



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>



EX LIBRIS DOMUS S.I.

Bibliotheca
artium

AQVENSIS -

IMMACULATÆ CONCEPTIONIS



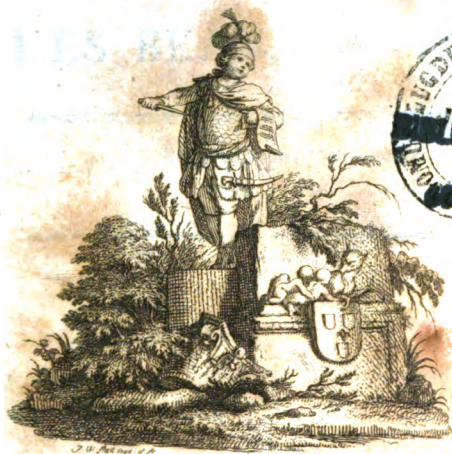
097
23

BE 746/
67

ŒUVRES DU COMTE ALGAROTTI.

Dulces ante omnia Musæ.

TRADUIT DE L'ITALIEN.



VOLUME II.

A B E R L I N,
Chez G. J. DECKER, Imprimeur du Roi.

1 7 7 1.

27 JUL 1964
RECEIVED
FBI - MEMPHIS

ESSAIS
SUR
LES BEAUX-ARTS.

Et veteres revocavit artes.

HORAT. Libr. IV. Ode 15.

Volume II.

A 2

ESSAI .

SUR

L'ACADÉMIE DE FRANCE

ÉTABLIE A ROME.

Italiam læto socii clamore salutant.

VIRG. *Æneid.* Lib. III.

A 3



A

M. THOMAS HOLLIS

Membre de la Société Royale, & de celle
des Antiquaires.

FRANÇOIS ALGAROTTI.

*C'est une opinion assez générale-
ment reçue parmi les François, que
tout ce qu'il y a de beau se trouve
dans leur heureux climat, & que ce
seroit perdre son temps & sa peine
que de le chercher ailleurs. Vos
compatriotes, au contraire, pour au-*

A 4

gmenter le commun patrimoine des arts & des sciences, vont fouiller jusques dans les endroits les plus reculés du globe terrestre. Peu contents d'avoir parcouru les extrémités de l'Europe, l'Asie mineure, & l'Égypte, pour voir & pour recueillir les précieux restes de l'Antiquité qui y sont épars, ils ont pénétré, le plus avant qu'il leur a été possible, dans l'intérieur de la Chine, pour tirer de ce vaste empire de nouvelles connoissances, dans l'art même de bâtir des maisons & de planter des jardins. Ce que faisoient autrefois les Romains par rapport à leur manière de combattre, & à leurs armes, qu'ils quittoient pour prendre celles des nations qu'ils avoient vaincues, les Anglois le font aujourd'hui par rapport aux arts & aux sciences des nations qu'ils ont surmontées, & en quelque façon

vaincues, par leur commerce. Tout ce que les différentes parties de la terre où fleurissent les arts, soit utiles soit de pur agrément, ont acquis de lumière, se trouve réuni dans l'Académie qu'on vient d'établir à Londres, & qui prend son nom de ces mêmes Arts. Elle les protège, les élève, & par des récompenses véritablement royales les encourage, & les excite à produire ces fruits & ces fleurs qui donnent déjà tant d'avantage & d'éclat à l'Angleterre. Ainsi votre beau pays devient l'entrepôt & le centre de l'univers. Il est aujourd'hui bien décidé que depuis la théorie des comètes jusqu'à la construction de la charrue, nous devons presque tout à la sagacité & à l'application infatigable de vos compatriotes. Votre illustre Académie m'a fait l'honneur de m'adopter pour un de ses membres.

A 5

Que ne puis-je lui donner des marques de ma reconnoissance, & concourir à sa gloire ! Si ma prière n'est pas téméraire, suggérez-moi, Monsieur, les moyens d'exécuter un si juste & si beau dessein. Jusqu'ici je ne vois pas qu'il y en ait de plus propre que d'écrire sur les Beaux-Arts, & de le faire d'une manière qui puisse mériter l'approbation d'un homme tel que vous, qui animé du même esprit que votre savante Compagnie, n'avez en vue que la gloire de votre patrie & les intérêts de l'humanité.

A P I S E,

ce 2 Octobre 1763.



ESSAI

SUR L'ACADÉMIE DE FRANCE ÉTABLIE A ROME.

Les modernes, ni peut-être même les anciens n'ont jamais eu de prince qui ait fait en faveur des Arts autant de choses qu'en a fait Louis XIV, roi de France. François premier s'étoit proposé d'appeler les beaux-arts, & de les fixer dans son royaume, par le secours des étrangers; mais ses tentatives furent inutiles. Louis XIII, père de Louis XIV, avoit eu les mêmes vues; mais

ses projets, quoique secondés par les soins du Cardinal de Richilieu son ministre, & par les sages conseils du Poussin, n'eurent pas un succès plus heureux (1). Enfin

(1) „ On faisoit de grandes propositions, &
„ on vouloit exécuter les nobles projets de Fran-
„ çois premier. On résolut de faire copier les
„ plus beaux morceaux d'antiquité qui sont à
„ Rome, les statues, les bas-reliefs, surtout
„ ceux de l'arc de Constantin qui ont été tirés
„ des édifices de Trajan, & la colonne Trajane en
„ son entier: le Poussin s'étoit proposé de
„ peindre les histoires qui y ont rapport, &
„ d'en mettre les tableaux entre les stucs & les
„ ornemens de la galerie. Mais ce qui étoit de
„ la dernière magnificence, on parla de mouler
„ les deux grands Colosses du mont Quirinal,
„ que l'on croit être tous deux Alexandre avec
„ son Bucéphale, & d'en porter les creux en Fran-
„ ce, où on les auroit jetés en bronze, & pla-
„ cés au-devant du Louvre, comme elles le sont
„ devant le palais du Pape. On grava sur des
„ médailles l'arc de Constantin, l'Hercule du
„ palais Farnèse, le sacrifice du taureau de la vi-
„ gne Médicis, & les Noces de la salle de la vi-
„ gne Borghèse. On voit dans cette dernière
„ de jeunes filles qui dansent, & ornent de festons
„ quelques chandeliers: ce dessin, qui est d'une
„ grande beauté, étoit exécuté sur deux pièces de
„ marbre: on le jeta ensuite en bronze à Paris,

Louis XIV parut pour mettre la dernière main à une si glorieuse entreprise. Outre l'attention infatigable de Colbert, les temps & les circonstances concouroient à en faciliter l'exécution. La France n'étoit plus agitée par des guerres intestines : plus riche & plus puissante que jamais, tout l'invitoit à profiter des soins que l'on prendroit pour l'instruire & pour la polir. Il fut donc réservé à ce prince d'exécuter les beaux plans de ses prédécesseurs, & de colorier, si je puis parler ainsi, le tableau qu'ils n'avoient fait que dessiner : on pour-

„ aussi bien que le Sacrifice. Pour l'Architecture,
 „ on fit deux grands chapiteaux ; l'un contenoit
 „ ceux des colonnes, l'autre ceux des pilastres
 „ Corinthiens de la Rotonde, qui sont les mei-
 „ lleurs : on devoit copier ceux des autres or-
 „ dres. Le Sr Charles Errard dirigeoit à Ro-
 „ me tous ces ouvrages, & s'occupoit en mê-
 „ me temps à dessiner les plus belles statues
 „ antiques, les bas-reliefs, & les ornemens,
 „ qu'on envoya ensuite à M. Desnoyers. Pour
 „ la Peinture, on donna ordre de copier les
 „ plus fameux tableaux d'Italie.” *Bellori*, vie
 de Nicolas Poussin. Voyez aussi l'Épître dédi-
 catoire du *Parallèle de l'Architecture ancienne &*
moderne, de M. de Chambray.

roit, le nommer, avec raison, l'Hercule Musagète de son fortuné royaume. Ce généreux monarque n'oublia rien pour favoriser les gens de lettres & les artistes : il en attira plusieurs des pays étrangers, & par les plus riches récompenses les engagea à quitter leur patrie, & à en venir chercher une meilleure. Il envoya plusieurs de ses sujets acquérir, dans les états voisins, les lumières & les connoissances que leur propre pays ne leur fournissoit pas. Il fonda des Académies pour inspirer & accroître le goût des sciences, & pour les rendre comme familières à sa nation.

Entre ce grand nombre d'établissements, celui qui fleurit depuis long-temps à Rome, sous le nom d'Académie de France, n'est pas le moins considérable. Fille de l'Académie de Paris chargée du soin des arts qui ont le dessin pour base, elle fut toujours distinguée, & par la qualité personnelle des élèves, & par la magnificence des prix, & par la noblesse de l'objet qu'elle se propose. C'est aux conseils de Charles le Brun qu'elle doit son origine. Cet artiste avoit étudié à Rome, & y avoit

fait ces progrès qui l'élevèrent à une si haute réputation , & le mirent en état de représenter , comme un autre Apelle , les glorieuses actions de ce prince qui tout jeune encore parcourut & subjuga l'univers.

De même que les jeunes Romains qui vouloient embrasser la profession d'orateur, alloient se former à Athènes , qu'on regardoit comme le véritable siège de l'Éloquence & de la Philosophie ; ainsi le Brun pensa que les jeunes François qui se destinent à l'étude des beaux-arts, doivent aller à Rome , & y faire un assez long séjour. C'est-là que les ouvrages des Michel-Ange, des Vignole, des Dominiquin, des Raphaël , & ceux des anciens Grecs donnent des leçons muettes, bien supérieures à celles que pourroient donner, de vive voix, nos plus grands maîtres modernes. Tous les ans, l'Académie de Peinture & de Sculpture de Paris choisit, dans le nombre de ses élèves, ceux qu'elle croit les meilleurs , & le plus en état de profiter du voyage de Rome , où ils vivent sous la direction d'un de ses plus habiles professeurs, à qui elle les

confie. Sous la protection & aux dépens du Roi, ils peuvent y achever leurs études, se perfectionner, & apprendre toute la finesse & la délicatesse de leur art. Cet établissement si utile & si louable, qui a toujours subsisté depuis le Brun jusqu'à nos jours, peut être regardé comme une pépinière d'Artistes que la France entretient parmi nous. Enrichis des plus savantes dépouilles des anciens & des modernes, ils retournent dans leur patrie qu'ils embellissent, & qu'ils mettent à portée de le disputer à l'Italie par rapport à l'Architecture & à la Statuaire.

Malgré ces précieux avantages, il s'est trouvé, & il se trouve encore en France des personnes qui osent s'élever contre cet établissement, & l'attaquer même par écrit; comme s'ils rougissoient d'être obligés de passer les monts pour devenir bons peintres ou bons architectes, de même que d'autres rougissent de traverser les mers pour devenir bons philosophes. Il ne tient pas à eux que le grand prince qui gouverne aujourd'hui la France, & qui par ses bienfaits encourage les beaux-arts, ne dé-

détruite tout ce que son auguste bisayeul
avait fait en leur faveur.

Ces personnes laissent sans peine à l'Italie l'avantage & la gloire, qu'on ne peut lui contester, d'être la plus riche minière de ces modèles antiques qui peuvent servir de guide aux modernes, & les éclairer dans la recherche du beau idéal; d'avoir fait renaître dans le monde les arts qui étoient perdus; d'avoir produit des artistes excellens en tout genre; enfin d'avoir donné des leçons aux autres peuples, à qui jadis elle donna des lois. Mais d'ailleurs ils soutiennent hardiment que la France a chez elle des sujets capables de former de bons élèves, & de bien conduire leurs talens; que depuis long-temps les arts y ont jeté de profondes racines; que ses maîtres ne cèdent point aux nôtres; que dans un siècle aussi philosophique que celui où nous vivons, on doit renverser les vieilles idoles de la prévention & de l'autorité; qu'on n'a que trop rendu d'hommages au nom plutôt qu'au mérite des étrangers; que Jouvenet & le Sueur, sans avoir fait le voyage d'Italie, n'ont pas laissé d'être d'ex-

cellens peintres, le dernier surtout qui rival de le Brun, mérite le titre de Raphaël de la France. Ils ajoutent qu'ils ont, dans leur patrie, un grand nombre de tableaux des meilleurs maîtres d'Italie, & assez de statues antiques, pour que les jeunes élèves puissent se former, sans avoir besoin de s'expatrier, & de s'exposer aux fatigues & aux périls d'un long & pénible voyage pour aller courir après des modèles à copier ou à dessiner; qu'il est ridicule d'abandonner un pays où toutes les nations viennent chercher le bon goût, & apprendre la politesse. Ces raisonnemens sont d'autant plus dangereux, & plus propres à séduire, qu'ils sont à la portée de tout le monde, qu'ils flattent l'amour propre & cette prédilection secrète qu'on a pour sa patrie, & que pour triompher de l'esprit ils commencent par captiver le cœur.

Il fera donc à propos d'alléguer quelques raisons pour en démontrer la fausseté, & faire voir ce qu'ils ont de captieux. Cela pourra servir à empêcher qu'on n'arrête le progrès des beaux-arts dans un pays où les manufactures & les sciences sont fi

florissantes , & à soutenir les Tâges établissemens d'un monarque qui ne les a faits qu'après avoir mûrement examinés les avantages qu'ils devoient produire.

Les objections des François prévenus contre l'Italie se réduisent à deux chefs. 1.) Il y a en France un grand nombre de tableaux de nos meilleurs maîtres d'Italie, & assez de statues antiques, pour que la jeunesse puisse étudier & se former d'après ces modèles. 2.) Plusieurs de leurs compatriotes ont atteint la perfection sans avoir étudié en Italie.

De pareilles objections seroient sans doute d'un très-grand poids, surtout la seconde, si elles étoient bien fondées. En effet, qui est celui qui voudroit, avec des peines infinies, & une dépense considérable, acheter le vain secours des leçons d'un maître, dès qu'il pourroit y suppléer par lui-même? Mais l'exemple de deux maîtres, (car enfin l'École Française n'en peut pas citer d'avantage), qui sans passer les Alpes ont réussi dans leur art, peut-il dissuader les jeunes élèves de France de quitter Paris, & de voir Rome & l'Italie? doi-

vent-ils imiter ces deux artistes, plutôt que suivre le conseil de tant d'habiles maîtres de la même école, qui leur recommandent d'aller à Rome, où ils ont eux-mêmes puisé leurs plus précieuses connoissances, & toute la finesse de leur art? Il me paroît que l'exemple de Jouvenet & de le Sueur n'a pas assez de force pour l'emporter sur l'autorité de Bourdon, de Mignard, de le Brun, de la Fage, de le Moine, & d'une infinité d'autres, principalement du Poussin, qui dit un jour ouvertement qu'il retournoit à Rome pour tâcher d'y réparer le tort que le séjour de France avoit fait à son talent (1).

Mais, insistera-t-on, il ne s'agit pas de compter les voix; il faut les peser. Voyons donc exactement de quel poids sont ces deux peintres dont on voudroit que l'autorité prévalût sur celle de tous les autres.

Il est vrai que bien des François louent extrêmement Jouvenet; il y en a même qui ont osé l'égaliser au Dominiquin, cet

(1) *Recueil de lettres sur la Peinture*. Tome I. p. 220. Rome 1754.

SUR LES BEAUX-ARTS. 21

excellent artiste qui à la plus grande finesse de l'expression & du dessin fut allier les doux charmes du coloris, & la justesse de la disposition, qui est peut-être le premier des peintres qu'a produit l'école de Bologne, & qui ne le cède pas de beaucoup au grand Raphaël. Mais celui qui a fait ce parallèle, a cru aussi pouvoir faire aller de pair Blanchard & le Titien, la Fosse & Paul Véronèse. Il étoit sans doute transporté de cet amour de la patrie à qui on sacrifie tout, & animé du même esprit qu'un autre de ses compatriotes qui a mis en parallèle les François de nos jours avec les anciens Romains (1). Il est pourtant sûr que quiconque, examinera les ouvrages de Jouvenet, d'un œil éclairé par l'Art, n'y trouvera rien de si extraordinaire. On

B 3

(1) M. Clément, dans je ne fais quelle feuille de son Année Littéraire, applique ingénieusement à cet auteur qui exalte si fort ses compatriotes aux dépens des étrangers, ces vers du Catilina de M. de Voltaire :

*Le devoir le plus saint, la loi la plus chère,
C'est d'oublier la loi, pour sauver la patrie.*

ne sauroit lui refuser beaucoup de facilité ; mais son coloris est jaunâtre, son dessin peu choisi ; ses compositions, souvent stantées, ne partent pas d'une main libre ; ses figures ont ordinairement cet air, cette contenance qui caractérise ceux qui ont été élevés en France ; & l'on n'y voit pas ces grâces vraies & naturelles qui sont de tous les pays, & de tous les temps. En un mot, c'est un peintre maniéré, qui ne peut qu'éloigner de l'imitation de la nature, & du vrai, ceux qui voudroient l'étudier : & si ceux qui prétendent réformer les réglemens de l'Académie de Paris, le citent comme un modèle ; cela ne peut servir qu'à montrer que la France a eu peu de peintres qui ayent excellé, & moins encore de peintres qui ont cru pouvoir, sans sortir de France, atteindre à la perfection de leur art.

Eustache le Sueur est d'un ordre bien différent. La vie de St Bruno, qu'il a peinte dans le cloître des Chartreux de Paris, suffiroit seule pour le faire regarder comme un excellent artiste dans tous les pays du monde. Aisé & naturel dans le

dessin, sage dans l'invention, délicat dans les expressions, il n'avoit aucune manière bien marquée. Cependant le Brun, son rival, l'emportoit sur lui pour la fécondité de l'invention, aussi bien que Blanchard pour le coloris; & dans les parties mêmes où il réussissoit le mieux, il étoit fort au-dessous du Poussin, qu'on peut véritablement nommer le plus grand peintre de l'école de France. Le Sueur apprit les principes de son art sous Vouet; mais s'étant aperçu qu'il ne suivoit pas la bonne route, il prit Raphaël pour modèle. Avec le secours du petit nombre de tableaux que les François ont de ce grand homme, & des estampes gravées d'après ses ouvrages, il parvint à cette habileté qui fit de lui l'honneur de la Peinture, & la gloire du pays qui l'a vu naître. Mais si ne buvant qu'à de petits ruisseaux, il s'est élevé à une si haute perfection, que n'eût-il pas fait s'il avoit puisé dans la source même, & vu les ouvrages immortels qu'on admire au Vatican? D'ailleurs l'exemple d'un génie rare & heureux, à qui la Nature prodigue a accordé ce qu'elle vend aux autres, & qu'ils n'ac-

quièrent Qu'à force d'étude & de travail, ne doit pas tirer à conséquence ni servir de règle aux esprits ordinaires. Parce que le Corrège, sans avoir jamais vu de statues Grecques, réussit à donner des graces inexprimables à ses airs de tête; voudra-t-on en conclure que ce soit perdre son temps que d'étudier d'après l'antique? (1) S'avisait-on jamais de dire qu'il est inutile d'expliquer les élémens d'Euclide à la jeunesse qui veut apprendre la Géométrie, parce que Pascal, encore très-jeune, trouva par lui-même, & sans le secours d'aucun maître, la démonstration de je ne sais combien de théorèmes?

(1) Il fut le premier en Lombardie qui traitât les sujets à la manière moderne: d'où l'on juge que si cet ingénieux artiste fût sorti de son pays, & eût été à Rome, il y auroit fait des merveilles, & donné de l'ombrage à plusieurs de ses contemporains qui eurent la plus grande réputation. Car enfin, puisqu'il a si bien réussi, sans avoir jamais vu ni l'antique, ni les bons ouvrages modernes; il s'ensuit nécessairement que s'il eût eu l'avantage de les voir, ses productions seroient infiniment meilleures; & qu'allant du bien au mieux il auroit atteint à la plus haute perfection. *Vafari* vie du Corrège.

Si donc la science qui joint la bonté des préceptes à la force de l'exemple, & que le Pouffin appelle science factice, (1) est absolument nécessaire à un peintre, & que ce soit elle-même qui guida le Sueur dans ses études; on ne sauroit nier que le voyage d'Italie ne soit très-avantageux aux jeunes artistes François. Tout y invite l'œil du peintre, tout l'instruit, tout réveille son attention. Ce pays est pour les artistes une véritable *terre classique*, ainsi que l'appelle un Anglois (2). Sans parler des statues modernes, combien la superbe Rome n'en renferme-t-elle pas, dans son enceinte, de ces antiques qui par l'exacte proportion, & l'élégante variété de leurs formes, servirent de modèles aux artistes des derniers temps, & doivent en servir à ceux de tous les siècles, & de tous les pays? Quoiqu'il

B 5

(1) *Observations du Pouffin sur la Peinture*, rapportées par Bellori dans la vie de ce peintre.

(2) *Poetick fields encompass me around,
And still i seem to tread on classic ground.*
Addisson's letter from Italy to Lord Halifax.

y ait en France de très-belles statues, comme le Cincinnatus & quelques autres; on peut pourtant avancer sans crainte de se méprendre, qu'il n'y en a point de la première classe, ou de celles que nous nommons *préceptives*, & qu'on puisse mettre en parallèle avec l'Apollon, l'Antinoüs, le Laocoon, l'Hercule, le Gladiateur, le Faune, la Vénus, & tant d'autres qui décorent le Belvédère, le palais Farnèse, la villa Borghèse, & la galerie de Florence. La seule galerie Justiniani est peut-être plus riche en statues antiques que tout le royaume de France. Il est vrai qu'à proportion des statues il y a dans ce pays-là un beaucoup plus grand nombre de tableaux de nos plus habiles maîtres, où l'on peut apprendre les différens caractères & les diverses modifications de la Peinture. Mais où sont-ils placés? Dans les palais de Versailles & du Luxembourg, dans la galerie du duc d'Orléans, chez les héritiers de M. Crozat, & en très-peu d'autres endroits. En Italie chaque église est, pour ainsi dire, une galerie: les monastères, les palais publics & particuliers

font enrichis de tableaux ; il n'est pas jusqu'aux façades & aux murailles des maisons qui ne soient décorées de peintures, lesquelles pour être dans des lieux si peu considérables, ne perdent rien de leur mérite réel ; ces morceaux au contraire ont souvent été travaillés avec beaucoup de soin, parce qu'ils devoient être continuellement exposés aux yeux du public, juge incorruptible, & plus redoutable pour les artistes que quelque Académie que ce soit.

Mais, quand il y auroit, en France, encore plus de tableaux des excellens maîtres d'Italie qu'il n'y en a effectivement ; il n'y a pas d'apparence que les jeunes peintres François puissent en tirer autant d'avantage qu'ils le feroient de ceux que ces mêmes maîtres ont exécutés dans leur propre pays. Les meilleurs ouvrages d'un artiste se voient d'ordinaire dans sa patrie, ou dans le lieu où il a fixé son séjour. C'est dans les grandes machines, dans ces ouvrages publics & durables où les grands peintres, jaloux de la gloire nationale, & de l'emporter sur des rivaux dignes d'eux, ont déployé toute la force

- de leurs talens; c'est-là dis-je, qu'il faut les voir & les étudier: de même qu'il faut juger les architectes d'après les édifices publics, & comme dit Vitruve, d'après les temples des Dieux, parce que, ce sont là des monumens éternels de leurs talens ou de leurs défauts (1).

C'est, par exemple, dans l'école de S. Marc, dans la bibliothèque publique de Venise, dans la chapelle Contarini tant admirée du Cortone, au palais Toffetti, qu'il faut voir le Tintoret; c'est-là qu'on s'apperçoit qu'il n'avoit rien à craindre dans la comparaison qu'on vouloit faire de lui avec Paul Véronèse, ou avec les autres habiles artistes de son temps; c'est-là qu'on admire l'heureux talent qu'il eut de réunir l'excellence du coloris du Titien à la fierté du dessin de Michel-Ange. C'est dans l'école de la Charité, aux Cordeliers conventuels, à St Jean & St Paul de Venise, qu'il faut étudier le Titien, & surtout

(1) *Igitur cum in omnibus operibus ordines traderent (antiqui), id maxime in adibus deorum, in quibus laudes & culpa aeterna solent permanere.*

Lib. III. cap. 1.

SUR LES BEAUX-ARTS. 29

dans le fameux tableau qui représente St Pierre Martyr, lequel, plus que tous ses autres ouvrages, fait connoître la sublimité de son génie ; de même que la Nativité que le Bassan peignit pour sa ville natale, & l'apparition de Jesus-Christ à la Vierge que le Guerchin fit à Cento sa patrie, font sentir le vrai caractère de ces deux artistes. C'est à St Zaccharie, & à St George de Venise, dans le réfectoire des moines de nôtre Dame du Mont de Vicence, que triomphe Paul Véronèse ; il a peint dans ce dernier endroit la plus belle Cène qu'il ait jamais exécutée. C'est à Urbain & à Pésaro qu'on doit chercher le Baroque. C'est à Parme, & surtout dans le tableau de St Jérôme, que le goût éclairé du Duc Infant a conservé à l'Italie, que s'est distingué le Corrège. Annibal Carache brille dans la galerie Farnèse ; & St Michel au bois est le théâtre de la gloire de Louis, qui réussissoit dans tous les styles, & que les ultramontains ont mis trop au-dessous d'Annibal. C'est dans les églises de Rome que le Dominiquin s'est le plus signalé. Le Vatican a été le champ où Raphaël & Mi-

chel - Ange, eux qui portèrent dans la Peinture tout le feu de l'imagination la plus poétique, ont travaillé à l'envi, & ont combattu pour la gloire d'être couronnés au Capitole. Si un Italien se hazardoit de juger du mérite de le Brun sur quelque tableau de cet artiste qu'il auroit vu en Italie, il est certain que les François le blâmeraient; & ils auroient raison. On le citeroit à la galerie de l'hôtel Lambert; on le renverroit à celle de Versailles, lieux où le Brun peignit en concurrence avec le Sueur, & où il disputa la palme à Mignard.

Tout cela est vrai, répliqueront peut-être les François; mais enfin les ouvrages merveilleux de ces habiles maîtres étrangers dont on nous propose l'imitation comme la base de notre étude, nous les avons en estampes, grâce à la gravure, qui a rendu commun à tout l'univers un bien qui jusqu'alors étoit particulier à telle ou telle ville. Sur ces estampes, qui sont sous nos yeux, & que nous pouvons, à notre gré, examiner jour & nuit, il nous est permis d'étudier les productions des Raphaël & des Titien, comme nous étudions les

statues antiques d'après les plâtres. Je conviens que le plâtre est une image fidelle de la statue, & sans doute que lorsqu'il est exactement modelé, & bien conservé, il peut servir de guide sûr, à un jeune élève, pour la justesse du dessin, & pour la symétrie, qui sont des parties essentielles de l'art de peindre. Mais les estampes n'ont pas cet avantage, & quelque habile que soit la main qui les a gravées, elles ne seront jamais l'image fidelle d'un tableau. Elles peuvent bien exprimer les attitudes & les contours des figures, les airs de tête en partie, la composition, & l'ensemble; mais elles ne sauroient jamais rendre l'extrême délicatesse des chairs, la fraîcheur & le moelleux des teintes; elles font disparoître le plus grand charme de la peinture, la magie du coloris. On peut les comparer à ces traductions fidelles de l'Iliade & de l'Éneide en prose Françoisse, qui peuvent bien donner une idée suffisante de la distribution générale & des différentes parties de ces deux poèmes; mais on ne sauroit y prendre une idée juste & exacte de la poésie Grecque & Latine: & cette prose correcte en fait de gravure, je

veux dire ces estampes fidelles sont encore beaucoup plus rares qu'on ne pense communément. Nos maîtres d'Italie n'ont pas eu assez de bonheur pour que leurs ouvrages fussent gravés par des artistes tels qu'Édelink & Audran, au burin desquels quelques peintres d'au-delà des monts doivent presque toute la réputation dont ils jouissent. Les pièces du Baroque, du Corrège, du Tintoret, & de Paul Véronèse que le savant burin d'Augustin Carache a exécutées, sont en petit nombre. Nous n'avons, d'après le Titien, que très-peu de ces gravures en bois dont on dit qu'il dessinait lui-même les contours. Il est inutile de parler de celles qu'on doit au Parmésan, à Annibal, à Gui-Réni, au Pésarèse, à Charles Maratta, & à d'autres peintres; ils n'y travailloient que par amusement, & pour se délasser. Hugues de Carpi, & Marc Antoine Raimondi n'ont pas gravé d'après les histoires, ou les grandes compositions de Raphaël, beaucoup de ces estampes qui sont presque aussi estimées que les dessins mêmes de cet homme divin. Mais
au

au contraire, de quelle manière mesquine Sixte Badalocchi & Lanfranc, n'ont-ils pas rendu les loges du Vatican, qu'ils eurent pourtant le front de dédier à Annibal Carache? Et combien de livres d'estampes ne voyons nous pas courir, qui ne valent pas mieux que la prose en laquelle le père Catrou & l'Abbé de Marolles ont travesti les vers de Virgile?

Il semble que les architectes auroient plus de raison de se contenter de simples estampes; car enfin dans la représentation des bâtimens ils ne demandent que la juste dimension, & les mesures précises. Mais, avec tout cela, il faut penser qu'un simple dessin d'architecture ne rend pas à la vue l'effet que produit l'édifice même. Tout le monde fait la différence qu'il y a entre l'orthographe géométrale d'un bâtiment, telle que les architectes la donnent en estampe, & la vue même du bâtiment, avec la suite des perspectives qui l'accompagnent. Par exemple, dans le plan ou dans l'estampe d'une façade, tout est tracé & représenté suivant ses vraies dimensions; & il faut nécessairement qu'il reste quelques

parties qui ne font pas leur effet ; au lieu que dans la façade effective les moulures, vues de bas en haut, montrent leurs plafonds & leurs enroulemens ; les saillies des corniches souffrent un grand affoiblissement, & les parties se dégradent à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil ; de manière que si l'architecte ne donne pas toute son attention à proportionner ses reliefs au point de distance d'où l'on doit voir l'édifice, ce qu'il y a de plus beau dans le dessin, deviendra difforme & ridicule dans l'exécution. Vasari rapporte que lorsque Michel-Ange, principal architecte du palais Farnèse, en fut à la corniche, il en fit d'abord faire une espèce de modèle en bois, & le mit en place, pour juger d'en bas de l'effet qu'elle produiroit, & pour régler la-dessus celle dont il devoit orner cet édifice (1). M. de Chambrai, dans son parallèle de l'Architecture ancienne & moderne, ne s'en est pas toujours tenu à la simple élévation géométrale. Il a mis en perspective le Frontispice dit de Néron, &

(1) Vasari dans la vie de Michel-Ange.

un frontispice Dorique qu'on voit à Albano, persuadé qu'il n'étoit pas possible de rendre d'une autre manière la beauté de ces ouvrages, & de suppléer à l'effet du relief, & au vrai. Mais supposé même qu'il ne soit pas bien difficile de connoître, sur un simple plan géométrique, quelle doit être la perspective du bâtiment ; où sont ces dessins & ces représentations assez exactes pour qu'elles puissent servir de règle certaine & de modèle assuré ? Il semble que chez les hommes la grande exactitude n'est pas moins rare que le goût exquis. Les fautes que l'on trouve dans les dessins des édifices anciens que nous avons de Serlio, & de Palladio même, ne sont ni légères ni en petit nombre ; & l'on regarde comme des hommes merveilleux les dessinateurs assez exacts & assez fidèles pour mériter une confiance entière ; tel que Desgodets, qui nous a donné, avec la précision la plus scrupuleuse, les dimensions des antiquités de Rome ; ou tels que ces Anglois qui viennent de faire la même chose à l'égard des précieux restes d'Athènes, & à qui l'Architecture a d'éternelles obligations.

Mais c'est encore peu de dire que les estampes des anciens édifices manquent d'exactitude; beaucoup de bâtimens modernes n'ont jamais été gravés, quoiqu'ils dussent l'être pour l'utilité des jeunes artistes, qui y verroient une manière de bâtir plus proportionnée à nos besoins, & à nos usages, que ne l'est la manière antique. Les richesses & le luxe de la France font qu'il n'y a presque point de bâtiment, ou de jardin un peu au-dessus du commun, qui ne soit mis en estampe. Cela va au point que l'on y grave, tous les jours, en cuivre, les festons & les feuilles des lambris & des plafonds, les embasemens de leurs hôtels, les ornemens des alcoves, les arabesques des impostes, des cheminées, & des miroirs, le plus petit enjolivement, la moindre bagatelle. Il n'en est pas de même en Italie: le cuivre n'y est pas si fatigué, & l'on n'est point dans le cas de le prodiguer si fort. Nous avons quantité de nos plus beaux édifices qui sont, en quelque façon, cachés aux yeux du public, & qu'il faut aller chercher sur le lieu-même où ils ont été bâtis. On en peut don-

SUR LES BEAUX-ARTS. 37

ner pour exemple les magnifiques portes que Falconetto construisit pour la ville de Padoue, le beau palais de Luvignano, que le célèbre Cornaro, auteur de *la vie sôbre*, fit bâtir dans le territoire de la même ville (1), le palais du T où Jules Romain, qui en eut la direction, fut allier la magnificence avec toutes les grâces de l'art (2), l'intérieur de la Cathédrale de Mantoue du même artiste; l'église de St André, par Léon Baptiste Alberti, qui dans cet ouvrage, aussi bien que dans l'église de St François de Rimini,

C 3

(1) „ Qui veut bâtir un palais de campagne pour un prince, n'a qu'à aller à Luvignano: il y verra une habitation digne non-seulement d'un prélat ou d'un seigneur, mais d'un pape & d'un empereur. C'est v. x. dont le savoir &c. *Lettre de François Manolini au magnanime Louis Cornaro, à la tête du 4ième Livre de Serlio* édit. de Vénise, chez Jean Baptiste & Marchio Sessa frères 1562. ”

(2) M. le Marquis Poléni me dit un jour qu'il croyoit qu'il y avoit une estampe de ce palais: quelques recherches que j'aye pu faire, je n'en ai point vu.

fit voir qu'il n'étoit pas moins habile architecte qu'excellent écrivain; enfin le superbe clocher quatrizone de Sainte Barbe par Jean Baptiste Bertani (1). Et ce ne sont pas les seuls beaux ouvrages qui n'aient pas été gravés. Nous y pouvons joindre la bibliothèque de St Marc, bâtie par Sansovin, & si vantée par Palladio (2), & la chapelle des *Pellegrini* à Vérone de Michel de St Michel, qui en fait d'architecture ne le cédoit à per-

(1) Cet architecte fut consulté, conjointement avec Vasari, Vignole, & Palladio, dans la contestation qui s'éleva entre Martin Bassi & Pellegrin Tibaldi.

(2) „ Ce n'est pas seulement à Venise, où
 „ fleurissent les beaux-arts, & qui seule fait re-
 „ vivre la grandeur & la magnificence des Romains,
 „ que l'on commence à voir des bâtimens de bon
 „ goût, depuis que M. Jacques Sansovin, sculp-
 „ teur & architecte de grande réputation, y a fait
 „ connoître la bonne manière. Et sans parler de
 „ ses autres ouvrages, qui sont en grand nombre, &
 „ très-beaux, on en a une preuve dans la Pro-
 „ curatie neuve, l'édifice peut-être le plus riche &
 „ le plus orné qui ait paru depuis l'antiquité
 „ jusqu'à nous” Palladio, préface de *l'Ar-
 chitecture*.

forme (1) : il étoit chef de l'école de Vérone, qui mieux que toute autre a conservé le vrai goût, & la bonne manière de bâtir.

C'est à l'étude de ces bâtimens, & de ceux qui leur ressemblent, que les jeunes architectes doivent principalement s'attacher : quoique adaptés en tout aux besoins & aux usages de nos jours, ils ne laissent pas de renfermer tout ce que la savante antiquité imagina de plus beau en fait d'architecture ; grâces à l'ordonnance que furent leur donner les maîtres qui fleurirent parmi nous dans ces temps heureux. Mais, quoique nos jeunes artistes doivent faire de ces productions leur premier objet, il ne leur est pas permis

C 4

(1) M. le Marquis Maffei en a donné, dans sa *Verona illustrata*, une petite estampe, qui nous fait désirer, plus que jamais, d'en voir les justes proportions, & toutes les mesures, dans une estampe de grandeur convenable. Celle de M. Albert Tumermani ; quoiqu'un peu plus grande que l'estampe de Maffei, ne satisfait pas encore ceux qui voudroient voir toutes les parties de ce bel édifice bien rendues.

de négliger, ou de parcourir trop légèrement celles des maîtres qui ont eu un peu moins de réputation, comme l'Amannati, Antoine Facchetti (1), Darius Varotari (2), Galeas Alexis, Dominique Tibaldi, Magenta, Ambrosini, Tribilia, Torri, Fiorini, Martelli (3), & d'autres que

(1) Nous avons de cet architecte le bel autel de la grande chapelle de St Paul de Bologne: il fut ensuite orné de statues par Algardi.

(2) Darius Varotari, père d'Alexandre dit le Padoanino qui fut peintre, a été l'architecte d'une petite maison de campagne qui est sur la Brenta, entre Padoue & la Battaglia, & qui a appartenu au fameux Aquapendente, & d'une autre nommée la *Montecchia de' Caodelista*, peu loin de Praglia.

(3) Il y a, à Bologne, nombre de bâtimens de Dominique Tibaldi, entr'autres le palais Magnani & le bureau de la Gabelle: la chapelle de l'hôtel de ville est de Galeas Alexis, qui, au rapport du pere Danti dans la vie de Vignole, fit aussi un dessin pour l'Escorial. Tribilia exécuta la citerne du jardin des simples, morceau d'architecture le plus élégant qui soit dans Bologne: l'église de St Sauveur est du pere Magenta; celle de la confrérie de la Trinité de Ballarini, petite église très-belle, mais dont le goût moderne a gâté quelques parties; celle des religieuses de

SUR LES BEAUX-ARTS. 41

L'Italie a produits dans tous les temps. Quoique ces artistes n'aient pas eu le génie inventeur, & qu'on ne puisse pas les mettre au premier rang; ils ont pourtant leur mérite, & la vue de leurs ouvrages ne peut que rendre plus fertile un esprit déjà cultivé. Si en tout genre d'étude il faut commencer par être fort attentif aux choses que l'on voit; quand on est plus

C 5

Sainte Christine est de Torri: les plus beaux édifices de Fiorini sont l'église de la Charité, où le pere Bergonzi a ajouté, fort à propos, quatre chapelles, la fameuse cour de St Michel au bois, que Louis Carache & ses élèves ont orné de peintures, & un portique Ionique placé à côté de l'église des religieuses de St Jean Baptiste: l'église de St George, & la maison de campagne de Barbiano, où il y a une grande porte faussement attribuée à Palladio, sont l'ouvrage de Thomas Martelli. Il y a deux Ambrosini, André, de qui est l'église des religieuses de St Pierre Martyr; & Florian, qui a bâti la chapelle de St Dominique, & le palais Zani. J'ai vu du dernier un manuscrit sur l'Architecture, où les ordres sont dessinés, avec une méthode particulière à l'auteur pour la distribution des parties & de leurs membres.

avancé, il est utile de voir beaucoup de choses. Les caprices les plus bizarres de Borromini, de Guarini, & des autres artistes de cette espèce, pourront au moins réveiller les génies qui ne sont pas assez féconds, ou qui sont trop difficiles & trop sévères, en leur fournissant des idées qui maniées avec art, & rapprochées des règles, paroîtront neuves sans cesser d'être raisonnables. C'est ainsi que la lecture des auteurs du dix-septième siècle peut contribuer à réchauffer ceux de nos poètes qui ont l'imagination froide, & semblent n'oser s'écarter de la route tracée par les écrivains du quatorzième siècle.

Telles étant donc les richesses de l'Italie savante, niera-t-on encore que Louis XIV ait donné une preuve de son discernement & de son goût, lorsqu'il prit la résolution d'y établir une Académie, ou une espèce de Séminaire, où les jeunes François destinés aux arts qui ont le dessin pour base, pussent achever de se former, & atteindre à la perfection? Dans l'exécution de ce projet si glorieux, la préférence étoit due à

Rome, qui à cause de l'étendue de son empire fut autrefois nommée *la ville* par excellence, & que les artistes peuvent aujourd'hui nommer ainsi pour la quantité de chef-d'œuvres de Peinture, d'Architecture, & de Sculpture qu'elle renferme en son sein. Mais, quoique à cet égard Rome soit la première ville du monde, l'abondance des trésors que l'Italie possède, devrait encore attirer les François dans nos autres villes les plus considérables, à Venise surtout, à Bologne, & à Florence, où tous ceux qui aiment à cueillir les fleurs les plus exquis dans le champ des beaux-arts, trouvent amplement de quoi se satisfaire.

On ne sauroit donner trop d'éloges à Florence. C'est elle qui dans ces derniers siècles fut le berceau des sciences & des arts. Elle a fourni à Venise & à Rome ces excellens maîtres qui ont décoré ces deux villes rivales de tant de superbes ornemens. On y trouve par-tout les ouvrages de génie les plus rares. Sans parler des statues de Donatelli, de Buonarrotti, de Benvenuto Cellini, & de Jean de Bologne, qui seules suffiroient pour l'embel-

lir; sans parler de cette fameuse galerie qui renferme tout ce qu'il y a de beau & de curieux dans l'univers; les artistes devroient y aller comme en pèlerinage, quand il n'y auroit à y admirer & étudier que les portes du Baptistère, que Michel-Ange, ce juge si éclairé, trouvoit dignes d'être les portes du Paradis. Ajoutez y l'église du St Esprit, la chapelle des Pazzi, & quelques autres bâtimens de Brunelleschi, les fresques de Jean de St Jean, celles de frère Barthélémi, qui aux grâces de Raphaël a su réunir la noblesse du Giorgion, & de Michel-Ange. Tant d'avantages, joints à la pureté & à la délicatesse du langage, & au grand nombre de savans que cette ville a produits, lui affurent en Italie le même rang qu'Athènes tenoit dans la Grèce.

Il y a long-temps qu'on appelle Bologne la mère des études, parce que les Sciences paroissent y avoir fixé leur séjour. Elle n'est pas indigne de ce titre glorieux pour ce qui regarde la Peinture: elle en a principalement cultivé la partie qu'on appelle Perspective. C'est au Dentone, à

Colonne, & à Mételli qu'elle en a la principale obligation; car dès qu'elle eut perdu ces grands maîtres, tout commença à aller en décadence, & les choses vinrent à un point qu'il n'y eut que la grandeur du mal qui pût y apporter du remède. Mais toute la réputation des peintres de perspective ne sauroit égaler celle des artistes qui peignant la figure cherchent à en exprimer les mouvemens, & à rendre les passions des hommes. En ce genre se distingua Tiarini, qui dans les expressions & les raccourcis osa affronter les difficultés de l'art, & en triompha. Bologne conserve beaucoup d'ouvrages de ce grand maître, aussi-bien que du gracieux Lucius Massari; de l'aimable Brizio, qui fit à St Michel au bois une gloire qu'André Sacchi voulut copier; de Garbieri si estimé par la fermeté de son pinceau, de Cavedone dont on admire le coloris. Si ces artistes ne sont pas si généralement connus que le Guide, le Dominiquin, & l'Albane, c'est qu'ils n'ont fait que très-peu d'ouvrages hors de leur patrie. On pourra même tirer de grands avantages de la

vue & de l'étude des productions des plus anciens maîtres qui illustrèrent cette ville. Francia, qui dans ses tableaux prend le titre *d'orfèvre*, a des parties où il s'éloigne peu de Raphaël ; dont il fut l'ami intime : les Caraches mêmes alloient copier son St Sébastien, comme un modèle parfait de la symétrie & des justes proportions du corps humain. Francia fut le chef de l'école de Bologne, où fleurirent principalement Innocent d'Imola, si pur & si correct dans le dessin, & Bagnacavallo, sur les ouvrages duquel l'Albane & le Guide apprirent à donner à leurs enfans cette délicatesse & ce potelé qu'on y admire. C'est sous ces grands maîtres que le savant Primatice commença ses études ; & s'il n'a laissé dans sa patrie aucun monument de son habileté, cette perte fut réparée par son élève Nicolino, dans lequel, au sentiment d'un artiste bien capable d'en juger (1), se trouvent

(1) *Celui qui aspire à devenir excellent peintre, doit posséder la correction & la pureté de dessin de l'école de Rome, la vivacité, & la distribution des jours & des ombres de celle de Venise, & le beau coloris de celle de Lombardie ; la*

réunis tous les talens & toutes les parties qui forment un peintre parfait. Sous les mêmes maîtres dont Primatice avoit été l'élève, se formèrent Laurent Sabbatini, qui entr'autres ouvrages exécuta un tableau qu'Augustin Carache ne dédaigna pas de graver; & Pellegrin Tibaldi, qui, pour avoir peint le salon d'Ulysse, fut appelé le Michel-Ange de Bologne. Si les Passarotti, les Cesi & quelques autres tombèrent, dans la manière, furent foibles dans leurs teintes, & chargèrent les contours; on vit bientôt paroître les Caraches, qui comme trois flambeaux lumineux rendirent à la Peinture son premier éclat. A leur vue s'éclipsa la gloire des peintres leurs compa-

fierté de Michel-Ange, le naturel du Titien, la facilité & l'élévation du Corrège, la juste proportion de Raphaël, la noblesse & le savoir de Tibaldi, l'invention & la fécondité du Primatice, une partie des grâces du Parmesan. Mais s'il veut s'épargner ces soins & cette peine, qu'il s'occupe seulement à imiter les ouvrages que nous a laissés Nicolino notre compatriote.... Sonnet d'Augustin Carache, rapporté par Malvasia dans la vie de Nicolas de l'Abbate. Part. II. de la Felsina.

triotés qui jusqu'alors avoient le plus brillé. Les Caraches furent unir à la profondeur & à la science de l'école Florentine la noblesse & le choix de la Romaine, sans oublier le beau naturel, & le coloris admirable des écoles de Venise & de Lombardie. Il est pourtant vrai, qu'avant les Caraches l'école de Bologne n'avoit pas laissé de produire des maîtres habiles, dont les ouvrages ne sont pas indignes de la curiosité de ceux qui veulent voir de belles choses.

Mais que dirons-nous de Venise, où les Caraches eux-mêmes crurent devoir aller, comme dans le lieu où se faisoit la principale & la plus solide étude de la Peinture? C'est-là qu'outre les ouvrages de ces grands artistes dont la renommée a porté par-tout le nom & la gloire, le jeune peintre pourra utilement étudier les productions de Pordenone, rival du Titien; du chevalier Morone, que le même Titien recommandoit si fort (1); de Zelotti, qui

(1) „Le Titien avoit coutume de dire aux „magistrats que la République envoyoit à Bergamo, qu'ils devoient se faire peindre par

réussissoit si bien dans la fresque, & qui en quelques parties l'emportoit sur Paul Véronèse; celles du délicat Maffei, du facile Carpioni, du Prêtre Génois qui est si moelleux, de Sebastien Ricci, & de tant d'autres qui en différens styles cherchèrent tous à rendre & à exprimer la nature. Il n'y a peut-être point d'école qui se soit autant distinguée par la diversité des manières que celle de Venise. Les routes que prirent le Titien, le Tintoret, & Paul Véronèse, sont très-différentes. Le premier s'attacha à imiter le vrai dans les effets les plus naturels, l'autre dans les plus extraordinaires, & le troisième chercha à l'enrichir par ses inventions magnifiques. On ne diroit jamais qu'ils sont nés & qu'ils ont été élevés sous un même ciel. Cette école conserva toujours un esprit de liberté qu'elle doit peut-être à la liberté du pays où elle fut fondée. Nous y avons vu de nos jours l'Amiconi, qui se donnoit car-

„Morone qui feroit leurs portraits très-naturels & très-ressemblans.” *Ridolphi, vie de Morone.*

rière, & peignoit largement, dans le goût de Cignani; Piazzetta qui d'un pinceau sévère, & quelquefois dur, faisoit, à l'exemple du Caravage, ses lumières étroites; & Tiépolo, qui vit encore: celui-ci, peintre universel & d'une imagination féconde, a su allier au faire de Paul celui du Castiglione, de Salvator Rosa, & des peintres les plus légers & les plus spirituels: il rend tous les objets avec une aménité de coloris, & une délicatesse de pinceau inexprimable. Dans une si grande variété de manières, le jeune élève pourra s'attacher à celle où le portera son inclination, où bien s'en faire une particulière, dont la nouveauté & la bonté puissent un jour le placer au rang des excellens artistes. A n'étudier qu'un seul maître, quelque bon qu'il soit, il y a le même inconvénient qu'à ne lire qu'un seul livre; les idées se rétrécissent, l'imagination se resserre. Ne seroit-ce point à l'usage où ils sont de n'aller qu'à Rome, & de se borner à l'imitation de l'école de Raphaël, qu'il faut attribuer l'uniformité qu'on apperçoit dans

SUR LES BEAUX-ARTS. 31

presque tous les peintres François, quoique nés dans diverses provinces de ce vaste royaume? Ne seroit-ce pas encore la cause de ce froid qu'on remarque dans leurs compositions, & qui d'ailleurs est si contraire à leur caractère national (1)? Aussi le petit nombre de ceux qui ont passé quelque temps à Venise, s'est-il toujours distingué des autres. On a dit avec raison qu'on doit étudier le dessin à Rome, & le coloris à Venise. En effet, Jacques Bassan, le Tintoret, André Schiavone, le vieux Palma, & le grand Titien furent les maîtres des meilleurs coloristes, & même des plus habiles Flamands, qui, selon l'expression de Bellori (2), trempèrent leurs pinceaux dans les belles couleurs de Venise. C'est

D 2

(1) *One character runs thro' all their works, (speaking of the French School), a close imitation of the antique, unassisted by colouring. Almost all of them made the voyage of Rome.* *Ædes Walpolianæ, in the Introduction.*

(2) *Vie de Vandyck. From thence he (Vandyck) went to Venice, which one may call the*

dans cette école qu'il faut chercher, avec l'application la plus soutenue, la véritable manière d'empâter les carnations, & de donner cette chaleur & ce moelleux qui rend les teintes si admirables; parties les plus essentielles & les plus intrinsèques de la Peinture. Celui au contraire qui fait sa principale étude de la Sculpture, dont le dessin exact est le fondement, s'adresseroit mal, s'il en venoit chercher à l'école de Venise soit les leçons, soit les modèles. Les Vénitiens, en cela, doivent convenir de leur insuffisance, & de leur pauvreté. Alexandre Victoria, le meilleur élève de Sansovin, ni le vieux Marinali, ne sauroient, quoi qu'on en dise, être mis en parallèle avec Algardi, ou avec le cavalier Bernin. C'est à Rome qu'il faut que les sculpteurs s'adressent: c'est - là qu'enseignent les Agasias, les Glicon, les Athénodore; c'est - là que donnent de continuelles leçons & le Torse du Belvédère, qui contribua à

metropolis of the Flemish painters. Anecdotes of painting in England.... published by Mr Horace Walpole. Vol. II. Sir Anthon Vandysk.

formier Michel-Ange, & le Pasquin, que le Michel-Ange du siècle passé mit au-dessus du Torse. Et de là vient sans doute que les François, qui vont fréquemment à Rome, réussissent mieux dans la Sculpture que dans la Peinture.

Mais si on ne doit pas négliger Venise du côté de l'art de peindre, on auroit encore plus de tort de le faire par rapport à celui de bâtir. Venise, en fait d'architecture, ne cède point à Rome moderne; elle se vante même de la supériorité: & l'on ne trouvera pas cette prétention mal fondée, si à la vue d'un édifice on est moins touché de sa vaste étendue, & de la richesse des matériaux, que de la beauté de l'invention & de la forme. C'est par ces derniers avantages qu'un ouvrage de brique l'emporte, aux yeux d'un véritable connoisseur, sur tous les marbres de Paros, & sur tous les granits de l'Égypte (1). Est-il pour un architecte de plus

D 3

(1) On bâtit actuellement en brique l'église de St George majeur de Venise. J'ai la con-

belle école que la place de St Marc, où on peut voir, d'un coup d'œil, tout ce que l'architecture Grecque du bas empire a pu produire de plus parfait, tout ce que l'architecture Gothique nous offre de plus hardi, tout ce que l'architecture ressuscitée, & ramenée à sa perfection, au siècle heureux de Léon X, présente de plus magnifique? Est-il rien de plus riche & de plus noble que le Vestibule du palais Grimani, à St Luc, sur le grand canal? Quelle est l'église de la superbe Rome qui pour la beauté de l'invention puisse être comparée avec celle du Rédempteur à Venise? Une suite de niches de différentes grandeurs, & différemment placées les unes à l'égard des autres, y règne dans tout le pourtour intérieur, & lui donne cette belle unité

duite de ce bâtiment. J'espère qu'il me fera quelque honneur, parce qu'on estime bien plus la forme de la construction des édifices que les matériaux qu'on y emploie. . . . André Palladio, dans une espèce de dissertation sur la Cathédrale de Bresse, imprimée par Thomas Temanza à la fin de la vie de cet artiste, qu'il a composée.

SUR LES BEAUX-ARTS. 33

qui la fait paroître comme faite au moule, & d'un seul jet. La vue y goûte le même plaisir que ressent l'oreille, quand elle entend une Sonnete où règne toujours ce qu'on appelle le même motif ou sujet. Si Rome a vu fleurir Bramante, Michel-Ange, Balthasar Peruzzi, Jules Romain, & Vignolle; Venise a eu le Lombard, Sansovin, Michel de St Michel, Scamozzi, & surtout Palladio. Personne n'a mieux su que ce dernier joindre la solidité à l'élégance, faire contraster les parties ornées avec celles qui ne sont pas susceptibles de l'être, & parmi les architectes il tient le même rang que Raphaël parmi les peintres.

Quel avantage pour les beaux-arts, si l'Académie de France, établie à Rome, étendoit ses branches à Vénise, à Bologne, à Florence, & y formoit des colonies qui dépendissent d'elle! Il y présideroit un chef subordonné au directeur de Rome. Ce dernier, en qui résideroit l'autorité suprême, destinerait, dans les temps convenables, les jeunes élèves à pas-

ser un an ou deux, les uns à Florence, & les autres à Bologne, ou à Venise. Ils s'y occuperoient à copier les tableaux les plus rares, & les plus belles statues qu'il y ait dans ces villes, à lever le plan des beaux édifices, & à les dessiner. On en feroit un choix d'après la plus judicieuse critique: on ne se laisseroit point éblouir par le nom des auteurs; le seul mérite de l'ouvrage feroit pencher la balance. Il arrive souvent que d'habiles maîtres, ou pour n'avoir pas été à la tête des écoles, ou pour n'avoir pas eu occasion de travailler pour de grands princes, ou dans des villes considérables, ne sont pas aussi connus que le mériteroit la supériorité de leurs talens. On peut voir dans les artistes de nos jours la vérité de ce que disoit Vitruve des anciens artistes: si Nicomaque & Aristomène n'ont pas été aussi célèbres qu'Apelle & Protogène, si Chion & Pharax n'ont pas eu autant de réputation que Polyclète ou Phidias, cela ne vient point de leur peu de talent, mais du caprice de la Fortune (1)

(1) Préface du septième livre.

Alphonse de Ferrare & Antoine Beggarelli éprouvèrent le même sort; ils furent presque inconnus. Cependant, l'un, dans ses modèles, égale Buonarroti, qui dit de l'autre en voyant quelques-uns de ses ouvrages: si cette terre se changeoit en marbre, malheur aux statues antiques (2). Alexandre Minganti étoit appelé par Augustin Carache le Michel-Ange inconnu. Prosper Clément de Modène vécut dans la même obscurité; on voit pourtant, dans le souterrain de la Cathédrale de Parme, un Mausolée de la maison Prati, que ce sculpteur a ciselé dans la dernière perfection. Les deux femmes qui y sont représentées, sont si touchantes, leur attitude est si noble, & l'expression si tendre, qu'il n'est personne qui ne partage leur affliction, & ne veuille pleurer avec elles. Si par la noblesse de sa

D 5

(2) Vedriani, *recueil des vies des plus célèbres peintres, sculpteurs, & architectes de Modène*. Vie d'Antoine, fils de Julien Beggarelli, où il rapporte ces mots comme d'après Vasari.

manière Algardi mérita le nom du Guide des sculpteurs; Prosper Clément, par ces grâces tendres & naïves, par cette délicatesse qu'il a su donner au marbre, ne devroit-il pas en être appelé le Corrège?

Il arrive aussi très-communément que les maîtres ordinaires se surpassent quelquefois; & alors ces ouvrages l'emportent sur les productions médiocres des plus grands artistes. Nous en avons une preuve dans le tableau de la nativité de la Vierge qui est à l'Annonciade de Pistoie. Cigoli, qui en est l'auteur, a si bien ménagé ses teintes, si bien conduit son pinceau, si bien distribué ses jours, qu'il est fort supérieur, dans cet ouvrage, à de célèbres peintres Lombards. Il y a, dans la Cathédrale de Venise, un tableau de Belluzzi qui produit un si grand effet de clair-obscur; & dans le réfectoire des moines de St Jean de Verdara, à Padoue, Verotari en a fait un où l'on voit un si beau mélange de couleurs, & un accord si parfait, que pour être mis au rang des morceaux les plus excellens d'Italie, il ne manque à ces deux ouvrages que

d'être faits par des artistes d'un nom plus connu. Faut-il quelque chose de plus? un certain Albert Schiatti, que les gens mêmes de l'art ne connoissent pas, a bâti le palais Crispi à Ferrare. La cour est composée de deux ordres, du Dorique & de l'Ionique, avec des Arcades. Entre les pilastrs il y a une chose assez singulière & digne d'attention: les impostes des arcs dans l'ordre Ionique, au lieu de petits membres tels que les listels & les cymaïses, ont aussi la volute Ionique; ce qui produit un effet admirable, & s'accorde parfaitement avec le système de cet ordre: exemple unique, auquel, pour être généralement suivi il ne manque autre chose que de nous avoir été transmis par les anciens.

C'est ainsi que les jeunes gens dont seroient composées les diverses colonies de l'Académie de Rome, parcourroient toute l'Italie, pour y chercher ce qu'il y auroit de meilleur, & pour le faire connoître au public. Ces précieuses découvertes réveilleroient le génie de ceux

qui les auroient faites, & rendroient leur imagination plus féconde. Outre l'avantage que ces élèves en tireroient, cela pourroit contribuer à la satisfaction du Roi, & produire beaucoup d'utilité à la France. Le Roi retenant pour son cabinet les dessins des morceaux les plus rares en tout genre qui sont épars dans toute l'Italie, rien ne l'empêcheroit de faire distribuer, dans les églises de son royaume, les copies de nos plus beaux tableaux. Alors le bon goût ne seroit pas uniquement concentré dans la capitale; il se répandroit dans toutes les provinces, d'une mer à l'autre, des Alpes aux Pyrénées.

Tels devroient être les vœux des François qui aiment leur patrie. Loin de désirer la suppression de l'Académie de Rome, il seroit à souhaiter qu'on en formât de pareilles à Florence, à Bologne, & à Venise. Loin de vouloir resserrer le talent des jeunes artistes dans l'enceinte de Paris, il seroit à propos de lui donner une carrière plus vaste, & de lui fournir tous les moyens propres à l'entretenir

& à l'augmenter. Puisque le commerce des beaux-arts est le plus avantageux & le plus noble de tous les commerces, les François devroient, par leurs écrits ingénieux & élégans, l'étendre plus qu'il ne l'a jamais été, & l'introduire dans les lieux où il n'a pas encore pénétré. Ce seroit le moyen de tirer tout le fruit qu'on peut attendre de ces Académies que la magnificence des souverains, & la libéralité des grands, ont fondées pour l'avancement de ces mêmes arts. Il est bien vrai que ces compagnies ne sauroient faire éclore ces grands génies qui font la gloire de leur siècle, qu'ils instruisent; mais si elles n'ont pas perdu l'esprit de leur institution, & si elles sont bien gouvernées; elles peuvent au moins conserver la partie des Arts qui leur est confiée, maintenir & améliorer la bone manière d'étudier. Quoique le travail des mines, dit un philosophe roi, soit soumis aux ordres du prince, les veines fécondes, capables d'enrichir un état, ne le sont pas; c'est le caprice de la Fortune qui les fait trouver (1).

(1) Mémoires pour servir à l'Histoire de Brandebourg. Tome II. *Des mœurs, des cou-*

62 *ESSAIS SUR LES BEAUX-ARTS.*

Il semble pourtant qu'on a d'autant plus lieu d'espérer de découvrir ces veines abondantes, qu'on apporte plus de soin à les chercher, & qu'on y travaille avec plus d'ardeur.

tumes , de l'industrie , des progrès de l'esprit humain dans les arts & dans les sciences.



É S S A I

SUR

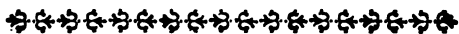
L'ARCHITECTURE.

*Illa vetus dominis etiam casa parva duobus
Vertitur in templum; furcas subiere columpæ.*

OVID. Metam. Lib. VIII.



A MONSIEUR
LE COMTE MALVASIA,
SÉNATEUR.



L'esprit philosophique, qui a fait de si grands progrès dans ce siècle, & qui a pénétré dans toutes les sciences, est aussi devenu, en quelque sorte, le censeur des beaux-arts, surtout de l'Architecture. Comme il est de sa nature de chercher les raisons premières, & de remonter jusqu'aux principes des choses; il a scrupuleusement examiné les fondemens de l'art de bâtir, & a fini par faire naître des doutes qui ne vont à

Volume II.

E

rien moins qu'à sapper ces fondemens, & à montrer que cet art porte à faux. L'auteur de cette nouveauté est un philosophe (1) d'autant plus à craindre pour la doctrine de Vitruve, qu'il a l'imagination vive & féconde; que ses raisonnemens, pleins de force, sont à la portée des personnes les moins éclairées; & qu'il manie avec adresse les armes de Socrate. Je l'ai souvent entendu, avec plaisir, parler sur cette matière, & j'ai fait mon profit de ses discours. Quelquefois même j'ai tâché de résoudre ses doutes, pour soutenir un art auquel l'approbation & l'autorité de tant de siècles ne serviroit de rien, aux yeux des gens qui pensent, s'il n'étoit appuyé sur la raison.

(1) Le pere Charles Lodoli, de l'ordre de Saint François, mort depuis peu.

Or, pour me rendre compte à moi-même d'une question si importante, j'ai fait un abrégé des difficultés qu'il proposoit, ou, pour mieux dire, des argumens qu'il lançoit contre l'Architecture; j'y ai joint les solutions que j'ai jugées les plus convenables. C'est à vous à décider de la force des uns, & de la solidité des autres, à vous, Monsieur, qui réunissez si supérieurement la théorie & la pratique de cet art. En tout cas, je vous laisse, par des raisons plus solides que les miennes, défendre un art qui, quoiqu'aujourd'hui trop défiguré par ceux qui le professent, fait pourtant les délices des plus grands hommes, dont il semble ici réclamer le secours & la protection. En Allemagne un grand prince, non content de faire de sa capitale l'école de Mars, la

décore de ces édifices qui font le plus bel ornement de Rome & de Vicence : il manie lui-même la règle & le compas avec autant de succès que l'épée & la plume. Si, après un exemple aussi illustre, il est permis d'en citer d'autres, l'Angleterre, a vu de nos jours, dans le Comte de Burlington revivre un nouvel Inigo-Jones. En Suède, le Comte de Tessin ne dégénère point du goût de son père, qui éleva ce bâtiment somptueux que le jugement public met au-dessus de tous ceux dont le Nord se glorifie. A Vérone, les Comtes Pompei e Pozzo renouvellent, par leurs ouvrages, la mémoire des Cornaro & des Trissin, qui méritèrent d'être mis par Palladio au rang des Bramante & des Sansovin. C'est par vos soins, Monsieur, & sous votre appui, que l'Architecture se

soutient à Bologne. Cette ville se verra bientôt enrichie d'un édifice qui exécuté sous votre direction, fournira au dedans ces commodités recherchées qu'a imaginées la délicatesse ultramontaine, & donnera-au dehors un exemple éclatant de la correction Italienne. Les gens entendus y verront une preuve de votre savoir d'autant plus frappante que vous avez été obligé d'accorder le moderne avec l'ancien, & que pour rendre cet ouvrage régulier, vous avez trouvé plus d'obstacles à surmonter que n'en trouvèrent ni Palladio dans la Basilique de Vicence, ni Vignole dans la façade de la Banque. Cet édifice fera voir que l'ancien goût subsiste encore aujourd'hui : & dans cette décadence totale de l'Architecture en Italie,

*il sera ce qu'au siècle passé furent
les poësies de Chiabrera, qui dans
un temps où tout genre d'écrire
étoit gâté par les faux brillans &
par les pointes, eut le courage de
puiser dans les sources les plus pu-
res de la Grèce.*

A BOLOGNE

ce 24 Decembre 1756.



ESSAI

SUR L'ARCHITECTURE.



IL n'est point d'art ni de science où dans tous les temps, & par différentes voies, il ne se soit glissé un nombre presque infini d'abus, qui les ont extrêmement défigurés. Mais il n'est pas donné aux esprits ordinaires de s'appercevoir des progrès de cette dégradation; c'est un avantage réservé à ces génies rares dont la pénétration perce jusques dans la substance des choses. Il faut, pour y parvenir, remonter jusqu'aux premiers principes, voir les conséquences légitimes qu'on en peut tirer, ne pas confondre l'apparence du merveilleux avec le beau, ne point se laisser éblouir par les grands noms, ni par ce crédit que le temps & l'habitude donnent, & qui chez la plupart des hommes tient lieu de raison suprême. On ne doit donc pas être

surpris si les maîtres eux-mêmes portent quelquefois des jugemens faux, & pèchent dans la pratique. Palladio, ayant considéré l'Architecture dans son essence, & l'usage des différentes parties d'un édifice, ce qu'elles doivent imiter, ce qu'elles doivent être, recueillit, dans un chapitre particulier, divers abus qui introduits par les barbares dans l'art de bâtir, étoient encore suivis par les maîtres de son temps. Son intention étoit, que ceux qui s'attachoient à l'étude de cet art, remarquant ces défauts dans les ouvrages des autres, les évitassent dans les leurs (1). Tant il est vrai que le plus souvent nous avons besoin, d'être avertis des choses mêmes qui sembleroient devoir sauter aux yeux de tout le monde.

Mais personne n'a découvert autant d'abus dans l'Architecture qu'un habile homme de nos jours : & ces abus ne nous viennent pas des barbares, mais de ces nations que toutes les autres écoutent comme des oracles, & regardent comme leurs précepteurs en tout genre de sciences. Ce cri-

(1) Livre I. Chap. 20.

rique ne respecte ni l'autorité du temps ni la célébrité des noms, il rappelle tout au plus sévère examen de la raison : il n'a pour but que la vérité, il l'inculque partout, il la présente sous diverses faces & sous diverses similitudes; & à l'exemple de Socrate, qui affranchit la Philosophie du verbiage & des sophismes, il veut rendre le même service à l'Architecture.

La bonne manière de bâtir, dit-il, doit former, orner, & indiquer. Ces termes, de la façon dont il les explique, veulent dire qu'on ne doit rien voir dans un bâtiment qui n'ait son usage propre, & qui ne soit partie intégrante du bâtiment même; que les ornemens doivent avoir leur source dans le nécessaire, & que tout ce que les architectes mettent dans leurs ouvrages au-delà de la fin à quoi chaque chose doit véritablement se rapporter, n'est qu'affectation & fausseté. Suivant ces principes, il faudroit rejeter plusieurs pratiques très-ordinaires, suivies par les anciens & les modernes; par exemple, celle de distribuer en deux ordres la façade d'une église qui au-dedans n'est que d'un seul

ordre; parce que la corniche de l'ordre inférieur de la façade marque un compartiment qui doit être dans l'intérieur de l'église, mais qui n'y est pas, & que par-là elle s'accuse elle même de fausseté. C'est avec plus de raison encore qu'on doit supprimer les corniches dans l'intérieur des édifices, c'est à dire dans des lieux couverts; parce que le véritable usage de la Corniche est d'éloigner du bâtiment les eaux qui tombent, d'en garantir les murs & les colonnes sur lesquelles elle est assise. Il faut, avec le même soin, bannir les frontons saillans des portes & des fenêtres dans les lieux couverts; n'étant faits que pour garantir de la pluie & des neiges ceux qui habitent une maison, & ceux qui y entrent, les employer en de tels endroits feroit aussi absurde que de se couvrir d'un parasol quand on est à l'ombre. Qu'on ne s'imagine point que notre philosophe puisse jamais se résoudre à trouver la moindre beauté dans ce qui n'est pas utile. En cas de besoin il railleroit Cicéron même, lequel charmé de l'élégance qui régnoit dans la façade du temple de Jupiter Capitolin, di-

foit qu'il admireroit ce faite, quand même il seroit placé au-dessus des nues, où il n'est pas à craindre qu'il pleuve (1). Il me semble encore l'entendre qui nous dit: quel homme sensé ne riroit de celui qui viendrait se présenter au milieu d'un barreau armé de toutes pièces, son armure fût elle parfaitement brunie, ciselée même par Cellini? Qui ne se moqueroit d'un Vénitien qui voudroit, à Venise, nourrir des chevaux Anglois, & en terre ferme entretenir les gondoliers les plus robustes & les plus adroits? Il ne faut, ajoute-t-il, rien employer pour la représentation qui ne soit d'un usage véritable & réel: & l'on doit proprement regarder comme abus tout

(1) *Columnæ & templa & porticus sustinent. Tamen non plus habent utilitatis quam dignitatis. Capitolii fastigium illud & ceterarum ædium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. Nam cum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque parte tecti aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consecuta est, ut etiamsi in cælo Capitolium statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse videatur. Lib. III de Oratore.*

ce qui s'écarte le moins du monde de ce principe, qui est le vrai fondement, la pierre angulaire sur quoi porte tout l'art de l'Architecture.

Ce sentiment paroîtra peut-être trop rigoureux. On dira que c'est s'amuser à des subtilités vaines & outrées, & vouloir que l'Art cherche plus de raffinement dans ses ouvrages que la Nature elle-même n'en met dans ses opérations. Quoiqu'elle ne fasse rien d'inutile, & qu'elle agisse toujours avec mesure & par raison, elle a pourtant donné des mamelles aux animaux mâles; elle a placé sur les têtes de quelques volatiles des crêtes & des huppés; enfin elle a fait mille choses semblables qui ne sont d'aucun usage, qui font voir qu'elle se plaît quelquefois à ce qui n'est que de simple ornement, & que dans ses productions elle se prête à des beautés qui ne se rapportent pas aux lois de la Mécanique. Mais quelque rigides que paroissent les principes de ce philosophe, il faut avouer que jusqu'ici il s'éloigne peu de la doctrine des meilleurs architectes. Dans l'église de St André de Pontemolle, Vigno-

le n'a donné aux corniches ni larmier ni frise, & n'y a laissé que la seule architrave où pose la voûte. Palladio n'a jamais mis deux ordres l'un sur l'autre dans la façade des églises; il a toujours fait ses dispositions de manière que dès l'entrée de l'édifice on pût voir quelle étoit la construction du dedans. Et cet auteur, dans le chapitre *des abus*, pousse l'exactitude jusques à blâmer particulièrement ceux qui pour donner à leurs ouvrages un peu plus de grâce, & un certain air pittoresque, osoient s'écarter de la sévérité des règles, ceux qui, pour me servir de l'expression du Vasari, couroient plutôt après l'agrément qu'après les proportions (1). D'autres, qui dans ces derniers temps ont judicieusement traité de l'Architecture, disent qu'il faut dépouiller les édifices d'une partie de leurs ornemens, dès qu'ils sont inutiles (2). Enfin

(1) Lettre du Vasari sur les contestations en matière d'Architecture & de Sculpture de Martin Bassi Milanois.

(2) Voyez Perrault, traduction de Vitruve. Livre V. Chap. 1. note 1. & Livre VI. Ch. 3. note 8. Frézier, Dissertation sur les ordres

c'est un raffinement, ou plutôt un correctif de la doctrine de Vitruve, lorsqu'il dit lui-même qu'on ne doit jamais faire dans les représentations ce qui ne se fait point dans la vérité (1).

Mais notre philosophe n'en demeure pas là. Ferme dans son principe fondamental, que la bonne architecture doit former, orner, & indiquer, & que la représentation doit être conforme à la réalité, il pousse plus loin son raisonnement, & en tire une conséquence bien terrible. C'est qu'il faut condamner, non un ou deux bâtimens, mais généralement tous les édifices, tant modernes qu'anciens, & ceux-là tout les premiers qui passent pour les plus beaux, pour des chef d'œuvres, pour les modèles de l'art. Ils sont bâtis de pierre, & indiquent qu'ils sont de bois : les colonnes représentent des poutres sur leur pied qui

d'Architecture. Strasbourg 1738., qui se trouve à la fin du Tome III de la Stéréotomie. Voyez aussi Essai sur l'Architecture. Paris, 1753.

(1) *Itaque quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt (antiqui) in imaginibus factum posse certam rationem habere. Lib. IV. Cap. 2.*

soutiennent l'édifice : la corniche tient lieu de la saillie du comble. L'abus va si loin qu'on trouve les bâtimens de pierre d'autant plus beaux que dans toutes leurs parties, & dans tous leurs membres, ils représentent, avec plus d'exactitude & de ressemblance, les ouvrages de bois. Abus, dit-il, le plus grand qu'on puisse jamais imaginer, & qui cependant est, depuis si long-temps, enraciné dans l'esprit des hommes qu'il ne faut pas moins que les plus puissans efforts de la raison pour l'en arracher. Bien loin que la réalité & la représentation soient la même chose dans les bâtimens, on y trouve la contradiction la plus manifeste. Pourquoi la pierre ne représente-t-elle pas la pierre ? pourquoi le bois ne représente-t-il pas le bois ? pourquoi chaque matière ne se représente-t-elle pas elle-même, & en représente-t-elle une différente ? Précisément au rebours de tout ce qu'on pratique & qu'on enseigne, l'architecture devroit être conforme aux qualités caractéristiques, à la flexibilité ou à la rigidité des parties qui composent la matière qu'on met en œuvre, aux degrés de la force résistante, en

un mot à l'essence, à la nature de cette matière. Par conséquent, puisque la nature du bois est essentiellement différente de la nature de la pierre, la forme qu'on donne au bois dans la structure du bâtiment, doit être différente de celle qu'on y donne à la pierre. Rien de plus absurde, continue-t-il, que de faire qu'une chose ne soit pas le signe d'elle-même, mais le signe d'une autre chose: c'est une vraie mascarade, ou, pour mieux dire, un mensonge continu. De là viennent les fentes, les crevasses, les ruines des bâtimens, espèce de punition du sort qu'on fait sans cesse à la vérité. L'on ne verroit pas régner ces désordres, si l'on tiroit la forme, la structure, l'ornement, de l'essence & des qualités naturelles de la matière. C'est par ce seul moyen qu'on parviendra à bâtir selon la vraie raison de l'Architecture; ce n'est qu'en donnant à toutes les parties de la matière la forme que demande son essence & sa nature qu'on aura dans les bâtimens un juste accord, & une solidité parfaite. Voilà le fort argument, l'arme fatale avec laquelle ce philosophe

phe prétend, d'un seul coup, renverser toute l'Architecture ancienne & moderne. Il y en substituera quelque jour une autre, toute de son invention, conforme à la nature de la matière, simple, noble, fondée sur la vraie raison des choses, & par le moyen de laquelle les édifices se conserveront long-temps dans leur entier, & jouiront, s'il m'est permis de parler ainsi, d'une jeunesse éternelle.

Ici, on ne sauroit plus disconvenir qu'il ne s'écarte entièrement de Vitruve, & de tout ce qu'il y a eu d'architectes jusqu'à nos jours. Ils assurent tous d'une voix que l'Architecture est, ainsi que les autres arts, une imitation de la nature. Les hommes, incommodés des pluies, des vents, du chaud & du froid, durent naturellement s'occuper à chercher les moyens de s'en garantir; ce fut là l'objet de leurs premiers soins. La terre leur offroit des arbres, ils s'en servirent d'abord comme d'abris, pour se défendre des injures de l'air. Ensuite l'intelligence & l'art commençant à se déployer, ils en firent peu à peu des habitations, des cabanes, des maisons

plus ou moins spacieuses à proportion de leurs besoins, & les plus commodes qu'il leur fut possible. La société civile, un peu mieux formée, produisit des architectes qui travaillèrent à rendre leurs ouvrages plus solides & plus durables; de manière pourtant qu'ils ne perdirent jamais de vue la structure de leurs premières habitations, laquelle dans chacune de ses parties suffisoit aux besoins & à la commodité de l'homme : & quoiqu'ils construisissent leurs nouveaux édifices de pierre, cependant ils en disposèrent toutes les parties de façon qu'ils y conservassent à peu près les mêmes formes qu'ils donnoient au bois, lorsqu'il étoit la matière de leur ouvrage (1). Telle est l'origine, tels sont les progrès de la manière de bâtir que les Grecs empruntèrent des Égyptiens, & qu'ils nous transmirent beaucoup plus parfaite qu'ils ne l'avoient reçue. On trouve qu'elle a été suivie par les Chi-

(1) Vitruve Lib. IV. Cap. 2.

Leon Baptiste Alberti de *l'Architecture*.
Livre I. Chap. 10. André Palladio Livre I.
Chap. 20. Vicent Scamozzi Livre VI. Chap. 2.
& 3. Part. 2.

SUR LES BEAUX-ARTS. 83

nois, par les Arabes, par les Américains, en un mot par toutes les nations de l'univers. Or il s'agit de savoir si cela étoit bien fait ou non, & si au lieu de retenir dans les bâtimens les formes du bois, les architectes ne devoient pas les abandonner entièrement, & y substituer les formes particulières, & propres aux autres matières que dans la suite des temps ils mirent successivement en œuvre.

Il y a dans les bâtimens deux choses qui doivent principalement fixer notre attention, la solidité intrinsèque, & la beauté extérieure. Quant à la solidité, il est incontestable qu'il ne faut avoir égard qu'à la qualité de la matière qu'on veut employer à la construction. Il y a différentes espèces de pierre, comme de bois, qui ont différens degrés de force: l'effort qu'elles doivent faire, est plus ou moins grand selon le plus ou le moins de charge qu'elles ont à soutenir. Il y a bien de la différence entre la pierre grise & le granit, entre la pierre vive & la pierre cuite, entre le peuplier & le mélèze. Dans le bois la force de résistance est à peu près proportionnelle

à la pesanteur, ainsi que l'assure Alberti, & comme le démontrent les expériences qu'on a faites, avec beaucoup de dextérité, sur diverses sortes de bois par le moyen de la machine à rompre le bois (1). On prétend aussi que plus la pierre est pesante (2), plus elle est solide. Quand on bâtit, il faut avoir à tout cela une grande attention, varier au besoin les proportions & les mesures, donner aux différentes pièces de la pierre ou du bois les dimensions, les formes particulières qui conviennent le mieux à l'usage auquel on les destine. Par-là on évite les dépenses inutiles que l'on

(1) „J'ai trouvé que la force du bois est „proportionnelle à sa pesanteur; de sorte qu'une „pièce de bois de même longueur & grosseur, „mais plus pesante qu'une autre pièce, sera aussi „plus forte en même raison". *Expériences sur la force du bois.* Mémoire de M. de Buffon. 1740.

Et ponderosa quidem omnis materia spissior duriorque levi est, & quo quæque levior, eo est fragilior. Leo Baptista Alberti de *Architectura*. Lib. II.

(2) *Et gravis quisque lapis solidiori & expolibilior levi, & levis quisque friabilior gravi.* Id. *ibid.*

feroit en prodiguant la matière, & les périls auxquels exposeroit une trop grande épargne; qui l'un & l'autre tourneroient à la honte de l'architecte. Et il paroît bien que les grands maîtres ne se sont pas contentés d'établir cette maxime, mais qu'ils l'ont aussi mise en pratique. En effet, combien d'édifices élevés en Italie, dans la Grèce, en Égypte, dans des temps très-éloignés du nôtre, ne subsistent-ils pas encore aujourd'hui? Ce qui prouve que le dépérissement & la chute des bâtimens de nos jours est moins l'effet d'un vice intérieur, attaché aux principes de l'Art, que de l'ignorance de ceux qui sont chargés de la direction de l'ouvrage. Faut-il s'en étonner? & un sage n'a-t-il pas dit, il y a beaucoup d'ouvriers, & peu d'architectes?

Mais pour ce qui regarde la beauté du dehors & les ornemens, pourquoi ne pas les varier suivant la diversité des matières qu'on met en œuvre? pourquoi les tirer d'une seule matière? pourquoi le bois doit-il être cette matière unique? Il est vrai que les hommes ont commencé à construire

avec le bois ; parce qu'il leur étoit plus facile de le mettre en œuvre que toute autre matière, l'ayant à leur portée. Mais enfin en quelle partie de l'univers sont les maisons que la Nature ait bâties de ses propres mains pour servir aux architectes d'original & de modèle à imiter ? Partout on trouve des hommes & des passions : les hommes sont sortis des mains de la Nature, & cette Nature elle-même a imprimé les passions dans leur cœur ; c'est la source où les sculpteurs, les peintres, les poètes, les musiciens peuvent les puiser, & les étudier en sûreté. Au lieu qu'il n'existe aucun édifice dont la Nature elle-même ait pris soin de régler l'ordonnance, & qui, de quelque matière qu'il soit construit, soit toujours l'image d'un ouvrage de bois, que les architectes puissent prendre pour règle infallible, & pour guide assuré.

Il est certain que l'Architecture est d'un autre ordre que la Poésie, la Peinture, & la Musique. Ces arts ont des modèles visibles du beau : on n'a presque qu'à ouvrir les yeux, qu'à considérer

les objets qui nous environnent, pour se former un système d'imitation. L'Architecture n'a pas cet avantage; il faut que par l'entendement elle s'élève au-dessus des objets qui sont à sa portée, qu'elle puise un système d'imitation dans les idées des choses les plus universelles, & les plus éloignées de la vue de l'homme. De sorte qu'on pourroit dire avec quelque raison qu'elle tient parmi les arts le même rang que la Métaphysique tient parmi les sciences. Mais quoique sa manière d'opérer soit différente de celle qu'emploient les autres arts, sa perfection consiste en ce qui fait la leur, c'est à dire que dans ses productions il doit y avoir de la diversité & de l'unité. L'esprit du spectateur ne doit pas toujours être ramené aux mêmes choses, ce qui causeroit la satiété & le dégoût; ni être distrait par une trop grande variété, ce qui produiroit la confusion. Il faut qu'il goûte ce plaisir qui est l'effet nécessaire de la nouveauté & de l'ordre apperçus dans les objets qui se présentent. Les philosophes découvrent cette perfection dans les ouvrages de la Nature, première mère &

maîtresse souveraine de tous les arts. Or voyons par quels moyens l'Architecture peut parvenir au plus haut degré de perfection, & par conséquent à la fin qu'elle se propose.

Dans le temps que les hommes songèrent à réduire l'Architecture en art, n'étoit il pas naturel qu'entre toutes les matières propres à bâtir, ils en choisissent une seule pour en tirer leurs formes, afin de pouvoir établir des règles certaines & déterminées pour l'ornement des édifices, & pour rendre agréable à la vue ce qu'ils avoient trouvé propre à leur commodité? N'étoit-il pas encore naturel qu'ils préférassent à toute autre matière celle qui pouvoit leur fournir le plus de moulures, de modifications, & d'ornemens? Ce n'est que par-là qu'ils pouvoient procurer à l'Architecture la diversité & l'unité, si nécessaires à la perfection de tous les arts; la diversité, par le grand nombre de modifications dont seroit susceptible la matière choisie; l'unité, parce que ces modifications viendroient des qualités naturelles d'une seule matière. Et quand de la spéculation

ils voulurent passer à la pratique, & donner un corps à leurs idées, ils virent que cette matière étoit celle-là même dont ils avoient formé les premières habitations, les cabanes les plus grossières; c'est à dire le bois.

La pierre & le marbre, matières d'autant plus durables & plus précieuses qu'il faut les aller chercher jusques dans les entrailles de la terre, & que la Nature ne les a pas accordées à tous les pays, sont bien éloignées de fournir, par leurs qualités propres, cette grande variété d'ornemens & de formes que demande l'Architecture.

Si la pierre s'employoit en représentation telle qu'elle est en effet, les ouvertures des bâtimens ne pourroient être qu'extrêmement étroites; & cela par la qualité même de la pierre, qui n'étant pas tissue de fibres comme le bois, se romproit, & tomberoit en éclats, ne pouvant soutenir le poids dont elle feroit chargée, si on l'employoit à former une architrave, ou quelque autre membre d'une longueur un peu considérable. Les portes & les fenêtres seroient donc sans grâce, & d'ailleurs fort incommodes; à moins qu'on ne leur don-

nât pour linteaux des pierres de telle grosseur qu'il faudroit une dépense de prince pour les chercher, & un grand bonheur pour les rencontrer.

Il est vrai qu'il y auroit un remède à cet inconvenient; ce seroit de faire les portes & les fenêtres cintrées. Il semble même que c'est l'Architecture qui convient le mieux à la pierre: les grottes creusées dans le sein des montagnes en sont autant d'exemples que la nature nous fournit elle-même. Mais d'un autre côté, en suivant cette méthode on tomberoit dans l'uniformité la plus ennuyeuse; défaut qui en toute chose se pardonne le moins.

De même, à s'en tenir aux principes de notre philosophe, les murs seroient tout unis, ou ne présenteroient tout au plus qu'un bossage rustique.

Il ne seroit plus question de la magnificence des colonnades, ni de la beauté & de la majesté des colonnes (1); on ne parleroit plus de la distinction des ordres, qui

(1) *Ipsæ vero columnæ..... & magnificentiam impensæ & auctoritatem operi adaugere videntur.* Vitruv. Lib. V. Cap. 1.

sont en Architecture ce que les différens styles sont en Rhétorique, les différens modes en Musique.

Le bois, au contraire, fournit abondamment toutes sortes de modifications & d'ornemens. Pour peu qu'on y veuille faire attention, on verra que de sa nature il se prête à toutes les formes qui peuvent le plus contribuer à la commodité & à l'agrément; que dans les plus simples habitations de bois se trouve comme le germe des plus magnifiques palais de marbre; de sorte que pour couper, sculpter, & disposer la pierre avec une juste proportion, & pouvoir l'employer dans les bâtimens, il faut qu'elle emprunte du bois les ornemens & les formes. Ainsi une analyse exacte & détaillée des premiers rudimens de la grammaire de l'Architecture, s'il est permis de se servir de ces termes, pourra peut-être résoudre les objections & les difficultés que propose la philosophie la plus subtile. Nous n'avons point encore de semblable analyse.

C'est de ces pièces d'arbre, de ces poutres qui par une de leurs extrémités

enfoncées dans la terre, de l'autre soutenoient un couvert où l'on étoit à l'abri du soleil & de la pluie, qu'ont tiré leur origine les colonnes isolées que nous voyons aujourd'hui soutenir les portiques & les galeries les plus superbes. Et (1) comme les arbres sont gros par le pied, & diminuent à mesure qu'ils s'en éloignent, de même les colonnes qu'on voit dans les anciens édifices de la Grèce, & dans quelques-uns de ceux qui subsistent encore à Rome, ressemblent à des cônes tronqués (2). Au commencement ces pou-

(1) *Non minus quod etiam nascentium oportet imitari naturam, ut in arboribus teretibus, abiete, cupresso, pinu, e quibus nulla non crassior est ab radicibus: deinde crescendo progreditur in altitudinem, naturali contractura paræquata, nascens ad cacumen.* Vitruv. Lib. V. cap. 1.

Contractura columnarum ducta est a nascentibus eis arboribus, quæ ad radices crassæ, sensim se contrahentes fastigantur. Philand. ad eundem locum.

Palladio Livre I. Chap. 20.

Scamozzi Livre VI. Chap. 11. p. 2.

(2) Voyez le Roi, *les ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, P. II. Desgodets, les

tres s'enfonçoient immédiatement en terre, ce qui nous est représenté par l'ancienne colonne Dorique, qui n'a point de base. Mais on s'apperçut bientôt qu'il en naissoit deux inconvéniens; l'un que la poutre surchargée s'enfonçoit trop avant; l'autre qu'elle se trouvoit souvent endommagée par l'humidité de la terre. Pour remédier à l'un & à l'autre de ces inconvéniens, on plaça sous le pied de la poutre un ou plusieurs morceaux de planche, qui en même temps qu'ils l'empêchoient d'enfoncer, la garantissoient aussi de l'humidité; & si ces morceaux de planche venoient à s'altérer ou à se pourrir, il étoit plus facile de les ôter, & d'en substituer d'autres à leur place, que de changer la poutre ou pièce de bois à laquelle ils servoient d'appui. Ainsi les bases ne représentent pas des an-

édifices antiques de Rome. Chap. I. du Panthéon, p. 10. Chap. IV. du temple de Vesta, p. 82. Chap. VIII. du temple d'Antonin & de Faustine, p. 112. Chap. XVI. du portique de Septimius Sévère p. 164. Chap. XVII. de l'arc de Titus, p. 177. Chap. XXXIII. du théâtre de Marcellus p. 292. &c.

neaux de fer qui tiennent le pied de la colonne attaché, ni des matières molles que le poids de la même colonne fait sortir, comme l'ont prétendu de graves auteurs (1). Il est plus probable qu'elles nous représentent ces divers morceaux de planche posés l'un sous l'autre au bas de la colonne, & dont ceux de dessous, plus grands par degrés que ceux de dessus, vont aboutir au plinthe qui porte sur la terre. Les chapiteaux représentent de même des morceaux de planche placés les uns sur les autres au haut de la colonne, & dont ceux de dessus, plus grands que ceux de dessous, aboutissent au tailloir, sur lequel porte l'architrave. Et ainsi que les bases font un pied à la colonne pour mieux l'affermir sur la terre, de même les chapiteaux lui donnent comme une espèce de tête, pour recevoir & soutenir le poids dont on la charge. On

(1) Voyez *Leon Alberti* Livre I. Chap. 10. *Philandre* dans ses notes sur le chap. 4 du Livre IV de Vitruve. *Daniel Barbaro*, dans ses notes sur le Chap. 3, du Livre III du même auteur. *André Palladio* Livre I. Chap. 20. & *Vincent Scamozzi* Livre VI. chap. 2. Part. 2.

trouve dans l'architecture Chinoise des colonnes sans chapiteau, & dans la Grecque il y en a qui n'ont point de base; si bien que réunissant les exemples de ces deux nations, on voit des colonnes nues, & sans aucune forme de bases ni de chapiteaux. Scamozzi dit, que dans les premiers temps les Égyptiens n'en eurent point d'autres (1). Ce qui fait voir évidemment que c'étoit d'abord de simples poutres mises en pied sur le sol pour soutenir la couverture; & qu'on y ajouta ensuite, au haut & au bas, ces petits morceaux de planche dont nous venons de parler. Ensuite on travailla ces morceaux de planche, on les embellit; & l'art les changea facilement en tores, en scoties, en cymaïses, en astragales, & enfin en toutes les moulures qu'on emploie pour former les chapiteaux & les bases des colonnes.

L'épistyle, ou architrave, posée directement sur les chapiteaux, n'est aussi qu'une pièce de bois, ou une poutre horizontale-

(1) Livre VI. Chap. 2. Part. 2.

ment placée sur la tête des autres poutres dressées sur leur pied. Le toit du bâtiment porte sur l'architrave. Comme il a de la saillie, il garantit de la pluie & des eaux les parties qui sont au-dessous, & forme la corniche, que nous pouvons appeller couronne ou gouttière, & qui fait une partie si essentielle des ornemens (1). Les modillons de la corniche montrent les appuis de charpente qui soutiennent immédiatement le toit; c'est pourquoi dans le temple de Minerve à Athènes, & dans d'autres édifices très-anciens (2) on leur a donné un peu de pente. Il faut ajouter qu'entre la corniche & l'architrave est comprise la frise, dans laquelle on voit les têtes des autres poutres qui au-dedans du bâtiment servent à soutenir le plancher (3). Ces têtes sont principalement représentées
par

(2) Voyez, entr'autres, le *Vitruve* du *Barbap.* Livre III. Chap. 3. & Livre IV. Chap. 2.

(2) Voyez le *Roi, les ruines des plus beaux monumens de la Grèce.* P. II.

(3) Voyez, entr'autres, *Palladio*, Livre I. Chap. 20.

par les triglyphes de la frise Dorique , & par les consoles , telles qu'on les voit dans la frise composite du Colisée, lesquelles ont été si souvent copiées par Vignole & par Serlio. Et si quelquefois dans la frise on n'apperçoit ni consoles, ni modillons, ni triglyphes, cela vient de ce que les têtes des poutres sont regardées comme couvertes d'un panneau ou d'une chemise de planches qu'on y a appliquée. Il y a dans l'Attique un temple de Thésée qui est d'ordre Dorique , & où l'on observe une chose fort singulière; c'est qu'à chaque triglyphe répondent de grosses pièces de marbre taillées en forme de poutres, qui marquent clairement la première construction, qui se faisoit en bois (1). On trouve une chose pareille dans quelques ruines de la haute Égypte, où au - dessus des chapiteaux de chaque colonne on voit de semblables poutres en granit qui présentent leurs têtes; & sur ces têtes sont placées en travers deux autres poutres en marbre très-

(1) Le Roi, *les ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, Partie I. p. 21. & Partie II. p. 7. Planche V. fig. 1.

grosses, dont celle de dessus est creusée en forme de cymaise, pour couvrir les colonnes qui sont au-dessous (1).

Les plus riches ornemens qui embellissent le haut d'un édifice, ne sont, aussi bien que l'architrave, la frise, la corniche & tous leurs membres, que la disposition & l'arrangement des différentes pièces de bois nécessaires pour former l'entablement & le toit. Et si on vouloit supposer que les têtes des poutres qui servent à former le plancher, entaillent un peu l'architrave, & viennent à s'y enchaîner, on auroit l'origine des corniches coupées, contre lesquelles quelques architectes s'élèvent, mais sans trop grande raison, au moins à mon avis.

Je ne saurois, au contraire, blâmer ceux qui veulent bannir l'usage de répéter la Corniche dans les bâtimens composés de deux ou de plusieurs étages. Effectivement, la partie principale de la Corniche, qui avance en dehors, ou la gouttière, se rapportant uniquement au toit, & ne

(1) Voyez Norden, *Travels in Egypt. and Nubia*. Vol. II.

montrant que des choses qui en dépendent, ne doit avoir rien de commun avec l'étage inférieur. Celui-ci ne devrait être couronné que de la seule architrave, comme dans l'intérieur du temple Ipetro près de Pesto (1), ou d'un simple bandeau, ainsi que de très-habiles maîtres l'ont fait, avec goût, dans quelques palais modernes (2).

G 2

(1) Voyez la note 5. (p. 102.) sur le Chap. I. du 3ième Livre de Vitruve, traduction du Marquis Galiani.

(2) C'est suivant cette manière que sont bâtis, entr'autres, les palais Caffarelli & Pandolfini, tous deux du dessin de Raphaël, aussi bien que les palais Porto & Tiene de Palladio. Sur ces modèles, & sur le palais Ranuzzi qui est à Bologne, ouvrage du même Palladio, Dominique Tibaldi dessina le palais Magnani dans la même ville. Vis-à-vis est le palais Malvezzi, avec trois ordres d'Architecture : on ne fait s'il est de Vignole ou de Serlio. On peut voir, d'un même coup d'œil, que le palais Magnani fait un tout où il y a de l'accord & de l'unité ; & que le palais Malvezzi a trois maisons rapportées l'une sur l'autre. S'il y a des architectes qui veuillent suivre l'usage de mettre à chaque étage une corniche avec tous ses membres ; ils devraient au moins faire les corniches de dessous moins

De la couverture, ou du comble incliné des deux côtés, afin que la pluie ne pût pas s'y arrêter, sont venus les faîtes des temples, & des bâtimens les plus magnifiques (1). Les Grecs, nés sous un ciel heureux, les firent presque plats & en terrasse. On leur donna un peu plus de pente en Italie, où le climat est moins doux. A cause de la quantité des neiges, on les fit très-roides dans le Septentrion. En Égypte, où il ne pleut jamais, on n'entrouve aucun vestige dans les anciens édifices.

La carcasse de la cabane une fois donnée, il en résulte les entre-colonnes avec tou-

saillantes, pour qu'on vit l'usage de celle de dessus, & qu'elle dominât sur les autres: cela donneroit à l'édifice de l'agrément & de la majesté; comme on le voit à la maison Ruccellai de Florence, bâtie d'après le dessin de Leon Baptiste Alberti, aux palais Riccardi, Strozzi, Farnèse à Rome, à la bibliothèque de St Marc de Sansovino, & au palais Grimani Calergi, aujourd'hui Vendramini, le plus noble qui soit à Venise.

(1) *Postea, quoniam per hybernas tempestates tecta non poterant imbres sustinere, fastigia facientes, luto inducō proclinatis tectis stillicidia deducebans.* Vitruv. Lib. II. Cap. 1.

tes leurs parties, & le faite même. Les poutres qui soutiennent l'architrave, furent d'abord placées à peu de distance les unes des autres, de peur que l'architrave chargée du toit ne s'affaîât par sa trop grande longueur, ou même ne vînt à rompre. Mais comme il arrivoit quelquefois que la qualité des choses qu'il falloit mettre à couvert, & faire passer par l'entre-colonne, demandoit plus d'espace, on pensa à faire les entre-colonnes plus larges, sans que l'architrave courût aucun risque. On y parvint en enchassant dans les poutres soutenantès deux pièces de bois, qui vis-à-vis l'une de l'autre alloient, comme deux bras, se joindre à l'architrave & soutenoient une partie du poids. C'est de là que viennent les entre-colonnes & les galeries à arcades ouvertes.

Le plus bel exemple qu'on puisse donner en ce genre, c'est le pont de bois couvert qui est à Bassano. La première disposition étoit de Palladio; mais il a été refait de nos jours par Barthélémi Ferracina, qu'on peut appeller l'Archimède de la Mécanique. On y voit ces bras qui vont

joindre l'architrave, & forment les arcades du pont; & dans la galerie ou portique qui est au-dessus, on distingue toutes les parties que nous venons de décrire. Tellement que les divers membres qui le composent, & lui donnent de la force & de la solidité, en font aussi les principaux ornemens, réunissant ainsi, ce qui est le propre du vrai beau, le double avantage d'être utiles, & de plaire.

Si les bois qui soutiennent obliquement l'architrave, firent inventer les arcades; ceux qui placés dans l'intérieur du bâtiment servent à soutenir les planchers, firent naître l'idée des voûtes. La direction plus ou moins oblique dont ils alloient étayer le plancher, & les différentes combinaisons qu'ils avoient entr'eux, donnèrent lieu aux voûtes de plus ou moins de flanc, aux voûtes en arêtes, aux voûtes d'ogives, aux voûtes à lunettes, & à d'autres semblables. Et de même la direction différente selon laquelle ils alloient étayer l'architrave, fit imaginer les voûtes en berceau, & en berceau surbaissé; enfin les voûtes compo-

sites, dont le cintre est terminé en angle aigu.

Les hommes, voulant se précautionner encore d'avantage contre les injures de l'air, fermèrent par des cloisons de bois les vuides qui restoient entre les maîtresses poutres qui soutenoient le plancher, y ouvrant cependant des portes & des fenêtres pour leurs besoins, & pour leurs commodités. C'est là l'origine de l'architecture que quelques-uns nomment de *bas-relief*, lorsque les colonnes ne paroissent hors du mur qu'à la moitié, ou aux deux tiers de leur diamètre, & comme autant de tringles, lient & fortifient le bâtiment. Mais je ne saurois dire quel est le fondement des colonnes à niche, qui sont si fort en vogue dans l'école Florentine, & dont il n'y a peut-être qu'un seul exemple dans l'Antiquité (1).

Si au lieu de se servir de cloisons de bois, ils aimèrent mieux remplir ces

G 4

(1) Voyez le livre *des anciens tombeaux*, recueillis par Pierre Santi Bartoli: *Monumentum Q. Veranii in via Appia*,

vuïdes avec des bouts de poutre horizontalement placés les uns sur les autres, de manière que le joint des têtes de ceux de dessous répondît au milieu de ceux de dessus; on y verra facilement l'image & le modèle de ces bossages rustiques qu'on emploie à former & à orner les murs des édifices.

Voulant encore plus sûrement garantir le sol de leurs habitations de l'humidité de la terre, ils élevèrent le bâtiment sur des poutres placées les unes sur les autres, firent un terre-plein, & l'égalisèrent. C'est là l'origine des socles, des piédestaux, des Stéréobates (1), ou soubassemens. Et parce que la terre, à cause de son humidité naturelle, pouvoit se dilater, & avec le temps déranger & déjoindre le socle, on jugea à propos de le renforcer extérieurement par d'autres poutres placées obliquement en forme d'éperons. De là sont venus les talus qu'on donne aux murailles, pour rendre le bâtiment plus solide, & qui furent presque toujours en usage chez les Égyptiens.

(1) Scamozzi Liv. VII. Chap. 3. part. 1.

Il me paroît incontestable que les éperons dont on arme les piles des ponts, pour rompre le fil de l'eau, & les garantir du heurt de toutes les masses flottantes que la rivière peut charier, sont imités des pieux qu'on met aux ponts de bois pour le même effet ; comme il est facile de le voir, surtout à ce fameux pont de bois que Jules-César fit bâtir sur le Rhin.

En suivant la même route, on peut descendre à des objets plus particuliers & plus détaillés. Afin de mieux se défendre des injures de l'air, les hommes mirent sur les portes, & sur les fenêtres de leurs habitations, deux morceaux de bois disposés en dos d'âne (1), afin que les eaux pussent s'écouler des deux côtés. Ce sont les premiers modèles des frontons que l'on donne aux portes, aux fenêtres, & aux niches. Ils sont ordinairement aigus ou ronds ; &

G 5

(1) Sur la tour de l'Archevêché de Bologne on voit deux pierres disposées de cette manière grossière ; pour défendre de la pluie les armes du Cardinal Paleotto.

quelquefois, pour plus de variété, ces deux formes sont entre-mêlées. Les uns & les autres garantissent des eaux la porte ou la fenêtre, & sont d'une grande utilité. Au contraire, un fronton aigu dans un rond paroît déplacé; ce fut Michel-Ange qui le premier les mit en œuvre. Palladio prétend (1) qu'il est contre le bon-sens de les briser par le haut, & encore plus de les séparer l'un de l'autre, & de les adosser de manière qu'il y ait entr'eux un vuide, & une gouttière; c'est Bernard Buontalenti qui les imagina de cette façon.

Si, pour plus grande commodité, ils voulurent encore mettre la porte principale de la maison plus à l'abri des injures de l'air; il leur fallut donner beaucoup de faillie aux planches qui la couvroient. Pour qu'elles fussent plus solidement assurées, on les fit porter, des deux côtés, sur des poutres enfoncées en terre. Ces sortes de couvertures, ou d'abris, sont très-communs en Allemagne. Au-dessous on place des

(1) Livre I. Chap. 20.

bancs & des chaises; &-lorsque le froid n'oblige pas à se tenir renfermé dans la maison, on y vient passer la soirée à faire des contes, & à s'amuser. Il est aisé de voir que ces abris ont donné l'idée de nos galeries, & des portiques des églises, ainsi que de leur couverture particulière.

Ces quarrés, dans les façades des palais ou des églises, qui entaillent un peu le mur, & où l'on encastre quelquefois des bas-reliefs; ces plus grands encore qui entaillent les espaces laissés entre les pilastres ou entre les fenêtres, n'aurons-nous pas raison de dire qu'ils représentent comme appliquée sur le bâtiment une espèce de chemise de planches, dont le bord est coupé par le quarré même? Raphaël, Vignole, Dominique Tibaldi, & surtout Genga, n'ont pas épargné ces sortes d'ornemens dans les édifices dont ils ont eu la direction.

Les escaliers de marbre paroissent certainement tirés des troncs d'arbre qu'on mettoit, en forme de degrés, les uns sur les autres dans un plan incliné. Et les balcons ou tribunes, aussi bien que les ga-

leries qui règnent autour des bâtimens, ne sont peut-être que des échelles de bois, ou des râteaux, espèce de barrière que dans les premiers temps on mettoit à travers quelque ouverture de la maison, pour en empêcher la sortie aux animaux domestiques, ou même aux petits enfans.

Les différentes formes des arbres, que les hommes avoient chaque jour sous les yeux, les uns hauts & déliés comme le sapin, les autres courts & gros comme le hêtre, les autres, pour ainsi dire, de taille moyenne, auroient bien pu leur donner quelque idée des différens ordres d'Architecture, lorsque sortis de leur première grossièreté ils voulurent un peu enjoliver leurs maisons, & en diversifier les formes, selon les différens usages auxquels ils les destinoient. Il n'est pas difficile de concevoir qu'ajustant au haut & au bas des plus gros troncs d'arbres qu'ils mettoient en œuvre, des morceaux de planche plus solides & plus massifs, auxquels ils ajoutoient des corniches composées d'un petit nombre de parties, & que faisant précisément le contraire pour les troncs

plus menus & plus déliés, ils parvinrent à ébaucher deux Ordres, le Dorique & le Corinthien. Ces deux Ordres, dans la suite des temps, furent si fort embellis qu'un célèbre auteur de delà les monts en est venu au point de dire que Dieu les avoit immédiatement révélés aux hommes; tant leur beauté & leur élégance lui paroissoit au-dessus de la portée de l'esprit humain (1). Cette origine que nous donnons aux différens ordres d'Architecture, est au moins assez naturelle; au lieu que ce qu'en disent les plus fameux

(1) *Quamvis negari nequeat, inesse receptis, atque ab antiquissimis temporibus ad nos perductis ordinibus architectonicis talem venustatem & ejusmodi decus, quod distinctè quidem vix exprimi possit, sed in quo animus spectatoris intelligentis plane acquiescat, & placida quadam voluptate perfundatur, ita quidem ut Sturmius putaverit Doricum & Corinthium ordines ab ipso Deo immediatè fuisse hominibus revelatos, cum eorum elegantia vires humanas plane superare videatur &c. Specimen emendationis Theoriæ ordinum architectonicorum, auctore Georgio Wolfg. Krafft in Comment. Acad. Scient. Petropol. Tom. XI, ad annum 1739.*

auteurs, me semble trop recherché. Ils prétendent que ces ordres sont nés de ce que l'on voulut imiter, dans les bâtimens, la force du corps de l'homme, la délicatesse de celui de la femme, & jusqu'à la taille dégagée de la vierge (1); et que selon ces différentes symétries on diversifia les mesures des colonnes, & le système de tout ce qui les accompagne.

Par la même raison, ce sont les inégalités & la rudesse de l'écorce des arbres, & non les plis des habits des Dames (2), qui purent suggérer, & presque montrer les cannelures des colonnes (3). Il est aussi très-probable que cet ancien maître qui orna de feuilles les fûts de quelques colonnes du temple qui est sous Trévi,

(1) Vitruve, Livre IV. Chap. 1. Alberti, Livre IX. Chap. 6.

(2) Vitruve, Livre IV. Chap. 1.

(3) J'ai été charmé de voir que je me suis presque rencontré, sur l'origine de la cannelure des colonnes, avec M. Frérier, qui s'est servi de la lumière de la Philosophie pour éclaircir ce qui appartient à l'Architecture. Voyez ce qu'il dit sur cela dans sa dissertation *sur les Ordres de l'Architecture*

prit cette idée en voyant les plantes parasites qui couvrent les troncs des arbres au pied desquels elles ont pris racine (1).

C'est pareillement des arbres, ou de ce qui y a du rapport, que les architectes empruntèrent les feuillages, les roses, les cartouches, les festons, & les autres petits ornemens dont ils décorent les différentes parties des édifices. Ces ornemens furent successivement portés à une magnificence, & à une perfection qu'on admire encore aujourd'hui dans les ouvrages de l'Antiquité.

Or, pour en venir à la conclusion, il y a deux matières principales dont on se sert pour bâtir, la pierre, & le bois. Celui-ci, que la nature fait croître, dans nos campagnes, dans toute sa beauté, renferme en soi, ainsi que nous l'avons vu, toutes les modifications imaginables de l'Architecture; celles même qui paroissent se rapporter le mieux aux qualités de la pierre, comme les arcades, les voûtes, le Rustique. La pierre, ou le marbre, au con-

(1) Voyez Palladio, Livre IV. Chap. 25.

traire, n'en fournissent que très-peu, conservant toujours en soi quelque chose du grossier & de l'informe qu'elles ont dans les carrières d'où on les tire. Voilà, si je ne me trompe, la raison pourquoi le bois est, dans l'Architecture, comme la matière matrice, qui prête à toutes les autres ses formes particulières. C'est ce qui fait que toutes les nations, comme d'un commun accord, n'imitent que la seule matière du bois dans leurs édifices, quoique bâtis de pierre, de brique, ou d'autres matériaux. C'est uniquement par ce moyen que les architectes ont pu donner à leurs ouvrages de la diversité & de l'unité, ainsi que nous l'avons déjà dit. Leur but a été de perpétuer, par des matières plus durables, les diverses modifications, & les agrémens d'une matière plus destructible, & de moins de durée, lorsque leur art, enfanté par le besoin, passant des cabanes aux palais, reçut enfin sa perfection des mains du luxe (1). Et si les architectes mentent
en

(1) „ On peut y joindre cet art né de la nécessité, & perfectionné par le luxe, qui s'étant

en cela, comme le soutient notre philosophe, ce sera encore le cas de dire avec un de nos poètes, que le mensonge est plus beau que la vérité.

Au reste on lui fera bien obligé, si les difficultés qu'il propose, donnent lieu à l'éclaircissement d'une question nouvelle & très-importante, qui ne tendroit à rien moins qu'à détruire les bâtimens les plus magnifiques, & que les connoisseurs admirent & estiment le plus, & à sapper par les fondemens un Art qui par sa noblesse, & par sa dénomination même, a la prééminence sur tous les arts.

Les Artistes lui sauront gré, s'il leur fait appercevoir les abus particuliers qui ont pu s'y glisser, principalement ceux qui naissent des matières mises en œuvre contre les lois de la Mécanique, & qui font que pour prévenir la ruine dont les bâtimens sont menacés, on est obligé de recourir

„élevé par degrés des chaumières aux palais,
„n'est aux yeux du philosophe, si l'on peut par-
„ler ainsi, que le masque embelli d'un de nos
„plus grands besoins.“ *Discours préliminaire de*
l'Encyclopédie.

aux cercles ou chaînes, aux barres de fer, aux rattachemens; d'où il arrive que les édifices, pour me servir de l'expression d'un maître, ne sont plus attachés qu'avec des aiguillettes (1). Grâce à ses fréquentes conférences, grâce à ses argumens, & surtout aux Apologues dont il fait les embellir, & les mettre à la portée du peuple même, on a lieu d'espérer que l'Architecture abjurera les erreurs qu'une pratique aveugle y a introduites. Ainsi, ramenant les hommes à la route du vrai, il contribuera au bien de la Société civile; & marchant sur les traces de Socrate, il partagera sa gloire. Cet ancien philosophe, à la vérité, ne fonda pas une nouvelle République; mais il fut cause que même de son temps des gouvernemens déjà établis corrigèrent un grand nombre de lois, & reformèrent une foule infinie d'abus.

(1) Voyez la lettre de Vignole sur les contestations, en matière d'Architecture & de Perspective, de Martin Bassi Milanois, & de Malvasia. P. II de la *Felsina Pittrice*: Vie de Pellegrin Tibaldi, & d'autres.



ESSAI
SUR
LA PEINTURE.

Χαλεπὰ τὰ καλὰ.



A

L'ACADÉMIE ANGLOISE,

établie pour l'avancement des Beaux-Arts,
des Manufactures, & du Commerce.



Les Romains avoient étendu leur domination dans presque toute l'Europe, & dans une partie de l'Asie & de l'Afrique, ils étoient parvenus au plus haut point de la gloire militaire; & ils reconnoissoient encore les Grecs pour leurs maîtres dans les Arts & dans les Sciences. Les Anglois ont établi, au-delà des mers, de nombreuses colonies: leurs conquêtes ont porté leur commerce, & ont fait respecter leur pouvoir, dans toutes les parties du globe: dans les Sciences ils sont les précep-

teurs des autres nations, & des savans mêmes. Leur supériorité n'est pas moins décidée dans les Arts, surtout dans ceux qui contribuent le plus à la force & au lustre d'un état : je parle de l'Agriculture & de l'Architecture, l'une mère nourricière de tous les arts, & l'autre souveraine des beaux-arts. Ce n'est que dans ces derniers temps que leur génie s'est tourné du côté de la Peinture ; & qu'ils ont pris les armes pour disputer le prix dans un champ où jusqu'ici les Italiens avoient triomphé. Ces armes se perfectionnent dans une Académie composée de l'élite de l'Angleterre, fondée dans un pays libre, & dont les chefs & les directeurs ne doivent leurs places ni à la faveur ni à des pratiques secrètes. Quand elle a prononcé sur les ouvrages des artistes, qu'elle anime d'une noble émulation,

elle expose aux yeux du public ces mêmes ouvrages, & soumet, en quelque façon, son propre jugement à celui d'une nation pleine de candeur, savante, & philosophe. Il est indubitable que sous les auspices d'une pareille Académie on verra bientôt, sous le ciel de Londres, fleurir ce bel art qui fut autrefois si florissant sous le ciel de Parme, de Venise, & de Rome.

J'ai travaillé, autant qu'il étoit en moi, à faire revivre la Peinture parmi nous, & à la mettre en état de pousser des rejetons semblables à ceux qu'elle produisoit aux temps passés. Dans cette vue j'ai composé un Essai où l'Art est ramené à ses vrais principes, où je traite des études nécessaires pour l'élever à la perfection, études que les anciens maîtres ne manquoient pas de cultiver. Je ne sais quelle utilité mes compa-

triotés tireront de mon ouvrage dans l'état actuel des choses : mais si je ne réussis point à réveiller leurs talens ; au moins ne serai-je pas fâché d'animer ceux des étrangers, au risque même de leur fournir de nouvelles armes pour nous disputer la palme. Les jalousies de nation doivent toujours céder au zèle pour le bien général : & s'il arrive qu'un jour les Anglois l'emportent sur nous par l'habileté de leurs peintres, nous ferons au moins voir qu'il n'est aucun peuple qui nous surpasse dans la connoissance de la Peinture, & que nous cherchons à être utiles à nos rivaux mêmes dans l'acquisition d'un art qui de tout temps a fait les délices des plus puissantes nations, & l'étude des nations les plus spirituelles.

A BOLOGNE,

ce 17 Mars 1762.



ESSAI

SUR LA PEINTURE.



Introduction.

Il semble y avoir deux raisons principales qui empêchent qu'on ne voie se former, dans les Beaux-Arts & dans les Sciences, des hommes véritablement habiles. L'une est que les pères font d'ordinaire embrasser à leurs enfans toute autre profession, tout autre genre d'étude que celui où la nature les porte; l'autre que, lors même qu'on les destine à une profession qui s'accorde avec leur goût, on ne leur fait pas prendre la route qui les conduiroit, avec facilité, & en peu de temps, au but où l'on veut les faire parvenir.

Pour lever le premier obstacle, il faudroit ôter aux pères, de famille, qui souvent sont des hommes grossiers & sans

H 5

esprit, la liberté de disposer de leurs enfans, & de les destiner à tel ou tel état, selon leur caprice, & sans faire attention

au fondement posé par la Nature,

pour parler avec le poète. De là tant de talens déplacés, de là tel homme confondu dans la foule, qui élevé d'une autre façon se feroit distingué, & eût fait l'ornement & l'honneur de la Société. C'est une chose incontestable que celui qui dans le cours de ses études suit son propre penchant, doit naturellement y faire de grands & de rapides progres; au lieu qu'en travaillant malgré soi, & en nageant, pour ainsi dire, contre le fil de l'eau, il n'y a guères moyen d'avancer. Il semble donc que le choix d'un état pour la plupart des enfans devroit être un des principaux objets de l'attention publique (1). On parviendroit vraisemblablement à une fin si importante, si on établissoit, dans les écoles publiques, des gens d'un esprit assez adroit & assez

(1) *Diligentissimèque hoc est eis, qui instituunt aliquos, atque erudiunt, videndum, quò sua quemque natura ferre videatur.* Cic. Lib. III. de Orat.

pénétrant pour épier les différentes inclinations de ces enfans. En leur mettant, de temps à autre, devant les yeux des instruments de Mathématique, de guerre, de Musique, & d'autres choses dont on leur expliqueroit l'usage, on pourroit, par des essais répétés, les forcer eux-mêmes à découvrir leur goût & leur génie. On suivroit en ceci l'exemple d'Ulysse, qui étala des bijoux précieux, & de belles armes, aux filles de Scyros, & par là reconnut Achille, lequel sous un habit de femme étoit caché parmi elles (1).

Ce premier obstacle levé, on remédieroit au second, en observant, dans l'éducation, la méthode que la Médecine suit dans les maladies; je veux dire en la réglant de manière qu'elle ne fît que seconder les indications de la nature. Il faudroit tout rapporter à cet objet. Car n'est-il pas absolument déraisonnable d'élever ceux qui se destinent à l'Eglise, de la même façon que ceux qui veulent embrasser le parti des armes, ou s'appliquer aux arts libéraux,

(1) On a exécuté cette idée à Berlin, où le trône est occupé par un Sage.

&, comme on le fait parmi nous, d'enseigner, sans choix, aux enfans des choses que la plupart doivent oublier, quand ils seront hommes faits? Tacite nous apprend que chez les Romains, quand un enfant paroïssoit porté à l'art militaire, à la science des Lois, ou à l'Éloquence, il s'y attachoit uniquement, & s'y donnoit tout entier (1). S'il est un art, qui outre le goût & la disposition naturelle, exige une étude particulière, opiniâtre, & continuée sans interruption, c'est assurément la Peinture, cet art où la main doit exécuter, avec facilité, tout ce que l'imagination enfante de beau & d'ingénieux, où l'on se propose de donner du relief à ce qui est plat, du jour à ce qui est obscur, de l'éloignement à ce qui est proche, d'animer une toile, & d'obliger, par ces savantes illusions, le spectateur à s'écrier avec le poëte: en voyant la chose même, on ne verroit p^{lus} mieux que moi.

(1) *Et sive ad rem militarem, sive ad Juris scientiam, sive ad Eloquentiæ laudem studium inclinasset, id universum hauriret. In Dial de Orator. sive de causis corruptæ eloquentiæ.*

*De la première éducation du
Peintre.*

Lorsque, par diverses expériences, on aura reconnu que la nature a formé un génie propre à réussir dans l'art de peindre, ce seroit mal s'y prendre que de lui faire suivre le cours ordinaire des études, & de l'envoyer à l'école Latine avec les autres enfans. Au-lieu de rudimens, qu'on lui enseigne les principes de sa langue maternelle; au-lieu des Épîtres de Cicéron, qu'on lui fasse lire Borghini, Baldinucci, Vafari. Cela produira deux avantages; l'un, qu'il apprendra à bien s'exprimer dans sa langue, chose non-seulement convenable, mais absolument nécessaire à qui fait profession des arts libéraux; l'autre, qu'il acquerra des connoissances propres à son état. Et lorsque, dans ses fréquentes lectures, il lui arrivera de voir combien les princes & les grands ont honoré la Peinture, de quelles récompenses & de quels prix ils l'ont comblée dans tous les temps, cela augmentera encore d'avantage son ardeur & son attachement pour cet art.

Dès qu'on lui mettra le crayon à la main, il est plus important qu'on ne pense, de bien choisir les modèles par l'imitation desquels il doit commencer ses études. Que les premiers profils, les premières mains, les premiers pieds qu'il dessinera, soient copiés d'après les meilleurs maîtres, afin que son œil & sa main s'instruisent, & dès ces commencemens s'accoutument aux figures les mieux choisies, & aux plus justes proportions (1). Un jeune homme, avant de copier d'après Raphaël, s'étoit mis à imiter quelque chose d'un peintre médiocre, & disoit qu'il le faisoit pour se dégrossir: dis plutôt, répondit spirituellement un artiste, que c'est

(1) *Stultissimum credo ad imitandum non optima quæque proponere. Plin. Lib. I. Ep. 5. Et natura tenacissimi sumus eorum, quæ radibus annis percipimus, ut sapor, quo nova imbuas, durat, nec lanarum colores, quibus simplex ille candor mutatus est, elui possunt, & hæc ipsa magis pertinaciter hærent, quæ deteriora sunt. Nam bona facile mutantur in pejus: nunc quando in bonum verteris vitia? Quintil. Instit. Orator. Lib. I Cap. 1. Frangas citius, quam corrigas, quæ in pravum induruerunt. Id. ibid. cap. 3.*

pour te grossir encore plus, & pour te gâter tout-à-fait. Le peintre qui dès son enfance se fera formé un beau caractère, saura embellir la tête la plus hideuse qu'il aura pour modèle; au lieu que s'il a pris de mauvais principes, il défigurera les ouvrages de Pyrgotèle & de Glicon, s'il lui arrive de les copier. Quand un vase neuf a une fois pris une odeur, il la conserve toujours.

On devroit faire copier au jeune élève quelques belles têtes d'après les médailles Romaines & Grecques; & cela non seulement pour les raisons que nous avons alléguées, mais encore pour lui apprendre à connoître d'avance ces hommes illustres qu'il aura occasion de peindre dans la suite, & pour l'accoutumer à peindre d'après le relief. C'est par là que l'on conçoit la vraie raison des jours & des ombres, & ce que c'est que le clair-obscur, par lequel proprement on distingue les différentes formes des objets: & voilà pourquoi il est plus utile à un jeune peintre de copier un relief, quoique médiocrement sculpté, que d'imiter des dessins sur le papier, quelque élégamment

qu'ils soient tracés. Y a-t-il d'ailleurs quelqu'un qui puisse douter qu'il ne lui fût extrêmement avantageux d'apprendre à faire des modèles de terre ou de cire? Il suivroit en cela l'exemple des anciens peintres, & d'un grand nombre des plus habiles modernes, d'Holbein, du Poussin, de Zampieri, des Caraches, & de bien d'autres. Et, ce qui est encore d'une tout autre importance, il parviendroit par là à mieux connoître les reliefs, les enfoncemens, & en quelque façon la réalité des choses que, par le moyen d'une simple représentation, son art se propose de faire croire réelles. Mais tous ses travaux, tous ses dessins doivent être conduits avec amour, & finis avec grand soin. Le soin, surtout dans les commencemens de quelque étude que ce soit, est nécessaire plus que toute autre chose : qui n'a pas longtemps tenu le compas entre les mains, ne doit jamais espérer de l'avoir dans l'œil.

De l'Anatomie.

Mettre en question si la connoissance de l'Anatomie est nécessaire à un peintre, c'est demander si pour apprendre une
scien-

science il faut en étudier les principes. Et ce seroit un temps absolument perdu que celui qu'on employeroit à entasser les autorités des anciens auteurs, & des plus célèbres écoles, pour la confirmation de cette vérité. Celui qui ignore comment sont faits les os qui soutiennent le corps humain, & de quelle manière y sont attachés les muscles qui les font mouvoir, ne comprendra jamais les effets que produisent au dehors leurs différens jeux à travers les tégumens qui les couvrent; c'est là pourtant ce qui fait l'objet le plus noble de la Peinture. Quand on ne conçoit pas ce que l'on voit, il est impossible de l'exprimer fidèlement; & quelque soin qu'on apporte, quelque précaution qu'on prenne, on ne sauroit éviter de tomber dans beaucoup de fautes, & dans des fautes grossières. Il arrivera au peintre comme aux copistes qui transcrivent d'après une langue qu'ils n'entendent pas, & aux traducteurs qui veulent rendre dans la leur une matière qu'ils ne possèdent point.

Supposé même que le peintre n'eût d'autre vue que de copier exactement d'a-

près le naturel, ou de bien imiter le modèle qu'il a sous les yeux, & qu'il voulût y borner ses prétentions; c'est un cas qui n'existe que très-rarement. Dans les attitudes tranquilles, & qui supposent du repos, où aucun membre ne doit paroître en action ou en mouvement, le modèle peut en fournir longtemps au peintre une fidelle image, & lui servir d'exemple. Mais il n'en est pas de même dans les actions qui veulent de la vivacité, dans les mouvemens violens, dans les attitudes momentanées, qu'on est bien plus souvent obligé d'exprimer que les premières. Le modèle n'y peut tenir qu'un instant, ou que très-peu de temps, il se fatigue bientôt, il languit, se relâche, & ne peut soutenir une action qui étoit l'effet d'un concours momentanée des esprits animaux. Et si le peintre n'est pas bien instruit des principes de l'Anatomie, s'il n'est pas au fait des différentes façons dont les parties du corps humain jouent dans les différentes positions, le modèle, au lieu de lui servir d'exemple, ne fera que l'égarer, parce qu'ou il lui montrera toute autre chose que

celle dont il s'agit, ou il ne la lui montrera que d'une manière très-imparfaite; tellement qu'on verra dans l'inaction une partie qui devroit être en mouvement, & que tel objet en qui il faudroit de la vie & de l'action, paroîtra froid & comme endormi.

Ce n'est pas seulement pour bien représenter les corps des hommes robustes, dont les parties sont plus formées, & plus rudes, que l'Anatomie est nécessaire, comme on pourroit peut-être se l'imaginer; elle l'est encore pour les corps moins vigoureux, & même pour ceux des femmes & des enfans, dont les membres sont plus unis & plus potelés; seulement elle ne doit pas y être exprimée avec tant de force. C'est ainsi que les règles de la Logique ne doivent pas être moins observées dans le discours fleuri de l'orateur que dans la dissertation du philosophe.

On voit donc combien la science de l'Anatomie est nécessaire à un peintre; & l'on peut voir aussi jusqu'à quel point il doit l'approfondir. Il lui est inutile d'entrer dans les détails de la Neurologie, de

l'Angiologie, de la Splanchnologie, & de toutes les sciences dont les objets ne tombent point sous la vue: il peut les abandonner au chirurgien & au médecin, pour guider l'un dans ses opérations, & pour assaisonner les ordonnances & les consultations de l'autre. C'est assez pour un peintre de connoître la structure du squelette, c'est à dire la figure & les jointures des os, qui sont comme la charpente du corps humain; de savoir l'origine, la direction, la forme des muscles qui les couvrent, & la différente distribution de graisse que la nature y a faite. Sur tout il doit être instruit de la manière dont les muscles produisent les divers mouvemens, & les diverses attitudes. Le muscle est composé de deux parties tendineuses & déliées, dont l'une s'appelle tête, & l'autre queue, qui vont d'ordinaire toutes deux se joindre aux os, & d'une partie charnue qui est entre les deux précédentes, & qu'on nomme le ventre du muscle. Voici comment se font ses opérations. Par le mouvement, le ventre du muscle s'enfle; & comme la tête reste ferme, il faut de

nécessité que la queue s'en approche. Ainsi la partie à laquelle la queue est attachée, doit aussi s'approcher de la partie à laquelle tient la tête. Il arrive très-souvent que plusieurs muscles à la fois concourent à produire le même mouvement, & s'enflent dans le même temps; c'est pourquoi on les appelle compagnons ou *congénères*; & alors ceux qui sont leurs antagonistes, & qui servent à opérer le mouvement contraire, paroissent lâches & mous. Ainsi quand, par exemple, on déploie le coude, le *biceps*, & le *brachial interne* agissent, & paroissent plus qu'à l'ordinaire, tandis que le *jumeau*, le *brachial externe*, & l'*anconée*, qui sont les extenseurs du coude, restent aplatis & comme oisifs. Il en est respectivement de même pour tous les autres mouvemens du corps. Quand les muscles fléchisseurs & extenseurs agissent en même temps, la partie devient roide & immobile; on donne à cette action des muscles le nom de *tonique*.

Michel - Ange s'étoit proposé de publier un traité complet sur cette matière; & c'est un grand malheur qu'il n'ait pas

exécuté son dessein. Il pensoit, au rapport de Condivi dans la vie de cet excellent artiste, que ce qu'Albert Durer en avoit écrit, étoit peu de chose, n'ayant parlé que des mesures & des différences des corps, sans toucher aux actions ni aux gestes, ce qui est d'une bien autre importance. Son projet étoit de donner, en faveur de ceux qui voudroient s'appliquer à la Sculpture & à la Peinture, une Théorie ingénieuse, qu'une longue pratique l'avoit mis en état de trouver. Et véritablement personne au monde ne pouvoit donner, sur l'Anatomie, de meilleures instructions que celui qui, en concurrence avec Vinci, fit ces fameux cartons de figures nues, lesquels ont été l'objet de l'étude de Raphaël même, & qui dans la suite peignit au Vatican le Jugement universel, le modèle le plus parfait pour le dessin qu'il y ait jamais eu.

Au défaut des ouvrages de Michel-Ange, le peintre studieux pourra se servir utilement des livres qu'ont publiés sur cette matière Moro, Cesio, Tortebat, & depuis peu Bouchardon, un des plus fameux

sculpteurs que la France ait produits. Mais il lui sera encore bien plus avantageux de se mettre sous la conduite d'un habile anatomiste, avec lequel, en quelques mois, il apprendra autant d'anatomie qu'il lui en faut pour son art. L'étude de l'Ostéologie ne doit pas coûter beaucoup de temps au peintre ; car de cette infinité de muscles que comptent les Myologistes, il lui est plus que suffisant de connoître les quatre-vingts ou les quatre-vingts-dix avec lesquels la nature opère, d'une manière sensible, tout les mouvemens qu'il aura à imiter, ou à exprimer. Mais de ceux-ci il faut qu'il en fasse une étude particulière & raisonnée, qu'il les imprime bien dans son esprit, qu'il soit consommé dans la connoissance de leur figure, de leur situation, de leur fonction, & de leur jeu.

Sans parler des dissections anatomiques, il pourra tirer beaucoup de secours, dans cette étude, de ces statues de plâtre qu'on appelle ordinairement des *Anatomies*. On en voit sous le nom de divers auteurs, il y en a même quelques-unes

sous le nom de Michel-Ange. La meilleure de toutes, & où les parties sont le mieux prononcées, est l'ouvrage d'Hercule Lelli, qui a mieux que les autres artistes approfondi cette sorte d'étude. On joint ordinairement à cet ouvrage quelques parties du corps humain que cet habile homme a coloriées pour l'usage des peintres. Elles représentent le naturel, tel qu'il paroît à nos yeux, quand on en a ôté les tégumens ; de manière que tant par la diversité des couleurs, que par la différence des formes, on distingue parfaitement les parties tendineuses d'avec les charnues, le ventre des muscles d'avec les extrémités ; & la différente direction des fibres y sert aussi beaucoup à faire connoître l'opération & le jeu des muscles : en un mot, c'est une invention très-utile, & qu'on ne sauroit assez louer. Je ne sais pourtant s'il ne seroit pas plus avantageux de donner aux muscles mêmes différentes teintes, surtout à ceux qu'un jeune homme peut facilement confondre avec d'autres. Par exemple, l'œil distingue aisément le *Mastoïde*, le *Deltôïde*, le *Sarteur*, la *bande large*, les *ga-*

striques ; mais il n'en est pas de même des muscles du coude & du dos, des muscles droits du ventre, & de beaucoup d'autres : on a de la peine à les distinguer, soit parce qu'ils se divisent en plusieurs parties, soit parce qu'ils se trouvent placés au-dessous de quelques autres, soit enfin parce qu'ils se croisent. Quelle que soit la cause de cette confusion, on viendra à bout d'y remédier, & d'éviter tout embarras, en donnant, comme nous l'avons dit, différentes couleurs aux muscles. On pourroit même enluminer les Anatomies, ainsi qu'on enlumine les cartes géographiques, pour marquer les bornes des provinces qui composent un état, & les pays sujets à la domination de chaque souverain.

Pour se bien graver dans la mémoire le nombre, la position, & le jeu des muscles, & pour en bien comprendre l'effet, il faut, de temps en temps, rapprocher la figure de plâtre, qui représente le corps humain sans peau, du naturel couvert de la peau & de la graisse, & surtout la comparer avec les statues que nous ont laissées les Grecs. Les artistes de cette na-

tion ont réussi à caractériser, à exprimer, à prononcer les parties du corps humain, avec une supériorité à laquelle nous ne saurions atteindre. Cela vient de l'application particulière que, par dessus tous les peuples de la terre, ils donnoient à l'étude du nu (1), jointe aux excellens modèles naturels qu'ils avoient continuellement sous les yeux. Tout le monde peut remarquer que les muscles dont on fait le plus d'usage, sont aussi les plus vigoureux, & paroissent d'avantage : tels sont les muscles des jambes dans les danseurs, & ceux des bras & du dos dans les gondoliers. Or la jeunesse Grecque, toujours occupée dans les divers exercices de la Gymnastique, avoit toutes les parties du corps également souples & vigoureuses, & fournissoit abondamment des modèles plus parfaits en tout sens, que ne peuvent l'être ceux que nous avons. C'étoit

(1). *Græca res est nihil velare; at contra Romana ac militaris thoraca addere.* C. Plin. Natur. Hist. Lib. XXXIV. Cap. 5.

„ That art which challenges criticism, must always be superior to that which shuns it. ” Webb *an inquiry into the beauties of Painting.* Dial 4.

La que les anciens sculpteurs alloient étudier : & possédant l'Anatomie, sachant quels muscles devoient être plus ou moins marqués, prononcés avec plus ou moins de force suivant les diverses attitudes, ils parvenoient à animer le marbre, & à lui donner ce mouvement, cette vie, ce beau caractère que nous admirons encore aujourd'hui dans les statues antiques.

Il n'y a pas lieu de douter que les anciens peintres n'aient atteint le même degré de perfection dans l'expression de leurs figures. On peut juger de l'excellence de la Peinture chez les Grecs par celle de la Sculpture. Filles toutes deux du Dessin, nourries au milieu des mêmes modèles, élevées sous la même conduite, ayant pour juges les yeux éclairés du même peuple, elles durent marcher d'un pas égal ; & nous sommes fondés à croire que les Apelle & les Zeuxis étoient tels que nous voyons les Agathias & les Glicon. En vain objecteroit-on qu'on ne trouve pas cette grande beauté dans les peintures antiques découvertes de nos jours. On doit observer que ces peintures étoient sur des

murailles, fujettes à mille accidens, surtout aux incendies, dont il n'étoit pas possible de les garantir (1). Elles étoient exécutées le plus souvent dans de méchantes bourgades, & dans un temps où l'Art étoit déchu, & presque entièrement éteint; ainsi que le témoignent les anciens auteurs (2).

(1) *Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere: eoque venerabilior apparet antiquitas. Non enim parietes excolebant dominis tantum, nec domos uno in loco mansuras, quæ ex incendiis rapi non possent. Casula Protogenes contentus erat in hortulo suo. Nulla in Apellis tædoriis pictura erat. Omnis eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat.* C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 10.

(2) *Difficile enim dictum est, quam causam sit, cur ea, quæ maxime sensus nostros impellunt voluptate, & specie prima acerrimè commovent, ab iis celerrimè fastidio quodam & satietate abalienemur. Quanto colorum pulchritudine & varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? quæ tamen, etiamsi primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant; cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur. Quanto molliores sunt & delicatiores in cantu flexiones, & falsæ voculæ, quam certæ & severæ? quibus tamen non modo austeri,*

Il n'est donc pas raisonnable d'y exiger, comme font certaines gens, toutes les grâces & toutes les beautés de l'Art; il n'y auroit même rien de surprenant quand on n'y en trouveroit aucune. Mais si les connoisseurs jugent que dans la plupart de ces peintures, les beautés l'emportent de beaucoup sur les défauts, au

sed, si sapius fiunt, multitudo ipsa reclamationat. Cic. de Orat. Lib. III. Art. 25.

ἵνα δὲ μᾶλλον ἢ διαφορὰ τῶν ἀνδρῶν γένηται καταφανής, εἰκόσι χρήσομαι τῶν δρατῶν τινι. Ἐπεὶ δὲ τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασιν ἐργασμένα ἐπὶ πλεονεξίᾳ, καὶ εὐδαιμονίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς, καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. αἱ δὲ μετ' ἐκείνας ἑνυγραμμη μὲν ἦγον, ἐξεργασμένα δὲ μᾶλλον, σκιὰ τε καὶ φῶς ποικιλλόμεναι, καὶ ἐν τῇ πλῆθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. τούτων μὲν δὲ ταῖς ἀρχαιοτέροις ἔοικεν ὁ Λυσίας, κατὰ τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν χάριν. ταῖς δὲ ἐκπεπονημέναις τε καὶ τεχνικωτέροις ὁ Ἰσαῖος. Dion Halicarn. in judicio de Isæo. Art. 4.

*Vel cum Pausiaca torpes insane tabella...
Subtilis veterum iudex & callidus audis.*

Horat. Lib. II. Sat. 7.

Sed hæc quæ a veteribus ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur tædioris monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certæ... Sed

point qu'on pourroit les croire sorties de l'école de Raphaël; que ne doit-on pas penser des peintures plus anciennes, qui avoient été travaillées, sur des tableaux amovibles, par les plus grands maîtres, dans un temps où l'art étoit le plus florif-

quare vincat veritatem ratio falsa, non erit alienum exponere. Quod enim antiqui, insumentes laborem & industriam, probare contendebant artibus, id nunc coloribus, & eorum eleganti specie consequuntur, & quam subtilitas artificis adjiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit nō desideretur. Quis enim antiquorum non, uti medicamento, minio paròè videtur usus esse. At nunc plerumque toti parietes inducuntur. Accedit huc chrysocolle, ostrum, armenium: hæc vero cum inducuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes tamen oculorum reddunt visus, & ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut a domino, non a redemptore represententur. Vitruv. Lib. VII. Cap. 5. Et in inter hæc pinacothecas veteribus tabulis consuunt..... Artes desidia perdidit. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 2. Hæcenus dictum sit de dignitate artis morientis. Id. ibid. Cap. 5. Nunc & purpuris in parietes migrantibus, & India conferente fluminum suorum limum, & draconum & elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est. Id. ibid. Cap. 7. Ercæus his sermonibus consulere pru-

fant, pour des villes célèbres, pour des Rois puissans; de ces peintures qui excitoient l'admiration universelle dans un pays aussi éclairé que la Grèce, & qui ont mérité les éloges d'un Pline, que nous savons, par des preuves incontestables, avoir été juge très-sûr en ces sortes de matières (1); de ces peintures achetées à un prix si excessif par Jules - César, si renommé

dentio rem corpis ætates tabularum, & quadam argumenta mihi obscura, simulque causam desidii præsentis excutere, cur pulcherrimæ artes periissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset. T. Petronii Satyric. Cap. 88. Nolite ergo mirari, si Pictura deficit; quum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quidquid Apelles, Phidiasve, Græculi delirantes fecerunt. Id. ibid. Floruit autem circa Philippum, & usque ad successores Alexandri, Pictura præcipue, sed diversis virtutibus. Quintil. Inst. Orar. Lib. XII. Cap. 10.

(1) Sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus & picturæ & statuariæ artis præponendum, ex uno lapide eum, & liberos, draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander, & Polydorus, & Athenodorus Rhodii, &c. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXVI. Cap. 5.

dans l'Histoire pour la délicatesse de son goût (1)? Combien donc ne devons-nous pas regretter ces anciens ouvrages, qui feroient le sujet de notre admiration, & serviroient de modèles à nos peintres?

Mais sans s'arrêter aux choses perdues, & se bornant à celles qui se sont conservées jusqu'à nous, le jeune peintre, pourra, comme nous venons de le dire, tirer de grandes lumières pour l'Anatomie de la vue des statues antiques. Quand il aura fait quelque progrès dans cette étude, il lui reste divers exercices pour s'y perfectionner: par exemple, le dessin des cuisses d'une figure, comme du Laocoon, étant donné, d'y joindre les jambes proportionnellement à l'état des muscles des cuisses, lesquels sont aussi les fléchisseurs & les extenseurs des jambes, & qui déterminent leur position à être précisément telle, & non autre: ou, étant donné le simple contour d'une Anatomie, ou d'une statue, d'y joindre toutes

(1) *Gemmas, toreumenta, signa, tabulas aperis antiqui semper animosissime comparasse.* Sueton in C. Julio Cesare. Cap. 47.

tes les parties qu'il contient, & leur donner leurs muscles suivant l'espèce du contour, qui marque dans la figure telle attitude, tel mouvement, & telle force. Ces exercices, ou d'autres semblables, sont excellens pour s'instruire à fond de l'Anatomie, & pour en posséder, en peu de temps, les principes les plus fondamentaux. D'autant mieux que le jeune élève pourroit ensuite comparer son dessin avec l'anatomie ou la statue, pour voir en quoi il s'est trompé, & pour corriger sa faute. C'est à peu près la méthode que suivent les maîtres de grammaire, lorsqu'ils ont donné à leurs écoliers un morceau de Tite-Live ou de César traduit en langue vulgaire, pour le rendre en Latin, & qu'ils confrontent ensuite la composition avec le texte de l'auteur.

De la Perspective.

A l'étude de l'Anatomie il faut, dès les commencemens, joindre celle de la Perspective, qui n'est ni moins essentielle ni moins indispensable. Le contour d'un

Volume II.

K

objet dessiné sur le papier, ou sur la toile, ne représente que l'interfection des rayons visuels qui partant de l'extrémité de l'objet viennent aboutir à l'œil, comme il arriveroit si les mêmes rayons venoient d'un verre mis au lieu qu'occupent le papier ou la toile. Or la situation de l'objet au-delà du verre étant donnée, la manière dont il se traceroit sur le même verre, dépend de la distance de l'œil, de sa hauteur, de sa position à droite ou à gauche, de l'endroit précis où il se trouve en-deçà du verre, c'est-à-dire des règles de la Perspective. Cette science a beaucoup plus d'étendue que ne lui en donne l'opinion commune, qui la borne à l'art de peindre les décorations de théâtre, les plafonds, & ce qu'on appelle le Lointain. La Perspective, au dire du grand artiste Léonard de Vinci, est la bride & le timon de la Peinture. C'est elle qui enseigne à faire fuir les parties, qui en marque les diminutions, & en décide les grandeurs apparentes, qui donne la manière de placer les figures sur un plan, & de les dégrader; enfin elle contient la raison universelle du Dessin.

C'est ainsi que raisonnent les maîtres les plus profonds; c'est ainsi qu'ils s'expriment en parlant de la Perspective. Ils sont bien éloignés de la traiter d'art trompeur, de guide infidelle, comme il est échappé à quelques peintres modernes de l'appeller. Ceux-ci disent qu'on peut la suivre tant qu'elle conduit par des routes unies & aisées; mais qu'il faut l'abandonner, dès qu'elle fait perdre le bon chemin (1). En quoi certainement ils font voir qu'ils ne connoissent ni la nature de la Perspective, qui étant fondée sur des principes géométriques ne sauroit faire tomber dans l'erreur, ni la nature même de leur art, qui, rigoureusement parlant, sans le secours de

K 2

(1) *Regula certa licet nequeat Prospectica dici,
Aut complementum Graphidos; sed in arte levamen,
Et modus accelerans operandi: at corpora falso
Sub visu in multis referens, mendosa labascit;
Nam geometraruum nunquam sunt corpora juxta
Mensuram depicta oculis, sed qualia visa.*

Du Fresnoi de arte graphica.

Voyez la note de M. de Piles sur ce passage,
& quelques autres ouvrages modernes.

la Perspective n'est pas en état de dessiner un contour, ni de placer une figure.

C'est encore n'avoir qu'une connoissance bien légère de l'art de peindre que de se persuader, avec quelques-uns, que la Perspective étoit une science absolument inconnue aux anciens peintres de la Grèce. Ils se fondent sur ce que les règles en sont violées dans la plupart des anciennes peintures; comme si les fautes des artistes médiocres devoient faire révoquer en doute, ou même nier les talens de ceux qui ont excellé dans l'Art. La vérité est que les anciens étoient dans l'usage de peindre des perspectives sur les murs, comme cela se fait encore aujourd'hui (1). Il y en avoit

(1) *Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates & collocationes, deinde coronarum, & filaceorum, miniaceorumque cuneorum inter se varias dispositiones. Postea ingressi sunt, ut etiam ædificiorum figuras, columnarumque & fastigiorum eminentes projecturas imitarentur: patentibus autem locis, uti exedris, propter amplitudinem parietum, scenarum frontes tragico more, aut comico seu satyrico designarent. Vitruv. Lib. VII. Cap. 5.*

une dans le théâtre de Claudius Pulcher, si savamment ménagée que les corneilles, qui ne sont pas des animaux trop fots, prenoient pour vraies des tuiles qui y étoient peintes, & venoient s'y percher (1). C'est à peu près de la même manière que certaines marches que Dentone avoit peintes dans une perspective, trompèrent un chien : cet animal voulut les monter en courant ; mais il alla donner de la tête contre le mur, & par sa mort il fit l'éloge de l'ouvrage. Veut-on quelque chose de plus ? Vitruve nous dit expressément, en quel temps, & par qui cet art fut inventé. Ce fut Agatharque qui le premier s'en servit dans le théâtre d'Athènes, du temps d'Éschyle ; & dans la suite Anaxagore & Démocrite la réduisirent en règles, & en firent une science (2). Il arriva alors ce qui ar-

K 3

(2) *Habuit & scena ludis Claudii Pulcri admirationem pictura, cum ad regularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 4.*

(1) *Namque primum Agatharchus Athenis, Æschylo docente tragediam, scenam fecit, & de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Demo-*

rive dans les autres arts : on commença par la pratique ; la théorie vint après. Le peintre, exact observateur de la nature, dut d'abord représenter fidèlement les effets qu'il avoit vu constamment produits par les objets qui se présentent à nos yeux : ensuite les géomètres démontrèrent la nécessité de ces effets, & les réduisirent sous certains théorèmes. Ainsi Homère, après de judicieuses observations sur la nature, ayant composé son Iliade, & Sophocle son Édipe, il ne fut pas difficile à Aristote de tirer de ces deux chef-d'œuvres de l'esprit humain les règles & les préceptes de l'Art poétique.

critus, & Anaxagoras, de eadem rescripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere ; uti de incerta re certæ imagines ædificiorum in scenarum picturis redderent speciem : & quæ indirectis plerisque frontibus sint figuratæ, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur. Vitruv. in præf. Lib. VII.

Voyez aussi le discours sur la Perspective des anciens peintres ou sculpteurs de M. l'Abbé Salier. Mémoires de l'Acad. des Inscript. & Belles-Lettres, Tome VIII.

SUR LES BEAUX-ARTS. 151

La Perspective étoit donc, dès le temps de Périclès, réduite en corps de science, elle ne resta pas confinée aux théâtres : elle passa dans les écoles de peinture, comme un art qui n'étoit pas moins nécessaire à la juste composition d'un tableau qu'à l'embellissement d'une décoration théâtrale. Pamphile, qui ouvrit à Sicyone la plus florissante Académie de Dessin, enseignoit publiquement la Perspective, & assuroit, en termes exprès, que l'art de peindre ne pouvoit subsister sans la Géométrie (1). Ainsi, déjà avant Apelle, qui fut disciple de Pamphile, & avant Protogène, & avant ceux qui furent les plus célèbres pour la peinture, la Perspective étoit en usage (2) dans la Grèce ; tout comme chez nous Bellini, Pierre Pérugin, & Mantegna l'employè-

K 4

(1) *Ipse (Pamphilus), Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, praeipue Arithmetice & Geometrice, sine quibus negabat artem perfici posse.* C. Plin. Natur. Hist. Lib. XXXV. Cap. 10.

(2) *At in Aetione, Nicomacho, Protogene, & Apelle jam perfecta sunt omnia.* Cic. de claris oratoribus.

rent, avant qu'on vît paroître ces grandes lumières de l'Art, le Titien, Raphaël, & le Corrège.

Il faut donc que la science de la Perspective guide la main du peintre dans l'esquisse de ce qu'il veut représenter sur la toile. Quand il a conçu son tableau, il doit déterminer à quelle distance en-deçà de la toile il veut placer l'œil qui verra le tableau, dont les premières figures se supposent au-delà de la toile; mais tout près, & comme la touchant. Il doit aussi décider à quelle hauteur il veut que l'œil soit placé par rapport à l'extrémité la plus basse de la toile, qui s'appelle *ligne fondamentale*. La *ligne horizontale*, qui passe par l'œil, est toujours parallèle à la précédente; le point de cette ligne où l'œil se trouve, se nomme *point de vue*, & le peintre peut le marquer sur la toile, au milieu, à droite ou à gauche, tout comme il lui plaît: excepté qu'il doit faire attention que si le point de vue, & la ligne horizontale se prennent trop bas, le champ qui soutient les figures, sera trop raccourci; si au contraire on les prend trop haut, ce même champ s'élève trop rapidement, &

le tableau n'est ni spacieux ni aéré. De même, si le point de distance est trop éloigné, les figures ne se dégraderont pas assez pour qu'on puisse les voir aussi distinctement qu'il convient: s'il est trop proche, la dégradation sera précipitée, & sans grâce.

Il faut donc beaucoup de discernement pour bien placer ces deux points. Si le tableau est destiné pour être mis dans un lieu élevé, on doit prendre le point de vue bas, & réciproquement; afin que la ligne horizontale du tableau réponde, autant qu'il se peut, au véritable horizon du spectateur: on ne sauroit dire combien cela contribue à l'illusion. Si le tableau doit être placé à une très-grande élévation, comme la Purification de Paul Véronèse, que le Fèvre a gravée; il faut alors prendre le point de vue si bas qu'il soit au dessous & hors du tableau; & il sera impossible de voir le champ du tableau. Si on prenoit le point de vue dans le tableau, les plans horizontaux se présenteroient à l'œil comme inclinés, & les figures, aussi bien que les édifices, paroîtroient tomber en avant. Il est pourtant

vrai que dans les cas ordinaires on peut se dispenser de cette grande rigueur, & qu'il vaut mieux prendre le point de vue un peu plus haut que plus bas ; parce qu'étant accoutumés à voir les personnes au même niveau, & sur le même plan où nous sommes, les figures du tableau nous feront d'autant plus d'illusion qu'elles seront représentées sur un plan qui en approche d'avantage. Indépendamment de cela, en plaçant l'œil trop bas, & raccourcissant beaucoup le champ, les figures de derrière donneront de la pointe des pieds dans les talons de celles de devant, & on ne distinguera pas si bien la distance qui est entr'elles.

Quand on a déterminé le point de vue selon la place où l'on doit mettre le tableau, on déterminera *le point de distance*. Il y a à ce sujet trois choses que le peintre doit observer ; que ce point soit dans un lieu d'où le spectateur puisse, d'un coup d'œil, voir tout l'ensemble de la composition ; qu'il puisse le voir très-distinctement ; que la dégradation dans les figures, & dans les autres objets, ne soit ni trop forte ni trop

imperceptible. Il seroit trop long de vouloir donner des règles précises & certaines sur tous ces chefs, principalement à cause de la différente grandeur des tableaux : il faut les laisser en partie au discernement du peintre.

Après avoir déterminé le point de vue & celui de distance, ce à quoi on doit donner la plus scrupuleuse attention, c'est le dessin du tableau. Il faut regarder les figures comme autant de colonnes qu'on voudroit élever sur divers points du même plan : & avant que de penser aux différentes parties pour les dessiner, on doit, avec la plus grande exactitude, tirer tout l'ouvrage en perspective. Celui qui agira ainsi, peut s'assurer de ne point se tromper dans les diminutions qu'exigent les différens éloignemens des figures, & il marchera sur les traces des grands maîtres, particulièrement sur celles de Raphaël. Dans quelques esquisses de cet excellent artiste on trouve une échelle de dégradation (1), tant il étoit fidelle observateur des lois de la

(1) M. de Piles, *Idée du peintre parfait*.
Ch. 19.

Perspective. C'est à la même cause qu'on doit attribuer le grand effet que produisent quelques peintures de Carpazio & de Mantegna, quoique d'ailleurs peu travaillées; tandis que le défaut d'exactitude en fait de Perspective gâte quelquefois des ouvrages entiers du Guide, malgré la grâce, & la noblesse de son pinceau.

Puisque la démonstration des règles de cette science est tirée des principes des proportions, de la propriété des triangles semblables, & de l'intersection des plans; le jeune élève ne feroit pas mal de s'instruire à fond de ces règles. Au lieu de se borner à une pratique aveugle, il devroit étudier un abrégé d'Euclide. Comme il ne s'attacheroit qu'à ce qui est relatif à son art, il en feroit quitte pour quelques mois d'étude: car de même qu'il ne serviroit de rien à un peintre de posséder toute l'Anatomie de Monro ou d'Albinus, il lui feroit également superflu de s'enfoncer, avec Taylor, dans les profondeurs de la plus sublime Géométrie, déployée dans son traité de la Perspective. Une doctrine si relevée est sans comparaison plus hono-

nable à un Mathématicien qu'elle n'est avantageuse à un Artiste.

Mais quand même cette étude exigeroit plus de temps; ce qui est nécessaire n'est jamais long. On peut même assurer hardiment que dans quelque art que ce soit, la plus courte de toutes les routes est celle où la pratique est guidée par la Théorie. Par là on acquiert une facilité qui fait avancer d'autant plus qu'on marche sans crainte de faire de faux pas, ni de s'égarer: au lieu que ceux qui ne sont pas guidés par la science, ne vont qu'en tremblant & en tâtonnant, & comme dit je ne sais quel auteur, cherchent le chemin avec le pinceau, ainsi que les aveugles tâtent, avec leurs bâtons, les lieux qu'ils ne connoissent point.

La pratique, comme nous venons de le dire, devant toute être fondée sur les principes de la théorie, il est aisé de voir que l'étude de l'Optique, en tant qu'elle enseigne à déterminer les jours & les ombres des objets, doit aller de pair avec celle de la Perspective; & cela afin que les ombres que les objets jettent sur les plans, soient bien entendues, que les dégradations

tions se fassent par degrés, & soient telles qu'elles doivent être, & que les plus beaux effets du clair-obscur s'accordent toujours avec la vérité, dont l'éclat se découvre tôt ou tard aux yeux de tout le monde.

De la Symétrie.

Il n'est pas besoin d'un long discours pour faire comprendre que l'étude de la Symétrie doit accompagner celle de l'Anatomie. A quoi serviroit de connoître les différentes parties du corps humain, & leurs usages, si on ignoroit l'ordre & la proportion qu'elles gardent entr'elles, & avec le tout? Entre tous les sculpteurs, les Grecs se distinguent le plus tant par la symétrie des membres de leurs figures que par leur science anatomique. Polyclète s'acquit une grande réputation pour avoir fait une statue qu'on appelloit la *règle*, parce que les artistes y pouvoient prendre les mesures exactes & les justes proportions de toutes les parties du corps humain, dont elle étoit un parfait modèle (1).

(1) *Fecit (Polycletus) & quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes,*

Outre les livres qui traitent expressément de ces proportions & de ces mesures, on peut aujourd'hui les prendre sur l'Apolon du Belvedere, sur le Laocoon, sur la Vénus de Médicis, sur le Faune, & particulièrement sur l'Antinoüs, qui fut la règle du Poussin.

Dans la formation de l'espèce, la Nature a atteint au plus haut point de perfection; il n'en est pas de même de celle des individus. Il semble que tout ce qui a un commencement & une fin, tout ce qui a peine né doit mourir, ne soit rien à ses yeux. Elle paroît abandonner les individus aux causes secondes: & si de temps à autre on voit briller en eux quelque rayon de la perfection primitive, il est trop obscurci par les ombres qui l'accompagnent. L'Art remonte au modèle original que la Nature s'est tracé; il cueille la fleur de toutes les beautés répandues dans les objets, & en rassemble les traits dans de parfaits modèles

velut a lege quadam; solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere judicatur. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXIV. Cap. 8.

qu'il nous propose à imiter (1). C'est ainsi que l'ingénieux la Casa nous décrit Zeuxis ayant sous ses yeux les filles de Calabre toutes nues: après avoir observé les parties du corps par où chacune de ces filles excelloit, le peintre supposa une Beauté idéale dont elles auroient emprunté leurs charmes particuliers, & à qui son pinceau devoit les restituer: ayant donc réuni sur la toile ces traits épars, il se persuada que ce composé exprimoit la beauté d'Hélène (2). Quelque temps avant lui,

(1) *And since a true knowledge of nature gives us pleasure, a lively imitation of it, either in Poetry or Painting, must of necessity produce a much greater. For both these Arts, as I said before, are only true imitations of nature, but of the best nature, of that which is wrought up to a nobler pitch. They present us with images more perfect than the life in any individual: and we have the pleasure to see all the scatter'd beauties of nature united by a happy Chymistry, without its deformities or faults.* Dryden, in the préface to his translation of the Art of painting by Mr du Fresnoy.

(2) Dans le *Galatée* de la Casa. Voyez la vie de *Zeuxis* par Charles Dati, Apostille XI.

lui, les anciens sculpteurs s'étoient servis du même expédient pour représenter, en bronze ou en marbre, les figures de leur Dieux & de leurs héros; & grâce à ces matières durables, il nous reste encore quelques unes de leurs statues, où l'on admire l'assemblage de toutes les perfections particulières réparties sur une infinité d'individus; elles sont des archétypes non-seulement de juste symétrie, mais encore de majesté dans les parties, de convenance & de contraste dans les attitudes, de noblesse dans le caractère; en un mot des modèles en tout genre, de vrais miroirs de beauté (1). Le précepte y est soutenu par l'exemple: on

(1) Ἡ θοδὲς ἡλ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δείκων,
Φειδία, ἡ σὺ γ' ἔβης τὸν θοδὸν ἐψόμενος. Anthol.

Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem ducerat, sed ipse in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem & manum dirigebat. Cic. Orator. Art. 2. Ex ære vero, præter Amazonem supra dictam, (fecit Phidias) Minervam tam eximia pulchritudinis, ut formæ cognomen acceperit. C. Plin. Nat. Hist. Lib. 34. Cap. 8.

Volume II.

L

voit en quelles circonstances les grands maîtres ont cru devoir, par une noble & heureuse hardiesse, s'écarter des règles, & les modifier suivant les divers caractères qu'ils avoient à représenter. Dans la Niobé, qui, ainsi que Junon, doit avoir un air majestueux, on a altéré quelques parties; & ces mêmes parties sont plus délicatement exprimées & mieux détachées dans la Vénus, le vrai modèle de la beauté & des grâces dont les femmes sont susceptibles. Les jambes & les cuisses de l'Apollon du Belvédère sont un peu plus longues que ne l'exigeroit la juste proportion; mais elles contribuent infiniment à lui donner cette légèreté & cette agilité qui conviennent si bien à l'action de ce Dieu; comme la grosseur extraordinaire du cou semble ajouter de la force à l'Hercule Farnèse, & lui donne je ne fais quoi qui tient du taureau.

C'est l'opinion commune des peintres que les anciens n'ont pas si bien réussi à représenter les corps des enfans que ceux des femmes & des hommes faits, surtout ceux de leurs Dieux, où ils excelloient

si fort que souvent on ne concevoit pas moins de vénération pour le sculpteur que pour le Dieu lui-même (1). Il persévèrent dans cette opinion malgré des faits connus qui devoient les détromper. Car n'y eut-il pas, dans la ville de Thespie, un Amour de Praxitèle d'une beauté si merveilleuse que les amateurs alloient dans cette ville uniquement pour le voir (2)? Le même sculpteur n'en avoit-il pas fait un autre pour la ville de Parium, renommé à l'égal de sa Vénus de Gnide, & qui fut, comme elle, profané par la lubricité

L 2

(1) Προσκυνούνται γοῦν οὗτοι μετὰ τῶν θεῶν.
Lucian in somn.

(2) Idem, opinor, artifex (Praxiteles) ejusdem modi Cupidinem fecit illum, qui est Thespiis, propter quem Thespiæ visuntur. Nam aliā visendi causa nulla est. Cic. in Verrem de signis. Αἱ δὲ Θεσπιαὶ πρότερον ἐγνωρίζοντο διὰ τὸν ἔρωτα τὸν Πραξιτέλους &c. Strabo Lib. IX. Ejusdem est & Cupido objectus a Cicerone Verri: ille propter quem Thespiæ visebantur; nunc in Oðavia scholis positus. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXVI. Cap: 5.

d'un connoisseur (1)? Qui ignore que ce fut sur un modèle de plâtre formé d'après l'antique que le Titien exécuta ces anges qu'on voit dans la Gloire de St Pierre Martyr, les plus beaux anges qui soient descendus du Paradis (2). Ces artistes disent que les anciens ne savoient pas donner aux enfans cette délicatesse, ce tendre que leur donna depuis le Flamand, en leur faisant les joues, les mains, & les pieds un peu enflés, la tête & le ventre de quelque grosseur; méthode que presque tous

(1) *Ejusdem & alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Gnidia nobilitate & injuria. Adamavit enim cum Alchidas Rhodius, atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit. Id. ibid.* Peu de lignes auparavant, il avoit dit de la Vénus de Gnide. *Ferunt amore captum quemdam, cum delituisse noctu, simulacro cohaesisse, ejusque cupiditatis indicem esse maculam.* Sur quoi le père Hardouin fait la note suivante. *Vide Valerium Max. Lib. VIII. Cap. 11. pag. 400. Ex Posidippo historico refert hoc ipsum Clem. Alex. in Protrept. p. 38. Ἀφροδίτη δὲ ἔλλατ' ἐν Κνίδῳ λίθος ἦν, καὶ καλὴ ἦ ἕτερος ἡρώδης ταύτης, καὶ μίγνυται τῇ λίθῳ. Ποσειδωνῶν ἱστορεῖ ἐν τῇ περὶ Κνίδου.*

(2) Ridolfi, vie du Titien.

les artistes suivent aujourd'hui. Mais ils ne font pas réflexion qu'on ne doit imiter que rarement ces premières ébauches de la Nature, & que cette tendre & première enfance n'a point en soi de forme qu'on puisse appeller belle, ni même qu'on puisse dire approcher du beau. Les anciens représentoient les enfans, tels qu'ils sont, lorsque parvenus à l'âge de quatre ou cinq ans, l'humidité superflue du corps est presque dissipée, & que les membres acquièrent ces contours & cette proportion qui marquent ce qu'ils seront un jour. C'est à quoi il faut faire d'autant plus d'attention qu'on ne met pas toujours les enfans dans les bas-reliefs, ou dans les tableaux, pour servir de simple ornement, mais que souvent ils doivent y faire un rôle. Tels sont, à Venise, ces beaux petits Amours antiques qu'on voit se jouer avec les armes de Mars, & soulever la pesante épée de ce Dieu : tel est cet Amour adroit & rusé qui, dans le tableau de Danaé d'Annibal Carache ; jette ses flèches, & remplit son carquois de pièces d'or. Or peut-on plus directement pécher contre le Costume qu'en attribuant

des actions qui demandent de la force & du jugement, à cette première enfance, à cet âge tendre qui n'est en état ni de se conduire, ni même de se soutenir (1)?

Le jeune peintre ne contempera jamais les statues Grecques, quelque caractère ou quelque âge qu'elles représentent, sans y découvrir de nouvelles beautés. Il ne sauroit assez les dessiner, s'il veut suivre la judicieuse maxime que Maratti a mise dans l'estampe de sa composition qui porte le nom d'*École*. C'est une vérité que Rubens même n'a pu s'empêcher de reconnaître: quoique nourri dans l'air grossier des Pays-bas, & ordinairement attaché à son naturel Flamand, il n'a pas laissé d'imiter l'antique dans quelques-uns de ses ouvrages: Il composa même un traité de l'excellence des statues antiques, & de l'application que les artistes doivent mettre à les imiter. En vain nous opposeroit-on ici l'estampe satyrique du Titien, ou pour mieux dire sa pasquinade des singes qui

(1) V. Bellori, vie du Flamand, & celle d'Algardi.

contrefont le groupe du Laocoon. Le but de cet habile homme n'étoit que de se moquer de l'aridité de ceux qui ne sauroient donner un coup de pinceau sans avoir sous les yeux un modèle de plâtre, ou une statue ; pareils à ces savans, dont se rit Montaigne, qui ne sauroient coucher deux lignes par écrit sans consulter leur bibliothèque.

La raison veut effectivement que l'Artiste possède son art de façon à pouvoir presque toujours se passer de modèle. Mais pour acquérir cette facilité, combien ne faut-il pas avoir travaillé dans sa jeunesse ? Combien de jours & de nuits ne doit-il pas avoir passé à étudier les meilleurs modèles ? A force d'avoir dessiné les plus beaux airs de tête qui nous sont restés de l'antique, le Mercure de la galerie de Florence, le petit Antinoüs, la jeune Niobé, plus belle encore que sa mère, Ariane, l'Alexandre, le Silène, le Nil, & quelques têtes de Jupiter, il faudroit, pour ainsi dire, qu'il les fût par cœur. Il devrait également être familiarisé avec les plus belles figures, l'Apollon, le Gladiateur, la Vénus, comme on dit que l'étoit Pierre Testa.

Quand le peintre aura acquis ces connoissances, & qu'il se fera rempli de ces excellens originaux, il se verra peut-être un jour en état de travailler sans modèle, de juger sainement des objets naturels qui lui tomberont sous les yeux, & d'en faire un usage convenable.

C'est agir imprudemment que d'envoyer les jeunes gens à l'Académie dessiner d'après le nu, avant qu'ils connoissent assez les belles proportions, & qu'ils aient posé des fondemens solides dans la science de la Symétrie. Il seroit bien plus raisonnable & bien plus utile de ne les mettre que tard à dessiner sur le nu, & seulement après que l'étude de l'antique a mis l'élève en état de rectifier les objets qu'il tirera du naturel. Sachant distinguer alors en quoi le modèle s'écarte des lois de la proportion, comme, par exemple, lorsqu'un bras est trop décharné, qu'une autre partie est trop massive & trop pesante, & ainsi du reste, il pourra le corriger en le copiant, & le réduire aux justes termes. La Peinture est à cet égard, comme la Médecine, l'art d'ôter & d'ajouter.

Il ne faut pourtant pas dissimuler qu'il peut y avoir quelque danger à suivre la méthode que nous avons proposée jusqu'ici pour l'étude de la Peinture. En s'attachant trop aux statues, on s'expose à donner dans le sec, & dans le goût de la Statuaire : en étudiant trop sur les corps morts, on risque de représenter ses figures comme presque écorchées. La nature seule joint à une certaine grace & à une certaine vivacité, ce simple, ce facile, cette délicatesse qu'on ne sauroit apprendre ni dans les objets que la mort a défigurés, ni dans les ouvrages de l'Art (1). De ces défauts on reproche l'un au Poussin, & beaucoup plus souvent l'autre à Michel-Ange. Ce qu'il y a à dire là-dessus, c'est que les plus grands hommes ne sont pas irrépréhensibles : & c'est un nouvel exemple de l'abus que l'on fait ordinairement des meilleures choses, quand on ne sait pas les tempérer à propos & les corriger par leurs contraires.

L 5

(1) Voyez le discours préliminaire aux *vies des peintres* de Vasari.

On évitera ces inconvéniens en s'occupant longtems à dessiner avant que de mettre la main aux couleurs. Celles-ci, dit un grand maître, font l'illusion de la Peinture pour séduire les yeux, ainsi que la beauté des vers fait l'illusion de la Poësie (1). Et le dessin n'est-il pas pour le peintre ce qu'est pour l'écrivain la propriété des termes, & la juste intonation pour le musicien? On a beau dire : un véritable connoisseur préférera toujours un tableau dessiné suivant les règles de la Perspective, & les principes de l'Anatomie, à un tableau parfaitement colorié, mais dessiné avec peu d'exactitude. Un autre habile maître faisoit tant de cas du contour, qu'à en juger par un de ses bons-mots qui est venu jusqu'à nous, il comptoit tout le reste pour rien (2). En voici, je crois, la raison. La nature donne aux hommes diverses couleurs & différentes chairs; mais dans les mouvemens elle n'agit jamais

(1) Paroles du Pouffin, rapportées dans sa vie écrite par Bellori.

(2) Annibal Carache avoit coutume de dire, *un beau contour, & au milieu.*

contre les principes mécaniques de l'Anatomie, comme dans leur représentation elle ne s'écarte pas des loix géométriques de la Perspective. Il est donc clair qu'en matière de dessin il n'y a point de petite faute; & l'on connoît le grand sens de ce que dit Michel-Ange à Vasari en voyant un tableau du chef de l'école Vénitienne: quel dommage qu'il n'ait pas assez tôt appris à dessiner (1)! C'est dans le petit que paroît la force de la Nature; c'est dans le petit que consiste l'excellence de l'Art.

D u C o l o r i s .

Lorsque le temps de manier le pinceau sera venu, il ne peut qu'être très avantageux au peintre d'avoir quelque connoissance de cette partie de l'Optique qui a pour objet la nature de la Lumière & des Couleurs.

(1) Vasari, vie du Titien. Le Tintoret avoit coutume de dire qu'il ne pouvoit y avoir rien de meilleur ni de mieux entendu que certains ouvrages du Titien; mais que dans d'autres on pouvoit le surpasser du côté du dessin. *Ridolfi Vie du Titien.*

Quoique la Lumière nous paroisse la chose du monde la plus pure & la plus simple; elle est pourtant un composé de matières différentes. On a heureusement découvert, dans ces derniers temps, le nombre & la nature des ingrédients qui la composent. Tout rayon, quelque délié qu'il puisse être, est un faisceau de rayons rouges, orangés, jaunes, verts, azurés, indigo ou bleu foncé, & violets, qui mêlés ensemble, de manière à ne pouvoir être discernés l'un de l'autre, viennent à former le blanc de la Lumière. Le blanc n'est pas une couleur par lui-même, ainsi que l'a dit positivement le docte Léonard de Vinci (1) qui en cela a été comme le précurseur de Newton, mais c'est le point de réunion & d'assemblage de toutes les couleurs. Ces différentes couleurs qui composent la Lumière, sont immuables en elles-mêmes, & ont diverses qualités; néanmoins elles se séparent sans cesse, quand la lumière est réfléchie ou transmise par les corps; & c'est ce qui les fait paroître à nos

(1) Traité de la Peinture. Chap. 104.

yeux. L'herbe ne réfléchit que des rayons verts, ou pour mieux dire, elle réfléchit les rayons verts en plus grande quantité que les autres; le vin en réfléchit tantôt de rouges, tantôt d'orangés, selon sa couleur particulière. C'est des différentes séparations de ces rayons que vient la diversité des couleurs dont la Nature peint les objets: l'homme lui-même est parvenu à les séparer, en faisant passer un rayon du Soleil à travers un prisme de verre: à quelque distance du prisme, on reçoit sur un papier le rayon divisé en ces sept couleurs primitives & simples dont nous avons parlé; elles sont placées l'une à côté de l'autre, je dirois presque comme les couleurs le sont sur la palette du peintre.

Il est bien vrai que le Titien, le Corrège, & Vandyck, sans savoir toutes ces subtilités de Physique, ont été d'excellens coloristes; mais il ne pourra qu'être avantageux au peintre de connoître la nature de ce qu'il doit imiter, pour perfectionner ses deslins & pour les animer. Et certainement il ne perdra rien à pouvoir, d'après des principes vrais & solides, rendre

raison des divers effets & des diverses apparences des couleurs. C'est de l'art de rompre & de fondre les couleurs comme il faut, de faire que selon la manière dont les objets réfléchissent le jour, une teinte participe d'une autre, que naît principalement cet accord, cette harmonie d'un tableau que l'on peut nommer à juste titre un concert pour les yeux. C'est ce qui est connu : mais peu de gens savent peut-être que cette harmonie est fondée sur les vrais principes de l'Optique. Elle s'évanouit dans les différentes hypothèses de ces philosophes qui nient que les couleurs soient inhérentes à la Lumière, ne les prennent que pour des modifications que la lumière reçoit au moment qu'elle est ou réfléchie ou transmise par les corps, d'où il s'ensuit qu'elles sont sujettes à des variations infinies, & continuellement sujettes à périr. Si cela étoit, un corps ne devrait jamais rien communiquer de sa couleur à un autre corps, ni lui-même recevoir jamais de teinte étrangère. Si l'écarlate, par exemple, avoit la propriété de rougir les rayons du soleil ou du ciel qui l'éclairent, elle rougirait

également tous les autres rayons dont elles reçoivent l'impression, quand même ces rayons viendroient d'un outremer ou d'un pourpre placés dans son voisinage, & ainsi de tous les autres corps. Mais les couleurs étant, au contraire, immuables de leur nature, & tout corps réfléchissant, plus ou moins, toutes sortes de rayons colorés, & seulement en plus grande quantité ceux de la couleur sous laquelle il paroît lui-même, on voit que si l'écarlate & l'outremer sont placés l'un près de l'autre, il en résultera nécessairement un certain mélange particulier de couleurs. Et l'on peut réduire la chose à une telle précision, que trois ou quatre corps de couleurs différentes & déterminées étant placés vis-à-vis les uns des autres, & la force de lumière qui est dans chacun, étant connue, on pourra dire avec certitude jusqu'à quel degré, & en quels sites, ils se communiqueront réciproquement leur couleur. On peut, par les principes de l'Optique, rendre encore raison de bien des choses pratiquées par les peintres : & en observant les effets du vrai avec un œil éclairé par la science, on parvient à se

former des règles générales, là où les autres ne voient que des cas particuliers.

• Quoi qu'il en soit de ce que nous venons de dire; le sentiment général est que les tableaux des excellens coloristes sont les livres où les jeunes peintres doivent principalement chercher les règles du Coloris, de cette partie de la Peinture qui contribue tant à représenter la beauté des choses, & qui est si nécessaire pour en exprimer la vérité. Le Giorgion, & le Titien surtout, parvinrent à discerner dans le naturel ce qu'il ne fut pas donné aux autres de voir, & à l'imiter avec un pinceau aussi délicat que leur œil étoit fin & perçant: dans les ouvrages du dernier on découvre cette douceur de coloris qui naît de l'harmonie, ces grâces qui sont d'accord avec la vérité, ces changemens insensibles, ces passages doux, & toutes les modulations des teintes (1).

Après avoir étudié le Titien, qu'on ne sauroit assez méditer, après avoir essayé de

(1) *In quo diversi niteant cum mille colores,
Transitus ipse tamen spectantia lumina fallit,*

de découvrir cet art que personne n'a su si bien cacher que lui, le jeune peintre pourra étudier le Baffan & Paul Véronèse; & cela tant pour la touche forte & fière que pour le pinceau moëlleux & délicat. L'école Lombarde lui donnera de grandes lumières sur l'empâtement des couleurs, sur la délicatesse & la fraîcheur du coloris. Il tirera aussi beaucoup d'avantage à étudier les principes & le faire de l'école Flamande, qui par son glacis a su donner aux teintes un éclat & une transparence qui enchantent: & si nous ajoutons foi à cet Anglois ingénieux & poli qui a dit que les Italiens seuls sont capables d'exprimer, dans leurs dessins, les caractères de la vraie beauté (1); il ne faut pourtant pas soutenir avec

Usque adeo quod tangit idem est, tamen ultima distant.

Ovid. Métam. Lib. VI.

Come procede innanzi dall' ardore

Per lo papiro suso un color bruno,

Che non è nero ancora, e'l bianco muore.

Dante Inf. Canto XXV.

(1) *In homely pieces ev'n the Dutch excell;*

Italians only can draw beauty well.

Duke of Buckingham on M. Hobbs.

Volume II.

M

un ancien poëte que le coloris Flamand ne feroit que défigurer une tête Romaine (1).

De quelque maître que soit le tableau que le jeune élève se propose d'étudier pour le coloris, il doit prendre garde qu'il soit bien conservé. Il y en a très-peu qui ne se ressentent plus ou moins, je ne dirai pas de l'injure des ans, mais de leur nombre. Peut-être que cette *patina*, ce rembruni, cette espèce d'obscurité que le temps seul peut donner aux peintures, a quelque chose d'approchant de cette autre sorte de *patina*, que les médailles ne peuvent aussi recevoir que des mains du temps, & qui prouvant leur antiquité les rend plus belles aux yeux superstitieux des savans. D'un côté, il est vrai qu'elle met plus d'accord dans la peinture, & qu'elle en ôte, ou du moins adoucit ce qu'il y a de dur; mais de l'autre elle en ternit la fraîcheur & la vivacité. Un tableau qu'on voit un-très grand nombre d'années après qu'il est fait, paroît tel qu'on le verroit si étant nouvellement fait on le regardoit à travers un voile, ou dans un

(1) *Turpis Romano Belgicus ore color*, Propert. Lib. II. Eleg. 17.

miroir dont la glace seroit un peu ternie. On pense avec assez de fondement que Paul Véronèse, qui par-dessus tout s'attachoit à la beauté, & à cet éclat du coloris que nous nommons *Strepito*, laissoit au temps le soin de mettre un parfait accord dans ses tableaux, & pour ainsi dire, de les mûrir, & de les achever. Cependant les grands maîtres des temps passés n'avoient guères coutume d'exposer leurs ouvrages à la vue du public, avant d'y avoir donné le dernier coup de pinceau, & les avoir entièrement finis : & je ne fais si le Christ qui ordonne de payer le tribut (du Titien), ou la Nativité du Bassan, ont gagné ou perdu à avoir été, depuis plus de deux siècles continuellement retouchés par la main du Temps ; ce sont là de ces choses qu'il n'est pas possible de décider. Mais si le jeune peintre veut s'appliquer ; il pourra facilement compenser le dommage que les ans auront faits à ses modèles ; il n'a qu'à recourir à la nature, & au vrai, qui a toujours la même fleur de jeunesse, qui ne vieillit jamais, & qui est l'original d'où ses modèles mêmes ont été tirés.

M 2

•

En effet dès que, sur les ouvrages des meilleurs maîtres, il aura appris le fondement du coloris, il faut qu'il tourne toute son étude du côté du naturel & du vrai. Peut-être seroit-il à propos que comme dans les Académies il y a un modèle pour le dessin, il y en eût un autre pour le coloris; & qu'ainsi que dans l'un on demande que les muscles soient bien prononcés, & les proportions des membres exactement observées, on exigeât dans l'autre, que les carnations fussent belles, fraîches, & vives; qu'on y distinguât les diverses teintes locales qui se trouvent dans les différentes parties du corps le plus accompli. Douterait-on qu'un pareil modèle ne fût d'une grande utilité? Supposons qu'il fût exposé à différentes lumières, tantôt à celle du Soleil, tantôt à celle d'une lanterne; qu'on le plaçât quelquefois dans l'ombre, qu'il fût quelquefois éclairé du réflet: on apprendroit par là les effets particuliers que chacune de ces circonstances produit sur les carnations, comme les taches livides, les clairs, les transparences. On se mettroit au fait de ces teintes & demi-teintes

qu'on voit dans les carnations, & qui viennent de ce que l'épiderme est en quelques parties immédiatement sur les os, & qu'en d'autres il a sous soi plus ou moins de vaisseaux sanguins, ou de graisse. Un artiste qui auroit long-temps étudié sur un pareil modèle ne se verroit pas exposé à gâter, par un style maniéré, les beautés de la nature; il ne donneroit pas dans ces teintes recherchées & fleuries qui sont aujourd'hui si fort à la mode; il ne nourriroit pas ses figures de roses, comme disoit ingénieusement un auteur Grec, mais de viandes solides (1). Un écrivain moderne d'un grand discernement a remarqué cette différence entre le coloris de Baroque & celui du Titien (2). Peindre de manière n'est, au dire d'un grand maître, que s'accoutumer à faire des fautes. Pour réus-

M 3

(1) *Opera ejus (Euphranoris) sunt, equestre prælium, duodecim Dii: Theseus, in quo dixit eundem apud Parrhasium rosâ pastum esse, suum vero carne.* C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 11.

(2) „What more could we say of Titian „and Barocci?” Webb, *an inquiry into the beauties of painting.* Dial. 5.

sir dans le dessin, il faut étudier les statues ; le vrai est la source ou doivent puiser ceux qui veulent atteindre à la perfection du coloris. Les Flamands, qui ne s'attachèrent qu'à la nature, excellèrent dans le coloris, autant qu'ils péchèrent contre les règles du Dessin.

*De l'usage de la Chambre Optique,
ou obscure.*

On ne sauroit douter que s'il étoit donné à l'homme de voir un tableau fait des propres mains de la Nature, & de l'étudier à son aise ; il n'en retirât un avantage au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer. Or la Nature peint continuellement dans notre œil de pareils tableaux. Les rayons de lumière qui partent des objets, entrent dans la prunelle, & traversent le cristallin, qui par sa figure & sa grandeur ne ressemble pas mal à un grain de lentille : ils y souffrent une réfraction, & vont se réunir sur la rétine, qui est au fond de l'œil : c'est - là qu'ils impriment l'image des objets vers lesquels la prunelle est tournée. Alors l'ame apperçoit ces objets, &

les voit, de quelque manière que cela se fasse. Ce chef-d'œuvre de la nature, découvert dans ces derniers temps, ne serviroit qu'à entretenir la curiosité des philosophes, sans être d'aucune utilité aux peintres; si l'Art n'étoit pas parvenu à l'imiter, & à le rendre familier & sensible. Au moyen d'une lentille de verre, & d'un miroir, on fait une machine qui transporte l'image, ou le tableau d'un objet quelconque de grandeur convenable, sur une feuille de papier, où on peut le voir commodément, & le considérer. On appelle cet œil artificiel *Chambre Optique*, ou *Chambre obscure*. Comme il ne donne entrée à aucun jour qu'à celui qui éclaire l'objet qu'on veut peindre, l'image paroît avec une clarté & une force inexprimable. Il n'y a rien de plus réjouissant pour la vue, ni qui puisse être plus utile qu'un pareil tableau. Sans parler de la justesse des contours, ni de la vérité dans la perspective, & dans le clair-obscur, au-dessus de laquelle on ne sauroit rien trouver ni même concevoir, la couleur est d'une vivacité & d'un moëlleux que rien n'égale. Les clairs principaux des figures

sont vifs & brillans dans les parties exposées à la lumière; ils s'affoiblissent insensiblement, & par degrés, à mesure que ces parties reçoivent moins de jour. Les ombres sont fortes, sans être dures; les contours précis, sans être précipités. Dans les parties éclairées par le réflet on découvre une infinité de teintes, qu'on auroit peine à distinguer sans ce secours: la réflexion de la lumière y donne à toutes sortes de couleurs une telle harmonie, & un accord si parfait, qu'il y en a bien peu qu'on puisse appeller véritablement *couleurs ennemies*.

Il n'y a pas lieu de s'étonner que par le moyen de cette machine nous parvenions à distinguer des choses qui sans elle nous échapperoient. Dans le temps que nous jetons les yeux sur un objet pour le considérer, il y en a tant d'autres qui nous environnent, & qui lancent des rayons dans notre œil, qu'il nous est impossible de discerner tous les degrés de la couleur & de la lumière qui sont dans le premier; au-moins ne viennent elles à nous que très-affoiblies, & nous ne les voyons qu'a

demi: au lieu que dans la Chambre obscure, la vue n'est appliquée qu'à un seul objet, & ne reçoit d'impression d'aucune autre lumière.

D'ailleurs ce tableau est admirable, de quelque côté qu'on le prenne. Outre que la grandeur des objets y diminue à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil, on voit aussi l'affoiblissement de la couleur, & de la lumière, proportionné à la diminution des parties de ces mêmes objets. Plus l'éloignement est considérable; moins les objets sont colorés, & moins on distingue leurs contours; les ombres sont aussi moins fortes, quand la lumière est plus foible, ou plus éloignée. Au contraire, lorsque les objets sont plus près de l'œil, & plus grands, les contours sont plus précis, les ombres plus vives, les couleurs plus éclatantes. Et c'est en cela que consiste la perspective qu'on nomme *aérienne*; comme si l'air qui est entre l'œil & les objets, en les obscurcissant un peu, les consumoit & les mangeoit. Cette perspective fait une partie essentielle de la Peinture, pour ce qui regarde les fuites, les raccourcis, & les loins-

tains : jointe à la Perspective *linéaire*, elle produit des effets agréables à la vue, & fait naître de douces illusions, pour me servir de l'expression du poëte. Mais elle ne se montre nulle part mieux que dans la Chambre obscure, où la Nature peint les objets, plus près de l'œil, avec des pinceaux plus fermes & plus hardis ; pendant que pour les objet lointains elle se sert de pinceaux plus foibles, & qui semblent s'émousser par degrés, s'il est permis de faire usage de ces termes.

Les plus habiles peintres de Vues que nous ayons aujourd'hui, tirent un grand avantage de cette Chambre obscure ; & sans elle ils n'auroient pu rendre les objets si fort au naturel : & vraisemblablement elle n'étoit pas inconnue à divers peintres de figure ultramontains, qui ont si bien exprimé le naturel dans tous ses détails. Personne n'ignore que l'Espagnolet de Bologne s'en servoit avec succès ; aussi avons-nous de lui des tableaux dont l'effet est merveilleux. Je me trouvai un jour dans un endroit où l'on fit voir cette machine à un habile peintre pour la première fois,

Il étoit enchanté, il ne pouvoit s'en détacher, ni se' lasser de cette vue: il faisoit mille épreuves, en présentant au verre tantôt un objet, tantôt un autre: enfin il avoua ingénument qu'il n'y avoit rien de comparable aux tableaux d'un maître si excellent & si parfait. Un homme de mérite disoit que pour faire renaître la Peinture, il voudroit fonder une Académie où il n'y eût que le livre de Vinci, un catalogue des chef-d'œuvres des meilleurs maîtres, qui rendît compte de leurs talens, les modèles en plâtre des plus belles statues Grecques, & les tableaux de la Chambre obscure. Ces derniers doivent donc être l'objet des études du jeune peintre, lequel s'y appliquera de bonne heure, afin d'approcher un jour de leur perfection, autant qu'il sera possible. Les peintres devroient faire de la Chambre obscure le même usage que les astronomes font des lunettes, & les physiciens du microscope: tous ces instrumens contribuent également à mieux faire connoître la nature, & à la rendre avec plus de vérité.

D e s P l i s .

L'étude des plis demande beaucoup d'attention ; elle est une partie très-essentielle de l'art de peindre. On n'a pas toujours à représenter des figures nues ; le plus souvent même la nature du sujet exige qu'elles aient des vêtemens qui les couvrent, en tout ou en partie. Le jeu des draperies doit venir du relief qui est dessous. Comme les eaux qui coulent sur une terre sablonneuse, marquent, par leurs petits flots, la forme du gravier sur lequel ils roulent ; ainsi, les plis des draperies doivent faire voir la position & la figure des membres qu'elles couvrent (1). Cette multiplicité, & ces vains entortillemens de plis dont quelques peintres embarrassent leurs figures, feroient penser que la draperie ne couvre rien de solide, & qu'elle n'est remplie que de vessies pleines de vent, comme l'est l'imagination de l'artiste qui les a inventés. Si dans les draperies on

(1) *Qui ne s'y colle point, mais en suit la grâce,
Et sans la trop serrer, la caresse & l'embrasse.*
Molière, Gloire du dôme du Val de Grâce.

doit éviter la pauvreté & la misère, & par une trop grande économie ne pas se mettre dans le cas de ceux dont on dit qu'ils épargnent les habillemens à leurs figures; il ne faut pas moins se garder d'un luxe excessif, & se mettre à l'abri du reproche que l'Albane faisoit à un de ses rivaux, disant qu'il étoit faiseur de parures, & non pas peintre. Il est aussi très-nécessaire d'user de retenue dans les ornemens des habits, & de se souvenir de ce qu'Apelle dit à un de ses élèves: ignorant que tu es, tu as fait Hélène riche, parce que tu n'a pas su la faire belle (1).

Comme c'est du tronc de l'arbre que naissent toutes les branches qui s'étendent

(1) Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος θεασάμενός τινα τῶν μαθητῶν Ἑλένην δνόμενι πολύχρυσον γράψαντα, ὃ μεράκιον, εἶπεν, μὴ δυνάμενος γράψαι καλὴν, πλουσίαν πεποίηκας. Clemens Alexandrin. *Pædag.* Lib. II. Cap. 12. apud Junium de *Pictura veterum*. Apelles in Catalogo.

*Poets, like painters thus unskill'd to trake
The naked nature, and the living grace,
With gold and jewels cover ev'ry part,
And hide with ornaments their want of art.*
Pope, *Essay on Criticism*.

ça & là, c'est aussi d'un pli principal que doivent venir les petits plis : & de même que la qualité de l'arbre fait que les branches qu'il pousse, ont plus ou moins de beauté, sont plus ou moins ferrées ; ainsi c'est de la nature de la draperie que dépend l'agencement des plis, qui par cette raison sont plus ou moins coulans, plus ou moins amples. En général, les plis doivent être naturels & faciles, faire appercevoir le nu qui est au-dessous, donner à connoître l'espèce de l'étoffe, être ondoyans & voligeans.

Quelques-uns de nos anciens maîtres étoient dans l'usage de dessiner d'abord leurs figures nues, & de les revêtir ensuite de draperie ; tout comme ils n'ajoutoient les muscles qu'après avoir premièrement dessiné le squelette. Cette méthode leur procuroit l'avantage de mettre plus de vérité dans les plis, de marquer plus exactement les principales articulations & les jointures des membres, & de montrer parfaitement l'attitude des figures. Les anciens sculpteurs drapèrent leurs statues, non-seulement avec beaucoup d'intelligence,

mais encore avec une grâce infinie. C'est ce qu'on peut remarquer dans plusieurs de leurs ouvrages, & surtout dans la Flore qu'on a depuis peu découverte à Rome. La draperie qui la couvre, est si bien entendue, d'une manière si noble & si riche, que cette statue, quoique drapée, peut dans son genre aller de pair avec les plus belles de celles qui sont nues, sans en excepter même la Vénus de Médicis. Les anciens faisoient-ils leurs statues nues? c'étoit la beauté même: les drapoient-ils? elles ne laissoient pas d'être charmantes (1). Sur quoi il faut observer que les anciens sculpteurs supposèrent les draperies mouillées, & les firent d'une finesse extrême, afin que collées & adhérentes aux différentes parties du corps, elles en pussent mieux prendre la figure. Ainsi, qui s'en tiendrait uniquement aux statues, courroit, risque de donner dans le sec, peut-être même de tomber dans le défaut de certains peintres, qui accoutumés à faire trop caresser le nu par la draperie, ont fait pa-

(1) *Induitur? formosa est; exuitur? ipsa forma est.*

roître les muscles de la figure à travers même les laines les plus grossières. Il faut donc consulter la nature & le vrai, & étudier les artistes modernes qui ont le mieux réussi à l'imiter. Tels sont Paul Véronèse, André del Sarto, Rubens, & par dessus tous les autres Guide Reni. Le jeu & les mouvemens de leurs plis sont cou-lans & doux: ils tombent si naturellement que sans cacher la figure, ils l'ornent & lui donnent une grâce merveilleuse. Ces grands artistes, par le différent lustre, par le clair & l'obscur, par l'agencement & le jeu des plis, savoient faire distinguer les diverses étoffes, d'or, de soie, ou de laine, à un point que par les traits du visage de leurs figures on ne connoissoit pas mieux leur âge ou leur sexe. Albert Durer est aussi un excellent maître pour les plis; le Guide lui-même crut devoir l'étudier: & cet habile peintre a laissé plusieurs dessins, où l'on voit qu'il a copié des figures entières d'Albert, & retenu tout l'agencement des plis; il est vrai qu'ensuite il les accommodoit à sa manière, & les faisoit plus grands, plus
cou-

coulans, plus légers & plus agréables (1): l'on peut dire qu'il se servoit de Durer, comme les écrivains judicieux de notre temps devroient se servir de la plupart des auteurs du quatorzième siècle.

De l'étude du Paysage, & de l'Architecture.

Après ces principales études, qui regardent le Dessin, la Symétrie, le Coloris & la Draperie, il faut que le jeune artiste s'applique au Paysage, & à l'Architecture. Ces connoissances sont un peu subalternes aux précédentes; mais c'est en les réunissant toutes qu'il se rendra universel, & capable de traiter toutes sortes de sujets. Sans cela il court risque de ressembler à nombre de gens de lettres, d'être grand

(1) *Hercule Lelli* de Bologne possède un très-beau dessin fait par le Guide d'après une petite Passion de Durer, gravée en bois. *Marc. Antoine Burini* avoit autrefois un petit livre où étoient une vingtaine de Vierges d'Albert Durer, que le Guide avoit copiées.

homme d'un côté, & enfant de l'autre (1).

Les payfagistes les plus fameux sont le Pouffin, le Lorrain, & le Titien.

Le Pouffin, homme studieux, & que les François appellent le peintre des sàvans, a cherché les sites les plus étrangers & les plus extraordinaires, pour ne pas dire les plus bizarres: il les a ornés de bâtimens de forme singulière; il les a remplis de figures sàvantes, comme de poètes qui récitent leurs vers aux forêts, de jeunes gens qui s'exercent aux jeux de l'ancienne Gymnastique. En un mot, il semble qu'au-lieu de tirer ses payfages de la nature & du vrai, il les ait copiés sur les descriptions de Pausanias.

Le Lorrain s'est particulièrement attaché à rendre les différens effets du jour, ceux surtout qui paroissent dans l'air. Grâce à l'étude la plus appliquée, & la plus soutenue, qu'il fit dans l'heureux climat de Rome, il parvint à peindre les ciels les plus beaux & les plus brillans, les horizons les

(1) Fontenelle, dans l'Éloge de Boerhaave.

plus chauds, & où il s'exhale le plus de vapeurs ; peu s'en est fallu qu'il n'ait réussi à peindre le Soleil même , que les peintres ne sauroient représenter que par ses effets ; comme Dieu ne se rend visible aux hommes que par ses ouvrages.

Le Titien, le plus intime confident de la Nature, est l'Homère des paysagistes. Ses sites ont une vérité, une variété, une fraîcheur qui donnent envie de s'y promener. Le plus beau paysage qu'on ait jamais représenté est peut-être celui du tableau de Saint Pierre Martyr. La diversité des troncs, des feuilles, de la disposition des branches, fait connoître la différence qu'il y a d'un arbre à l'autre : les terrains sont si bien partagés, & se présentent avec tant de vérité qu'un botaniste iroit y herboriser.

Ce que le Titien est dans le paysage, Paul Véronèse l'est dans l'Architecture. Mais comme dans le paysage il faut, avant toutes choses, étudier la nature ; de même dans l'Architecture on doit consulter les grands modèles de l'Art : tels sont les restes des anciens édifices, & les bâtimens

des artistes modernes qui ont le plus travaillé à se former sur l'antique. A Brunelleschi & à l'Alberti, qui les premiers firent renaître l'Architecture, succédèrent le Bramante, Jules Romain, Sansovin, San Michel, & Palladio; c'est à ce dernier qu'il faut principalement s'attacher. On ne doit pas non plus négliger Vignole, qu'on croit s'être plus appliqué à l'antique, & avoir plus d'exactitude que Palladio même: de là vient qu'on le regarde comme le meilleur des architectes modernes. Mais si sans m'affujettir à l'opinion générale, je dois dire la vérité, il me paroît certain que Vignole, afin de ne point donner atteinte à l'universalité des règles établies par lui-même pour faciliter la pratique de son art, a quelquefois altéré les plus belles proportions de l'antique; que dans la distribution de certains membres, & dans quelques moulures, il a donné dans le sec; & qu'à cause de la trop grande élévation de ses corniches, la colonne ne domine pas dans les ordres qu'il a conduits, comme dans ceux de Palladio. Ce dernier, dans cette prodigieuse variété de proportions

que l'on voit dans les restes des anciens édifices, a su choisir ce qu'il y a de plus parfait. Ses profils sont judicieux, variés, & dans un juste accord. Tout est lié dans ses bâtimens, & la grandeur y est jointe à l'élégance & à la beauté. Que dirai-je de plus? les défauts de Palladio, qui sans faire trop d'attention à la commodité, recherchoit peut-être un peu trop la décoration, ses défauts mêmes sont pittoresques. Et c'est incontestablement sous la conduite de ce grand maître, dont il avoit continuellement les ouvrages sous les yeux, que Paul Véronèse se forma ce goût noble & délicat qui le rendit capable d'enrichir ses productions de ces beaux fonds d'Architecture qu'on y admire encore aujourd'hui.

D u C o s t u m e .

L'étude de l'Architecture renferme encore cet avantage, qu'elle apprendra au jeune peintre la forme des temples, des Basiliques, des théâtres, des arcs triomphaux, & des autres édifices antiques des Grecs & des Romains. Par les bas-reliefs dont ils

ornoient les bâtimens, il connoîtra, avec autant de plaisir que d'utilité, quels étoient leurs sacrifices, leurs armes, leurs enseignes militaires, & leurs habillemens. L'étude du paysage lui fera distinguer la variété des arbres & des plantes qui naissent en différens climats, la diversité des terrains, & mille autres choses qui caractérisent les pays différens. Ainsi il se mettra peu à peu en état de représenter, dans ses ouvrages, les propriétés naturelles des régions, les qualités des peuples, le génie des siècles. Cette connoissance peut lui être utile en une infinité d'occasions, & par conséquent elle est très-importante pour lui. C'est ce qu'on appelle le *Costume*.

L'école Romaine a toujours été très-exacte à l'observer; & en cela elle a été suivie de l'école Françoisse, qui marche sur les traces du Poussin, à qui on peut avec justice donner le nom de peintre savant. L'école de Venise a pris à ce sujet d'étranges licences. Le Titien ne fit aucune difficulté, dans une présentation du Christ au peuple, d'introduire des pages vêtus à l'Espagnole, & de mettre l'aigle à deux têtes

sur les boucliers des soldats Romains. Il est vrai que dans un tableau qui représente le couronnement d'épines, il place un buste avec le nom de l'empereur Tibère, sous qui le Sauveur mourut. Mais il est vrai aussi que, comme s'il eût jugé peu nécessaire à un peintre de s'amuser à ces minuties de l'érudition & du Costume, il n'y a absolument aucun égard dans tous ses autres ouvrages. Le Tintoret, dans un sujet tiré de l'Histoire Sainte, arma les Hébreux de fusils : & Paul Véronèse, dans les scènes du Seigneur, fait paroître des Suisses, des Levantins, & d'autres personnages si bizarres qu'on donna à ses productions le nom de belles mascarades.

On ne sauroit dire quel tort font à un tableau de pareils écarts d'imagination, & combien il perd de son prix aux yeux des véritables connoisseurs, qui le regardent comme un avorton de l'Art (1).

N 4

- (1) *Bisogna che i pittor sieno eruditi,
Nelle scienze introdotti, e sappian bene
Le favole, le storie, i tempi, e i riti.*
Salv. Rosa, Sat. 3.

C'est en vain que quelques-uns objectent contre le Costume, qu'il y auroit lieu de craindre qu'en l'observant avec tant de scrupule, on ne nuisit à l'effet des peintures, en leur ôtant un certain air de vérité ; on ne sauroit douter, disent-ils, que les airs de tête qui nous sont connus, les habillemens & les usages auxquels nous sommes accoutumés, ne nous séduisent d'avantage, & ne nous paroissent plus naturels que tout ce que les artistes vont chercher jusques dans l'antiquité la plus reculée. Ils ajoutent, qu'on a toujours accordé certaines licences aux artistes dont les ouvrages dépendent principalement de l'imagination. Voyez les Grecs, que Raphaël & le Poussin ont eux-mêmes respectés comme leurs maîtres ; souvent ils n'y regardèrent pas de si près. Par exemple, les sculpteurs Rhodiens ne firent pas difficulté de représenter Laocoon nu, dans le temps même que ce prêtre d'Apollon sacrifie en présence de tout le peuple, à la vue des filles & des femmes de Troie (1). Or, s'il fut permis

(1) Voyez la note 21 de *M. de Piles* sur le poëme de *M. Du Fresnoi*.

à ces anciens sculpteurs de violer si fort les lois de la bienséance, & celles de la vraisemblance, pour avoir occasion d'étaler leurs connoissances anatomiques; pourquoi refusera-t-on au peintre moderne la permission de s'écarter quelquefois des anciens usages, & de l'extrême rigueur du Costume, si cela peut contribuer à lui faire mieux atteindre le but de son art, qui est de faire illusion?

Ces raisons sont ingénieuses, mais peu concluantes. Que peut-on inférer d'un exemple qui loin de décider la question, en fait naître une nouvelle (1)? Les personnes sensées jugent que ces artistes Rhodiens auroient agi plus raisonnablement, s'ils avoient pris un autre sujet, où sans choquer la bienséance, ni s'éloigner du vraisemblable, ils eussent pu faire voir leurs talens à représenter le nu. Il n'y a certainement aucune autorité, aucun exemple qui doive engager à faire ce que la bienséance & la raison condamnent; à moins

N 5

(2) *Nil agit exemplum, litem quod lite resolvit.*

Horat. Lib. II. Sat. 3.

qu'on ne veuille imiter le Carpioni, & peindre des songes de malade , & des folies romanesques. Le peintre, pour mieux parvenir à la fin que son art se propose, qui est de faire illusion, doit bien prendre garde à ne pas mêler l'antique & le moderne, ce qui est propre à notre pays & ce qui y est étranger, à ne pas mettre ensemble des choses qui répugnent entr'elles, & qu'on ne sauroit croire. A moins que toutes les parties de la composition ne soient dans un parfait accord, & que l'action ne soit nulle part démentie par la scène du tableau; le spectateur ne sauroit se regarder comme présent au sujet. Que donc les circonstances ou les accessoires d'un tableau qui représente Moïse trouvé sur les eaux du Nil, ne soient pas les rives d'un canal, avec des allées de peupliers, & des maisons à l'Italienne: que ce soient les bords d'un grand fleuve, ombragés de groupes de palmiers, un Sphinx, ou le Dieu Anubis dans le paysage, quelques pyramides qui s'élèvent dans le lointain (1). En général,

(1) *Neocles . . ingeniosus & solers in arte.*
Siquidem cum praelium navale Ægyptiorum & Per-

avant de mettre la main sur la toile, le peintre doit, en idée, se transporter en Égypte, à Thèbes, à Rome, & imaginer des habits, des airs de tête, des bâtimens, des sites, des plantes qui conviennent au sujet qu'il veut peindre, & au lieu de l'action. Après quoi c'est aux charmes de son art à y transporter le spectateur.

De l'Invention.

Comme toutes les dispositions d'un général ont pour objet d'en venir à une affaire décisive, & de remporter la victoire; ainsi toutes les études du peintre tendent à bien inventer. Celles dont nous avons parlé jusqu'ici, seront autant d'ailes qui serviront à l'élever, lorsqu'il sera en état de prendre l'effor, & de produire quelque chose de lui-même. L'Invention est l'art de trouver des choses vraisemblables, adaptées au sujet qu'on veut représenter, bien choi-

farum pinxisset, quod in Nilo, cujus aqua est mari similis, factum volebat intelligi, argumento declaravit, quod arte non poterat; asellum enim in littore bibentem pinxit, & crocodilum insidiantem ei. C. Plin. Hist. Nat. Lib. XXXV. Cap. 11.

fies, & les plus propres à exciter l'admiration, & à plaire; en sorte que si l'exécution y répond, le spectateur croie voir, non l'image de la chose, mais la chose même dans toute sa beauté, & dans sa plus grande perfection. Nous avons dit des choses vraisemblables, non pas des choses vraies, parce que la probabilité, ou la vraisemblance, tient lieu de vérité dans les arts qui sont du ressort de l'imagination (1). C'est le devoir du naturaliste & de l'historien de rendre les objets tels qu'ils sont, & de représenter chaque individu avec les défauts & les imperfections à quoi il est sujet. Mais le peintre de génie, qui est le vrai peintre, ressemble au poète; il imite, & ne copie pas; c'est-à-dire, que son imagination feint ingénieusement, & représente les objets tels qu'ils devraient être, & avec cette perfection qui convient au genre & au modèle. Tout y est nature, dit un écrivain Anglois en parlant de la Poësie, (& nous pouvons en dire autant de la Peinture), mais une nature portée à

(1) *Judgement of Hercules.* Introduction.

la perfection, & rendue avec méthode (1): il faut donc que l'action, prise dans les circonstances les mieux choisies, & les plus frappantes, quoiqu'à la rigueur elle pût se passer ainsi, n'ait pourtant pas été telle que le peintre la conçoit & l'exprime. Ainsi, en Poésie, la piété d'Énée, ou la colère d'Achille ne sont pas vraies; mais elles sont vraisemblables, & parfaitement bien exprimées: voilà aussi pourquoi la Poésie, mot qui signifie invention & fiction, est plus philosophique, plus instructive, & plus belle que l'Histoire (2).

Il faut avouer ici qu'en cela les anciens peintres avoient des avantages bien grands sur ceux de nos jours. L'histoire de leurs siècles, fertile en événemens brillans & glorieux, étoit pour eux une mine riche, qui leur fournissoit les sujets les plus nobles; elle étoit comme une seconde poésie. D'ailleurs

(1) *T'is nature all, but nature methodis'd.*

« Pope, *Essay on Criticism*.

(2) Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον, καὶ σπουδαιότερον ποιήσεις ἱστορίας εἶναι· ἡ μὲν γὰρ ποιήσεις μᾶλλον τὰ καλίου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ κατ' ἕκαστον λέγει. *Aristot. in Poët.*

la Mythologie, qui faisoit la base de leur religion, leur prêtoit de grands secours pour s'élever au sublime & au pathétique. Bien loin que les Dieux des gentils fussent immatériels, & infiniment au-dessus de l'homme, bien loin qu'on prêchât à ces peuples l'humiliation, la pénitence, le renoncement aux choses du monde (1); le Paganisme paroissoit fait exprès pour flatter les sens, attiser les passions, & échauffer l'imagination. En donnant aux Dieux une nature à peu près semblable à la nôtre, en leur prêtant nos penchans & nos faiblesses, il inspiroit à l'homme le désir d'égaliser ces Dieux qui, malgré leur rang suprême, ne laissoient pas d'avoir quelque chose de commun avec lui. Leurs Divinités étoient par-tout sensibles, & presque visibles. La mer étoit peuplée de Tritons & de Néréides, les fleuves de Nayades; les montagnes étoient habitées par les Oréa-

(1) *De la foi d'un Chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles ;
L'Évangile à l'esprit n'offre, de tous côtés,
Que pénitence à faire, & tourmens mérités.*
Despréaux, Art poétique, Chant III.

des, les forêts par les Nymphes & par les Silvains, qui cherchoient dans ces lieux sombres un sûr asile à leurs furtives amours. Les plus vastes empires, les familles les plus distinguées, les plus célèbres héros rapportoient leur origine aux divinités du premier ordre. Les Dieux s'intéressoient à toutes les actions des hommes. Apollon, dans les champs de Troie, étoit à côté d'Hector, lançoit des flèches sur l'ennemi, & donnoit à ce héros de nouvelles forces pour abattre les retranchemens, & brûler les vaisseaux des Grecs. Ceux-ci, d'un autre côté, étoient encouragés par Minerve, précédée par la Terreur, & suivie de la Mort. Jupiter fait un mouvement; sa divine chevelure s'agite sur sa tête immortelle, & tout l'Olympe tremble. Il cueille un baiser sur la bouche de Vénus, de cet air qui calme la mer & le ciel. Chez les anciens tout servoit au jeu de l'imagination : & nos plus grands artistes, dans les choses purement de génie, crurent devoir emprunter des payens jusques à leur Tartare, pour rendre notre Enfer plus sensible & plus pittoresque.

Mais, quoique ces avantages nous manquent, cela n'empêche point que nous n'ayons eu des peintres qui ont excellé dans l'invention. On reconnoît dans celles de Michel-Ange le goût & le génie du (1) Dante,

(1) Dans les éclaircissemens que Monseigneur Bottari, à qui les beaux-arts ont tant d'obligation, a donnés sur la vie de Michel-Ange, on trouve une anecdote assez curieuse, que voici.
 „ On verroit son attachement (de Michel-Ange)
 „ pour le Dante, si l'exemplaire qu'il avoit des ouvrages de ce poëte ne s'étoit pas perdu. C'étoit
 „ un livre in folio, de grand papier, avec une
 „ marge de plus de quatre doigts, & qui contenoit, avec le texte, les commentaires de Lando
 „ de la première édition. Michel-Ange avoit
 „ dessiné, à la plume, sur cette marge, tout ce
 „ qu'il y a dans le poëme, ce qui faisoit un nombre prodigieux de figures nues d'un goût exquis,
 „ & dans des attitudes merveilleuses. Ce livre
 „ parvint à Antoine Montauti, grand ami du célèbre Abbé Antoine Marie Salvini, comme il
 „ paroît par plusieurs lettres que ce dernier écrivit à Montauti, & qui sont imprimées dans le
 „ recueil des *Profes Florentines*. Comme Montauti étoit habile sculpteur, il faisoit grand cas
 „ de cet ouvrage; mais ayant été nommé architecte en chef de Saint-Pierre, il fut obligé d'al-

re, comme on voyoit autrefois une imitation d'Homère dans les ouvrages de Phidias & d'Apelle (1). Raphaël, dont le goût

„ler faire son séjour à Rome. Ainsi il fit venir
„par mer un de ses élèves, avec tous les marbres,
„les bronzes, les études, & les meubles qu'il
„avoit à Florence. Il eut un soin extrême de
„faire mettre le livre dont il s'agit, dans les
„caisses où étoient ses équipages. Le bâtiment
„qui les portoit, fit naufrage entre Livourne &
„Civita - Vecchia. Le jeune élève périt, & rien
„ne se sauva des meubles. Ainsi se perdit mal-
„heureusement ce livre précieux, qui seul eût suffi
„pour décorer la bibliothèque d'un grand mo-
„narque.“

(1) *Phidias quoque Homeri versibus egregio
dicto allusit. Macro enim Jovis Olympii perfe-
cto, quo nullum præstantius aut admirabilius
humanæ fabricatæ sunt manus; interrogatus ab
amico, quònam mentem suam dirigens, vultum
Jovis pappemodum ex ipso cælo petatum eboris
lineamentis esset amplexus, illis se versibus, quasi
magistris, usum respondit: Iliad. I.*

Ἡ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ἑφύρσι νέουσιν Κρονίων,
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεβύβαντο ἄνακτι
κραιτὸς ἐπ' ἀθανάτοισι μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπόν.
Val. Max. Lib. III. Cap. 6, exemplo ext. 4.

Fecit Apelles & Neoptolemus ex equo pugnantem adversus Persas, Archelaum cum uxore

Volume II.

O

s'étoit formé sur les modèles que les Grecs ont laissés, a su, comme Virgile, rendre la vérité dans toute sa perfection, réunir dans ses productions la plus grande noblesse & les grâces les plus naïves, élever, pour ainsi dire, la nature au-dessus d'elle-même, en lui donnant un aspect plus agréable, un air plus animé, & plus merveilleux qu'elle n'a coutume d'avoir. Le Dominiquin, & Annibal Carache s'approchent beaucoup de Raphaël du côté de l'invention, surtout dans les ouvrages qu'ils firent à Rome. Le Poussin le suit d'assez près dans quelques-uns de ses tableaux, par exemple dans Esther devant Assuérus, & dans la mort de Germanicus, qui est un des précieux ornemens de la maison Barberine. Nous n'avons aucun peintre célèbre qui ait moins cherché à rassembler dans ses inventions des circonstances choi-

re & filia, Antigonus thoracatus cum equo incidentem. Peritiores artis præferunt omnibus ejus operibus eundem regem sedentem in equo: Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. C. Plin. Hist. Nat. Lib. XXXV. Cap. 10.

fies & intéressantes, & qui se soit plus éloigné de ce qu'on appelle perfection poétique, que Jacques Bassan. On en pourroit citer une infinité d'exemples; mais il nous suffit de parler de la prédication de Saint Paul qu'il peignit à Marostega, lieu peu éloigné de sa patrie. Il s'en faut bien qu'on ne voie ici l'Apôtre rempli d'un feu divin, comme l'a représenté Raphaël, tonnant contre les erreurs des gentils, en présence des Athéniens, dont les uns paroissent frappés, les autres persuadés, & d'autres enflammés par ses discours: il prêche au contraire, fort tranquillement à des paysannes dans un petit village de l'état de Venise: ses auditeurs le laissent dire sans paroître y faire beaucoup d'attention; les femmes surtout ne sont occupées qu'aux différens ouvrages qu'elles tiennent entre les mains. Ce tableau est d'ailleurs admirable: quel dommage qu'il soit si fort avili par la bassesse de l'idée?

Outre l'art de réunir dans une action ce qu'il y a de plus exquis & de plus beau, il est encore bien des choses où la Peinture & la Poésie se ressemblent par rapport à

l'invention; c'est ce qui fait qu'on leur a, à juste titre, donné le nom de sœurs, & qu'on a nommé la Peinture une poësie muette, la Poësie une peinture parlante (1). Cependant elles diffèrent en un point très-essentiel. Le poëte, dans sa fable, raconte ce qui s'est passé, prépare ce qui doit arriver dans la suite, parcourt tous les degrés de l'action, & se prévaut de cette succession des temps pour produire les plus grands effets. Le peintre au contraire, privé de ce secours, se trouve borné au seul & indivisible moment où s'est passée l'action qu'il représente. Mais aussi quelle n'est pas l'importance de ce moment? moment où il peut étaler aux yeux du spectateur mille objets à la fois, moment enrichi par les plus belles circonstances qui accompagnent l'action, moment enfin aussi fécond que la narration successive du poëte. Nous en avons une preuve bien évidente dans les productions des

(1) Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίη-
 ειν εἰωπῶσαν προσαγορεύων, τὴν δὲ ποίησιν ζωγρα-
 φίαν λαλοῦσαν. Plut. *Bellone an pace clariores*
fuerint Athenienses?

grands artistes que tout le monde peut avoir vues, & entr'autres dans le sacrifice que le peuple de Listres veut offrir à Saint Paul; ouvrage de Raphaël, dont on ne sauroit assez vanter l'excellence. Pour exposer clairement son sujet, le peintre a placé sur le devant du tableau l'impotent déjà guéri par l'Apôtre: on le voit pénétré de reconnoissance, & invitant ses compatriotes à rendre toutes sortes d'honneurs à son bienfaiteur. L'habile artiste ne s'en est pas tenu là: il a introduit des figures, qui lèvent l'extrémité de la robe de l'homme guéri, regardent ses jambes remises, & par leur étonnement attestent la vérité du miracle: invention qui, au dire d'un écrivain très-zélé pour l'Antiquité, auroit pu servir de modèle dans les siècles les plus heureux de la Grèce (1). Une autre preu-

O 3

(1) *The wit of man could not devise means more certain of the end proposed; such a chain of circumstances is equal to a narration: and i cannot but think, that the whole would have been an example of invention and conduct, even in the happiest age of Antiquity. Webb. an Inquiry &c. Dial. 7.*

ve bien forte du pouvoir qu'a la Peinture de multiplier, dans le même instant, les objets sur la scène, & de l'avantage que cela lui donne sur la Poësie, nous est fournie par un dessin à la plume du célèbre le Fage. Cette pièce n'a pas été gravée, quoiqu'elle méritât cet honneur préférablement à tant d'autres du même artiste. Elle figure l'entrée d'Énée aux enfers. L'action se passe dans les sombres cavernes de Pluton, traversées par le triste & bourbeux Achéron. Presqu'au milieu du tableau paroît Énée armé, tenant en main le rameau d'or, & surpris des objets qui s'offrent à ses yeux. La Sibylle qui l'accompagne répond à ses questions. Celui que vous voyez là, est le nocher du noir marais par lequel les Dieux mêmes craignent de jurer. Ceux qui sur les bords du fleuve, en aussi grand nombre que les feuilles qui tombent à la fin de l'Automne, tendent leurs mains suppliantes, & témoignent le désir qu'ils ont d'être sur l'autre rive, sont les ombres plaintives qui n'ont pas reçu les honneurs de la sépulture, & à qui il n'est pas permis de passer l'onde noire. On voit en effet Cha-

ron qui la rame levée, & avec de grands cris, les écarte de sa barque, où il admet ceux à qui on a rendu les devoirs funèbres. Derrière Énée & la Sibylle est un groupe de ces ombres infortunées à qui on a refusé le passage, parmi lesquelles on en remarque deux qui enveloppées dans leur draperie, & en proie au désespoir, sont tristement appuyées contre une pierre. Sur le bord du tableau se présente à Énée un autre groupe de malheureux privés des honneurs du tombeau: ce sont Leucaspe, Oronte, & le vieux Palinure, autrefois principal pilote de la flotte Troyenne. Celui-ci, à mains jointes, conjure Énée de le faire entrer dans la barque, avec lui, afin qu'après sa mort il puisse trouver quelque repos, & que son corps cesse d'être le jouet de la mer & des vents (1). C'est ainsi que la

O 4

- (1) *Ibant obscuro sola sub nocte per umbram,
Perque domos Ditis vacuas & inania regna....
Hinc via, Tartarei, qua fert Acherontis ad undas:
Turbidus hic cæna, vasta que voragine gurgis
Æstuat,....
Æneas, miratus enim, motusque tumultu....*

savante plume de cet excellent artiste a su rassembler en un court espace, & présenter tout à la fois aux yeux du spectateur des objets qu'on trouve épars dans un grand nombre de vers de Virgile. Cette production méritoit bien que de manière ou d'autre on la fît connoître au public (1).

*Cocyti flagna alta vides, Stygiamque paludem,
 Ut cujus jurare timent & fallere numen.
 Hæc omnis, quam cernis, inops inhumataque
 turba est.*

*Portitor ille Charon: hi, quos vehit unda, sepulti..
 Quam multa in silvis autumnî frigore primo
 Lapsa cadunt folia....*

*Stabant orantes primi transmittere cursum,
 Tendebantque manus ripæ ulterioris amore :
 Navita sed tristis nunc hos, nunc accipit illos;
 Ast alios longe summos arcet arena....*

*Cernit ibi mæstos & mortis honore carentes
 Leucaspim, & Lyciæ ductorem classis Orontem..
 Ecce gubernator sese Palinurus agebat....
 Nunc me fluctus habet, versantque in littore venti....*

*Da dextram misero, & tecum me tolle per undas,
 Sedibus ut saltem placidis in morte quiescam.*

Virgil. *Æneid* Lib. VI.

(1) L'auteur de l'Essai possède ce dessin.

NB. il l'a fait graver depuis.

Quand le peintre entreprend de représenter un sujet tiré de l'Histoire ou de la Fable, il doit, en lisant les livres qui en traitent, s'imprimer dans l'esprit tout le détail de l'action, les personnes qui y ont eu part, les passions qui la produisirent ou l'animèrent, le temps & le lieu où elle s'est passée. Quand il l'aura bien conçue il la créera, pour ainsi dire, de nouveau, en suivant la route que nous venons de tracer; c'est-à-dire que sans s'éloigner du vrai, il imaginera ce qui peut arriver de plus merveilleux, qu'il revêtira son sujet de tous les accessoires, & de toutes les circonstances propres à le rendre plus clair, plus pathétique, plus noble, & à faire briller la force & les trésors de la faculté inventive. Il faut que tout soit dirigé de façon que, quelque échauffée que soit l'imagination du peintre, la main obéisse toujours au génie, & en suive les impressions. Rien de bas, ni même de trop vulgaire, ne doit entrer dans un sujet grand & noble: règle que n'ont pas toujours observée les grands maîtres: témoin Zampieri & le Poussin.

On doit observer l'unité d'action, de temps, & de lieu. Et quel blâme ne méritent pas ceux qui semblables aux auteurs dramatiques Chinois ou Espagnols, combinent, en un seul tableau, diverses actions, & des vies presque entières! C'est un défaut que les peintres doivent éviter avec soin.

Mais peut-être ces fautes sont-elles trop grossières pour que les artistes de nos jours puissent y tomber; il faut à un siècle aussi éclairé que le nôtre des réflexions d'une autre nature, comme par exemple; que les épisodes joints à l'action principale du poëme du tableau, pour lui donner plus de perfection & d'ornement, doivent non seulement être beaux par eux-mêmes, & proportionnés au sujet; mais qu'ils doivent aussi en être tirés, & y être nécessaires. Les jeux célébrés en Sicile auprès du tombeau d'Anchise, ont plus de variété, & plaisent bien d'avantage que ceux qu'on avoit célébrés auparavant sous les murs de Troie auprès, du tombeau de Patrocle: si les armes que Vulcain fabrique pour Enée, ne sont pas de meilleure trempe que cel-

les qu'il avoit autrefois fabriquées pour Achille; elles sont au moins plus artistement ciselées. Malgré cela les connoisseurs trouvent plus de véritable beauté dans les jeux & dans les armes d'Homere que dans ceux de Virgile, parce que ces jeux & ces armes sont plus nécessaires dans l'Iliade que dans l'Énéide. Chaque partie doit être relative & liée à son tout. L'unité doit régner dans la variété; c'est en cela que consiste la beauté (1), & le principe fondamental de tous les Arts qui ont pour objet d'imiter les ouvrages de la nature.

Souvent un peintre embellit son sujet, quand il fait l'orner d'inventions poétiques. On sent dans la plupart des ouvrages de l'Albane combien l'esprit de cet artiste étoit cultivé par l'étude des belles-lettres. Mais Raphaël est le plus excellent guide à cet égard; on admire surtout sa belle imagina-

(1) „Ainsi que je l'ai autrefois ouï dire à „un très-habile homme, la beauté doit être un „ensemble (*de parties qui s'accordent*); la laideur au contraire est un composé de plusieurs „parties (*qui n'ont aucun rapport*)”, La Casa, dans son *Galatée*,

tion, lorsqu'au passage du Jourdain, il personnifie ce fleuve, & le représente retenant ses eaux de ses mains, pour laisser passer l'armée des Hébreux. Ce n'est pas avec moins de jugement que dans ses dessins, gravés par Augustin de Venise, il a fait revivre les petits Amours d'Aétion qui jouent avec les armes d'Alexandre vaincu par les attraits de Roxane (1). ●

C'est dans les sujets allégoriques que la faculté inventive se déploie avec le plus d'avantage; par là se distinguèrent autrefois Apelle & Parrhasius, le premier dans le tableau de la Calomnie (2), & l'autre

(1) Ἑτέροι δὲ τῆς διαβόλου ἄλλοι ἄνθρωποι παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες &c. Lucian. in Herod. v. Actione.

*Les soldâtres plâisirs, dans le sein du repos,
Les Amours enfantins désarmoient ce héros :
L'un tenoit sa cuirasse encor de sang trempée ;
L'autre avoit désaché sa redoutable épée,
Et rioit en tenant dans ses débiles mains
Ce fer, l'appui du trône, & l'effroi des humains.*
Henriade, Chant IX.

(2) Voyez Lucien de la Calomnie, & l'Apophille XX de Charles Dati, sur la vie d'Apelle.

dans celui du génie des Athéniens (1). Galaton se fit aussi admirer en ce genre, lorsqu'il représenta une foule immense de poètes s'abreuvant avec avidité aux eaux qui sortoient de la bouche d'Homère : & c'est à quoi, selon Junius, Pline fait allusion quand il appelle ce poète admirable la source des génies (2). On ne doit pas être surpris de voir très-souvent

(1) *Pinxit (Parrhasius) Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV.. Cap. 10.*

(2) *Nonnulli quoque artifices non vulgaris solertia famam captantes longius petita inventionis gloriam præcipue sibi amplexandam putabant. Ita Galaton pictor, teste Eliano Var. Hist. XIII. 22. pinxit immensum gregem poetarum limpidos atque ubertim ex ore Homeri redundantes aquas avidissime haurientem. Hanc imaginem representavit Ovidius tertio Amorum, Eleg. 9.*

Adspice Mæoniden, a quo, ceu fonte perenni;
Vatum Pieris ora rigantur aquis.

Manilius quoque circa initium libri secundi, de Homero,

Cujusque ex ore profusos

*Omnis posteritas latices in carmina duxit
Plinius denique Lib. XVII. Nat. Hist. C. 5, videtur eo respectisse, cum Homerum vocat fontem ingeniorum. De pictura Veterum, Lib. III. Cap. 1.*

de ces heureux traits d'imagination dans les ouvrages des anciens. Ils ne se laissoient pas guider, dans leurs travaux, par une pratique aveugle & matérielle; c'étoient des esprits polis par l'éducation, & ornés par l'étude des lettres. Ils étoient plutôt les égaux que les inférieurs des grands qui les employoient (1). De tous les modernes Rubens s'est le plus distingué dans les sujets allégoriques, & s'y est fait un nom célèbre: cependant les critiques les plus éclairés le blâment de ce que dans la fameuse galerie du Luxembourg il a représenté Marie de Médicis, raisonnant d'affaires d'état entre deux Cardinaux & le Dieu Mercure (2). On n'est pas content

(1) *The statuaries of Greece were not mere mechanicks; men of education in literature, they were more the companions than servants of their employers: their taste was refined by the conversation of courts, and enlarged by the lecture of their poets: accordingly the spirit of their studies breathes through their works. Webb, an inquiry &c. Dial. 4.*

(2) *In the fine set of pictures by Rubens, in the Luxemburg gallery, you will meet with various faults too, in relation to the allegories. .*

non plus de voir dans la même galerie les Tritons & les Néréides qui au débarquement de la Reine nagent entre les galères de la Religion de Saint Étienne. Ces objets ne choquent pas moins que le Protée du Sannazar qui devenu prophète, prédit le mystère de l'Incarnation; ou ces Rois Indiens du Camoëns qui s'entretiennent avec les Portugais sur les erreurs d'Ulysse.

Nicolas Poussin a donné les preuves les plus incontestables de son talent pour l'allégorie pittoresque, & il s'est servi heureusement de tout ce que ses connoissances dans l'histoire ancienne lui fournissoient de plus propre à ses vues. Son compatriote le Brun ne réussit pas si bien: voulant tout faire de son chef, il peignit dans la galerie de Versailles, non des allégories, mais de véritables énigmes dont il pouvoit seul être l'Œdipe. L'Allégorie doit être

the queen mother in council with two Cardinals and Mercury. Polymetis, Dialogue XVIII.

Voyez aussi *Anecdotes of painting in England* by Horace Walpole Vol. II. p. 79, où il dit, *one may call some of his pictures a toleration of all religions.*

aussi ingénieuse que claire: ainsi on doit éviter les allusions savantes, & les allusions à la Mythologie, intelligibles au commun des hommes, & ne pas donner dans ces généralités qui trop vagues par elles-mêmes n'offrent à l'esprit rien de déterminé. Il semble que le meilleur parti soit de caractériser les choses morales, & les abstractions, par la représentation de quelques événemens particuliers. C'est justement ce que fit Annibal Carache dans le palais Farnèse, suivant en cela les conseils de Monsignor Agucchi (1). Veut-on exprimer l'amour de la patrie? c'est précisément le cas de peindre Décimus, lorsque pour obtenir la victoire contre les ennemis de Rome, il se dévoue généreusement aux Dieux infernaux. Jules-César versant des larmes devant la statue d'Alexandre, qu'il voit dans le temple d'Hercule à Cadix, ne seroit-il pas le vrai emblème de l'émulation, ou d'un ardent désir de la gloire? Peut-on mieux rendre l'inconstance de la fortune que par l'exemple de Marius assis sur les rui-

(1) Bellori, vie d'Annibal Carache.

ruines de Carthage, où au lieu d'être salué comme chef de l'armée, il reçoit du Lieutenant de Sextilius l'ordre qui le bannit de l'Afrique? Candaule, qui montre à son ami Gygès toutes les beautés de sa femme endormie & nue, mais à qui le même Gygès en fit porter la peine, en lui ôtant & sa femme, & le trône, & la vie, n'est-il pas le vrai portrait de l'imprudence? Ces sortes de tableaux portent leur explication avec eux, sans qu'on soit obligé d'y ajouter ni écriteau ni commentaire. Et quand, au pis aller, tout le monde ne pénétreroit pas l'intention & les vues de l'artiste, l'ouvrage ne laisseroit pas de plaire par lui-même. C'est ainsi qu'on aime à lire les fictions de l'Arioste, quoiqu'on ne comprenne pas la morale qu'elles renferment; c'est ainsi qu'on trouve du goût à l'Énéide, quoiqu'on n'en connoisse pas les allusions, & qu'on ne sente pas le double travail du poète.

De la Disposition.

C'est assez parlé de l'Invention. La Disposition, qui en est comme une branche,

Volume II.

P

consiste à placer dans le tableau les choses que l'Invention a trouvées, pour exprimer vivement un sujet. Son vrai mérite est un certain désordre qui semble naître du hazard; mais qui est en effet la production la plus étudiée de l'Art. Elle nous apprend également à éviter & la sécheresse de ces anciens qui arrangeoient leurs figures comme des moines qui vont en procession, & l'affectation de certains modernes qui les mettent pêle-mêle les unes sur les autres, comme si elles en étoient venues aux mains, & qu'elles fussent engagées dans un combat. Raphaël a très-bien réussi à prendre un juste milieu entre ces deux extrémités. La disposition de ses figures est toujours telle que le sujet le demande: il n'a pas moins su les grouper avec feu dans la bataille de Constantin, que les placer en une situation tranquille, lorsqu'il représente Jésus-Christ donnant les clefs à Saint-Pierre, & le créant prince des Apôtres.

De quelque façon que les figures soient distribuées dans un tableau, la principale doit y tenir la première place, & ne doit être ni éteinte ni obscurcie par aucune au-

tre. On peut y réussir de différentes manières; soit en la plaçant sur le devant du tableau, ou dans quelque autre lieu remarquable; soit en l'isolant, soit en l'éclairant des principaux jours, soit en la revêtant de draperies plus éclatantes que celles des autres figures, soit enfin en réunissant plusieurs de ces moyens, ou même tous ensemble. Comme c'est elle qui joue le premier rôle dans ce Drame pittoresque, il est bien juste qu'elle attire toujours les regards des spectateurs, & paroisse dominer sur les autres (1).

Si les peintres vouloient suivre le conseil de Léon Baptiste Alberti, ils devroient imiter les auteurs dramatiques, qui ne mettent dans leurs fables que le moins de personnages qu'ils peuvent: & en effet le trop grand nombre de figures dans un tableau est aussi incommode pour le spectateur, que

P 2

(1) Prenant un soin exact, que dans tout son ouvrage
Elle joue aux regards le plus beau personnage,
Et que par aucun rôle au spectacle placé
Le héros du tableau ne se voie effacé.

Molière, la Gloire du dôme du Val de Grâce.

la foule pour un homme qui marche dans les rues.

Il y a pourtant des sujets qui demandent nécessairement un plus grand nombre, quelquefois même un peuple entier de figures, si je puis parler ainsi. Mais c'est alors au peintre à les disposer de manière que les principales soient bien détachées, qu'on les démêle facilement; que leur quantité n'embarrasse ni n'étouffe la composition, laquelle, comme on s'exprime, doit avoir ses repos; enfin que le tableau soit garni, & non point farci. Le Brun nous a donné un excellent modèle en ce genre dans ses batailles d'Alexandre, ouvrage qu'on ne sauroit assez contempler. Il n'y a, au contraire, rien de plus mal-entendu, quant à la disposition, que cette fameuse Gloire ou ce Paradis du Tintoret qui occupe tout un côté de la salle du grand Conseil de Venise: on y voit par-tout un entassement de figures, une fourmilière, une nuée, un chaos qui fatigue l'œil jusqu'à l'accabler. C'est grand dommage qu'il n'ait pas disposé ce sujet suivant le modèle qu'il en avoir fait lui-même, & que l'on conserve à Vérone

dans la galerie de Bévillacque, avec beaucoup d'autres raretés. Cet habile maître y a séparé les différens chœurs des martyrs, des vierges, des évêques &c, comme en autant de masses diverses, en y entremêlant ça & là de beaux groupes de nuages, qui servent de champ: si bien que l'armée céleste, toute innombrable qu'elle est, se trouve rangée de manière qu'elle présente au spectateur un coup d'œil également agréable & majestueux. On raconte qu'un fameux peintre, voulant représenter le Déluge universel, pour mieux faire connoître l'immensité des eaux qui couvroient la face de la terre, laissa un coin du tableau sans y mettre de figure: quelqu'un qui étoit présent lui dit, & ne ferez-vous rien là? ne vois-tu pas, répondit l'artiste, que c'est précisément en n'y faisant rien que j'ai rendu mon sujet? On distribue la composition en différens groupes, afin que l'œil, passant aisément d'un objet à l'autre, en saisisse mieux l'ensemble. Cette méthode d'ailleurs est fondée sur la nature; car on remarque que les personnes présentes à une action se séparent ordinairement en diver-

ses petites troupes, qui se forment selon la diversité des tempéramens, de l'âge, & des conditions. Ces groupes doivent être distribués avec art, & de façon que dans le tableau les masses soient bien détachées les unes des autres, & qu'il y ait des vuides entr'elles. Cela donne à la composition cet air de noblesse qu'on voit si souvent dans les ouvrages de Pierre de Cortone, & de Lanfranc, l'aide à se développer facilement, même aux yeux de ceux qui la regardent de loin, & la fait comprendre presque d'un coup d'œil.

C'est à quoi le sage emploi des couleurs contribuera beaucoup. Les masses seront dégagées & étendues, si les couleurs des figures qui composent chaque groupe, ne s'affoiblissent point par trop de variété : elles seront bien distinguées entr'elles, si les couleurs totales, pour ainsi dire, de chaque groupe font une espèce de contraste, de manière pourtant qu'elles ne s'obscurcissent pas l'une l'autre par une trop grande opposition.

Mais ce qui donnera le plus de perfection & le dernier finiment à la compo-

sition, c'est l'art du clair - obscur. On détache parfaitement les groupes l'un de l'autre, si l'on en fait quelques-uns un peu ombrés, & un d'entr'eux particulièrement éclairé du grand jour. Rembrandt s'est servi heureusement, & avec une grande habileté, du clair - obscur dans son fameux tableau de la descente de la croix : un rayon de soleil qui perce les nuages dont l'air est obscurci, y joue admirablement, & produit les plus beaux effets qu'on puisse imaginer. Le Tintoret fut regardé comme un excellent maître pour le mouvement qu'il sut donner à ses figures, & pour son adresse infinie à ménager les ombres. Polydore de Caravage mérita de grands éloges pour avoir su introduire dans ses bas-reliefs les effets du clair-obscur, (tentative qu'avoit faite auparavant Mantegna dans son triomphe de Jules-César) : par là ses compositions sont distinguées en différentes masses, & joignent à leurs autres beautés cette justesse d'ordonnance qui cause tant de plaisir.

Au reste, pour arrondir un groupe, le meilleur modèle qu'on puisse proposer,

est celui de la grappe de raisin, que le Titien avoit coutume de suivre. Comme de ce grand nombre de grains dont la grappe est composée, les uns sont éclairés, ceux du côté opposés sont dans l'ombre, & les autres, qui sont entre deux, restent dans la demi-teinte : ainsi, selon ce grand artiste, on doit arranger les figures d'un groupe tellement que par l'union du clair-obscur il ne résulte qu'un objet de tant d'objets différens. Cette méthode, qu'il a constamment suivie dans la distribution des jours & des ombres, a donné à ses ouvrages ce relief qui fait un si grand effet, & qui les rend si instructifs pour ceux qui les étudient.

Mais parce que les divers effets du jour & de l'ombre doivent non seulement être pittoresques, mais encore fondés dans le vrai, il seroit à propos de modeler, en petites figures, le sujet qu'on veut représenter sur la toile, & d'exposer ensuite, pendant la nuit, ces figures à la lumière d'une lampe, comme faisoient le Tintoret & le Poussin. Par là le peintre pourra s'assurer, si le clair-obscur qu'il a imaginé, ne

répugne point à la nature des choses: en changeant la hauteur & la direction de la lumière, il pourra trouver les changemens les plus convenables à ses vues, & établir le vrai système selon lequel il doit éclairer son tableau. Il ne lui sera pas difficile ensuite de modifier la qualité des ombres, de les adoucir, de les unir plus ou moins, selon que le lieu de la scène du tableau est éclairé de telle ou de telle lumière: & dans le cas où ce lieu doit précisément être éclairé par la lumière d'une lampe, le peintre n'a qu'à se tenir attaché au modèle qu'il a devant les yeux, & le rendre fidèlement.

Les maniéristes, qui s'écartent de la route tracée par les excellens maîtres dont nous avons parlé, & qui perdent la nature de vue, tombent dans bien des fautes par rapport à la Disposition. Souvent la raison qui leur a fait dégrader la lumière, ou ne paroît pas dans leurs tableaux, ou n'a rien de vraisemblable. Ils jettent le jour avec trop d'abondance, & éclairent jusqu'aux endroits du tableau qu'on appelle *sourds*. Cela produit sans

doute de bons effets ; mais on ne doit le pratiquer qu'avec beaucoup de retenue ; sans quoi on détruit , dans l'ensemble, cette union , ce repos, ce majestueux silence , comme le nommoit Annibal Carache , qui a tant de charmes pour le spectateur. L'œil n'est pas moins fatigué de trop de jours répandus dans un tableau , que l'oreille ne l'est lorsque dans une assemblée plusieurs personnes parlent à la fois (1).

Le Guide , qui passa sa vie dans les plaisirs & dans la magnificence , donna à ses ouvrages de la gaieté & des grâces ; il parut aimer les jours bien ouverts ; au lieu que Michel-Ange de Caravage , homme

(1) *Let breadth be introduced how it will, it always gives great repose to the eye ; as on the contrary when lights and shades in a composition are scattered about in little spots, the eye is constantly disturbed, and the mind is uneasy, especially if you are eager to understand every object in the composition: as it is painful to the ear, when any one is anxious to know what is said in company, and many are talking at the same time. Hoghart, the Analysis of Beauty Chap. 13.*

farouche & presque sauvage, se plut aux jours ferrés (1). Cela les rendit l'un & l'autre peu propres à traiter dignement toute sorte de sujets. Le clair-obscur fournit, à la vérité, au peintre de grands secours pour les heureux effets de la composition; mais le choix des jours doit toujours être convenable au lieu où se passe l'action. L'artiste qui feroit douces & tendres les ombres d'un objet vu dans une grotte, où le jour n'entreroit que par un trou, ne feroit pas moins reprehensible que celui qui dans un ciel ouvert voudroit les faire trop dures & trop crues.

Outre les fautes que nous venons de rapporter, les maniéristes en commentent beaucoup d'autres dans les sujets tirés de l'Histoire, & dans la disposition des figures. Sans parler de ce groupe qui est si fort de leur goût, de cette femme qui a un enfant entre les bras, & un autre à ses côtés qui joue, ou de tels autres semblables qu'ils mettent sur

(1) *In picturis alios horrida, inculta, abdita, & opaca; contra alios nitida, lata, colustrata delectant.* Cicer. Orat. n. 11.

le devant du tableau; sans parler de ces demi-figures sur le derrière qui sortent des ouvertures que ces artistes imaginent dans le fond du tableau; ils sont dans l'usage d'entremêler des figures nues avec d'autres qui sont habillées, des vieillards avec de jeunes gens; ils placent une figure vue de face à côté d'une autre dont il ne paroît que le dos; ils font contraster des mouvemens violens à des attitudes molles, & propres à un homme fatigué; ils cherchent par-tout des oppositions, sans réfléchir qu'elles n'ont le don de plaire qu'autant qu'elles viennent naturellement du sujet, & qu'elles sont dans un tableau ce que les antithèses sont dans un discours.

Il ne faut ni trop éviter, ni trop rechercher les raccourcis. Les attitudes doivent être plutôt composées que simples. Il arrive rarement qu'il soit à propos de les faire forcées, & comme en équilibre; il y a des artistes qui ont pris ce goût, & qui en cela ressemblent à ces Théologiens qui donnent dans des subtilités si grandes, & outrent si fort la bizarrerie de leurs sentimens qu'ils ne sont qu'à deux doigts de l'hérésie.

En un mot, tant dans l'ensemble d'un tableau que dans les diverses parties qui le composent, il faut au naturel pittoresque allier la vraisemblance, la bienséance, & le caractère particulier de ce qu'on veut représenter. L'artiste doit en tout s'éloigner de l'uniformité de la manière, qui ne se découvre pas moins dans la composition que dans le coloris, dans la façon de draper, & dans le dessin : espèce d'accent particulier auquel on reconnoît à coup sûr certains peintres, en le leur voyant employer indistinctement dans toutes les différentes langues qu'ils sont obligés de parler.

De l'Expression.

Mais la langue que le peintre doit apprendre par dessus toutes les autres, & pour laquelle il ne doit avoir d'autre maître que la Nature, c'est celle des passions. Sans elle la production la plus belle est sans vie, & sans âme. Il ne suffit pas que l'artiste sache tracer les plus belles formes, & les revêtir des plus brillantes couleurs, qu'à l'aide du jour & de

l'ombre il fasse fuir la toile, qu'il donne à ses figures les draperies les plus convenables, & les attitudes les plus gracieuses; il faut qu'il leur imprime le caractère de la douleur, de la joie, de la crainte & de la colère; qu'il écrive, en quelque façon, sur leur visage leurs pensées & leurs sentimens; enfin qu'il leur communique la vie & la parole (1). C'est-là véritablement que brille l'art de peindre; c'est là qu'il s'élève au-dessus de lui-même, & qu'il fait entendre bien plus de choses qu'il n'en fait voir.

Les moyens dont il se sert pour imiter, sont le Dessin, le Clair-obscur, & le Coloris. Quoique ces choses paroissent ne devoir affecter que l'organe & la faculté de la Vue; la Peinture ne laisse pourtant pas de représenter le dur & le mou, l'uni & le raboteux, qui appartiennent au sens du Tact.

(1) *Χρῆ γὰρ τὸν ὁρῶνς προσεγγέσσοντα τῆς τέχνης φύσιν τὰ ἀνθρωπεῖαν ἴν' ἀποκρίσθαι, καὶ ἱκανὸν ἵνα γυναικαυτοῦσαι ἡδῶν σύμβολα, καὶ σιωπῶντων... τοῦτων δὲ ἱκανῶς ὕχων ξυνοικήσει πάντα, καὶ ἄριστα ὑποκρινέται ἢ χεῖρ τὸ ἐκάστου ὄρῳμα.* Philostr. Junior, in *proœmio Iconum*.

Elle y parvient par le moyen de certaines teintes, par un certain clair-obscur qu'on diroit être différent dans le marbre, dans l'écorce des arbres, dans les choses délicates, & qui tiennent du duvet. Son pouvoir s'étend jusqu'à exprimer le son & le passage d'un lieu à un autre, & cela à l'aide des ombres & des jours, & de certaines configurations particulières. Dans un paysage de Diderich, qui ne croiroit entendre murmurer les eaux, & les voir s'écouler à travers les roches & les précipices? Dans les batailles du Bourguignon ne croit-on pas ouïr le son des trompettes, & voir fuir à travers la campagne le cheval qui a renversé son cavalier? Mais ce qui est encore plus merveilleux, c'est que ce même pouvoir, soutenu de divers coloris, & de quelques attitudes particulières, va jusqu'à rendre les sentimens & les affections intérieures de l'ame, à la rendre en quelque façon visible elle-même; tellement que l'œil semble non seulement toucher & entendre, mais encore se passionner & raisonner.

Plusieurs auteurs, entre lesquels on compte le célèbre le Brun, ont écrit pour

expliquer les différens traits, & les divers mouvemens qui, selon les passions dont l'ame est agitée, paroissent au dehors, & se découvrent particulièrement dans les muscles du visage, où l'on voit, pour ainsi parler, ce que l'ame se dit à elle-même (1). Ainsi dans les premiers transports de la colère, le visage rougit, les muscles des lèvres s'enflent, les yeux s'enflamment. Au contraire, dans l'accablement que produit la tristesse, les yeux s'éteignent, le visage pâlit, les muscles de la bouche s'affoiblissent & s'affaissent. Il ne fera pas inutile au peintre de voir ces observations, & d'autres semblables, dans les livres; mais il lui sera infiniment plus avantageux de les étudier dans la nature même, d'où les auteurs les ont tirées, & qui les enseigne avec une vivacité que la lan-

(1) *Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum, & gestum: totumque corpus hominis, & ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsa . . . hi sunt adori, ut pictori, expositi ad variandum colores.* Cic. de Oratore. Lib. III. n. 57.

langue ni la plume ne sauroient exprimer. Il est déjà incontestable qu'il faut recourir à la nature, quand il s'agit de saisir ces nuances légères, & presque imperceptibles, qui ne laissent pourtant pas de faire voir des choses très-différentes entr'elles: le rire & le pleurer en fournissent un exemple; quelque contraires que soient les passions qui les produisent, les muscles du visage y agissent presque de la même manière (1).

(1) „Pierre de Cortone, peintre célèbre, peignoit une chambre du palais Pitti appelée le „poêle, & sur un des murs il représentoit l'âge „de fer. Le grand Duc Ferdinand II prenoit plaisir à le voir travailler. L'artiste ayant „peint un enfant qui pleuroit à chaudes larmes, „que cet enfant pleure bien! lui dit le prince. „Si votre Altesse, répondit le peintre, veut voir „avec quelle facilité les enfans pleurent & rient, „je vais le lui montrer; & ayant pris son pinceau il fit voir au Duc qu'il n'y avoit qu'à „courber le contour de la bouche vers le bas, „au lieu qu'en pleurant il est courbé en dessus, „sans toucher que très-peu, ou même point du „tout, aux autres parties du visage. L'enfant ne „pleuroit plus, & au contraire rioit à gorge déployée. Le peintre remit la ligne de la bouche

Léonard de Vinci prétend que les peintres ne sauroient avoir de meilleurs maîtres que les muets qui par le mouvement des mains, des yeux, des sourcils, & de tout le corps, se sont formé un langage & un art de parler. Il n'y a aucun homme sensé qui puisse disconvenir de cette vérité ; mais il faut imiter les muets avec beaucoup de jugement & de circonspection. Leurs gestes sont ordinairement outrés, & au lieu de personnages parlans, tels que doivent être les figures du peintre, on s'exposeroit à représenter des pantomimes. L'action deviendrait alors purement théâtrale, & ne seroit pas puisée dans les pures sources de la nature (1).

On raconte des choses admirables des anciens peintres de la Grèce, au sujet de l'Expression : on dit entr'autres d'Aristide, qu'il peignit une mere qui blessée à mort à la prise d'une ville, sembloit craindre que son enfant qui se traînoit à quatre

„ dans son premier état, & l'enfant se prit à pleurer de nouveau.“ *Lecture de Philippe Baldinucci dans l'Académie de la Crusca.*

(1) *Judgement of Hercules. Chap. 4.*

pour atteindre ses mamelles, au lieu de lait ne bût du sang (1). On vantoit aussi beaucoup la Médée égorgeant ses propres enfans: Timomaque avoit su exprimer, sur le visage de cette princesse, & la fureur qui la portoit à un si grand forfait, & la tendresse maternelle qui sembloit lui retenir le bras (2). Rubens essaya d'exprimer sur le visage de Marie de Médicis deux sentimens opposés, la douleur que

Q 2

(1) *Is omnium primus (Aristides Thebanus) animum pinxit, & sensus hominis expressit, quæ vocant Græci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus. Hujus pictura est, oppido capto ad matris morientis e vulnere mammam adrepens infans, intelligiturque sentire mater, & timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 10.*

(2) *Medeam vellet cum pingere Timomachi mens
Volventem in natos crudum animo facinus,
Immanem exhausto rerum in diversa laborem,
Fingeret affectum matris ut ambiguum.
Ira subest lachrymis, miseration non caret ira,
Alterutrum videas ut sit in alterutro.
Cunctantem satis est, nam digna est sanguine mater
Natorum, tua non dextera, Timomache.*

Ausonius, ex Anthologia.

lui ont causé les travaux de l'accouchement, & la joie de l'heureuse naissance du Dauphin. Et sur le visage de Sainte Apollonie, que Tiépolo a peinte à Padoue dans l'église de Saint Antoine, on voit bien clairement la douleur qu'elle ressent du coup dont le bourreau l'a frappée, jointe au plaisir qu'elle ressent, que ce coup lui ait ouvert le ciel.

Il faut avouer que les exemples de délicatesse dans l'expression sont rares dans les productions des écoles de Venise, de Flandre, & de Lombardie. La force du coloris, la fraîcheur des carnations, les grands effets du clair-obscur ont toujours été le principal objet de leurs études : elles s'entendoient mieux à charmer les sens qu'à satisfaire l'esprit. Les Vénitiens surtout s'appliquèrent à orner leurs sujets d'histoire de cette riche & abondante variété de personnages & d'habillemens que la mer amène continuellement chez eux, & qui attire les regards de tout le monde. Je ne sais si dans le grand nombre des tableaux de Paul Véronèse on trouveroit un seul exemple d'une expression bien entendue, ou

d'un de ces traits qui parlent, comme dit Pétrarque, par leur silence même; à moins qu'on ne voulût en citer un du tableau des noces de Cana en Galilée, qui est assez singulier, & auquel personne, que je sache, n'a encore fait attention. A un bout de la table il se présente à l'époux une figure tenant en main le bas de la draperie rouge dont elle est vêtue, & la montrant à l'époux, qui la regarde en face. Je crois que cette figure veut dire que le vin en quoi l'eau a été changée; est précisément de la couleur de cette draperie: effectivement le vin qu'on apperçoit dans les urnes & dans les verres, est rouge. Mais sur la plupart des visages, & dans les attitudes des figures qu'on voit dans ce tableau, il ne paroît aucune marque de surprise du miracle qui vient d'être opéré: tout le monde est occupé à jouer des instrumens, à manger, & à se réjouir. Tel est le style de l'école de Venise.

Celle de Florence, dont Michel-Ange est le chef, s'est toujours extrêmement appliquée au dessin, & a étudié jusqu'aux moindres détails de l'Anatomie; partie dont elle s'est le plus piquée, & où elle a vou-

lu briller. L'école-Romaine, élevée au milieu des ouvrages des Grecs, & dans le sein d'une ville autrefois le séjour de la politesse & des lettres, a su à l'élégance des formes, & à la noblesse de l'invention, allier la vérité, & la justesse de l'expression, qui fait son plus beau triomphe. C'est dans cette école que se perfectionnèrent le Dominiquin & le Poussin, ces deux grands maîtres dans l'Expression; comme le prouvent d'une manière bien convaincante la Communion de St Jérôme de l'un, la mort de Germanicus, & le massacre des Innocens de l'autre. C'est là que se forma Raphaël, qui l'emporte sur tous les peintres. On dit ordinairement que les tableaux sont le livre des ignorans; mais on diroit que Raphaël vouloit aussi en faire le livre des savans, en les faisant parler à l'entendement & à l'esprit; & qu'il a prétendu justifier, en quelque façon, ce que dit Quintilien, que la Peinture influe plus fortement sur nous que ne fait tout l'art de la Rhétorique (1). Tous les ouvrages de

(1) *Nec mirum si ista, quæ tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, quum*

Raphaël peuvent fournir à cet égard de grandes lumières aux artistes, son Martyre de Sainte Félicité, sa Madelaine dans la maison du Pharisien, sa Transfiguration; son Joseph qui explique le songe de Pharaon, tableau dont le Poussin faisoit tant de cas; mais surtout son école d'Athènes, qui est au Vatican, est une véritable école pour l'expression. Entre les autres merveilles de l'Art, on y voit le génie différent de quatre jeunes gens rangés autour d'un géomètre, lequel le corps courbé, & le compas à la main, leur fait démonstration de je ne fais quel théorème. L'un deux, recueilli en lui-même, écoute, & suit, avec beaucoup d'attention, le raisonnement du maître: le second, par la vivacité de son attitude, montre une plus grande pénétration; tandis que le troisième, qui a déjà compris la conséquence, voudroit la faire concevoir au quatrième;

Q 4

piçura, tacens opus, & habitus semper ejusdem, sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi interdum superare videatur. Quintil. Instit. Orat. Lib. XI. Cap. 3.

mais ce dernier, dont les bras ouverts, le visage allongé en avant, & le regard annoncent la stupidité, n'y concevra peut-être jamais rien. C'est de là que l'Albane, zélé partisan de Raphaël semble avoir tiré ce fameux précepte; qu'il faut montrer plusieurs choses dans une seule action, & faire agir les figures de manière que par ce qu'elles font on connoisse ce qu'elles ont fait, & ce qu'elles vont faire (1). Je conviens que la pratique n'en est pas aisée; mais il faut avouer aussi que sans cela le Spectateur ne sera jamais ni saisi, ni enlevé à la vue d'un tableau (2). Le peintre qui aspire à un grand nom, doit s'attacher principalement à l'Expression; c'est là le dernier terme, le but de son art; ainsi que Socrate le dit à Parrhasius (3): c'est en quoi consiste la *poésie muette*: & c'est ce que le premier de nos poètes appelle un *langage visible*.

(1) Dans une de ses Lettres citée par Malvasia. Voyez Partie IV de la *Felsina Pittrice*.

(2) *Suspendit picta vultum, mentemque tabella.*

Horat. Lib. II. Ep. 1.

(3) Xenophon, *Choses mémorables de Socrate*. Livre III.

*Des Livres qui conviennent
au peintre.*

Par tout ce qui a été dit jusqu'à présent, il est aisé de concevoir que le peintre doit avoir certaines connoissances, & n'être pas entièrement dépourvu de livres. La plupart des gens s'imaginent qu'il n'a besoin que d'un livre d'Iconologie, tel que les figures de Ripa, ou de quelque autre ouvrage semblable: & à l'égard des autres meubles qui lui sont le plus nécessaires, il les réduisent à quelques plâtres tirés d'après l'antique, ou plutôt à ce que Rembrandt nommoit ses antiquités, c'est-à-dire des armures, des turbans, des morceaux d'étoffe, toutes sortes d'habits & de vieilles hardes. Il faut certainement qu'un peintre ait de toutes ces choses-là; peut-être même qu'elles lui suffiroient s'il ne vouloit peindre que des demi-figures, & qu'il se bornât à un petit nombre de sujets bas & ordinaires. Mais il en faut bien d'avantage à celui dont les vues sont plus élevées, à celui qu'une noble ambition porte à représenter les différentes parties de l'univers,

tel qu'il feroit si la matière eût répondu aux intentions du suprême ouvrier. Tel est le vrai peintre, le peintre universel, le peintre parfait. Il est bien sûr que jamais mortel ne parviendra à un si haut degré ; mais on doit toujours se le proposer, à moins qu'on ne veuille en rester infiniment éloigné. Ainsi les orateurs qui dans leur art aspirent au premier rang, ne sauroient se dispenser de prendre pour modèle l'Orateur parfait que nous décrit Cicéron ; & celui qui veut réussir à la cour, doit se former sur le *parfait courtisan* de Castiglione. Il n'est donc pas surprenant que nous exigions d'un peintre qui veut se distinguer, d'avoir quelques livres. Ses livres classiques sont principalement l'Histoire Sainte, les histoires Romaine & Grecque, le poëme de Virgile, & surtout les poëmes d'Homere qui lui-même est le plus grand des peintres (1). Il y joindra les Métamorphoses d'Ovide, deux ou trois de nos meilleurs poëtes, le voyage de Pau-

(1) Μᾶλλον δὲ τὸν ἑρκεὺς τῶν γραφῶν Ὀμηρον... διδύμωτα. Lucian. in *Imaginibus*.

fancias, Léonard de Vinci, Vasari, & quelques autres auteurs qui traitent de la Peinture.

Outre ces livres, il sera aussi très à propos qu'il possède un choix d'estampes & de dessins des meilleurs maîtres. Il y verra les progrès & l'histoire de la Peinture, avec les différentes manières qui ont été, & qui sont encore le plus au goût du public. Le chef de l'école Romaine ne dédaignoit pas d'attacher aux murs de son atelier les estampes d'Albert Durer; il conservoit particulièrement tout ce qu'il pouvoit ramasser de dessins tirés d'après les statues & les bas-reliefs antiques: grâce à la gravure ces sortes de choses sont devenues très-communes, & tout le monde peut aujourd'hui les acquérir. L'art de la gravure & celui de l'imprimerie sont du même siècle, & ont précisément les mêmes avantages: ils multiplient en peu de temps les productions de l'esprit, & servent à les répandre par tout avec facilité; il seroit seulement à souhaiter qu'on n'imprimât que de bons livres, & qu'on ne gravât que de bons tableaux. Il y a cependant entre les incon-

vénienſ affectés à ces deux arts cette différence, qu'on perd incomparablement moins de temps à regarder une mauvaſe eſtampe qu'à lire un mauvais livre. Quoi qu'il en ſoit, la contemplation de beaux ſujets, traités par d'habiles artiſtes, & des diverſes formes que prend le même ſujet entre les mains de différens maîtres, enrichit l'eſprit du jeune peintre, & ſert d'aliment au feu dont il eſt embrasé. La lecture des bons poètes & des bons hiltoriens produit le même effet, par les détails où ils entrent, & par la vivacité de leurs deſcriptions; ſans parler de ces traits hardis, de ces ſictions ingénieufes dont les poètes ont coutume d'embellir, & d'animer tout ce qu'ils traitent. Bouchardon dit en termes exprès, *depuis que j'ai lu Homère, les hommes ont quinze pieds, & la nature s'eſt accrue pour moi* (1). Il eſt vraifemblable que ce fut la Tragédie d'Euripide qui inſpira à Timanthe la belle idée de repréſenter Agammemnon le viſage couvert du coin de

(1) *Tableaux tirés de l'Iliade* par M. le Comte de Caylus.

son manteau dans le sacrifice d'Iphigénie (1).

Vergine madre, figlia del tuo figlio,

Umile ed alta più che creatura,

Termine fisso d'eterno consiglio,

Tu se' colei, che l'umana natura

Nobilitasti sì, che 'l suo fattore

Non si sdegnò di farsi tua fattura.

» Vierge, mère & fille de ton fils, plus
 » humble & plus élevée que les autres créa-
 » tures, objet où se fixèrent les décrets éter-
 » nels! tu as communiqué tant de gloire à
 » la nature humaine que celui qui lui a
 » donné l'être, n'a pas dédaigné de recevoir
 » la vie de toi; « ce sont ces vers de son
 poète favori qui firent naître à Michel-
 Ange la pensée de peindre, dans un ta-
 bleau, de la Passion, la Vierge qui d'un
 œil sec regarde son fils attaché à la croix,
 sans donner aucune de ces marques visibles
 de douleur que les autres peintres ont cou-

(1) ὥς δ' ἰδεῖν Ἀγαμέμνων ἄναξ

Ἐπὶ σφαγῆς εἰχουσαν εἰς ἕλσιν κόρην,

Ἀντιμάζε, καμπάλιν ἑρέψας κάρα,

Δέμνα προῆγεν, ἱμμάτων πέπλον προδαίς.

Euripide, dans *Iphigénie en Aulide*, vers la fin.

tume d'exprimer. Et cette idée sublime de Raphaël, qui dans l'espace immense représente Dieu étendant une main pour créer le Soleil, l'autre pour créer la Lune, paroît tirée de ces mots de David, *les cieux racontent la gloire de Dieu, & le firmament annonce l'ouvrage de ses mains* (1).

(1) Un Anglois (*Webb, an inquiry in to the beauties of painting, Dial. 7.*) critique mal à propos cette invention de Raphaël. „Un Dieu, „dit il, qui étend une main vers le Soleil, & l'autre vers la Lune, anéantit l'idée d'immensité qui „devroit accompagner l'ouvrage de la création, en „la réduisant à un monde qui n'a que quelques „pouces d'étendue”. Mais dans ce tableau le monde ne nous paroît pas si borné, & notre échelle est infiniment plus grande; nous y voyons un monde qui s'étend à des millions de millions de lieues: & en même temps l'action de Dieu, dont une main atteint le Soleil & l'autre la Lune, nous fait concevoir que ce monde, tout vaste qu'il est, n'est rien en présence de son auteur. C'est ici le plus haut point où l'art de peindre puisse élever l'entendement humain. Cette idée, quoique dans un sens contraire, est du genre de celle de Timanthe, lorsque voulant faire comprendre la grandeur démesurée de Polyphème endormi, il plaça auprès de lui des Satyres qui avec un thyrse lui mesuroient le pouce. Pline, qui raconte

Un autre avantage que le peintre retirera de la lecture, ce sera de pouvoir dans le grand nombre de sujets que fournissent l'Histoire & la Fable, choisir les plus brillans, & les plus pittoresques. C'est à ce choix qu'il doit apporter toute son attention; car la beauté du sujet relève infiniment le prix de l'ouvrage (1). A cet egard, on ne sauroit assez plaindre le sort de nos premiers maîtres, qui tant de fois furent obligés d'affervir leur travail aux ordres d'un idiot, & qui pis est, de prodiguer toutes les richesses de leur art dans des sujets secs & stériles, ou même aucunement propres à la peinture. Tels sont par exemple ces Saints qui n'ayant

ce trait, ajoute que cet artiste donnoit, dans ses tableaux, plus de choses à penser qu'il n'en exprimoit, & que malgré l'art infini qu'on y admiroit, on y voyoit encore un esprit au dessus de l'art même. *Atque in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quam pingitur; & cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.* Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 10.

(1) *Fecit aliquid & materia, Ideo eligenda est fertilis, quæ capiat ingenium, quæ excitet.* Seneca Ep. 46.

pas vécu dans le même temps, & n'ayant pu ni se parler ni se voir, se trouvent cependant figurer ensemble dans un même tableau. L'artiste, dans ces cas-là, ne peut étaler que la partie mécanique de l'Art; le génie inventeur n'y a rien à faire. La disposition pourra être bonne, & mériter des louanges; mais l'invention, l'expression, l'unité, qui supposent les différentes circonstances d'une action rapportées toutes à une même fin, & n'ont d'autre fondement que celui-là; c'est de quoi il ne sera pas seulement question. Il n'y a personne qui ne se rappelle plusieurs tableaux de cette espèce, comme par exemple, la fameuse Sainte Cécile de Raphaël, autour de laquelle on voit Saint Paul, la Madeleine, St Jean, & St Augustin; ou le beau tableau de Cagliari qui est dans la sacristie de St Zacharie à Venise: il représente la Vierge assise sur un trône, & tenant l'enfant Jésus, entourée de St Jean encore enfant, de St François d'Assise, de Ste Catherine, & de St Jérôme revêtu d'un habit de Cardinal. C'est peut-être le plus bel ensemble & le plus pittoresque qu'il y ait
parmi

parmi tous ces tableaux sans goût, & qui ne signifient rien, dont l'Italie est remplie. Il est assez singulier que ce soit sur de pareilles productions que les élèves doivent apprendre leur art; c'est comme si on étudioit la pureté de la langue dans la *Fleur des vertus*, dans les vies de Josaphat & de Balaam, ou dans de semblables livres.

Les sujets les plus favorables que la lecture puisse fournir à un peintre judicieux, sont sans doute ceux qui tout à la fois sont le plus généralement connus, donnent le plus de carrière aux passions, & renferment une plus grande variété de ces circonstances dont la rencontre en un même instant forme une seule action principale. L'histoire de Coriolan assiégeant Rome, telle que nous la décrit Tite-Live, en fournit un exemple illustre. Rien de plus beau que le fond même du tableau; il doit représenter la tente du général dans le camp des Volsques, le Tibre qui coule derrière la tente, & les sept collines, entre lesquelles domine le Capitole. On ne sauroit concevoir plus de variété qu'on n'en peut mettre dans les figures des sol-

Volume II.

R

dat, des femmes, & des enfans qui y sont pêle-mêle, & qui tous entrent dans la composition; il n'y en aura pas moins dans les diverses passions qui les agitent; les uns temoignent le désir qu'ils ont de voir lever le siège à Coriolan, les autres la crainte que cela n'arrive, quelques-uns leurs soupçons. Mais ce qu'il y a de plus pittoresque dans le tableau, c'est le groupe principal, c'est Coriolan déjà descendu de son tribunal pour embrasser sa mère, & retenu par la honte, lorsqu'elle lui dit ces mots: arrête, que je sache avant toute chose, si je vais embrasser mon fils ou mon ennemi (1). C'est ainsi qu'un sujet devenu aujourd'hui si commun pourra acquérir encore les grâces de la nouveauté, si le peintre prend pour guide ces écrivains qui par la beauté de leurs descriptions, savent orner, & rajeunir en quelque sorte, les sujets les plus anciens & les plus usés.

(1) *Sine, priusquam complexum accipio, sciam, inquit, ad hostem an ad filium venerim; captiva, materno in castris tuis sim.* Tit. Liv. Decad. I. Lib. 2.

De l'utilité des Conseils.

L'amitié d'un homme discret & savant que le peintre puisse consulter au besoin, ne lui fera pas moins utile que les livres; peut-être même le lui fera-t-elle d'avantage. Diomède, chargé d'aller reconnoître ce qui se passe dans le camp des ennemis, demande un compagnon, par la raison, dit-il, que deux voient mieux qu'un seul (1): & c'est à quoi Socrate fait allusion dans le *second Alcibiade*, quand il parle de deux hommes qui considèrent ensemble le même objet (2). Lors qu'Annibal se disposa à marcher vers l'Italie, il tâcha d'avoir avec lui un Lacédémonien qui entendit bien l'art de la guerre; & ce fut en suivant les conseils de cet homme expérimenté que quoiqu'inférieur en forces & en nombre, il ne laissa pas de faire périr tant de Consuls, & tant de légions (3). Jules-César lui-

R 2

(1) *εἶναι δὲ ἑκατόμηνω.*

(2) *εἶναι δύο σκοπομένην.*

(3) *Nec minus Annibal petiturus Italiam Lacedamonium doctorem quasivit armorum, cujus*

même, le plus grand des mortels, dans le temps de la guerre civile, consultoit Oppius & Balbus sur les moyens de jouir longtemps de la victoire (1). Après de tels exemples qui oseroit assez présumer de soi pour vouloir uniquement se décider par ses propres lumières, & sans emprunter celles d'autrui, soit dans les opérations de la guerre, soit dans les affaires d'état, soit dans les ouvrages de génie? Cette témérité seroit encore plus blâmable dans un art comme la Peinture, qui renferme tant de parties différentes, dont chacune est enveloppée de si grandes difficultés qu'il suffit à un artiste d'exceller dans une seule de ces parties pour se faire un nom.

Fontenelle avoit coutume de dire qu'autant il étoit ennemi juré des manuscrits, autant il étoit ami des ouvrages im-

monitis tot consules tantasque legiones inferior numero ac viribus interemit. Veget. de re milit. in Prol. Lib. III.

(1) *Id quemadmodum fieri possit, nonnulla mihi in mentem veniunt, & multa reperiri possunt: de his rebus rogo vos, ut cogitationem suscipiatis. Cic. Lib. X. Ep. ad Atticum.*

primés (1) : il entendoit par là qu'il ne faut pas épargner les conseils, ni cacher la vérité à un homme qui vous consulte sur ses ouvrages avant de les donner au public ; mais que celui qui vient à vous avec un beau livre bien imprimé, loin de vous demander des conseils, ne s'attend qu'à des éloges. Il en est de même du peintre qui attend, pour vous demander conseil, que son tableau soit verni. Un artiste judicieux consultera son ami sur l'esquisse qu'il aura faite avant de rien tracer sur la toile, ou plutôt sur ses différentes esquisses, & sur ses cartons, afin de n'être pas obligé de remanier & de tourmenter les couleurs. Alors cet ami pourra lui donner de grandes lumières pour perfectionner son ouvrage ; il l'avertira, par exemple, si dans les membres de ses figures il est tombé dans le défaut si commun aux peintres, de se servir eux-mêmes de modèles : il examinera avec lui si dans l'action qu'il veut ex-

R 3

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie & des œuvres de M. de Fontenelle.* Amsterdam 1759. p. 86.

primer, il a saisi le point le plus intéressant & le plus favorable à son art; si ce qu'il y a ajouté est convenable; surtout si le sujet est traité avec bienséance, d'une manière savante, & selon les règles du Costume. Le Pouffin, si exact & si châtié en cette partie, avoit recours à Bellori, au commandeur del Pozzo, & au cavalier Marin. Thaddée Zuccheri, dans les inventions pittoresques dont il orna le château de Caprarola, prit pour guide le savant Annibal Caro. Le grand Raphaël consultoit, entr'autres, le comte de Castiglione (1),

(1) *Raphaël d'Urbain au Comte Balthasar Castiglione.*

„ M. le Comte, j'ai fait plusieurs dessins
 „ d'après vos idées. J'ai réussi, si tout le monde
 „ de ne me flatte pas. Mais je ne suis pas satisfait
 „ de moi-même, parce que je crains de
 „ ne vous pas satisfaire: je vous envoie ces des-
 „ sins, & je vous prie d'en choisir un, suppo-
 „ sé qu'il y en ait un qui vous plaise. Le Pape
 „ m'a fait beaucoup d'honneur; mais en même
 „ temps il m'a chargé d'un pesant fardeau; c'est
 „ le soin de la construction de l'église de Saint
 „ Pierre. J'espère cependant n'y pas succom-
 „ ber; d'autant plus que le modèle que j'en ai fait,
 „ a été du goût de Sa Sainteté, & a eu l'approu-

quoiqu'il ne fût pas lui-même sans lettres, & qu'il écrivît avec autant d'élégance qu'il dessinoit correctement : en quoi il ressembloit à ces fameux artistes de la Grèce qui ne s'acquirent pas moins de gloire par leur éloquence que par leurs ouvrages (1). Le père de notre

R 4

„ bation de quantité de personnes très-éclairées.
 „ Mais je porte mes vues plus loin. Je vou-
 „ drois trouver les belles formes des anciens
 „ édifices ; je ne fais si dans mon vol j'aurai le
 „ sort d'Icare. Vitruve me fournit de grandes
 „ lumières, mais que je ne crois pas suffisantes.
 „ Je me regarderois comme un grand artiste, si
 „ je croyois seulement la moitié des choses obli-
 „ geantes que vous m'écrivez au sujet de ma Ga-
 „ larée ; mais je les dois à votre amitié plutôt
 „ qu'à l'exakte vérité. Pour peindre une belle
 „ il faudroit voir plusieurs belles, & que vous
 „ m'aidassiez à faire un bon choix. Mais com-
 „ me les jugemens sensés ne sont pas plus com-
 „ muns que les belles femmes, je m'en tiens à
 „ certaine idée qui me vient dans l'esprit. Je
 „ ne fais si elle renferme les grâces de l'Art,
 „ mais je vous proteste que je ne néglige rien pour
 „ y atteindre. J'ai l'honneur &c.

(1) *Gloriantur Athenæ armamentario suo,
 nec sine causa: est enim illud opus & impensa &*

Poësie, qu'on dit avoir assez bien entendu le dessin (1), étoit l'ami intime & le conseil du Giotto, qui a remis la Peinture dans son ancien lustre. Les peintres qui après Buonarotti & Vinci, soutinrent l'honneur de l'école de Florence, alloient consulter Galilée, comme leur oracle. Ce grand philosophe à un profond savoir joignoit le goût le plus exquis, & une adresse de main plus que médiocre (2).

Si l'Espagnolet de Bologne eût consulté de pareils personnages, il n'auroit pas représenté le Centaure Chiron qui détache une ruade à Achille, parce qu'en tirant de l'arc Achille n'avoit pas frappé au but; & il n'auroit pas destiné un pareil

elegantia visendum. Cujus architectum Philonem ita secunde rationem institutionis suæ in theatro reddidisse constat, ut disertissimus populus non minorem laudem eloquentiæ ejus quam arti tribuerit. Valer. Max. Lib. VIII. Cap. 12. ex. ext. 2.

(1) Vasari, vie du Giotto, & Dialogue sur la Peinture, de Louis Dolce, p. 130. édit. de Florence 1735.

(2) *Vie de Galilée* par Viviani.

tableau au prince Eugène. Si les peintres de l'école de Venise eussent eu de tels amis pour les conseiller, ils n'auroient pas pris, dans leurs ouvrages, des licences si enormes, & n'auroient pas si fort manqué au Costume.

*De l'importance du jugement
du Public.*

Il faut qu'un peintre se mette bien dans l'esprit qu'il n'est point de meilleurs juges de son art que les véritables amateurs, & le public (1). Malheur aux productions

R 5

(1) *Omnes enim tacito quodam sensu, sine ulla arte aut ratione, quæ sunt in artibus ac rationibus recta ac prava, dijudicant; idque cum faciunt in picturis, & in signis. . . . Cic. de Orat. Lib. III n. 50. Mirabile est enim, cum plurimum in faciendo intersit inter doctum & rudem, quam non multum differat in judicando. Ars enim, cum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac deleat, nihil sane egisse videtur. Id. ibid. n. 51. Ut enim pictores, & ii qui signa fabricantur, & vero etiam poetæ, suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut si quid reprehensum sit a pluribus, id corrigatur; hique & secum &*

de l'Art dont toute la beauté n'est que pour les artistes, dit un grand homme, qui parcourt d'un vol d'aigle toute la région des sciences (1). Baldinucci raconte un trait assez ridicule d'un peintre Florentin. Certain gentilhomme, considérant un tableau de cet artiste, lui dit que la main d'une telle figure n'étoit pas bien placée, qu'elle paroïssoit même estropiée. Le peintre prit alors un crayon, & le présentant au gentilhomme, dessinez-la donc, dit-il, comme vous voulez qu'elle soit. L'autre répliqua qu'il n'étoit pas de la profession, & qu'il ne savoit pas dessiner. L'artiste qui l'attendoit là, pourquoi donc, répartit-il, n'étant pas du métier, trouvez-

eum aliis, quid in eo peccatum sit, exquirunt: sic aliorum judicio permulta nobis & facienda, & non facienda, & mutanda & corrigenda sunt. Id. de Offic. Lib. I. n. 41. Ad picturam probandam adhibentur etiam infirmi faciendi, cum aliqua solertia judicandi. Id. de optimo genere Orat. n. 4. Namque omnes homines, non solum architecti, quod est bonum, possunt probare. Vitruv. Lib. VI. Cap. 11.

(1) M. d'Alembert. dans l'éloge de M. de Montesquieu.

vous à redire aux ouvrages des maîtres de l'Art (1)? Comme s'il falloit savoir dessiner une main aussi bien que le Pésarese, pour connoître si un peintre, en la dessinant, l'a estropiée ou non (2). Il y a bien plus

(1) *Notice des maîtres de dessin depuis Cimabué jusqu'à présent*, elle renferme l'espace de trente ans, depuis 1580 jusqu'à 1610. Dans la *vie de Fabrice Boschi*.

(2) On ne peut pas appliquer à tout les cas ce que dit Donatelli à Philippe, prends du bois & travaille; parce que l'autre pourroit répondre: il est vrai que je ne fais pas mieux faire, mais je vois bien que tu fais mal. Il y a à ce sujet un beau passage de Denis d'Halicarnasse, dans le jugement qu'il porte sur l'histoire de Thucydide. Quoique nous n'ayons pas, dit-il, cette délicatesse & cette vivacité d'esprit qu'on admire dans Thucydide, & dans les autres grands écrivains; nous ne sommes pas pour cela privés de discernement. Ceux qui n'égalent ni Apelle, ni Zeuxis, ni Protogène, ne laissent pas d'avoir la liberté de dire leur avis sur les ouvrages de ces grands artistes; & il na jamais été défendu de prononcer sur les productions de Phidias, de Polyclète, & de Myron, quoiqu'on n'approchât pas de leurs talens. Souvent un homme borné juge aussi bien qu'un savant des objets qui sont du ressort des sens. Charles Dati, *Apostille* XI. *vie d'Apelle*.

de sagesse dans la conduite d'un certain peintre de Venise: quand quelque bon homme venoit dans son atelier, il lui demandoit ce qu'il pensoit du tableau qui étoit sur son chevalet: si le bon homme, après l'avoir bien considéré, répondoit qu'il ne se connoissoit pas en peinture; cela suffisoit à l'artiste pour lui faire effacer le tableau, & le recommencer. Tout le monde ne fait pas les finesses de l'Art; mais il n'y a personne qui ne soit en état de juger si une figure est embarrassée ou dégagée dans ses mouvemens, si les carnations sont fraîches, si la draperie convient, si l'action & l'expression sont telles qu'elles doivent être. Il ne faut pas de grandes discussions, ni de longs raisonnemens, pour prononcer juste sur la représentation des choses que l'on sent, ou que l'on a continuellement sous les yeux. Peut-être même que la décision de l'artiste ne seroit pas si saine: comme il a sa manière favorite de placer les figures, de les draper, de les colorier, & qu'il ne voit ni n'opère que d'après un système à lui, il rapporte tout à une seule forme, & blâme

tout ce qui s'en écarte. Sans parler de l'envie qui peut les aveugler, le peintre jugera plutôt d'après Paul-Véronèse ou le Guerchin, l'écrivain d'après Boccace ou Davanzati, que d'après le sentiment & la nature. Il n'en est pas de même de l'amateur, & du (1) public, qui sont libres des préjugés de l'école. Tarpa ne faisoit point de vers; & cependant aucun ouvrage poétique n'étoit placé dans la bibliothèque d'Apollon Palatin, sans son approbation. Ce n'est pas une assemblée d'auteurs qui a donné à Armide, au Misanthrope, & à Athalie le premier rang parmi les pièces du Théâtre François. Les Académies de Peinture, quoique composées d'artistes, n'en sont pas moins sujettes à porter des jugemens faux; vu surtout que ceux qui sont à leur tête, ne parviennent souvent à ce poste que par faveur, & par de sourdes pratiques. Cet abus n'est pas nouveau, & les temps qu'on re-

(1) „Je ferois souvent plus d'état de l'avis „d'un homme de bon sens qui n'auroit jamais „manié le pinceau, que de celui de la plupart „des peintres“. De Piles Rem. 50. sur le poëme de *Arte graphica* de Du Fresnoi.

garde comme les plus heureux pour les Arts, ont vu les ignorans occuper des places qui n'étoient dues qu'aux sçavans (1). De là vient sans doute que de tant d'Académies que la libéralité des princes a fondées en Italie, en Allemagne, & en France, pour l'avancement de la Peinture, il n'est encor sorti aucun sujet qu'on puisse mettre en parallèle avec nos anciens maîtres. Ceux-ci se propoisoient, dans leurs études, un tout autre but que de plaire au chef de l'Académie; ils ne mandioient pas sa prote-

(1) *Quoniam autem . . . animadverto potius indoctos quam doctos gratia superare, non esse certandum judicans cum indoctis ambitione, potius his præceptis editis ostendam nostræ scientiæ virtutem.* Vitruv. in Proœmio Lib. III.

„Excusez-moi, s'il vous plait; car vous „n'avez pas encore bien senti ce que c'est que „d'être privé de sa liberté, & d'être obligé a des „protecteurs qui ensuite &c.“ *Lettre de Raphaël à M. François Raibollini dit le Francia.*

„Si les autres cinq livres tardent à paroître, „qu'on ne s'en preenne pas à moi; c'est l'effet du „peu de bonheur que j'ai avec les princes, qui „prodiguent leurs richesses, comme tout le monde fait. Leurs ministres en sont souvent la „cause.“ *Seb. Serlio à la fin du Livre III.*

Etion; ils ne se faisoient pas une loi de suivre aveuglément sa manière, comme il arrive si souvent aujourd'hui: ne consultant que leur génie ils s'attachoient à celle qui lui étoit conforme; & ils ne risquoient pas leur fortune en agissant ainsi. Ils cherchoient non pas à flatter leur maître, mais à plaire au public. On s'est apperçu depuis quelque temps en France du tort que fait à l'art de peindre cette dépendance d'un directeur, & cette espèce de tyrannie qu'il exerce sur les élèves. En peu d'années la manière du chef s'étoit répandue dans les ouvrages de la jeunesse, & toute l'école Françoisse s'en trouvoit infectée. Il y a apparence que c'est ce qui à la fin a fait prendre le sage parti d'exposer les tableaux des Académiciens, dans une salle, à la vue & au jugement du public, à ce même jugement auquel Phidias (1), Apelle (2), le Tintoret, & tant d'autres grands maîtres, anciens & modernes, sou-

(1) Ἐπεὶ καὶ Φειδίαν φασὶν ὕμνῳ ποιῆσαι &c.
Lucian. de Imaginibus.

(2) Idem (Apelles) *perfecta opera proponebat pergula transeuntibus, atque post ipsam ta-*

mettoient leurs productions. C'est au grand jour d'une place publique, a dit quelqu'un, qu'on découvre les moindres défauts, & qu'on reconnoît la vraie beauté. Le public, il est vrai, se laisse quelquefois séduire à l'appât de la nouveauté, & au faux éclat des vains sophismes; mais bientôt, ramené au sentiment naturel, se rendant à l'autorité des esprits éclairés, libre de toute partialité, il juge sainement du mérite des artistes. Sans savoir ce que c'est que le contraste du jour & des ombres, sans s'embarrasser du différent goût des teintes, ni du faire de tel ou de tel maître, il décide tant sur le detail des parties que sur l'ensemble d'un tableau; & sa décision est sans appel. C'est lui qui encouragea le Titien à marcher sur les traces du Giorgion, & à suivre fidèlement la nature. C'est lui qui démentit solennellement le faux jugement que certains chanoines, réunis en corps, avoient porté sur une célèbre production de Vandyck,

bulam latens vitia, quæ notarentur, auscultabat, vulgum diligentiorẽ judicem, quam se præferens.
C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 10.

dyck , & couvrit de honte le mauvais goût du Chapitre (1). C'est lui qui mit la Communion de St Jérôme à côté de la Transfiguration de Raphaël, malgré les cris que les rivaux du Dominiquin jetèrent d'abord contre cet ouvrage si parfait (2). En un mot, comme c'est le public qui, à proprement parler, est le premier maître du peintre, il est juste qu'il en soit le juge suprême.

*De la Critique nécessaire au
Peintre.*

Un artiste qui aspire à réunir tous les suffrages en faveur de ses productions, ne doit pas, pour rendre justice au mérite des autres maîtres, attendre qu'ils aient cessé de vivre; il ne doit pas non plus faire difficulté de blâmer les défauts des morts, dans les cas où la raison l'exige. Il ne se laissera jamais égarer par un amour aveugle ou pour son école ou pour sa patrie. Éclairé

(1) *Descamps*, vies des peintres Flamands, Tome II, dans la vie de Vandyck.

(2) *Bellori*, dans la vie du Dominiquin.

par la science, la vérité le guidera dans la place qu'il assigne à chaque peintre, & dans le jugement qu'il porte de son faire & de sa manière. Cette façon de juger du mérite & des ouvrages des autres ne peut que lui être très-avantageuse à lui-même. Elle lui sera d'autant plus nécessaire, qu'il n'apprendra rien ou très-peu de chose sur les talens de ses confrères dans les nombreux écrits de ceux qui nous en ont donné les vies. Ennemis de la brièveté judiciaire & instructive de Pline, ils se plaisent à vous ennuyer par l'énumération des bons tours qu'ont joué tels & tels peintres, des fadaïses qu'ils ont dites, & de tous les ouvrages qu'ils ont composés. Pour ce qui est de leurs qualités relatives à la Peinture, ils n'en parlent presque pas; quoique ce soit le point le plus important. D'ailleurs les louanges qu'ils leur prodiguent à tout propos, sont des louanges vagues, & qui ne les caractérisent pas: elles ressemblent à celles que l'Arioste donne, dans son poëme, au principaux maîtres de son temps: *les deux Dossi, & celui qui n'excelle pas moins dans la Sculpture que dans la*

Peinture; Michel-Ange, demi Dieu plutôt que simple mortel (1), Bassien, Raphaël, & le Titien qui ne fait pas moins d'honneur à Cardore que les deux autres à Venise & à Urbin.

En quelque lieu donc que le jeune peintre se trouve, qu'il examine les tableaux des meilleurs artistes; mais qu'il les examine d'un œil critique, & qu'il en observe les beautés comme les défauts. Le divin Achille n'avoit pas tout le corps invulnérable; le poëte divin qui l'a chanté, n'étoit pas lui-même sans tache: ils n'ont été, ni l'un ni l'autre, entièrement plongés dans les eaux du Styx: l'homme le plus parfait est celui qui a le moins d'imperfections (2). Ici, dira le jeune peintre, le dessin n'est point

S 2

(1) L'Arioste dit, Ange divin plutôt que simple mortel, *più che mortal angel divino*; sur quoi un Anglois remarque: „this praise is excessive, not decisive; it carries no idea.”

(2) *Optimus ille est,*
Qui minimis urgetur. Horat. Lib. I. Sat. 3.

Whoever thinks a faultless piece to see,
Thinks what ne'er was, nor is, nor e'er shal be.
Pope, Essay on Criticism.

correct, les contours ne sont pas bien prononcés; là les règles de la Perspective sont violées, le clair-obscur est faux, ou la manière y paroît trop: mais, d'un autre côté, on y voit un pinceau hardi, un coloris moëlleux, des draperies légères des groupes bien disposés, des contrastes tout à la fois naturels & savans. Heureux qui pourroit réunir la décence & l'expression de ce peintre avec le coloris & l'entente des ombres de cet autre, la grâce & le savoir partagés entre ces deux, la symétrie de celui-ci, & le beau naturel de celui-là!

De la Balance des Peintres.

D'après toutes ces observations, le jeune artiste se formera une idée juste, & telle qu'on doit l'avoir, de ceux qui tiennent le premier rang dans son art. Le célèbre de Piles, dont les écrits ont répandu tant de jour sur la Peinture, pour réduire cette idée à plus de précision, s'avisa de faire une espèce de balance pittoresque, par le moyen de laquelle on pût peser, à un

scrupule près, le mérite & le talent de chaque peintre. Il la divisa en quatre parties, Composition, Dessin, Coloris, & Expression: & dans chacune de ces parties il assigna à chaque peintre le degré qu'il crut lui convenir, selon qu'il s'approchoit plus ou moins du vingtième degré, qui suivant lui est la marque de la dernière perfection, le point de l'excellence: de manière que la somme des nombres, qui dans ces quatre parties expriment le mérite de tel artiste, servît à faire connoître la totalité de ses talens dans l'Art, & que par là on pût voir en quelle proportion l'un est par rapport à l'autre. Un fameux Mathématicien de nos jours a proposé plusieurs difficultés sur cette façon de calculer. Il prétend, entr'autres choses, que c'est le produit de ces nombres, non pas leur somme, qui est la véritable expression du mérite du peintre (1). Ce n'est pas ici

S 3

(1) Voyez les *Remarques sur la Balance des Peintres de M. de Piles*, telle qu'on la trouve à la fin de son *cours de Peinture*, par M. de Mairan. Mémoires de l'Académie des Sciences 1753.

bien près. Ses productions sont telles que souvent ceux qui les considèrent, n'ont pas le temps de louer ni d'admirer l'art du peintre, ni même d'y faire attention ; tant ils sont saisis & enlevés par l'action même, à laquelle ils croient réellement assister. Il faut convenir que Raphaël est bien digne du titre de divin que toutes les nations s'accordent à lui donner. Est-il quelqu'un qui le mérite autant que lui ? Qui a jamais eu plus de justesse & de dignité dans l'invention, plus de correction dans le dessin ? Qui a su peindre aussi bien la belle nature ? Qui a su, comme lui, mettre dans ses tableaux & l'expression la plus animée,

Et la grâce, plus belle encor que la beauté ?

Ce dernier mérite est un des plus grands, comme Charles Maratti l'a fait sentir dans son estampe de l'École, où caractérisant tout ce que le peintre doit savoir pour exceller dans son art, il a placé les trois Grâces dans le haut, avec cette inscription : *sans nous tout travail est inutile*. En effet, sans elles, le plus beau jour de la Peinture est obscur, toute attitude est fade & insipide,

tout mouvement est lourd & pesant. Les Grâces donnent aux choses je ne sais quel attrait indéfinissable, mais dont le triomphe est infaillible. Maratti les a placées au haut de l'estampe descendant du ciel, pour faire voir que la grâce est réellement un don du Ciel, & que ce bijou qui rehausse si fort le prix de toute chose, quoiqu'il puisse être poli & perfectionné par le travail & par l'étude, ne s'acquiert point à force d'étude & de travail.

Quoique Raphaël pût, ainsi qu'Apelle, à qui il ressembloit par tant d'autres endroits, se vanter que personne ne l'égaloit du côté de la grâce qui brille dans ses ouvrages (1), il eut pourtant pour rivaux le Parmesan & le Corrège. Mais l'un manque souvent à la justesse des proportions; l'autre ne saisit presque jamais l'exactitude

S 5

(1) *Præcipua ejus (Apellis) in arte venustas fuit, cum eadem ætate maximi pictores essent: quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam Venerem dicebat, quam Græci Charita vocant: cetera omnia contigisse, sed hac soli sibi neminem parē. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV. Cap. 10.*

du contour ; & tous les deux tombent ordinairement dans l'affectation, surtout le premier. Il est vrai qu'on peut presque tout pardonner au Corrège, en faveur de la noblesse de sa manière, de la vivacité & de l'action qu'il a su donner à ses figures, de la douceur & de l'harmonie de son coloris, de ce finiment qui même de loin produit le plus grand effet, de cette facilité inimitable, & de cette délicatesse de pinceau qui font croire que ses ouvrages ont été faits en un jour, & qu'on les voit dans un miroir. Rien ne le prouve mieux que le fameux tableau de Saint Jérôme qui est à Parme, le plus beau morceau de peinture qui peut-être soit sorti de la main des hommes. Il a la gloire d'avoir été le premier qui ait peint des raccourcis ; ce que Raphaël lui-même n'osa pas entreprendre. C'étoit d'ailleurs un homme tout uni, & ses mœurs étoient aussi simples que ses talens étoient rares.

Quoique Baroque eût fait ses études à Rome, on reconnoît dans ses ouvrages la manière du Corrège. Il ne donnoit aucun coup de pinceau que d'après le natu-

rel. Pour ne pas perdre ses masses il agencoit, sur son modèle, les plis de ses draperies, qu'il faisoit très-amples. Il eut une grande douceur de pinceau, & mit une parfaite harmonie dans ses couleurs. Il est pourtant vrai qu'il altéra quelquefois les teintes naturelles par le cinnabre & l'azur; & pour les trop unir, il fit souvent disparoitre le corps des objets, en les laissant indécis. A l'égard du dessin, le travail chez lui l'emportoit de beaucoup sur le talent & la facilité naturelle. Dans ses airs de tête il rechercha les grâces de l'école Lombarde plutôt que l'élégance des Grecs, & de Raphaël son compatriote.

Michel-Ange n'eut rien de gracieux. Dessinateur savant, profond, & un peu rude, ses attitudes étoient fières. Il introduisit dans la Peinture les sujets les plus terribles.

Jules-Romain, génie hardi, savant & sublime dans ses idées, parut suivre plutôt la grandeur & le feu de Michel-Ange que la beauté naturelle, & l'élégance de Raphaël, qui avoit été son maître.

Spranger & Goltzius, chefs de l'école Allemande, voulurent aussi suivre cette manière grande & fière ; mais ils donnerent à leurs figures des attitudes extraordinaires, des contours peu naturels, des formes outrées, & croyant bien faire ils tombèrent dans le ridicule de la charge.

La plupart des peintres de l'école de Florence marchèrent aussi sur les traces de Michel-Ange, mais avec plus de jugement & de retenue. André del Sarto jugea à propos de prendre une autre route, & se fit une méthode particulière. Observateur exact de la nature, il excella dans la façon de draper, & dans la suavité du coloris. Il seroit peut-être regardé comme le premier des peintres Toscans, si Frère Barthélémi, disciple tout-à-la fois & maître de Raphaël, ne lui disputoit cet honneur. Le tableau de St Marc, qui est au palais Pitti, suffiroit pour sa gloire ; on voit dans cet ouvrage toutes, ou presque toutes les qualités qui forment un artiste habile.

Le Titien, qui eut le Giorgion pour guide, est un peintre universel. Il n'a

jamais été au-dessous des sujets qu'il a voulu traiter, & tout ce qu'il a entrepris d'imiter, il l'a rendu avec la plus grande vérité. Quoique peut-être quelques artistes l'aient surpassé dans le goût du dessin, il est d'ordinaire très-correct dans ses figures de femmes, & les plus grands artistes ont étudié ses figures d'enfans (1). Personne ne peut lui disputer l'excellence du coloris, ni lui être comparé pour les portraits, & pour les paysages. Il étudia, extrêmement la belle nature, & le vrai, qu'il ne perdit jamais de vue: il eut des attentions infinies pour convertir en substance de chair, s'il m'est permis de me servir de cette expression, les couleurs qu'il avoit sur la palette. Mais son plus grand travail consistoit, à ce qu'il disoit lui-même, à couvrir & à cacher le travail; à quoi il réussit parfaitement: il fut si bien le cacher que ses figures semblent pleines de vie; on diroit qu'elles sortent des mains de la Nature, & non de celles de l'Art. Il a eu deux manières,

(1) Voyez la vie du Poussin, & celle de François Flamand, par Bellori.

sans parler d'une troisième, qu'il se forma dans un âge déjà avancé. La première est très-bien conduite: on ne peut pas dire la même chose de la seconde; mais elles sont bonnes l'une & l'autre. Le chef-d'œuvre de la première est le *Christ della Moneta*, dont on voit tant de copies, & qui depuis peu est sortie d'Italie pour aller enrichir l'Allemagne. Les meilleures pièces de la seconde sont la *Vénus* de la galerie de Florence, rivale de la fameuse statue Grecque admise dans le même palais; & l'incomparable tableau de *St Pierre Martyr*, dans lequel les plus grands maîtres avouent qu'ils n'ont pas trouvé une ombre de défaut. La fortune du Titien répondit à ses talens. Charles V eut pour lui la même considération que Leon X eut pour Raphaël, François I pour Léonard de Vinci, qui mourut entre les bras de ce monarque, & Henri VIII pour Holbein, qui ne le cédoit pas à Vinci dans la pratique, & qui est sans contredit le premier de l'école Allemande.

Dans ce même temps, si favorable à la Peinture, Jacques Bassan se distingua par

la force de son coloris, peu d'artistes l'ont égalé dans cette juste distribution des jours qui partant d'un objet réfléchissent sur l'autre, & dans ces heureux contrastes qui font réellement briller & resplendir certaines parties d'un tableau. Il put se vanter d'avoir trompé un maître tel qu'Annibal Carache de la même façon dont Parrhasius trompa autrefois Zeuxis (1) : il eut aussi la gloire que ce fut de lui préférablement à tout autre, que Paul Véronèse voulut que son fils apprît les principes du Coloris.

Paul Véronèse fut comme le créateur d'une nouvelle manière, qui attira bientôt les yeux de tout le monde. Peu correct dans le dessin, sans égard pour le Costume, il fit voir dans ses productions une facilité de pinceau, & une légèreté de touche, qui enchantent. Tout ce qu'il voyoit d'agréable, tout ce que son imagination enfantoit de curieux, il en embellissoit ses ouvrages. Il ne négligea rien de tout ce qui pouvoit contribuer à les rendre extraordinaires, magnifiques, nobles,

(1) Voyez Bellori, dans la vie d'Annibal Carache.

riches, dignes des plus grands seigneurs, & des princes, à qui son pinceau paroïssoit particulièrement voué. Quelque plaisir que donne la vue de ses tableaux, toujours ornés de somptueux & de beaux édifices ; on n'est pas encore satisfait ; on voudroit les habiter ces édifices, les parcourir à son gré, en visiter les endroits les plus cachés. Tout charme dans ses productions, & l'on peut dire qu'il fait aimer jusqu'à ses défauts (1). Son mérite a eu, dans tous les temps, les plus grands admirateurs ; mais il est à présumer qu'il eût été bien plus flatté d'entendre les éloges que le Guide ne se laissoit point de lui donner.

Le Tintoret ne le cède à aucun peintre de l'école de Venise dans les ouvrages où il n'est pas sorti de sa méthode ordinaire, & qu'il n'a pas strapassonnés. Il brille surtout dans ceux où il a voulu étaler son savoir, & particulièrement dans le tableau du Martyre qui est à l'école de Saint Marc : le dessin, le coloris, la composition,

(1) *In quibusdam virtutes non habent gratiam, in quibusdam vitia ipsa delectant.* Quintil. Instit. Orat. Lib. XI Cap. 3. in fine.

tion, les effets du jour, le mouvement, l'expression, tout en un mot y est porté au plus haut degré. A peine ce tableau parut - il aux yeux du public, qu'il n'y eut qu'un cri d'admiration. L'Arétin lui-même, ce grand ami du Titien qui par jalousie avoit chassé le Tintoret de son école, ne put s'empêcher d'élever cet ouvrage jusqu'aux nues: il écrivit au Tintoret que son tableau avoit arraché les applaudissemens de tout le monde; qu'il n'y avoit point de nez, quelqu'enchiffrené qu'il fût, qui ne sentît la fumée de l'encens qu'on lui offroit: tout ajoute-t-il, y paroît réel, & vrai, plutôt que feint & imité: vous seriez heureux, si vous pouviez tempérer votre feu, & votre vitesse dans l'exécution, par un peu plus de patience (1).

Après ces génies supérieurs qui n'eurent pour guide que la nature, ou du moins ses plus parfaites imitations, telles que les statues Grecques, parurent ces autres artistes, moins les disciples de la nature que de ces maîtres

(1) Lettre 65. Tome III du Recueil de Lettres sur la Peinture, la Sculpture & l'Architecture,

mêmes, qui peu de temps auparavant avoient rétabli l'art de peindre, & lui avoient rendu son premier lustre. De ce nombre furent les Caraches, qui tâchèrent de réunir, dans leur manière, les qualités des plus fameuses écoles d'Italie, & d'en fonder une nouvelle qui ne cédât ni à la Romaine pour l'élégance des formes, ni à la Florentine pour la profondeur du dessin, ni à la Vénitienne, ou à la Lombarde, pour le coloris. On pourroit presque dire que ces écoles sont comme les métaux primitifs à l'égard de la Peinture ; & que les Caraches, en les fondant, en ont formé le métal de Corinthe, qui est noble à la vérité, & beau à voir, mais qui n'a ni la ductilité, ni le poids, ni le brillant de ceux dont il est composé. La plus grande louange qu'on donne aux ouvrages des Caraches, ne se tire pas d'un certain caractère original, fondé sur l'imitation de la nature ; mais de la ressemblance qu'on leur trouve avec le faire du Titien, de Raphaël, du Parmesan, du Corrège &c. Au reste les Caraches eurent soin de procurer à leur école tous les secours que la

science peut fournir. Ils étoient bien persuadés que l'Art guidé par le hasard, ou par la fougue de l'imagination, ne produit rien de bon; que l'Art, en un mot, n'est que l'habitude d'agir suivant des principes raisonnables & solides(1). On enseignoit dans leur école la Perspective, l'Anatomie, & tout ce qui pouvoit contribuer à montrer le bon chemin aux élèves. C'est la principale raison pourquoi il n'est sorti d'aucune école autant d'habiles artistes que de l'école de Bologne.

Ceux qui tiennent le premier rang dans cette école, sont le Dominiquin, & le Guide; l'un profond dans son art, & savant observateur de la nature; l'autre inventeur de cette manière noble & délicate qu'on admire surtout dans la beauté touchante qu'il sut donner aux visages des femmes. La réputation du second alla plus loin que celle des Caraches; & le premier les surpassa en effet.

T 2

(1) Ἡ μὲν οὖν τέχνη..... ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικὴ ἐστίν. Aristot. Eth. Lib. VI Cap. 4.

François Barbieri, dit le Guerchin, reçut ses premières instructions dans cette école; mais ensuite il se forma une manière particulière, fondée sur le naturel & sur le vrai, sans choix pour les formes, & chargée d'un clair-obscur capable de donner aux objets le plus grand relief, & de les rendre palpables. C'est véritablement au Caravage, le Rembrant de l'Italie, qu'est due cette manière, que Piazzetta & Crespi ont fait revivre de nos jours. Le Guerchin abusâ de la réponse de ce Grec qui, lorsqu'on lui demanda qui étoit son maître, montra les gens qui passoient dans la rue. La distribution de son clair-obscur est faite avec tant d'intelligence que quoi-qu'il n'imitât que ce que la nature a de plus défectueux & de plus bas, la force de ses tableaux séduisit le Dominiquin & le Guide?¹¹

Deux célèbres Espagnols suivirent le faire du Caravage. L'un est Vélasquez, chef de l'école de cette nation; & l'autre Ribéra, qui vécut parmi nous. C'est de ce dernier qu'apprirent les principes de l'Art le capricieux Salvator Rosa, & Luc

Jordans, ce génie fécond qu'on appelle le Protée & le foudre de la Peinture.

Rubens, chef de l'école Flamande, tient un rang mitoyen entre les peintres de celle de Bologne, & les principaux des autres écoles d'Italie. Homme d'un esprit élevé, il fut tout à la fois peintre & ambassadeur chez une nation qui peu de temps après éleva un de ses plus grands poètes à la dignité de Secrétaire d'état. La Nature avoit donné à Rubens un esprit vif, & une grande facilité, qu'il seconda par la culture, & par un savoir profond. Il étudia nos peintres, surtout le Titien, le Tintoret, le Caravage, & Paul Véronèse: il a quelque chose de tous ces maîtres, de façon pourtant que l'on voit toujours dominer chez lui une manière qui lui est propre, & dont la force & la noblesse font le caractère. Il fut dans ses mouvemens plus modéré que le Tintoret, dans le clair-obscur plus doux que le Caravage. Ses compositions ne furent pas si riches que celle de Paul Véronèse, ni sa touche si agréable: dans ses carnations il fut toujours moins vrai que le Titien, & moins délicat que Vandyck

son élève. A l'exemple des anciens, il parvint, avec peu d'ingrédients, à composer une variété incroyable de teintes. Il donna à ses couleurs une pureté & une harmonie qu'on croiroit incompatibles avec tant de force & de vivacité. Dans un pays qui après l'Italie est le plus fertile en peintres, il se trouve à la tête d'une nuée de maîtres, & son nom retentit dans toutes les bouches. Il auroit la même réputation parmi nous, si la Flandre lui eût fourni de plus beaux objets, ou qu'il eût su les corriger sur les modèles que la Grèce nous a laissés.

C'est à ces modèles que s'attacha le Poussin, le premier des peintres François. Il alla sur les anciens marbres chercher l'Art du dessin, qui y est assis pour dicter aux modernes ses lois souveraines, ainsi que s'exprime un savant homme. Il n'épargna ni application, ni travail, ni soins, pour bien choisir ses sujets, les composer, les animer, leur donner de la force. Il auroit égalé Raphaël, dont il suivoit les traces, si l'étude pouvoit donner le beau naturel, la grâce, la délicatesse, la vivacité. Mais au fond il ne parvint qu'à exécuter,

avec beaucoup de peine, ce que Raphaël exécutoit avec une grande facilité : les figures de l'un semblent contrefaire ce que font les figures de l'autre.

De l'Imitation.

Le peintre doit considérer attentivement toutes ces différentes manières, les comparer l'une à l'autre, & les peser à la balance de la raison & de la vérité. Mais il doit aussi bien prendre garde de ne pas s'attacher tellement au faire d'un maître qu'il se borne uniquement à l'imiter ; car en ce cas, au dire d'un savant artiste, qui se sert d'une expression dans le goût du Dante, on le regardera comme le petit-fils non comme le fils de la Nature (1).

Qu'on imite le genre, jamais l'espèce. Qu'on choisisse, selon son goût naturel, ou de peindre avec hardiesse, comme le Tintoret & Rubens, ou de finir ses ouvrages, comme le Titien, & Léonard de Vinci :

T 4

(1) Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*. Chap. 25.

L'imitation sera alors digne de louange. Ainsi le Dante ne s'amusa point à imiter les expressions particulières de Virgile ; il prit de lui la versification hardie & aisée, ce beau style, en un mot, qui lui a fait tant d'honneur : au lieu que la plupart de nos poètes du seizième siècle qui se sont bornés à piller les expressions & les images de Pétrarque, & ont fait de vains efforts pour sentir comme lui, se sont acquis peu de gloire.

Il est pourtant vrai qu'un habile homme ne doit pas faire difficulté de se servir d'une figure antique ou moderne, supposé qu'elle lui convienne. Raphaël se crut permis de faire usage d'un ancien Sacrifice en bas-relief, dans le tableau où il peignit St Paul à Listres. Michel-Ange ne se fit aucun scrupule de se servir, dans ses ouvrages de la Chapelle Sixtine, d'une figure tirée de cette célèbre cornaline que la tradition veut qu'il porta à son doigt, & qui appartient aujourd'hui au roi de France. De pareils artistes savent si bien faire usage des productions d'autrui, qu'on pourroit leur appliquer le mot de la Bruyère au sujet de

Despréaux : on diroit qu'il a créé les pensées des autres (1).

Mais généralement parlant , le peintre doit avoir les yeux toujours fixés sur la nature, source inépuisable & féconde de toute beauté; il doit tâcher de l'imiter dans ses effets les plus singuliers. Et parce que la beauté; quoique répandue dans tous les objets, éclate plus dans l'un que dans l'autre, il sera bon que l'artiste ait toujours le crayon à la main, pour marquer toutes les choses belles & curieuses en leur genre qu'il rencontrera dans ses promenades. Voit-il un édifice singulier, un site, un effet de lumière, une disposition de nuages, un agencement de plis, une attitude, une expression de passion, un objet qui ait de la vivacité? il les esquissera dans un petit livre, qu'il aura toujours sur lui. Il pourra, dans la suite, se servir de ces choses selon le besoin; & en attendant il acquerra, de plus en plus, ce qu'on appelle le grand goût. En sachant, dans une composition noble, réunir des objets aussi

T 5

(1) Harangue à l'Académie.

beaux & aussi admirables qu'ils sont naturels, il parviendra à nous surprendre, & en quelque façon à nous élever au-dessus de nous-mêmes, à produire en un mot le même effet que produit le sublime dans l'Éloquence.

Des Récréations du Peintre.

Il est juste qu'à des études si sérieuses & si importantes le peintre entremêle, de temps en temps, quelque récréation; afin qu'après un peu de délassement & de repos, son esprit retourne au travail avec plus d'ardeur & d'activité. On raconte que dans leurs heures de récréation, les Caraches avoient coutume de dessiner des charges, & de se proposer réciproquement des énigmes pittoresques, en esquissant divers caprices qui sous un petit nombre de traits renfermoient un grand sens: Malvasia, dans sa *Felsina*, en a recueilli quelques-uns, qu'il a cru dignes d'être gravés. Il y a eu tel peintre qui après avoir travaillé tout le jour, s'amusoit, sur le soir, à considérer les taches d'une voûte ou d'un mur, & jetoit

ensuite sur le papier les figures & les groupes que son imagination croyoit y appercevoir: Vinci conseille cet exercice, comme très-propre à faire naître dans l'esprit de nouvelles idées. Mais de tous les amusemens convenables à un peintre, il me semble que le plus utile est celui des cinq points donnés, entre lesquels on doit trouver la tête, les mains, & les pieds d'une figure. A ce jeu, l'esprit & la main du peintre s'exercent également, il s'accoutume à l'invention, & quelquefois il découvre de très-belles attitudes; à peu près comme la difficulté de la rime fait trouver aux poètes de belles pensées.

De cette façon, tout le temps du peintre, sans en excepter ses heures de récréation, sera employé dès les commencemens, à l'étude de son art; comme nous avons exigé qu'il le soit. C'est le seul moyen de se rendre une science familière, & de surmonter les difficultés qui se présentent dans les grandes entreprises. Une éducation où, jusqu'aux moindres choses, tout tendroit à une fin importante, seroit l'art de former les grands hommes & les

héros. Un grand génie a judicieusement remarqué que ce n'est pas tant par l'excellence de chaque loi particulière que Sparte devint l'exemple de la Grèce, que parce que toutes ses lois vissoient à un seul & même but (1). Le jeune artiste atteindra au plus haut point de perfection, si rien ne le détourne de son but; si rien ne l'arrête, & qu'il s'occupe continuellement de ce qui regarde son Art (2);

(1) *Sed ut de rebus, quæ ad homines solos pertinent, potius loquamur, si olim Lacedæmoniorum respublica fuit florentissima, non puto ex eo contigisse, quod legibus uteretur, quæ sigillatim spectatæ meliores essent aliarum civitatum institutis, nam contra multæ ex iis ab usu communi abhorrebant, atquæ etiam bonis moribus adversabantur; sed ex eo quod ab uno tantum legislature conditæ sibi omnes consentiebant, atque in eundem scopum collimabant.* Cartesius, in Dissertatione de Methodo.

(1) *Τοιγαροῦν ἐι μὲν βάρβαροι διαμείνοντες ἐπὶ τῶν αὐτῶν αἰῶν, βεβήως ἕκαστα λαμβάνουσιν.* Diod. Sic. Lib. III.

Les Arts sont comme Églé, dont le cœur n'est rendu Qu'à l'amant le plus tendre & le plus assidu.

Phil. de Sans-Souci, Épître à Hermotime.

s'il se persuade bien que, quelque talent qu'on puisse avoir, les Dieux veulent faire acheter les belles choses par le travail; s'il se propose d'être armé de toutes pièces, & de réussir par le secours d'une science profonde & d'un exercice continuel.

*De l'heureuse condition du
Peintre.*

On ne fauroit disconvenir que les peines que le peintre doit se donner pour arriver à la perfection de l'Art, ne soient très-grandes; mais il en sera récompensé avec usure. Je ne fais s'il y a aucune science, aucun art qui jouisse de plus d'avantages & d'avantages plus considérables que l'Art de peindre. Un fameux médecin a traité en détail des maladies que contractent peu à peu ceux qui embrassent certaines professions ou certaines études, & qui viennent ou des mauvaises exhalaisons qu'ils sont obligés de respirer, ou du genre de vie inséparable de leur état; comme si ces maladies étoient une punition imposée par la Nature à la science & à l'industrie des hom-

mes. Tout ce qu'il peut dire des peintres, c'est qu'il est dangereux pour eux d'être exposés à l'odeur des huiles, & aux exhalaisons du cinabre & de la céruse, l'un tiré de l'argent vif, l'autre extraite du plomb à force de vinaigre. Il pense qu'on trouve une preuve bien forte de la pernicieuse qualité de ces matières dans le peu de temps qu'ont vécu plusieurs grands peintres, (il veut sans doute parler du Parmesan, du Corrège, d'Annibal Carache, & d'un petit nombre d'autres), & dans la mort prématurée du roi des peintres, Raphaël d'Urbain, que tout le monde fait avoir cessé de vivre à la fleur de son âge (1).

(1) *Ego quidem, quotquot novi pictores & in hac & in aliis urbibus, omnes fere semper valedudinarios observavi: & si pictorum historia evolvantur, non admodum longævos fuisse constabit; ac præcipue qui inter eos præstantiores fuerint. Raphaellem Urbinate, pictorem celeberrimum, in ipso juvenæ flore e vivis ereptum fuisse legimus, ejus immaturam mortem Balthassar Castillionus eleganti versu deflevit . . . Ast alia potior causa subest, quæ pictores morbis obnoxios reddit, colorum nempe materia, quam semper præ manibus habent, ac ipsis sub naribus . . . Cinnabarim sobolem esse Mercurii, cerussam ex plumbo pa*

Mais pour peu qu'on soit versé dans l'histoire de la Peinture, on peut opposer à ces exemples ceux du Cortone, de le-Brun, de Jouvenet, de Jordans, de Corneille Poelenbourg, de Léonard de Vinci, du Primatice, & du Guerchin, qui ont vécu plus de soixante-dix ans; ceux du Poussin, de Mignard, de Charles Maratti, du Lorrain, de l'Albane, du Tintoret, de Jâques Bassan, de Michel-Ange, qui passèrent quatre-vingts ans; de Solimene, du Cignani, & de Jean Bellin, qui sont allés jusqu'à quatre-vingt-dix, & du Titien, cet autre roi des peintres, qui à l'âge de 99 ans mourut de la peste. On diroit que cet habile médecin a voulu donner à l'Art de peindre quelque maladie particulière, précisément à cause de sa profession, & parce que le sujet de son livre sembloit l'exiger. La vérité est que les maladies que la Peinture peut causer, sont très-légères, & comme

rari . . . nemo non novit, & propter hanc causam satis graves noxas subsequi. Iisdem igitur affectibus, licet non ita graviter, illos vexari necessum est ac ceteros Metallurgos. Bernardini Ramazzini de morbis artificum Diatriba Cap. 9. Patavii 1713.

dit le proverbe, des maux de céruse : Il semble que la Nature ait voulu la ménager & qu'elle la regarde de meilleur œil que tous les autres arts, parce qu'elle représente ses beautés mieux que tous les autres.

Le peintre peut donner au travail des journées entières, ce qui n'est accordé ni au mathématicien ni au poète. Dans les Mathématiques & dans la Poësie, tout est travail d'esprit, tout exige une attention & une réflexion continue; & l'esprit ne peut pas demeurer longtemps tendu à ce point. La Peinture, demande, à la vérité, beaucoup d'application pour l'invention & la disposition du sujet, pour certaines délicatesses d'expression, de coloris, de dessin; mais presque tout le reste se réduit au travail de la main, qui exécute ce que l'esprit a trouvé. Et quand une fois le peintre est parvenu à bien posséder les principes de son art, l'usage lui donne une extrême facilité; le crayon ou le pinceau courent comme d'eux mêmes, & préviennent la faculté inventive. Nous savons effectivement qu'il y a nombre de peintres qui peignent, & en même temps
font

font la conversation avec ceux qui les voient travailler : c'est une prérogative qu'ils doivent à leur art, de pouvoir, comme Jules-César, s'occuper de plusieurs choses à la fois.

S'il y a quelqu'un au monde qui puisse se promettre un bonheur durable, c'est sans doute le peintre. Comme il est presque toujours en compagnie, & qu'il n'est point astreint à cette vie solitaire qu'exigent les autres genres d'étude, il est moins sujet à contracter une humeur mélancolique ou farouche. Quand il se trouve seul, il goûte, ainsi que le poète, le plaisir délicieux de créer : il a même cet avantage sur lui que son art est plus à la portée commune ; car il n'y a personne, quelque grossier qu'il soit, qui ne sente la beauté, & les charmes de la Peinture (1). Il est sans cesse occupé d'objets agréables : tout ce que l'univers visible renferme dans sa sphère immense, est pour lui une source de plaisirs.

(1) *Vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella,
Quis peccas minus atque ego? cum Fulvi Rutubaque,
Aut Placidijani contento poplite miror
Prælia rubrica picta aut carbone: velut si*

Volume II.

V

Le plaisir étant le but principal de son art, il est par - tout honoré, chéri, accueilli. Souvent nous avons plus besoin d'un homme qui sache écarter de nous l'ennui, notre ennemi le plus cruel, que d'un homme en état de nous procurer de grands avantages. Et cet ennui, malgré les portiers & les gardes, s'introduit jusques dans les audiences les plus solennelles, & pénètre dans les retraites des grands, que le vulgaire croit reposer dans le sein même de la félicité. Voilà pourquoi les princes ont, dans tous les temps, répandu leurs grâces & leurs bienfaits sur les grands maîtres dans l'art de peindre, sur ces doux enchanteurs qui d'un morceau de toile savent faire sortir les beautés & les merveilles de la nature, ravir l'homme en extase, l'élever au-dessus de lui-même. Il est connu de tout le monde, & il seroit inutile de le répéter, qu'il étoit autrefois défendu aux esclaves de s'adonner à la Peinture, censée le premier des

*Re vera pugnent, feriant, vitentque moventes
Arma viri, nequam & cessator Davus: at ipse
Subtilis veterum judex & callidus audis.*

Horat. Lib. II. Sat. 7.

arts libéraux (1); & que conjointement avec la Musique, la Grammaire, & la Gymnastique, on l'enseignoit aux jeunes gens libres & de distinction, comme une connoissance qui leur seroit aussi utile qu'agréable (2). On fait encore que les Grecs cette nation si polie, & les Romains, que

V 2

(1) *Et hujus (Pamphili) auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde & in tota Græcia, ut pueri ingenui ante omnia Graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit, ut ingenui exercerent, mox ut honesti: perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac, neque in coreutice ullius qui servierit opera celebrantur.* Plin. Hist. Nat. Lib. XXXV. Cap. 10.

(2) Ἔστι δὲ τέτταρα σχεδὸν ἃ παιδεύειν ἐνώθησι, γράμματα, καὶ γυμνασικὴν, καὶ μουσικὴν, καὶ τέτταρτον ἔνιοι γραφικὴν· τὴν μὲν γραμματικὴν καὶ γραφικὴν ὡς χρησίμους πρὸς τὸν βίον ὄυσας καὶ πολυχρήτους ὁμοίως δὲ καὶ τὴν γραφικὴν, θυχ' ἵνα ἐν τοῖς ἰδίοις ὥνιοις μὴ διαμαρτάνωσιν, ἀλλ' ὥστε ἀνεξαρτήτως πρὸς τὴν τῶν σκευῶν ὥνήν τε καὶ πρᾶσιν· ἢ μᾶλλον ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σώματα κέλους. Τὸ δὲ ζητεῖν πανταχοῦ τὸ χρήσιμον, ἥκιστα ἀπὸ τῆς τοῦ μεγάλου ἄρχου καὶ τοῦ ἐλευθέρου. Arist. de Republ. Lib. VIII. Cap. 3.

leurs vertus & leur courage rendirent maîtres de l'univers, déférèrent aux grands artistes les marques d'honneur les plus considérables, récompense la plus douce & la plus flatteuse pour le véritable mérite. Personne n'ignore la haute estime qu'ont acquise, & les honneurs qu'ont reçus ceux de nos peintres dont les ouvrages firent la gloire des siècles qui les virent paroître, & font celle des pays qui ont aujourd'hui le bonheur de les posséder (1).

Conclusion.

Si cet art divin est si peu considéré de nos jours (2); si les princes ont retranché ces bienfaits, ces récompenses qu'ils lui prodiguoient autrefois; il faut avouer qu'on ne peut guères s'en prendre

(1) *Primumque dicemus quæ restant de pictura, arte quondam nobili, tunc cum expeteretur a regibus populisque, & illos nobilitante, quos esset dignata posteris tradere. C. Plin. Nat. Hist. Lib. XXXV Cap. 1.*

(2) *Ὁὐδὲν τὸ ὑποκριν.* Philostrat. in Prooem. Libri de Imaginibus.

qu'au peu de talent des artistes. Ils ont depuis long-temps, abandonné la véritable route, que suivoient les anciens maîtres : ils appellent sec ce qui approche le plus de la beauté naturelle ; pour peu qu'une production soit savante, ils lui donnent les noms de pédantesque, & de recherchée : ils semblent ne se piquer que d'avoir beaucoup à faire, sans penser à conduire leur travail à sa perfection. Il y a bien des peintres qui ressembtent à ce maître dont il est à propos de taire le nom, & qui strapassonnant ses tableaux, disoit avec franchise, qu'il travailloit pour gagner de l'argent (1). Mais où est celui qui possédant les véritables principes, attaché uniquement à sa profession, sans s'abandonner aux libertés que la pratique paroît autoriser, ni se prêter aux imaginations d'autrui, puisse dire avec vérité, je ne peins que pour moi, & pour la gloire de mon art ?

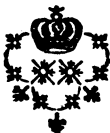
Qu'on voie paroître de nouveau les Apelle, les Raphaël, les Titien : les Alexandre, les Léon & les Charles ne manqueront

V 3

(1) Deschamps, vie de Vandyck.

pas. Et si par un malheur extraordinaire il arrivoit qu'un habile artiste se trouvât exclu de la faveur des grands; au moins aura-t-il en partage cette gloire inséparable du talent, cette renommée qui passe de bouche en bouche, & qu'il n'est pas au pouvoir des princes de donner ni d'ôter (1).

(1) *Honour not confer'd by kings.*
Pope.



ESSAI
SUR
L'OPÉRA.

Sed quid tentasse nocebit?

OVID. Metam. Lib. I.

A
GUILLAUME PITT.

FRANÇOIS ALGAROTTI.

Il paroîtra peut-être étrange que j'ose vous offrir un ouvrage tel que celui-ci ; que j'ose parler de Poësie, de Musique, de Théâtre à cet homme immortel, qui a su rallumer la valeur de sa nation, pourvoir à sa défense pour les siècles à venir, & qui, dans une même année, l'a fait triompher dans les quatre parties du monde. Ceux qui penseront ainsi, ignorent sans doute que le restaurateur de l'Angleterre, l'ami du grand FÉDÉRIC, consacre aux lettres les

momens qu'il peut dérober à ses importantes occupations ; que cette éloquence victorieuse qui dans le Parlement subjugué les esprits & captive les cœurs , n'est pas moins l'effet de l'étendue & de l'élévation de son génie que de l'étude qu'il a faite des Cicéron & des Démosthène, dont il suit les traces.

Puisse cet Essai être assez heureux pour amuser le loisir savant de ce grand homme ! Puisse-t-il obtenir le suffrage de celui qui dans les emplois les plus élevés de l'état a mérité l'admiration & les applaudissemens de toute l'Europe !

A P I S E,

ce 18 Decembre 1762.



ESSAI

SUR L'OPÉRA.



Introduction.

De tous les spectacles inventés pour l'amusement des honnêtes gens, il n'en est peut-être point de plus ingénieux ni de plus parfait que l'Opéra. Rien de ce qui pouvoit mener à la fin qu'on se proposoit en l'imaginant, n'y a été oublié. Tout ce que la Poësie, la Musique, la Déclamation, la Danse, & la Peinture ont de plus attrayant, s'y réunit pour flatter les sens, pour charmer le cœur, & pour enchanter l'esprit par de douces illusions. Mais par malheur il en est de l'Opéra comme des instrumens de Mécanique, qui à mesure qu'ils sont plus composés, sont aussi

plus sujets à se détraquer : & il n'y auroit pas de quoi s'étonner qu'une machine aussi ingénieuse & aussi compliquée manquât quelquefois son effet, quand même ceux qui la dirigent, mettroient tout leurs soins & toute leur étude à en lier & en combiner exactement les différentes parties. Mais ces arbitres de nos plaisirs sont aujourd'hui bien éloignés de prendre les peines qu'exige l'arrangement d'un bon Opéra. Ils ne font qu'une attention très-médiocre au choix du sujet ; ils en font encore moins à l'accord de la Musique avec les paroles, & aucune à la vérité du chant & du récit, à la liaison des danses avec l'action, à la convenance des décorations. Ceci considéré, & en y ajoutant combien nos théâtres pèchent par la construction, il ne sera pas difficile de comprendre pourquoi un spectacle qui devrait naturellement être le plus agréable de tous, devient si insipide & si ennuyeux. Il ne faut l'attribuer qu'au peu d'union qui règne entre les différentes parties qui le composent ; par là il ne reste aucune ombre d'imitation ; l'illusion, qui ne peut naître que de l'accord

parfait de ces mêmes parties, s'évanouit; l'Opéra, ce chef-d'œuvre de l'esprit humain, se change en une composition languissante, décousue, sans vraisemblance, monstrueuse, grotesque, digne, en un mot, des épithètes injurieuses (1) qu'on lui donne, & de la censure de ceux qui avec raison regardent le plaisir comme une chose très-importante.

(1) Entre les différentes choses qu'on a écrites contre l'Opéra, on peut rapporter ce que dit un auteur Anglois: *As the waters of a certain fountain of Thessaly, from their benumbing quality, could be contained in nothing but the hoof of an ass, so can this languid and disjointed composition (of the Opera) find no admittance but in such heads as are expressly formed to receive it.* The World N. 156. Longtemps auparavant le judicieux Addison (Tome I du *Spectateur*) mit à la tête du cinquième Discours, qui est sur l'Opéra, ce vers d'Horace,

Speſtatum admiſſi riſum teneatis amici.

Dryden avoit dit à M. Godfrey Kneller

*For what a ſong, or ſenſeleſs Opera
Is to the living labour of a play,
Or what a play to Virgil's works would be,
Such is a ſingle piece to Hiſtory.*

Si on vouloit rendre à l'Opéra son ancien lustre, il faudroit commencer par une chose très-essentielle, mais peut-être encore plus difficile; ce seroit de régler ce que j'appelle l'état musical, & de rétablir chez les acteurs le même ordre, & la même discipline qui y régnoit autrefois (1). Car supposé même que le Drame fût un chef d'œuvre pour la disposition du sujet, & pour le style; comment pourra-t-il être bien exécuté, si on n'écoute pas la voix des chefs? & comment pourra-t-il être composé & écrit judicieusement, si ceux dont le devoir est d'obéir, veulent primer & faire la loi? En un mot, que peut-on attendre d'une troupe de gens où personne ne se contente de la place qui lui convient; où l'on fait tant de chicanes au maître de

S. Évremond, (Tome III de ses Oeuvres) dit: „une sottise chargée de musique, de „danfes, de machines, de décorations, est une „sottise magnifique, mais toujours une sottise.“

(1) Καὶ γὰρ ὅταν χοροὺς ἡμῖν βουλόμεθα ἀγινύζεσθαι, ἔσθλη μὲν ὁ ἄρχων προτίθῃσιν, ἀθροίζῃσιν δὲ αὐτοὺς προτίτανται χορηγοὶς, καὶ ἄλλοις διδάσκουσιν, καὶ ἀνάγκη προτιθέναι τοῖς ἑνδεῶς τι ποιῆσιν. Xenoph. in Hierone.

musique, & plus encore au poëte, qui devroit être à la tête de tout; où chaque jour il s'élève entre les acteurs mille prétentions, & mille disputes, sur le nombre des ariettes, sur la hauteur du cimier, sur la longueur du manteau, disputes souvent plus difficiles à terminer qu'il ne le feroit de régler le cérémonial, ou la préséance, entre des ambassadeurs assemblés en un congrès? Il faudroit d'abord réformer ces abus, rendre surtout au poëte la supériorité qu'on lui a injustement enlevée, & prendre les mesures les plus vigoureuses pour ramener l'ordre. Jamais législateur n'entreprendra de donner de nouvelles lois à un état bouleversé, avant que les magistrats n'aient repris leur autorité légitime: jamais général ne s'exposera à marcher à l'ennemi, avant d'avoir banni de son armée le dérèglement & la licence. Mais qui voudroit aujourd'hui se charger d'une pareille entreprise? Autrefois des Officiers publics, des *Choragues*, ou des *Édiles* avoient la direction du théâtre, & y maintenoient le bon ordre. Les anciennes Républiques vouloient, par les représentations théâtra-

les, exciter le peuple à la vertu, ou du moins le distraire de l'envie de troubler le repos de l'état. Aujourd'hui le théâtre est livré à des entrepreneurs avides & intéressés, qui ne cherchent qu'à tirer avantage de la curiosité & du loisir d'un petit nombre de citoyens. La plupart du temps, ou ils ne savent pas eux mêmes ce qu'il faudroit faire, ou mille égards qu'ils sont obligés d'avoir, les empêchent de l'exécuter. Ainsi, jusqu'à ce que les choses ayent changé de face, tous nos discours, tous nos souhaits sont superflus: & il n'y a pas d'apparence que ce changement arrive, à moins que dans la cour de quelque prince favori des Muses on ne donnât la surintendance du théâtre à une personne qui à la bonne volonté, & à beaucoup de goût, joignît une grande autorité. Ce n'est que par le concours de ces heureuses circonstances qu'on rétablira la subordination parmi les acteurs, & que nous serons en droit d'espérer de revoir de nos jours ce que virent Rome & Athènes du temps des César & des Périclès.

Du

Du Sujet.

Lorsqu'on aura remédié aux abus introduits dans la direction du théâtre, il faudra travailler à la réforme des différentes parties dont l'Opéra est composé. La première chose qui s'offre à nos réflexions, est la qualité du Sujet, matière bien plus importante qu'on ne le croit. On peut avancer sans crainte que c'est de là que dépend la bonne ou la mauvaise réussite de la pièce. Le Sujet est le plan de l'édifice, la toile où le poète trace son dessin, qui doit ensuite être colorié par le maître de Musique. C'est le poète qui dirige les danseurs, les machinistes, les peintres, ceux qui ont soin des habillemens: c'est lui dont la tête renferme tout l'ensemble du spectacle; & les parties mêmes qu'il n'exécute pas, c'est pourtant lui qui les dispose, & qui les dicte.

Les poètes s'imaginèrent d'abord que la meilleure source d'où ils pussent tirer des sujets d'Opéra, étoit la Mythologie: c'est là qu'Octave Rinuccini puisa sa *Daphné*, son *Euridice*, son *Ariane*, les pre-

miers Opéra qu'on ait représentés au commencement du siècle passé. Je ne parle pas de l'*Orphée* de Politien, qui fut accompagné d'instrumens, de cette fête, mêlée de danse & de musique, que Bergonce Botta donna, à Tortone, à un Duc de Milan, ni de cette espèce de drame qu'on représenta à Venise devant Henri III, & qui fut mis en musique par le fameux Zarlino. Ces sortes de productions ne doivent être regardées que comme une première ébauche de l'Opéra. L'intention de nos poètes fut de remettre sur le théâtre moderne la Tragédie des Grecs, & d'y faire paroître Melpomène accompagnée de la Musique, de la Danse, & de toute cette pompe brillante qui l'environnoit du temps de Sophocle & d'Euripide. Et afin que cette pompe ne parût pas recherchée, & qu'elle naquît de la tragédie même, ils remontèrent jusqu'aux temps héroïques, c'est à dire, dans la Mythologie, pour y prendre leurs sujets. La Mythologie, au gré du poète, amène sur la scène toutes les Divinités du paganisme : elle nous transporte non seulement à Argos & à Thèbes, mais encore dans l'Olympe,

dans les champs Élysées, & jusques dans le noir Tartare: par l'entremise des Dieux, elle nous rend vraisemblables les événemens les plus extraordinaires & les plus merveilleux: élevant en quelque façon toute chose au-dessus de la nature de l'homme, elle fait que dans l'Opéra le chant semble être le langage naturel des acteurs. Ainsi dans les premières pièces qu'on représentoit dans les cours des princes, & dans les palais des grands, à l'occasion des mariages, il entroit des machines exécutées à grand frais, avec tout ce que le ciel & la terre nous offrent de plus magnifique; on y voyoit des chœurs nombreux, des danses variées, & des ballets mêlés aux chœurs. Tout cela naissoit du sujet même: & l'on ne sauroit douter que ces représentations, qui avec l'unité de l'action offroient une variété presque infinie d'objets charmans, n'amussent beaucoup les spectateurs. Il en existe encore aujourd'hui une image fidelle sur le théâtre de France, où le Cardinal Mazarin transplanta l'Opéra, tel que de son temps nous l'avions en Italie. Il faut pourtant avouer que les personnages bouffons

qu'on y a depuis introduits, figuroient mal avec les héros & les Dieux, & que leurs plaisanteries ne s'accordoient guères avec la gravité d'une action noble & sérieuse : les premiers Opéra François ont conservé des traces de ce manque de bienséance.

L'Opéra ne fut pas long-temps à sortir des cours, & à se produire dans le public pour de l'argent. Sa beauté & sa nouveauté y faisoient courir en foule ; mais il n'étoit pas possible qu'il se soutînt avec l'appareil pompeux qu'il avoit eu à sa naissance. Ce qui ne contribua pas peu à le diminuer, ce furent les appointemens qu'il fallut donner aux chanteurs. D'abord ils étoient si médiocres qu'une chanteuse ayant eu pour un carnaval 120 écus, on lui donna le nom de la cent-vingt. Mais ils montèrent bientôt à des sommes exorbitantes. Les entrepreneurs, ne se voyant plus en état de fournir à de si grands frais, furent obligés de songer à épargner d'un côté ce qu'il falloit prodiguer de l'autre. Ils abandonnèrent les sujets tirés de la Fable, qui embrassant, pour ainsi dire, tout l'univers, ne peuvent être que fort

dispendieux, & ils tournèrent leurs vues vers les sujets historiques, resserrés dans des bornes plus étroites. On n'en mit plus d'autres sur la scène; & l'Opéra, comme descendu du ciel sur la terre, quitta la compagnie des Dieux pour celle des hommes. On crut pouvoir suppléer à l'éclat & à la variété des décorations, auxquels les spectateurs étoient accoutumés, par une plus grande régularité dans le drame, par une poésie plus travaillée, par les charmes d'une musique plus raffinée: & l'on se fortifia, plus que jamais, dans cette idée, lorsque l'un de ces arts ramené à l'imitation de nos anciens auteurs, & l'autre enrichi de nouveaux ornemens, ils parurent tous deux approcher de la perfection. Mais pour éviter que la représentation ne fût trop nue, ou trop uniforme, & pour amuser le public, on introduisit les intermèdes, & ensuite les danses. C'est ainsi que l'Opéra prit, peu à peu, la forme que nous lui voyons aujourd'hui.

La vérité est que les sujets, soit fabuleux soit historiques, entraînent les uns & les autres plusieurs inconvéniens. Comme les

premiers demandent un grand nombre de machines, ils gênent le poëte, en ne lui permettant pas de nouer & de développer son action dans le temps prescrit, ni de bien marquer les caractères, ni de bien mettre les passions en jeu; choses pourtant indispensables dans l'Opéra, qui au fond n'est qu'une tragédie en Musique. De là vient que la plupart des Opéra François, ainsi que tous les nôtres des premiers temps, ne satisfont que les yeux, & ressemblent plutôt à une mascarade qu'à un ouvrage dramatique. L'action principale est comme étouffée par les accessoires, & la partie poétique si foible, & si décharnée, qu'on a dit avec raison qu'elle n'étoit qu'un enchaînement de Madrigaux.

D'un autre côté, les sujets pris dans l'Histoire ne sont pas si propres à la Musique, qui paroît moins faite pour eux. On sent à merveille que les fredons & les roulemens d'une Ariette ne vont pas si bien dans la bouche de Jules-César, ou de Caton, que dans celle d'Apollon, ou de Vénus. D'ailleurs il ne sauroit y avoir tant de variété que dans ceux que la Fable fournit.

Outre la sécheresse & la monotonie qui y règnent, le théâtre y reste presque toujours dégarni; à moins qu'on ne veuille compter pour acteurs tout ce cortège qui dans nos Opéra accompagne les rois jusques dans leur cabinet. Il n'est pas facile de trouver des danses, ou des divertissemens qui ayent du rapport avec une action tirée de l'Histoire. Cependant ces divertissemens doivent tenir à la pièce, & être parties intégrantes du tout, comme le sont les ornemens des édifices réguliers, qui ne servent pas moins à soutenir qu'à décorer: telle est, par exemple, sur le théâtre François, la danse des bergers qui célèbrent les noces d'Angélique & de Médor; car c'est d'eux que Roland, qui les rencontre, apprend l'excès de son malheur. Il n'en est pas de même des divertissemens de nos Opéra. Dans un sujet pris de l'histoire Romaine, quoique la danse soit de soldats Romains, comme elle n'est pas liée avec l'action, elle est aussi déplacée que le seroit une Écossaise ou une Furlane. Voilà pourquoi les sujets historiques sont toujours ou nus, ou revêtus

d'ornemens absolument étrangers, & qui ne sont pas faits à leur taille.

Le poëte ne peut prévenir ces inconvéniens que par beaucoup d'attention au choix de son sujet. Pour remplir dignement sa tâche, qui est de toucher le cœur, & d'enchanter les yeux & les oreilles, sans choquer la raison, il doit prendre une action simple & connue, arrivée dans des temps, ou du moins dans des pays très-éloignés du nôtre. Cet éloignement fournit matière à du merveilleux de plus d'une espèce: l'action étant étrangère à notre égard, il ne nous paroîtra pas si contraire à la vraisemblance de l'entendre réciter en musique: le merveilleux qui y règne, donnera au poëte la facilité d'y faire entrer des chœurs & des danses, & d'y placer diverses sortes de décorations: comme elle est simple & connue, il ne faudra ni beaucoup de peine, ni de longs préparatifs pour faire connoître les personnages de la pièce; & mettre en jeu les passions, qui sont comme le ressort & l'ame du théâtre.

La *Didon*, & l'*Achille* de l'illustre Métastasio sont assez dans ce goût. Les sujets

en font simples, & tirés de l'antiquité la plus reculée sans trop de recherche. Au milieu de scènes très-passionnées, il s'y trouve à propos des festins somptueux, de superbes ambassades, des embarquemens, des chœurs, des combats, des embrasemens. Il semble que l'empire de l'Opéra y soit plus étendu, pour ainsi parler, & plus légitime qu'il ne l'est d'ordinaire. Il en seroit de même de *Montézume*, tant par la grandeur que par la nouveauté de l'action. Les mœurs des Mexicains, & celles des Espagnols, qui se voient ensemble pour la première fois, y feroient un beau contraste. On pourroit y étaler tout ce que l'Amérique avoit de magnifique & de rare, en opposition avec l'Europe (1). L'Arioste & le Tasse peuvent aussi fournir bien des sujets propres au théâtre de l'Opéra; d'autant mieux que ces sujets, déjà très-connus, donnent un véritable champ aux passions, & qu'il y entre jusqu'aux prestiges de la Ma-

X 5

(1) *Montézume* a été choisi pour le sujet d'un Opéra représenté, avec la dernière magnificence, au théâtre royal de Berlin.

gie. On peut mettre au rang de ces sujets excellens *Énée à Troie*, & *Iphigénie en Aulide*: outre la variété des décorations & des machines, il y auroit lieu d'y faire entrer les plus beaux traits de Virgile & d'Euripide. On en trouveroit assez d'autres également convenables & féconds; & si on favoit prendre, avec jugement, ce qu'il y a de bon dans les sujets fabuleux des siècles passés, & retenir ce qu'il y a de bon dans les sujets de nos jours, on feroit pour l'Opéra ce que la nécessité oblige de faire pour assurer la conservation & la durée des états; c'est qu'il faut, de temps en temps, les ramener à leur origine, & au premiers principes sur quoi ils ont été fondés.

De la Musique.

S'il y a un art qui ait besoin de réforme, c'est sans doute la Musique; tant elle a dégénéré de son ancienne noblesse. Foulant aux pieds toute bienséance, franchissant les bornes les plus sagement fixées, on l'a rendue l'esclave du caprice, de la mode, de l'affectation. Ce

feroit aujourd'hui le temps de renouveler le décret que firent autrefois les Latédoniens contre celui que l'amour excessif de la nouveauté avoit engagé à faire des changemens bizarres dans la Musique, & à la rendre molle & efféminée, de mâle & de virile qu'elle étoit. Notre siècle n'a que trop de penchant pour ces sortes de nouveautés. Il faut pourtant avouer de bonne foi, que sans ce penchant la Musique n'auroit pas fait les progrès que nous admirons; mais il n'en est pas moins vrai que par là même elle est tombée depuis dans une décadence qui fait gémir les personnes de goût. Tant que les arts sont encore dans l'enfance, l'amour de la nouveauté les nourrit, les fait croître, les mûrit, & les conduit au point de perfection: mais dès qu'ils y sont parvenus, le même principe qui leur a donné la vie, leur donne la mort. On les a vus, chez toutes les nations, éprouver ces vicissitudes; & la Musique en est aujourd'hui parmi nous un triste exemple. Ressuscitée en Italie dans les temps les plus barbares, elle se répandit bientôt dans toute l'Europe, & les Ultramontains

eux-mêmes la cultivèrent au point que pendant quelque temps ils y donnèrent le ton aux Italiens. Mais dans la suite, revenue à Venise, à Rome, à Bologne, & à Naples, comme dans son pays natal, elle fit, dans les deux derniers siècles, de si grands progrès que les étrangers se virent obligés de venir l'apprendre dans nos écoles. Il en seroit de même de nos jours, si le désir d'innover ne nous emportoit pas trop loin. Tout comme si la Musique étoit encore grossière & dans l'enfance, on veut y ajouter de nouvelles beautés; & ce ne sont que des beautés de caprice, des inventions subtiles à la vérité, mais bizarres & fantâsques: & comme si nous étions encore enfans nous-mêmes, nous changeons, à chaque instant, d'idées & de goût; nous rejetons, nous détestons aujourd'hui ce que nous admirions & recherchions hier. Tel air qui nous charmoit il y a quelques années, nous fatigue & nous ennuie à présent; non parce qu'il est devenu moins bon, mais parce qu'il a vieilli, parce qu'il n'est plus à la mode. Ainsi la mode, non contente de décider des habits & des coiffures,

va jusqu'à vouloir régler les productions d'un art qui doit imiter la nature, & par conséquent être immuable comme elle.

Une autre raison, & une des principales, de la décadence de la Musique est cet empire propre & particulier qu'elle a voulu fonder, & qu'elle a, en effet, porté, de nos jours, à un si haut point de despotisme. Le compositeur prétend agir en maître absolu, faire tout par lui-même, & réduire à la Musique seule tout le plaisir du spectacle. Il ne sauroit se mettre dans l'esprit qu'il doit être subordonné au poète, & que le plus grand effet de la Musique vient de ce qu'elle se plie & se prête à la Poésie. Sa destination unique est de disposer le cœur à recevoir les impressions des vers, d'exciter les passions analogues aux idées du poète, en un mot de donner plus de force & d'énergie au langage des Muses (1). La grande ob-

(1) *If Painting be inferior to Poetry, Music, considered as an imitative art, must be greatly inferior to Painting: for as Music has no means of explaining the motives of its various impressions, its imitations of the manners and passions*

jection qu'on fait à l'Opéra, de ce que l'on y meurt en chantant, ne porte que sur le peu d'accord qu'il y a entre les paroles & le chant: car enfin, si on supprimoit les roulemens quand les passions parlent, & que la Musique fût comme elle doit être, il n'y auroit pas plus de ridicule à mourir en chantant qu'à mourir en récitant des vers. Tout le monde fait qu'autrefois les poètes étoient eux-mêmes musiciens: alors la Musique vocale étoit conforme à son véritable but; elle étoit une expression

must be extremely vague and undecisive: for instance, the tender and melting tones which may be expressive of the passions of love, will be equally in unison with the collateral feelings of benevolence, friendship, pity, and the like. Again, how are we to distinguish the rapid movements of anger, from those of terror, distraction, and all the violent agitations of the soul? But let Poetry cooperate with Music, and specify the motive of each particular impression: we are no longer at a loss; we acknowledge the sound with the idea, and general impressions become specific indications of the manners and the passions..... Remarks on the beauties of Poetry, by Daniel Webb Esq. p. 102. in the note.

forte, vive, & ardente des mouvemens de l'ame. Mais aujourd'hui que la Poësie & la Musique, ces deux sœurs jumelles qui devroient être inséparables, sont presque toujours désunies, faut-il être surpris que l'une coloriant les dessins de l'autre, les couleurs soient agréables, & les contours difformes? Le seul remède à ce terrible inconvénient seroit que le compositeur eût la prudence de consulter le poëte lui-même, sur les vues qu'il s'est proposées, de s'entendre avec lui, avant que de coucher la moindre note par écrit, de le consulter une seconde fois après avoir composé, en un mot d'en agir avec lui comme Lulli en agissoit avec Quinault, & Vinci avec Métastasio. Le bon ordre du théâtre demande cette dépendance.

Entre les défauts de convenance qu'on voit dans la Musique de nos jours, nous remarquons d'abord celui qui se fait sentir dès l'ouverture du spectacle, c'est à dire dans la Symphonie. Elle est toujours composée de deux gais & d'un grave : bruyante autant qu'elle peut l'être, elle n'est jamais variée, elle va toujours d'un pas égal, &

du même train. Il devrait pourtant y avoir de la différence entre symphonie & symphonie, entre celle, par exemple, qui précède la mort de Didon après la fuite d'Énée, & celle qui précède les nœces de Démétrius & de Cléonice. Le but principal de la Symphonie est d'annoncer, en quelque manière, l'action, & de disposer l'auditeur aux impressions que le drame entier doit produire sur lui. C'est donc de cet ensemble qu'elle doit tirer sa forme, de même que l'exorde se tire du fond du discours. Mais la Symphonie n'est aujourd'hui regardée que comme une pièce détachée, & entièrement étrangère au poème, comme un prélude uniquement destiné à remplir dirai-je ? ou à étourdir les oreilles de l'assemblée : & si l'on vouloit absolument la faire passer pour un exorde, nous dirions qu'elle ressemble aux exordes de tant d'orateurs, qui en de beaux termes ne savent parler que de l'élévation de la matière qu'ils traitent, & de la foiblesse de leur esprit, exordes également propres à toutes sortes de sujets, & que l'on peut mettre à la tête de quelque discours que ce soit.

Après

Après la Symphonie viennent les Récitatifs : & comme l'une est la partie la plus bruyante de la Musique, les autres en sont la partie la plus sourde, si je puis parler ainsi, ou celle qui a le moins d'éclat. On diroit que nos compositeurs jugent les Récitatifs indignes de leur attention, comme n'ayant rien qui puisse plaire au spectateur. Les anciens maîtres en jugeoient bien différemment. Il n'y a qu'à voir ce qu'en dit, dans la préface d'*Euridice*, le fameux Jaques Péri, qu'on doit à juste titre regarder comme l'inventeur du Récitatif. S'étant appliqué à chercher l'imitation musicale qui convient aux poèmes dramatiques, il employa tout son génie, & toute son étude, à découvrir celle dont les anciens Grecs faisoient usage dans de pareils sujets. Il distingua les mots de notre langue qui peuvent entrer dans l'intonation, de ceux qui n'y sont pas propres ; c'est-à-dire, ceux qui sont susceptibles d'harmonie de ceux qui en sont privés. Il examina dans le plus grand détail de quels modes, de quels accens nous nous servons dans la douleur, dans la joie, & dans les autres passions, afin

d'y proportionner la basse. En tout ceci il consulta scrupuleusement le caractère de notre langue, aussi bien que le goût & l'oreille des personnes les plus éclairées en fait de Poësie & de Musique. Il conclut à la fin que le fondement de cette imitation doit être une harmonie qui suive la nature pas à pas, une espèce de milieu entre la façon de parler ordinaire & la mélodie, un système tempéré entre le langage que les anciens, dit-il, appelloient diastématique, c'est-à-dire ménagé & suspendu, & celui qu'ils nommoient continu. Telles étoient les études des maîtres du siècle passé, telle étoit leur circonspection; & l'effet faisoit bien voir qu'ils ne se perdoient pas en de vaines subtilités. Le Récitatif étoit varié, & animé par la qualité des paroles, dont il tiroit sa forme & sa force. Tantôt il couroit avec une rapidité égale à celle du discours ordinaire; tantôt il marchoit lentement, & faisoit surtout bien sentir ces inflexions & ces transports que les passions violentes mettent dans l'expression. Travaillé avec soin, on l'écoutoit avec plaisir; & bien des gens se rappellent encore des traits de

simple récitatif qui touchoient les cœurs, & produisoient des effets qu'aucune de nos ariettes modernes n'a été capable de produire.

Le Récitatif *obligé*, comme on l'appelle, soutenu par les instrumens, semble encore aujourd'hui exciter de l'émotion ; & peut-être ne seroit-il pas mal que l'usage en devînt plus commun. Quelle vivacité en effet, quel feu ne reçoit pas un récitatif, lorsque dans les endroits où la passion éclate, il est animé par l'orchestre, & qu'on emploie, dans le même temps, toute sorte d'armes pour assaillir le cœur & séduire l'imagination ? Rien, à mon sens, ne prouve mieux cette vérité que le dernier acte de la *Didon* de Vinci, qui est tout entier dans ce goût : on peut présumer que Virgile lui-même en eût été content, tant il est vif, animé, terrible. Un autre avantage résulteroit de cette méthode : il n'y auroit pas une si grande disproportion entre le Récitatif & les Ariettes, & par conséquent il se trouveroit plus d'accord entre les différentes parties de l'Opéra. On a été choqué, plus d'une fois, de ce passage soudain d'un récitatif uni & coulant à une

ariette étudiée, & travaillée avec tout les raffinemens de l'art: n'est-ce pas la même chose que si quelqu'un que l'on a vu se promener gravement, se mettoit tout d'un coup à faire des cabrioles & des entrechats?

D'un autre côté, il est bien vrai que pour mettre un plus doux accord entre les différentes parties de l'Opéra, ce seroit encore un très-bon moyen que de ne pas tant travailler les Ariettes, & de les faire accompagner de moins d'instrumens. Dans tous les temps elles ont été la partie la plus brillante de l'Opéra, & à mesure que la Musique du théâtre s'est raffinée, on leur a donné plus d'éclat. On peut assurer que dans les commencemens elles étoient très-simples, au prix de ce qu'elles sont aujourd'hui; & que tant par la mélodie que par les accompagnemens, elles ne s'élevoient pas beaucoup au-dessus du Récitatif. Ce fut le vieux Scarlatti qui le premier leur donna plus de mouvement & plus de force; il y joignit surtout des accompagnemens plus beaux, & en plus grande quantité, mais cependant ménagés & distribués avec sagesse, ouverts, clairs, d'une grande tou-

che, s'il est permis de se servir de cette expression, soignés mais non léchés; en quoi il eut égard non seulement à l'étendue du théâtre, où l'éloignement rend souvent les beautés de détail inutiles, mais encore aux voix; car ce n'est que pour elles que les accompagnemens sont faits. Depuis ce maître jusqu'à nos jours, il s'est fait de grands changemens, dans lesquels on a passé toutes les bornes. Les ariettes sont accablées & défigurées par les ornemens dont on cherche, de plus en plus, à les embellir. Les Ritournelles qui les précèdent, sont extrêmement longues & souvent beaucoup plus qu'il ne le faudroit. Dans une ariette de courroux par exemple, est il vraisemblable qu'un homme furieux attende les bras croisés qu'on ait achevé la reprise de l'air, pour exhiler le transport qui l'agite? Et lorsqu'après la reprise vient la partie chantante, cette quantité de violons qui l'accompagnent, font-ils autre chose qu'éclipser la voix & la couvrir? Il me semble que par toute sorte de raisons on devroit en diminuer le nombre; d'autant plus que nos orchestres en sont quelquefois

si surchargés qu'il y arrive comme dans un vaisseau, où trop de mains embarrassent la manœuvre, au lieu d'y aider. Pourquoi ne pas faire un plus grand usage des basses, sans augmenter le nombre des violons, qui sont l'obscur de la Musique? Pourquoi ne pas remettre les harpes & les luths, dont le *pizzicato* donne aux autres instrumens, ou au Remplissage, je ne sais quoi de vif & de piquant? Pourquoi ne pas rétablir les violes, inventées pour tenir la partie moyenne entre les violons & les basses, ce qui produisoit une très-agréable harmonie? Un des usages aujourd'hui le plus goûtés & le plus applaudis, c'est de mettre une voix en concurrence avec une trompette, ou bien avec un haut-bois; en sorte que se faisant entendre alternativement, ce soit comme un combat à perte d'haleine. Mais si ces combats plaisent à une partie des spectateurs, il est certain qu'ils déplaisent aux plus sensés d'entr'eux. Il seroit difficile d'exprimer le plaisir qu'il y auroit, si de temps à autre on faisoit accompagner les airs par diverses sortes d'instrumens, par la viole, la harpe, la trom-

petite, le haut-bois, & peut-être par l'orgue, comme cela se pratiquoit autrefois (1). Mais il faudroit, que chaque espèce d'instrumens convînt au caractère des paroles qu'il accompagneroit; & qu'on ne les employât que dans les cas où ils serviroient mieux marquer les passions. Alors la voix de l'acteur ne seroit point éclipcée, la passion que l'air exprime seroit plus animée, & l'accompagnement seroit semblable au nombre d'une belle prose, lequel, dit un savant, doit, comme les coups que le forgeron bat sur l'enclume, être tout à la fois une musique & un travail.

Mais ces désordres, quoique très-considérables, ne sont ni les seuls ni les plus grands qui se soient glissés dans la composition des Airs. Il faut remonter plus haut pour trouver la principale source du mal. Les maîtres de l'Art pensent que le plus grand désordre vient de l'invention & de la conduite du sujet même de l'Air. On

Y 4

(1) On voit une orgue à l'orchestre du théâtre qui est dans la fameuse maison de campagne de Carraïo.

s'attache rarement à rendre la mélodie naturelle, ou à la faire répondre au sentiment qu'expriment les paroles qu'on veut mettre en musique : & les différentes manières dont on le tourne & retourne, ne rapportent pas bien à un centre commun, à un point d'unité. Flatter les oreilles, les surprendre, les séduire, voilà l'objet de nos compositeurs d'aujourd'hui ; leur moindre souci est de toucher le cœur, ou d'échauffer l'imagination. Les principaux moyens qu'ils emploient pour parvenir à leur but, c'est de passer souvent la portée, de prodiguer les passages, de répéter les paroles, & de les entremêler à leur fantaisie.

Le premier est très-dangereux par rapport à l'effet de la mélodie, qui, comme la vertu, doit se tenir dans un sage milieu. Il faut dans la Musique faire usage des aigus comme dans la Peinture des jours trop vifs & trop forts.

Quant aux passages, le bon sens nous dicte qu'il ne faut en faire que dans les paroles qui expriment la passion, ou quelque mouvement de l'ame ; hors de là on

ne peut, dans l'exacte vérité, les regarder que comme des interruptions du sens musical.

Pour ce qui concerne les répétitions de paroles, & ces assemblages qui ne produisent aucun sens, & qu'on ne fait précisément que pour la Musique, est-il rien de plus ennuyeux, & de plus insupportable? Les paroles ne doivent être répétées que dans l'ordre que la passion dicte elle-même, & après que le sens entier de l'ariette est fini. Souvent même il ne faudroit pas répéter la première partie; c'est une invention moderne, contraire à l'ordre du discours, & de la passion, qui ne se replie pas sur eux-mêmes, & qui du plus ne retournent pas au moins.

Il n'est personne qui ne puisse avoir souvent remarqué, que dans le cas même où l'ariette exprime un transport violent, ou un mouvement de fureur, s'il s'y rencontre le terme de *pere* ou de *fils*, le compositeur ne manque jamais d'adoucir la note autant qu'il le peut, & de ralentir tout d'un coup l'impétuosité de la Musique. Il se persuade d'avoir par là donné aux paro-

les le sens qui leur convient, & mis de la variété dans sa production. Mais nous ne balancerons pas de dire qu'il n'a fait que la gêner par une dissonance d'expression que les gens sensés ne sauroient souffrir; qu'il ne s'agit pas d'exprimer le sens de chaque parole particulière, mais de l'ensemble; & qu'enfin la variété doit naître des diverses modifications du sujet même, non des choses qu'on lie au sujet, & qui lui sont étrangères, ou qui même y répugnent.

Nos compositeurs semblent imiter des écrivains qui sans faire attention à la liaison & à l'ordre du discours, ne s'attacheroient qu'à coudre ensemble de beaux termes: quelque sonores & harmonieux que fussent ces termes, le discours n'en seroit ni moins sot ni moins ridicule. Il en est de même de la Musique; toutes les fois qu'elle ne peint pas une image ou n'exprime pas un sentiment (1), elle n'est que

(1) „Toute Musique qui ne peint rien, „n'est que du bruit, & sans l'habitude qui dé- „nature tout, elle ne feroit guères plus de „plaisir qu'une suite de mots harmonieux & so-

du bruit. L'applaudissement passager que peut-être elle recevra d'abord, ne retardera guères sa chute; & malgré tout l'art imaginable employé dans le choix des combinaisons musicales, elle se verra bientôt condamnée à un éternel oubli: au lieu que tout le monde retient par cœur les airs qui peignent ou expriment, ces airs qu'on appelle parlans, tant ils sont naturels: car cette belle simplicité, qui seule peut imiter la nature, sera toujours préférée aux affaïsonnemens les plus recherchés de l'Art.

„nores, dénués d'ordre & de liaison". *Préface de l'Encyclopédie.*

Rien de plus agréable que le mot de Fontenelle: *Sonnate, que me veux tu?* Il n'auroit certainement pas dit la même chose de celles de notre incomparable Tartini, qui à la plus grande variété a su joindre l'unité la plus parfaite. Avant de se mettre à travailler, il a coutume de lire quelque chose de Pétrarque, auteur avec lequel il a beaucoup de rapport pour la délicatesse de sentiment. Il s'est fait cette loi pour avoir toujours sous les yeux un objet donné qu'il doit peindre, avec les différentes modifications qui l'accompagnent, & pour ne jamais perdre son sujet de vue.

La Poësie & la Musique, quoique si étroitement liées, ont eu parmi nous un sort bien différent. Au siècle passé, la Musique étoit bien éloignée de donner dans ces affectations & ces longueurs qui la défigurent aujourd'hui : elle pénétoit le cœur, & y restoit imprimée ; elle étoit unie & comme incorporée aux paroles : simple & passionnée elle ne s'écartoit jamais des règles de la vraisemblance. La Poësie, au contraire, n'avoit rien de vrai ; guidée par le caprice, elle n'offroit que des hyperboles, des pointes, de faux brillans. Et dès que la Poësie rentra dans la bonne voie, la Musique en sortit. Cesti & Carissimi, dignes de travailler sur les chastes soupirs de Pétrarque, se virent réduits à composer sur des paroles dans le style d'Achillino ; & aujourd'hui les Poësies de Metastasio, qui sont si gracieuses & si naturelles, tombent entre les mains de compositeurs dans le goût du dix-septième siècle. Ce n'est pourtant pas que nous ne voyions encore de nos jours quelque image de vérité dans la Musique : les Intermèdes & les Opéra comiques nous en fournissent des exemples, &

l'Expression, cette première qualité, y brille plus que dans toute autre composition. Cela vient peut-être de ce que les acteurs étant médiocres, les maîtres ne peuvent pas deployer, à leur gré, tous les secrets de l'Art, tous les trésors de la science : ainsi, malgré qu'ils en aient, ils se trouvent obligés de s'en tenir au simple, & de seconder la nature. Quelle qu'en puisse être la raison, ce genre de Musique, quoique regardé comme populaire, a la vogue, & triomphe des autres, précisément à cause de la vérité qu'on y trouve. C'est lui qui a étendu notre réputation au-delà des Alpes, & l'a portée en France, dans ce pays charmant qui dispute à l'Italie la gloire de tous les beaux-arts. Personne n'ignore que depuis longtemps la guerre étoit allumée entre les deux nations, principalement au sujet de la Musique. Il n'y avoit pas moyen d'accoutumer à notre chant les oreilles Françaises, & leur dégoût pour notre mélodie ne cédoit pas à l'horreur qu'ils avoient autrefois pour le gouvernement des reines & des ministres de notre nation. Mais à peine le style naturel &

élégant, les airs si expressifs, les Duo si gracieux de la *Serva padrona* se firent-ils entendre en France, que la plus saine partie de cette nation se déclara en faveur de la Musique Italienne. Ainsi la révolution que nos productions les plus travaillées, nos passages, nos fredons, nos roulemens, nos plus fameux chanteurs n'avoient pu opérer à Paris pendant une longue suite d'années, fut l'ouvrage d'un moment, d'un simple intermède, & de quelques bouffons.

Cependant ce n'est pas dans les seuls Opéra bouffons qu'est renfermée notre bonne Musique: avouons que même dans les Opéra sérieux on entend çà & là des morceaux dignes des meilleurs temps; témoin certaines compositions du Pergolèse, & de Vinci, que la mort nous a enlevés trop tôt; de Galuppi, de Jomelli, & du Saxon, dont la vie ne sera jamais assez longue. C'est de pareils hommes qu'il faudroit charger de la Musique de nos Opéra, pour l'avoir telle que nous la désirerions. Ayant déjà d'eux-mêmes secoué le joug de plusieurs anciens préjugés, comme on peut le voir dans quelques-unes de leurs productions, sur

tout dans l'*Andromaque* de Jomelli, il leur feroit d'autant plus facile d'entrer dans nos vues, qui n'ont d'autre objet que de seconder & d'embellir la nature. La belle modulation triompheroit dans la continuité du Récitatif, dans les Ariettes, & dans les Chœurs mêmes, où l'on ne mettroit désormais que précisément autant de contrepoint qu'il en faut, & rien au-delà. Car, selon nos meilleurs maîtres, quoique le contrepoint, ou l'harmonie simultanée de différentes parties, puisse produire cet accord tempéré qui donne tant de pompe & de majesté à la Musique d'église; il n'est nullement propre à réveiller les passions: en voici la raison. Le contrepoint est composé de diverses parties, l'une aigüe qui a le mouvement vif, l'autre grave qui va lentement; & elles doivent se trouver unies, & frapper l'oreille dans le même temps. Comment donc pourroit-il émouvoir dans notre ame une passion déterminée, qui par elle-même demande un mouvement & un ton déterminé, la joie, par exemple, qui veut un mouvement prompt, un ton fort & aigu; la tristesse, qui exige un mouve-

ment tardif, un ton baissé & grave? & ainsi des autres passions. Rien de plus propre à les allumer en nous que la Mélodie, qui d'un pas, & d'un ton égal tend toujours au même but : & si peut-être la conduite de la Mélodie n'exige pas un aussi profond savoir que la direction du contrepont, au moins y faut-il un goût très-fin, & un grand jugement; qualités qui, pour me servir de l'expression d'un ancien sage, sont la plus belle branche que puisse pousser l'arbre de la Raison. En procédant de cette manière, soyons sûrs que la Musique théâtrale nous fera souvent revoir des traits de cette force victorieuse dont autrefois elle fut animée, & qu'elle déploie encore aujourd'hui dans les savantes compositions de Benoît Marcelle, qui peut-être ne le cède à aucun des anciens, & qui certainement l'emporte sur tous les modernes. Qui jamais eut, tout à la fois, & plus de feu, & un feu mieux réglé? Dans les Cantates de *Timothée* & de *Cassandre*, & dans le fameux ouvrage des *Pseaumes*, non seulement il a exprimé toutes les passions, toute la délicatesse des sentimens; il a encore réussi à peindre
à l'ima-

à l'imagination jusqu'aux choses inanimées; à toute la sévérité de la Musique des anciens il a su allier les grâces & les beautés de la Musique moderne, mais des beautés & des grâces décentes, qui conviennent à une matrone respectable (1).

(1) *The first of these is Benedetto Marcello, whose inimitable freedom, depth, and comprehensive style will ever remain the highest example to all composers for the church, for the service of which he published at Venice, near thirty years ago, the first fifty Psalms set to music. Here he has far excelled all the moderns, and given us the truest idea of that noble simplicity, which probably was the grand characteristic of the ancien Musica. In this extensive and laborious undertaking, like the divine subject he works upon, he is generally either grand, beautiful, or pathetic; and so perfectly free from every thing that is low and common, that the judicious hearer is charmed with an endless variety of new and pleasing modulation; together with a design and expression so finely adapted, that the sense and harmony do every where coincide. In the last Psalm, which is the fifty first in our version, he seems to have collected all the powers of his vast genius, that he might surpass the wonders he had done before . . .*
An Essai on musical Expression, by Charles Avison, Organist in Newcastle.

Volume II.

Z

*De la manière de chanter &
de réciter.*

Mais quelque excellente que puisse être la composition musicale, elle ne suffit pas pour produire l'effet qu'on se propose : il faut qu'elle soit bien exécutée. Il pourroit arriver sans miracle qu'un parfait compositeur fût un bon général à la tête d'une mauvaise armée; avec cette différence pourtant qu'un bon capitaine peut former de bons soldats, & qu'un maître de Musique ne peut pas se flatter du même succès avec ses virtuoses. Beaucoup d'entr'eux n'ont jamais pensé au plus nécessaire, qui est d'apprendre à bien prononcer leur langue, à bien articuler, à se faire entendre, & à ne pas mettre un terme pour un autre, pour faire les agréables, comme c'est assez leur coutume. Rien de plus choquant que l'usage où ils sont de manger les voyelles finales, & de couper les mots par la moitié; de sorte qu'à moins d'avoir les yeux sur le livre de l'Opéra, l'oreille ne suffit point pour faire concevoir une idée distincte de ce qu'ils balbutient. Salvini

comparoit fort joliment ces récitations qu'on ne peut entendre sans les suivre à la lecture, à ces tableaux sous lesquels on étoit obligé d'écrire, *voici un cheval, voici un chien*. Et la caricature satyrique, faite à Paris, d'un Opéra sans paroles (1), comme si les paroles y étoient superflues, porteroit sur nous avec bien plus de raison que sur les François.

D'ailleurs la façon de se présenter de nos acteurs, leurs attitudes, leur démarche, leur maintien, leur action répondent parfaitement au peu de grâce qu'ils ont à prononcer & à s'exprimer. S'ils sont si gauches & si grossiers dans les premiers principes de leur art, il n'est pas surprenant qu'ils n'atteignent jamais à ces finesse si difficiles à saisir, mais sans lesquelles l'action n'a ni noblesse ni vérité. L'acteur de l'Opéra a incontestablement un grand avantage sur l'acteur de la Comédie : sa déclamation est réglée & notée, comme elle l'étoit dans les tragédies des anciens. Tous

Z 2

(1) *Les amours de l'empereur Caracalla avec une Vestale*, par le Grand.

les pas sont marqués, il ne sauroit s'égarer par rapport aux différentes inflexions, & au temps que la voix doit s'arrêter sur chaque mot de son rôle; le compositeur les lui prescrit exactement. Mais malgré cela il a encore beaucoup à faire de son côté. La Chorégraphie ne prescrit-elle pas au danseur les temps, les pas, les tours qu'il doit faire sur les notes de l'air? cependant c'est au danseur à donner aux pas toute leur perfection, & à les accompagner de ces grâces qui les animent. Il en est de même du Récitatif. Outre le geste, qui est tout entier de l'acteur, certaines suspensions, certaines petites pauses, appuyer plus sur un endroit que sur un autre, ce sont là des choses qu'on ne sauroit écrire, & qu'il faut laisser à l'intelligence de celui qui récite. Or c'est principalement en quoi consistent cette expression pathétique, ces coups de maître qui gravent les paroles dans l'esprit & dans le cœur de ceux qui les entendent. Les François se souviennent encore de ces traits fins de Baron, & de la le Couvreur, qui donnoient un si grand relief aux vers de Corneille & de

Racine : & ces traits sont encore fidèlement imités dans ce pays, où, comme à Athènes, le Théâtre fait une des occupations sérieuses de la vie, & même un objet de science. Il seroit à souhaiter que nos acteurs s'appliquassent également à imiter la récitation de Nicolini & de la Tefi, s'entend telle qu'elle étoit dans les temps où la nature elle même leur servoit de guide, & où la trop grande envie de plaire ne les avoit pas encore fait donner dans l'affectation & dans la charge.

La façon de se tenir sur la scène, quand on ne parle pas, est une autre partie de la Déclamation qui dépend absolument de l'intelligence de l'acteur. Ce jeu muet influe d'autant plus sur l'illusion théâtrale, qu'il n'y a rien qui dégoûte d'avantage que de voir une cause dans l'inaction, & qui ne produit aucun effet. Or tout le monde est en état de juger de l'attention que font à cette partie nos Roscius modernes, & de la manière dont ils s'en acquittent. Ils songent à toute autre chose; leur esprit est par-tout ailleurs, plutôt qu'à où il devroit être. Au lieu de prêter l'o-

reille à ce que leur dit un autre acteur, & par les diverses modulations du geste, & par l'air du visage, marquer l'impression que ses discours font sur eux, vous les voyez sourire aux loges, faire des révérences, & d'autres gentilleffes semblables. On diroit qu'ils craignent de mentir, & qu'ils se font un scrupule de séduire l'assemblée : si par hazard elle les avoit pris pour Achille ou pour Cyrus, dont ils font le personnage, ils n'oublient rien pour la détromper, & pour certifier, comme on a dit fort plaisamment, qu'ils ne sont en effet que les Sieurs Petriccino, Stoppanino, Zolfanello. C'est là peut-être la principale source de l'ennui mortel que cause la représentation de nos Opéra. On tâche de s'en garantir par le babil, par des visites de loge en loge, par de petits soupers, par le jeu même, remède souvent pire que le mal. On préviendrait ces désordres, au moins en partie, si le compositeur & les acteurs avoient plus d'égards à ce qui fait le premier fondement de la Musique ; si le Récitatif, cette partie si essentielle de la pièce, n'étoit pas si défiguré & si négligé, soit dans la composition, soit dans

l'exécution ; si les ariettes mêmes étoient récitées comme elles doivent l'être. Alors, & alors seulement, on les écouterait avec un vrai plaisir, elles trouveroient le chemin du cœur : & c'est là le sens de l'affiche de l'Opéra, dans laquelle, comme on l'a déjà observé on n'annonce point, que l'on chantera, mais que l'on *récitera en musique*.

Les connoisseurs ont beau dire ; nos acteurs modernes ont pris leur parti sur le Récit, ils ne s'en inquiètent pas, & ne donnent leurs soins qu'au Chant. Mais en cela même ils n'observent aucune règle, & n'ont de loi que leur caprice. Malheureux que je suis ! je t'ai enseigné à chanter ; & tu veux jouer des instrumens, reprochoit Pistocco à Bernacchi, qu'on peut regarder comme le coryphée de la licence qui règne aujourd'hui, comme le Marini en Musique. C'est un axiome commun : qui ne fait arrêter sa voix, ne fait pas chanter : & cependant c'est là le moindre souci de nos acteurs : ils ne s'attachent point à soutenir la voix, à appuyer sur les tons ; ce qui pourtant est le grand secret pour émouvoir les passions ; ils

croient au contraire que toute la science consiste à écarter la voix, à sauter continuellement de note en note, non à choisir ce qu'il y a de meilleur, mais ce qu'il y a de plus extraordinaire & de plus difficile. Il faut, sans doute, que les jeunes gens qui apprennent à chanter, étudient les plus grandes difficultés de la Musique; c'est le moyen de rendre leur voix flexible suivant les occasions, de la mettre en état d'exécuter ce qui semble au-dessus de sa portée, & presque infaisable. Capable de rendre ce qu'il y a de plus difficile, elle en sera plus propre à exprimer ce qui l'est moins; & elle le fera avec cette aisance qui donne tant de grâce aux choses. Mais ne s'appliquer jamais qu'au difficile, c'est aller contre l'intention de l'Art; c'est prendre pour dernière fin ce qu'il n'emploie que comme un moyen: il veut que l'on chante les ariettes, & non qu'on les fredonne, ou qu'on les précipite. Il ne tient pas à ces acteurs que la Musique la plus belle & la plus noble ne devienne molle & mignarde: comme ils n'ont pas appris, ou du moins qu'ils ne suivent pas

la vraie manière de chanter, ils appliquent à la moindre chanson toutes les grâces de la Musique, sans distinguer les sujets; & par leurs passages, leurs roulemens, leurs fredons, leurs efforts, ils fardent, embrouillent, & défigurent tout. Toutes leurs compositions portent, pour ainsi dire, le même masque: tous leurs airs se ressemblent; il y règne cette uniformité que le rouge & les mouches donnent à la physionomie des Françaises, qui semblent être toutes de la même famille.

Nous accordons ordinairement beaucoup de liberté à ceux qui chantent les airs: le peu de notes qu'on y met, ne servent qu'à guider la mélodie; & l'acteur, remplissant cette étendue, y supplée selon son goût, & peut y mettre du sien autant qu'il le juge à propos. A bien examiner les bonnes & les mauvaises suites de cette méthode, il semble que nous ferions mieux d'imiter les François, qui ne laissent pas à leurs acteurs cette liberté dont les nôtres abusent, & qui les astreignent à exécuter purement & simplement les idées du compositeur. On peut, il est vrai, s'ennuyer à

entendre toujours répéter la même chose, & il paroît raisonnable de laisser le champ un peu libre au savoir, à l'imagination, & au goût de l'acteur. Mais, d'un autre côté, il n'arrive que trop que l'ignorance ou une envie démesurée de plaire le font sortir de son sujet, & lui font oublier les règles de la convenance & de la vérité. Contre cent acteurs qui ne font que ramasser des lieux communs, dont ils farcissent leur chant mal à propos, à peine en est-il un qui allie le savoir au goût, l'élégance au naturel, & qui sache réfréner son imagination. C'est à ce petit nombre d'acteurs, qu'Apollon chérit, qu'on peut permettre de suppléer de leur propre fond; parce qu'ils savent entrer dans l'esprit du compositeur, & s'accorder parfaitement avec la Symphonie. Quant aux autres, le compositeur, doit penser pour eux, leur tout écrire, & les guider, pas à pas, dans tous les changemens qu'ils ont à faire. La même raison exigeroit qu'on n'abandonnât pas, avec aussi peu de discernement qu'on le fait, la cadence à la discrétion de l'acteur, qui souvent lui fait perdre tout le rapport qu'elle doit avoir

avec l'air, en y voulant entasser tout ce qu'il a pu jamais imaginer, ou recueillir de gracieux, de rare, d'harmonieux. Par là elle ressemble, dit Tosi, à la girandole du château Saint Ange : & nos acteurs sont des artificiers qui y mettent le feu à la fin de l'Air. Cependant la cadence, à notre avis, doit être tirée du fond de l'Air, en suivre le caractère, en être comme la péroraison & l'épilogue (1).

Si nos acteurs favoient bien leur langue, que leur action fût belle, qu'ils possédassent la Musique, & surtout si le bon ordre régnoit parmi eux ; n'y auroit-il pas lieu d'espérer de voir renâître ce chant qui remue l'ame, de voir reparôître les Siface, les Buzzoleni, les Cortona, dont la mémoire ne s'est pas évanouïe avec le son de

(1) M. d'Alembert, dans son ingénieux discours sur la liberté de la Musique, désapprouvant cette proposition, aussi bien qu'une autre semblable sur la Symphonie de l'Opéra, sa seule autorité auroit porté l'auteur de cet Essai à la croire fausse ; si plusieurs de nos plus habiles maîtres ne l'eussent assuré qu'elle est vraie & bien fondée,

leur voix ? Si une mélodie expressive, soutenue par de bons instrumens, avoit pour base une bonne poésie, & étoit exécutée par un acteur qui eût le geste noble & décent sans affectation ; la Musique auroit encore le poudoir d'exciter à son gré, & de calmer les passions ; on la verroit peut-être encore produire parmi nous les effets qu'elle produisoit autrefois, précisément parce qu'elle étoit soutenue par l'expression, par les grâces de l'accompagnement, par l'énergie des vers, par le secours de l'action, & de l'art de l'acteur. Nous aurions assurément tort, de prétendre obtenir par un seul moyen ce qui ne peut résulter que du concours de plusieurs moyens (1). Mais au moins est-il certain que si la Musique étoit rétablie dans son premier état, elle imposeroit aux spectateurs un respectueux silen-

(1) *We are to consider that the Musick with the ancients was of a larger extent than what we call Musick now a days: for Poetry, and Dancing (or comely motion) were then accounted parts of Musick, wen Musick arriv'd to some perfection . . . What we now call Musick is but what they called Harmonick, which was but one part of their*

ce; & que du commencement à la fin on écouterait l'Opéra avec autant d'attention que de plaisir; au lieu qu'aujourd'hui, en entrant au spectacle, au bruit que fait l'assemblée, on croit entendre le mugissement d'une forêt ou d'une mer, agitées par les vents (1). Nos spectateurs les plus attentifs ne gardent tout au plus le silence que lorsqu'il se présente quelque air fameux ou particulier, ou plus volontiers encore pendant les ballets, qui ne commencent jamais trop tôt, qu'on ne trouve jamais trop longs, seuls capables, en un mot, de fixer les yeux & d'intéresser (2). Aussi à dire vrai, nos

Musick (consisting of words, verse, voice, tune, instrument and acting), and we are not to expect the same effect of one piece, as of the whole &c. The strange effects reported of Musick in former times, examined by Dr Wallis, Philosoph. Transact. abridg'd by John Lowthorp. Vol. I. p. 648. 619.

(1) *Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum,*

Tanto cum strepitu ludi spectantur, & artes.

Horat. Lib. II. Ep. 1.

(2) *Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas*

Omnis ad incertos oculos, & studia vana. Ibid.

théâtres semblent ils plutôt faits pour des salles de danse que pour des représentations d'Opéra. On croiroit que les Italiens ont suivi le conseil de ce François qui disoit agréablement que pour remettre le théâtre sur un bon pied, il falloit allonger les danses, & raccourcir les jupes.

D e s D a n s e s .

Mais enfin qu'est-ce que cette Danse après laquelle on court avec tant d'empressement? Elle n'a jamais fait partie du drame; elle est toujours étrangère à l'action, le plus souvent elle y est contraire. Dès qu'un Acte est fini, on voit tout d'un coup paroître des danseurs qui n'ont rien de commun avec le sujet de l'Opéra. Si l'action est à Rome; la danse est à Cusco, ou à Pékin: l'Opéra est-il sérieux? on nous donne une Pantomime. Rien de plus mal amené, ni de moins lié: on ne va que par sauts & par bonds: tout est contraire, s'il est permis de se servir ici de cette expression, à la loi de Continuité, loi que la Nature observe inviolablement, &

dont l'Art, qui a pour but d'imiter la nature, ne doit jamais s'écarter.

Mais, sans nous arrêter à cette réflexion, que la licence qui règne aujourd'hui, fera regarder comme une subtilité déplacée, qu'est-ce enfin que cette Danse où l'on trouve tant de charmes? Pour peu qu'on la considère en elle même, on verra que ce n'est autre chose que des cabrioles poussées jusqu'à perte d'haleine, des sauts mesléans, & dès là indignes d'être applaudis des honnêtes gens; une monotonie éternelle d'un petit nombre de pas & de figures. Après une entrée d'assez mauvaise grâce, on voit deux enfans qui se détachent de la troupe: le début est toujours que l'un vole à l'autre un bouquet de fleurs, ou lui fait quelque autre malice dans ce goût. Ils se mettent en colere, se brouillent, puis se raccommoient; l'un propose à l'autre de danser; les voilà qui bondissent & sautillent sans fin. A ces enfans succèdent des danseurs de plus grande taille, qui sont relevés par ceux qu'on croit les meilleurs, & qu'on regarde comme des Coryphées: ils exécutent aussi une dan-

se à deux. Tout cela est suivi d'un ballet, qui ne diffère en rien du premier : en avec - vous vu un ? vous les avez tous vus : les danseurs changent d'habits ; le caractère de la danse est le même.

Si l'on s'en tient, par rapport à la Danse, à ce que nous voyons de nos jours, & qu'on ne porte pas ses vues plus loin ; on traitera d'inventions romanesques bien des faits attestés par les anciens auteurs, & dont on ne sauroit nier la vérité. Tels sont, par exemple, ces effets tragiques que produisit, à Athènes, le ballet des Euménides, & les merveilles qu'enfantoit l'Art de Pylade & de Bathylle : les mouvemens de l'un excitoient la pitié & la terreur, ceux de l'autre inspiroient le plaisir & la joie : ils vivoient du temps d'Auguste ; & Rome entière étoit partagée entr'eux. Il arrive rarement que nos danseurs réunissent les grâces tendres & légères à la force du corps, la délicatesse des bras à l'agilité des pieds ; qu'ils ayent cette facilité, cette aisance sans quoi la danse fatigue les spectateurs mêmes. Ce ne sont pourtant là que les principes de la Danse, ou, pour parler plus

plus juste, ce n'en est que la partie matérielle; sa perfection, ou sa forme, est tout autre chose. La danse doit être une image fidelle des sentimens, un tableau vivant des passions, que le corps exécute par des mouvemens cadencés: elle doit parler continuellement aux yeux; elle doit peindre par l'attitude, & par le geste: il faut qu'elle ait son exposition, son nœud, son dénouement; qu'elle soit le précis & la substance d'une action. La danse du *Joueur*, composée sur un très-bel air de Jomelli, est de ce caractère: on y voit parfaitement exprimé tout ce qui se passe dans l'agréable intermède qui porte ce nom. Et l'on doit convenir que dans le Comique, ou dans le grotesque, nous avons eu de très-bonnes danses, & des danseurs qui, comme on l'a dit, avoient l'éloquence des bras & des pieds, & n'étoient peut-être pas fort inférieurs à Bathylle. Mais, dans les danses sérieuses & héroïques, on ne sauroit contester que les François ne l'emportent & sur nous, & sur toutes les autres nations modernes: aussi n'y en a-t-il aucune qui se soit plus appliquée à cet art,

auquel d'ailleurs ils ont autant de disposition naturelle que les Italiens en ont pour la Musique. C'est chez eux que naquit la Chorégraphie sur la fin du seizième siècle; & dans ces derniers temps ils ont eu les ballets de la Rose, d'Ariane, de Pygmalion, & quantité d'autres qui approchent assez de l'art de Pylade, & des plus célèbres Pantomimes qu'ait admirés l'antiquité. Ils sont vraiment les maîtres de cet art; & il n'est point de peuple qui doive rougir de profiter de leurs instructions: nous principalement, nous devons d'autant moins faire scrupule d'emprunter des François de quoi perfectionner notre Opéra, que c'est de nous qu'ils ont eux-mêmes reçu ce spectacle.

De la Scène, & des Décorations.

Le peu de convenance de l'habillement, ou de la parure des danseurs, répond, on ne peut pas mieux, aux irrégularités de la danse. L'habillement du danseur, ainsi que celui de l'acteur, doit approcher, le plu-

qu'il est possible, de l'usage des temps & des nations qu'on produit sur la scène: je dis approcher, parce que le théâtre demande quelque liberté, & que là, plus qu'ailleurs, on doit se relâcher d'une rigueur qui sentiroit le pédantisme. Mais si on n'exige pas de nos Canziani qu'ils coupent les habits à l'antique, précisément dans la même forme que nous décrit le savant Ferrari; au moins ne doivent-ils pas se permettre de donner aux compagnons d'Énée des bonnets & des hauts de chausse à la Hollandoise (1). Pour que les habillemens fussent beaux, & selon le Costume, il nous faudroit des Jule Romain & des Triboli, qui, en ce genre même, nous ont laissé des

A a 2

(1) „ Un de nos grands artistes qui ne sera
„ pas soupçonné d'ignorer la belle nature par
„ ceux qui ont vu ses ouvrages, a renoncé aux
„ spectacles que nous appellons sérieux, & qu'il
„ n'appelle pas du même nom; la manière ridicu-
„ cule dont les Dieux & les héros y sont vêtus,
„ dont ils y agissent, dont ils y parlent, dérange
„ toutes les idées qu'il s'en est faites; il n'y re-
„ trouve point ces Dieux & ces héros auxquels
„ son ciseau fait donner tant de noblesse & tant

preuves de leurs talens; il seroit du moins à souhaiter que ceux qui ont la direction des habits, eussent quelque chose du génie & du goût de ces excellens artistes. Il le seroit encore bien plus que les peintres de nos jours suivissent les traces de Saint Gal & de Peruzzi. On ne verroit pas, sur nos théâtres, le temple de Jupiter ou de Mars ressembler aux églises des Chrétiens, ni une place de Carthage dans le goût de l'architecture Gothique; en un mot le pittoresque s'y trouveroit réuni avec la convenance & le Costume. Dans un Opéra les décorations attirent les yeux plus que toute autre chose; elles déterminent le lieu de l'action, & font une partie de ce charme qui transporte le spectateur en Égypte ou dans la Grèce, à Troie ou au Mexique, dans les champs Elysées ou dans l'Olympe. Cela étant, qui ne voit combien l'imagi-

„ d'ame, & il est réduit à chercher son délassé-
„ ment dans les spectacles de farce, dont les ta-
„ bleaux, burlesques sans prétention, ne laissent
„ dans sa tête aucune trace nuisible.“ M. d'A-
lembert de *la liberté de la Musique*, Art. 14, dans
une note.

nation du peintre a besoin d'être éclairée par l'érudition, & réglée par le jugement ? Il peut pour cela tirer de grands secours de la lecture, & de la conversation des gens versés dans l'antiquité ; mais personne ne lui donnera des lumières plus sûres que le poëte, l'auteur même de l'Opéra, qui en a conçu tout le plan, & qui naturellement n'a rien oublié de ce qui peut embellir & rendre vraisemblable l'action qu'il s'est proposé de représenter.

Quoique le seizième siècle, ce siècle fortuné, ait vu la Peinture monter au plus haut point de perfection ; il est pourtant vrai qu'au siècle passé l'Art de peindre la scène a fait, à plusieurs égards, des progrès considérables. Et cela devoit être. Tant de nouveaux théâtres bâtis pour l'Opéra devoient nécessairement employer & encourager un bien plus grand nombre de peintres de cette espèce. Les inventions de Genga, ses arbres de soie fine, & d'autres ornemens semblables qu'il fit pour le théâtre d'Urbain, malgré les éloges magnifiques de Serlio, seroient aujourd'hui regardées comme des puérilités : & je ne doute pas que Serlio lui-même,

dont le traité sur les Décorations peut d'ailleurs fournir des lumières, ne fût charmé de voir que sans le secours des reliefs de bois, nous surmontons toutes les difficultés de la Perspective; que dans des sites très-étroits nous faisons paroître des lieux spacieux & de vaste étendue; de voir enfin combien à cet égard la science des illusions pittoresques, s'est perfectionnée. Les décorations qu'on voit de biais, produisent aujourd'hui un effet merveilleux, & forment un beau coup d'œil; mais il faut en user avec discernement. On admire aussi, dans les vues de face, les points accidentaux qu'y fait naître le mouvement varié du plan sur lequel ils portent. C'est à Ferdinand Bibiène que nous sommes redevables de ces décorations; & l'invention de cette nouvelle manière attira sur lui tous les regards. Il trouva quelque chose de trop sec dans ces rues, dans ces allées, dans ces galeries, toujours aboutissantes à un centre qui borne la vue, & l'imagination même du spectateur. Ayant, sous la direction d'habiles maîtres, étudié les principes de son art dans Vignole, & doué de

L'imagination la plus pittoresque, il s'avisa de donner aux décorations du mouvement, de l'attitude même, s'il est permis de parler ainsi; & il y fit ce que les peintres du seizième siècle firent des figures de Bellini & de Mantegna. En un mot, Ferdinand fut le Paul Véronèse du Théâtre (1). Mais si, comme Paul, il eut la gloire d'avoir porté son art à la perfection dans ce qui regarde la magnificence & le merveilleux; il eut, ainsi que ce peintre, le malheur de le gâter par les élèves qui se formèrent sous lui. Ceux-ci s'attachèrent à imiter ce qu'il y avoit de plus facile dans ses inventions, c'est à dire le caprice; & négligeant le fondement de l'art qui y donnoit de la vraisemblance, ils s'écartèrent de sa méthode, dans le temps même qu'ils faisoient profession de la suivre. Les imaginations les plus bizarres, & les plus extravagantes,

Aa 4

(1) L'auteur de cet Essai possède un gros volume de dessins de cet artiste, où l'on peut juger de ses talens bien plus sainement que par les inventions qu'on a de lui, gravées par Buffagnotti & par Abbati.

des voûtes à jour, des hachures, des bâtimens de pure fantaisie, tout fut mis en œuvre, pourvu qu'il eût quelque chose de nouveau & de surprenant. Et sans parler d'une certaine perspective qui leur est particulière, & dont ils sont les inventeurs, ils donnent le nom de Cabinet à ce que dans un besoin on pourroit appeller Salon ou Vestibule; & ils appellent prison ce qui pourroit passer pour une cour, & même pour une place. Vitruve rapporte qu'un peintre de perspective, chargé des décorations d'un théâtre de Tralles, y ayant représenté des choses contraires à la vraisemblance, les habitans ne laissoient pas de goûter cet ouvrage d'ailleurs conduit avec élégance, & artistement exécuté. Mais un mathématicien nommé Licinius, leur ouvrit les yeux. Ne voyez vous pas, leur dit-il, que si vous approuvez en peinture des choses qui ne sauroient exister, vous risquez fort d'être comptés parmi les villes qui ne se distinguent guères du côté de l'esprit (1). Or que diroit ce mathématicien, si

(1) Lib. VII. Cap. 5.

sur notre scène il nous voyoit applaudir à ces labyrinthes d'architecture d'où la vérité est bannie ; à ces édifices qui ne sauroient se soutenir, & dont il est impossible de tirer le plan, où les colonnes, au lieu d'aller joindre l'architrave & le plafond, vont se perdre dans une mer de draperies qui voltigent en l'air ? On voit souvent des voûtes dans le même goût, ou boiteuses ou tronquées, portant & appuyant d'un côté, & de l'autre sans imposte ; des rêves de malade, en un mot, qui n'ont ni suite ni liaison. Cependant, de temps à autre, il paroît aussi des Licinius parmi nous (1) : & ce qui arriva à l'ancien peintre de Tralles, nous l'avons vu, de nos jours, arriver au Père Pozzi, un des maîtres les plus relâchés de l'école moderne, comme il l'a suffisamment montré par son invention des colonnes assises, nouveau monstre en Architecture. Dans la peinture d'une coupole, il avoit fait porter sur des modillons les co-

A a 5

(1) *Utinam Dii immortales fecissent, ut Licinius revivisceret, & corrigeret hanc amentiam.*
Id. *ibid.*

lonnes qui la soutenoient. Quelques architectes l'en blâmoient hautement, disant que pour tout au monde ils ne voudroient bâtir ainsi. Cela donna de l'embarras au Père; mais enfin, comme il le rapporte lui-même, un de ses amis le tira d'affaire, en disant qu'au cas que les modillons surchargés cédaient, & laissaient tomber les colonnes & la coupole, il s'obligeoit à réparer le tout à ses frais. C'étoit une excuse bien foible; comme si on ne devoit pas peindre un morceau d'Architecture dans toutes les règles, & selon les principes de cet art; & comme si ce qui choque dans la réalité, ne choquoit pas également dans la représentation.

Le peintre qui veut se renfermer dans les bornes d'une sage invention, ne sauroit trop étudier les bâtimens qui nous restent de la respectable Antiquité. L'Italie & la Grèce nous fournissent beaucoup de ces excellens modèles, à qui nous devons la renaissance de l'ancienne Architecture. L'Égypte même, qui fut la mère de tous les arts, n'en manque pas: car indépendamment des Pyramides, y a-t-il rien de

plus majestueux & de plus régulier que ces débris du palais de Memnon qu'on voit encore aujourd'hui sur les bords du Nil, & ceux de la fameuse Thèbes aux cent portes? C'est aux soins de l'exact Norden que nous en devons la connoissance. On voit dans leur construction, & dans les Colosses, & les Sphinx, qui les décorent avec sagesse, une manière terrible, qui ressemble assez à celle de Michel-Ange, & qui pourroit, en certaines occasions, produire un très-bel effet sur nos théâtres.

La Chine, ancien séjour des arts, & qu'on prétend être une colonie de l'Égypte, seroit aussi une source féconde de décorations. Ce n'est pas que je voulusse adopter ces étranges caprices qu'on a substitués, chez nous, aux savantes grotesques de Jean d'Udine, de l'India, & des autres artistes du même siècle. Je ne voudrois pas non plus qu'on imitât leurs Pagodes, ni leurs tours de porcelaine, à moins que le sujet de l'Opéra ne fût Chinois. C'est des lieux de plaisance, & des jardins de cette ingénieuse nation que nous pourrions tirer des idées gracieuses, & de

grands secours pour rendre ces fortes d'objets, qui paroissent si souvent sur nos théâtres. Les Chinois réussissent admirablement en ce genre ; & leurs jardiniers sont comme autant de peintres : ils n'arrangent pas leurs jardins avec la régularité d'un Architecte ; ils prennent la nature pour modèle, & tâchent de l'imiter dans ses variétés irrégulières. Leur coutume est de choisir les objets qui dans leur espèce plaisent le plus à la vue, de les disposer de manière que l'un contraste avec l'autre, & que de l'ensemble il résulte quelque chose de rare & de charmant. Ils entremêlent leurs bosquets d'arbres de différentes sortes, de grandeur, de couleur, de qualité diverses. Le même site, pour ainsi dire, vous en présente plusieurs. Ici vous sentez une frayeur secrète à la vue de rochers artistement coupés, & comme suspendus en l'air, de chutes d'eau, d'autres & de grottes où les jours sont différemment réfléchis ; là vous êtes enchanté de voir des parterres émaillés de fleurs, des canaux transparens, de petites îles couvertes de beaux édifices qui semblent se mirer

dans les eaux. Du site le plus effroyable vous passez, en un instant, au site le plus gracieux : le plaisir que vous goûtez, est toujours accompagné de surprise. Les Chinois cherchent le merveilleux dans l'ordonnance de leurs jardins, comme nous le cherchons dans celle de nos poëmes. Les jardins des Anglois, à l'exemple de ceux des Chinois, ne sont qu'une imitation simple & vraie de la nature : tout ce qu'elle produit de plus agréable & de plus varié, des bosquets, de petites collines, des eaux vives, des prairies ornées de petits temples, des Obélisques, de belles ruines même s'y trouvent réunis par les soins des Kent, des Chambers, & des Brown, que leur bon goût met fort au-dessus de le Naure, qu'on regardoit autrefois comme l'architecte des jardins, s'il est permis d'employer ce terme. La symétrie Française est bannie des maisons de plaisance d'Angleterre : les plus beaux sites y paroissent naturels ; la culture est mêlée avec la négligence, & le désordre qui y règne est un effet de l'Art (1).

- (1) *His gardens next your admiration call,
On ev'ry side you look, behold the wall.*

Mais, sans recourir à ces pays éloignés, pourquoi nos peintres n'étudient-ils pas les objets qu'ils ont sous les yeux? Outre les anciens édifices qui subsistent encore en Italie, nous avons des bâtimens modernes qu'on pourroit transporter sur la scène avec succès. Pourquoi ne s'attachent-ils pas aux champs d'Architecture qui décorent plusieurs tableaux de Paul Véronèse, dont le savant pinceau a mis comme en spectacle les événemens de l'Histoire, aux paysages du Poussin, du Titien, de Marc

*No pleasing intricacies intervene,
No artful wildness to perplex the scene;
Grove nods at grove, each alley has a brother,
And half the platform just reflects the other.*

Et un peu plus haut.

*Consult the genius of the place in all;
That tells the waters or to rise, or fall,
Or helps th'ambitious hill the heav'ns to scale,
Or scoops in circling theatres the vale,
Calls in the country, catches op'ning glades,
Joins willing woods, and varies shades from
shades;*

*Now breaks, or now directs th'intending lines
Paints as you plant, and as you work, designs.*

Pope, Epistle to Earl of Burlington.

Ricci, & de Claude? Ces artistes ont vu ce que le sein de la nature renferme de plus rare & de plus précieux. Sans un grand fond d'imagination, on pourroit au moins copier leurs payfages; & l'on imiteroit ce bon curé qui, au lieu de se tuer à faire de mauvais sermons, apprenoit par cœur, & récitoit ceux de Segneri.

Une chose très-importante, & à laquelle on ne fait pas assez d'attention, c'est de laisser dans les Scènes les ouvertures convenables pour que les acteurs puissent entrer & sortir, de manière que leur taille ne blesse pas la justesse de la proportion où elle doit être avec la hauteur des colonnes. On les voit souvent venir du fond du théâtre, puisqu'il n'y a point d'autre sortie sur la scène: il n'est personne qui ne s'aperçoive du mauvais effet que cela produit, & dont l'œil n'en soit choqué. La grandeur apparente d'un objet dépend de la grandeur de son image, jointe au jugement que l'on forme de la distance où il est. Ainsi la grandeur de l'image demeurant la même, l'objet paroîtra d'autant plus grand qu'on le jugera plus éloigné.

De là vient que les personnages qui se présentent en face du fond du théâtre, ressemblent à des géans d'un grandeur démesurée, parce que la perspective, & l'art même avec lequel le théâtre est construit, nous les font croire dans un très-grand éloignement. Ces géans ensuite diminuent peu à peu, à mesure qu'ils approchent, jusqu'à ce qu'ils soient changés en nains. Il en est de même des suites ou des cortèges, qu'on ne doit jamais placer dans des lieux où le chapiteau des colonnes leur iroit aux épaules ou à la ceinture ; puisque cela détruiroit l'illusion de la scène. Généralement parlant, quand on mêle le vrai avec le faux, il est bon de prendre les plus grandes précautions, afin que l'un ne démente pas l'autre, & que tout paroisse jeté dans le même moule.

Une autre chose, qui n'est pas moins importante, & qu'on a grand tort de négliger, c'est de bien éclairer la scène. La lumière produiroit un effet merveilleux, si elle n'étoit pas toujours distribuée avec tant d'épargne, à égales distances ; & dans
cette;

cette uniformité qui rebute. En la plaçant avec art, en la mettant comme en masse sur quelques parties du théâtre, en la retranchant de quelques autres, n'y a-t-il pas lieu de présumer qu'elle produiroit, sur le théâtre même, ces traits de force & cette vivacité de clair-obscur que Rembrandt parvint à mettre jusques dans ses gravures? Seroit-il impossible de transporter sur la scène cette aménité de jours & d'ombres qu'on admire dans les tableaux du Giorgion & du Titien? Tout le monde peut se rappeler ces petits théâtres qu'on connoît sous le nom de vues optiques ou mathématiques, & où sont représentés des ports de mer, des combats entre des armées navales, & d'autres objets semblables. La lumière y est introduite à travers du papier huilé, qui affoiblit ce qu'elle peut avoir, de trop fort & de trop aigu; & cela donne à la peinture un doux accord auquel on ne sauroit rien ajouter. Je me souviens, à l'occasion d'un de ces sépulcres qu'on a coutume de faire à Bologne, de certaines peintures de perspective très-grossières qui étoient sur les murailles de l'église, &

de quelques statues qu'on pouvoit plutôt appeller des fagots de papier : elles recevoient pareillement la lumière à travers des papiers huilés , qu'on avoit placés dans les ouvertures que laissent les voûtes : elles paroïssent dans un beau naturel , quoique proches de l'œil ; & l'on auroit dit qu'elles étoient du plus beau marbre. Un théâtre éclairé comme il faut , feroit surtout valoir l'avantage que nous avons sur les anciens , de donner nos représentations théâtrales de nuit : & l'on ne sauroit douter que si sur un pareil théâtre on voyoit des décorations inventées par d'habiles maîtres , & exécutées avec goût ; elles ne l'emportassent sur les imaginations extravagantes qui sont aujourd'hui si fort en vogue , & que vantent , avec tant d'emphase , ceux qui sans rien examiner veulent décider de tout. Il arriveroit alors ce qui arriva en France , lorsqu'après les bizarreries fantasques des Espagnols , qui y avoient long - temps défiguré *Thalie* , on vit paroître la Comédie régulière & naturelle de Molière. Elle produisit un effet prodigieux , par l'empire que la vérité a sur

les esprits : & Ménage ne put s'empêcher de dire , que le temps étoit venu de renverser les idoles en l'honneur desquels les François avoient brûlé tant d'encens.

Du Théâtre , & de la Salle.

Jusqu'ici nous avons parlé des différentes parties qui composent l'Opéra ; & nous avons vu qu'elles ont toutes besoin de correction & de réforme. La trop grande envie de plaire nous fait sortir des bornes légitimes ; elle seule gâta une composition dont la beauté totale dépendoit de l'heureux accord de toutes ses parties. De la même source vint l'idée des architectes qui dans ces derniers temps furent chargés de construire de nouveaux théâtres , d'y étaler toute la magnificence , & tout le superflu de leur art , sans penser à l'usage & au but auquel ces bâtimens sont destinés. La structure en parut très-belle aux yeux de certaines personnes ; mais les vrais connoisseurs en jugèrent bien autrement. Et comme , dans cette occasion , il s'éleva de grandes disputes sur la matière qu'il faut em-

ployer à la construction d'une salle de spectacle, sur la grandeur & la figure qu'on doit lui donner, & sur la structure & l'ornement des loges; nous ne nous écarterons pas de notre sujet en entrant là-dessus dans quelque détail. Il sera même assez à propos qu'après avoir expliqué quelle doit être la vraie forme de l'Opéra, nous disions aussi qu'elle est la construction la plus convenable de l'édifice où on le représente.

D'abord, pour ce qui regarde la matière, nous ne saurions qu'approuver beaucoup ceux qui font les murs de la Salle, les galeries, & les escaliers de brique ou de pierre. Outre que le bâtiment en est plus solide & plus durable; il est moins sujet au feu, qui prend aux théâtres plus souvent qu'à d'autres édifices. Il ne faut pourtant pas que le prétexte d'une plus longue durée, ou une certaine magnificence mal entendue, portent à faire de pierre ni les loges, ni les parties intérieures qui regardent l'ouverture de la scène. Ce seroit aller directement contre la principale vue que doit se proposer un architecte dans la constru-

ction de la Salle. Il faut qu'elle soit sonore, que la voix des acteurs s'y fasse entendre avec avantage, d'une manière mélodieuse & agréable à l'oreille. L'expérience journalière nous apprend que si les murailles d'une chambre sont nues, elles renvoient mal la voix, & la font paroître dure: si elles sont tapissées, elles en diminuent le son, & l'amortissent. Mais si la chambre est boisée, la voix y résonne avec douceur, & vient, sans rien perdre de ses charmes, flatter notre oreille. Cela nous fait voir évidemment que de toutes les matières, c'est le bois qu'on doit choisir pour le dedans d'une Salle de spectacle. C'est aussi de bois qu'on fait les instrumens de Musique, parce qu'il n'est point de matière qui réfléchisse plus à propos les sons, ni de plus propre à recevoir ces espèces de vibrations qui s'accordent le mieux avec les organes de l'Ouïe. Aussi, lorsque les Salles étoit bâties de pierre, de ciment, de marbre, ou d'autre matière dure, & peu capable de retentir; les anciens y placoient des vases de bronze, qui fortifioient & augmentoient la voix des

acteurs ; mais si elle étoit de bois, on n'a-voit pas recours à cet artifice, parce que, comme le dit Vitruve en termes exprès, le bois est dans la nécessité de réfléchir le son (2) : par où cet ancien maître enseigne indirectement aux modernes de quelle matière ils doivent faire usage pour les théâtres. Il faut observer en cela que le bois qu'on emploie, soit coupé à propos, & bien conditionné en toutes ses parties : ce qui fera que les vibrations ne se surchargeront pas l'une l'autre, & que le bois renverra plus régulièrement les ondulations du son.

La plupart des gens pensent que la vaste étendue d'une Salle de spectacle contri-

(1) *Itaque ex his indicationibus mathematicis rationibus fiunt vasa area pro ratione magnitudinis theatri. Dicet aliquis forte multa theatra Romæ quotannis facta esse, neque ullam rationem earum rerum in his fuisse; sed erravit in eo, quod omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare. cum autem ex solidis rebus theatra constituuntur, id est ex structura camentorum, lapide, marmore, quæ sonare non possunt, tunc ex his hac ratione sunt explicanda. Vitruv. Lib. V. Cap. 5.*

bue beaucoup à sa beauté : & l'on ne sauroit nier que nous ne sentions un plaisir mêlé de surprise à la vue des grands édifices. Mais en cela, comme en toute autre chose. il y a une certaine règle, & de justes mesures à garder. *La grandeur des places publiques*, dit encore Vitruve, *doit être proportionnée au nombre du peuple, de peur qu'elle ne soit trop petite, si beaucoup de personnes y ont affaire, ou qu'elle ne soit trop vaste, si la ville n'est pas fort remplie de peuple* (1). Outre qu'il conviendrait peu à une petite ville d'avoir un grand théâtre ; on doit considérer que c'est uniquement la portée de la voix qui détermine l'étendue du parterre, & par conséquent la grandeur de la Salle. Il y auroit du ridicule à la faire si vaste qu'on ne pût pas entendre sans peine la voix de l'acteur ; ce seroit comme si on donnoit aux ouvra-

Bb 4

(1) *Magnitudines autem ad copiam hominum oportet fieri, ne parvulum spatium sit ad usum, aut ne propter inopiam populi vastum forum videatur. . . . Lib. V. Cap. 2. Trad. de Perrault.*

ges extérieurs d'une place de guerre une étendue qui ne permît pas de les défendre, ainsi qu'il arrive toutes les fois qu'on ne proportionne pas à la portée du mousquet la ligne de défense, ou bien la longueur de la courtine, qui est la mesure & comme le module des autres parties de la fortification. Les théâtres des anciens pouvoient être beaucoup plus spacieux que les nôtres. Outre les vases de bronze, qui renforçoient la voix, la bouche du masque de leurs acteurs faisoient comme une trompette parlante qui augmentoit de beaucoup la portée naturelle de la voix. Dénués de ces secours, nous devons nous renfermer dans des bornes plus étroites, à moins que nous ne voulions que nos acteurs poussent leur voix comme des crieurs publics, c'est à dire, qu'ils sortent entièrement du vrai.

Mais, comme les hommes aiment généralement ce qui est grand & magnifique; on a pensé à un expédient pour donner à la salle du spectacle une vaste étendue, sans pourtant que cela empêche d'entendre commodément l'acteur; le voici. On fait avancer de quelques pieds, du côté du

parterre, l'endroit de la scène où récitent les acteurs, qui par ce moyen se trouvant presqu'au milieu de l'assemblée, sont facilement entendus de tout le monde. Cependant ce moyen ne peut satisfaire que ceux qui sont trop aisés à contenter. Car enfin, ne voit-on pas que c'est renverser le bon ordre, & fouler aux pieds toutes les règles? Les acteurs doivent nécessairement être au-delà de l'ouverture du théâtre, au dedans de la scène, loin de l'œil du spectateur: il faut qu'ils fassent eux-mêmes partie de cette illusion agréable à quoi se rapporte toute la représentation théâtrale. On contrevient donc directement au but de la représentation, & l'on en détruit l'effet, dès qu'on détache les acteurs du reste de la décoration, & que du dedans de la scène on les transporte au milieu du parterre. D'ailleurs ils sont obligés de montrer le côté, & même de tourner le dos à une bonne partie de l'assemblée. Ainsi les inconvéniens qui naissent de ce prétendu remède, le rendent pire que le mal. D'autres ont jugé que la figure intérieure de la salle du spectacle contribueroit beaucoup

à ce que, malgré sa grande étendue, on pût, à son aise, entendre la voix des acteurs. Ils se sont alambiqué l'esprit à chercher la solution de ce problème; mais enfin, sans trop fatiguer leur Géométrie, ils ont préféré à toutes les autres figures celle de la cloche, qu'il leur a plu de nommer *phonique*. La bouche de la cloche répond à l'ouverture de la scène; & la loge du milieu est placée à l'endroit où pend le battant de la cloche. Il est facile de voir sur quoi porte une si fine invention; c'est sur la ressemblance, ou l'analogie qu'ils imaginèrent devoir se trouver entre le son qui part de la cloche, & la figure de la cloche qui rend le son. Mais il n'est pas moins aisé de connoître le peu de solidité de ce fondement. La figure concave de la cloche, avec ses bords qui avancent en dehors, est très-propre à répandre de tous côtés le son du battant qui frappe sur ces mêmes bords; & dès qu'elle est suspendue, elle doit mettre en mouvement cette grande masse d'air qui l'entourne. Mais que s'ensuit-il de là? La voix de l'acteur, placé comme à la bouche de la cloche du

théâtre, fera-t-elle les mêmes effets dans les parties intérieures de la cloche? On ne le fera croire qu'à ceux qui croient les hommes nés sous le signe du verseau menacés de grands périls du côté de l'eau, qui prescrivent aux étiques des juleps du poumon de tel ou de tel animal, qui portent aux femmes en couche la rose de Jérico, & qui regardent ces remèdes comme des conséquences légitimement déduites des principes de l'Analogie; choses bonnes à dire dans les temps où la barbarie, & les syllogismes des Scolastiques défiguroient la Philosophie. Indépendamment même de cela, cette figure de cloche entraînoit de mauvaises suites; elle resserroit le parterre, elle ôtoit à plusieurs loges la vue d'une partie de la scène, & produisoit d'autres inconvéniens qu'il est inutile de rapporter.

Mais quelle est donc la figure la plus convenable pour l'intérieur de la salle du spectacle? quelle est de toutes les courbes la plus propre à la distribution & à l'arrangement des loges? Nous répondrons que c'est la même dont se servoient les anciens

dans la distribution des gradins de leur théâtre, c'est à dire, l'hémicycle ou le demi-cercle. De toutes les figures de périmètre égal, c'est le Cercle qui contient en soi le plus d'espace. Les spectateurs, placés dans la circonférence de l'hémicycle, sont tous également tournés du côté de la scène; ils la découvrent toute entière; & comme ils sont tous à la même distance du centre, ils entendent & voient également bien: tant il est vrai que dans les Arts il faut, après de longs détours, revenir à ce qu'il y a de plus simple. Il n'y a, dans l'usage de l'hémicycle, qu'un seul inconvénient à craindre pour les théâtres modernes; c'est que la construction de la scène où jouent nos acteurs, étant différente de celle des anciens, la nôtre se trouve avoir un peu trop d'ouverture, ou de jour. Mais il n'est pas difficile d'y remédier: il n'y a qu'à changer l'hémicycle en demi-ellipse: on en tirera à peu près les mêmes avantages: son petit axe servira pour l'ouverture de la scène & le grand pour la longueur du parterre.

Quant à une meilleure distribution, & un arrangement plus commode des loges, nous avons une invention de Sighizzi, élève de Brizio & de Dentone, & prédécesseur de Bibiène, invention dont ces maîtres eux-mêmes ont souvent fait usage. Voici en quoi elle consiste. On donne aux Loges, à mesure qu'elles vont du théâtre au fond de la salle, un peu d'élévation, en sorte qu'une loge soit plus haute de quelques pouces que celle qui la précède: elles avancent aussi un peu en dehors, dans la même proportion. Par ce moyen, les loges sont mieux en face de la scène, & l'une ne gêne point la vue de l'autre; surtout si la cloison qui les sépare, est percée à jour, à peu près comme un rateau ou une mue. C'est ce qu'on voit au théâtre Formigliari de Bologne, qui fut ainsi disposé par Sighizzi.

Après avoir distribué les loges ainsi que nous venons de le dire, il faut tâcher d'éviter les ornemens qui approchent de la figure d'une voûte, & qui demandent beaucoup de sinuosités & de replis: com-

me ils ont de la faillie, ils nuisent à la voix, qui n'étant pas réfléchie régulièrement se brise, se dissipe, & se perd. On doit aussi bannir du dedans de la salle ces espèces d'ornemens si fort à la mode en Italie, qui représentent des ordres d'Architecture; goût pédantesque que nous avons hérité du seizième siècle, où l'on ne faisoit point de bureau ni d'armoire, sans le charger de tous les ordres du Colisée. Ce n'est point ici la place de ces décorations. Les pilastres & les colonnes dont on voudroit orner les loges, ne sauroient avoir que très-peu de hauteur, & seroient sèches & mesquines: privées de la noblesse & de la grandeur qui leur convient, elles paroîtroient des pygmées, s'il est permis de parler ainsi. Le surornement, même quand on confondroit la corniche & l'architrave, auroit beaucoup plus de hauteur que ne permet de lui en donner l'épaisseur du simple plancher qui sépare un rang de loges de l'autre. Ce n'est pas même tout. Comme les règles de l'Architecture veulent qu'on donne aux rangs de dessus plus de légèreté qu'à ceux

de dessous; les loges feront de différente hauteur: & alors l'un des deux: ou de l'intérieur de votre salle vous faites un Septizone ou une tour, & sans nécessité vous éloignez trop les spectateurs qui sont aux loges d'en haut, du point de vue, qui se prend de la loge du milieu du premier rang: ou bien vous aurez peu de rangs de loges, & vous perdrez du terrain inutilement.

Pour orner, comme il faut, le dedans de la Salle du spectacle, il seroit à propos de prendre pour modèle une espèce de grotesque, tel qu'on en voit dans les anciennes peintures, & d'y joindre quelque chose de ce Gothique qui n'est pas fort éloigné du grotesque; à moins que ces noms ne choquassent trop les oreilles modernes. Je veux dire que les soutiens des Loges doivent être légers, parce que n'ayant que peu de charge à porter, ils ne souffrent guères; que les surornemens ou, pour mieux dire, les bandes qui séparent les rangs des loges, doivent être très-étroites, & composées de membres déliés

& d'une très grande délicatesse. Et effectivement, s'il y a un édifice qui ne doit avoir que peu de massif & de solide, si l'architecture peut faire quelque chose de dégagé; c'est dans doute le dedans d'une Salle de spectacle: rien n'y doit faire obstacle à la vue; il ne doit pas y avoir un pouce de terrain inutile. Les spectateurs eux-mêmes font partie du spectacle; & il faut qu'on les voie, comme on voit les livres sur les tablettes des différens étages d'une bibliothèque, ou les diamans dans leurs chatons. Par cet endroit on ne sauroit assez admirer le théâtre de Fano, construit sur le dessin de Torelli, qui dans le siècle passé, après avoir employé une partie de sa vie au service de la France, voulut enrichir sa patrie de ce bel édifice. La disposition & les ornemens des loges, ainsi que le reste de la Salle, fourniront à l'architecte une occasion de montrer son génie & son jugement. Et il ne s'attirera pas moins d'honneur en se bornant à travailler artistement, & avec délicatesse, le bois dont il se servira dans la structure

structure du dedans de la Salle, qu'en décorant le dehors de belles loges de pierre, d'escaliers, de niches, & de tout ce que l'Architecture a de plus magnifique. J'ai vu, en Italie, deux dessins d'après cette idée, où quoiqu'il n'y manque rien de ce qu'exigent nos représentations dramatiques modernes, on a conservé toute la majesté de l'ancien théâtre des Grecs. L'un est de M. Thomas Temanza, homme rare, & qui dans ses écrits fait revivre Sansovin & Palladio; l'autre de Mr le Comte Jérôme del Pozzo, qui dans Vérone, sa patrie, rappelle la mémoire de Saint Michel. C'est encore à peu près dans le même goût qu'est bâti le théâtre que Berlin vit, il n'y a pas fort long-temps, consacrer à Apollon & aux Muses, & qui fait un des principaux ornemens de cette Capitale.

C o n c l u s i o n .

Il y auroit eu bien d'autres choses à ajouter sur un sujet qui renferme tant de

Volume II.

Cc

parties, dont chacune a son importance, son étendue, sa dignité. Il nous suffit de les avoir ébauchées : notre intention n'a été que de faire sentir le rapport que doivent avoir entr'elles toutes les différentes parties dont l'assemblage forme l'Opéra, pour en faire un tout régulier & parfaitement harmonique. C'en seroit encore assez pour faire un jour, sous les auspices de quelque prince amateur & connoisseur des Arts, reprendre aux représentations dramatiques leur ancien lustre ; objet qui, à plus d'un égard, mériteroit d'occuper ceux qui ont l'autorité en main. Ce seroit alors qu'on verroit un beau & magnifique théâtre être le rendez-vous, non d'une foule bruyante & tumultueuse, mais d'une assemblée distinguée, & où les Addison, les Dryden, les Dacier, les Muratori, les Gravina, les Marcelli ne rougiroient point de prendre place. Ils n'auroient plus raison de taxer l'Opéra d'être une composition décousue, monstrueuse, & grotesque ; ils y reconnoîtroient, tout au contraire, la vive & fidelle image de la Tragédie.

Grecque, où l'Architecture, la Poësie, la Musique, la Danse & l'appareil de la Scène se réunissoient pour faire naître l'illusion; cette souveraine de l'esprit & du cœur humain, & où de mille plaisirs se formoit un plaisir unique (1).

Mais comme, ainsi que nous l'avons dit d'abord, - c'est le Sujet qui renferme toutes les parties, toutes les beautés de l'Opéra; que c'est de là principalement qu'en dépend la réussite; nous avons cru devoir joindre ici deux modèles d'ouvrages dramatiques, travaillés d'après la méthode que nous avons indiquée. L'un est *Énée à Troie*, & l'autre *Iphigénie en Aulide* (2). Le premier n'est qu'une espèce

Cc 2

- (1) *Il faut se rendre à ce palais magique
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs
De cent plaisirs font un plaisir unique.*

Voltaire, dans le Mondain.

- (2) On a représenté, sur le théâtre de Berlin, une *Iphigénie en Aulide*, qui a été fort applaudie.

d'embryon ; le second est développé & fini dans toutes ses parties : & comme le hazard me le fit composer en François, je le donne ici dans la même langue, si répandue aujourd'hui qu'il n'y a presque point d'honnêtes gens en Europe qui ne la possèdent presque aussi bien que leur langue maternelle. La première pièce n'est que le second livre de l'Énéide mis en action ; à quelques légers changemens près, nécessaires pour que tout se rapporte à Énée, qui est le personnage principal. La seconde est la même action qu'Euripide mit autrefois sur le théâtre d'Athènes, & que le tendre Racine a depuis transportée en France. En quelques endroits j'ai suivi l'ancien poète : en d'autres le moderne m'a servi de guide, en me permettant toutefois de m'écarter de l'un pour rendre l'Action plus simple, & de l'autre pour donner à Iphigénie un caractère plus égal. Elle aime la vie par un sentiment naturel ; & elle va à la mort avec la fermeté d'une princesse d'un sang illustre, & d'une héroïne Grecque. On ne la voit point ici,

d'abord timide & suppliante, passer de là brusquement à l'extrémité opposée; comme la représente Euripide, en qui Aristote, dans sa Poétique, a repris cette inégalité de caractère (1). En imitant Racine, je me suis servi de ses propres termes, autant qu'il m'a été possible; & quand j'ai suivi Euripide, j'ai fait usage de la traduction du Pere Brumoy, très persuadé que le poète Grec ne pouvoit pas mieux se rendre en François. Au reste, dans ce que j'ai mis du mien, j'ai tâché de faire en sorte que ma production ne parût pas une Mosaïque composée en partie de pierres dures, & en partie de morceaux de verre. C'est sur de pareils Essais, qui donnent du corps aux idées, & les mettent dans un plus grand jour, que tout le monde est en état de juger, avec connoissance de cause, de ces idées mêmes, & de voir si on peut les exécuter, ou non. On ver-

Cc 3

(1) Ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἧθους. . . . τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν 'Αυλίδι 'Ιφιγένεια, ἐνδὲν γὰρ ὄκειεν ἢ ἰκετούουσα τῇ ὑτέρῃ.

406 *ESSAIS SUR LES BEAUX-ARTS.*

ra en même temps, si je n'ai pas le malheur de ressembler à quelqu'un qui après avoir donné les plus belles règles du monde sur la Tactique, ne savoit pas commander l'exercice à un petit détachement de fusiliers.





ÉNÉE A TROIE.

*Quæque ipse miserrima vidi,
Et quorum pars magna fui.*

VIRGIL. *Æneid.* Lib. II.

Les personnages sont Énée, Priam, Paris, Anchise, Iule, Sinon, Pyrrhus, Calchas, Cassandre, Hécube, Créuse. Les Chœurs sont composés de Troyens & de Troyennes, de Grecs, de Divinités dont les unes protègent Troie ; & les autres sont contr'elle.

La Scène du premier Acte représente la campagne autour de Troie, avec le cheval d'un côté. Priam, suivi des principaux Troyens, sort de la ville, & célèbre la fuite des Grecs, & la délivrance de sa patrie. Le bon vieillard triomphe de ne plus voir les rivages couverts de ses ennemis, & de leurs vaisseaux. Ici, dit-il,

Cc 4

campoient les Dolopes, là se donnoient
es combats.

Hic sævus tendebat Achilles.

Ces mots rappellent à Hécube la mort d'Hector, dont le corps fut traîné par les chevaux d'Achille autour des murs de Troie. Le Chœur la console, & célèbre, avec Priam, la fuite des Grecs, pour qui le cheval consacré à Minerve sera un monument de honte éternel. Ici la prophétesse Cassandre, qui dit toujours vrai, & qui n'est jamais crue, vient interrompre les chants du Chœur, & les danses des Troyens. Elle prédit que ce jour sera le dernier jour de Troie; elle conseille de jeter le cheval au fond de la mer :

timeo Danaos & dona ferentes.

Énée se joint à elle, & demande qu'au moins on examine si le cheval ne recèle pas quelque embuche de la part des Grecs. Cette proposition est combattue. Priam prie les Dieux protecteurs de Troie de lui inspirer le parti qu'il doit prendre : on offre un sacrifice au fleuve Xanthe & aux

Nymphes du mont Ida, en les invitant de descendre pour s'unir à Vénus, qui au milieu des chants & au son des instrumens, présidera aux danses & aux fêtes, dans les mêmes lieux où Mars, parmi les cris & les hurlemens, guidoit ses féroces cohortes.

Dans le second Acte, Sinon est conduit devant le Roi, & tient le discours qu'on lit dans Virgile, où ce poète a si bien rendu, en vers Latins, toute la force de l'éloquence Grecque. C'est en vain qu'Énée s'oppose à l'introduction du cheval dans les murs de Troie. L'artifice de Sinon surmonte ceux

*Quos neque Tydides, nec Larissæus Achilles,
Non anni domuere decem, non mille carinæ.*

Paris, la lyre en main, entonne un hymne à Minerve & à Vénus, qui sont déjà réconciliées; tandis qu'on abat une partie des murailles pour faire entrer le cheval, que les Troyens traînent dans la ville, en dansant, & en chantant autour de lui.

*Circum pueri, innuptæque puellæ
Sacra canunt, funemque manu contingere
gaudent.*

Cc 5

Énée ouvre le troisième Acte. Dès son premier sommeil éveillé par l'apparition terrible d'Hector, il vient au tombeau de ce héros, & y porte des présens & des offrandes; il plaint le malheur de sa patrie, & prend les Dieux à témoin qu'il a fait tout ce qui dépendoit de lui pour empêcher qu'on n'introduisît à Troie le cheval funeste. Il demande à ces mêmes Dieux la force qu'avoit Hector, lorsqu'il embrasa les vaisseaux des Grecs, afin que si sa patrie doit tomber, sa chute coûte au moins des larmes aux vainqueurs. Il court ensuite au palais de Priam.

La Scène change, & représente une place devant le temple de Pallas. Là on revoit le cheval, d'où sont déjà sortis Calchas & Pyrrhus. Sinon leur raconte que l'opposition d'Énée a pensé rendre tous ses artifices inutiles; il leur représente qu'avant toute chose il faut s'en défaire: que c'est le plus vaillant guerrier que possède Troie depuis la mort d'Hector. On voit des Grecs sortir du cheval: Calchas les anime à la destruction de la ville ennemie. Il entonne un cantique à voix basse; & les

Grecs y répondent de même. Le Chœur est interrompu par un combat entre les Troyens qui gardent la forteresse, & quelques Grecs, sortis du cheval, qui veulent s'en rendre maîtres. L'armée des Grecs, qui arrive de dehors, augmente le trouble. Calchas & Sinon, sur le devant du théâtre, invoquent la Déesse à haute voix. Tandis qu'ils chantent, on entend, de temps en temps, les cris plaintifs des blessés & des mourans.

La Scène du quatrième Acte est dans la cour du palais de Priam.

*Aedibus in mediis, nudoque sub ætheris axe,
Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus
Incumbens aræ, atque umbra complexa
Penates.*

Hécube est là, accompagnée de quelques Troyennes, qui saisies de frayeur, & suppliantes, embrassent les statues des Dieux. On voit, d'un côté, entrer le vieux Priam, qui accablé sous le poids des armes dont il a voulu se revêtir, à peine à se soutenir. Dès qu'Hécube l'aperçoit, elle le fait asseoir sur le siège sacré, auprès de l'autel, & lui dit :

*Quæ mens tam dira, miserrime conjux,
Impulit his cingi telis, aut quo ruis? . . .
Non tali auxilio, nec defensoribus istis
Tempus eget.....*

Si Troie peut encore recevoir du secours, c'est Énée qui sera son défenseur: il est actuellement à la garde de la tour du palais, & il nous a déjà en partie vengés par le sang Grec qu'il a répandu. Une des Dames les plus distinguées rappelle qu'on auroit bien mieux fait de suivre les conseils d'Énée, & d'ajouter foi aux prédictions de Cassandre. On entend un grand bruit, causé par la chute de la tour. Hécube commence une invocation aux Dieux, qu'elle prie de ne pas permettre que Reine, & épouse de Priam, elle se voie réduite à porter des fers. Les autres Dames reprennent la prière. Pyrrhus entre, poursuivant Polite, qui tombe mort aux pieds de son père. Priam fait à Pyrrhus un long discours que les instrumens accompagnent: ensuite Priam

telum imbelle sine ictu

Conjicit.....

Pyrrhus lui fait la réponse qui est dans Virgile, & le tue. Les femmes jettent de

grands cris; Pyrrhus les fait conduire dans les vaisseaux, & sort pour chercher Énée. Celui-ci paroît de l'autre côté, & voyant le corps de Priam, laisse échapper quelques plaintes.

Hic finis Priami fatorum.....

Il se souvient du vieux Anchise son pere & de son fils Iule. Résolu de périr avec sa patrie, & de se venger sur Hélène, ou sur Sinon, il apperçoit Vénus, qui lui montre, au fond du théâtre les Dieux ennemis de Troie qui ont conjuré la destruction de cette ville. Après la sortie d'Énée, paroît un Chœur de ces Divinités. Danse des Furies.

Au cinquieme Acte s'élève, dans la maison d'Énée, cette belle contestation que Virgile nous décrit. Anchise veut rester, & ne pas survivre à sa patrie; Énée veut dérober son père à la fureur des ennemis: mais ne pouvant le persuader de fuir, il reprend ses armes, & court se précipiter au milieu des Grecs. Créuse & Iule le retiennent. On voit alors descendre du ciel, sur la tête d'Iule, une flamme qui ne lui fait aucun mal. Ce prodige est suivi d'un coup de

tonnerre qu'on entend du côté gauche. Ces heureux présages font résoudre Anchise à la fuite. La Scène change, & représente toutes les horreurs d'une ville démantelée, & en proie aux flammes.

Humo fumat Neptunia Troja.

Chœur de Troyens qui déplorent leur triste destinée, & de Grecs, avec Calchas à leur tête, qui dans leur marche insultent les vaincus. Quand ils sont sortis, Énée rentre, cherchant & appelant Créuse, qui s'est perdue dans l'embarras de leur fuite. Elle lui apparôit, & lui prédit d'abord les travaux qu'il essuyera, ensuite la fondation d'un nouvel empire. En ce moment on découvre, à travers la fumée, le superbe & brillant Capitole, qui remplit le fond du théâtre. Chœur de Divinités, & danse des génies protecteurs de Rome.



IPHIGÉNIE
EN AULIDE,
OPÉRA.

Quot victimæ in una!

A C T E U R S.

AGAMEMNON.

ACHILLE.

ULYSSE.

CLYTEMNESTRE, *femme d'Agamemnon.*

IPHIGÉNIE, *fille d'Agamemnon.*

CALCHAS, *grand Prêtre.*

ARCAS, *domestique d'Agamemnon.*

TROUPE *de soldats d'Agamemnon.*

TROUPE *de filles Grecques.*

TROUPE *de filles consacrées à Diane.*

TROUPE *de Prêtres.*

TROUPE *d'Esclaves, de Captives, & de
soldats d'Achille.*



A C T E I.

Le Théâtre représente le camp des Grecs près de la ville d'Aulide. La flotte Grecque paroît sur la mer, dans le fond. Sur le devant on voit l'entrée de la tente d'Agamemnon. Le Théâtre est d'abord sombre, & s'éclaire peu à peu.

S C È N E I.

Agamemnon, & Arcas.

Agamemnon.

Viens, Arcas, suis moi.

Arcas.

Quoi, Seigneur, vous devancez l'Aurore ! Vos yeux seuls sont ouverts, tandis que les oiseaux, les vents, & l'Euripe, tandis que tout encore est dans le silence.

Agamemnon.

Heureux ceux qui loin des honneurs
vivent sans gloire, & sans soucis !

Volume II.

D d

Arcas.

Agamemnon, issu du sang de Jupiter, à la tête de l'armée, de vingt Rois, & de mille vaisseaux que la Grèce a rassemblés contre l'Asie, depuis quand tenez vous ce langage ? Père de la belle Iphigénie, Achille fils d'une Déesse, le plus vaillant des Grecs, celui qui doit renverser la superbe Troie, Achille recherche en mariage cette fille. Que vous reste-t-il à demander aux Dieux ? Il est vrai qu'un long calme mais hélas ! quels pleurs vois-je couler de vos yeux attachés sur ce billet ! Pleurez-vous Oreste, Clytemnestre, ou la belle Iphigénie ?

Agamemnon.

Non, tu ne mourras point ; je n'y faurois consentir.

Arcas.

Seigneur

Agamemnon.

Tu fais, qu'il y a trois mois que nous étions prêts à faire voile de l'Aulide, lors-

que ce calme qui nous y retient encore, nous ferma le chemin de Troie. Frappé de ce prodige, j'interrogeai Calchas : il consulta Diane, qu'on adore en ces lieux. Mais que devins-je Arcas, lorsqu'on me répondit, que pour m'ouvrir le chemin de Troie il falloit sacrifier Iphigénie ?

Arcas.

Votre fille !

Agamemnon.

Que te dirai-je, Arcas ? Victime de l'ambition, & pressé par Ulysse, je consentis, après mille combats, à sacrifier ma fille. Mais quel artifice a-t-il fallu chercher pour l'arracher des bras d'une mère ? J'empruntai le langage d'Achille son amant. J'écrivis en Argos, qu'il ne vouloit partir pour Troie, que l'hymen n'eût couronné ses feux.

Arcas.

Et croyez-vous, Seigneur, que le bouillant Achille souffrira qu'on abuse de son nom, & ne volera pas à la vengeance ?

D d 2

Agamemnon.

Il étoit absent alors. Tu te souviens que Pélée son père, affailli dans son propre royaume, l'avoit rappelé. On auroit cru que cette expédition dût le retenir longtemps. Mais qui peut résister à ce foudre de guerre ? Il se montra, vainquit, & hier il revint en Aulide. Mais de plus puissans motifs me retiennent. Moi, je serai le bourreau d'une fille que le sang, la jeunesse, sa tendresse pour moi, & mille vertus me rendent sacrée ! Non, les Dieux n'approuveroient pas ce sacrifice. Ils ont voulu seulement m'éprouver, & me condamneroient, si je leur livrois la victime qu'ils demandent. Arcas, cours au devant de la Reine ; rends lui ce billet, & que tes discours s'accordent avec ce que j'écris. Je lui mande qu'Achille, ne soupirant qu'après la gloire, veut différer cet hymen jusqu'à son retour de Troie. Va, cours, prends un guide fidelle. Si ma fille met le pied dans l'Aulide, elle est morte. Sauve-la d'Ulysse, de l'armée, de Calchas, de la Religion ; sauve-la de ma propre foiblesse.

Arcas.

Comptez sur moi, Seigneur, je vole
pour vous obéir.

Air.

Agamemnon.

Suspends ta colère, ô chaste
Déesse, ne fouille pas tes
autels du sang d'une
mortelle qui a toujours
suivi tes lois.....

Mais on entre. C'est Achille: Dieux!
Ulysse le suit.

S C È N E II.

Agamemnon, Achille, Ulysse.

Agamemnon.

Quoi, Seigneur, se peut-il que vos
triomphes soient si grands, & si rapides!
La victoire vous a précédé dans la Thessa-
lie, & vous suivez de près la Renommée
dans l'Aulide. Presqu'en passant, vous sou-
mites Lesbos, la plus puissante alliée des

D d 3

Troyens; & ces grands exploits ne font que les amusemens d'Achille oisif.

Achille.

Seigneur, puisse bientôt le Ciel, qui nous arrête, ouvrir un champ plus noble à mes destinées! Mais què me faut-il croire d'un bruit qui me surprend, & me met au comble de mes vœux? On dit qu'Iphigénie va bientôt arriver en ces lieux, & que je vais être le plus heureux des mortels.

Agamemnon.

Ma fille! Qui vous a dit qu'elle doit arriver?

Achille.

Qu'a donc ce bruit qui doit vous étonner?

Agamemnon.

Ciel, sauroit-il mon artifice! (à Ulysse)

Ulysse.

Agamemnon s'étonne avec raison. Quoi! tandis que le Ciel est en courroux

contre les Grecs, qu'il faut fléchir les Dieux, qu'il leur faut du sang, & peut-être du plus précieux; Achille, le seul Achille ne songe qu'à l'amour.

Achille.

Dans les champs de Troie les effets feront voir qui chérit plus la gloire ou d'Ulysse, ou de moi. Vous pouvez maintenant à loisir consulter les victimes sur le silence des vents. Moi, qui de ce soin me repose sur Calchas, souffrez, Seigneur, que je presse un hymen dont dépend mon bonheur. Je saurai bien réparer devant Troie les momens que l'amour me demande en Aulide.

Agamemnon.

O ciel, pourquoi faut-il que tu fermes le chemin de l'Asie à de tels héros! N'aurois-je vu tant de valeur, que pour m'en retourner avec plus de confusion!

Ulysse.

Dieux, qu'entends-je!

D d 4

Achille.

Qu'osez vous dire ?

Agamemnon.

Qu'il faut abandonner notre entreprise.
Les vents nous sont refusés : le Ciel protège
Troie : les Dieux, par trop de présages, se
déclarent en sa faveur.

Achille.

Quels sont donc ces présages ?

Agamemnon.

Vous - même, Seigneur, souvenez-
vous de ce que les Oracles ont prédit
de vous.

Achille.

Les Parques, il est vrai, ont prédit
à ma mere, que je pouvois choisir d'une
vie longue & sans gloire, ou de peu de
jours suivis d'une gloire immortelle. Achil-
le n'a pas balancé. Couronné par l'hymen,
je cours à Troie. J'y mourrai ; mais je ne
mourrai pas tout entier.

Air.

Les cris des Troyennes répé-
teront mon nom, recon-
noissant mes coups dans les
blessures de leurs époux :
& le nom d'Achille fera
● l'entretien des siècles à
venir.

S C È N E I I I.

Agamemnon & Ulysse.

Agamemnon.

Hélas !

Ulysse.

Achille, Seigneur, auroit-il changé
vos desseins ?

Agamemnon.

Ni Achille, ni Ajax, ni Diomède,
ni tous les Rois qui sont dans l'armée,
ne pourroient faire changer un dessein
qu'Agamemnon auroit pris.

D d 5

Ulyffe.

Que faut-il donc que j'augure de ces soupirs, & de vos discours? Une nuit a ébranlé votre constance, & détruit l'ouvrage de tant de jours.

Agamemnon.

Non, Seigneur, je ne saurois croire que les Dieux demandent une telle victime.

Ulyffe.

Que dites vous, Seigneur? Calchas nous a expliqué clairement les ordres des Dieux; lui qui est le dépositaire, & l'interprète fidelle de leurs secrets.

Agamemnon.

Les ordres des Dieux sont obscurs, & souvent impénétrables aux mortels.

Ulyffe.

Quoi, Seigneur, vous devez votre fille à la Grèce; vous nous l'avez promise. Mais que dis-je à la Grèce? Vous la devez à vous même. Et pour qui donc allons nous courir aux campagnes du Xan-

the? pour qui abandonnons-nous nos femmes, nos enfans, nos royaumes, si ce n'est pour venger la honte des Atrides? Votre voix pressante nous a assemblés: les suffrages de vingt Rois, qui pouvoient tous vous disputer le rang suprême, vous ont mis à la tête de cette armée. Et le premier ordre du général est de refuser la victoire; le premier conseil du chef de la Grèce est de renvoyer les Grecs qu'il a assemblés.

Agamemnon.

Ah! Seigneur, que loin du malheur qui m'accable, vous vous montrez aisément magnanime. Mais si vous entendiez condamner votre fils Télémaque, s'il devoit approcher de l'autel, ceint du fatal bandeau; vous croiriez moins les Oracles: je vous verrois courir, & vous jeter entre Calchas & lui.

Duo.

Agamemnon.

Ulysse.

Voyez ma fille expi-	Voyez la superbe Tro-
rante, entre les san-	ie, parmi nos chants
glots & les larmes,	de victoire, plon-

verser son sang in- gée dans les flam-
nocent sous un cou- mes sous nos flam-
teau impie. beaux vengeurs.

Que la piété de pè- Que les sentimens du
re attendrisse votre héros triomphent
ame. dans votre cœur.

Agamemnon.

Eh bien, Seigneur, j'ai donné ma parole; & si ma fille vient, je consens qu'elle périsse. Mais si, malgré mes soins, son destin heureux la retient dans Argos, ou bien l'arrête en chemin, souffrez que j'explique cet obstacle comme un arrêt du Ciel, & que j'accepte le secours de quelque Dieu favorable, que sa piété, son innocence, & son âge auront intéressé à son salut Mais quels sons frappent mon oreille?

(On entend de loin une symphonie guerrière, & l'on voit paroître sur un char Cytémnestre, & Iphigénie, accompagnées de femmes Grecques, & de soldats, qui les ont reçues à l'entrée du Camp.)

Dieux! c'est elle-même. Dans l'état où je suis, je me dérobe à ce funeste spectacle.

SCÈNE IV.

*Ulysse, Clytemnestre, Iphigénie,
& le Chœur.*

Chœur.

Non, la belle Hélène, que l'insolent Paris a enlevé à Ménélas, n'étoit pas plus belle qu'Iphigénie, que l'hymen doit unir au vaillant Achille.

*(Tandis que le Chœur chante, Clytemnestre
& Iphigénie descendent du char, aidées
des femmes Grecques.)*

Ulysse.

Venez, & que l'appareil de ce camp n'effraye point vos yeux.

Clytemnestre.

Mes yeux cherchent en vain Agamemnon, qu'ils auroient dû voir le premier.

Iphigénie.

Quel malheur, hélas, le retient éloigné de nous? Seroit-ce, Madame, que nous serions arrivées contre son gré?

Ulyffe.

Les soins de l'armée le dérobent un moment à votre vue. Mais vous, Iphigénie, venez, montrez-vous aux soldats, comme un astre favorable au salut de la Grèce.

Chœur.

Non, la belle Hélène, que l'in-solent Paris a enlevé à Méné-las, n'étoit pas plus belle qu'I-phigénie, que l'hymen doit unir au vaillant Achille.

Un d'entre le Chœur.

Comme l'étoile du matin brille
parmi les feuillages épais d'
une forêt, telle est Iphigénie
parmi les lances & les jave-
lots de cette armée.

*(Les chants seront entremêlés de danse, qui
sera composée de femmes Grecques & de Soldats.*

Un autre d'entre le Chœur.

Père fortuné, heureuse mère, à
qui la belle Iphigénie a fouri
en voyant la clarté du jour!

Deux d'entre le Chœur.

Achille plus heureux encore,
entre les bras de qui elle va
verser des larmes dans l'om-
bre de la nuit !

Chœur.

Non, la belle Hélène, que l'in-
solent Paris a enlevé à Méné-
las, n'étoit pas plus belle qu'I-
phigénie, que l'hymen doit
unir au vaillant Achille.

On danse.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

A C T E II.

*Le Théâtre représente une Colonnade, au travers
de laquelle on voit des jardins.*

S C È N E I.

Agamemnon seul.

Ciel ! Arcas a manqué le chemin d'Ar-
gos, & la colère des Dieux a confondu
toute ma prudence ! O jour fatal ! ma fille

est arrivée. Je vois Ulyffe & Ménélas, je vois déjà Calchas me la demander au nom de la Grèce, & des Dieux. Mais, Ciel ! La voici elle-même, évitons-la.

S C È N E II.

Agamemnon & Iphigénie.

Iphigénie.

Seigneur, quoi vous me fuyez ? Eh quels soins vous dérobent si tôt à votre fille ? Mon respect tantôt a fait place aux transports de la Reine. Ne puis-je vous arrêter un moment à mon tour ? ne puis-je

Agamemnon.

Eh bien, embrassez votre père, ma fille ; il vous aime toujours.

Iphigénie.

Que cet amour me comble de joie ! Quel plaisir de vous contempler dans ce nouvel éclat, environné de gloire, & d'honneurs !

Aga-

Agamemnon.

Vous méritez un père plus heureux.

Iphigénie.

Quelle félicité peut vous manquer ?
J'ai cru n'avoir que des grâces à rendre
au Ciel.

Agamemnon.

Grands Dieux, dois-je la préparer à
son malheur! (à part)

Iphigénie.

Seigneur, vous vous cachez, & sem-
blez soupirer. Tous vos regards ne tom-
bent qu'avec peine sur moi. Aurions-
nous abandonné Argos sans votre ordre ?

Agamemnon.

Hélas, ma fille, je vous vois toujours
des mêmes yeux. Mais le temps, aussi bien
que les lieux, sont changés. Ma joie est
combattue ici de cruels soins.

Iphigénie

Ah, mon père, que votre rang soit
oublié à ma vue. Que je retrouve enco-

Volume II.

E e

re en vous ces soins, cette tendresse, que vous aviez pour moi. On dit que Calchas va offrir aux Dieux un sacrifice solennel.

Agamemnon.

Dieux cruels!

(à part)

Iphigénie.

Me fera-t-il permis, Seigneur, de me joindre à vos vœux? La Grèce verra-t-elle à l'autel votre heureuse famille?

Agamemnon.

Hélas!

Iphigénie.

Mon père, vous vous taisez!

Agamemnon.

Vous y ferez ma fille.

Duo.

Iphigénie

Agamemnon

Périsset le Troyen, au-
teur de nos allar-
mes.

Que de larmes sa per-
te va coûter aux
vainqueurs!

Iphigénie.

Ah mon père, expliquez - vous.

Agamemnon.

Je ne saurois t'en dire d'avantage.

Iphigénie.

Dieux de la Grèce, veillez sur
mon père!

Agamemnon.

Dieux cruels, ne ferez vous point
attendris?

Tous deux ensemble.

Périsse le Troyen auteur de
nos allarmes.

S C È N E I I I.

Iphigénie.

Quel trouble, ô Dieux, vient de je-
ter dans mon cœur le froid accueil de mon
père! Que dois-je augurer de ces regards
sombres, de ces mots entrecoupés, de
ces soupirs, de ces pleurs que ses yeux

E e 2

retenoient à peine ! Hélas , que cet accueil est différent de celui que la douce espérance me promettoit dans Argos ! Je verrai , disois-je en moi-même , mon père rempli de joie venir au devant de nous , recevoir mes embrassemens , me tendre les bras . A ses côtés seront Ménélas , Diomède , Ajax , Achille , le fils de la Déesse , le plus vaillant des Grecs , qui..... hélas ! mon père me fuit , personne ne paroît , tout est dans l'abattement & dans la tristesse O Déesse qu'on révère dans cette contrée , si votre culte m'a été cher , si mes sacrifices ont été purs.....

SCÈNE IV.

Iphigénie, Clytemnestre.

Clytemnestre.

Ah ma fille , sous quel astre malheureux sommes nous parties d'Argos ! Quel accueil votre père & mon époux nous a-t-il fait !

Iphigénie.

Les soins de l'état & de la guerre l'absorbent maintenant, & le font paroître moins sensible, & moins tendre.

Clytemnestre.

Non, non : il y a quelque autre cause que je saurai pénétrer. Je saurai tout d'Arcas, de cet esclave fidelle que m'a donné Tyndare mon père, & qui a suivi Agamemnon à l'armée. Qu'il tarde de s'offrir à mes yeux ! Mais, ma fille, quels soins si pressans peuvent donc retenir Achille ? C'est à son nom qu'Agamemnon nous a fait venir en Aulide. Quels ennemis a-t'il maintenant à combattre ? La mer nous sépare de Troie, des fils de Priam, & du vaillant Hector. Ne vous a-t-il pas demandé, comme le prix du sang qu'il doit verser aux bords du Xanthe ? Que ne vient-il recevoir ce prix qu'il a tant souhaité ?

Iphigénie.

Hélas, de quels nouveaux malheurs les Dieux menacent-ils la race de Tantale ?

E e 3

*Air.**Clytemnestre.*

Quoique femme au milieu
d'une armée, je saurai
bien me venger, & d'Aga-
memnon, & d'Achille.

Celui qui aura offensé ma di-
gnité, ne pourra jamais se
vanter d'être impuni.

Iphigénie.

Dieux, feroit-ce Achille lui-même?
on l'accusoit à tort.

S C È N E V.

Iphigénie, Clytemnestre, Achille.

(*Achille est suivi d'une troupe de soldats cou-
ronnés de laurier, de captives Lesbiennes, &
d'esclaves qui portent des trophées, des va-
ses, des trépieds, & d'autres dépouilles de
l'ennemi.*)

Achille.

Princesse, le bonheur d'Achille est
entre vos mains. Puissé-je bientôt faire
voir, par les exploits que les Dieux ont

promis à mon bras, qu'Achille n'étoit pas indigne des vœux de la fille d'Agamemnon. Et vous, Madame, Thétis ne fau-
roit que s'applaudir, que j'affocie à une Déesse la femme du Roi des Rois.

● *Clytemnestre.*

Seigneur, puisse ce jour être aussi heureux qu'il est doux à mon cœur ! Et puisse ma fille faire revivre Achille dans votre postérité !

Iphigénie.

Quelque sort que les Dieux me préparent, Iphigénie sera trop heureuse d'avoir eu place à côté de la Gloire dans le cœur d'Achille.

Achille.

Souffrez que je vous présente, dans ces dépouilles de Lesbos, les premiers tributs de ma valeur : & vous, (*aux captifs*) apprenez à connoître votre maîtresse, & la mienne.

E e 4

Chœur des Captives.

Le bras d'Achille à triomphé
de Lesbos; les yeux d'Iphi-
génie ont triomphé de notre
vainqueur. Célébrons a ja-
mais le pouvoir de l'Amour.

Chœur des Grecs.

L'heureux Achille va bientôt
sur son casque brillant en-
trelacer les lauriers de Mars
avec les myrtes de l'Hy-
menée.

Une d'entre le Chœur des Captives.

Ô Simoïs, ô Xanthe, fleuves
sacrés, fleuves chéris des
troupeaux & des bergers!
des Dieux ennemis vont dé-
soler vos rivages, vos eaux
vont être ensanglantées par
la lance fatale du belli-
queux Achille.

Un d'entre le Chœur des Grecs.

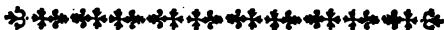
Il vengera les Dieux de l'hospitalité, que Paris offensa dans la maison de ses Alliés.

Il vengera les maux que les sons efféminés de la flute Phrygienne ont causés sur les bords de l'Eurotas.

Tous.

Le bras d'Achille a triomphé de Lesbos; les yeux d'Iphigénie ont triomphé du vainqueur. Célébrons à jamais le pouvoir de l'Amour.

En danse.



A C T E III.

Appartemens du Palais.

S C È N E I.

Agamemnon.

Air.

Douce espérance, présent des Dieux, qui soulagez les mor-

Ee 5

tels des maux qu'ils souffrent,
par l'attente des biens qu'ils
désirent : vous qui habitez
avec tous les hommes, dou-
ce espérance, ne m'abandon-
nez pas.

Les barbares qui aiment le carnage,
peuvent attribuer à la Divinité leur sau-
rage inclination. Mais je ne saurois penser
que les Dieux soient capables d'un crime.
J'entendrai bientôt moi-même leur voix.
Assez, & trop long-temps, les Grecs ont
été abusés par la voix des Devins. Sujets à
se tromper, comme les autres mortels, la
crédulité du vulgaire fait toute leur science.
Mais hélas ! d'où vient que je tremble d'in-
terroger cet Oracle fatal ? Si pourtant il de-
mande ma fille, je ne saurois reculer sa
mort d'un moment. Ah ! voici Ulysse.
Dieux ! que je crains son approche !

SCÈNE II.

Agamemnon & Ulysse.

Ulysse.

Venez, Seigneur, & reconnoissez ce
nouveau gage de l'amitié d'Ulysse. Tout

ce que j'avois prévu est arrivé en effet. Calchas a reçu votre demande avec indignation. Quoi ! disoit-il, la Religion est profanée, nul respect pour les ordres des Dieux : & l'on croit que ces Dieux nous seront favorables aux champs de Troie ! Et c'est le Chef qui donne à la Grèce assemblée cet exemple d'irrégion.

Agamemnon.

Il voudroit en effet, ce Calchas, être lui-même le chef suprême de la Grèce, commander l'armée, & vingt rois, par ses divinations, & par ses prestiges. Prophète sinistre, qui jamais n'a annoncé un bon augure, ni fait la moindre chose digne de louange.

Ulysse.

Je crois, Seigneur, que j'aurois plutôt persuadé Paris de rendre Hélène, que je n'aurois persuadé Calchas de vous introduire dans le Temple. Mais enfin les sentimens de père, les vertus d'Iphigénie, votre amour pour le bien public, votre soumission, dès que vous aurez enten-

du les ordres du Ciel, les Dieux enfin m'ont dicté le discours que j'ai tenu à leur pontife. J'ai apaisé sa colère: il a consenti à ma demande, & à la vôtre. Allons, Seigneur, tout est prêt. Les mêmes Dieux qui m'ont inspiré, vous admettent à leur présence.

SCÈNE III.

Clytemnestre, Iphigénie, & les mêmes.

Clytemnestre.

Arrêtez, Seigneur, il faut éclaircir un mystère.

Agamemnon.

Ah, Madame, laissez-moi aller où m'appellent les destinées de ma famille, & de la Grèce.

SCÈNE IV.

Clytemnestre & Iphigénie.

Clytemnestre.

Ah ma fille! Il se dérobe à notre vue: il va hâter, sans doute, les cruelles destinées

de sa famille. Je ne m'étonne plus qu'interdit dans ses discours, il ait paru nous revoir à regret.

Iphigénie.

Hélas !

● *Clytemnestre.*

Vous ne savez pas vos malheurs, ma fille.

Iphigénie.

Que dites-vous, Madame ?

Clytemnestre.

Arcas vient de me rendre, en ce moment, une lettre, qu'il avoit ordre de me rendre en chemin.

Iphigénie.

Eh bien, Arcas ne venoit-il pas presser notre arrivée ?

Clytemnestre.

Votre père m'ordonnoit de reprendre la route d'Argos, sous prétexte qu'Achille

vouloit différer son hymen ; mais en effet, pour s'ouvrir, dit-on, le chemin de Troie, votre père devoit vous immoler.

Iphigénie.

Dieux !

Clytemnestre.

Arcas s'est égaré en chemin.

Iphigénie.

Vous ne m'auriez donné le jour, & ne m'auriez élevée, que pour être immolée aux Grecs, & immolée par un père ! - Les cruels ! Ils me conduisoient au milieu de l'Aulide sur un char de triomphe, ils allumoient les flambeaux de l'Hymen, Hymen fatal ! on me destinoit au fils de la Déesse ; & je suis livrée à la mort.

Clytemnestre.

Non, ma fille, vous ne le ferez pas. Je saurai vous défendre de la cruauté d'un père. Achille même, le vaillant Achille, comment pourroit-il souffrir, sans commettre son honneur, qu'on abusât de

son nom? Quoi, ce seroit lui-même qui vous conduiroit à l'autel!

(*Elle veut sortir.*)

Iphigénie.

Ah, non, arrêtez, Madame. Mon père, qui vouloit nous faire retourner à Argos, saura peut-être me sauver au milieu même de l'armée; lui qui y tient le rang suprême, & qui a toujours aimé Iphigénie. Mais, hélas, de quels yeux reverrai-je Argos? moi qui en étois partie au milieu des concerts, des danses, pour être l'épouse d'Achille; moi qui fille d'Agamemnon & de Clytemnestre, fille de Thétis, devois régner à Phthie dans les riches maisons de Pélée, & qui dans la race d'Achille étois destinée à donner de nouveaux héros à la Grèce. Non, laissez moi mourir. Je mourrai au moins remplissant sans murmure la destinée à laquelle m'appellent les ordres d'un père, & les Dieux. Je mourrai sans déshonneur.

Clytemnestre.

Hélène, sœur fatale à la maison des Atrides, qui troublez toute la Grèce, qui mettez en armes l'Europe contre l'Asie, que vous me coûtez de larmes ! Ce n'étoit pas assez que vous eussiez deshonoré la couche de Ménélas. Faudra-t-il encore qu'Agamemnon se souille du sang d'Iphigénie, avant de vous ravir d'entre les bras de votre indigne Phrygien ?

Iphigénie.

Ah, Madame, que je prévois de malheurs, si vous n'êtes soumise aux ordres d'Agamemnon, & si vous voulez me dérober à la mort ! Vous voilà défobéissante à votre époux : lui-même défobéiroit aux Dieux, sans l'ordre desquels sans doute il ne me sacrifieroit pas. Si Achille prend ma défense, la Discorde s'empare des chefs de l'armée ; tout ordre est renversé. Les Dieux seuls connoissent ce qui pourroit en arriver.

Air.

Que je meure obéissante aux
ordres des Dieux : que j'a-

chève

chève une vie qui m'exposeroit peut-être à des malheurs pires encore que la mort même :

Que je sauve, par ma mort, les maux, qui menacent ma famille, & la Grèce ; qui menacent Achille.

S C È N E V.

Clytemnestre.

Se pourroit-t-il qu'Agamemnon voulût immoler une fille si vertueuse ! Ambition, tyran des Rois, que ne peux-tu sur le cœur des mortels orgueilleux ? Les Dieux se plairoient-t-ils à commander des crimes ?

Air.

Allons nous éclaircir, allons déchirer le voile importun qui couvre encore mes yeux : nous verrons après le parti qu'il faudra prendre.

Volume II.

Ff

SCÈNE VI.

Le Théâtre représente l'intérieur du Temple de Diane.

Agamemnon, Ulysse, Calchas, Chœur des Prêtres.

Chœur des Prêtres.

En vain les mortels tentent de
se soustraite aux ordres des
Dieux.

Un du Chœur.

Les ordres des Dieux sont gra-
vés sur l'airain de l'Éternité.

Deux du Chœur.

Le temps ne sauroit le consu-
mer ; ni la force, ni l'adres-
se des hommes ne sauroient
le briser.

*(Une partie des Prêtres danse gra-
vement autour de l'autel de la
Déesse.)*

Un du Chœur.

Les rois sont sujets aux décrets des Dieux, ainsi que les bergers.

Tout le Chœur.

Jupiter incline sa tête immortelle : l'Olympe tremble ;
& l'Univers se tait.

Calchas.

Approchez, Agamemnon, & regardez comme une faveur signalée de la Déesse, qu'on vous accorde qu'elle soit interrogée une seconde fois.

Demi-Air.

Et vous, Déesse, fille de Jupiter, qui vous plaisez dans la solitude des vallées, & dans l'ombre des forêts, ne regardez, dans la démarche d'Agamemnon, que la piété d'un père.

Mais si mes vœux ont toujours été pour le bien de la

Ff 2

Grèce, si mes sacrifices vous
ont été chers ;
Parlez, Déesse, redemandez
votre victime, & vengez
l'honneur de vos ministres
offensé par l'incrédulité.

Agamemnon.

Ah ! si l'âge, si l'innocence, si la
beauté, si la piété envers les Dieux, envers
vous même, Déesse, que j'adore en ces
lieux, & dont je crains les oracles . . .

*(Tandis qu'Agamemnon parle, on entend
un bruit comme du tonnerre fort éloigné,
qui augmente peu à peu.)*

Calchas.

La Déesse va parler.

L'Oracle dans le fond du Théâtre.

„ Grecs, si vous voulez aborder à
„ Troie, répandez dans l'Aulide le sang
„ d'Iphigénie”.

Agamemnon.

Hélas !

Chœur.

Les rois sont sujets aux décrets
des Dieux, ainsi que les
bergers.

Deux du Chœur.

Mille vaisseaux cachotent les
mers: les rivages & les
collines étoient couvertes
par les chariots de guerre.

Un du Chœur.

Où sont-ils maintenant?

Tout le Chœur.

Ils ont été dispersés par le
souffle des Dieux irrités par
la désobéissance.

Calchas.

Allez, Seigneur, soumettez - vous
aux ordres des Dieux.

Le Chœur.

Les ordres des Dieux sont gravés
sur l'airain de l'Éternité.

Ff 3

Calchas.

Seigneur, songez que ce sacrifice va vous ouvrir le champ de gloire qui vous attend sous les murs d'Ilion. Voyez les vaisseaux Grecs couvrir l'Helléspont, & voler à Troie, parmi les acclamations des matelots, & des soldats; voyez ces mêmes vaisseaux, les poupes couronnées, & chargés de dépouilles, fendre une seconde fois ces mêmes mers; voyez la Grèce entière qui vous appelle de loin, vous reçoit du rivage, & chante votre triomphe. Allez, Seigneur, soumettez-vous aux ordres des Dieux.

Agamemnon.

Hélas!

Le Chœur.

Les ordres des Dieux sont gravés sur l'airain de l'Éternité. Les rois y sont sujets, ainsi que les bergers. Jupiter incline sa tête immortelle : l'Olympe tremble ; & l'Univers se tait.

A C T E I V.

Galerie du Palais.

S C È N E I.

● *Agamemnon seul.*

(*Une courte symphonie pathétique doit faire l'ouverture de la Scène.*)

Je l'ai donc entendu cet oracle funeste ! „Grecs, si vous voulez aborder à „Troie, répandez dans l'Aulide le sang „d'Iphigénie”. Il faut donc obéir aux ordres des Dieux !

S C È N E II.

Agamemnon, Clytemnestre, & Iphigénie.

Clytemnestre.

Je vous retrouve enfin, Seigneur, & parmi les soins de l'état & de l'armée, la voix de Clytemnestre peut se faire entendre. On avoit voulu nous faire croire (sur quel fondement ? je l'ignore), qu'Achille vouloit différer son hymen avec Iphi-

Ff 4

génie jusqu'à son retour de Troie. Mais lui-même, Seigneur, vient de presser cet hymen, & ne veut partir de l'Aulide qu'à ce prix.

Agamemnon.

Madame, c'est à moi de disposer de ma fille.

Clytemnestre.

Cruel, il est inutile de dissimuler ; sachez que j'ai tout appris.

Agamemnon.

Ah ! malheureux Arcas, tu m'as trahi.

Iphigénie.

Non, mon père, vous n'êtes point trahi. Dès que vous ordonnerez, vous ferez obéi. Ma vie est votre bien ; je saurai vous la rendre dès que vous la demanderez. Je saurai offrir mon sein au fer de Calchas, & respecter le coup ordonné par vous-même. Si pourtant mon obéissance, & mon respect paroissent dignes d'une autre récompense ; j'ose dire que ma

vie étoit environnée d'assez d'honneurs pour ne pas souhaiter de la perdre à la fleur de mon âge. C'est moi qui la première vous appellai du doux nom de père, & que vous honorâtes du nom de votre fille: c'est moi qui reçue la première dans vos bras épuisai, par mille caresses, la tendresse paternelle: c'est moi que vous aviez destinée au fils de la Déesse, à un prince digne de votre alliance. Hélas! avec quel plaisir ne me faisois - je pas conter le nom des pays que vous alliez dompter ensemble. Je ne m'attendois pas que, pour commencer ce triomphe, mon sang fût le premier qu'on 'dût verser.

Agamemnon.

Ma fille, il n'est que trop vrai: j'ignore pour quel crime la vengeance des Dieux demande une victime telle que vous; mais ils vous ont nommée. Les Grecs ne sauroient aborder à Troie, que votre sang ne soit versé. Calchas l'avoit annoncé; & moi - même je viens d'entendre cet Oracle funeste, qui a été prononcé contre vous, pour la seconde fois. Que

Ff 5

n'avois - je point fait pour vous sauver ? Je vous avois sacrifié l'intérêt de la Grèce, mon rang, ma sûreté : Arcas alloit vous défendre l'entrée du camp : les Dieux l'ont égaré en chemin. Ne vous assurez pas sur ma puissance : en vain je combattrois contre ces Dieux cruels, & contre la fureur des Grecs. Votre heure est arrivée, ma fille ; il faut céder. Mais en mourant, faites connoître l'injustice des Dieux, & le sang d'Agamemnon.

Clytemnestre.

Vous ne démentez pas votre race : vous êtes le sang d'Atrée & de Thyeste ; bourreau de votre fille, il ne vous reste plus que d'en faire un festin à sa mère. Ainsi donc je l'aurai amenée au supplice ! Je m'en retournerai seule, par des chemins parsemés encore des fleurs qu'on a jetés sur son passage ! Je reverrai Argos....

Air.

Ah non, je ne souffrirai jamais
qu'on arrache ma fille d'en-
tre mes bras ; ou vous ferez

aux Grecs un seul sacrifice
de la fille & de la mère.

S C È N E I I I.

Les mêmes, & Achille.

Achille.

Seigneur, un bruit étrange est venu
jusqu'à moi; mais je l'ai jugé peu digne
de croyance. On dit, je ne puis le re-
dire sans horreur, qu'Iphigénie aujourd'hui
expire; qu'appellée, sous mon nom, en Au-
lide, je ne la conduisois à l'autel que pour
y être immolée. Que faut-il que j'en
pense, Seigneur?

Agamemnon.

Je ne rends point compte de mes des-
seins. Quand il en sera temps, vous ap-
prendrez le sort de ma fille, & l'armée en
sera instruite.

Clytemnestre.

Père cruel!

Achille.

Ah, je ne fais que trop le sort que vous lui réservez.

Agamemnon.

Pourquoi, si vous le savez, le demandez-vous donc?

Achille.

Ô Ciel, pourquoi je le demande? ôsez-vous avouer le plus noir des crimes? Mais pensez vous qu'Achille, oubliant sa foi, & son honneur, laisse immoler Iphigénie?

Iphigénie.

Hélas! Le Ciel m'a rendue assez malheureuse, sans que j'allume encore une colère fatale entre mon père, & celui qu'on avoit nommé mon époux. Laissez moi mourir, Seigneur: j'apporte trop d'obstacles à votre gloire. Vous ne pouvez aborder à Troie qu'au prix de mon sang. Allez, faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens. Si je n'ai pu vivre la compagne d'Achille, j'espère que votre nom

& le mien seront joints ensemble à jamais,
& que ma mort sera la source de votre
gloire.

Achille.

Non, vous ne mourrez pas. Tant
que je vivrai, tant que ces yeux verront
la lumière; je saurai, l'épée à la main,
défendre mes droits contre qui que ce soit
dans l'armée, fût-il revêtu du rang
suprême.

Agamemnon.

Mais vous, qui menacez ici, oubliez-
vous à qui vous parlez?

Achille.

Et vous, oubliez-vous que c'est A-
chille que vous outragez? Non, je vous le
répète, votre fille ne mourra point: cet
oracle est plus sûr que celui de Calchas.

Agamemnon.

Grands Dieux! ne suis-je donc plus
son père?

Achille.

Non, elle n'est plus à vous. On ne m'abuse pas par de vaines paroles. N'est-ce pas pour moi que vous l'avez mandée d'Argos?

Agamemnon.

Plaiguez-vous donc aux Dieux qui l'ont demandée: accusez Calchas, le camp tout entier, accusez Ménélas, Ulysse, & vous tout le premier.

Achille.

Moi?

Agamemnon.

Vous, qui querellez à tous momens le Ciel qui nous arrête. Mon cœur vous avoit ouvert une voie pour la sauver; c'étoit de renoncer à notre entreprise; mais vous voulez courir à Troie: allez y, la mort va vous en ouvrir le chemin.

Achille.

Barbare, parjure, & que m'a fait cette Troie? Jamais les vaisseaux du Scaman-

dre osèrent-ils aborder aux champs de Theffalie? Jamais un ravisseur Phrygien vint-il enlever nos femmes? Si je cours à Troie, c'est pour laver votre honte. Faudra-t-il, pour vous rendre Hélène, qu'on commence par me ravir Iphigénie? Non, non, je ne connois ni Priam, ni Paris; je veux votre fille, & ne pars qu'à ce prix. Allez, puissant Agamemnon, nous verrons si sans Achille vous oserez approcher de Troie.

Quatuor.

Agamemnon.

Achille.

Partez, fuyez: allez	Rendez grâces au
d'autres, sans vous,	Ciel, qui vous a
trouveront le che-	fait le père d'Iphi-
min de l'Asie.	génie.
Je ne crains point vo-	Vous l'éprouveriez à
tre courroux.	l'heure même.

Iphigénie.

Ah mon père, Achille, cal-
mez votre colère, laissez-moi
mourir.

Clytemnestre.

Oracle barbare ! Père plus
barbare encore !

Tous.

Dieux ! quelle est donc vo-
tre cruauté !

SCÈNE IV.

Clytemnestre, & Iphigénie.

Clytemnestre.

Le barbare fuit, & te livre à la mort.
ô ma fille, ô mère infortunée !

Iphigénie.

ô Soleil, ô lumière éternelle, je ne
verrai donc plus le flambeau du jour ! il
m'éclaire pour la dernière fois.

Clytemnestre.

Achille combattra pour nous, & nous
sauvera des mains d'un père dénaturé.

Iphigénie.

Ah, ma mère, au nom des Dieux,
empêchez qu'Achille ne prodigue sa vie
pour

SUR LES BEAUX-ARTS. 465

pour sauver la mienne. Que sert enfin de se flatter ? Diane veut sa victime ; foible mortelle, puis-je résister à une Déesse ? Soyons la victime de la patrie. Vous vous taisez, Madame, & vos yeux sont couverts de pleurs.

● *Clytemnestre.*

Infortunée que je suis, n'ai-je donc pas sujet de pleurer ?

Iphigénie.

Ne m'attendrissez pas ; songez plutôt à m'affermir.

Clytemnestre.

Hélas ! Je retournerai donc à Argos seule, sans ma fille ! Arrivée à Argos, vainement dans ma triste solitude je demanderai Iphigénie aux lieux qu'elle habitoit autrefois : je la chercherai par-tout, & ne la reverrai jamais.

Iphigénie.

Ah, ma mère, encore une fois, au nom des Dieux, ne m'attendrissez pas d'avant-

Volume II.

G g

tage. Mais, Madame, accordez - moi une grâce.

Clytemnestre.

Parlez, je ne puis rien vous refuser.

Iphigénie.

Que ni vos cheveux coupés, ni vos voiles déchirés n'annoncent le regret de ma mort.

Clytemnestre.

Hélas ! Mais de retour à Argos, que ferai - je pour vous ?

Iphigénie.

Chérifiez mon père & votre époux.

Clytemnestre.

Ah ! il mérite d'effuyer les plus grands malheurs pour expier votre mort.

Iphigénie.

C'est malgré lui, & pour le bien de la Grèce, qu'il m'a perdue.

Chœur des Femmes.

Comme une fleur nouvelle
coupée par la faux du mois-
sonneur, telle sera la belle
Iphigénie sous le couteau
de Calchas.

●
Deux d'entre le Chœur.

Dieux cruels, elle mourra!

Iphigénie.

Non, je vivrai toujours com-
me l'heureuse libératrice de
la Grèce.

Un du Chœur.

Le flambeau de l'hymen de-
voit vous éclairer; les om-
bres de la mort vont vous
envelopper.

Clytemnestre.

Dieux favorables, animez A-
chille, donnez une force

G g 2

nouvelle au bras de notre
vengeur.

(*Clytemnestre sort.*)

Un du Chœur.

Princesse digne d'un meilleur
fort, vous esperiez trouver ●
Achille à l'autel; & vous
y trouverez la mort.

Iphigénie.

J'y trouverai une gloire éter-
nelle.

Le Chœur.

Comme une fleur nouvelle cou-
pée par la faux du mois-
sonneur, telle sera la belle
Iphigénie sous le couteau de
Calchas.





A C T E V.

S C È N E I.

Tense d'Achille.

Clytemnestre, & Achille.

Achille.

Que vois-je ? Vous ici, Madame !

Clytemnestre.

Je ne dois point rougir de venir embrasser vos genoux pour ma fille, pour votre épouse, qui vous est enlevée. Le danger presse.

Achille.

Connoissez-vous donc si peu Achille, & ne vous fiez-vous pas à ma parole ?

Clytemnestre.

On apprête déjà le sacrifice impie, Seigneur.

G g 3

Achille.

Ne perdons pas le temps en discours
superflus. Allez, Madame, Achille sau-
vera votre fille.

Air.

J'en atteste mon amour, & vous
en répons sur mon épée !
elle fera abreuvée du sang
Grec, avant de se tremper dans
le sang Troyen.

SCÈNE II.

*Le Théâtre représente d'un côté le Bois. & le
Temple de Diane ; de l'autre côté on voit
une partie du camp des Grecs, le port de
l'Aulide, & la flotte.*

*Iphigénie, Agamemnon, Calchas, Ulyssé,
Arcas, puis Clytemnestre, Troupe de
Prêtres, de Filles consacrées à Diane,
& de Soldats.*

*(La Troupe s'avance du fond du Théâtre, accom-
pagnée d'une musique lugubre.*

Calchas.

Déesse, qui prêtez à la nuit
l'éclat du jour, vous qui

veillez du haut de l'Olympe
au salut de la Grèce !
Nous respectons vos ordres,
nous nous soumettons à vos
oracles ; prenez votre vi-
ctime, Déesse, & déchaî-
nez les vents.

Le Chœur.

Prenez votre victime, Déesse,
& déchaînez les vents.

Partie du Chœur.

Paris, avec sa proie, insulte de
ses tours à nos mille vais-
seaux, qui le menacent en
vain.

Chœur.

Prenez votre victime, Déesse,
& déchaînez les vents.

Iphigénie.

Me voici prête, ô mon père : je me
dévoue volontiers pour votre gloire, &

pour la Grèce. Grecs, vous serez heureux, si votre bonheur ne dépend que de ma mort. Que personne ne porte ses mains sur moi : je présenterai mon sein : conduisez-moi comme une victime volontaire, victorieuse d'Ilion, & fatale aux Phrygiens.

Agamemnon.

Hélas ! (*Il se voile la tête.*)

Partie du Chœur.

Tant de beauté, & de vertu, ne méritoit pas un sort si cruel.

Autre Partie.

Descendons sur le rivage d'Ilion ;
& que les Dieux d'Ilion combattent contre nous.

Chœur.

Prenez votre victime, Déesse,
& déchaînez les vents.

Calchas.

Grecs, écoutez-moi & formez d'heureux présages.

Clytemnestre.

Dieux! Achille n'arrive point, & Calchas va frapper.

(à part)

(*Calchas tire le glaive, le met dans un vase d'or, couronne la victime, prend une coupe d'eau sacrée, & s'avance vers l'autel.*)

Calchas

Déesse, fille de Jupiter, acceptez le sang d'Iphigénie, & accordez-nous la prise de Pergame.

Dans le moment qu'il va frapper, on entend un bruit d'armes: tout le monde se tourne de ce côté-là.

(*Calchas continue.*)

Quel téméraire ennemi des Dieux ose troubler le sacrifice?

G g 5

SCÈNE DERNIÈRE.

Les mêmes, Achille, & Diane en l'air.

Achille.

C'est Achille, qui défend ses droits.

Diane.

Achille; arrêtez, gardez votre courage, & cette soif de sang contre les Troyens. Puissé le père des Dieux empêcher toujours que la colère n'anime Achille contre les Grecs, & ne retarde la chute d'Ilion. Pour Iphigénie, elle est à moi.

(Elle s'envole.)

(On voit une biche palpitante, & toute ensanglantée à la place d'Iphigénie: Achille lève les mains au ciel.)

Calchas.

Ah prodige!

Chœur.

Ah prodige!

SUR LES BEAUX-ARTS. 475.

Calchas.

Le sang d'Iphigénie a paru trop précieux à la Déesse, pour le répandre sur ses autels. C'en est fait, Agamemnon, Ulysse, Achille, Grecs, la Déesse exauce nos vœux ; elle facilite notre course, & nous ouvre le chemin de Troie.

(On entend le sifflement des vents , & le bruit de la mer , & l'on voit remuer les vaisseaux.

Chœur des Matelots qui sont sur les vaisseaux , & que l'on entend de loin.

La mer s'agite , les flots s'élèvent , les vents nous appellent.

Chœur des Soldats , sur le devant du Théâtre , qui répond.

Les vents nous appellent.

(Après que les deux Chœurs ont répondu alternativement à plusieurs reprises.)

476 ESSAIS SUR LES BEAUX-ARTS.

Tout le Chœur.

Paris ne jouira pas long-temps
de sa perfidie, les vents
nous appellent, Troie est
renversée, & la Grèce est
vengée.

Danse de Matelots.

Fin du second Volume.



T A B L E.

**ESSAIS SUR LES BEAUX-
ARTS. p. 3**

**ESSAI SUR L'ACADÉMIE DE
FRANCE ÉTABLIE A RO-
ME. p. 5**

**ESSAI SUR L'ARCHITECTURE.
p. 63**

**ESSAI SUR LA PEINTURE.
p. 115**

Introduction. p. 121

**De la première éducation du Pein-
tre. p. 125**

De l'Anatomie. p. 128

<i>De la Perspective.</i>	p. 145
<i>De la Symétrie.</i>	p. 158
<i>Du Coloris.</i>	p. 171
<i>De l'usage de la Chambre Optique,</i> <i>ou obscure.</i>	p. 182
<i>Des Plis.</i>	p. 188
<i>De l'étude du Paysage, & de l'Ar-</i> <i>chitecture.</i>	p. 193
<i>Du Costume.</i>	p. 197
<i>De l'Invention.</i>	p. 203
<i>De la Disposition.</i>	p. 225
<i>De l'Expression.</i>	p. 237
<i>Des Livres qui conviennent au</i> <i>Peintre.</i>	p. 249
<i>De l'utilité des Conseils.</i>	p. 259
<i>De l'importance du jugement du</i> <i>Public.</i>	p. 265

De la Critique nécessaire au Peintre. p. 273

De la Balance des Peintres. p. 276

De l'Imitation. p. 295

Des Récréations du Peintre. p. 298

De l'heureuse condition du Peintre.

p. 301

Conclusion. p. 308

ESSAI SUR L'OPÉRA.

p. 311

Introduction. p. 315

Du Sujet. p. 321

De la Musique. p. 330

De la manière de chanter , & de réciter. p. 354

Des Danses. p. 366

De la Scène, & des Décorations.

p. 370

Du Théâtre, & de la Salle. p. 387

Conclusion. p. 401

ÉNÉE A TROIE. p. 407

*IPHIGÉNIE EN AULIDE, Opé-
ra.* p. 415.





