ou connoître l'objet; celle encore où il ne connoît l'objet que d'une manière vague; ou enfin celle où l'objet est connu, mais sans que l'on sache comment s'en procurer la possession. Ces affections se reconnoissent à l'extérieur par des changemens subits d'attitudes qui marquent le trouble de l'esprit. Il n'est pas possible à l'art de bien représenter cette expression, puisqu'elle consiste en des mouvemens successifs, & que l'art ne peut représenter qu'un seul instant sans succession.

La fervente *dévotion*, est un *desir* de s'unir intimément avec la divinité. On la reconnoît à ce recueillement, à ce détachement absolu des choses terrestres qui précède les élans d'une ame pieuse. Les mains sont jointes fortement & retirées vers la partie supérieure de la poitrine; les coudes très saillans sont portés en avant avec une énergie proportionnée à la ferveur de la dévotion; les yeux sont levés vers le Ciel, & la prunelle est en grande partie cachée sous la paupière supérieure.

Digitized by Google

La position inclinée du corps est le premier trait général & commun du jeu de tout *desir* qui se porte vers un objet extérieur déterminé; la tête, la poitrine, toute la partie supérieure du corps se jettent en avant, non seulement parce que l'homme mettant ces parties en mouvement avec le plus de facilité, s'en sert d'abord pour se satisfaire, mais aussi parce que, dans cette attitude, les pieds sont forcés de suivre avec plus de célérité le reste du corps.

Dans l'*aversion* au contraire la crainte nous porte à repousser l'objet, & en même temps à le fuir; d'où il résulte que les bras s'avancent, & qu'en même temps le corps se jette en arrière, même avant que les pieds soient en mouvement pour reculer. Dans ces deux affections, le corps suit la ligne droite pour s'approcher ou pour s'éloigner de l'objet, parce que le desir nous porte à nous y joindre, & l'aversion à nous en séparer le plutôt qu'il est possible.

De même dans l'*effroi*, l'homme, sans se retourner, porte le pied en arrière, & fait ainsi, en vacillant, plusieurs pas de suite, toujours reculant en ligne droite, surtout lorsqu'il cherche à ne pas perdre de vue l'objet qui l'effraye, afin de mieux juger du péril. Lorsque dans un grand effroi le corps se retourne, les pieds conservent encore le mouvement & la direction de la fuite; car on ne se retourne pas pour s'arrêter, mais pour observer la distance du péril.

Dans le jeu du desir, de l'aversion ou de l'effroi, il faut observer les changemens qu'imprime dans le geste de la personne qui éprouve ces affections, la position de l'objet qui les cause ou le sens qui en est le siège.

Digitized by Google

Celui qui écoute avidement donnera une autre direction à sa tête, & une autre position à son corps, que celui qui regarde avec curiosité. Chez le premier, toute la figure se penchera du côté d'ou vient le son; chez le dernier, elle se jettera en avant vers l'objet qu'il examine.

Supposons que l'objet du desir s'élève par sa taille ou par sa position au-dessus de celui que le desir anime; faisons ensuite une supposition inverse, & nous aurons deux tableaux bien différens. Ainsi le petit enfant qui veut embrasser sa mère cherche à s'élancer dans ses bras; il s'élève sur la pointe des pieds en haussant tout son corps; tous ses muscles sont tendus: ses bras se portent en haut, & sa tête panche en arrière: mais si c'est la mère qui veut embrasser le petit enfant, elle plie la partie supérieure du corps, & quelquefois même les genoux, & laissant tomber ses bras, elle invite l'enfant à s'y précipiter.

Dans le desir de la vengeance, il y aura une différence semblable entre l'attitude de Jason, qui, tirant l'épée, menace Médée postée en l'air dans un char attelé de dragons, & l'attitude dédaigneuse de Medée, qui lui jette le poignard fumant encore du sang de ses enfans.

Celui qui craint d'être écrasé par la chute d'une maison, fuit en panchant la tête & la couvrant de ses mains; celui qui craint d'être percé d'une épée, se couvre la poitrine.

Représentez-vous Apollon porté sur un nuage & prêt à percer d'une flèche mortelle la poitrine d'un des enfans de Niobé: la tête & tout le corps de cet infortuné sont jettés en avant parce que le péril vient d'en

Digitized by Google

haut; le regard ſuppliant avec effroi eſt tourné vers le Dieu, & la poitrine eſt couverte des deux mains.

Celui qui craint un ébranlement trop violent du nerf optique par le feu des éclairs, ou qui veut éviter un ſpectacle hideux, ſe couvre les yeux de la main, ou les ferme en détournant la tête. Mais ſi l'on craint ou le bruit du tonnerre ou un ſon déchirant, on détourne auſſi la tête, ou plutôt on la baiſſe en ſe bouchant les oreilles.

L'homme qui cherche à s'écarter d'un danger qui eſt très proche, par exemple, celui d'être mordu d'un ſerpent, ſe ſauve en élevant les pieds autant qu'il lui eſt poſſible : celui qui, ſans eſpoir de ſe ſauver, voit le danger au-deſſus de ſa tête, affaiſſe en tremblant tout ſon corps, ſemblable à l'alouette, qui, à la vue du vautour planant au-deſſus d'elle, ſe précipite perpendiculairement vers la terre.

Une des règles les plus générales du jeu des deſirs, c'eſt que l'organe deſtiné à ſaiſir l'objet cherche toujours à s'en approcher. Celui, par exemple, qui écoute, avance l'oreille; le ſauvage accoutumé à ſuivre tout à la piſte par l'excellence de ſon odorat, avance le nez; lorſque l'objet ne peut être ſaiſi par le ſens qui lui eſt propre, ce ſont les mains qu'on avance. Elles ne ſont même jamais parfaitement oiſives dans l'expreſſion d'un deſir animé.

A ces changemens qui ſont du nombre de ceux que j'ai déjà appellé motivés, ſe joignent des changemens phyſiologiques. Suivant la vivacité du deſir, les yeux ſont plus ou moins brillans, les muſcles ont plus ou moins d'activité, les joues ſont plus ou moins colorées, la marche plus ou moins accélérée, le corps

Digitized by Google

s'écarte plus ou moins de ſon à-plomb : car le deſir violent le précipite en avant comme s'il alloit tomber ſur l'objet de ſon affection, au lieu que, dans un deſir foible, il s'incline ſeulement vers cet objet d'une manière douce & preſqu'inſenſible.

Dans le deſir ardent, toutes les forces de l'ame ſont éveillées ; il ſemble qu'elle les appelle toutes pour l'aider à la ſatisfaire. Dans la contemplation ſans deſir, elle employe une ſeule de ſes forces, & pour jouir avec moins de diſtraction & plus de volupté, elle ſemble aſſoupir toutes les autres. L'homme dévoré d'une ſoif brulante & le gourmet voluptueux nous fourniront les exemples de ces deux expreſſions.

Le gourmet eſt recueilli en lui-même. La main qu'il conſerve libre ſe porte ſous celle qui ſoutient le verre ; elle n'a qu'un mouvement fort doux, & les muſcles n'en ſont pas tendus. Ses yeux immobiles deviennent plus petits, & s'il eſt ſubtil connoiſſeur, ils prennent du brillant & de la fineſſe : quelquefois ils ſont entièrement fermés & même avec force. Sa tête eſt enfoncée dans les épaules : enfin l'homme tout entier ſemble être abſorbé dans la ſeule ſenſation qui chatouille agréablement ſon palais.

Quelle différence dans l'homme altéré, dans l'homme qui éprouve cette ſoif dévorante, *anhela ſitis*, dont parle Lucrece ! Tous les ſens à la fois prennent part au deſir qui le preſſe ; ſes yeux hagards ſortent de ſa tête, ſon corps avec le col allongé panche en avant, les pas ſont grands & écartés, ſes mains ſerrent le vaſe avec force ou elles ſe portent en avant avec vivacité pour le ſaiſir ; ſa reſpiration eſt rapide & haletante. Au moment où il ſe précipite ſur le vaſe,

Digitized by Google

ſans le tenir encore, ſa bouche eſt ouverte, & ſa langue deſſéchée paroît ſur ſes lévres & ſavoure d'avance la boiſſon.

Prenons un autre exemple; celui d'une tendre amante qui attend ſon amant avec impatience. Elle entend quelque bruit; c'eſt lui peut-être. Immobile pour mieux diſtinguer le bruit qui l'a frappée, ſon oreille, tout ſon corps, ſont penchés du côté d'où il eſt venu. C'eſt de ce côté ſeulement que ſon pied poſe avec fermeté; l'autre, appuyé ſur la pointe, ſemble être ſuſpendu. Tout le reſte de ſon corps eſt dans un état d'activité. L'œil eſt très ouvert, comme pour raſſembler un plus grand nombre de rayons de l'objet qui ne paroît pas encore: une main ſe porte à l'oreille, comme ſi elle pouvoit réellement ſaiſir le ſon; & l'autre, pour tenir l'équilibre eſt dirigée vers la terre, mais détachée du corps & la paume en bas, comme pour repouſſer tout ce qui pourroit troubler l'attention néceſſaire dans un tel inſtant. Elle entr'ouvre la bouche, pour recevoir le ſon par tous les canaux dans leſquels il peut pénétrer.

Dans l'affection du deſir, le corps ſe porte vers l'objet deſiré, & la partie qui doit jouir eſt la plus avancée: de même, dans les mouvemens d'*averſion*, le corps évite l'objet qui fait horreur, mais la partie la plus menacée ou la plus ſouffrante eſt toujours la première retirée.

Si la cauſe de l'averſion occupe un lieu déterminé, l'averſion porte à fuir de ce lieu. S'il n'eſt pas parfaitement déterminé, l'homme éprouve de l'incertitude, & le deſir de connoître les qualités, la proximité, la grandeur du mal, ſe joint à celui de la confer-

Digitized by Google

vation. Si le mal ne ſemble pas impoſſible à écarter, un ſecond deſir excite à le repouſſer, & à déployer toutes ſes forces pour s'en garantir.

Le premier de ces deſirs a beaucoup de part à l'expreſſion de l'effroi; il fait ouvrir conſidérablement les yeux, pour mieux connoître l'objet dont on eſt menacé. Le ſecond ſe manifeſte tant que la crainte, n'ayant pas entièrement ſubjugué l'homme, laiſſe quelqu'activité à ſes muſcles. Il ſe remarque ſur tout quand des obſtacles s'oppoſent à la fuite, ou que le péril eſt trop voiſin pour laiſſer l'eſpérance de l'éviter.

L'effroi ſemble, au moins dans certains cas, être compliqué d'étonnement, de crainte & de colère. La crainte fait reculer, & décolore les joues; l'étonnement fait reſter un moment immobile dans la même attitude; tous deux font ouvrir contre meſure les yeux & la bouche, & la colère enfin fait préſenter les bras au péril avec impétuoſité.

Mais ce dernier geſte n'a pas toujours lieu. Lorſque le péril s'offre tout-à-coup, & avec une force ſupérieure, les bras, au lieu de chercher à le repouſſer, & de ſe roidir contre lui, s'élévent comme pour demander du ſecours d'en haut.

Mais quand la crainte eſt extrême, l'homme ſe roule en quelque ſorte ſur lui-même, & cherche à ſe rendre le plus petit qu'il eſt poſſible, comme s'il pouvoit ſe ſouſtraire au danger, en lui offrant moins de ſurface.

Lorſqu'on entend une fâcheuſe nouvelle, ou le récit de quelque atrocité, on jette le corps en arrière, comme ſi l'objet qu'on ſe peint à l'imagination étoit préſent, & qu'on voulût s'en éloigner. Un projet hor-

Digitized by Google

rible qu'un homme forme lui-même, peut le faire reculer avec effroi, quand il ne s'eſt pas encore familiariſé avec ce qu'il a d'affreux.

Bien des perſonnes ont pu obſerver que c'eſt un mouvement naturel de reculer quand quelqu'un raconte quelque choſe d'incroyable. Seroit-ce que l'erreur étant un mal pour l'eſprit, on la fuit comme un objet effroyable, auſſi-tôt qu'on la reconnoît?

Une ſurpriſe très forte, même lorſqu'elle eſt agréable, a quelque choſe qui tient de l'effroi. Ainſi le premier mouvement eſt de reculer à l'aſpect imprévu d'un ami qu'on croyoit ou mort, ou dans un pays fort éloigné. Les yeux s'ouvrent plus qu'à l'ordinaire, comme pour s'aſſurer que c'eſt bien lui. Mais ſouvent les bras s'avancent comme pour ſaiſir & embraſſer l'objet, en même temps que le corps recule comme pour le fuir, & tandis que l'expreſſion des yeux reſſemble à celle de la terreur, la bouche ſourit & peint la joie.

La *colère* donne de la force à toutes les parties extérieures du corps; mais elle arme principalement celles qui ſont propres à attaquer, à ſaiſir, à détruire. Gonflées par le ſang & par les humeurs qui s'y portent en abondance, elles s'agitent d'un mouvement convulſif; les yeux enflammés roulent dans leurs orbites & lancent des regards étincelans; les mains, par des contractions violentes, & les dents par des grincemens effroyables, manifeſtent une eſpèce de tumulte & d'inquiétude intérieure. C'eſt ainſi que le ſanglier furieux ſemble aiguiſer ſes défenſes, & que le taureau labour la terre de ſes cornes, & jette en l'air des tourbillons de pouſſière. Les veines ſe gonflent, ſur-

Digitized by Google

tout autour du cou, aux tempes & sur le front; tout le visage est enflammé par la surabondance du sang qui s'y porte; mais cette rougeur livide ou pourprée ne ressemble pas au coloris enchanteur de l'amour: tous les mouvemens sont violens, impétueux; le pas est pesant & irrégulier.

Si le chagrin de l'insulte l'emporte sur le desir impétueux de la vengeance, le sang retourne au cœur, le feu des yeux s'éteint, une pâleur subite décolore le visage, les bras pendent le long du corps sans force & sans mouvement. Il se peut aussi que l'offense inattendue cause le saisissement de la surprise, & donne une pâleur qui ressemble à celle de l'effroi.

La colère, dans toute sa violence, rend l'homme si hideux, elle est si contraire à la belle nature qui est l'objet des imitations de l'artiste, qu'il doit éviter de la représenter, à moins qu'il n'y soit absolument obligé par son sujet: mais à peine se trouve-t-il jamais dans cette obligation, s'il est également judicieux & dans le choix de ses sujets, & dans celui des détails.

Nous avons parlé de la surprise affligeante; l'expression de la *surprise agréable* est bien différente. L'homme saisi d'une joie inattendue ne se suffit pas à lui-même, & cherche à répandre son existance sur tout ce qui l'environne, à s'unir à tout ce qui l'approche. Il aime sa manière d'être actuelle, au point d'aimer tout ce qui existe: il embrasse avec transport son ami, son ennemi, son valet, un inconnu. Est-ce une lettre qui cause sa joie? Il la baise, comme, dans la colère, on déchire, on foule aux pieds la lettre qui l'excite. Des larmes concourent à l'expression

Digitized by Google

de la grande joie; mais les yeux pleurent & la bouche rit.

Si la joie de l'homme eſt excitée par la ſatisfaction de ſes qualités perſonnelles, l'expreſſion varie ſuivant la différence des qualités qui cauſent cette ſatisfaction. Sa joie eſt-elle fondée ſur les graces de ſa perſonne ? Il cherche à développer ces graces, il les conſidère, il a le ſourire de la fatuité. L'eſt-elle ſur la fineſſe des moyens qu'il a ſu employer pour venir à ſon but ? Un ſourire fugitif ſe fera appercevoir ſur ſes joues & autour de ſes lêvres; ſon œil contracté acquerra plus de feu; ſi celui qu'il a trompé eſt préſent, il l'indiquera furtivement de l'index, & pour rendre le confident de la ruſe plus attentif à l'admirer, il le frappera légérement du coude. Son contentement intérieur ſe fonde-t-il ſur la ſupériorité de ſon eſprit, de ſes talens ? Il meſure par ſa hauteur corporelle ſes rapports avec ceux ſur leſquels il croit l'emporter : il lève la tête avec fierté, & toute ſa manière d'être devient d'autant plus concertée, d'autant plus froide, que le ſentiment de ſon propre mérite lui cauſe plus de ſatisfaction. S'agit-il de naiſſance, de rang, de fortune, de toutes les qualités enfin dont la jouiſſance dépend de l'effet qu'elles produiſent ſur les autres ? Alors le maintien tranquille & concentré du véritable orgueil dégénère en faſte & en vanité. Il ſemble qu'on cherche à faire du bruit pour ſe faire remarquer. Ainſi les mouvemens ſont grands, les jambes s'écartent l'une de l'autre pour occuper plus de terrein, les geſtes ſont libres & véhémens, les bras s'écartent volontiers du corps, comme ils s'en rapprochent dans la modeſtie; la tête ſe jette en arrière.

L'homme

Digitized by Google

L'homme qui réfléchit, qui compoſe, ſe félicite-t-il d'une idée gracieuſe ? Il ſe careſſe le menton en ſouriant : d'une idée ſpirituelle ; il ſe frappe le front : d'une idée difficile à trouver ; il ſe frotte les mains, il frappe ſur ſa table. Dans toutes ces expreſſions, la gaité anime le viſage ; la tête a l'élévation de l'orgueil.

Un ſentiment contraire à celui de l'orgueil eſt la *vénération*. Dans la préſence de l'objet qui l'inſpire, non ſeulement les muſcles des ſourcils, de la bouche & des joues deviennent moins fermes & s'affaiſſent ; mais il en eſt de même de tout le corps ; ſur-tout de la tête, des bras & des genoux. Lorſque les Orientaux croiſent leurs bras ſur la poitrine, tandis qu'ils inclinent le corps, ſans doute leur intention eſt d'indiquer, par ce geſte du recueillement, la profondeur du ſentiment dont ils ſont affectés : en ſerrant fortement les bras contre le corps, ils veulent déſigner la crainte qui, de même que la honte, touche de bien près à la vénération. La raiſon en eſt facile à deviner : car ſi l'on compare une force étrangère avec ſa propre foibleſſe, on doit éprouver de la crainte, & l'on ne peut ſe défendre d'un ſentiment de honte, quand on compare ſes imperfections aux qualités d'un être plus parfait.

Par l'effet de ces deux ſentimens, celui qui révère doit tendre à ſe tenir loin de l'objet révéré : l'homme rempli de vénération ſe croit indigne de tout commerce intime avec l'être ſupérieur qui lui en impoſe ; il s'en tient à une certaine diſtance, & cet eſpace devient le ſymbole phyſique de la différence morale qu'il met entre lui & la perſonne qu'il reſpecte.

Digitized by Google

L'homme orgueilleux au contraire s'approche de ceux qui l'environnent au point de les gêner, de les froisser, de les heurter.

Dans *l'amour*, la tête est languissamment penchée d'un côté, les paupières se rapprochent plus qu'à l'ordinaire, l'œil est dirigé vers l'objet seulement avec douceur; la bouche est entrouverte, la respiration lente, & de temps en temps coupée par un profond soupir; tout le corps est replié sur lui-même, les bras tombent négligemment le long du corps. Ces symptomes, accompagnées d'une expression de langueur & de défaillance, sont plus ou moins marqués suivant que la passion est plus ou moins vive.

Le but de cette passion est l'union des deux amans. L'amant timide se contente de tendre à cette union en touchant d'une main tremblante le vêtement de l'objet aimé. Plus hardi, il ose lui toucher un doigt, lui prendre la main, l'embrasser, l'entrelacer dans ses bras, le presser contre son cœur, reposer sa tête sur son sein.

Le jeu du *mepris* est la bouffissure de l'orgueil; mais, dans ce dernier sentiment, celui qui l'éprouve est plus occupé de ses propres perfections, & dans le premier des imperfections d'autrui. Les marques du mépris sont de détourner le corps & de se présenter de côté, de lancer d'un air fier un regard rapide & quelquefois aussi jetté négligemment par dessus l'épaule, comme si l'objet n'étoit pas digne d'un examen plus attentif & plus sérieux. Il arrive souvent qu'on y associe l'expression du dégoût par le nez froncé & la levre supérieure un peu élevée. Quand celui qu'on méprise paroît avoir une idée trop avantageuse de lui-

Digitized by Google

même, & vouloir oppoſer la fierté au dédain, l'œil le meſure alors d'un air railleur, tandis que la tête ſe penche un peu de côté, comme ſi, de ſa hauteur, on avoit de la peine à appercevoir toute la petiteſſe de cet homme : les épaules s'élevent; un ris dédaigneux & mêlé de pitié annonce le contraſte que l'on remarque entre la grandeur imaginaire de l'objet mépriſé & ſa petiteſſe réelle.

Le jeu de la *honte* varie ſuivant les circonſtances. Quelquefois la *honte* arrête ſur la place, quelquefois elle fait prendre la fuite. Quelquefois celui que l'on couvre de *honte* cherche à détruire par ſa préſence & par une feinte fierté l'opinion déſavantageuſe qu'on a conçue de lui. Tantôt il accompagne de mouvemens gauches & confus ſes excuſes balbutiées; tantôt par une attitude roide & immobile, accompagnée d'un ſilence morne & d'un découragement complet, il avoue ſon impuiſſance à ſe ſouſtraire à l'affront mérité. La *honte* rend quelquefois abſolument immobile : on baiſſe les yeux, on plie, on chiffonne quelque partie de ſon vêtement; on ſe tourne de côté, pour être plus certain de ne pas rencontrer les yeux de celui dont on fuit les regards, & le menton ſe colle ſur la poitrine.

La *ſouffrance* eſt une affection inquiete & active qui ſe manifeſte par la tenſion des muſcles; c'eſt une lutte intérieure de l'ame contre une ſenſation douloureuſe; c'eſt un effort pour s'en débarraſſer & la ſurmonter. *L'abbattement* ou la *mélancolie* eſt au contraire une affection foible & paſſive; c'eſt un relâchement total des forces, une réſignation muette & tranquille, ſans réſiſtance ni contre la cauſe, ni même contre le

ſentiment du mal. Ou la cauſe du mal eſt ſupérieure à nous, ou elle ne peut plus être repouſſée : ainſi nous ne voulons, ou pour mieux dire, nous ne pouvons penſer à la vengeance. Le ſentiment du mal a déja laſſé notre réſiſtance, épuiſé nos forces; par conſéquent il a déja perdu de ſa violence. Le premier ſentiment de Niobé privée de ſes enfans, fut l'étourdiſſement; le ſecond, la fureur de la douleur portée au ſuprême dégré; le troiſiéme ſeulement fut *l'abbattement* ou la *mélancolie*; car les Dieux, émus de pitié, ne la changèrent en rocher qu'après qu'elle fut de retour dans ſa patrie. Les Poëtes, par cette métamorphoſe, ont voulu indiquer le ſilence & l'immobilité de la profonde *mélancolie*. La douleur d'une mere, ſi cruellement privée de tous ſes enfans, doit en effet être immobile, l'ame eſt plongée toute entiere dans la contemplation de ſon malheureux ſort; & comme elle n'eſt occupée que d'une ſeule idée, le corps entier doit, par analogie, n'avoir qu'une ſeule attitude. De-là réſulte l'inſenſibilité; car une *mélancolie* profonde, & livrée à ſes idées ſombres, eſt indifférente à tout ce qui l'entoure; elle ne voit point les actions d'autrui, elle n'en entend pas les diſcours; aucun objet ne peut lui faire lever ſes regards plongés ſur la terre.

Le commencement de cette immobilité, de cette inſenſibilité qui ſe manifeſtent lorſque la *mélancolie* eſt parvenu au ſuprême degré, s'annonce déja par une certaine nonchalance, une certaine froideur, dans l'homme qui eſt ſaiſi par la *triſteſſe*. Tout en lui s'affaiſſe : la tête foible & lourde tombe du côté du cœur; les jointures de l'épine dorſale, du col, des

Digitized by Google

bras, des doigts, des genoux ſont relâchées; les joues ſont décolorées, & les yeux attachées ſur l'objet qui cauſe la *triſteſſe*; ou, s'il eſt abſent, les regards ſe fixent vers la terre; tout le corps même s'y panche; le mouvement de tous les membres eſt lent, ſans force & ſans vie; la marche eſt embarraſſée, lourde & ſi traînante qu'on diroit que des liens empêchent les jambes de faire leurs fonctions. Comme on ne prend plus d'intérêt aux objets environnans, on néglige le ſoin de plaire, & par conſéquent on néglige ſes vêtemens & ſa chevelure. Ajoutez à ces traits la pâleur des joues, la tête ſouvent légerement ſoutenue par la main, à la hauteur du front, & dans cette attitude, les yeux couverts par les doigts, la bouche ouverte, la reſpiration lente, entrecoupée par de profonds ſoupirs.

Tout, dans la triſteſſe, marque l'abbattement; tout, dans la *ſouffrance*, marque l'activité. Les traits du viſage & les mouvemens décelent le combat intérieur de l'ame avec le ſentiment du mal. L'homme qui ſouffre n'eſt pas, comme le mélancolique, dans un état de foibleſſe; mais dans un état d'oppreſſion & d'angoiſſes. Les angles des ſourcils s'élevent vers le milieu du front ridé, & vont, pour ainſi dire, au devant du cerveau troublé & agité par une forte tenſion; tous les muſcles du viſage ſont tendus & en mouvement; l'œil eſt rempli de feu, mais ce feu eſt vague & vacillant; la poitrine s'éleve rapidement & avec violence; la marche eſt preſſée & peſante; tout le corps s'allonge, s'étend & ſe contourne, comme s'il avoit un aſſaut général à ſoutenir; la tête, jettée en arrière, ſe tourne de côté en jettant un regard

Digitized by Google

ſuppliant vers le ciel; les épaules s'élevent avec une violente contraction; tous les muſcles des bras, des jambes ſe roidiſſent : les doigts, les orteils éprouvent différentes contractions convulſives ſuivant l'intenſité de la douleur. Lorſque les pleurs coulent, ce ne ſont pas ces larmes gonflées & iſolées qui s'échappent des yeux de l'homme qui n'a pu aſſouvir ſa colere; ce ne ſont pas non plus ces larmes douces & ſilencieuſes du mélancolique, qui d'elles-même coulent des vaiſſeaux pleins & relâchés; c'eſt un torrent qu'une commotion viſible de la machine entière & les ſecouſſes convulſives de tous les muſcles du viſage expriment avec force des glandes lacrymales.

La *ſouffrance* ayant par ſa nature tant d'activité, on comprendra que, même dans ſes attaques médiocrement violentes, l'homme doit ſe livrer à toute ſorte de mouvemens indéterminés, & que, s'agitant dans tous les ſens, tantôt il s'élancera en ſuivant des directions irrégulieres, tantôt il errera à l'aventure, tourmenté par ſon anxiété. L'individu qui ſouffre reſſemble au malade qui, éprouvant dans toutes les ſituations des inquiétudes & un malaiſe, eſpère toujours trouver une place moins incommode, & qui toujours, ſe tournant de côté & d'autre, la cherche ſans jamais la rencontrer. Lorſque la ſouffrance va juſqu'au déſeſpoir, alors ces mouvemens irréguliers, cauſés par une anxiété intérieure, deviennent violens : dans cet état, l'homme ſe jette à terre, ſe roule dans la pouſſiere, s'arrache les cheveux, ſe déchire le front & le ſein.

Il y a des affections qui s'expriment par un nom ſimple, & qui cependant ſont réellement compoſées.

Digitized by Google

La *gratitude* eſt de ce nombre. Quel que ſoit le motif qui détermine un cœur reconnoiſſant à la manifeſter, elle ne peut ſe caractériſer par des traits qui lui ſoient propres : & ſi elle ne ſe manifeſte pas ſimplement ſous les traits de l'amour ou de la vénération, il faut qu'elle adopte une nuance intermédiaire, qui tienne de ces deux ſentimens, parcequ'en effet, elle eſt compoſée de l'un & de l'autre.

La *pitié* ne peut ſe rendre que par le jeu compoſé de l'expreſſion de la *bonté* & de la ſouffrance, puiſqu'elle conſiſte en une bonté qui nous fait ſouffrir au ſpectacle des maux d'autrui.

L'*envie* ne peut ſe diſtinguer de la ſouffrance & de la haine, que par le deſir acceſſoire de ſe cacher à tous les yeux, & par le regard furtif & baiſſé de cette honte qui, dans une ame encore tant ſoit peu ſenſible, accompagne toujours cette paſſion baſſe & mépriſable.

Le *ſoupçon* ne ſe trahira qu'en ajoutant à l'expreſſion du chagrin ſecret, le regard fournois & inquiet de la curioſité, & en faiſant prêter à l'homme ſoupçonneux, avec anxieté, l'oreille à toutes les converſations qu'il croit capables de lui procurer quelques découvertes. S'il a des témoins, il s'écarte, & tâche de paroître ne pas écouter.

La *clémence* ne peut devenir viſible, que lorſque l'air aimable de la bonté eſt accompagné de l'expreſſion de la ſupériorité, qui deſcendant, pour ainſi dire, du haut de ſa grandeur, permet à l'autre ſentiment de ſe développer.

L'*eſpérance*, qui ne voit le bonheur que dans l'avenir, n'eſt jamais entièrement dégagée de crainte ;

elle ne pourra donc se peindre sur le visage, que par l'expression du desir avec un mêlange de crainte & de joie..

Le reste de l'ouvrage de M. Enghel n'est point applicable aux arts qui nous occupent: D'ailleurs il suffit d'avertir les artistes de l'attention qu'ils doivent donner à la *pantomime* : c'est dans une observation assidue de la nature qu'ils en apprendront toutes les nuances. (*Article extrait des Idées sur le geste, par M.* ENGHEL.)

PAPILLOTER: (V. n.) On dit qu'un tableau *papillote* quand les lumières, au lieu d'y être établies par grandes masses, y sont dispersées par petites parties, & font à peu-près l'effet que produisent sur la tête des papillotes qu'on peut compter une à une. L'œil qui cherche toujours ou le repos, ou un seul objet d'attention, est fatigué de tant de petites lumières, qui l'appellent de tous les côtés à la fois. Le *papillotage* en peinture est opposé à l'accord, à l'harmonie. La sculpture peut aussi *papilloter*, quand elle offre trop de petites parties qui reçoivent des lumières étroites & portant de petites ombres. Comme les dessins ombrés & terminés, & les estampes sont des ouvrages de peinture monochrome, ou d'une seule couleur, ils peuvent papilloter comme les tableaux.

PARLANT. (Part.) On dit qu'un portrait est *parlant* quand il est d'une ressemblance frappante. Cette expression étoit en usage chez les Grecs dès le temps d'Anacréon ; il dit à un portrait peint à l'encaustique ; *cire, tu vas parler.*

Digitized by Google

Un portrait qui offre une reſſemblance groſſière, & qui n'eſt, pour parler le langage des atteliers, qu'une *mauvaiſe charge*, eſt ſouvent ce que le vulgaire apelle un portrait *parlant*. Cependant loin de parler, il n'a pas même l'apparence de vivre. Un portrait ne ſera *parlant*, aux yeux des connoiſſeurs, que lorſqu'il ſera fait artiſtement, que lorſque l'expreſſion l'animera d'un eſprit de vie. L'expreſſion eſt, dans tous les genres, la première partie de l'art, puiſque c'eſt par elle ſeule que la toile ou le marbre reſpire.

PARTIE. (ſubſt. fem.) Dans le deſſin, on entend ſouvent par ce mot les différentes *parties* du corps humain. Quand on dit qu'il faut ſoigner les *parties*, on veut faire entendre qu'il faut bien étudier & tâcher de rendre avec préciſion les bras, les jambes, les extremités &c. Il ne ſuffit pas de donner une idée vraiſemblable du tout enſemble, on doit encore rendre avec exactitude les différentes *parties*.

On ſe ſert auſſi du mot *parties* pour déſigner les différentes diviſions de l'art de peindre. Ces principales *parties* ſont 1°. la compoſition, qui embraſſe l'invention, la diſpoſition, l'ordonnance, & qui comprend auſſi l'agencement de chaque objet en particulier. 2°. le deſſin qui, dans ſa ſignification la plus ſtricte, ne comprend que ce qui concerne les formes, & qui, ainſi reſtreint, eſt encore d'une immenſe étendue & d'une extrême difficulté. 3°. Le clair-obſcur qui donne le relief aux objets, qui les détache les uns des autres & qui comprend tous les effets qu'opérent dans la nature la lumière & ſa privation. 4°. La couleur qui exprime l'apparence des objets; car ils ne

Digitized by Google

ſe montrent à nos yeux que colorés. 5°. L'expreſſion par qui tout reçoit le mouvement qui lui convient. Ces *parties* ſont eſſentielles à l'art de peindre. L'art ne peut exiſter ſans la compoſition, puiſqu'il ne peut opérer ſans compoſer. Il ne peut exiſter ſans le deſſin, puiſqu'il ne peut opérer que ſur les formes. Il ne peut exiſter ſans le clair-obſcur, puiſque les objets ne ſe diſtinguent à nos regards, que parce qu'ils ſe détachent les uns des autres. Il ſe réduiroit au camayeu s'il négligeoit la couleur qui rend ſeule l'apparence naturelle des objets. Il ne produiroit aucune imitation du vrai, s'il étoit privé de l'expreſſion.

L'art ne peut donc exiſter dans ſa plénitude que par la réunion de ces différentes *parties* : cependant aucun artiſte ne peut les réunir toutes au plus haut degré de perfection : on peut donc encore demander leſquelles de ces *parties* doivent mériter la préférence.

Il ſemble que le ſujet ſoumis à l'art de peindre étant les formes, c'eſt le talent de repréſenter ces formes qui en eſt la première partie : & que les formes étant fauſſes & à contre-ſens ſi elles ne s'accordent pas avec le mouvement qu'elles doivent avoir dans l'action ſuppoſée, l'expreſſion obtient le ſecond rang. Cette opinion ſemble être adoptée par les meilleurs juges de l'art, puiſqu'ils accordent une grande eſtime à des deſſins au ſimple trait, quand les formes y ſont purement & ſavament rendues, & que l'expreſſion en eſt juſte. On pourroit ajouter que ſi les formes ont le premier rang dans l'ordre naturel, l'expreſſion obtient ce rang dans l'ordre de prééminence, puiſqu'elle domine ſur les formes elles mêmes, en reglant leurs mouvemens.

Digitized by Google

Mais les ouvrages où ne ſont établies que les formes & l'expreſſion ont un grand déſavantage : rien ne s'y diſtingue nettement, aucun objet ne s'y détache d'un autre, aucun corps n'a de relief; on ne peut y déméler une figure qu'en ſuivant le trait dans toute ſon étendue : pour fixer la vue, pour lui épargner un travail difficile, il faut donc détailler les objets par les effets de la lumiere & de l'ombre; le clair-obſcur ſera donc la troiſieme *partie* de l'art. Ainſi un ouvrage diſtingué par la beauté du deſſin, par la vérité de l'expreſſion & par une intelligence au moins ſuffiſante du clair-obſcur ſera un ouvrage précieux. Telles étoient les belles friſes du Polidore : telles ſont des griſailles faites par de grands maîtres, de beaux deſſins terminés, de belles eſtampes : toutes eſpeces de peintures monochromes.

Un très grand talent dans une ou deux *parties* ; même inférieures, de l'art, fait oublier la foibleſſe de l'artiſte dans les autres *parties*. Ainſi quoique nous ayons regardé comme les principales *parties* de l'art, le deſſin, l'expreſſion & le clair-obſcur, Rembrandt eſt mis au rang des plus grands maîtres pour avoir excellé dans la couleur. La *partie* de la compoſition, en ſuppoſant une grande foibleſſe dans toutes les autres, ne ſuffiroit pas à la gloire d'un artiſte, comme un poëme mal écrit ſur un bon plan ne fait pas la réputation d'un poëte. L'exécution ſemble n'être qu'une *partie* ſubalterne, & cependant elle procureroit au peintre plus de ſuccès, comme de beaux vers faits ſur un mauvais plan procurent des applaudiſſemens au poëte.

» Dans les ouvrages d'un même genre, comme par

Digitized by Google

» exemple de la peinture d'hiſtoire, dit M. Reynolds, » ouvrages qui ſont compoſés de différentes *parties*, » la perfection dans une *partie* inférieure, portée à » un très haut dégré, rendra un ouvrage très eſtima- » ble, & dédommagera, en quelque ſorte, des qua- » lités ſupérieures qui peuvent y manquer. C'eſt le » devoir du connoiſſeur de ſavoir diſtinguer chaque » *partie* de la peinture, & de l'eſtimer ſuivant qu'elle » le mérite. De cette manière, le Baſſan même ne lui » paroîtra pas indigne de ſon attention ; car quoique » ce peintre manque abſolument d'expreſſion, (*) » de ſens, de grace, & d'élégance, on peut néan- » moins le regarder comme eſtimable par le goût » admirable qui regne dans ſon coloris, & qui, dans » ſes meilleurs ouvrages, eſt peu inférieur à celui du » Titien.

» Puiſque j'ai nommé le Baſſan, je dois également » lui rendre la juſtice d'avouer que quoiqu'il n'ait pas » aſpiré à la dignité d'exprimer les caracteres & les » paſſions de l'homme, il y a cependant peu de pein- » tres qui puiſſent lui être comparés par la fidélité & » la vérité avec leſquelles il a repréſenté toutes ſortes » d'animaux, & leur a donné ce que les peintres ap- » pellent propriété de caractére.

(*) Je crois qu'un artiſte qui manqueroit abſolument d'expreſſion, n'obtiendroit aucune eſtime. Le Baſſan manquoit abſolument, comme le dit M. Reynolds, de l'expreſſion des affections de l'ame, mais du moins ſes figures avoient l'expreſſion de la vie ; leurs mouvemens étoient juſtes pour des perſonnages qu'aucune paſſion n'affectoit. Comme ordinairement l'art a pour ſujet des êtres vivans, il ne peut ſe paſſer de l'expreſſion de la vie, & c'eſt ce que je ſerois tenté d'appeller le premier dégré de l'expreſſion.

Digitized by Google

» Au Baſſan, nous pouvons joindre Paul Véroneſe » & le Tintoret, à cauſe de leur totale négligence » dans la *partie* eſſentielle de l'art, ſavoir, l'expreſſion » des paſſions. Cependant, malgré ces défauts con- » ſidérables, leurs ouvrages ſont eſtimés avec raiſon : » mais il faut ſe rapeller que ce n'eſt pas par ces » défauts qu'ils plaiſent, mais par leurs grandes beau- » tés dans d'autres parties, & en dépit même, pour » ainſi dire, de ces omiſſions. Ces beautés ſont fon- » dées, dans le rang qu'elles occupent, ſur des vé- » rités générales de la nature : Ces artiſtes ont bien » connu la vérité ; mais il n'ont pas ſu la dévoiler » toute entiere.

M. Reynolds ſemble avoir découvert la vraie ſource des ſuccès; c'eſt la vérité, ou du moins ſon apparence. L'artiſte qui excelle dans le deſſin rend la vérité des formes. Celui qui excelle dans le clair-obſcur, rappelle des effets vrais ou vraiſemblables, d'ombres & de lumières. S'il ſe diſtingue par l'expreſſion, il s'accorde avec la vérité des mouvemens de la nature. S'il eſt grand coloriſte, il étonne en imitant par des moyens difficiles la nature colorée. Mais s'il ne poſſede d'autre *partie* que la compoſition, il n'eſt pas vrai; car il a beau diſpoſer habilement les objets qui trouvent place dans ſon ouvrage, il ne peut ſéduire un ſeul inſtant, s'il n'exprime aucune des, vérités qui frappent ſans ceſſe nos ſens, celles de la forme, du mouvement, des effets de la lumiere & de ceux de la couleur.

Si l'exécution plaît, quoique toutes les autres *parties* ſoient médiocres & n'expriment énergiquement aucune vérité, c'eſt qu'elle montre beaucoup d'adreſſe, & qu'on ne voit pas ſans plaiſir opérer adroitement.

Digitized by Google

Peut-être l'énumération des *parties* qui entrent dans les arts qui tiennent au deſſin, pourroit-elle conduire à établir quel eſt celui de ces arts qui doit obtenir la première place. Nous avons compté cinq *parties* dans l'art de la peinture, en y comprenant l'exécution. Deux de ces *parties* manquent à la ſculpture; le clair-obſcur & le coloris.

On pourroit donc accorder la prééminence à la peinture, s'il avoit jamais exiſté un peintre qui eût excellé dans les cinq *parties* principales qui conſtituent ſon art. Mais comme on eſt obligé d'accorder les premiers rangs à ceux qui réuniſſent dans la peinture quelques *parties* de leur art à un haut dégré, on ne voit pas qu'un ſculpteur qui réuniroit dans la ſtatuaire, au même dégré, le même nombre de *parties*, dût leur être inférieur. Cette obſervation, ſi elle eſt juſte, établit l'égalité entre les deux arts. (*Article de M. Lévesque.*)

PARTIES, *comment traitées par les artiſtes Grecs.* Le profil grec eſt le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne preſque droite, ou marquée par une douce inflexion. Dans les figures du jeune âge, & ſurtout dans celles des femmes, cette ligne deſſine le front avec le nez. Cette forme ſimple, & belle par la ſimplicité & par l'unité qui en réſulte, ſe trouve bien plus rarement ſous un ciel âpre que ſous un climat doux; auſſi la beauté y eſt-elle bien plus rare. Les formes droites, ou pour s'exprimer avec plus de préciſion, les formes qui approchent de la ligne droite, conſtituent le grand; ce ſont elles qui produiſent les contours coulans & délicats.

Digitized by Google

On peut être conduit à connoître ce qui constitue la beauté, en examinant ce qui constitue la laideur. La laideur du profil devient de plus en plus choquante, à mesure qu'il s'éloigne davantage de la ligne qu'ont observée les anciens; plus l'inflexion du nez est forte, & plus le profil s'éloigne de la belle forme, & l'on chercheroit envain la beauté avec un mauvais profil. Il est donc prouvé qu'on se rapprochera d'autant plus du beau, qu'on sera plus près de la ligne tracée par les anciens.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à celui du beau. Les anciens écrivains, d'accord avec les anciens artistes, nous apprennent assez qu'ils donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & qu'ils mettoient le front élevé au rang des difformités. Si c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère de la beauté parfaite, sans doute le principe des anciens étoit inconteſtable. Le front n'est pas ordinairement élevé dans la première fleur de l'âge; il ne le devient que lorsqu'il se dégarnit de cheveux. Comme c'est le premier caractère de la dégradation du beau, ou même de la dégradation de la nature, il est assez prouvé que le beau se trouve dans le caractère opposé.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes; sans cela la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décriroit des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties entr'elles seroit détruit. Aussi le front arrondi, qui est le caractère des belles personnes,

Digitized by Google

ſe trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & ſurtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes; difformité dont nous nous reſſouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté. C'eſt un travers dont la poſtérité trouvera le témoignage dans les productions de nos arts.

On convient généralement que les grands yeux ſont les plus beaux : mais ce qui fait la beauté des yeux dans les ouvrages de l'art, c'eſt moins leur grandeur, que la forme de leur enchaſſement. Aux têtes idéales antiques, les yeux ſont toujours plus enfoncés qu'ils ne le ſont, en général, dans la nature, & par conſéquent l'os des ſourcils a plus de ſaillie. C'eſt que, dans les grandes figures, placées à une certaine diſtance de la vue, les yeux auroient peu d'effet ſans cet enfoncement. L'art, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne aux ſtatues plus de vie & d'expreſſion. Il eſt vrai que cette eſpèce de régle, pratiquée pour les grandes ſtatues, fut obſervée de même pour les petites figures & pour les médailles, & qu'elle donne à tous les ouvrages de l'art, de quelque genre qu'ils ſoient, un caractère de grandeur.

Les yeux, ſans s'écarter de cette forme déterminée, différent cependant dans les têtes de différentes divinités. La coupe de l'œil eſt grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conſerve l'air virginal par ſes paupières baiſſées : Vénus a les yeux petits; il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnoître que

Digitized by Google

que ce n'eſt pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté; & pour être bien convaincu de cette vérité, on n'a qu'à comparer les yeux de cette Vénus avec ceux qui leur reſſemblent dans la nature : on ſentira tout ce qu'ils ont de touchant. La paupière inférieure, légèrement tirée en haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La fineſſe des poils dont les ſourcils ſont formés eſt diſtinguée dans la ſtatuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux. Anacréon fait l'éloge des ſourcils arqués & qui ne ſont pas trop éloignés l'un de l'autre.

La levre inférieure eſt plus pleine que la ſupérieure, d'où naît cette inflexion qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. Il eſt très rare qu'on voye les dents aux bouches riantes même des ſatyres. Une ſtatue d'Apollon, au palais Conti, eſt la ſeule qui ait cette expreſſion. Les levres ſont ordinairement cloſes aux figures humaines, & entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux ſi agréable aux modernes, & qu'ils nomment foſſette. C'eſt un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté : on peut même dire que c'eſt un défaut, puiſqu'il interrompt l'arrondiſſement d'une forme qui tire ſa beauté de ſon unité. La foſſette doit être miſe au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits, pour caractériſer une reſſemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques antiques de divinités ; mais,

Digitized by Google

dans plusieurs, on peut soupçonner qu'elle est l'ouvrage d'un restaurateur moderne.

On en pourroit dire autant des fossettes qui se trouvent quelquefois aux joues. Quelque grace qu'elles puissent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de ces parties.

Les oreilles, si souvent négligées par les modernes, ont toujours été traitées avec le plus grand soin par les artistes de l'antiquité. Si, sur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, est simplement indiquée, on peut soutenir que l'ouvrage est moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point qu'on peut quelquefois reconnoître dans une tête mutilée, à la forme seule de l'oreille, la personne qui étoit représentée : par exemple, une oreille dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique une tête de Marc-Aurele. C'est du moins une règle de connoissance qu'établit Winckelmann ; nous laisserons juger à d'autres si elle doit être regardée comme infaillible

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à distinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit suivant la nature de la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne fin, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbres, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits :

Digitized by Google

car l'artiſte ſe conformoit alors à la nature du modèle. Aux têtes virginales des femmes, où les cheveux ſont relevés & noués derrière la tête, toute la chevelure eſt traitée par ondes & forme des cavités conſidérables qui répandent de la variété & produiſent des effets de clair-obſcur. Ainſi ſont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Quoique dans les antiques, le temps ait rarement conſervé les extrêmités, on ſait que les artiſtes cherchoient à donner la plus grande beauté à ces parties importantes. Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré. De petits trous aux jointures des doigts produiſent, par leur foible enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent une diminution inſenſible depuis l'origine juſqu'au bout, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Les articulations ne ſont point indiquées, & la dernière n'eſt pas, chez les anciens, recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général les ſculpteurs étudiaſſent ſoigneuſement cette partie, Polyclete avoit cependant acquis, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures des jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux ſont foiblement indiquées : le genou unit la cuiſſe à la jambe par une éminence douce & unie, que n'interrompent pas des concavités & des convexités. Notre antiquaire regarde comme les plus beaux genoux qui nous reſtent de l'antiquité, ceux de l'Apollon ſaurochtonios de la Villa-Borgheſe, ceux de l'Apollon qui a un cygne à ſes pieds de la Villa-Médicis, & ceux d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque auſſi qu'il eſt bien rare, dans la

Digitized by Google

nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes eſt grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faiſoient conſiſter la beauté de cette partie dans une élévation modérée : on ſait même que les femmes employoient des moyens pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroiſſement. Les mamelles des Nymphes & des Déeſſes ne ſont jamais ſurmontées par un mamelon ſaillant; caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. C'eſt une faute que commettent les modernes, quand ils donnent ce caractère à des figures qu'ils doivent ſuppoſer vierges : le Dominiquin l'a donné à la figure de la Vérité. (*Article extrait de* WINCKELMANN.)

PASSAGES (ſubſt. maſc.) *Paſſages & nuances* ont des rapports aſſez prochains; mais les *nuances* ſont les différens degrés d'intenſité d'une couleur, & les *paſſages* ſignifient, en peinture, l'uſage qu'on fait des nuances pour parvenir à l'harmonie & la vérité que préſente la nature.

On dit d'une tête peinte avec fineſſe quant à la couleur, qu'il y a dans la carnation, dans la manière dont cette tête eſt peinte, des *paſſages* d'une fineſſe, d'une legéreté extrême; des *paſſages* ſurprenans.

Les *paſſages* ſont donc, comme je viens de le dire, des nuances dégradées ou des tons mêlés, rompus, qui donnent à la couleur générale & au clair-obſcur une harmonie & une vérité dont on eſt frappé.

Digitized by Google

Ce que je dis aux articles *demi teinte*, *accord* & *harmonie*, a les rapports les plus immédiats avec le ſujet dont il eſt queſtion ici.

La nature offre ſans ceſſe au peintre des tons imperceptiblement dégradés & c'eſt ce qui fait la difficulté pour les artiſtes qui commencent à peindre, de diſtinguer & de ſaiſir les *paſſages* fins du clair-obſcur qui donnent le parfait relief aux objets, & les *paſſages* fins de la couleur, qui en font le charme.

La connoiſſance de ces procédés de la nature s'acquiert par l'obſervation & par l'étude des ouvrages des maîtres qui en ont été les mieux inſtruits. L'heureuſe application qu'en fait l'Artiſte dépend de l'habitude qu'il contracte de peindre d'après la nature, en méditant attentivement ſur cette partie. Cette habitude particuliere conduit à *finir* & quelquefois même à trop *terminer*. Les Hollandois & l'école Lombarde offrent des artiſtes qui ont fait l'uſage le plus ſavant de la fineſſe des *paſſages*. Rubens en a ſupérieurement connu l'art, mais il le laiſſe ſouvent trop appercevoir. On peut, à l'aide de ce défaut qui ſe fait ſentir dans quelques-uns de ſes ouvrages, étudier l'artifice des *paſſages*, parce qu'ils ſont déſignés d'une maniere plus ſenſible que dans les tableaux de pluſieurs autres maîtres. Van-Dyck les cache plus finement; on a peine à les appercevoir dans Gerard Dow, & le peintre le plus parfait à cet égard ſeroit ſans doute celui dans les ouvrages duquel les *paſſages* & les dégradations ſeroient auſſi imperceptibles que dans la nature.

Les *paſſages* ſont donc, en quelque ſorte, les tranſitions de la couleur & l'on ſait que les tranſitions ſont d'autant plus parfaites qu'elles ſont inſenſibles. Le plus

Digitized by Google

ſouvent dans les ouvrages d'eſprit ; elles ſont trop viſibles ; mais il eſt vrai que, lorſqu'elles ſont heureuſes, on leur pardonne ce défaut : c'eſt que, dans les Arts que j'ai en vue, l'imagination peut avoir une grande part à l'artifice des tranſitions, au lieu que dans les *paſſages* des tons & des couleurs, la nature ſeule impoſe des loix ſéveres. Auſſi les tranſitions ont-elles, dans les ouvrages d'eſprit, des différences plus marquées que les *paſſages* n'en ont dans la peinture; car il eſt, comme ont le ſait, des tranſitions qui appartiennent au plan bien médité, des tranſitions ingénieuſes, qui tiennent à l'ordre des idées, enfin des tranſitions qui conſiſtent dans les tours & même qu'on établit par les différentes acceptions des mots.

On peut bien dire auſſi qu'il y a des *paſſages* qui tiennent à la compoſition & à la diſpoſition des objets d'un tableau; mais ce qu'on entend pour l'ordinaire & le plus généralement par le mot *paſſages* en peinture, eſt ſimplement la tranſition d'un ton à un autre & des lumieres aux ombres. Je ne me permets ces raprochemens des parties des différens arts, que pour montrer, par les détails dans leſquels j'entre, combien on s'expoſe à en abuſer, lorſqu'on n'a pas aſſez de connoiſſance de leur théorie & de leur pratique.

(*Article de M.* WATELET.)

ADDITION au mot *paſſages* (*).

On ſe ſert de ce mot dans l'art ; d'abord, dans un

(*) Nous remarquerons ici que, ſuivant les circonſtances, ce mot s'emploie au ſingulier & au pluriel dans tous les ſens.

Digitized by Google

ſens général, pour exprimer la tranſition d'un effet à l'autre dans différentes parties de l'art: ainſi, en parlant du deſſin, on doit dire le paſſage du muſcle deltoïde au biceps doit être très-ſenſible à raiſon de leur ſituation & de leurs formes differentes. Rubens a ſçu rendre merveilleuſement le *paſſage* de la douleur au plaiſir dans *l'expreſſion* de Marie de Médicis à l'inſtant où elle vient de mettre un fils au monde. On dit le *paſſage* de l'ombre au clair doit être inſenſible, ſurtout dans les objets circulaires.

En ſecond lieu, on ſe ſert du mot *paſſage* dans un ſens abſtrait, par rapport au coloris. L'admiration que les artiſtes donnent aux *paſſages* fins, légers, &c. dont parle M. Watelet dans l'article précédent, ne ſe rapporte qu'aux *paſſages* d'une teinte à une autre dans le même objet. Tachons de rendre cette définition ſenſible. Par exemple : la couleur des tempes eſt d'un violet fin dans les belles peaux : lorſqu'il eſt queſtion d'en joindre la teinte avec la couleur plus rouge des joues, & auſſi avec la différence que produit la naiſſance des cheveux, il faut pour réuſſir excellemment que cette variété de teintes ſoit ſenſible ſans être tranchée, & que l'artiſte paſſe de l'une à l'autre, ſans que le mélange leur faſſe rien perdre de leur fraîcheur, & de leur franchiſe. Le même mérite doit avoir lieu lorſqu'il eſt queſtion de lier la peau fine du col à celle du viſage qui eſt plus épaiſſe, & en général toutes les fois que deux couleurs différentes ſur la même chair ſe ſuivent immédiatement.

Il eſt encore une circonſtance où, dans la peinture, le mot *paſſage* eſt un terme propre; c'eſt à l'occaſion des demi-teintes données au ton qui ſe trouve entre

Digitized by Google

le clair & l'ombre. Si ces teintes n'ont éprouvé aucune altération par le maniment du pinceau & la fonte néceſſaire à l'effet, ſi enfin elles ont conſervé toute leur fraîcheur, alors ce ſont de beaux *paſſages*. Mais cette maniere de s'exprimer eſt toujours relative au coloris, & jamais à la juſteſſe du ton. Car ſi cela s'entendoit du clair-obſcur, cette expreſſion ſeroit auſſi d'uſage pour le deſſin, cependant on ne dit point d'un deſſin dont l'effet eſt bon : voilà de beaux *paſſages*, des *paſſages* fins &c.

Telles ſont les véritables acceptions du mot *paſſage* dans l'art de peindre ; c'eſt ainſi qu'il eſt employé par les gens qui connoiſſent ſon langage : car dans les autres parties de cet art, le ſens de ce mot eſt commun avec l'emploi qu'on en fait pour tous les beaux arts : eloquence, ſculpture, poëſie &c. Boileau n'a-t-il pas dit, art poëtique ?

Paſſez du grave au doux, du plaiſant au ſévère.

Quant à l'eſtime qu'on doit faire des *paſſages* vrais, elle a ſa ſource non-ſeulement dans leur *franchiſe*, & dans leur fraîcheur ; mais encore dans leur rareté. Car ailleurs que dans Vandick, le Titien, & quelques autres artiſtes Venitiens, il ſeroit difficile de rencontrer des *paſſages* d'une grande excellence. Ceux de Rubens, de Rembrandt ſont à la vérité frais, & bien différenciés ; mais trop tranchés ; ceux du Guide, de l'Albane, & même du Correge (ſi on en excepte le beau Tableau de Parme) quoique très fins dans leurs paſſages, perdent par leur fonte, les différences des teintes de la peau. (*article de M.* ROBIN.)

PASSIONS (ſubſt. fem. plur.) On déſigne par ce

Digitized by Google

mot toutes les affections de l'ame, toutes ſes modifications; même la tranquillité : car le mot grec *pathos*, d'où il tire ſon origine, ne ſignifie pas ſeulement les agitations de l'ame, mais toutes les modifications dont elle ſe rend compte à elle-même; ſi elle ne s'en rend pas compte, elle eſt alors dans l'apathie. Ainſi le mot *paſſion* eſt ſynonyme de ſentiment, de ſenſation, & l'ame ne ceſſe d'être paſſionnée que lorſqu'elle ceſſe de ſentir. C'eſt donc faute d'avoir connu le ſens propre & originel du mot *paſſions*, qu'on a critiqué le Brun d'avoir mis au nombre des *paſſions* la *tranquillité*. L'ame tranquille eſt dans un état de *paſſion*, lorſqu'elle a la conſcience de ſa tranquillité.

Le Brun, célèbre entre les peintres de l'école françoiſe, a compoſé relativement à ſon art un traité des *paſſions*, & s'eſt attaché à décrire les différens effets qu'elles produiſent ſur les parties extérieures. Cet ouvrage eſt élémentaire, & ſa brieveté nous permet de le reproduire ici.

Discours de M. le BRUN ſur le caractère des paſſions.

L'Expreſſion eſt une naïve & naturelle reſſemblance des choſes que l'on a à repréſenter. Elle eſt néceſſaire, elle entre dans toutes les parties de la peinture, & un tableau ne ſauroit être parfait ſans l'expreſſion. C'eſt elle qui marque les véritables caractères de chaque choſe; c'eſt par elle que l'on diſtingue la nature des corps, que des figures ſemblent avoir du mouvement, & que tout ce qui eſt feint paroit être vrai.

Elle eſt auſſi bien dans la couleur que dans le deſ-

Digitized by Google

ſin : elle doit encore être dans la repréſentation des payſages, & dans l'aſſemblage des figures.

L'expreſſion eſt auſſi une partie qui marque les mouvemens de l'ame & rend viſibles les effets de la paſſion. Le nombre des ſavans qui ont traité des paſſions eſt ſi grand, que l'on ne peut que répéter ce qui eſt dans leurs écrits pour donner aux étudians en peinture une notion plus ſenſible de ce qui concerne cet art.

1°. La *paſſion* eſt un mouvement de l'ame qui réſide en la partie ſenſitive qui lui fait parvenir ce qui ſemble lui être bon, & fuir ce qui lui paroît être mauvais. Ce qui cauſe à l'ame quelque *paſſion*, fait faire au corps certains mouvemens, & produit certaines altérations. Il eſt donc néceſſaire d'exprimer quels ſont ces mouvemens, & ce que c'eſt qu'action.

L'action n'eſt autre choſe que le mouvement de quelque partie, & le changement ne ſe fait que par le changement des muſcles.

Les muſcles n'ont de mouvement que par l'extrémité des nerfs qui les traverſent ; les nerfs n'agiſſent que par les eſprits qui ſont contenus dans les cavités du cerveau, & le cerveau ne reçoit les eſprits que du ſang qui paſſe continuellement par le cœur, qui l'échauffe & le raréfie de telle ſorte qu'il produit un certain air ſubtil qui ſe porte au cerveau & le remplit. Le cerveau ainſi rempli, renvoye de ces eſprits aux autres parties par les nerfs qui ſont comme autant de filets ou tuyaux qui portent ces eſprits dans les muſcles en plus ou moins grande quantité, ſelon

Digitized by Google

qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appellés (1).

Ainsi le muscle qui agit le plus, reçoit le plus d'esprits & parconséquent devient plus enflé que les autres qui en sont privés, & qui, par cette privation, paroissent plus lâches que les autres.

Quoique l'ame soit jointe à toutes les parties du corps, il y a néanmoins diverses opinions touchant le lieu où elle exerce plus particulièrement ses fonctions. Les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique & que toutes les autres sont doubles (2) : comme nous avons deux yeux & deux oreilles, & que tous les organes de nos sens extérieurs sont doubles, il

(1) Cette théorie que le Brun rapporte avec confiance d'après Descartes, n'a pas été confirmée par l'observation. Si les nerfs ont un fluide, il est de la même nature que la moële spinale, qui n'est pas spiritueuse. D'autres physiologistes ont comparé les nerfs aux cordes d'un instrument; mais les cordes d'un instrument sont tendues, & l'on n'observe pas cette tension dans les nerfs. Il faut donc que les artistes consentent à ignorer des causes qui ont échappé jusqu'ici à la sagacité & aux recherches des naturalistes; mais ils doivent connoître les effets, & quelle que soit leur cause, ils sont tels que le Brun les établit.

(2) Il a été prouvé que cette glande, qu'on appelle pinéale, n'est pas le siége du sentiment & de la pensée. La manière dont l'ame agit sur le corps, est du nombre des connoissances qui nous sont refusées. Le temps des artistes est trop précieux, pour qu'ils doivent le perdre à étudier les systêmes métaphysiques, ou plutôt les romans que l'on a créés pour expliquer ce mystère, par cette passion naturelle aux hommes de s'obstiner à poursuivre ce qui leur échappera toujours.

Digitized by Google

faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images viennent par les deux yeux, où les deux impreſſions qui viennent d'un ſeul objet par les deux organes des autres ſens, ſe puiſſent aſſembler en une, avant qu'elle parvienne à l'ame, afin qu'elle ne lui repréſente pas deux objets au lieu d'un. D'autres diſent que c'eſt au cœur, parce que c'eſt en cette partie qu'on reſſent les paſſions; & pour moi, c'eſt mon opinion que l'ame reçoit les impreſſions des paſſions dans le cerveau, & qu'elle en reſſent les effets au cœur. Les mouvemens extérieurs que j'ai remarqués me confirment beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philoſophes ayant donné deux appétits à la partie ſenſitive de l'ame, ont logé dans l'appétit concupiſcible les paſſions ſimples, & dans l'appétit iraſcible, les plus farouches, & celles qui ſont compoſées: car ils veulent que l'amour, la haine, le deſir, la joie, la triſteſſe ſoient renfermés dans le premier, & que la crainte, la hardieſſe, l'eſpérance, le déſeſpoir, la colère & la peur réſident dans l'autre. D'autres ajoutent l'admiration qu'ils mettent la première, enſuite l'amour, la haine, le deſir, la joie, la triſteſſe; & de celles-ci ſont dérivées les autres qui ſont compoſées, comme la crainte, la hardieſſe, l'eſpérance. Il ne ſera donc pas hors de propos de dire quelque choſe de la nature de ces deux *paſſions* pour les mieux connoître avant que de parler de leurs mouvemens extérieurs. Nous commencerons par l'admiration.

L'admiration eſt une ſurpriſe qui fait que l'ame conſidère avec attention les objets qui lui ſemblent rares & extraordinaires; cette ſurpriſe a tant de pou-

Digitized by Google

voir, qu'elle pouſſe quelquefois les eſprits vers le lieu où eſt l'impreſſion de l'objet, & fait qu'elle eſt tellement occupée à conſidérer cette impreſſion, qu'il ne reſte plus d'eſprits qui paſſent dans les muſcles, ce qui fait que le corps devient immobile comme une ſtatue, & cet excès d'admiration cauſe l'étonnement, & l'étonnement peut arriver avant que nous connoiſſions ſi l'objet eſt convenable ou s'il ne l'eſt pas. Il ſemble donc que l'admiration ſoit jointe à l'eſtime ou au mépris ſuivant la grandeur de l'objet ou la petiteſſe. De l'eſtime vient la vénération, & du ſimple mépris le dédain. Mais lorſqu'une choſe nous eſt repréſentée comme bonne à notre égard, elle nous fait avoir pour elle de l'amour ; & lorſqu'elle nous eſt repréſentée comme mauvaiſe ou nuiſible, elle excite en nous la haine.

L'amour eſt donc une émotion de l'ame cauſée par des mouvemens qui l'invitent à ſe joindre de volonté aux objets qui lui paroiſſent convenables.

La haine eſt une émotion cauſée par le mépris qui incite l'ame à vouloir être ſéparée des objets qui ſe préſentent à elle comme nuiſibles.

Le deſir eſt une agitation de l'ame cauſée par les eſprits qui la diſpoſent à vouloir des choſes qu'elle ſe repréſente lui être convenables. Ainſi on ne deſire pas ſeulement la préſence du bien abſent, mais auſſi la conſervation du bien préſent.

La joie eſt une agréable émotion de l'ame en laquelle conſiſte la jouiſſance qu'elle a du bien que les impreſſions du cerveau lui repréſentent comme ſien.

La triſteſſe eſt une langueur déſagréable en laquelle conſiſte l'incommodité que l'ame reçoit du mal,

Digitized by Google

ou du défaut que les impreſſions du cerveau lui représentent.

PASSIONS COMPOSÉES. La *crainte* eſt l'appréhenſion d'un mal à venir; elle devance les maux dont nous ſommes menacés.

L'eſpérance eſt une forte opinion d'obtenir ce que l'on deſire. Lorſque l'eſpérance eſt extrême, elle devient *ſureté;* mais au contraire, l'extrême crainte devient déſeſpoir.

Le *déſeſpoir* eſt l'opinion de ne pouvoir obtenir ce que nous deſirons, & fait que nous perdons même ce que nous poſſédons.

La *hardieſſe* eſt un mouvement de l'appétit, par lequel l'ame s'élève contre le mal, afin de le combattre.

La *colère* eſt une agitation turbulente que la douleur & la hardieſſe excitent dans l'appétit, par laquelle l'ame ſe retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, & s'élève en même-temps contre la cauſe qui lui fait injure afin de s'en venger.

Il y a pluſieurs autres *paſſions* que je ne nommerai pas ici, me contentant ſeulement de vous en faire voir quelques figures : mais auparavant nous dirons quels ſont les mouvemens du ſang & des eſprits qui cauſent les paſſions ſimples.

On remarque que l'*admiration* ne cauſe aucun changement dans le cœur ni dans le ſang, ainſi que les autres paſſions. La raiſon en eſt, que n'ayant pas le bien ou le mal pour objet, mais ſeulement de connoître la choſe qu'on admire, elle n'a point de rap-

Digitized by Google

port avec le cœur ni le ſang deſquels dépendent tous les biens du corps.

Dans l'*amour*, quand il eſt ſeul, c'eſt-à-dire quand il n'eſt accompagné d'aucune forte joie, ni deſir, ni triſteſſe, le battement du pouls eſt égal, & beaucoup plus fort & plus grand que de coutume. On ſent une douce chaleur dans la poitrine, & la digeſtion ſe fait doucement dans l'eſtomac, enſorte que cette paſſion eſt utile pour la ſanté.

On remarque au contraire dans la *haine* que le pouls eſt inégal, plus petit, & ſouvent plus vif qu'à l'ordinaire. On ſent des chaleurs entremêlées de je ne ſais quelles ardeurs âpres & piquantes dans la poitrine, & l'eſtomac ceſſe de faire ſes fonctions.

Dans la *joie*, le pouls eſt égal & plus vif qu'à l'ordinaire; mais il n'eſt pas ſi fort ni ſi grand qu'en l'amour, & l'on ſent une chaleur agréable qui n'eſt pas ſeulement en la poitrine, mais qui ſe répand auſſi dans toutes les parties intérieures du corps.

Dans la *triſteſſe*, le pouls eſt foible & lent, & l'on ſent comme des liens autour du cœur qui le ſerrent, & des glaçons qui le gêlent & communiquent leur froideur au reſte du corps.

Mais le *deſir* a cela de particulier, qu'il agite le cœur plus violemment qu'aucune autre paſſion, & fournit au cerveau plus d'eſprits, leſquels paſſent de là dans les muſcles, & rendent tous les ſens plus aigus & toutes les parties du corps plus mobiles.

J'ai parlé de ces mouvemens intérieurs, pour mieux faire comprendre enſuite le rapport qu'ils ont avec les extérieurs. Je dirai maintenant qu'elles ſont les par-

Digitized by Google

ties du corps qui ſervent à exprimer les paſſions au dehors.

Comme nous avons dit que l'ame eſt jointe à toutes les parties du corps, on peut dire auſſi que toutes les parties du corps peuvent ſervir à exprimer les *paſſions* de l'ame : car la peur peut s'exprimer par un homme qui court & qui s'enfuit ; la colère, par un homme qui ferme les poings & qui ſemble frapper quelqu'un.

Mais s'il eſt vrai qu'il y ait une partie où l'ame exerce plus immédiatement ſes fonctions, & que cette partie ſoit celle du cerveau, nous pouvons dire auſſi que le viſage eſt la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle reſſent. Nous ajouterons encore que le ſourcil eſt la partie de tout le viſage où les *paſſions* ſe font mieux reconnoître, quoique pluſieurs ayent penſé qu'elles ſe peignoient ſurtout dans les yeux. Il eſt vrai que la prunelle, par ſon feu & ſon mouvement, fait bien voir l'agitation de l'ame ; mais elle ne fait pas connoître de quelle nature eſt cette agitation. La bouche & le nez ont beaucoup de part à l'expreſſion ; mais pour l'ordinaire ces parties ne ſervent qu'à ſuivre les mouvemens du cœur, comme nous le marquerons dans la ſuite de cet entretien.

Et comme il a été dit que l'ame a deux appétits dans la partie ſenſitive, & que, de ces deux appetits, naiſſent toutes les paſſions, il y a auſſi deux mouvemens dans les ſourcils qui expriment tous les mouvemens des paſſions. Ces deux mouvemens que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appetits ; car celui par lequel les ſourcils s'élevent exprime toutes les *paſſions* les plus farouches & les plus cruelles. Mais je vous

Digitized by Google

vous dirai encore qu'il y a quelque chose de plus particulier dans ces mouvemens, & qu'à proportion que les *passions* changent de nature, le mouvement du sourcil change de forme. Pour exprimer une *passion* simple, le mouvement est simple, & si elle est composée, le mouvement est composé. Si la *passion* est douce, le mouvement est doux, & si elle est aigre, le mouvement est violent.

Mais il faut remarquer qu'il y a deux sortes d'élévation du sourcil. Il y en a une où le sourcil s'éleve par son milieu, & cette élévation exprime des mouvemens agréables. On doit observer que lorsque le sourcil s'éleve par son milieu, la bouche s'éleve par les cotés, au lieu que dans la tristesse, elle s'éleve par le milieu.

Mais lorsque le sourcil s'abbaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, & alors la bouche fait une effet contraire, car elle s'abaisse par les cotés.

Dans le *ris*, toutes les parties se suivent; car les sourcils qui s'abbaissent vers le milieu du front, font que le nés, la bouche & les yeux suivent le même mouvement.

Dans le *pleurer*, les mouvemens seront composés & contraires; car le sourcil s'abbaissera du coté du nés & des yeux, & la bouche s'élevera de ce coté-là. Il y a encore une observation à faire; c'est que si le cœur est abbatu, toutes les parties du visage le sont aussi.

Mais au contraire, si le cœur ressent quelque *passion* qui l'échauffe & le roidisse, toutes les parties du visage tiennent de ce mouvement, & particulierement la

bouche; ce qui prouve ce que j'ai déja dit, que c'eſt la partie qui, de tout le viſage, marque plus particuliérement le mouvement du cœur : car il eſt à obſerver que lorſqu'il ſe plaint, la bouche s'abbaiſſe par les côtés; que quand il eſt content, les coins de la bouche s'élevent en haut; & que s'il a de l'averſion, la bouche ſe pouſſe en avant & s'éleve par le milieu.

CHAPITRE I. *Admiration ſimple.* Cette *paſſion* ne cauſant que peu d'agitation, n'altere auſſi que très peu les parties du viſage; cependant le ſourcil s'éleve, l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire, la prunelle placée également entre les paupieres, paroit fixée vers l'objet; la bouche s'entrouve & ne forme pas de changement marqué dans les joues.

CHAPITRE II. *Admiration avec étonnement.* Les mouvemens qui accompagnent cette *paſſion* ne ſont preſque différens de ceux de l'admiration ſimple qu'en ce qu'ils ſont plus vifs & plus marqués: les ſourcils ſont plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle plus élevée au-deſſus de la paupiere inférieure eſt plus fixe, la bouche eſt plus ouverte, & toutes les parties ſont dans une tenſion beaucoup plus ſenſible.

CHAPITRE III. *La tranquillité.* Comme nous avons dit que l'admiration eſt la premiere & la plus tempérée de toutes les *paſſions*, & celle où le cœur ſent le moins d'agitation, le viſage reçoit auſſi fort peu de changement en toutes ſes parties, & s'il y en a, il n'eſt que dans l'élevation du ſourcil; mais il aura les deux côtés égaux. L'œil ſera un peu plus ou-

Digitized by Google

vert qu'à l'ordinaire, & les prunelles situées également entre les deux paupieres, & sans mouvement, seront attachées sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera entrouverte, mais elle paroitra sans altération ainsi que les autres parties du visage. Cette *passion* ne produit qu'une suspension de mouvement, un état de tranquillité, pour donner le temps à l'ame de déliberer sur cequ'elle doit faire & pour considérer avec attention l'objet qui se présente à elle : car s'il est rare & extraordinaire, du premier & simple mouvement d'admiration s'engendre l'estimé.

CHAPITRE IV. *L'attention & l'estime.* Les effets de *l'attention* sont de faire baisser & approcher les sourcils du côté du nés, tourner les prunelles vers l'objet qui la cause, ouvrir la bouche, surtout dans sa partie supérieure, baisser un peu la tête, & la rendre fixe, sans aucune autre altération remarquable.

L'estime ne peut se représenter que par l'attention & par le mouvement des parties du visage qui semblent être attachées sur l'objet qui cause cette attention : car alors les sourcils paroîtront avancés sur les yeux & pressés du côté du nés, l'autre partie étant un peu élevée ; l'œil sera fort ouvert, & la prunelle élevée. Les muscles & les veines du front paroîtront un peu gonflés, ainsi que les veines qui sont autour des yeux. Les narines seront tirées en bas, & les joues médiocrement enfoncées à l'endroit des machoires. La bouche sera un peu entrouverte, & les coins inclinés se retireront en arriere.

CHAPITRE V. *La Vénération.* Mais si de l'estime

Digitized by Google

s'engendre la vénération, les ſourcils ſeront baiſſés en la même ſituation que nous venons de dire, & le viſage ſera lui-même incliné; mais les prunelles paroîtront plus élevées ſous les ſourcils. La bouche ſera entr'ouverte, & les coins retirés, mais un peu plus tirés en bas que dans la précédente affection. Cet abbaiſſement des ſourcils & de la bouche marque la ſoumiſſion & le reſpect que l'ame éprouve pour l'objet qu'elle croit au-deſſus d'elle. La prunelle élevée ſemble marquer que l'ame s'éleve vers l'objet qu'elle conſidère & qu'elle reconnoît digne de vénération.

Si la vénération eſt cauſée par un objet pour lequel on doive avoir de la foi, alors toutes les parties du viſage ſeront abbaiſſées plus profondément que dans la première affection; les yeux & la bouche ſeront fermés, montrant par cette action que les ſens extérieurs n'y ont aucune part.

CHAPITRE VI. *Le raviſſement.* Si l'admiration eſt cauſée par quelqu'objet qui ſoit au-deſſus de la connoiſſance de l'ame, comme peut être la conſidération de la puiſſance de Dieu & de ſa grandeur, alors les mouvemens d'admiration & de vénération formeront le raviſſement qui ſera produit par le même objet que la vénération, mais conſidéré différemment. Auſſi les mouvemens ne ſont pas les mêmes. La tête ſe panche du côté gauche; les ſourcils & la prunelle s'élèvent directement. La bouche s'entr'ouvre, & les deux côtés ſont auſſi un peu élevés : le reſte des parties demeure dans ſon état naturel. La tête penchée ſemble marquer l'abbaiſſement d'une ame qui s'humilie. Si, au contraire, l'objet qui a cauſé d'abord notre

Digitized by Google

admiration, n'a rien en lui-même qui mérite notre estime, alors ce défaut d'estime causera le mépris.

CHAPITRE VII. *Le mépris.* Les mouvemens du mépris sont très-vifs & très-marqués. Il s'exprime par le front ridé, le sourcil froncé & abbaissé du côté du nés, & fort élevé du côté opposé. L'œil est fort ouvert, la prunelle est au milieu; les narines élevées se retirent du côté des yeux, la bouche se ferme, les extrêmités s'abbaissent, & la lèvre de dessous excède celle de dessus. Quand la haine est causée par le mépris, elle en partage le caractère.

CHAPITRE VIII. *L'horreur.* L'objet méprisé cause quelquefois de l'horreur : alors le sourcil se fronce & s'abbaisse beaucoup plus; la prunelle, située au bas de l'œil, est à moitié couverte par la paupière inférieure. La bouche s'entr'ouvre; mais elle est plus serrée par le milieu que par les extrêmités qui, étant retirées en arrière, forment des plis aux joues. La couleur du visage est pâle, les lèvres & les yeux un peu livides. Les muscles & les veines sont marqués, & cette affection a de la ressemblance avec la frayeur.

CHAPITRE IX. *La frayeur.* La violence de cette passion altère toutes les parties. Le sourcil s'éléve par le milieu, ses muscles sont marqués, enflés, pressés l'un contre l'autre, & baissés vers le nés qui se retire en haut, aussi bien que les narines. Les yeux sont fort ouverts, la paupière supérieure cachée sous le sourcil, le blanc de l'œil environné de rouge; la prunelle égarée se place vers la partie inférieure de l'œil;

Digitized by Google

le deſſous de la paupière s'enfle & devient livide; les muſcles du nés & des joues s'enflent auſſi & ſe terminent en pointe du côté des narines. La bouche eſt fort ouverte, & ſes coins fort apparens; les muſcles & les veines du col ſont tendus, les cheveux hériſſés, la couleur du viſage, ſurtout celle du bout du nés, des lévres, des oreilles & du tour des yeux pâle & livide. En un mot, tout annonce le ſaiſiſſement du cœur par le ſang qui ſe retire vers lui, ce qui l'oblige, dans le beſoin de reſpirer, de faire un effort. Auſſi la bouche s'entr'ouvre-t-elle avec un mouvement convulſif, & quand l'air de la reſpiration paſſe par l'organe de la voix, il forme un ſon qui n'eſt point articulé.

CHAPITRE X. *L'amour ſimple.* Les mouvemens de cette paſſion, quand elle eſt ſimple, ſont fort doux & fort ſimples eux mêmes. Le front eſt uni, les ſourcils un peu élevés du côté que ſe trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cauſe de l'amour. Les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif & éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où eſt l'objet : elle paroîtra un peu étincellante & élevée. Le nés ne reçoit aucun changement, non plus que toutes les parties du viſage qui étant ſeulement remplies d'eſprits qui l'échauffent & l'animent, rendent la couleur plus vive & plus vermeille, particulièrement à l'endroit des joues & des lèvres. La bouche doit être un peu entr'ouverte, & les coins un peu élevés. Les lèvres paroiſſent humides; & cette humidité peut être produite par les vapeurs qui s'élévent du cœur.

Digitized by Google

CHAPITRE XI. *Le deſir & l'eſpérance.* Le deſir rend les ſourcils preſſés & avancés ſur les yeux qui ſont plus ouverts qu'à l'ordinaire; la prunelle enflammée ſe place au milieu de l'œil; les narines s'élèvent & ſe ſerrent du côté des yeux; la bouche s'entr'ouvre, & les eſprits qui ſont en mouvement donnent une couleur vive & ardente.

Les mouvemens de l'eſpérance ſont moins extérieurs qu'intérieurs. Cette paſſion tient toutes les parties du corps ſuſpendues entre la crainte & l'aſſurance, de ſorte que ſi une partie du ſourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la ſûreté. Ainſi toutes les parties du corps & du viſage ſont partagées & entremêlées du mouvement de ces deux *paſſions*.

CHAPITRE XII. *La crainte.* S'il n'y a point d'eſpérance d'obtenir ce qu'on deſire, alors la crainte ou le déſeſpoir prend la place de l'eſpérance. Le mouvement de la crainte s'exprime par le ſourcil un peu élevé du côté du nés. La prunelle, étincellante & dans un mouvement inquiet, eſt ſituée dans le milieu de l'œil; la bouche, plus ouverte par les côtés que par le milieu, ſe retire en arrière, & la lèvre inférieure eſt plus retirée que l'autre: la rougeur eſt plus grande que dans l'amour & le deſir; mais elle n'eſt pas ſi belle, car elle tient de la couleur livide. Les lèvres ſont de même, & l'on y obſerve auſſi plus de ſéchereſſe, quand la paſſion de l'amour change la crainte en jalouſie.

CHAPITRE XIII. *La jalouſie.* Elle s'exprime par les

front ridé, le ſourcil abbattu & froncé, l'œil étincelant & la prunelle cachée ſous les ſourcils, & tournée du côté de l'objet qui cauſe la paſſion, le regardant de travers, & d'un côté oppoſé à la ſituation du viſage. La prunelle doit paroître ſans arrêt & pleine de feu, auſſi bien que le blanc de l'œil & les paupières. Les narines ſont pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, & retirées en arrière, ce qui cauſe des plis aux joues. La bouche peut être fermée & faire connoître que les dents ſont ſerrées. La lèvre de deſſus excède celle de deſſous, & les coins de la bouche doivent être retirés en arrière & fort abbaiſſés. Les muſcles des machoires paroiſſent enfoncés. Il y a une partie du viſage dont la couleur doit être enflammée & l'autre jaunâtre. Les lèvres ſont pâles & livides.

CHAPITRE XIV. *La haine.* De la jalouſie s'engendre la haine, & comme la haine & la jalouſie ont un grand rapport entr'elles, & que leurs mouvemens extérieurs ſont preſque les mêmes, nous n'avons rien à remarquer en cette *paſſion* qui n'ait été obſervé dans la précedente.

CHAPITRE XV. *La triſteſſe* eſt une langueur déſagréable, où l'ame reçoit des incommodités du mal ou du défaut que les impreſſions du cerveau lui repréſentent. Cette *paſſion* ſe figure auſſi par des mouvemens qui ſemblent marquer l'inquiétude du cerveau & l'abbattement du cœur; car les côtés des ſourcils ſont plus élevés vers le milieu du front que du côté des joues. Celui qui eſt agité de cette *paſſion*, a le

Digitized by Google

prunelles troublées, le blanc de l'œil jaune, les paupières abbattues, & un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entr'ouverte, & les coins abbaiſſés. La tête paroît nonchalamment penchée ſur une des épaules; toute la couleur du viſage eſt plombée, & les lèvres pâles & ſans couleur. L'abbattement étant produit par la triſteſſe, occaſionne les mêmes effets.

CHAPITRE XVI. *Douleur corporelle ſimple.* Cette *paſſion* produit à proportion les mêmes mouvemens que la précédente, mais moins aigus. Les ſourcils s'approchent & s'élèvent moins; la prunelle paroît fixée vers un objet : les narines s'élèvent, mais le pli des joues eſt moins ſenſible. Les lèvres s'élèvent vers le milieu, & la bouche eſt à demi ouverte.

CHAPITRE XVII. *Douleur aiguë.* La douleur aiguë fait approcher les ſourcils l'un de l'autre, & les élève vers le milieu. La prunelle ſe cache ſous le ſourcil; les narines s'élèvent & marquent un pli aux joues; la bouche s'entr'ouvre & ſe retire; toutes les parties du viſage ſont agitées en proportion de la violence de la douleur.

CHAPITRE XVIII. *Extrême douleur corporelle.* Si la triſteſſe eſt cauſée par quelque douleur corporelle, & que cette douleur ſoit aiguë, tous les mouvemens du viſage en témoigneront la violence. Les ſourcils ſeront encore plus élevés que dans la précédente *paſſion*, & s'approcheront encore plus l'un de l'autre. La prunelle ſera cachée ſous le ſourcil, les narines s'élé-

Digitized by Google

veront auſſi de ce côté-là, & marqueront un pli aux joues. La bouche ſera plus ouverte que dans la précédente *paſſion*, & plus retirée en arrière; ſes coins approcheront de la figure quarrée. Toutes les parties du viſage paroîtront plus ou moins marquées, plus ou moins agitées, ſelon que la douleur ſera plus ou moins violente.

CHAPITRE XIX. *La joie.* Si au lieu de toutes les *paſſions* dont nous venons de parler, la joie s'empare de l'ame, on remarque alors très-peu d'altération dans le viſage de ceux qui en reſſentent les douceurs. Le front eſt ſerein, les ſourcils ſans mouvement & élevés par le milieu; l'œil eſt médiocrement ouvert & riant, la prunelle vive & brillante; les narines tant ſoit peu ouvertes, les coins de la bouche modérément élevés, le teint vif, les joues & le lèvres vermeilles.

CHAPITRE XX. *Le ris.* De la joie mêlée de ſurpriſe, naît le ris. Ce mouvement s'exprime par les ſourcils élevés vers le milieu de l'œil & abaiſſés du côté du nez. Les yeux preſque fermés paroiſſent quelquefois mouillés de larmes qui ne changent rien au viſage. La bouche entr'ouverte laiſſe voir toutes les dents. Les extrémités de la bouche retirées en arrière font faire un pli aux joues qui paroiſſent enflées; les narines s'ouvrent, & le viſage devient rouge.

CHAPITRE XXI. *Le pleurer.* Les changemens que cauſe le pleurer ſont très marqués. Le ſourcil s'abaiſſe ſur le milieu du front; les yeux ſont preſque fermés, mouillés, & abaiſſés du côté des joues. Les narines

Digitized by Google

ſont enflées, les muſcles & les veines du front forts apparens. La bouche fermée occaſionne, par l'abaiſſement de ſes côtés, des plis aux joues; la levre inférieure renverſée preſſe celle de devant : tout le viſage ſe ride, ſe fronce & devient rouge, ſurtout à l'endroit des ſourcils, des yeux, du nez & des joues.

CHAPITRE XXII. *La colère.* Lorſqu'elle s'empare de l'ame, celui qui reſſent cette paſſion a les yeux rouges & enflammés, la prunelle égarée & étincellante, les ſourcils tantôt abattus, tantôt élevés également; le front paroît très ridé; on remarque des plis entre les yeux; les narines s'ouvrent & s'élargiſſent; les levres ſe preſſent l'une contre l'autre, l'inférieure ſurmonte celle de deſſus, laiſſe les coins de la bouche un peu entr'ouverts & forme un ris cruel & dédaigneux.

CHAPITRE XXIII. *L'extrême déſeſpoir.* Comme cette *paſſion* eſt extrême, ſes mouvemens le ſont auſſi. Le front ſe ride du haut en bas; les ſourcils s'abaiſſent ſur les yeux & ſe preſſent du côté du nez; l'œil eſt en feu & plein de ſang; la prunelle égarée, & cachée ſous le ſourcil, eſt étincellante & ſans arrêt, les paupières ſont enflées & livides, les narines groſſes, ouvertes & élevées; le bout du nez abaiſſé; les muſcles, tendons, veines enflés & tendus, le haut des joues gros, marqué & ſerré à l'endroit de la machoire. La bouche retirée en arrière eſt plus ouverte par les côtés que par le milieu. La levre inférieure eſt groſſe & renverſée. L'homme déſeſpéré grince des dents, écume, ſe mord : ſes levres ſont livides, comme tout

Digitized by Google

le reſte de ſon viſage ; il a les cheveux droits & hériſſés.

La *rage* a des mouvemens ſemblables à ceux du déſeſpoir, mais ils ſemblent encore plus violens ; car le viſage devient preſque tout noir & couvert d'une ſueur froide : les cheveux ſe hériſſent, les yeux s'égarent, & ſont dans un mouvement contraire l'un à l'autre. La prunelle ſe tire tantôt du côté du nez, & tantôt ſe retire à l'angle de l'œil du côté des oreilles : toutes les parties du viſage ſont extrêmement marquées & gonflées.

CHAPITRE XXIV. *La compaſſion.* L'attention vive aux malheur d'autrui, qu'on nomme compaſſion, fait abaiſſer les ſourcils vers le milieu du front ; la prunelle eſt fixe du côté de l'objet. Les narines un peu élevées du côté du nez font pliſſer les joues. La bouche s'ouvre ; la levre ſupérieure s'éleve & s'avance. Tous les muſcles & toutes les parties du viſage s'inclinent & ſe tournent vers l'objet qui cauſe cette *paſſion*.

Voila une partie des mouvemens extérieurs que l'on remarque ſur le viſage : mais, comme nous avons dit au commencement de ce diſcours, que les autres parties du corps peuvent ſervir à l'expreſſion, il eſt bon d'en dire quelque choſe.

Si l'*admiration* n'apporte pas un grand changement dans les traits du viſage, elle produit auſſi très peu d'agitation dans les autres parties du corps, & le premier mouvement peut ſe repréſenter par une perſonne droite, ayant les deux mains ouvertes, les bras approchant un peu du corps, les pieds l'un contre l'autre & dans une même poſition.

Digitized by Google

Mais dans l'*eſtime*, le corps ſera un peu courbé, les épaules tant ſoit peu élevées, les bras ployés & gênant le corps, les mains ouvertes & s'approchant l'une contre l'autre, & les genoux pliés.

Dans la *vénération*, le corps ſera encore plus courbé que dans l'eſtime; les bras & les mains ſeront preſque joints, les genoux iront en terre, & toutes les parties du corps marqueront un profond reſpect.

Mais en l'action qui marque la *foi*, le corps peut être tout à fait incliné, les bras ployés & joignant le corps, les mains croiſées l'une ſur l'autre, & toute l'action marquant une profonde humilité.

Le *raviſſement* ou *exſtaſe* peut faire paroître le corps renverſé en arrière, les bras élevés, les mains ouvertes, & toute l'action marquant un tranſport de joie.

Dans le *mépris* & l'*averſion*, le corps peut ſe retirer en arrière, les bras ſeront dans l'action de repouſſer l'objet pour lequel on a de l'averſion; ils peuvent auſſi ſe retirer en arrière : les pieds & les mains feront la même choſe.

Mais dans l'*horreur*, les mouvemens doivent être bien plus violens que dans l'averſion; car le corps paroîtra fort retiré de l'objet qui cauſe de l'horreur; les mains ſeront ouvertes & les doigts écartés, les bras fort ſerrés contre le corps & les jambes dans l'action de courir.

La *frayeur* a bien quelque choſe de ces mouvemens; mais ils paroîtront plus grands & plus étendus; car les bras ſe roidiront en avant, les jambes ſeront dans l'action de fuir de toutes leurs forces, & toutes les parties du corps paroîtront dans le déſordre.

Toutes les autres *paſſions* peuvent, ſuivant leur

Digitized by Google

nature, imprimer des actions au corps ; mais il y en a dont ces actions ne sont presque pas sensibles, comme l'*amour*, l'*espérance* & la *joie* ; car ces passions ne produisent pas de grands mouvemens.

La *tristesse* ne produit qu'un abbattement de cœur, & cet abbattement se remarque en toutes les parties du corps & du visage.

La *crainte* peut avoir quelques mouvements pareils à la frayeur. Quand elle n'est causée que par l'appréhension de perdre quelque chose, ou qu'il n'arrive quelque mal, cette *passion* peut occasionner au corps des mouvemens qui seront marqués par les épaules pressées, les bras serrés contre le corps, les mains de même, les autres parties ramassées ensemble & ployées, comme pour exprimer un tremblement.

Le *desir* peut se marquer par les bras étendus vers l'objet que l'on desire, tout le corps peut s'incliner de ce côté-là, & toutes les parties paroîtront dans un mouvement incertain & inquiet.

Mais en la *colere*, tous les mouvemens sont grands & fort violens, toutes les parties sont agitées ; les muscles doivent être fort apparens, plus gros & plus enflés qu'à l'ordinaire, les veines tendues & les nerfs de même.

Dans le *désespoir*, toutes les parties du corps sont presque en même état que dans la colere ; mais elles doivent paroître plus désordonnées : car on peut représenter un homme qui s'arrache les cheveux, se mord les bras, se déchire tout le corps, court & se précipite.

Il y auroit encore d'autres choses à remarquer, si l'on vouloit exprimer toutes les passions en détail, &

Digitized by Google

donner une idée de toutes les circonſtances qui peuvent les accompagner.

Jugement de WINCKELMANN *ſur le caractère des paſſions de* LE BRUN.

« L'expreſſion égarée a été réduite en théorie, dit » Winckelmann, dans le traité des *paſſions* de Charles » Le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des » jeunes gens qui ſe deſtinent à l'art ; non ſeulement » les deſſins qui accompagnent ce traité donnent aux » phyſionomies le dernier degré des affections de » l'ame, mais encore il y a des têtes où les *paſſions* » ſont pouſſés juſqu'à la rage. On croit enſeigner l'ex- » preſſion de la même manière que Diogene enſei- » gnoit à vivre : je fais, diſoit ce cynique, comme » les muſiciens qui donnent le ton haut pour indi- » quer le ton vrai. Mais l'ardente jeuneſſe a plus de » penchant à ſaiſir l'extrême que le milieu ; il lui ſera » difficile, en ſuivant cette méthode, d'attraper le ton » véritable .... le jeune diſſinateur goute auſſi peu » les préceptes du calme & du repos, que la jeuneſſe » en général goute ceux de la ſageſſe & de la vertu ».

A cette critique ſévere, adoptée ou peut-être inſpirée par Mengs, on peut répondre que Le Brun voulant démontrer le caractere des *paſſions*, devoit les faire connoître dans leur état le plus doux & dans leurs derniers excès. Il auroit dû ſeulement obſerver dans ſon diſcours, pour ne pas égarer les jeunes artiſtes, que ces excès devoient être fort rarement l'objet de l'imitation de l'art ; qu'il falloit tout au plus en faire uſage dans la repréſentation des perſon-

Digitized by Google

nages les plus vils, qui se livrent sans frein à tous les mouvemens de la nature, tels que des esclaves, des bourreaux, des gens de la lie du peuple. Mais ce que le Brun n'a point écrit dans son discours, il l'a écrit dans ses ouvrages de l'art, & c'est là qu'il faut chercher l'esprit de sa doctrine. On ne verra pas qu'il y ait donné le degré extrême des *passions* à ses figures principales; il le réservoit, quand il jugeoit nécessaire de l'employer, aux personnages qu'il livroit à la haine & aux mépris des spectateurs. Il ne craignoit pas d'altérer leur beauté par des *passions* convulsives, parce qu'il vouloit les rendre odieux ou méprisables.

Extrait du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON, *sur les passions.*

Tout ce qui cause à l'ame quelque *passion* communique au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'altération des muscles qui se renflent & se rétréciſſent, s'irritent ou se relâchent, suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes *passions* peuvent se rapporter à quatre principales : *passions tranquilles; passions agréables; passions tristes & douloureuses; passions violentes & terribles.*

Dans les premières, qui sont formées par de douces impressions, les parties du visage restent dans leur assiette naturelle & ne souffrent aucune altération: tout doit annoncer la paix dont l'ame jouit.

Dans les *passions agréables*, toutes les parties du visage

ſage s'élevent, ſe portent vers le cerveau, ſiége de l'imagination qui eſt délicieuſement affecté.

Dans les *paſſions triſtes*, la langueur met tous les muſcles de la face dans une inaction qui en émouſſe l'eſprit & la vivacité. Si la douleur s'y mêle, c'eſt par le tourment des ſourcils qu'elle s'énonce.

Enfin les *paſſions violentes & terribles* tyranniſent le corps & l'eſprit, inclinent les parties du maſque, & les affaiſſent du côté du cœur navré de déplaiſir.

Avant que d'expoſer le détail des formes convenables à ces quatre ſituations, dévoilons une remarque qui renferme un des plus grands principes de l'expreſſion. C'eſt dans les yeux, & particulièrement dans les divers mouvemens des ſourcils, que les *paſſions* ſe caractériſent, & qu'elles paroiſſent d'une manière plus ſenſible.

Le mouvement qui éleve le ſourcil ſans violence exprime les *paſſions* les plus douces; celui qui l'incline forcément, repréſente les plus féroces.

On diſtingue deux ſortes d'élévations du ſourcil. S'éléve-t-il par ſon milieu? Il marque les ſentimens agréables. Eléve-t-il ſa pointe vers le front? Il déſigne la triſteſſe & la douleur. Alors il abaiſſe tellement ſon milieu, qu'il cache quelquefois une partie de la prunelle. C'eſt dans la ſérénité ou dans les tourmens du ſourcil que ſe liſent les ſymptômes du plaiſir ou du chagrin. On peut en dire preſque de même des divers mouvemens de la bouche.

Quelques exemples confirmeront ce que nous venons d'annoncer.

Dans les *paſſions* tranquilles, telles que l'*admiration*, le *deſir*, l'*eſpérance*, qui agiſſent plus ſur le

cœur que sur le corps, les muscles ne sont agités d'aucune affection violente. Il se fait cependant quelque légère irritation sur les parties du visage. Dans l'*admiration*, par exemple, ce noble sentiment dont César est pénétré en appercevant la statue d'Alexandre, l'œil est un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire; la prunelle est fixée sur l'objet qui cause ce sentiment; le sourcil est un peu plus élevé : mais les côtés en sont paralleles, & la bouche légèrement entr'ouverte ne perd rien des graces que la nature lui a données. Cette *passion* ne change presque rien au reste du visage. Ainsi Didon ne perdit rien des agrémens de sa physionomie, en voyant avec admiration Enée aborder dans son palais.

L'ame est-elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure & sensible, tels que le plaisir & la joie ? Les mouvemens des muscles sont un peu plus vifs, & les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s'élévent vers la partie supérieure de la tête où est leur origine. L'œil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l'objet qui l'occupe. Tel Pygmalion regarde l'ouvrage de son ciseau. Dans cette agréable émotion, la bouche ouverte à demi éléve ses coins du côté des joues, & semble rendre compte du plaisir que le cœur éprouve.

Le ris succède-t-il au plaisir & à la joie ? Veut-on retracer Démocrite ? Ses yeux sont presqu'à demi fermés; les sourcils, élevés vers le milieu, se raprochent de la racine du nez; la bouche entr'ouverte & agrandie laisse appercevoir une partie des dents; ses

Digitized by Google

coins retirés du côté des oreilles se relevent, suivant le mouvement des joues qui paroissent s'enfler & surmonter les yeux, à côté desquels elles forment des plis très sensibles.

Dans ces sortes de *passions* agréables, toutes les parties du visage s'accordent dans leurs divers mouvemens & concourent au même objet; au lieu que, dans les *passions* douloureuses & violentes, les muscles semblent être en contradiction pour mieux exprimer le désordre où l'ame se trouve plongée.

Si la douleur ou la sensibilité va jusqu'aux larmes; s'il s'agit d'exprimer sous des traits frappans la misantropie d'Héraclite, ou les tendres adieux d'Andromaque & d'Hector, alors les pleurs se mêlent à la tristesse, le sourcil se comprime sur le milieu du front; les yeux presque fermés, & abaissés du côté des joues, contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles, & de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés & forme des plis dans la partie inférieure des joues; la levre de dessous paroît renversée & presse celle de dessus.

Voulons nous caractériser la colère d'Achille ou le désespoir d'Athalie? Que leur front soit extrêmement uni à l'endroit de ses éminences osseuses, & qu'il soit froncé par des plis qui se forment du haut en bas dans les autres parties où les muscles sont en contraction. Que les sourcils, abaissés dans leur milieu, se relevent en pointe du côté de leur racine; qu'ils s'y pressent l'un l'autre, & y forment des plis de chair qui s'unissent à ceux du front. Dans ce caractère, la prunelle égarée, étincellante, sera cachée en partie sous les paupières enflées & comprimées par les sourcils. Les

Digitized by Google

narines, plus ouvertes qu'à l'ordinaire, s'éleveront d'une manière ſenſible, tandis que le bout du nez, agiſſant contradictoirement avec elles, paroîtra ſe porter en bas. Les muſcles, les tendons, les veines du viſage ſe gonfleront à l'excès ; la bouche ſera moins ouverte par le milieu que par les côtés qui s'élargiront quarrément ; la levre ſupérieure ſera plus groſſe & plus renverſée que l'inférieure.

Tels ſont les traits qui caractériſent le corps des principales paſſions : expoſons ce qui doit en rendre l'eſprit.

De même que le compoſiteur en muſique, après avoir écrit en notes le corps du chant qu'il invente, en inſpire au muſicien l'eſprit qu'il ne ſauroit noter ; tel le deſſinateur, aux traits & aux formes qui préſentent le corps de l'expreſſion, ajoute les teintes & le clair-obſcur qui lui donnent l'eſprit. Ce n'eſt qu'à l'aide d'un ſentiment délicat qu'on peut ſaiſir, d'après le naturel, les diverſes nuances de chaleur ou de lividité dans la couleur ; de légereté ou de vigueur dans les lumières, dans les ombres, & la fineſſe ou la fierté dans les touches que la *paſſion* occaſionne.

Le même principe qui pouſſe les eſprits dans les muſcles, porte auſſi dans leurs veines un plus grand volume de ſang. Toute partie qui ſouffre une pareille irritation, en devient plus colorée ; par la raiſon du contraire, celle d'où le ſang ſe retire pour ſe porter au cœur en devient plus livide.

De la combinaiſon de ces deux nuances, réſulte l'ame de l'expreſſion. S'agit-il d'un mouvement de triſteſſe, où le ſang ſe concentre au fond du cœur ? Une lividité générale ſe répand ſur la phyſionomie de

Digitized by Google

Didon expirante, ou d'Artémiſe buvant les cendres de Mauſole. Leurs levres ſont dépouillées de leur incarnat, leurs joues pâliſſent, leurs yeux ſeuls, noyés de pleurs, ſe reſſentent de cette rougeur qu'occaſionne l'irritation des glandes lachrymales. La nature affaiſſée paroît dans un anéantiſſement, dans un dérangement total. La couleur ſe porte où elle n'a pas coutume d'être; elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embellir.

Dans les expreſſions violentes, où le cœur gonflé retrécit les paſſages du ſang, & le force à ſéjourner avec plus d'abondance dans les endroits où il ſe porte naturellement, une chaleur enflammée domine dans preſque toutes les parties & s'éleve juſques dans le blanc des yeux. Telle eſt la ſituation d'Hercule qui ſe brule ſur le bucher, ou d'Anthée qu'Alcide étouffe. Mais tandis que les parties ſupérieures deviennent plus ſanguines & que les inférieures conſervent un ton de lividité, celles du milieu prennent une teinte rouſsâtre qui tient de la nuance des deux autres.

Une paſſion forte & qui ſe fait violence, telle que celle de Mithridate arrachant le ſecret de Monime, retient-elle le ſang dans le cœur, & ne lui permet-elle d'en ſortir que difficilement? Une pâleur générale ſe répand ſur la face du Prince diſſimulé. Il n'eſt coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravaſée qui, ſe mêlant aux tons des parties arroſées d'une petite quantité de ſang, portent dans les yeux une pâleur jaunâtre qui peint énergiquement la jalouſie & la terreur. Le Roi de Pont a-t-il pénétré le ſecret? Il change de viſage. Le trouble, la fureur, le déſeſpoir l'ont ſubitement couvert des teintes les

plus enflammées. La pâleur & la lividité ne sont répandues qu'autour de ses yeux & sur ses levres : tel est le jeu des passions violentes.

Dans les affections douces, la fraîcheur des teintes ne souffre presque aucune altération ; il est même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'une Vestale colore ses joues & son front d'un vif incarnat, & si les levres palissent, ce n'est que pour rendre le ton général plus vermeil. Le desir, l'espérance répandent plus de vivacité dans les yeux ; le chrystal de la lymphe en devient plus net, & le visage entier se couvre d'une teinte plus animée. Telles sont les couleurs qu'impriment successivement sur le front de Suzanne, insultée & calomniée, les divers mouvemens qu'éprouve son innocence.

Par ces images, on sent avec quelle énergie les divers modifications du coloris prêtent l'esprit & l'ame aux *passions*. Joignons à ces nuances celles du clair-obscur. Ménageons des lumières douces, des ombres tendres aux expressions agréables ; répandons-y des demi-teintes suaves, de beaux reflets, & enrichissons les d'un moëlleux convenable à la situation d'un cœur heureux, d'un esprit satisfait. Renaud & Armide, Acis & Galathée, Vénus & Adonis seront peints dans ce goût.

Portons au contraire la vigueur des bruns & le piquant des clairs sur cette physionomie qui présente le caractère de la férocité & de la rage ; telle est la barbare Médée ; tel est le furieux Ajax. Que des lumières aiguës pétillent sur les convexités de leur front ; qu'une masse obscure couvre l'enchâssement de leurs yeux ; que ces ombres fières, contribuant à faire saillir

Digitized by Google

les parties de leur tête, en articulent quarrément les os & en prononcent les principaux muſcles. Ces exagérations raiſonnées retraceront la violence des caractères & les convulſions du cœur qui en eſt affecté.

Les diverſes nuances de couleurs & de lumieres ont-elles rapproché l'expreſſion du degré d'excellence que nous ambitionnons d'atteindre? Les touches vont l'y conduire avec ſuccès. Portons-les avec enthouſiaſme dans cette phyſionomie ſouffrante de Prométhée ou de Marſyas. Ranimons d'un tact hardi, ferme, vigoureux, ces formes fiérement prononcées. Qu'un crayon emouſſé écraſe d'une part la ſanguine dans ces maſſes d'obſcur, que de l'autre il porte une craie éblouiſſante ſur le reluiſant des convexités; ou, qu'un pinceau nourri de couleur laiſſe partout des traces du feu qui l'anime; qu'un ébauchoir ſavament téméraire creuſe avant dans l'argile, fouille ſous les membres iſolés & les détache habilement du fond.

Mais qu'une touche délicate & précieuſe jette un tact fin & ſpirituel dans le caractere de cette jeune Aglaë; que ce tact ménagé avec intelligence forme avec préciſion & avec goût les parties qu'il embellit; qu'il ſoit fondu dans la pâte du crayon & de la couleur, dans l'argille même & qu'il ſoit partout relatif au caractere de l'objet qui le reçoit : hardi, large dans les maſſes de cheveux, dans tous les ornemens de la coëffure; fin & ſpirituel au coin des yeux; reſſenti, vigoureux à l'endroit du nez; doux & gracieuſement lâché aux coins de la bouche; répandant partout la vérité de l'expreſſion, les richeſſes de l'art & le précieux de la nature.

Il eſt donc cinq moyens eſſentiels qui concourent

Digitized by Google

à l'expreſſion d'une tête : 1°. le bel enſemble ; 2°. les divers traits que la paſſion imprime ſur le viſage ; 3°. les variétés des tons qu'elle y jette ; 4°. les nuances de lumieres & d'ombres que l'on doit y porter ; 5°. la convenance des touches dont il faut l'aſſaiſonner. Ces deux derniers moyens, ainſi que le premier, dédommagent la ſculpture des reſſources du coloris qu'elle n'a pas. Le ſaillant réel des objets, la fierté des touches, qui entrent phyſiquement dans l'argile, ſont les équivalens de la couleur locale. Leurs effets ne ſont pas moins énergiques. Eſt-il de tableau qui peigne une expreſſion plus vivement que le marbre du Laocoon ?

Mais en travaillant à l'expreſſion, craignons de tomber dans le vice des grimaces qui ne ſont que des exagérations maniérées. On affoibliroit le caractère d'une paſſion, ſi l'on adouciſſoit les traits, les teintes, les touches dans les endroits où les muſcles ſont en contraction : là, on ne riſque rien de porter d'une main hardie des travaux, des effets judicieuſement reſſentis ; il faut au contraire paſſer légèrement les détails & les accidens de lumière, affecter même de ne pas les traiter d'un ſtyle auſſi prononcé, dans les parties qui ſont moins intéreſſées à l'action. De cet adroit ménagement réſultent l'énergie ſans dureté, le caractère ſans manière & l'expreſſion ſans grimace. Tel l'habile déclamateur, pour donner à ſon rôle l'ame & le ſentiment, jette dans ſes accens & dans ſon geſte les nuances convenables à ſa ſituation & au caractère du héros qu'il repréſente.

De ſérieuſes réflexions ſur les belles têtes antiques

Digitized by Google

de Mithridate (*) de Sénèque, d'Alexandre mourant, de Cléopatre, d'Arrie, de Niobé, &c.; quelques obſervations ſur les mouvemens de la nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la ſociété, ſeront, à cet égard, d'un très-grand ſecours pour l'artiſte. Qu'il conſulte ſurtout ſon miroir; qu'il étudie d'après lui-même quels ſont, dans telles & telles expreſſions, les muſcles, les traits, les teintes & les accidens qui caractériſent la ſituation de l'ame. Il eſt rare, ainſi que nous l'avons obſervé ailleurs, qu'un modèle qui n'eſt affecté d'aucun ſentiment vrai, préſente celui que nous reſſentons avec autant d'énergie que nous pouvons l'exprimer, quand nous ſommes notre propre modèle. Puget fit, d'après ſes jambes, celles de ſon Milon. Pluſieurs habiles artiſtes ont eu recours à de pareils expédiens. Enfin, être touché ſoi-même, c'eſt le vrai moyen de toucher le ſpectateur.

Ne négligeons point de tracer ſur des tablettes les divers caractères que la nature préſente dans mille occaſions. Méfions-nous de notre mémoire trop ſouvent infidelle, & des reſſources que l'on rencontre difficilement, lorſqu'on en auroit le plus de beſoin. Il faut épier les circonſtances dont nous pouvons retirer quelqu'utilité, les ſaiſir quand elles ſe préſentent, & craindre de perdre, par une négligence irréparable, le fruit des haſards les plus heureux.

Tâchons auſſi de nous pénétrer du ſentiment de l'expreſſion qui fait l'objet de notre étude, ſoit en nous

(*) L'Auteur parle vraiſemblablement de la belle tête antique qu'on a cru être celle de Mithridate, & qui eſt plutôt une tête de Bacchus;

Digitized by Google

formant l'image des choſes abſentes, comme ſi elles étoient préſentes à nos yeux, ſoit en nous affectant par l'idée vive d'une ſituation que nous avons éprouvée, ou dont nous avons vu d'autres perſonnes ſingulièrement touchées. N'oublions jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables, violens ou légers, doivent être naturels, & traités relativement à l'âge, à l'état, au ſexe & à la dignité du perſonnage. Ces nuances, que l'art varie ſuivant la nature des ſituations & le caractère des hommes qui s'y trouvent, ſont le chef-d'œuvre du diſcernement, de l'intelligence & du goût. Elles ont été l'objet de l'attention & des recherches que ſe ſont propoſées les Pouſſin, les le Sueur, les Lebrun, les Coypels, les Girardon, les Puget, les Coyſevox, les Couſtous, &c. Elles ſont d'une importance extrême pour arriver au dégré d'excellence où les grands maîtres ont porté la ſcience de l'expreſſion.

NUANCES des PASSIONS. Je vais donner ici une idée de quelques *paſſions* principales; je les diſpoſerai par nuances, & je ſuivrai l'ordre que leur indique la nature. Je crois avoir le premier établi ces nuances dans les *Réflexions ſur la peinture*, que j'ai publiées à la ſuite du poëme de *l'Art de peindre*. Je ne ferai que répéter ici ce que j'ai dit alors, & ce que le public m'a paru recevoir avec quelqu'indulgence.

Lebrun a ébauché ce ſujet; j'ai emprunté de ce peintre célèbre ce que j'ai joint à mes propres idées.

Les malheurs ou la pitié ſont ordinairement la cauſe de la triſteſſe.

Digitized by Google

L'engourdiſſement & l'anéantiſſement de l'eſprit en ſont les ſuites intérieures.

L'affaiſſement & le dépériſſement du corps ſont ſes accidens viſibles.

La peine d'eſprit eſt une première nuance.

On peut ranger ainſi les autres :

Inquiétude.
Regrets.
Chagrin.
Déplaiſance.
Langueur.
Abbattement.
Accablement.
Abandon général.

Ad humum, mœrore gravi, deducit & angit
Hor. de arte poëticâ.

La peine d'eſprit rend le teint moins coloré, les yeux moins brillans & moins actifs; la maigreur ſuccéde à l'embonpoint; la couleur jaune & livide s'empare de toute l'habitude du corps; les yeux s'éteignent, la foibleſſe fait qu'on ſe ſoutient à peine, la tête reſte penchée vers la terre; les bras, qui reſtent pendans, ſe rapprochent pour que les mains ſe joignent; la défaillance, effet de l'abandon, laiſſe tomber au hazard le corps, qui, par accablement enfin, reſte à terre étendu, ſans mouvement, dans l'attitude que le poids a dû preſcrire à ſa chûte.

Quant aux traits du viſage, les ſourcils s'élèvent par la pointe qui les rapproche; les yeux, preſque fermés, ſe fixent vers la terre; les paupières abbatues

Digitized by Google

ſont enflées, le tour des yeux eſt livide & enfoncé; les narines s'abbattent vers la bouche, & la bouche elle-même entr'ouverte, baiſſe ſes coins vers le bas du menton; les lèvres ſont d'autant plus pâles, que cette paſſion approche plus de ſon période. Dans la nuance des regrets ſeulement, les yeux ſe portent par intervalles vers le ciel, & les paupières rouges s'inondent de larmes qui ſillonnent le viſage.

Le bien-être du corps & le contentement de l'eſprit produiſent ordinairement la joie.

L'épanouiſſement de l'ame l'accompagne:

Les ſuites en ſont la vivacité de l'eſprit & l'embelliſſement du corps.

Diviſons cette partie en nuances:

Satisfaction.

Sourire.

Gaieté.

Démonſtrations, comme geſtes, chants & danſes.

Rire qui va juſqu'à la convulſion.

Eclats.

Pleurs.

Embraſſemens.

Tranſports approchans de la folie & reſſemblans à l'ivreſſe.

Les mouvemens du corps étant, comme je viens de le dire, des geſtes indéterminés, des danſes, &c., on peut en varier l'expreſſion à l'infini. La nuance du rire involontaire a ſon expreſſion particulière, ſurtout lorſqu'il devient en quelque ſorte convulſif: les veines s'enflent, les mains s'élèvent premiérement en l'air en fermant les poings, puis elles ſe portent ſur les côtés, en s'appuyant ſur les hanches; les pieds

Digitized by Google

prennent une position ferme, pour résister mieux à l'ébranlement des muscles. La tête haute se penche en arrière; la poitrine s'élève; enfin, si le rire continue, il approche de la douleur.

Pour l'expression des traits du visage, il faut en distinguer plusieurs.

Dans la satisfaction, le front est serein; le sourcil, sans mouvement, reste élevé par le milieu; l'œil net & médiocrement ouvert, laisse voir une prunelle vive & éclatante; les narines sont tant soit peu ouvertes; le teint vif, les joues colorées & les lèvres vermeilles : la bouche s'élève tant soit peu vers les coins, & c'est ainsi que commence le sourire.

Dans les nuances plus fortes, la plupart de ces expressions s'accroissent. Enfin, dans le rire & les éclats, les sourcils sont élevés du côté des tempes, & s'abaissent du côté du nez; les yeux, presque fermés, se relèvent un peu par les coins, du même sens que les sourcils; la bouche, qui laisse voir les dents, s'entr'ouvre en retirant les coins & en les élevant en haut; il s'ensuit de là que les joues se plissent, s'enflent, & surmontent les yeux; enfin les narines s'ouvrent; les larmes, par cette contraction générale, rendent les paupières humides, & le visage animé se colore.

Parcourons de même les nuances que fait éprouver à l'ame & au corps le mal corporel en différens dégrés.

La sensibilité est, je crois, la première. Après elle, viennent :

La souffrance.

La douleur.

Digitized by Google

Les élancemens.
Les déchiremens.
Les tourmens.
Les angoiſſes.
Le déſeſpoir.

Les ſignes extérieurs de ces affections ſont des crispations dans les nerfs, des tremblemens, des agitations, des pleurs, des étouffemens, des lamentations, des cris, des grincemens de dents. Les mains ſerrent violemment ce qu'elles rencontrent; les yeux arrondis ſe ferment & s'ouvrent avec excès, ſe fixent avec immobilité; la pâleur ſe répand ſur le viſage; le nez ſe contracte & remonte; la bouche s'ouvre, tandis que les dents ſe reſſerrent; les convulſions, l'évanouiſſement, & quelquefois la mort en ſont les ſuites.

L'ame, dans les ſouffrances extrêmes, paroît éprouver un mouvement de contraction: elle ſe retire, pour ainſi dire, & tous les eſprits ſe concentrent. Les efforts qu'elle fait produiſent l'égarement & le délire: enfin l'abbattement & la perte de la raiſon font naître une eſpèce d'inſenſibilité.

Il eſt une autre ſorte de mouvemens qu'occaſionne le plus ordinairement la pareſſe & la foibleſſe, tant du corps que de l'eſprit.

C'eſt de-là que naiſſent:
L'irréſolution.
La timidité.
Le ſaiſiſſement.
La crainte.
La peur.
La fuite.

Digitized by Google

La frayeur.

La terreur.

L'épouvante.

Les effets intérieurs de cette *paſſion* ſont l'avilissement de l'ame, ſa honte & l'égarement de l'eſprit.

Les effets extérieurs fourniſſent des contraſtes dans les geſtes, des oppoſitions dans les membres, & une variété d'attitudes infinies, ſoit dans l'action, ſoit dans l'immobilité.

Pour le viſage, voici ce que Lebrun a fort bien remarqué.

Dans la frayeur, le ſourcil s'élève par le milieu; les muſcles qui occaſionnent ce mouvement, ſont fort âpparens; ils s'enflent, ſe preſſent & s'abbaiſſent ſur le nez, qui paroît retiré en haut, ainſi que les narines : les yeux ſont très-ouverts; la paupière ſupérieure eſt cachée ſous le ſourcil; le blanc de l'œil eſt environné de rouge, la prunelle, égarée du point de vue commun, eſt ſituée vers le bas de l'œil; les muſcles des joues ſont extrêmement marqués, & forment une pointe de chaque côté des narines; la bouche eſt ouverte; les muſcles & les veines ſont en général fort ſenſibles; les cheveux ſe hériſſent; la couleur du viſage eſt pâle & livide, ſurtout celle du nez, des lèvres, des oreilles & du tour des yeux.

L'oppoſition naturelle de ces mouvemens ſe trouve dans ceux qui naiſſent de la force de l'ame, de celle du corps, & que l'exemple, l'amour-propre & l'orgueil fortifient.

Force.

Courage.

Digitized by Google

Fermeté.
Réſolution.
Hardieſſe.
Intrépidité.
Audace.

Les effets intérieurs de ces mouvemens nuancés, ſont la ſécurité, la ſatisfaction, la généroſité. Les effets extérieurs, quelquefois aſſez ſemblables, dans l'action, à ceux de la colère, n'en ont cependant pas les mouvemens convulſifs & déſagréables, parce que l'ame conſerve ſon aſſiette. Une forte tenſion dans les nerfs, une attitude ferme dans l'équilibre & la pondération, ſans abandonnement; une contenance impérieuſe, la tête élevée, le regard ferme, la poitrine haute, le corps développé, caractériſent, dans des dégrés plus ou moins marqués, les nuances que je viens de parcourir.

Le courage embellit : il met les eſprits en mouvement, il répand une ſatisfaction intérieure qui rend les traits impoſans, & qui donne à tout le corps un caractère intéreſſant & animé au-deſſus de l'habitude ordinaire.

On peut regarder la contradiction, la privation, la douleur occaſionnée par une cauſe connue, la jalouſie, l'envie & la cupidité, comme les ſources qui produiſent l'averſion depuis ſa première nuance juſqu'à ſes excès.

On en peut établir ainſi les paſſages :

Eloignement.
Dégoût.
Dédain.
Mépris.

Raillerie.

Digitized by Google

Raillerie.
Antipathie.
Haine.
Indignation.
Menace.
Insulte.
Colère.
Emportement.
Vengeance.
Fureur.

Les effets intérieurs de ces nuances sont principalement le réfroidissement de l'ame, l'irritation de l'esprit & son aveuglement; ensuite l'avilissement & l'oubli de soi-même; enfin le crime que suivent le repentir, les remords & les furies vengeresses.

Les expressions extérieures de ces nuances sont très-différentes, très-variées. Cependant, jusqu'à l'indignation; les gestes sont peu caractérisés. Le corps n'éprouve que des mouvemens peu sensibles s'ils ne sont décidés par les circonstances, & ces circonstances sont tellement indéterminées, qu'on ne peut les fixer.

Le corps entier, dans les dernières nuances, contribue à servir la *passion*. Ainsi, lorsque l'indignation produit les menaces, l'action est déterminée à s'approcher de celui qui en est l'objet : le corps s'avance, ainsi que la tête qui s'élève vers celle de l'ennemi à qui l'on annonce son ressentiment; les bras se dirigent, l'un après l'autre, vers le même point; les mains se ferment, si elles ne sont point armées; le visage se caractérise par une contraction des traits,

Digitized by Google

comme dans la colère; le reſte des nuances eſt tout action.

Je riſquerois de paſſer les bornes que je me ſuis preſcrites, & de faire un ouvrage entier, ſi je m'abandonnois à tout ce que préſente cet objet intéreſſant. Ce ſeroit ſans doute ici la place d'entreprendre, pour dédommager des traits affligeans que je viens d'ébaucher, quelques eſquiſſes d'une paſſion non moins violente que les autres; mais dont les couleurs ſont regardées comme plus agréables, & les excès même, comme moins effrayans.

Je pourrois parcourir la timidité, l'embarras, l'agitation, la langueur, l'admiration, le deſir, l'ardeur, l'empreſſement, l'impatience, l'éclat du coloris, un certain frémiſſement, la palpitation, l'action des yeux, tantôt enflammés, tantôt humides, le trouble, les tranſports; & l'on reconnoîtroit l'amour.

On reconnoîtroit auſſi ces graces dont j'ai déjà parlé (*voyez l'article* GRACES) : ces graces qui ſe rejoignent ici naturellement à l'expreſſion & aux *paſſions*. Mais lorſqu'il s'agiroit de ſuivre plus avant cette route ſéduiſante, la nature elle-même m'apprendroit, en ſe couvrant du voile du myſtère, que la réſerve doit être aux arts, ce que la pudeur eſt à l'amour. (*Article de M.* WATELET.)

PRATIQUE *des artiſtes Grecs dans la repréſentation des* PASSIONS

La beauté étoit le premier objet de l'art antique; l'expreſſion lui étoit ſubordonnée. Cependant les artiſtes ne ſembloient pas ſacrifier la ſeconde partie à la pre-

Digitized by Google

mière ; mais ils évitoient de ſuppoſer leurs figures dans des ſituations où les mouvemens de l'ame euſſent été trop nuiſibles à la beauté des traits. Ceux des artiſtes modernes qui ſont nés avec une ame douce & calme, ont le plus approché des anciens dans cette partie de l'art. Si les circonſtances dans leſquelles a vécu Raphaël ne lui ont pas permis d'égaler en tout l'auteur de l'Apollon du Belvedere, on peut dire cependant que l'ame de l'artiſte d'Urbin, avoit de grandes conformités avec celle du ſtatuaire Grec.

Les anciens dans la manière dont ils exprimoient les paſſions, avoient une autre vue que celle de ménager la beauté. Ils auroient craint de choquer la décence, en ne donnant pas à leurs figures une action calme & tranquille. Ils prêtoient bien à certaines figures cet air de légereté par lequel elles ſembloient moins marcher ſur la terre, que planer dans les cieux; mais ils ne leur auroient pas donné cette marche précipitée qui ſuppoſe un effort, qui détruit la nobleſſe extérieure, & qu'ils regardoient comme immodeſte & ruſtique. L'exemple de la figure d'Atalante n'eſt pas contraire à ce principe : elle court avec la légereté du vol, & ſans que la rapidité de ſon mouvement paroiſſe la pouvoir fatiguer ; ſa beauté n'eſt point altérée, parce qu'elle ne fait pas d'efforts. Enfin les anciens ne donnoient de mouvemens forcés qu'à des eſclaves.

Winckelmann, qui nous fournit cet article, remarque qu'ils obſervoient cet extérieur juſques dans leurs figures danſantes. On trouvera dans les antiquités d'Herculanum des exemples qui confirment l'opinion de l'ingénieux antiquaire. Il penſe même que les mou-

Digitized by Google

vemens de l'art eurent de l'influence sur le maintien des danseuses, qu'elles chercherent à imiter les graces décentes dont ils leur offroient le modèle, & qu'elles s'imposerent une bienséance qu'ils avoient consacrée. Les figures des Bacchantes étoient seules exceptées de cette loi. On peut remarquer que les danseuses étoient drapées de robes amples & longues, mais légeres. Une statue de danseuse, placée au dessus de l'entrée du palais Caraffa-Colobrano, à Naples, a la tête couronnée de fleurs & de la plus sublime beauté. D'autres de ces statues ne semblent point avoir des têtes idéales; ce sont peut-être des portraits de danseuses célèbres; car on sait qu'on leur élevoit des statues. Une épigramme de l'anthologie nous apprend qu'une danseuse eut une statue d'or à Byzance.

Le calme est religieusement observé dans la représentation des Dieux & même des Dieux subalternes. Jupiter n'a pas besoin de colère pour ébranler l'Olympe; il suffit de l'agitation de ses cheveux & d'un mouvement de ses sourcils.

Winckelmann croit avoir découvert que, par ces mêmes idées de bienséance, les anciens ne représentoient aucune divinité d'un âge fait & grave avec les jambes croisées. On sait que cette position auroit été regardée comme indécente même dans la personne d'un Orateur. Il est vrai que, dans quelques statues, Apollon & Bacchus sont dans cette attitude; mais c'est pour exprimer la vive jeunesse dans le premier, la douce mollesse dans le second. Elle convient à Apollon Pasteur, & c'est ainsi qu'il est représenté dans une statue de marbre de la Villa-Borghese, & dans une de bronze de la Villa-Albani. La même

Digitized by Google

position est donnée à Mercure dans une seule statue, qui est dans la galerie du Grand-Duc de Florence. Il semble qu'elle ait été particulièrement affectée à Paris; peut-être pour désigner sa profession pastorale, peut-être aussi pour marquer son caractère de mollesse. On ne la voit jamais aux Déesses dont l'antiquité est bien prouvée, mais on la retrouve quelquefois dans les Nymphes.

Les anciens se permettoient de donner cette position aux personnes affligées qui négligent leur maintien: ils la donnoient aussi aux dieux champêtres, tels que les Faunes, pour indiquer leur caractère simple & rustique.

Les anciens représentoient, dans les personnages héroïques, les passions réprimées par le courage & la sagesse. Quand on ne connoîtroit de toute l'antiquité que les apophtegmes de Plutarque, on devroit savoir que c'est un contre-sens de représenter les anciens se livrant à la fougue & aux désordres des impressions de l'ame, même dans les crises les plus violentes de la nature. Xénophon continuant son sacrifice lorsqu'il vient d'apprendre la mort de son fils, doit-il être représenté dans l'abandon de la douleur. Quand un homme grave, mais souffrant, ne pouvoit résister au choc des affections violentes, il se couvroit le visage. Il auroit cru manquer à la décence & à lui-même en montrant son front dégradé par la douleur. C'est peut-être cette décence que Timanthe voulut observer, en couvrant d'un voile la tête d'Agamemnon.

Ces régles de bienséance, vraisemblablement introduites par la philosophie, ne paroissent pas avoir été connues du temps d'Homère. Cependant Winckelmann

Digitized by Google

ſemble croire que les artiſtes s'aſtreignoient à les obſerver même dans ceux de leurs ouvrages qui ſe rapportoient à ces temps anciens où des loix de convention ne contrarioient pas encore les loix de la nature. C'eſt que l'artiſte, obligé de faire un choix entre les plus belles formes, ſe trouve réduit à un certain dégré d'expreſſion, pour ne pas dégrader, par la peinture des affections violentes, les beautés de la configuration. Il donne, pour exemples favorables à ſon principe, deux célèbres monumens de l'antiquité, dont l'un offre l'image de la plus grande terreur, & l'autre, de la plus grande ſouffrance; la Niobé & le Laocoon.

Les filles de Niobé ſont repréſentées dans cet engourdiſſement des ſens qui ravit à l'ame juſqu'à la faculté de penſer, & que cauſe la préſence d'une mort inévitable. La mère touche à ce moment où la fable ſuppoſe qu'elle fut changée en pierre, c'eſt-à-dire au moment où elle fut frappée de cette ſtupeur qui reſſemble à la privation du ſentiment. Cette ſuppreſſion de ſentiment & de penſée altère peu les traits de la phyſionomie, & permettoit à l'artiſte d'imprimer à ſon monument le caractère de la plus haute beauté.

» Laocoon eſt l'image de la plus grande douleur » qui puiſſe agir ſur les muſcles, les nerfs & les veines. » Le ſang en effervescence par la morſure des ſerpens » ſe porte avec rapidité aux viſceres, & toutes les » parties du corps en contention expriment les plus » cruelles ſouffrances; artifice par lequel le ſtatuaire » a mis en jeu tous les reſſorts de la nature, & a fait » connoître toute l'étendue de ſon ſavoir. Mais dans

» la convulsion de ces affreux tourmens, vous voyez » paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte » contre ses maux, & qui veut réprimer l'excès de » la douleur ».

Cette observation de l'antiquaire nous semble de la plus grande justesse, & nous l'avions faite avant d'avoir lu son ouvrage.

Il remarque aussi que les poëtes représentent Philoctete faisant retentir Lemnos de cris & de sanglots; mais que les artistes nous l'offrent dans l'état d'une douleur concentrée, tel qu'on le voit dans les marbres & sur les pierres gravées.

Le célèbre peintre Timomaque n'avoit pas représenté Ajax au moment de ses fureurs, lorsqu'il égorge un bélier qu'il prend pour le chef des Grecs : mais il avoit choisi l'instant où le héros, dans ce tranquille désespoir qui ressemble à l'apathie, réfléchit sur son erreur. C'est encore ainsi qu'il est figuré sur la table iliaque au Capitole, & sur plusieurs pierres gravées. Une seule pâte antique le représente tuant un bélier.

Il ne faut cependant pas, avec Winckelmann, applaudir aux anciens, lorsque, par un desir excessif de ménager la beauté, ils ont altéré la vérité, comme lorsqu'ils ont représenté la décrépite Hécube à peine sur le retour de l'âge, & que, dans d'autres ouvrages ils ont fait les mères aussi jeunes que les filles : mais on leur applaudira d'avoir banni des monumens publics les expressions grimaçantes.

On ne louera point le Guide de ce que, dans le massacre des Innocens, il s'est permis à peine d'altérer la sérénité sur le front de leurs mères : mais on blâmera les artistes qui ont représenté ces femmes infor-

Digitized by Google

tunées non moins hideuſes, non moins furieuſes, non moins enragées, que les bourreaux de leurs enfans.

Le principe des anciens étoit de repréſenter beaucoup avec peu, comme celui d'un grand nombre de modernes ſemble avoir été de repréſenter peu avec beaucoup, & de ſe jetter, par conſéquent, dans l'exagération. Winckelmann compare leurs efforts avec ceux des comiques qui, ſur les vaſtes théatres de l'antiquité, exagéroient les geſtes & outroient la vérité pour être remarqués des ſpectateurs aſſis aux derniers rangs. L'expreſſion que les modernes donnent à leurs figures eſt, continue-t-il, celle que les anciens donnoient à leurs maſques, qui devoient produire leur effet dans un grand éloignement. (L.)

Fin du Tome troiſième.

Digitized by Google

A Ref 1
1514396

Digitized by Google

Digitized by Google