

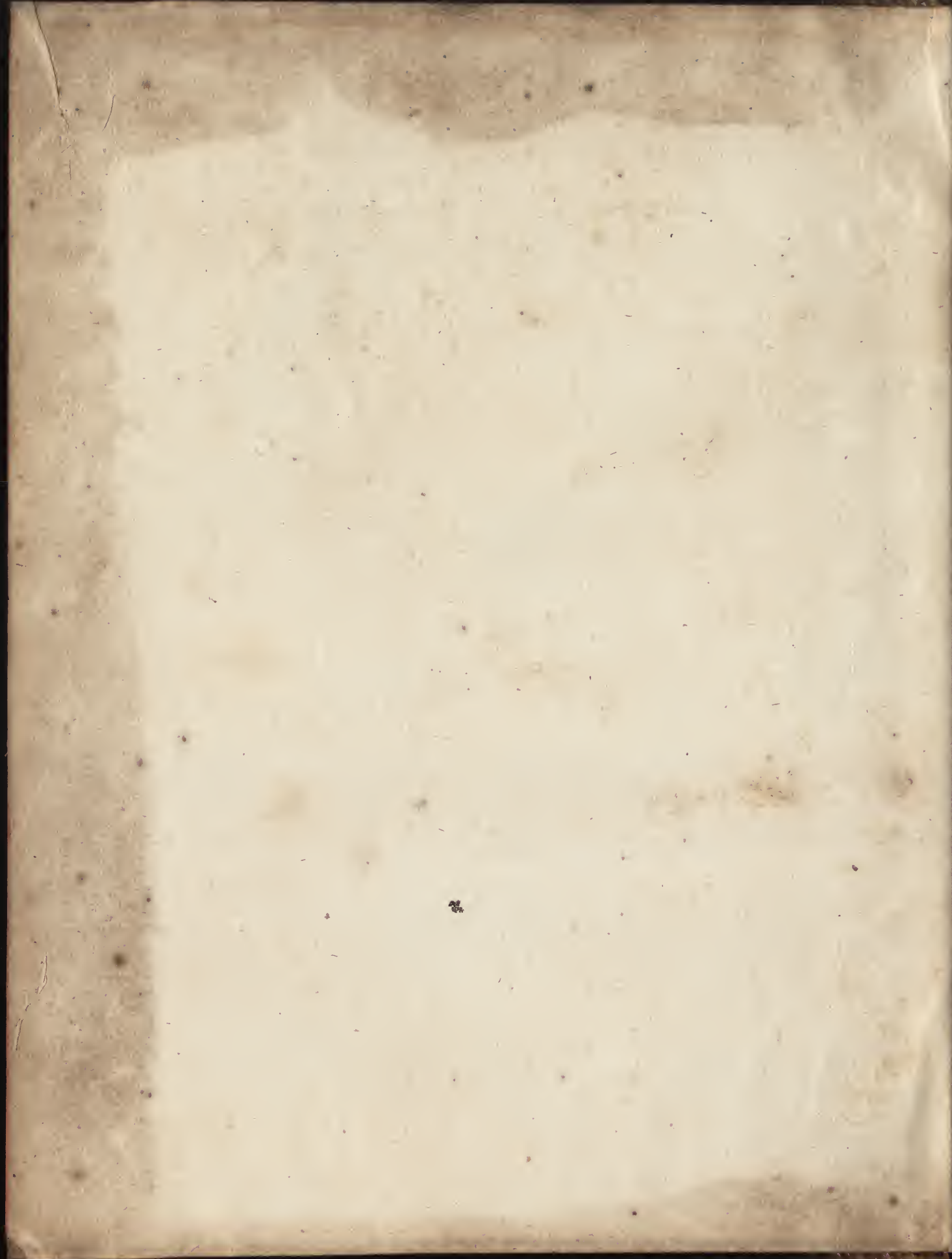
A. MONSIEUR. NERVE!

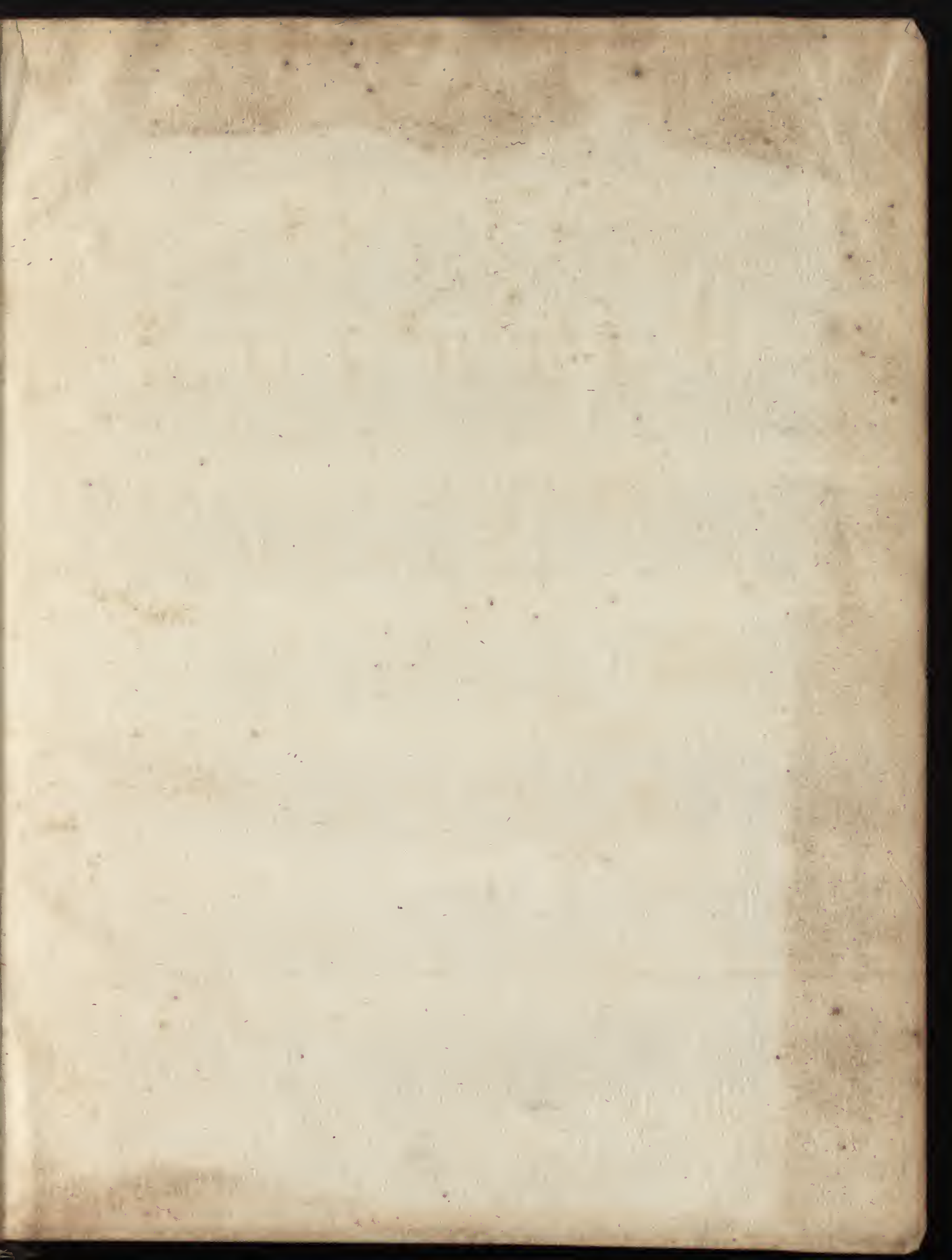
LIRE • VOIR • AGIR



EX-LIBRIS
PAUL
GARNIER







ŒUVRES

COMPLÈTES

D'ANTOINE-RAPHAËL
MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME SECOND.

REVUE

COMPTES

RENDUS

PAR

LE COMITE

DE

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE - RAPHAËL
MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

Prix, 18 liv. les deux Volumes, br. & 24 liv. rel.

*Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se postas : extinctus amabitur idem.*

HORAT.

TOME SECONDE.



A PARIS,

Chez MOUTARD, Libraire-Imprimeur de la REINE, & de
l'Académie des Sciences, Hôtel de Cluni, rue des Mathurins.

M. D C C. LXXXVII.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

MEMORANDUM

TO : [Illegible]

FROM : [Illegible]

SUBJECT : [Illegible]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible signature]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

LETTRE
DE M. MENGES
A M. FABRONI,

Provéditeur - Général de l'Université de Pise.

[The text on this page is extremely faint and illegible due to fading and low contrast. It appears to be a list or a series of entries, possibly containing names and dates, but the specific details cannot be discerned.]



L E T T R E
D E M. M E N G S
A M. F A B R O N I,

*Provéditeur - Général de l'Université de Pise **.

JE vous demande mille pardons de n'avoir pas répondu tout de suite à votre agréable lettre; j'en ai été em-

* Ceci est une réponse à une lettre de M. Fabroni, précepteur des enfans du grand-duc de Toscane, & connu très-avantageusement dans la république des Lettres en Italie.

Ce prélat avoit fait une description du fameux groupe de Niobé que le grand-duc, qui aime beaucoup les arts, fit transporter, il y a quelques années de Rome à Florence. M. Fabroni, qui savoit de quel prix étoit le conseil de M. Mengs sur cette matière, lui fit passer sa dissertation, en le priant de lui en dire son sentiment. La santé de M. Mengs étoit déjà si mauvaise dans ce tems-là, qu'on craignoit à chaque moment pour sa vie; cependant il

A ij

pêché par une fanté très-foible & une extinction totale de voix qui ne m'a pas permis de dicter mes pensées. D'ailleurs, la tâche que vous m'imposez, de dire mon sentiment sur la dissertation que vous m'avez fait passer, auroit, dans tous les tems, été au-dessus de mes forces; mais elle l'est sur-tout dans ce moment, où je ne me sens pas en état de la moindre application. Cependant le desir de vous obéir, m'a fait vaincre toutes ces difficultés; & je vais satisfaire à votre demande, en vous priant d'avance de vouloir bien recevoir avec bonté mes réflexions, quelques peu satisfaisantes qu'elles pourront vous paroître.

J'ai relu plusieurs fois la dissertation sur le groupe de Niobé, & il me semble y avoir reconnu que votre intention a été de publier une description aussi savante qu'élégante de cet ouvrage, & d'en former une espèce de panégyrique, en portant chaque partie de l'art au plus haut degré de beauté, afin de donner à cette magnifique production toute la gloire qu'elle mérite. Sous ce point de vue, je ne puis qu'admirer votre docte dissertation, où j'ai trouvé tout ce que j'aurois pu desirer sur ce sujet, & même davantage, à quelques petites choses près, qui, pour ainsi dire, sont indifférentes,

dicta la lettre que nous donnons ici avec les notes qui l'accompagnent, lesquelles ont pour objet différens articles de la dissertation de M. Fabroni, qui a été publiée depuis, & dont l'auteur a sagement profité des avis de M. Mengs.

& que j'ai notées sur la feuille ci-jointe, avec des chiffres de renvoi à la marge de votre ouvrage.

Je suis persuadé que la méthode que vous avez adoptée dans votre dissertation, est celle qu'il faudroit suivre en parlant des choses qui sont dans la possession de grands princes, & que le public admire; puisqu'en les exposant d'une autre manière, on ne seroit approuvé ni de l'un, ni de l'autre parti; la critique ne devenant utile que lorsque le tems y a mis son sceau, & quand le chagrin qu'elle cause nécessairement est affoibli, & permet enfin à tout le monde de reconnoître la vérité.

La grande inégalité de perfection qui règne entre les figures qui composent le groupe de Niobé, ne peut avoir échappé à vos lumières, non plus que l'incorrection de plusieurs de ces figures; vous n'ignorez pas d'ailleurs qu'un grand nombre d'autres statues antiques sont bien supérieures en beauté à celles-ci. Il y a au Vatican une Vénus assez médiocre & d'un style qui approche du lourd, mais dont la tête est fort belle, égale même à celle de Niobé; cependant cette tête est bien celle de cette statue de Vénus, dont elle n'a jamais été séparée. Cette statue est certainement la copie d'une autre beaucoup meilleure; & dans le palais du roi à Madrid, on conserve une tête parfaitement semblable à celle du Vatican, mais infiniment plus belle, de sorte même qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune comparaison entre l'une & l'autre. Je pense qu'il en est de même du groupe de Niobé, dont les statues nous paroissent fort belles, parce que nous n'avons plus celles qui étoient plus parfaites

encore ; car je suis persuadé que vous ne regardez point ce groupe comme la production de très-grands artistes , & que vous le tenez plutôt pour de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux , par différens artistes plus ou moins habiles , qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles avoient été en partie refaites dans le tems du bas-empire , & que depuis , les modernes les ont enfin totalement dégradées en voulant les restaurer. Les recherches qu'on fera donc pour savoir si tel ouvrage est de Scopas ou de Praxitèle pourront faire le sujet d'une belle dissertation ; mais je crains que la vue des statues ne les rendent inutiles , outre qu'il est bien difficile que nous puissions actuellement distinguer ce qu'on ne pouvoit déjà plus déterminer du tems de Pline ; ce qui nous prouve que la différence de style devoit être presque imperceptible à l'œil.

Je vous prie néanmoins de ne pas croire que je méprise les monumens des anciens en général , ou qu'en particulier je n'estime pas celui dont il est ici question ; bien au contraire , j'en admire plusieurs autres qui lui sont de beaucoup inférieurs ; mais je fais dans les parties de l'art une distinction entre la bonté du style & la perfection de l'ouvrage. Le premier nous fait connoître les règles & les principes d'après lesquels les anciens artistes opéroient ; mais la perfection dépend du plus ou moins de talent de ces artistes , à qui elle étoit particulière. Relativement à la première partie , j'admire presque tous les monumens de l'antiquité , à l'exception seulement de

ceux du tems où la trop grande ignorance des artistes ne leur permit pas de laisser, dans leurs ouvrages, aucune trace de la manière des grands maîtres de l'art. Mais lorsque je considère les productions des anciens, qu'on a le plus loués même, du côté de la perfection, je ne les trouve pas tous également dignes des grandes louanges qui leur ont été prodiguées par tant d'hommes illustres, ainsi que nous l'apprennent quelques écrivains; ce qui me fait douter que nous possédions les ouvrages originaux des plus célèbres artistes de l'antiquité; m'en rapportant plutôt sur cet article à la vérité de l'histoire qu'au témoignage de ces productions même. Et lors même que celles que nous possédons me paroissent ne pouvoir être surpassées, j'aime mieux m'accuser d'ignorance que de combattre la raison, qui me dit que ces ouvrages ne sont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

Il n'est pas probable qu'on ait laissé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans les tems qu'on en a enlevé le plus grand nombre de statues. Tous les noms que nous lisons sur les marbres antiques, sont inconnus dans l'histoire; outre que plusieurs ont été falsifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tel, par exemple, que celui de Glicon. Phédre * nous apprend que de son tems on mettoit encore des noms pseudonymes sur les statues; & tel est peut-être celui de Lysippe que porte l'Hercule du palais Pitti. Mais que dirons-nous

* Préface du L. V.

en admirant le sublime Apollon du Belvedere , fait de marbre d'Italie , ainsi que plusieurs autres excellentes statues dont parle Pline **, en faisant mention de la découverte faite de son tems du marbre blanc des carrières de Lunes ? Qui est-ce qui oseroit assurer que le superbe groupe de Laocoon est celui dont Pline fait l'éloge ? Et quand cela seroit , fait-on s'il n'a pas été fait du règne de Titus , & si ce n'est pas là la raison pourquoi cet historien en parle avec tant d'enthousiasme ? D'autant plus qu'il est fait de cinq différens blocs de marbre , & qu'il y a une trop frappante incorrection dans la statue du fils aîné *.

Vous me direz , sans doute , comment devoient donc être ces ouvrages admirables ? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie , nous qui ne connoissons pas assez le talent sublime des Grecs pour en parler dignement ; & il me semble , à vous dire le vrai , qu'il seroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au dessin , qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous restent des anciens , pour nous former une juste idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire : on regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous

** L. XXXVI , ch. 5.

* Il est sans doute question ici de la jambe droite de cette statue , qui est plus courte que l'autre. Voyez ce qui est dit à la page 43 des Mémoires sur la vie de M. Mengs. *Note du Traducteur.*
avons

avons sous les yeux , & les artistes modernes en profitent pour excuser leur propre ignorance , en alléguant qu'il se trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité ; comme en effet il peut s'en rencontrer dans les ouvrages les plus sublimes , parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

Il me passe mille idées à ce sujet dans la tête ; mais je ne veux pas abuser ici de votre complaisance , & je crains d'ailleurs de ne pouvoir pas m'exprimer avec assez de clarté pour me faire comprendre. Je finis donc en vous assurant de mon respect , & suis , &c.

1. Ce seroit un malheur pour les arts si leur perfection dépendoit d'une liberté qui ne peut avoir lieu de notre tems : cette idée décourageroit également les princes qui les protègent , & les artistes qui les cultivent.

2. Il me semble que les peintres & les sculpteurs de la première époque de l'art n'ont pas cherché la grace , mais qu'ils ont seulement voulu atteindre à une imitation de la nature ; qu'ensuite ils ont connu le beau , qui exclut déjà toute dureté de style ; & par le petit nombre de peintures qui nous restent d'eux , on peut voir que leur style étoit plus suave , leur clair-obscur mieux fondu , & leurs contours plus simples & plus coulans que ceux des peintres modernes ; de même qu'ils mettoient plus d'élégance & de grandiosité dans leurs ouvrages de sculpture.

3. Je ne comprends pas comment il se peut qu'on dise que la grace est austère, ces deux qualités étant diamétralement opposées l'une à l'autre.

4. Je crois que Praxitele & Apelle ne changèrent pas tant les formes que la manière, en rendant les formes de la beauté par un faire plus facile.

5. Je ne puis comprendre qu'il y ait plus d'une espèce de grace dans les arts. Les dessins de Raphaël, de Léonard de Vinci & d'André del Sarte font beaux, de même que ceux du Guide & de l'Albane; ceux du Corrége font gracieux, & ceux du Parmesan font maniérés, & péchent contre la justesse des proportions.

6. Le bord tranchant des sourcils n'est pas un caractère de style dans les anciens ouvrages de l'art; mais il y sert plutôt pour marquer la couleur des sourcils, lesquels, s'ils sont noirs, donnent un caractère de sévérité; & dans ce cas on doit exprimer d'une manière fort sensible l'angle du sourcil. Et, en effet, on remarque que dans toutes les têtes de Jupiter le sourcil est très-aigu, & qu'au contraire le trait en est adouci dans les divinités qui ont une chevelure blonde. Si cela eût tenu au style, on retrouveroit ce même caractère angulaire dans la bouche, dans le nez & dans les autres parties, ainsi qu'on le remarque dans quelques monumens Etrusques, ou des plus anciens tems des Grecs.

7. Le bon Winckelmann étoit quelquefois un peu visionnaire , défaut excusable dans les antiquaires. J'ai actuellement sous les yeux la tête de plâtre dont il parle. Je n'y vois point une différence remarquable dans les sourcils ; & Pline n'a jamais dit qu'il y a eu deux Niobé , l'une de Scopas , l'autre de Praxitele.

8. Il me semble que la différence des formes entre la mère & ses filles , consiste davantage dans le plus ou le moins de grace , que dans le caractère même des formes.

9. Si l'on veut qu'il règne une douce harmonie dans ces figures , on en détruira le style austère. L'austère n'est propre qu'au style sublime , ou tout au plus au noble ; mais il ne peut pas se trouver dans le style suave , ni dans le gracieux.

10. Les seins de Niobé sont assez fournis , quoiqu'ils aient un peu perdu de leur élévation , ainsi que cela est ordinaire aux femmes d'un certain âge.

11. Il me paroît que cette figure ne représente pas un moribond , mais un homme déjà mort ; & la poitrine , selon moi , n'est pas fort gonflée par les muscles , mais la structure en est seulement d'un jeune homme accoutumé aux exercices du corps , comme on en voit dans la nature , quoiqu'à la vérité en petit nombre ; d'ailleurs cette construction dépend plus des os du torax que des

muscles. Je ne puis croire que les Grecs aient voulu augmenter l'apparence des muscles ; il me semble seulement qu'ils faisoient choix dans la nature de ce qui venoit le mieux à l'idée du sujet qu'ils vouloient représenter ; car leur système n'étoit point de changer ou d'altérer en aucune manière la vérité ; mais ils tâchoient de choisir ce que la nature offre de plus beau , & d'en simplifier les formes. Le Laocoon nous représente un vieillard vigoureux , plein de santé ; sur qui le poison agit avec violence , & rien de plus ; mais le Torse n'est que la vérité même.

12. Je crois que si vous vous donnez la peine de relire avec attention le passage de Plutarque , vous ne le condamnerez plus ; car il ne semble pas qu'il ait voulu dire que les peintres négligeoient les autres parties , mais qu'il ne fait qu'une comparaison au peintre qui , en faisant le portrait d'une personne , s'applique à bien rendre les yeux & les autres parties du visage dans lesquelles réside , pour ainsi dire , l'ame , en ne donnant pas le même soin aux autres parties ; mais cela ne doit s'entendre que de la ressemblance avec tel ou tel individu ; car il ne s'agit ici que d'un portrait , sur lequel roule la comparaison. Véritablement, nous voyons des statues antiques avec des têtes faites d'après nature , dont les corps sont de la proportion la plus élégante , & dont il n'existe peut-être point de modèle dans la nature : Alexandre , peint par Apelle en Jupiter tonnant , avoit la tête d'Alexandre même , mais le reste de la figure étoit purement idéal.

13. Suivant ce que j'ai pu observer aux têtes antiques, les yeux en sont moins longs qu'aux bonnes têtes modernes ; mais leur grandiosité consiste dans la forme, dans la coupe, & dans l'emboîture même de l'œil, selon les proportions de la beauté.

14. Quoique les os de l'orbite de l'œil doivent être longs & grands, cette doctrine seroit néanmoins dangereuse à enseigner ; car les anciens ont fait, au contraire, l'os de la joue peu faillante, pour ne pas trop élargir la face, ou lui donner une forme triangulaire.

15. Le terme de *raccourci* appartient à la peinture, & n'a pas lieu dans la sculpture, si ce n'est qu'on veuille parler du raccourcissement des muscles quand ils sont en contraction, & de l'effet qui résulte d'un membre replié sur lui-même.

16. On pourroit demander un peu d'indulgence pour les modernes ; parce qu'il n'est pas nécessaire de les blâmer pour faire l'éloge des anciens, auxquels on pourroit dire, à la rigueur, que quelques modernes sont supérieurs.

17. Il me semble qu'on fait grand tort à Léonard de Vinci, à Michel-Ange, à Raphaël, à André del Sarte, au Titien, au Corrège, à Paul Véronèse, & à un grand nombre d'autres, quand on attribue la renaissance de la

peinture aux Caraches , & cela seulement , peut-être ; pour faire honneur au groupe de Niobé ; tandis que le profil de la femme qu'on voit par le dos , dans le tableau de la Transfiguration , & celui d'une autre près du Démoniaque , ainsi que de plusieurs autres figures de Raphaël , ressemblent plus à la Niobé que les têtes du Guide même.



FRAGMENT

D'UNE SECONDE RÉPONSE

DE M. MENGS

A. M. FABRONI.

Faint, illegible text at the top of the page, possibly a title or header.

THE
REVOLUTION
OF
1776

FRAGMENT



FRAGMENT
D'UNE SECONDE RÉPONSE
DE M. MENGS
A M. FABRONI*.

J'AI reçu la dissertation que vous avez faite sur le groupe de la famille de Niobé, avec la gravure qui y est relative, & la lettre dont vous avez bien voulu m'honorer. J'ai lu avec empressement cette dissertation,

* La précédente lettre est celle que M. Mengs envoya à M. Fabroni. J'ai de plus trouvé dans les papiers de ce peintre philosophe le fragment d'une autre réponse à laquelle il croyoit, sans doute, donner plus d'étendue, & qui est celle que je publie ici. J'ai cru ne point devoir en priver le public, parce qu'elle contient quelques réflexions utiles; & que tout ce qui vient d'un homme aussi extraordinaire doit être précieux.

dans laquelle j'ai admiré & la finesse de vos idées , & votre pénétration dans les plus grands secrets de l'art ; ce qui m'auroit déterminé à vous répondre sur-le-champ , sans me livrer à de nouvelles réflexions , si je n'avois pas considéré que vous m'imposez la tâche d'examiner vos pensées avec le plus grand soin , & de vous dire mon sentiment avec franchise : demande à laquelle je ne puis me refuser d'obéir.

Je commencerai par vous dire , que je ne mets point en doute ce que vous avancez dans votre ouvrage , qui me paroît très-bien écrit ; d'autant plus que vous exposez votre sujet avec une chaleur & une énergie qui donnent un grand air de vérité à ce que vous dites.

Je suppose que vous avez fait examiner par des experts si les statues du groupe de Niobé sont faites de marbre de Grèce ou d'Italie ; car dans le cas qu'elles soient de cette dernière espèce , la question si elles sont un ouvrage de Scopas ou de Praxitelle , tombe de lui-même , puisqu'elles ne peuvent être alors , ni de l'un , ni de l'autre de ces artistes. Je vous avoue d'ailleurs que ces deux artistes me semblent si respectables , si grands & si excellens , que je ne puis m'imaginer que nous ayons quelque production de leurs ciseaux , parmi toutes celles qui nous restent des Grecs. Il me paroît aussi , par ce que dit Pline , que la différence du style de ces deux grands maîtres ne devoit pas être fort considérable , puisque du tems de cet écrivain même on avoit déjà beaucoup de peine à distinguer l'un de l'autre.

Permettez-moi de faire quelques réflexions sur le doute où je suis , que nous possédons les plus beaux ouvrages

de l'antiquité. Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople ; & que les statues qui y restoient encore du tems de Théodose furent détruites par l'ordre de cet empereur , & de quelques-uns de ses successeurs ; d'où l'on peut conclure que celles qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées , ou se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés , & devoient par conséquent être de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître , c'est sans doute celle du Gladiateur Borghèse , d'Agasias * ; mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du Torse du Belvédère. Le nom de Glicon qu'on voit sur l'Hercule Farnèse , fait soupçonner que cela cache quelque imposture , puisqu'il n'est fait mention d'aucun sculpteur fameux qui ait porté ce nom ; & que d'ailleurs il y a dans le palais Pitti un autre Hercule , qui ressemble à ce premier , avec le nom de Lysippe ; ce qui a fait croire que ces deux ouvrages sont du nombre de ceux auxquels , suivant Phédre ** , les anciens ont donné des noms pseudonymes. Si l'Hercule Farnèse étoit véritablement un ouvrage de Glicon , celui qui l'a copié pour

* Lessing , dans son *Laocœon* , p. 284---288 , prétend , avec beaucoup de vraisemblance , que cette statue représente Cabrias , général Athénien. Si cela est , cette statue appartient alors à la seconde époque de l'art. *Note du Traducteur.*

** Préface du Liv. V.

faire celui du palais Pitti , y auroit mis le même nom , afin de le faire mieux passer pour l'original. En supposant ce dernier une copie de l'autre , à cause de la grande ressemblance , & parce qu'il a été fait postérieurement au premier , il me semble toujours que ce n'est là qu'une statue de l'empereur Commode. Ajoutons encore à cela que ni Fulvius Urfinus , ni Flaminius Vacca , qui ont parlé de l'Hercule Farnèse , ne font aucune mention de l'inscription ; tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du palais Pitti. Remarquons aussi que la manière dont sont sculptées les caractères de ces inscriptions n'est certainement pas celle dont se servoient les Grecs du bon tems de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles statues antiques qui nous restent , telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedere ? La regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortalisé leurs auteurs ? Si la beauté de son exécution nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette classe , il faut remarquer cependant qu'elle est de marbre de Carrara ou de Seravezza ; & si l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiste Grec , je pourrai objecter que Pline dit expressément que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes de son tems * ; de sorte qu'il est probable que cette statue fût faite du tems de Néron , & placée à Nettuno , où elle a été trouvée. Il est à croire aussi que son auteur n'a pas eu autant de talent que les autres statuaires employés par cet empereur à ses édifices de Rome , où devoient nécessairement se

* L. XXXVI, ch. 5.

faire les plus belles choses par les plus habiles artistes.

Mais ce qui pourroit nous jeter ici dans le plus grand doute , c'est le merveilleux groupe de Laocoon , le plus beau monument qui nous soit resté de l'art des anciens , & qui est exécuté d'une manière si sublime en marbre Grec , qu'on ne peut mettre en question le talent supérieur de l'artiste. Pline , qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage , dit , que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connut. Mais on pourroit demander si Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire sur-tout les serpens qu'il appelle des dragons , & que cette admiration des accessoires ne prouve pas une grande intelligence ; puisque dans ce cas ils nuisent aux choses principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute si le groupe de Laocoon que nous possédons est bien le même dont parle Pline , qui nous apprend qu'il étoit fait d'un seul bloc de marbre ; tandis que celui que nous connoissons est de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agésandre comme d'un excellent sculpteur ; & comme il est vraisemblable que le groupe de Laocoon n'est pas le seul ouvrage qu'il a fait , il est à croire que les éloges que Pline lui prodigue , étoient dictés par d'autres causes que la beauté de ce groupe même , telles que son amitié pour l'artiste , sa complaisance pour l'empereur Titus , à qui peut-être ce monument plaisoit beaucoup , ou bien l'impression qu'avoient faite sur son esprit les serpens , qui sont la seule partie qu'il loue , tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées. Telle est entr'autres la manière de travailler le marbre avec le ciseau seul , sans faire

usage de la lime , de la pierre-ponce , ou de quelqu'autre polissoir ; ce qui se voit sur-tout dans les chairs ; manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages , comme , entr'autres , dans la Vénus de Médicis. Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties , & on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art , que lorsqu'on en a vaincu toutes les difficultés , c'est-à-dire , lorsque les artistes sont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui , loin de diminuer le plaisir du spectateur , l'augmente au contraire. Ce style cependant ne peut pas s'être introduit du tems des meilleurs artistes ; parce que pour parvenir à poser certaines règles , il faut avant tout commencer stérilement par le plus nécessaire , pour ensuite , à mesure qu'on acquiert des lumières , exprimer les parties les plus essentielles des choses , & atteindre enfin au plus beau & au plus utile , ce qui conduit à la perfection , laquelle consiste dans une exécution uniforme de toutes les parties & dans leur régularité ; d'où résulte un tout propre à nous faire comprendre le sujet que l'artiste a représenté. En suivant cette marche , & en cherchant toujours les choses dont l'exécution est la plus facile , ainsi que cela est ordinaire à l'homme , il est naturel que , trouvant beaucoup de difficulté à unir ensemble toutes les parties de l'art ; savoir , l'imitation parfaite de la nature avec le choix le plus délicat & l'ordre le mieux raisonné , on abandonna ce qui demande le plus de talent , c'est-à-dire , ce qui tient à une imitation exacte de la vérité ; & l'on se forma des règles de pratique d'après les

ouvrages les plus fameux , qu'on chercha à copier au lieu d'imiter la nature. Voilà ce qui forma ce style gracieux , qui donne une idée de la perfection de l'art , de même que l'autre présentoit une idée de la vérité. De cette dernière espèce sont , selon moi , tous les ouvrages travaillés avec le ciseau seul.

Ce qui me fait encore croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artistes de la première classe , c'est que dans le tems qu'on étudia le plus à les imiter , savoir , du règne d'Adrien , on opéroit d'une manière bien différente , c'est-à-dire , fort recherchée & très-finie , comme on le voit à l'Hercule du palais Pitti ; manière que l'auteur de cette copie a cherché à imiter , pour la faire recevoir comme une production du fameux auteur de l'original. Il est bien plus facile d'imiter le style que les raisons & le talent des grands maîtres ; & c'est ainsi que les artistes auront insensiblement négligé ces parties , à compter depuis l'époque que la Grèce fut vaincue & opprimée. Cette idée semble confirmer aussi la persuasion où je suis , que nous ne possédons pas les plus excellentes productions de l'antiquité , ou du moins que nous n'en avons tout au plus que des copies. Mais pour ne pas trop vous ennuyer , je passerai sous silence plusieurs autres réflexions que je pourrois ajouter à celles que je viens de mettre sous vos yeux.

Vous m'accuserez , sans doute , de hardiesse , de vouloir ainsi contester l'excellence de ce grand nombre de statues antiques que nous admirons comme de très-beaux ouvrages. Je ne me hasarderai point de répondre à ce reproche aussi librement que je le voudrois ; cela con-

viendroit mieux à un homme de lettres, qui connoîtroit l'art, & qui l'auroit étudié, en examinant avec soin & réflexion les statues & les monumens anciens. Cependant pour satisfaire en quelque sorte à votre demande, je dirai que si l'Apollon du Belvedere avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit alors, sans contredit, d'une bien plus grande beauté; & elle en auroit davantage encore, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon seroit beaucoup plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on voit dans d'autres ouvrages. Mais il en est de même de toutes les productions humaines, qui, quelques belles qu'elles soient, pourroient toujours l'être davantage; & comme nous ne connoissons point la perfection absolue, nous ne pouvons pas déterminer les limites auxquelles sont parvenus les anciens artistes, qui furent si estimés & si loués par des hommes du plus grand mérite. Or, comme nous ne possédons aucun monument que nous puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage de ces artistes célèbres, je me flatte qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réunissoient à la fois la perfection, l'uniformité de style, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art est capable, sans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver dans les monumens qui nous restent.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages des anciens, me les rendent, au contraire, plus estimables, en considérant, par ceux que nous possédons,

Tédon, ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Il y a encore tant de science & tant de talent dans les ouvrages faits par les esclaves & les affranchis, qui exerçoient les arts à Rome, quoiqu'ils y fussent privés des honneurs & des récompenses qui les ont portés à un si haut degré de perfection en Grèce, qu'on y remarque toujours, jusqu'à l'entière décadence de l'art, ce beau style de l'école, qui, jusqu'ici, a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais estimables jusqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Pour retourner enfin au groupe de Niobé, je vous dirai que je crois que c'est une copie d'un ouvrage beaucoup plus parfait, de quelque artiste Grec, & que les statues sont le travail de différens ciseaux d'un mérite inégal. Je pense aussi qu'elles ont été restaurées dans le tems du bas-empire, & même en partie entièrement refaites; ce qui a produit cette grande différence qu'on remarque dans leur exécution.

Quant à la manière dure & angulaire avec laquelle sont faits les sourcils & les cheveux, ainsi que vous l'observez, je ne crois pas qu'il faille l'attribuer à un style particulier du maître, mais plutôt à une intention particulière d'imprimer un caractère sévère & triste à la figure; car si cela avoit tenu au style, on le retrouveroit dans la bouche & dans les autres parties qui sont susceptibles d'une forme angulaire. On peut se convaincre que c'étoit là le véritable motif des artistes, par les têtes de Jupiter qui nous restent des anciens, qui toutes ont les sourcils angulaires & fortement indiqués; ce qu'on ne trouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus,

d'Apollon , divinités auxquelles les anciens donnoient une chevelure blonde.

Je vous avoue que je n'ai pas assez de talent pour distinguer diverses espèces de graces ; quoique je sache que la beauté & la grace sont deux choses différentes. Je ne comprends pas non plus comment , en sculpture , les contours peuvent être appellés raccourcis. Mais la force de ces expressions dépend probablement de l'idiôme de la langue Italienne , que je ne possède pas assez bien. Quoi qu'il en soit , dans ma logique , je donne le nom de beaux aux dessins de Raphaël , &c.



LETTRE
DE M. MENGES
A DON ANTONIO PONZ.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY



AVERTISSEMENT

D E M. D'A Z A R A.

LA lettre suivante de M. Mengs fut imprimée en 1776 à Madrid, dans un ouvrage de Don Antonio Ponz, intitulé : *Viaxe de Espana (Voyage d'Espagne)* *. M. Mengs voulut que cette lettre fût publiée telle qu'il l'avoit écrite en Espagnol : langue dans laquelle il ne s'exprimoit pas trop bien ; de sorte qu'il s'y trouve quelques endroits assez obscurs, qu'on a cherché à éclaircir autant qu'il a été possible, sans néanmoins altérer la manière originale d'écrire de notre auteur. Nous y avons ajouté quelques notes destinées à expliquer différens termes de l'art.

(* Cet ouvrage de M. Ponz est en six volumes in-12. La lettre de M. Mengs se trouve dans le sixième, pag. 186. Dans le tems de la destruction des Jésuites en Espagne, M. Ponz fut chargé par sa cour de voir si dans les maisons de cette société il n'y auroit point de tableaux & d'autres ouvrages des arts qui mériteroient d'être recueillis. C'est cette tournée dans les différentes provinces du royaume qui lui suggéra l'idée d'écrire son voyage, qui est fort estimé. *Note du Traducteur.*

Cette lettre a été imprimée à Turin en 1777 ; mais cette traduction Italienne est si mal faite , que M. Mengs n'a pu en cacher son chagrin , & avoit résolu d'en publier lui-même une traduction , si la mort ne l'avoit pas prévenu ; car au défaut de clarté qui règne dans l'original Espagnol , le traducteur Italien a ajouté encore plusieurs erreurs & contradictions manifestes.

Ce fut à Florence que M. Mengs composa les *Mémoires sur le Corrège* , pour être inférés dans une nouvelle Collection des Vies des Peintres de toutes les écoles ; mais les auteurs de cet ouvrage ne prirent des Mémoires de M. Mengs que l'extrait tronqué qu'on y voit. Le but principal de M. Mengs , en composant ce Traité , fut de faire connoître le vrai mérite du Corrège , mais surtout de suppléer à ce qui manque à la vie de ce peintre célèbre , publiée par Vasari , & de corriger les erreurs considérables qu'on y trouve. Malgré qu'on eût déjà accusé Vasari de n'avoir pas écrit cette vie du Corrège avec toute l'instruction & toute l'impartialité convenables ; & quoique M. Mengs fût convaincu lui-même de cette vérité , il ne voulut cependant pas entrer dans cette question , & se contenta d'éclaircir , avec sa mo-

dération ordinaire, les faits sur lesquels la réputation du Corrège est établie, sans se fonder de l'opinion de ceux qui font une affaire nationale de soutenir le sentiment de Vafari.

Les Leçons-pratiques de Peinture ont été recueillies de différens manuscrits composés sans ordre & sans méthode. M. Mengs les a données en différens tems, en différentes langues, & à plusieurs de ses élèves, suivant qu'il croyoit devoir les instruire de telle ou telle partie de l'art. Chaque élève les écrivoit à sa manière, sous la dictée de M. Mengs; de sorte qu'il s'en est trouvé beaucoup qu'il a été difficile de débrouiller, & d'autres dont on n'a pu tirer aucun parti. Nous sommes loin aussi de prétendre qu'il n'y ait point d'erreurs dans ce que nous en publions ici; cela seroit même impossible, pour ainsi dire, vu le désordre dans lequel se trouvoient ces papiers, l'irrégularité de style qui y règne, les répétitions continues & les fautes de langage qu'on y trouve, jointes à la manière diffuse avec laquelle s'est expliqué M. Mengs. Je ne fais cette remarque qu'afin de prévenir les murmures de certaines personnes qui, pour exhaler le dépit que leur inspire le mérite intrinsèque des ouvrages de notre auteur,

32 AVERTISSEMENT, &c.

épiloquent sur le style, & même sur les mots; satisfaction que nous ne leur enyions point, en condamnant même d'avance, avec eux, ce qu'ils pourront y trouver digne de leur critique. Nous nous contenterons de l'idée où nous sommes, que leurs têtes ne sont, en effet, remplies que de phrases & de paroles, & que le plaisir d'évaporer leur bile est sans doute aussi doux pour eux que celui de se grater quand ils ont la gale.



LETTRE



LETTRE
DE M. MENGES
A DON ANTONIO PONZ.

Vous me demandez, Monsieur, mon sentiment sur le mérite des plus beaux tableaux qui se trouvent dans le palais du roi à Madrid, pour en parler dans un de vos ouvrages. Quoique l'honneur que vous me faites de me supposer le talent nécessaire pour cela, me donne le desir & le courage de vous satisfaire; je vous avoue néanmoins que cette entreprise me paroît au-dessus de mes forces, & plus difficile que vous ne le pensez, principalement par le défaut des connoissances littéraires & des qualités requises pour traiter une matière aussi délicate.

Vous n'ignorez pas que tous les ouvrages de peinture

ne peuvent pas me paroître aussi beaux qu'ils le sont aux yeux de bien du monde ; quoique d'ailleurs j'admire infiniment plus que le vulgaire des amateurs les chefs-d'œuvre de l'art ; avec cette différence cependant qu'ils placent un artiste au rang des grands peintres en raison du plaisir qu'il fait éprouver à leurs yeux ; & que j'en admets par conséquent beaucoup moins , parce que je me borne au petit nombre de ceux qui ont véritablement mérité le titre glorieux de grands maîtres.

Il est certain néanmoins que tous les hommes sont déterminés par le même motif dans leur estime pour les productions des beaux-arts ; car l'ignorant comme l'homme instruit savent , plus ou moins , que ces arts sont destinés à causer un sentiment agréable par l'imitation des objets , & regardent par conséquent comme bons tous les ouvrages où ils trouvent cette qualité , suivant les connoissances qu'ils en ont. Si ces ouvrages sont assez médiocres pour qu'il soit facile d'en appercevoir les défauts , on les méprise en général. Si , par la variété des objets agréables & faciles à comprendre , on sent du plaisir à les voir , on les admire sans hésiter. Mais lorsque dans un tableau on trouve des idées plus compliquées , dont les plus aisées à saisir nous conduisent à la connoissance des plus difficiles , on jouit alors du plaisir d'exercer l'imagination ; ce qui , en élevant notre esprit & en flattant notre amour-propre , rend , comme par reconnaissance , cet ouvrage plus ou moins précieux à nos yeux , selon que les objets en sont plus analogues à notre manière naturelle ou habituelle d'être. C'est par cette raison que le dévot , le lascif , le savant , le fainéant , l'inepte

ou l'homme du peuple , admirent différens objets avec plus ou moins d'enthousiasme. Mais lorsque les choses sont tout-à-fait au-dessus de la portée de notre esprit , elles ne nous causent qu'un foible sentiment de plaisir , ou , pour mieux dire , elles ne nous en procurent aucun.

Par ce que je viens de dire , il est facile de comprendre combien les hommes doivent porter un jugement différent sur les productions de l'art , & à quel désagrément je m'expose en hasardant d'en parler avec trop de liberté. Nous tenons fortement à nos idées dans tout ce que nous approuvons , & nous ne manquons jamais de nous offenser du peu d'estime qu'on témoigne pour ce que nous avons loué , non par affection pour la chose même , mais par un effet de notre amour-propre , qui ne peut souffrir d'être contrarié en matière de goût ; & lorsque nous manquons de force pour combattre la raison , nous avons recours au moyen ordinaire , qui est d'attaquer la réputation de ceux qui osent prendre le parti de la vérité , en les accusant de médisance , de jalousie , ou tout au moins de singularité ; de sorte qu'il est souvent dangereux de connoître les défauts des hommes , & toujours très-imprudent de les faire remarquer sans nécessité.

Comme je veux néanmoins satisfaire en partie à votre demande , je le ferai en peintre , c'est-à-dire , en homme qui connoît toutes les difficultés de l'art , & l'impossibilité de le posséder sans défauts. Je suis bien éloigné de vouloir me constituer juge des maîtres de ma profession , & je puis vous assurer que j'ai une grande estime pour tous en général , même pour ceux sur qui je pourrois

exercer la critique la plus sévère , suivant les règles de l'art ; car quand je n'aurois aucun motif pour les estimer, j'admire du moins le courage & la facilité avec lesquels ils ont fait leurs ouvrages , auxquels il ne manque souvent que d'avoir été exécutés sur de meilleurs principes. Si je me détermine donc à vous communiquer quelques réflexions critiques , ce n'est que pour l'avantage qui pourra en résulter pour l'art , comme vous me le faites espérer.

Mais avant d'entreprendre la description des tableaux que vous me demandez , je crois qu'il ne fera pas inutile de donner une idée succinte de la peinture en général , afin que les personnes peu versées dans cette matière en aient du moins quelques notions , & puissent se rendre compte à elles-mêmes des beautés qu'on trouve dans les admirables productions de l'art dont je vais parler.

Vous n'ignorez pas que de tout tems la peinture a joui d'une si grande estime , que les Grecs lui ont donné le nom d'art libéral , afin de l'ennoblir par ce titre ; mais que depuis on a introduit , avec assez de raison , le terme de beaux-arts parmi lesquels il lui convient infiniment mieux d'être placée. Il faut par conséquent considérer la peinture comme un art noble & libéral , qui demande nécessairement une étude réfléchie & une certaine supériorité d'esprit , avec une ame élevée. Elle doit encore être regardée comme un art noble & estimable, pour avoir, dans tous les tems, conduit par son excellence ceux qui l'ont professée aux honneurs & à la noblesse , comme on peut s'en convaincre par plusieurs exemples , tant en Espagne que dans d'autres pays.

La peinture mérite aussi d'être admise au rang des beaux-arts, à cause des belles choses qu'elle a produites ; car tout ouvrage de peinture doit avoir un certain degré de beauté, sans laquelle il fera toujours mauvais.

La peinture ne peut être mieux comparée qu'à la poésie, puisque ces deux arts tendent également au même but, qui est d'instruire en amusant.

L'objet de la peinture est d'imiter toutes les productions de la nature, non telles qu'elles sont en effet, mais telles qu'elles nous paroissent être, ou telles qu'elles pourroient ou devroient être ; car comme son but principal est d'instruire en flattant la vue, il ne faut pas imiter la nature telle qu'elle est, puisqu'il seroit alors aussi difficile ou plus difficile encore de comprendre les productions de l'art que celles de la nature même. Le vrai mérite de la peinture consiste donc à donner une idée des objets qu'offre la nature ; & l'artiste sera d'autant plus digne de louange, qu'il faudra rendre cette idée d'une manière plus parfaite, plus déterminée & plus précise.

Tout ce qui peut être l'objet de l'art se trouve dans la nature qui l'a produit, soit en entier, soit en partie ; & quoique l'art ne puisse pas imiter avec la dernière perfection les objets de la nature, quand ces objets sont d'une beauté parfaite (ce qui est fort rare) ; on peut dire néanmoins que les productions de l'art sont, en général, plus parfaites que celles de la nature même, puisque, par le moyen de l'art, on peut réunir toutes les perfections qui se trouvent éparées dans la nature, ou qu'en l'imitant, on sépare de l'objet tout ce qui n'est pas essen-

tiel à l'effet qu'il doit produire. D'ailleurs, la nature est si compliquée dans toutes ses productions, qu'il est difficile d'en saisir la forme & d'en distinguer les parties essentielles; au lieu que la peinture, avec les moyens dont nous venons de parler, donne des idées exactes & nettes des choses produites originellement par la nature, sans fatiguer l'esprit; ce qui ne peut manquer de mériter notre approbation: car tout ce qui émeut ou nos sens, ou notre ame, sans causer de l'ennui, produit en nous des impressions agréables; de sorte que nous jouissons d'un plaisir plus vif par l'imitation que par l'objet imité. La peinture ne doit par conséquent pas avoir pour but une imitation servile, mais idéale des choses; c'est-à-dire, qu'elle ne doit choisir dans la nature que les parties qui peuvent donner une idée essentielle & précise des objets. L'on obtiendra ce but, si l'on exprime les différences qui distinguent les objets les uns des autres, soit que ces objets se trouvent d'une nature tout-à-fait contraire, soit qu'ils aient quelque analogie entr'eux. Toutes les fois qu'on parvient à rendre visibles ces différences essentielles des choses, on donne une idée claire de leur nature & de leurs qualités, & par ce moyen l'esprit ne peine pas à les comprendre.

Le peintre doit donc, comme le poète, faire un choix dans les objets que lui présente la nature. Mais soit que ces choses existent ou n'existent pas, il faut du moins que le peintre se tienne toujours dans les bornes du possible; & jamais la beauté & la perfection ne doivent être portées à un degré plus qu'humain, si ce n'est dans

les êtres qu'on suppose d'une nature supérieure ou divine : ce qui seul peut les faire admettre dans la classe des choses possibles.

On donne communément à cette beauté le nom d'*idéale*, parce qu'elle ne se trouve pas dans la nature : ce qui fait que beaucoup de monde ne regarde pas la beauté idéale comme vraie & naturelle. Le peintre doit toujours chercher à parvenir à ce beau idéal ; bien entendu cependant qu'il doit se restreindre aux objets que produit la nature, qui se rapportent à une seule & même idée, & adaptés de manière qu'ils forment unité dans l'ouvrage de l'art, pour fixer l'ame du spectateur, & produire l'effet que desire l'artiste. C'est en quoi consiste la magie de l'art, & c'est ce qui rend *pittoresque* tous les objets de la nature, par le moyen de quelque situation propre à exciter l'admiration de ceux qui contemplent les productions de l'art.

Un tableau sera estimé bon quand le choix du sujet, l'imitation & l'exécution tendront au même but : il sera, au contraire, regardé comme défectueux si ces qualités lui manquent ; quoiqu'il puisse d'ailleurs être d'un style plus ou moins bon, suivant le choix qu'aura fait l'artiste des objets qu'il s'est proposé d'imiter.

Des différens Styles de la Peinture.

LA réunion de toutes les parties qui concourent au mécanisme ou à l'exécution d'un tableau, forment ce que j'appelle *Style*, qui, à proprement parler, constitue

la manière d'être des ouvrages de l'art. Il y a une infinité de styles : les principaux néanmoins , & ceux dont tous les autres ne font que des nuances , peuvent être réduits à un certain nombre déterminé ; savoir , le sublime , le beau , le gracieux , l'expressif & le naturel. Je ne parlerai pas de ceux qui font vicieux , quoique je ne veuille pas mépriser les artistes qui en font usage : car on voit souvent de grands défauts unis à de grandes beautés ; ce qui fait qu'on imite ou qu'on adopte quelquefois par ignorance le vicieux , en prenant ses défauts pour des qualités louables.

Decipit exemplar vitiis imitabile.

HORAT.

Je tâcherai de donner de ces différens styles la définition la plus exacte & la plus claire qu'il me sera possible , quoique ce soit peut-être une entreprise au-dessus de mes forces. J'y suis néanmoins porté par l'espérance que cet essai engagera des personnes plus habiles que moi , à mieux développer les idées que je vais communiquer ; & je me soumetts d'avance à la critique , si l'on peut enseigner des choses plus essentielles sur une matière si importante , tant pour les peintres que pour les amateurs de l'art ; afin qu'on apprenne à bien connoître , à bien distinguer les différens styles , & à apprécier ceux qui méritent à juste titre d'être admirés.



Du Style sublime.

PAR style sublime dans la peinture , j'entends la manière propre à l'exécution de grandes idées qui présentent à notre esprit , & qui nous rendent sensibles les qualités des objets qui sont supérieures à celles qu'offre la nature. La magie de ce style consiste à savoir former une unité d'idées du possible & du non-possible dans le même objet. Voilà pourquoi il est nécessaire que l'artiste n'emploie que des formes & des choses connues , auxquelles il doit donner une perfection qui n'existe que dans son imagination ; en faisant abstraction de tous les signes du mécanisme des parties dont il fait choix dans la nature. Le *mode* * de cette manière d'exécuter doit être simple dans toutes les parties , uniforme & austère **, ou du moins grande & grave.

* Par *mode* , M. Mengs entend ce qu'on appelle communément , en peinture , *style* ou *manière*.

N. B. Comme le mot *mode* pourroit peut - être embarrasser le Lecteur , nous nous servirons dans notre traduction de ceux de *style* & de *manière*.

** Par *austère* , M. Mengs veut dire que l'exécution doit avoir un air de simplicité , & que les contours n'en demandent pas une ligne aussi courbe , ni aussi ondoyante que ceux des sujets gracieux ; que le clair-obscur , le coloris , les draperies , les attitudes & l'expression exigent un caractère de noblesse & de grandiosité qui rejète tous les petits détails , & principalement toute espèce d'affectation.

Nous n'avons aucun modèle de ce style dans les ouvrages de peinture, parce que nous n'en possédons aucun des anciens Grecs; ce qui fait que nous devons avoir recours à leurs statues, parmi lesquelles celle de l'Apollon Pythien du Belvédère au Vatican approche le plus de ce style; dont la vraie perfection devoit se trouver dans le Jupiter & dans la Minerve de Phidias à Elide & à Athènes. Raphaël d'Urbain, au lieu du style sublime, n'est parvenu qu'à la grandiosité; tandis que Michel-Ange a choisi le terrible*; & quoique l'un & l'autre aient approché du sublime dans leurs conceptions & dans leurs inventions, ils s'en sont toujours écartés dans les formes. Il faut convenir néanmoins que leur manière d'exécuter, principalement celle de Raphaël, étoit très-propre au style sublime. Annibal Carache, en imitant les formes des statues antiques, en a quelquefois approché, ainsi que le Dominicain, sans qu'ils aient pu cependant y unir la sublimité des idées & du style.

* Nous avons déjà expliqué ailleurs ce qu'on entend par style sublime ou grand style. L'épithète de terrible s'applique, par métaphore, au style pour la composition duquel l'artiste choisit les attitudes les plus forcées & les plus extraordinaires, ainsi que les lignes les moins suaves pour l'exécution, les grands extrêmes pour l'expression, & le ton le moins naturel & le moins agréable pour le coloris: style qui, par conséquent, est exactement le contraire du suave & du gracieux. L'on ne peut nier que Michel-Ange n'ait été très-excellent dans ce genre.



Du beau Style.

LA beauté est l'idée ou l'image de la perfection possible. On ne parvient jamais à rendre la perfection sensible sans produire la beauté ; & il n'y a point de beauté qui n'indique quelque qualité louable , où quelque perfection dans l'objet qui en est doué. De plus , la beauté élève notre esprit à la connoissance des qualités estimables des objets , qui sans cela lui seroient restées obscures & difficiles à appercevoir.

Le style propre à rendre de semblables objets doit être pur & dépourvu de toutes les parties inutiles & gratuites ; sans toutefois en omettre aucune qui soit essentielle , en plaçant chaque chose suivant la dignité & la qualité qu'elle a dans la nature. Cependant l'exécution en doit être plus individuelle & plus suave que dans le style sublime ; de manière néanmoins à pouvoir nous donner une idée distincte & claire de la perfection possible.

Ce beau style n'a pas encore été porté à la perfection par les modernes. Si nous possédions les ouvrages de Zeuxis , & particulièrement son Hélène , nous pourrions nous en former une juste idée. Les statues Grecques qui nous restent font , en général , plus ou moins de ce style , suivant la convenance de chacune ; & quand même dans quelques-unes l'expression énergique des passions est fortement prononcée , comme dans le Laocoon , les formes heureuses de la beauté s'y font néanmoins toujours ap-

percevoir , quoique la situation en soit violente & altérée.

Il semble que la beauté change de caractère suivant l'objet où elle se trouve ; c'est ainsi , par exemple , que nous voyons que dans l'Apollon du Vatican elle approche du sublime ; dans le Méléagre elle est humaine ou héroïque ; la Niobé nous fait voir la beauté du sexe ; & dans l'Apollino * & la Vénus de Médicis , nous trouvons celle qui convient aux sujets gracieux. Le Castor & Pollux de Saint - Ildephonse , la Lutte de Florence , le Gladiateur Borghèse , & l'Hercule Farnèse , offrent tous un caractère différent ; mais malgré cette différence , on remarque facilement que les artistes qui ont fait ces chefs-d'œuvre n'ont jamais oublié de leur donner de la beauté.

Les idées de Raphaël ne se sont élevées que fort peu au-dessus des objets que lui présentait la nature , & il leur manque toujours une certaine élégance. Annibal Carache excelloit dans la beauté mâle ; l'Albane dans celle du sexe ; le Guide dans les têtes de femmes ; mais elle consiste chez ces artistes plutôt dans les formes que dans le style.

* Statue d'Apollon plus petite que nature , à laquelle on donne en Italie le nom d'*Apollino*.



Du Style gracieux.

LA grace est un mot synonyme avec celui de bienfaisance ; de sorte que les objets qui nous paroissent gracieux sont ceux qui nous donnent une idée de cette qualité. C'est pourquoi le style gracieux consiste à donner aux figures des mouvemens modérés , aisés , délicats & plus modestes que fiers. L'exécution en doit être bien finie , facile , suave & variée , mais sans tomber dans le maniéré.

Ce fut là , à ce que disent les Grecs , la partie qu'Appelle avoit portée à un degré supérieur ; & malgré la modestie de cet artiste , il se faisoit néanmoins gloire d'en être doué , en avouant ingénument que ses rivaux possédoient , à la vérité , mieux que lui quelques parties de l'art , mais qu'il les surpassoit tous dans la grace. Il faut remarquer ici que les anciens avoient une idée toute différente de la grace , de celle que nous nous en formons aujourd'hui ; car en comparant celle que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens , la nôtre ne paroitra qu'une espèce d'affectation théâtrale qui ne convient pas à la beauté parfaite , & qui ne consiste , pour ainsi dire , qu'en certains gestes , en certains mouvemens & en certaines attitudes qui n'ont rien de naturel , & qui semblent plutôt pénibles & même violens , ou semblables à ceux des enfans , comme on le voit dans quelques ouvrages du grand Corrège même , mais plus encore dans ceux du Parmesan & d'autres peintres qui ont suivi

la même route. Ce n'est pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui servoit à donner une idée de la beauté , de même que celle - ci sert à nous former une idée de la perfection , en nous faisant appercevoir les parties les plus agréables des belles choses.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient laissés de ce style , sont la Vénus de Médicis , l'Apollino , l'Hermaphrodite de la *Villa Borghèse* , & ce qui reste d'antique du beau Cupidon de la même *Villa* , ainsi qu'une Nymphe qui est dans la précieuse collection de Saint-Ildefonse , & plusieurs autres statues. Raphaël a bien donné la vraie grace aux mouvemens des figures ; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours , & son exécution , en général , a quelque chose de trop prononcé & de trop déterminé *.

Le Corrège peut servir de modèle pour le style gracieux dans les contours , dans le clair-obscur , & dans tout ce qu'on comprend sous le nom d'exécution. Cet ar-

* Par exécution *déterminée* on entend celle qui présente les objets d'une façon plus évidente qu'il ne convient. Le spectateur , ainsi que le Lecteur , aime à trouver dans un ouvrage quelque chose à deviner ; de sorte qu'un auteur qui épuise trop sa matière dégoûte le Lecteur , en mortifiant son amour-propre ; parce qu'il semble le supposer incapable de découvrir par lui-même les conséquences de son raisonnement. De même le peintre qui prononce trop fortement les choses , particulièrement ce qui a rapport à l'expression , nuit à la beauté. Tout extrême est vicieux ; & la plus grande difficulté est de savoir choisir un terme moyen , & de ne point s'en écarter.

tiste possédoit au plus haut degré la partie dont se van-
toit Apelle , quand il dit de Protogène , qu'ils étoient
égaux en tout , mais que celui-ci ne favoit pas quand il
falloit quitter un ouvrage : voulant donner à entendre
par-là que le trop grand travail nuit à la grace des ou-
vrages de l'art , & qu'il est contraire au style gracieux.

Du Style expressif.

PAR style expressif , j'entends celui que l'on admire
dans un tableau dont l'auteur a fait de l'expression le
principal but de son travail. L'exécution en doit être dé-
terminée & finie. On peut proposer Raphaël comme un
parfait modèle de ce style , n'ayant jamais été surpassé
par personne dans cette partie de son art. Les anciens
Grecs ont préféré la beauté à l'expression : trop sensibles
à la perfection , ils craignoient de défigurer les formes
par l'altération qu'occasionnent les passions fortes.

Aucun des artistes modernes n'a su saisir aussi-bien le
juste degré de l'expression que Raphaël , qui semble avoir
fait le portrait des figures qu'il a mis sur la toile ; tandis
que la plupart des autres maîtres , quoique d'un grand
mérite , n'ont peint que des espèces de personnages fac-
tives ou scéniques , qui paroissent vouloir imiter les ac-
tions des personnes qu'ils représentent : ce qui n'est
qu'une pure affectation , & prouve visiblement qu'ils ne
sont pas pénétrés de la passion qu'ils veulent rendre ;
mais que l'artiste a seulement cherché à leur donner une

certaine attitude pittoresque. Quelques peintres, estimables d'ailleurs, n'ont fait consister l'expression que dans certaines actions particulières; d'autres sont tout-à-fait froids & sans vie; mais Raphaël a généralement bien réussi dans toutes les parties; son exécution répondant parfaitement à toutes les parties de ce style, ainsi que je le ferai voir en donnant la description des tableaux.

Du Style naturel, ou de l'imitation de la nature.

QUOIQU'EN général le but de la peinture soit de représenter les objets ou les idées que nous offre la nature, j'entends néanmoins ici par style naturel celui par lequel l'artiste ne cherche qu'à rendre la nature même, sans la corriger & sans l'embellir; ce qui doit être appliqué aux peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de donner quelque beauté idéale à leurs originaux, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau, en se contentant de la copier telle qu'elle s'est présentée à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque instant.

Je crois que l'on peut comparer ce style de la peinture au style de la poésie comique, pour lequel on se sert bien, à la vérité, de la versification ou du mécanisme des vers, mais sans employer aucun génie, ni les moindres idées poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrant, Gérard Dow, Teniers, &c. ont porté ce style à un haut degré de perfection; cependant

cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diegue Vélasquez ; & si le Titien lui a été supérieur dans la partie du coloris , on peut dire que Vélasquez l'a beaucoup surpassé dans l'intelligence du clair-obscur & dans la perspective aérienne , qui sont les parties les plus nécessaires à ce style pour parvenir à l'idée de la vérité : les objets naturels ne pouvant exister sans avoir du relief & sans qu'il y ait une certaine distance entr'eux ; au lieu que la beauté des couleurs locales est arbitraire. Si l'on veut une plus grande instruction sur ce sujet que celle qu'on peut puiser dans les ouvrages de Vélasquez , on doit étudier la nature même ; cependant cet artiste nous offre ce qu'il y a de plus essentiel dans cette partie.

Il sera facile de connoître les qualités qui ont du rapport à ces différens styles , lorsqu'on considérera que toutes les parties de l'imitation , de même que celles de l'exécution , doivent concourir à l'expression du premier concept de l'artiste. Je ne dirai donc rien des autres styles , qui sont tous plus ou moins parfaits , & qui ont rapport à l'un ou à l'autre de ceux dont nous venons de parler.

Des Styles vicieux.

JE crains beaucoup de déplaire à un nombre infini d'amateurs , en parlant des styles vicieux , qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'est pas assez délicat , ni assez sûr , pour discerner le vrai mérite des grands maîtres ;

de forte qu'ils se trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'est cette ignorance qui a fait adopter par plusieurs le style chargé de quelques imitateurs de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour la grande manière de ce maître; de même qu'ils ont admiré comme le style gracieux du Corrège, la manière léchée & affectée de quelques peintres de l'école Lombarde. Il en est de même de ces styles maniérés, qui, pour ainsi dire, ne consistent, en général, que dans une exagération des choses accidentelles de la nature, dont on se fert pour donner une idée distincte des objets à ceux qui ne peuvent les comprendre par leurs seules parties essentielles. Les moyens dont se servent les artistes qui emploient ce style pour plaire aux amateurs de cette trempe, c'est d'embellir leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & par le contraste du clair-obscur, & par une distribution arbitraire des ombres & des masses de lumière: de manière que ces ouvrages sont plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raison. Ce style a été adopté par plusieurs artistes estimés, particulièrement hors de l'Italie, dont je respecte néanmoins les noms, à cause de leur mérite dans d'autres parties, telles que la facilité & l'abondance d'idées, le talent supérieur avec lequel ils ont vaincu ou méprisé les plus grandes difficultés, & la modestie qu'ils ont eue de se contenter d'exceller dans les parties qui leur étoient faciles, sans craindre la censure des amateurs éclairés.

Du Style facile.

QUELQUES peintres ont eu un style fort beau & très-facile, sans être tombés dans de grands défauts, tels, par exemple, que Pierre de Cortone & ceux de son école, parmi lesquels Lucas Jordans s'est principalement distingué. On pourroit donner à ce style le nom de facile ou de commun. Les peintres qui s'en sont servis, n'ont pas cherché la perfection, mais se sont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expression nécessaire pour distinguer une chose d'une autre, sans les porter à la perfection, qui est connue de peu de personnes, pas même généralement de ceux qui récompensent le plus magnifiquement les maîtres de l'art; de sorte que les artistes les plus célèbres n'ont souvent donné à leurs compositions que le degré de perfection nécessaire pour que le plus grand nombre des amateurs puisse les comprendre sans une forte tension d'esprit.

Pour ce qui regarde la pratique même de la peinture, elle comprend cinq parties principales, qui sont le dessin, le clair-obscur, le coloris, l'invention & la composition. Les trois premières parties sont absolument nécessaires dans quelque ouvrage de peinture que ce soit, & l'on peut démontrer si ce qui s'exécute par elles est bien ou mal fait. Il n'en est pas de même des deux autres parties, où il y a beaucoup d'arbitraire; & quoique la raison doive y présider, on peut dire cependant qu'elles sont

toujours en quelque sorte soumises à l'opinion. Voilà d'où naît la difficulté d'établir des règles assez fixes pour qu'elles puissent être également satisfaisantes pour tout le monde; & comme c'est l'invention & la composition qui règlent le choix, chaque artiste fait le sien suivant sa manière de voir, & ne manque pas de le trouver le meilleur.

Du Dessin.

CE seroit trop entreprendre que de vouloir donner une idée étendue de toutes les parties relatives au dessin; cette discussion seroit même déplacée ici. Je me contenterai donc de dire que la perfection du dessin consiste dans la correction, c'est-à-dire, dans une imitation exacte de toutes les formes que la nature présente à notre vue; & dans le talent de donner à chaque figure le caractère qui lui est propre: ce qui dépend sur-tout du choix qu'on fait dans la nature de ce qui convient le mieux à l'objet & au sujet du tableau.

Du Clair - Obscur.

LA beauté du clair-obscur consiste en ce que le peintre sache bien imiter tous les effets de la lumière & des ombres dans la nature; pour donner à ses ouvrages de la force, de la douceur, de la variété & une juste dégra-

dation qui serve au repos de la vue , tant dans les ombres que dans les lumières ; enfin , à faire connoître par le clair-obscur le caractère particulier d'un tableau , en y répandant de la gaîté ou de la majesté.

Du Coloris.

LE coloris , pour être beau , demande une exacte imitation des couleurs locales * , ou du ton des couleurs de chaque objet ; il faut aussi que le même ton règne , tant dans les clairs que dans les ombres & les demi-teintes ; de sorte que la dégradation de chaque couleur & de chaque demi-teinte soit en raison de la diminution de la lumière , ou de l'interposition de l'air ambiant entre les objets & notre vue ; en un mot , qu'il y ait une parfaite harmonie entre les couleurs , & que celles-ci reçoivent tous les accidens qu'on apperçoit dans la nature ; afin que le coloris soit beau , brillant , moëlleux , vigoureux & suave.

De l'Invention.

L'INVENTION est la partie la plus vaste de la peinture , & celle qui sert le plus à faire connoître le génie & le

* Par *couleur locale* , on entend la couleur propre & naturelle des choses , & qui les distinguent entr'elles.

talent de l'artiste ; de sorte qu'on peut la regarder comme la partie poétique de l'art. Elle consiste dans le choix de la première idée d'un tableau ; idée que le peintre ne doit perdre de vue qu'au dernier coup de pinceau à donner à son ouvrage. C'est peu que l'artiste conçoive une idée heureuse , & remplisse la toile d'un grand nombre de figures , si elles ne concourent pas toutes au développement du sujet principal ; & si cet ensemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement aux spectateurs l'idée du sujet qu'on traite , de manière à disposer & à préparer l'ame à être émue par l'expression & les attitudes des principales figures , c'est en vain qu'on emploiera des expressions violentes & des attitudes forcées , ainsi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. Pour donner une idée de cette partie de l'art , je ferai plus bas la description du tableau connu sous le nom de *lo spasimo di Sicilia* , qui est dans le palais du roi à Madrid.

De la Composition.

PAR composition on entend l'art d'agencer & d'unir ensemble , d'une manière belle & convenable les objets dont on a fait choix par le moyen de l'invention. Ces deux parties vont toujours ensemble ; car les meilleures idées , ou les inventions les plus heureuses seroient bien moins agréables sans une bonne composition. La beauté de celle-ci dépend principalement de la variété , des op-

positions, des contrastes * & de la distribution bien entendue de toutes les parties qui composent un ouvrage. Cependant c'est l'invention qui doit disposer convenablement des parties de la composition, pour assigner à chacune la destination & la place qui lui convient.

La peinture, comme toutes les choses humaines, a éprouvé beaucoup de révolutions; elle a eu son tems d'accroissement & de décadence; tantôt elle s'est élevée jusqu'à un certain degré de perfection, tantôt elle est tombée de nouveau. Elle a été non-seulement soumise à différentes variations dans ses succès, mais elle a éprouvé des changemens dans ses principes fondamentaux même; de sorte que ce qui dans un tems a été l'objet principal de l'art, a été regardé, dans un autre tems, comme à peine nécessaire. Les différentes parties de la peinture ont de même subi de pareilles révolutions, & ont été soumises aux diverses opinions des hommes.

Il est à croire qu'avant les Grecs aucune nation n'avoit réduit la peinture en art, & qu'aucun autre peuple ne l'a portée à un si haut degré de perfection qu'eux. Leur style & leurs principes étoient bien différens de ceux de

* Par *contraste* on entend, en peinture, la variété bien raisonnée de toutes les parties. C'est l'opposé de ce qu'on appelle répétition. Si, par exemple, dans un groupe de trois figures, l'une se montre de face, l'autre de profil, & la troisième par le dos, il y aura un bon contraste. Ainsi chaque figure & chaque membre doit être en contraste avec les autres du même groupe; ainsi que les différens groupes d'un tableau doivent contraster entr'eux. Les couleurs locales même ont leur contraste.

nos artistes modernes ; quoique dans tous les tems l'imitation de la nature ait été le principal objet de la peinture.

La beauté étoit en si grande estime chez les anciens Grecs , qu'ils ne regardoient comme digne d'être imité que ce que la nature leur offroit de plus beau ; de manière qu'on peut dire que c'est ce peuple qui a créé & perfectionné le beau style. Le soin singulier que leurs meilleurs artistes donnèrent à cette partie , leur fit négliger les grandes compositions qui font la gloire de quelques artistes modernes. En effet , les tableaux les plus célèbres de Polignote , de Zeuxis , de Parrhasius & d'Apelle , étoient composés d'un très-petit nombre de figures ; & leurs compositions , quoique pleines de génie , ne contenoient pas beaucoup d'objets. Par les ouvrages qui nous restent des Grecs , il est facile de s'appercevoir que dans leurs grandes compositions même ils s'appliquoient plus à rendre parfaite chaque figure en particulier qu'à en former un bon ensemble. On pourroit donner encore d'autres raisons pourquoi les anciens peintres ne mettoient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages ; dont l'une est , qu'un objet , pour être beau & parfait , demande à être avantageusement placé pour rester dans son vrai jour ; car il est certain que la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la perfection du sujet principal.

Lorsque les peintres Grecs eurent fait d'assez grands progrès pour fixer l'attention de leur nation , portée à la philosophie , ils cherchèrent à parvenir à la perfection de l'art , en ne copiant plus la nature telle qu'elle est ,
mais

mais embellie ; de sorte qu'ils ne tâcherent pas tant de multiplier les objets que de leur donner toute la beauté possible. C'est de cette manière qu'ils perfectionnèrent peu-à-peu la peinture , depuis la quinzième jusqu'à environ la quatre-vingt-dixième Olympiade , tems auquel on possédoit déjà les plus grandes parties de l'art ; & il ne leur restoit plus alors à lui donner pour complément de perfection que la grace , laquelle , comme je l'ai déjà dit , n'est pas , à proprement parler , la perfection , ni la beauté , mais l'idée de la beauté exprimée avec cette facilité qui procure un état de repos * à l'esprit du spectateur qui admire les productions de l'art. Cette partie étoit réservée au grand Apelle qui fleurit dans la cent douzième Olympiade , & qui porta par-là à son plus haut degré la perfection de l'art chez les anciens , qui , depuis cette époque tomba dans un goût mesquin , baroque & bizarre.

Quant au quatorzième siècle de l'ere Chrétienne , la peinture commença , pour ainsi dire , à renaître ; le

* La vue trouve de la tranquillité & du repos dans un tableau quand il n'y règne point de confusion , & lorsqu'il y a une bonne entente & une juste dégradation de couleurs locales & de clair-obscur ; de manière que l'œil & l'esprit puissent saisir avec facilité l'idée de l'artiste. Un tableau dont le peintre aura épuisé tout le sujet , & qu'il aura chargé de trop d'objets , ou bien dont il aura mal disposé les couleurs locales , pour lui donner de la variété , fera un effet contraire au repos dont nous parlons. Les loges du Vatican , dites improprement de Raphaël , sont un exemple frappant de cette confusion , parce que tout y est surchargé.

monde se trouvoit plongé dans une profonde ignorance , & la philosophie étoit fort peu connue ; aussi les premiers peintres se bornèrent-ils à faire des ouvrages qui ne demandoient aucune beauté , ni perfection. En Italie , où le renouvellement de l'art eut principalement lieu , ils s'occupèrent à peindre les murs des églises , des cimetières & des chapelles , où ils représentoient les mystères de la passion & d'autres sujets semblables ; de sorte que la peinture eut à peine reparue , qu'il s'offrit un vaste champ pour la rendre plutôt abondante que parfaite : ce qui a été cause que chez les modernes cet art a conservé beaucoup de défauts de ces premiers essais. Car de nos jours il n'est pas nécessaire que l'artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des philosophes , comme chez les Grecs ; il suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude grossière & ignorante. Aussi voit-on que nos artistes , au lieu de chercher à atteindre à la perfection de l'art , ont recours à l'abondance & à la facilité , qui sont les parties les plus propres à être appréciées par les amateurs pour qui la plupart de leurs ouvrages sont destinés.

Mais comme rien n'est constant , ni durable , & que les hommes , guidés par leur inquiétude naturelle , cherchent toujours à donner du prix aux choses médiocres , & à déprimer ce qui est en estime , il étoit naturel que tous les peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres , en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La première partie qu'ils trouvèrent fut la perspective , dont la connoissance avança tellement l'art , que pouvant déjà rendre le

raccourci , ils furent en état de donner plus d'effet à leurs ouvrages.

Dominique Ghirlandajo , Florentin , fut le premier qui , moyennant ces parties , améliora le style ou la manière de sa composition en groupant ses figures ; & en distinguant , par une dégradation raisonnée , les lignes ou les plans sur lesquels elles se trouvent , il fut donner de la profondeur à ses tableaux ; cependant il n'eut pas encore la hardiesse que ses successeurs ont montrée depuis dans leurs compositions.

Vers la fin du quinziesme siècle , on vit fleurir à la fois quelques artistes d'un talent supérieur , tels que Léonard de Vinci , Michel-Ange , le Giorgione , le Titien , Barthélemi de Saint-Marc & Raphaël d'Urbain. Léonard de Vinci fut l'inventeur de beaucoup de détails dans l'art. Michel-Ange ; par l'étude des antiques & la connoissance de l'anatomie , agrandit la partie du dessin dans les formes. Le Giorgione de Castel-Franco , améliora l'art en général , & donna plus de brillant au coloris que ne l'avoient fait ses prédécesseurs. Le Titien , par une imitation plus soignée de la nature , mit plus de perfection dans les tons du coloris. Barthélemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies , & trouva , par le moyen du clair-obscur , la bonne manière de draper ses figures & de faire sentir le nud que couvre l'étoffe. Raphaël Sanzio d'Urbain , doué d'un talent supérieur & décidé pour la peinture , commença par bien étudier tous ses prédécesseurs & ses contemporains , & unit lui seul toutes les grandes parties qu'ils possédoient séparément , dont il fut faire un heureux emploi , suivant la vérité de la

nature & suivant les convenances , pour se former un style plus parfait & plus universel que ne l'a jamais possédé aucun peintre avant & même après lui. Mais si Raphaël excella dans toutes les parties de l'art , il fut surtout supérieur dans celles de l'invention & de la composition ; de sorte que je crois que les Grecs eux-mêmes auroient été saisis d'admiration en voyant ses chefs-d'œuvre au Vatican , où tant d'abondance se trouve jointe à tant de perfection , de fini , de délicatesse & de facilité.

Comme la peinture étoit parvenue chez les Grecs à son plus haut degré de perfection du tems de Zeuxis & de Parrhasius , le grand Apelle ne trouva rien à ajouter à l'art que la grace , ainsi que nous l'avons déjà remarqué. De même , chez les modernes , il ne restoit , lorsque Raphaël parut , que la grace seule qui manquât aux ouvrages de l'art , qu'Antoine Allegri , appelé le Corrège , lui donna ; ce qui porta alors la peinture chez les modernes au plus haut degré de perfection ; de sorte que non-seulement le goût éclairé des vrais connoisseurs fut satisfait , mais encore les yeux peu exercés de la multitude.

Après ces grands maîtres , il y eut un long intervalle qui dura jusqu'au tems des Caraches de Bologne. Ces peintres s'étant appliqués avec soin à étudier les ouvrages de leurs prédécesseurs , particulièrement ceux du Corrège , devinrent les premiers , les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut le dessin le plus correct , & réunit le style des antiques à la grandiosité de Louis , son frere ; mais il négligea de chercher les finesses de l'art & ses causes philosophiques. Les disciples

des Caraches formèrent une école assez savante , en suivant néanmoins la même route ; mais le Guide , peintre d'un talent heureux & facile , se créa un style tout-à-la-fois beau , gracieux , riche & facile. Le Guerchin fut l'inventeur d'un style particulier de clair-obscur , formé d'ombres fortes , d'oppositions & d'interruptions.

Après ces grands artistes , qui , d'une manière facile , imitèrent l'apparence de la perfection de leurs prédécesseurs & de la nature , vint Pierre de Cortone , qui , trouvant plus de difficulté pour y réussir , & ayant d'ailleurs un grand talent naturel , s'appliqua principalement à la partie de la composition & à ce qu'on appelle *goût*. Jusqu'alors on avoit conservé dans la composition une espèce de symétrie , ou , pour mieux dire , une forte de distribution raisonnée suivant l'équilibre des parties , en se conformant à l'invention du sujet. Mais Pierre de Cortone distingua , pour ainsi dire , l'invention de la composition , en s'arrêtant sur-tout aux parties qui flattent la vue , c'est-à-dire , aux oppositions & aux contrastes des membres des figures ; de façon qu'on commença alors à charger les tableaux d'un grand nombre de figures bien groupées , sans songer si elles convenoient ou non au sujet d'histoire qu'on traitoit. Et tandis que les anciens Grecs n'ont employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures , afin de rendre plus sensible la perfection de celles qu'ils y mettoient. Les peintres de l'école de Cortone ont , au contraire , cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. Cette école de Cortone s'est divisée en plusieurs branches , & a changé le caractère de l'art.

Peu de tems après , parut à Rome Carle Maratte , qui , voulant parvenir à la perfection , la chercha dans les ouvrages des grands maîtres , particulièrement dans ceux de l'école des Caraches ; & quoiqu'il eût déjà étudié la nature , il s'apperçut , par les ouvrages de ces artistes , qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec la plus exacte vérité. Ce principe , employé dans toutes les parties de l'art , donna à son école , qui fut la dernière de Rome , un certain style soigné , mais qui est tombé un peu dans le manière.

La France eut aussi de grands hommes , principalement dans la partie de la composition ; partie dans laquelle le Pouffin a été , après Raphaël , le meilleur imitateur du style des anciens Grecs. Charles le Brun & plusieurs autres se distinguèrent par une grande fécondité ; & aussi longtemps que l'école Françoisise ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie , elle produisit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art. Mais lorsque , dans la suite , il y eut des élèves qui préférèrent les ouvrages magnifiques de Rubens , qu'on voit en France , aux chefs - d'œuvre de Raphaël , & qui , selon les principes de Rubens , se bornèrent à imiter en partie les objets agréables que la nature leur offroit dans leur pays , il s'y forma un style totalement contraire , que son brillant & sa nouveauté piquante firent admirer par cette nation , qui rejeta dès-lors le goût de l'Italie. C'est en suivant cette route , qu'ils se formèrent un style national , dont le goût ingénieux & ce qu'ils appellent *esprit* , furent les qualités distinctives. Aussi depuis ce tems-là n'ont-ils jamais fait entrer dans leurs tableaux des personnages

Egyptiens , Grecs , Romains ou Barbares , ainsi que le grand Pouffin leur en avoit donné l'exemple ; mais ils se sont bornés à peindre des figures Françoises , même pour représenter l'histoire de tout autre peuple.

On verra , par la description des ouvrages des meilleurs maîtres , ce que je pense des autres écoles.

Quoique ce que je viens de dire ne fuisse pas sans doute pour donner une idée bien parfaite de l'art , je crains néanmoins que vous ne l'ayez déjà trouvé trop prolix pour servir de préambule à la description que je dois vous faire des tableaux de sa majesté Catholique. Il seroit à désirer que tous les ouvrages précieux qui sont dans les différentes maisons du roi , se trouvassent rassemblés dans son palais à Madrid , & qu'on en formât une galerie digne d'un si grand monarque ; afin qu'on pût en donner une description propre à servir d'instruction au Lecteur ; en commençant par les ouvrages des anciens qui sont venus à notre connoissance jusqu'à ceux des derniers tems , qui méritent quelque éloge. Par ce moyen , on pourroit distinguer sans peine la différence qu'il y a entre les uns & les autres , & je pourrois donner plus de clarté à mes idées. Mais comme on n'a jamais songé à faire une pareille collection de tableaux , je parlerai , sans suivre aucun ordre , des peintres des différens tems , en commençant par les meilleurs artistes Espagnols , dont les ouvrages se trouvent dans les principaux appartemens de sa majesté.



*DESCRIPTION des principaux Tableaux qui
sont dans le palais du Roi à Madrid.*

C'EST dans la salle où s'habille le roi qu'on voit la plus grande partie de ces tableaux, particulièrement des trois meilleurs maîtres Espagnols; savoir, Don Diègue Vélasquez, Ribera & Murillo. Mais quelle différence ne règne-t-il pas entre ces trois artistes! Quelle vérité & quelle intelligence de clair-obscur dans les ouvrages de Vélasquez! Qu'il a supérieurement bien entendu l'effet de l'air ambiant interposé entre les objets, pour en faire connoître les distances! Quelle école pour tout artiste qui veut étudier dans les tableaux des trois tems de ce maître qui se trouvent ici, la méthode qu'il a suivie pour arriver à une aussi excellente imitation de la nature! Le tableau du Porteur-d'eau de Séville, nous prouve clairement combien ce peintre s'est restreint dans ses principes à imiter la nature, en finissant toutes les parties, & en leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans ses modèles, ainsi qu'en faisant connoître la différence essentielle qu'il y a entre celles qui sont éclairées & celles qui se trouvent dans l'ombre; de manière cependant que cette sévère imitation de la nature l'a fait tomber dans un style un peu dur & sec.

Dans le tableau du feint Bacchus qui couronne quelques buveurs, on remarque une touche plus facile & plus

plus spirituelle , avec laquelle il a imité la nature , non telle qu'elle est , mais telle qu'elle nous paroît être. Ce pinceau facile & libre se remarque néanmoins davantage dans son tableau de la Forge de Vulcain , dont quelques forgerons sont une parfaite imitation de la nature. Cependant Vélasquez donna une plus juste idée encore de la nature dans son tableau des Fileuses , fait dans son dernier style ; de manière que la main de l'artiste ne paroît avoir eu aucune part à l'exécution de cet ouvrage , qui semble créé par un simple acte de volition ; & l'on peut dire que c'est une production unique en ce genre. Outre les tableaux dont nous venons de parler , il y a quelques portraits de Vélasquez dans ce même style , qui , sans doute , est le plus beau de ce maître.

Ribera est admirable dans l'imitation de la nature , par la force du clair-obscur , par la facilité de son pinceau , & par l'art de rendre sensibles les plus petits accidens du corps , tels que les rides , les poils , &c. Son style est toujours vigoureux ; cependant il n'est pas parvenu au degré de Vélasquez dans l'intelligence des lumières & des ombres , parce qu'il n'a pas connu la partie de la dégradation des couleurs , ni l'effet de l'air ambiant ; quoique d'ailleurs son coloris est plus brillant & plus animé , comme il l'a fait voir dans quatre tableaux qui servent de dessus-de-porte.

Il y a , dans la même salle , des ouvrages des deux différens styles de Murillo. De son premier tems , sont les tableaux de l'Incarnation & de la Nativité du Seigneur , dans lesquels (mais principalement dans le second) on admire une touche fière & hardie , & une grande vé-

rité, quoiqu'ils aient été faits avant qu'il eût acquis ce moëlleux qui caractérise son second style ; comme on peut s'en convaincre par quelques autres tableaux qui sont dans la même salle, & sur-tout par le petit tableau de chevalet des Epoufailles de la Vierge, & par une très-belle figure à mi-corps de S. Jacques, qui est dans la chambre voisine qui sert de passage.

Dans la salle d'audience du Roi, il y a un excellent tableau de Vélasquez : c'est le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche. Comme cet ouvrage est fort célèbre par son admirable exécution, je n'en dirai rien, sinon qu'il nous prouve que l'effet que produit l'imitation de la nature plaît généralement à tous les hommes ; mais sur-tout quand ce n'est point dans la beauté qu'on cherche le principal mérite des productions de l'art.

Je ne parlerai point, pour le moment, du grand nombre d'excellens tableaux du Titien qui se trouvent dans les appartemens du palais, pour m'arrêter au magnifique portrait équestre de Philippe IV, peint par Vélasquez. Tout excite dans cet ouvrage l'admiration : le cheval aussi-bien que la figure du roi ; le site même en est exécuté avec une touche * du meilleur goût. Ce qu'il y a

* *Touche* signifie, en peinture, le maniement du pinceau & des couleurs. Tout objet qu'on suppose être vu à une certaine distance, doit être rendu d'une manière plus indéfinie, à cause de l'interposition de l'air ambiant, que ceux qui sont proche de nous. Les cheveux, par exemple, ne peuvent pas alors être distingués aussi parfaitement, ni paroître divisés par parties, comme ils le sont dans la nature ; il faut donc que le peintre les représente en masse.

néanmoins de plus admirable dans ce tableau , c'est la manière facile & finie avec laquelle est peinte la tête du roi ; de sorte que la peau en paroît luisante. Au reste , tout en est fait avec la plus grande légèreté , jusqu'aux cheveux mêmes , qui sont admirablement beaux. Ce tableau a pour pendant le portrait du comte-duc d'Olivarès , qui n'est presque en rien inférieur à celui du roi.

Il nous reste encore à observer le beau tableau du même maître , dont le sujet est la Reddition d'une ville , qui ci-devant étoit placé dans le salon de *los reinos* au palais d'*el Ritiro* , & qui se trouve aujourd'hui dans la salle à manger du prince des Asturies. Ce tableau a toute la perfection que comporte le sujet , & tout en est exécuté de main de maître , à l'exception des manches des lances. Dans la même salle , on voit le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche , & celui d'un infant à cheval , tous deux peints par Vélasquez , dans son meilleur tems , ainsi que d'autres portraits du même maître.

Dans la chambre où le prince s'habille , il y a trois admirables tableaux de Ribera , dont l'un est un S. Jérôme , & l'autre un S. Benoît de même grandeur : ils sont du meilleur tems de ce maître , d'une touche excellente & d'une grande vérité ; il y a sur-tout une expression peu commune dans le visage de S. Benoît. Le troisième représente le Martyre d'un

Cette masse doit se faire d'une certaine manière , qui dépend du style & du choix. C'est ce qui fait qu'on dit qu'un peintre a telle ou telle *touche* ; savoir , une touche vigoureuse , suave , facile , délicate , large , &c.

faint , qui de même est fort beau , mais d'un style plus vigoureux.

Il seroit inutile de parler ici de tous les ouvrages de Rubens & de son école , qui sont en grand nombre dans ce palais. Il y en a cependant un qui mérite de fixer notre attention : c'est l'Adoration des rois , qu'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de ce maître. Il a peint ce tableau en Flandres , dans son meilleur tems ; quand il vint en Espagne , il y ajouta de la toile pour l'agrandir , & y mit de nouvelles figures , parmi lesquelles est son propre portrait. Ce tableau a toute la beauté que Rubens pouvoit donner aux sujets d'histoire , & le dessin n'est pas des moins corrects de ce maître.

Parmi les différens tableaux de Van-Dyk , il y en a un très-beau dont nous devons parler : c'est un Christ dans le jardin , peint dans un aussi grand goût & d'un aussi bon coloris que le comporte la scène , qui se passe de nuit. Le portrait du Cardinal infant , frère de Philippe IV , est de même un très-bel ouvrage , tant pour la vérité admirable qui y règne , que pour la beauté du coloris , la touche facile , la morbidesse & la franchise.

Le nombre des tableaux de Lucas Jordans * est , pour ainsi dire , infini , & l'on peut assurer que ce maître n'a jamais rien fait de mauvais , puisque le bon goût se

* Nous avons déjà remarqué dans le premier volume qu'il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans , né à Naples en 1632 , & disciple de Ribera , avec Jacques Jordans , né à Anvers en 1594 , & disciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

trouve dans tous ses ouvrages ; quoique néanmoins on ne puisse les regarder que comme des ébauches , quand on les compare aux productions sublimes des maîtres célèbres de l'école d'Italie. D'ailleurs Jordans n'a jamais atteint à la perfection en aucune partie de l'art ; de sorte que le style de cet artiste ne peut souffrir la moindre négligence sans perdre totalement son mérite ; & tous ceux qui ont voulu l'imiter , sont restés au même degré. Les ouvrages de Jordans sont , en général , de deux espèces , quoiqu'il ait souvent imité quelque maître en particulier. Plusieurs de ses tableaux ont un vigoureux ton de couleur , qui approche du faire de Ribera , de qui Jordans fut le disciple , & dont il commença par adopter le style. C'est néanmoins celui de Pierre de Cortone dont il a fait le plus généralement usage , & qui paroît avoir été le plus analogue à son génie , comme on peut le voir par la plupart de ses tableaux. Dans ce goût , est le magnifique ouvrage à fresque au pavillon d'*el Ritiro* , de même que plusieurs autres tableaux qui sont au palais du roi. Dans d'autres ouvrages , qu'il fit ensuite à Madrid , il s'éloigna un peu de ce style , en y mêlant des figures drapées dans le goût de Paul Véronèse , & en portant la dégradation des teintes & du clair-obscur jusqu'à tomber dans le lourd ; ainsi que cela se remarque dans quelques tableaux de l'histoire de Salomon , qui sont au palais , & qu'il a fait après ceux de l'Escurial.

Parmi ceux du palais , il y a une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jésus & S. Jean-Baptiste , qu'on attribue à Raphaël. A la vérité , l'Enfant est presque entièrement copié d'après ce maître. Les chairs des figures en sont

un peu rougeâtres ; le fond & le paysage tirent sur le bleu ; la tunique de la Vierge est d'un incarnat de carmin assez vif , & la mante est d'un bleu foncé : tous signes bien caractéristiques du style de Raphaël. C'est pourquoi ceux qui ne connoissent pas ses beautés essentielles , prennent ce pastiche de Jordans pour un ouvrage de ce grand maître. Il y a dans ce palais d'autres tableaux de Jordans dans la manière de l'école Vénitienne , mais qui cependant n'ont pas ce degré de perfection que quelques écrivains leur attribuent gratuitement.

Nous pourrions encore placer ici , comme des ouvrages d'un grand mérite , quelques tableaux du Tintoret , du vieux Palme & de Jacques Bassan ; qui tous néanmoins sont éclipsés , selon moi , par ceux de Paul Véronèse , & plus encore par ceux du Titien , faits dans son meilleur tems. Ce peintre , comme on le fait , n'a jamais été surpassé dans l'intelligence & la beauté du coloris ; & l'excellence de sa manière dans cette partie est si grande qu'il est , pour ainsi dire , impossible d'y connoître l'art , de sorte qu'on croit voir la nature même. Le pinceau du Titien est extrêmement facile , sans cependant tomber dans des défauts de négligence ; ses touches sont , au contraire , si belles qu'elles paroissent dessinées. La force & l'effet de son clair-obscur ne consistent pas dans l'obscurité des ombres & dans la clarté de lumières , mais dans une savante disposition des couleurs locales propres au sujet.

Toutes ces qualités se trouvent dans la superbe Fête des Bacchantes , dont les figures ont le tiers de grandeur naturelle. Ce tableau est actuellement dans le cabinet de la princesse des Asturies. Chaque partie en

particulier , & toutes ensemble font si belles dans cet ouvrage , que ce feroit trop entreprendre que de vouloir les décrire. Je me contenterai de vous dire que je ne vois jamais ce chef - d'œuvre fans admirer la figure de la femme , qui dort fur le premier plan , & qui me paroît toujours nouvelle , comme fi je ne la voyois que pour la première fois. Le coloris de cette figure est de la plus grande fraîcheur qu'on connoisse du Titien ; & la dégradation des teintes en est si admirable , qu'à mon avis il n'y a rien de plus beau dans ce genre. On ne peut les distinguer les unes des autres qu'en les comparant avec la plus grande attention ; chacune en particulier paroît être de la chair , & la variété de toutes est soumise à un seul ton de couleur. Dans toutes les figures en général , & dans chacune en particulier , la teinte locale des chairs est variée avec la plus exacte propriété , & les couleurs des draperies font de la plus grande beauté. Quant aux accessoires , le ciel est formé de nuages diaphanes , les arbres font d'une belle verdure & d'un feuillier varié & bien ombragé ; le site est couvert de tendres herbes , & l'ensemble est d'un grand brillant , fans néanmoins s'écarter de la vérité de la nature.

Un tableau , à-peu-près de la même grandeur , représentant des Enfans qui jouent avec des pommes qu'ils cueillent des arbres , est pareillement d'une beauté admirable , du style le plus fini , & paroît être du même tems que le précédent. On est surpris de la diversité des enfans, ainsi que de la différence marquée de leurs cheveux, qui font presque tous noirs & frisés. La dégradation des demi-teintes est sur-tout faite avec un art extraordinaire, fe

perdant insensiblement dans les objets les plus éloignés.

Ces deux tableaux étoient autrefois à Rome dans le palais Ludovisi , & furent donnés au roi d'Espagne. Ils ont servi , comme le dit Sandrart , d'étude au Dominicain , au Pouffin & à Fiamingo , pour la beauté des enfans. L'Albane a mis dans ses ouvrages un petit groupe de ces enfans qui dansent. On voit dans le palais deux copies de ces tableaux peintes par Rubens , qu'on peut comparer à la traduction libre d'un livre en langue Flamande , où l'on auroit conservé toutes les pensées de l'original , mais en lui faisant perdre la grace du style. Il y a encore plusieurs autres tableaux du Titien , mais qui sont tous de son dernier tems ; quelques-uns mêmes sont des ouvrages de sa vieillesse , lorsque la foiblesse de sa vue ne lui permit plus de manier le pinceau avec la même franchise , quoiqu'il eût conservé la beauté des teintes. Ça donc été un grand préjudice pour les progrès de l'art que le Titien nous ait laissé ces fruits de sa vieillesse , exécutés avec tant de négligence ; parce que plusieurs artistes se sont empressés de les imiter , sans se rappeler que le Titien s'étoit appliqué , dans son meilleur tems , avec un soin extrême , aux principes & aux règles de l'art , quoique le coloris soit la partie dans laquelle il a excellé & surpassé tous les autres maîtres.

Il y a peu d'ouvrages du Corrège ; mais comme chaque production de ce grand maître nous présente toute la magie de l'art , les deux seuls qui sont dans ce palais suffisent pour nous donner une idée du talent supérieur de cet artiste. La Vierge qui met des langes à l'Enfant , & S. Joseph qui est dans le fond , semblent faits en manière

nière d'ébauche ; tant la variété que l'artiste a su mettre dans les mouvemens de l'Enfant & de la Vierge est étonnante. On est surpris qu'une figure qui a moins de deux palmes de hauteur produise un si grand effet à une distance assez considérable : car on croiroit qu'elle excède sa grandeur réelle. Cette magie ne consiste cependant pas tant dans la grande force du clair-obscur que dans les demi-teintes imperceptibles dont il s'est servi pour passer des clairs aux ombres , & dans l'art admirable avec lequel il a su employer les uns & les autres : art par lequel il a si bien rendu le relief & les formes qu'on a de la peine à croire que ses tableaux ne soient qu'une surface plane.

Si le Titien a été surprenant par ses teintes & ses couleurs locales dans tout ce qu'il a fait , on peut dire que le Corrège , quoique moins parfait dans cette partie , l'a néanmoins surpassé dans le relief , particulièrement des parties saillantes & des inflexions , ainsi que dans la perspective aérienne ; non-seulement par rapport aux objets dégradés au moyen du clair-obscur par la distance qui les sépare , mais encore par une certaine intelligence de la nature de l'air , lequel étant d'une qualité plus ou moins diaphane , se remplit de lumière , & passant entre les corps leur communique cette lumière dans les endroits où ses rayons directs ne peuvent pas aller frapper , & forme de cette manière cet air ambiant par le moyen duquel nous distinguons les objets dans l'ombre même ; de sorte qu'on peut mesurer la distance qu'il y a de l'un à l'autre. Cette partie étoit parfaitement bien connue des anciens Grecs , comme on en est convaincu par les peintures d'Her-

culanum , même les plus mauvaises ; de sorte qu'on peut dire qu'ils s'en étoient formé une règle fixe. Parmi les modernes les artistes les plus célèbres dans cette partie , font le Corrège , Diègue Velasquez & Rembrant.

Mais retournons à notre tableau. L'Enfant est d'un travail fini , non-seulement pour l'intelligence du clair-obscur , mais encore pour le coloris , pour l'empâtement des couleurs , pour le dessin & pour la grande grace qui y règne. Le Corrège étoit admirable dans les raccourcis , & favoit donner du contour aux corps par l'expression de leurs formes même ; talent très-rare , qu'aucun autre peintre n'a jamais possédé au même degré que lui , à l'exception de Michel-Ange & de Raphaël. Les Grecs regardoient cette partie comme la plus difficile , ainsi que nous l'apprend Pline en parlant de Parrhasius.

« Peindre les corps & les milieux des objets , c'est
 » fans doute beaucoup ; cependant plusieurs y ont réussi ;
 » mais de bien rendre les extrémités des corps , & de
 » bien terminer & arrondir les parties , c'est ce qu'on
 » trouve rarement exécuté avec succès : car l'extrémité
 » doit s'entourer elle-même , & se terminer de façon qu'elle
 » promette autre chose après soi , & fasse voir ce qu'elle
 » cache * ».

L'autre tableau , qui représente la Prière du Christ dans le jardin , quoique petit aussi , est d'un travail fini & raisonné. Au premier coup-d'œil on n'apperçoit que le Seigneur avec l'Ange & le ciel éclairé , tout le reste

* Pline , L. XXXV , c. 10.

étant couvert d'ombres comme pendant la nuit. Mais après un examen plus attentif, on y trouve divinement bien rendu l'effet de l'air ambiant dans la dégradation des objets, exactement de la même manière qu'on les voit dans un *medium* foiblement éclairé, où nous discernons bien les objets qui sont près de nous, mais où ceux qui sont un peu éloignés échappent à notre vue. On ne peut pas distinguer la troupe qui vient pour se saisir du Sauveur, & l'on n'apperçoit aucune touche ni aucun coup de pinceau sensible dans les arbres, si ce n'est au groupe des apôtres, où l'on commence à voir le feuiller des arbres, & enfin les tendres brins d'herbe, ainsi qu'un tronc d'arbre avec la couronne d'épines, & la croix couchée par terre, suivant que ces objets sont plus près de la lumière. L'éclat dont brille le visage du Christ éclaire tout le tableau, & le Sauveur qui reçoit lui-même la lumière d'en-haut, comme du ciel, la fait réfléchir sur l'ange. L'idée de cet ouvrage est sage, belle & exécutée avec toute la beauté que ce maître seul étoit capable de lui donner.

Ces tableaux sont aujourd'hui dans le même cabinet de la princesse des Asturies, où se trouvent ceux du Titien dont j'ai parlé, & quelques-uns de Léonard de Vinci. De son meilleur style est celui de Deux Enfans qui jouent avec un agneau, qui cependant n'est pas assez fini; & un autre qui ne contient qu'une seule tête de S. Jean-Baptiste adolescent. On remarque dans ces deux tableaux la grande étude que ce peintre avoit faite du clair-obscur; c'est-à-dire, de cette dégradation de la plus forte lumière jusqu'à la plus forte ombre: il règne de plus une certaine grace dans les mouvemens agréables & gais des

figures , par laquelle il paroît que le Corrège s'est aplani la route du style gracieux qui se trouve dans tous ses ouvrages *.

Ce même cabinet contient quelques tableaux qu'on prétend être de Raphaël. Il y a de son invention une Sainte Famille dont les figures ont la moitié de grandeur naturelle , qui paroît être peinte par quelqu'un de ses meilleurs disciples , & dont il a fait lui-même le dessin. Un autre petit tableau représente la Vierge à mi-corps avec l'Enfant , dont la composition est la même que celle du fameux tableau de Florence , connu sous le nom de *la Madonna della Seggiola*. Il manque seulement à celui dont nous parlons ici le S. Jean-Baptiste ; il est d'ailleurs d'une forme carrée , au lieu que celui de Florence est rond , & que les figures en sont presque grandes comme nature. Celui du palais du Roi semble avoir été retouché par Raphaël ; on ne doit cependant pas le regarder comme un ouvrage fini , mais seulement comme une espèce d'ébauche. La tête de la Vierge , entr'autres , est toute de lui , & peut aller de pair avec ses autres ouvrages , étant pleine d'ame & d'expression.

Comment pourrai-je parler assez dignement de l'admirable tableau connu sous le nom de *lo Spasimo di Sicilia* ? Vous n'ignorez pas que Raphaël l'a peint à Rome pour être placé en Sicile dans l'église de Notre-Dame de *lo Spasimo*. Cet ouvrage , comme le dit Vasari , se trouva

* Parmi les tableaux qui de Modène ont passé dans la galerie de Dresde , il y a une Vierge du Corrège dont la tête a beaucoup du style de Léonard de Vinci.

englouti par la mer, mais il fut retrouvé sans avoir souffert aucun dommage. De tous tems, le prix de ce tableau fut apprécié par les vrais connoisseurs, & Augustin de Venise en a donné la gravure, sans rendre néanmoins la beauté de l'original. Le comte Malvasia en parle avec mépris; mais les écrits de cet auteur nous prouvent que sa critique étoit peu sûre en fait de peinture, & qu'il s'en est trop rapporté à quelques peintres, qui, par la distance immense qui les séparoit de Raphaël, n'étoient pas en état d'apprécier le mérite de ce grand homme, ni de connoître les raisons qui doivent nous guider dans notre jugement sur les ouvrages des artistes.

Il me semble incontestable que la partie la plus noble de la peinture n'est pas celle qui flatte seulement la vue; car c'est par ce mérite que les productions de l'art plaisent aux hommes les plus ignorans; mais que les parties les plus estimables sont celles qui satisfont l'esprit, & qui obtiennent le suffrage des personnes qui exercent leurs facultés intellectuelles. Si cela est, comme j'en suis persuadé, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages sont venus jusqu'à nous. L'invention & la disposition de ses tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu présenter à l'esprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ses sujets tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur sujet; c'est en quoi consiste la véritable magie de l'art, & par laquelle il émeut notre ame & prend un si grand empire sur elle, ainsi que la poésie & l'éloquence.

D'ailleurs , on voit distinctement dans toutes ses figures un demi - chemin d'action ; c'est-à-dire , qu'on apperçoit ce qu'elles faisoient avant le mouvement actuel dans lequel elles se trouvent , & qu'on prévoit , pour ainsi dire , exactement ce qu'elles doivent faire ensuite ; de sorte qu'elles ne représentent jamais de mouvement tout-à-fait achevé : ce qui leur donne un tel degré de vie , qu'elles semblent se mouvoir quand on les regarde avec attention. En effet , lorsqu'on examine dans le tableau de *lo Spasimo di Sicilia* toutes les parties dont nous venons de parler , on se convainc facilement que si Raphaël n'avoit pas toujours été si grand dans ses productions , on pourroit dire que celle-ci est unique par sa beauté admirable.

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

Il est à croire que , comme ce tableau a été fait pour l'église de Notre-Dame-des-douleurs , les chefs de cette église ont voulu que le peintre y introduisît la Vierge ;

il se peut néanmoins que cette idée soit de l'artiste même. Quoiqu'il en soit, Raphaël a trouvé l'art de rendre tous les sujets qu'il a traités de la manière la plus noble, la plus convenable & la plus expressive.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère d'une personne conduite au supplice & injustement maltraitée, il lui a donné le caractère d'une mère malheureuse & respectable qui, pour obtenir quelque soulagement pour son fils, se voit réduite à la cruelle nécessité d'implorer une infâme populace à prendre pitié de lui. Dans cette situation, il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers son fils, à qui elle ne peut donner aucun secours; mais dans l'attitude d'une vraie suppliante: faisant entendre que le Christ, qui est tombé par terre, a besoin de la compassion de celui qui le traite si inhumainement. A cette humble expression de la Vierge, Raphaël a donné un air de noblesse & de majesté, en représentant autour d'elle la Madeleine, S. Jean & les autres Maries qui accompagnent la mère de Dieu, & qui lui prêtent du secours en la soutenant sous le bras.

Ces personnages paroissent tous plongés dans de tristes réflexions sur les souffrances du Seigneur, principalement la Madeleine qui semble parler au Sauveur. S. Jean donne du secours à la Vierge. Jesus-Christ est tombé par terre, mais sans faire paroître aucune foiblesse, ni le moindre abattement, ayant plutôt l'air d'un juge, tel que le représente l'Écriture; & son visage, outre qu'il est dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainsi dire, inexprimables, semble animé d'un esprit prophéti-

que qui répond parfaitement au sujet , non seulement par rapport à la personne représentée , qui est toujours Dieu , quoique souffrant ; mais par rapport à Raphaël même , qui n'a jamais donné de caractère bas à tout ce qui étoit susceptible de noblesse. L'attitude de toute la figure est très-belle , noble & animée. Le bras gauche qui , avec une très-belle main , porte sur une pierre , est tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action ; car ils semblent se tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chute , suivant la tendance que doit leur donner le poids spécifique de l'étoffe. De la main droite le Seigneur tâche d'empoigner la croix sous laquelle il succombe , & semble vouloir empêcher qu'on ne la lui ôte , en cherchant à la soulever lui-même : idée sublime , digne du grand génie de Raphaël , qui , par ce mouvement simple & qui peut-être paroîtra indifférent à bien des yeux , nous rappelle l'idée que le Sauveur du monde souffroit parce qu'il vouloit bien souffrir.

La variété de caractère qu'il a su donner aux officiers de justice , n'est pas moins digne d'admiration , en faisant remarquer que par parmi les hommes méchants , il y en a de plus pervers que les autres. La figure qu'on voit par le dos & qui tire le Christ avec la corde , ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du supplice. L'autre personnage qui , en quelque sorte , semble soutenir la croix , paroît ému d'une espèce de compassion qui le porte à soulager le Sauveur. Près de lui est un soldat qui , en poussant la croix sur l'épaule du Christ , exprime la plus grande iniquité ,

iniquité , en cherchant à accabler encore davantage le Seigneur , qui succombe déjà sous le fardeau de la croix.

Toutes ces réflexions ont particulièrement pour objet l'invention , qui est la partie qui donne de la noblesse & de la valeur à l'art , & qui fait connoître la force du génie du maître ; & l'on peut dire que quiconque la possède au même degré où Raphaël l'a portée , est véritablement un grand homme , tels que l'ont été , dans leur genre , les meilleurs poètes & les plus célèbres orateurs. Il est donc nécessaire de bien connoître ce qu'on entend par une invention parfaite , qui consiste non seulement en un beau concept , ou en une idée sage & bien digérée ; mais dans cette unité & suite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'esprit de l'artiste , & ensuite celui de ceux qui voient ses productions ; unité qu'il doit conserver depuis la première disposition de son ouvrage jusqu'au dernier coup de pinceau , pour en former un seul tout en achevant son tableau.

Plusieurs artistes , que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'invention , ont absolument ignoré ces détails heureux que possédoit le grand Raphaël ; car on voit qu'ils ont confondu , à chaque instant , l'invention avec la composition. L'invention est la vraie partie poétique d'un tableau , déjà conçu dans l'esprit du peintre qui se le représente , comme s'il avoit vu effectivement , ou comme s'il avoit encore actuellement devant les yeux le sujet que son imagination ou sa verve se propose de rendre.

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

Des ignorans ont osé avancer que Raphaël n'entendoit pas la partie de la composition , parce qu'il leur est tombé , par hasard , entre les mains quelque petite tête de Vierge , & qu'ils n'ont jamais vu les magnifiques ouvrages du Vatican , ni ceux des actes des Apôtres qu'il a composés pour être travaillés en tapisserie , & dont on peut voir la collection complète dans le cabinet du duc d'Albe , à Madrid. Mais quand même on n'auroit pas vu les chefs-d'œuvre du Vatican , ni les dessins dont nous venons de parler , ni les gravures des œuvres de Raphaël ; le seul tableau , dont il est question ici , doit suffire pour nous convaincre de son mérite éminent dans cette partie. Qui mieux que lui a su mettre de l'équilibre * dans ses compositions , piramider ** les groupes & donner un contraste de mouve-

* Par *équilibre* on entend , en peinture , l'art de distribuer les objets avec discernement , de manière qu'une partie du tableau ne reste pas vuide , tandis que l'autre est trop chargée. Il faut aussi que cette distribution paroisse naturelle & ne soit jamais affectée.

** *Piramider* les groupes , c'est les disposer de façon que les ob-

ment alternatif aux membres des figures , avec une variété infinie dans les attitudes ; de sorte que toutes les parties de ses divins ouvrages semblent animées ? Quel peintre , en un mot , a mieux connu que lui la juste quantité des figures qu'il faut introduire dans un sujet d'histoire , & qui est-ce qui a mieux su les disposer , de manière qu'il n'y en ait aucune d'oisive ou d'inutile ? Si par fois il a employé certaines attitudes violentes , ce n'a été que rarement & avec modération , pour les rendre plus expressives & pour faire mieux connoître la situation de l'ame des personnages qu'il représentoit ; n'étant pas vraisemblable qu'un homme qui réfléchit fasse les mêmes gestes que celui qui se bat , ou qui court , ou qui marche. Dans la bonne composition il est nécessaire de distinguer si l'on représente une personne d'un rang élevé ou un homme du peuple ; si c'est un vieillard ou un jeune homme ; & l'on doit observer de même si cette figure est dans une situation naturelle ou accidentelle , comme on le voit dans les compositions de Raphaël , afin que toutes ces parties soient analogues & subordonnées à l'invention.

Le dessin , qui est la partie la plus utile dont le peintre puisse se servir pour exprimer les idées qu'il a conçues est d'une grande beauté dans le tableau dont nous parlons , ainsi que dans tous les ouvrages de Ra-

jets forment réellement des pyramides , c'est-à-dire , qu'ils aient plus de base que de pointe. Toute autre forme , tant la droite , que la circulaire , seroit un effet monstrueux dans un tableau.

phaël ; & l'on peut dire que , s'il n'est pas parvenu à la parfaite beauté qu'on trouve dans les statues Grecques , on ne doit l'attribuer qu'aux mœurs de son tems si différentes de celles des Grecs , ainsi qu'aux circonstances & à la diversité des objets sur lesquels il a exercé son talent. Si cependant les anciens Grecs avoient eü à représenter un officier de justice à côté du Christ , ils ne l'auroient pas mieux fait que lui , ni d'une autre manière qu'on le voit dans le personnage qu'on apperçoit par le dos. Si les proportions de cette figure sont d'un homme vil du peuple , il faut considérer quelle faute de convenance Raphaël auroit commise , en y mettant une figure élégante comme celle du Gladiateur de la *villa Borghèse* , laquelle auroit plus fixé l'admiration que le Christ même ; défaut qu'on remarque dans le fameux tableau du Dominicain , qui est dans la chapelle de S. André de l'église de S. Grégoire à Rome , dont on admire plus le bourreau qui flagelle le saint que la figure principale du saint même , qui néanmoins est le héros de cet ouvrage. Ce défaut a été commun à tous les peintres célèbres qui ont fleuri au commencement du dix-septième siècle. Ceux qui voudront voir dans l'antique l'exemple d'un caractère qui n'a de point beauté , pourront le trouver dans le Rotateur de Florence ; & je suis persuadé qu'ils ne remarqueront dans cette statue ni le caractère du Lutteur , ni celui du Silène , ni celui du Gladiateur ; ils verront même qu'elle est moins belle que la figure dont nous parlons.

Ceux qui prendront la peine d'examiner attentivement le style du dessin de Raphaël , tant dans ce tableau que

dans ses autres ouvrages, y remarqueront le même esprit que celui des anciens; c'est-à-dire, qu'il a su concevoir & exprimer avec précision & exactitude toutes les parties essentielles du corps humain; en laissant, pour ainsi dire, indécises celles qui sont inutiles ou sans expression. Ce qu'il y a néanmoins de plus merveilleux dans le dessin de Raphaël, c'est que le caractère des personnages répond si parfaitement aux attitudes dans lesquelles il les représente, qu'on croit réellement voir un homme qui fait, non par accident, mais par une propension naturelle, le mouvement dans lequel Raphaël l'a peint. Cela se remarque non seulement dans les traits du visage, où l'on a coutume de lire les dispositions de l'ame, mais encore dans la conformation entière du corps & de toutes ses parties.

De la figure qu'on voit par le dos, Raphaël a fait un homme membru & lourd, ainsi que le sont, en général, les gens du peuple; & il lui a donné une attitude analogue à cette conformation, sans lui faire exprimer aucune intention particulière. Mais dans les deux autres figures dont j'ai parlé, il a exprimé l'intention sur le visage, en leur donnant aussi des proportions plus élégantes. Dans le Christ il faut sur-tout remarquer la beauté de la physionomie unie à l'expression la plus vive, sans qu'elle altère cependant en aucune manière la régularité & la noblesse des traits. Toutes les parties essentielles des os & des muscles y sont indiquées, mais avec une telle délicatesse qu'elles ne nuisent point à la grandiosité des formes principales. Ce même caractère se fait sensiblement appercevoir dans le col, ainsi que dans la main sur laquelle

s'appuie le Christ ; & quoique le poids du corps , qui porte sur ce bras , en comprime la chair , de manière que les os & les articulations sont , pour ainsi dire , cachés ; il a néanmoins su donner un contour au pouce & aux doigts qui convient si parfaitement au caractère de la tête , que les plus célèbres artistes Grecs ne l'auroient pas mieux fait en voulant représenter une figure d'un caractère moyen entre celui de Jupiter & d'Apollon , qui réellement doit être celui qui convient au Christ ; en y ajoutant néanmoins l'expression accidentelle de la passion dans laquelle il a représenté le Sauveur.

Je ne m'arrêterai pas à faire remarquer la beauté de chaque touche pour l'intelligence des raccourcis & des contours , qui vont se perdre l'un derrière l'autre , suivant que le demande le point d'optique ; de manière qu'on croit voir à une grande distance derrière la superficie du tableau. Le mouvement de toutes les parties des têtes , suivant l'action & le point de vue , est rendu dans la manière ordinaire de Raphaël. Il seroit trop long de parler de toutes les beautés de détail , ainsi que des réflexions qu'elles offrent ; & l'on doit être persuadé que si dans les tableaux de Raphaël on trouve quelque partie médiocre , c'est l'ouvrage de ses disciples qu'il n'a pu que retoucher , à cause du grand nombre de tableaux dont il fut chargé dans son meilleur tems : par conséquent on ne peut pas lui attribuer ces défauts.

Après avoir examiné parmi les ouvrages qui se trouvent dans le palais du roi , ceux que nous avons jugé les plus dignes de notre attention , par les parties les plus essentielles de l'art , nous allons passer maintenant aux bons

tableaux d'un genre plus facile , dont les maîtres ont glissé sur toutes les difficultés ; nous ne ferons qu'y jeter un coup-d'œil général.

Les premiers ouvrages qui se présentent sont ceux de Lanfranc , parmi lesquels est l'admirable tableau des Funérailles d'un empereur , avec un combat de gladiateurs. Cet ouvrage présente un assemblage des plus excellentes choses de l'art , & le dessin en offre , en quelque sorte , l'idée générale de la construction du corps humain , dans laquelle consiste la beauté de l'antique. On y trouve l'expression de Raphaël , ainsi que les masses & la facilité du clair - obscur du Corrège ; tout cela n'est cependant pas bien fini , mais seulement indiqué. Il y a encore une Naumachie ou un combat de barques , un Sacrifice & d'autres tableaux de ce maître qui méritent d'être admirés.

Le nombre des tableaux de différentes écoles qui n'ont pas le degré de perfection de ceux dont nous venons de parler , est infini. Parmi ceux-ci il y en a quelques uns du Poussin ; entr'autres une fort belle Bacchanale , dont les figures ont un peu moins d'un pied de grandeur. Il est d'un travail fini , d'un excellent dessin & d'un bon coloris. Il représente quelques femmes & plusieurs enfans qui dansent , d'un style agréable : le site en est de la plus grande beauté. Ce tableau , fait d'abord pour couvrir un clavier , fut ensuite agrandi par le Poussin même ou par son beau-frère Gaspard.

Il seroit à désirer que plusieurs jeunes peintres s'appliquassent avec soin à étudier les modèles de l'art que je

viens de décrire, non seulement en les copiant, mais en les imitant : opérations entre lesquelles il y a une grande différence ; car ce n'est pas en copiant seulement un ouvrage qu'on se rend capable d'en produire d'autres qui lui ressemblent, si l'on ne médite pas sur les causes qui ont fait agir le maître de l'original : unique moyen cependant de tirer quelque fruit de l'étude des ouvrages de l'art.

Un tableau offre deux parties essentielles ; l'une comprend les raisons des choses, ce que nous pourrions appeler la trace que le peintre laisse de son génie ; l'autre est le faire, c'est-à-dire, la manière ou la méthode que l'artiste s'est formée. Ordinairement ceux qui copient ou qui prétendent étudier les ouvrages des grands maîtres, mettent leur principal soin à imiter l'apparence, que j'appelle le *mode* * ou la manière ; ce qui fait que lorsqu'ils n'ont plus devant les yeux l'original, & qu'ils essayent de faire quelque ouvrage où il entre des parties différentes de celles qu'ils ont copiées, ils restent sans guide. Mais ceux qui s'appliquent réellement à étudier & à admirer les productions des plus célèbres artistes, avec un véritable desir de les imiter, parviennent au point de pouvoir en produire d'autres qui y ressemblent ; ce qu'ils doivent à l'étude qu'ils ont faite des causes qui ont déterminé ces artistes. Affermis & consolidés ainsi dans leurs principes, ils sont en état d'employer les

* Voyez la note à la page 41 de ce volume.

mêmes causes & les mêmes moyens dans les circonstances nécessaires & convenables , ou de les imiter sans être plagiaires.

Je crois donc que les jeunes peintres doivent étudier avec soin les ouvrages des grands maîtres , non dans l'idée de les copier aveuglément , mais pour y chercher les parties de la nature dont ceux-ci ont fait choix , pour les imiter ; en se persuadant d'ailleurs , que rien ne peut être bon dans ces maîtres , quoique fameux , que ce qui est conforme à la nature. Après avoir acquis une certaine habitude à copier ces ouvrages , le meilleur conseil qu'on puisse leur donner , c'est d'étudier la nature même , en prenant d'elle les parties qui ressemblent le plus à celles qu'ont choisies les maîtres dont ils ont étudié les ouvrages en les copiant.

De cette manière , ils pourront acquérir un vrai talent , pour peu qu'ils ayent une aptitude naturelle pour l'art ; & quand même ils n'atteigneroient pas au degré des maîtres qu'ils ont tâché d'imiter , ils ne laisseront pas de parvenir à un assez grand mérite pour devenir célèbres : la nature étant si riche & si variée dans ses productions , que , quiconque a du talent ou du génie peut y trouver des parties analogues à ses forces , pourvu qu'il les imite de la manière que je viens de l'indiquer le mieux qu'il m'a été possible , & que mon peu d'habitude d'écrire me l'a permis.

Ce petit ouvrage ne doit donc être regardé que comme une simple lettre dictée par le desir d'être utile , mais avec de trop foibles moyens pour lui donner la forme convenable. Je vous prie , par conséquent , de m'excuser vis-

à-vis du public, & de dissiper, par quelques éclaircissements, l'obscurité qui peut régner dans cet écrit; afin de le rendre, par plus de clarté, instructif pour ceux qui pourront en avoir besoin; ce que je n'oserois jamais entreprendre par moi-même.

Recevez avec bonté ce que mes occupations multipliées, plus utiles que mes discours ou que mes écrits, m'ont permis de vous donner; & disposés entièrement de celui qui vous a voué la plus parfaite estime, & qui desire sincèrement de vous obliger.



LETTRE
DE M. MENGES

*Sur l'origine, les progrès & la décadence des
Arts qui tiennent au Dessin.*

Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.

L E T T E R

D E A R M R S R

Faint, illegible text below the header, possibly bleed-through.

Faint, illegible text in the lower middle section.

Faint, illegible text at the bottom of the page.



L E T T R E
D E M. M E N G S

*SUR l'origine , les progrès & la décadence des
Arts qui tiennent au Dessin.*

Vous me demandez le résultat de nos entretiens sur les arts qui tiennent au dessin , & vous voulez que je vous dise mon sentiment sur leur origine , leurs progrès & leur décadence. Je suis prêt à vous communiquer tout ce que mes réflexions & une longue expérience peuvent m'avoir appris , si vous croyez que cela puisse être de quelque utilité. Cependant je me trouve retenu par deux raisons : la première est la méfiance que j'ai de mes propres forces , ne me sentant pas le talent nécessaire pour m'exprimer avec la justesse & la clarté requises ; la seconde est l'impossibilité que j'entrevois de donner une

idée exacte & lumineuse de ces choses , sans entrer dans des détails sur les moindres principes de l'art ; pour m'élever ensuite , par degré , aux parties les plus sublimes ; ce qui m'engageroit dans un travail trop étendu & supérieur à mes facultés physiques & morales. Néanmoins le desir que j'ai de vous satisfaire me fera oublier toutes ces difficultés , & je vais mettre la main à la plume pour vous prouver mon empressement à vous obéir ; mais , en même tems , je vous prie de recevoir ce que je vais vous dire plutôt comme un simple essai que mon amitié a hasardé pour vous satisfaire , que comme un traité digne d'être présenté au Public.

C'est à la nécessité que la plupart des inventions de l'homme doivent leur naissance , à l'exception néanmoins de ce qu'on appelle beaux-arts , qui sont le produit de l'inclination naturelle que nous avons d'imiter tous les objets qui se présentent à notre vue. Les principes dont ces arts sont composés sont puisés dans la nature même ; & comme il se trouve dans la nature des choses qui ont quelque sorte de ressemblance entr'elles , je crois que c'est cette ressemblance qui a porté l'homme à suppléer aux parties défectueuses , ou d'une trop grande disparité , pour en former un tout régulier ; & c'est sans doute par le moyen de cette comparaison & de cette combinaison que se sont formé plusieurs choses , qu'on a ensuite exécutées par l'art de l'imitation.

Pour faire mieux comprendre ce que j'aurai à dire dans la suite , il est nécessaire que je commence par expliquer le sens que j'attache au mot *Idée*. Par idée j'entends l'impression que les choses laissent dans notre esprit , & par le moyen

de laquelle la mémoire peut se rappeler ; quand elle le veut , les perceptions qu'elle s'est formées des choses. Ces idées sont d'autant plus claires & d'autant plus distinctes , que l'impression que les objets ont faite sur notre esprit a été plus vive & plus forte , & suivant notre plus grande aptitude à distinguer & à déterminer les parties les plus essentielles des choses. Il y a peu d'inventions que l'on ne doive pas au hasard , c'est-à-dire , à une certaine combinaison à laquelle nous donnons ce nom , parce que nous en ignorons la cause. Les arts qui tiennent au dessin doivent probablement leur origine , comme je l'ai dit , au desir & au penchant que l'homme a d'imiter tout ce qu'il voit ; ce qui aura donné naissance au plastique ; car il est naturel de croire que l'on a d'abord conçu l'idée de modeler avec de l'argile des figures humaines ou d'animaux * , & qu'ensuite , par hasard ou par réflexion , on aura exposé ces figures au feu , pour leur donner plus de dureté & de consistance. L'histoire ne nous dit pas exactement la marche que l'art a tenu dans son principe ; mais il y a tout lieu de croire que c'est celle que nous venons d'indiquer ; puisque nous savons que même après que les arts eurent été perfectionnés , il y a eu des peuples qui ont fait usage de statues de terre cuite. Et comme l'art de faire des briques , de leur donner une certaine

* Pline dit expressément que le plastique existoit avant l'art de faire des statues. (*Hist. Nat.* , l. XXXIV , c. 7 , § 16.) Voyez aussi le liv. XXXV , c. 12 , §. 45 , où il est dit « Que Varron a loué Pafitèle qui a dit , que l'art de modeler est la mère de la statuaire , de la sculpture & de la ciselure ». *Note du Traducteur.*

forme, & de les durcir par le moyen du feu, est de la plus haute antiquité *; il paroît vraisemblable que c'est dans ces mêmes tems que les hommes auront aussi conçu l'idée de faire des figures de la même matière & de leur donner la dureté nécessaire. Il y a des écrivains qui prétendent que les *Térafins* ou *Séraphins*, c'est-à-dire, les dieux Lares de Laban, que Rachel lui enleva, étoient des figures de terre cuite **. Mais je ne m'arrêterai pas à discuter ici des faits d'une si haute antiquité, & sur lesquels les écrivains sont si peu d'accord entr'eux: différence de sentiment qui nécessairement a dû avoir lieu, parce qu'étant tous guidés par l'idée de faire l'histoire exacte des arts, ils l'ont tous entrepris dans la préoccupation que ces arts ont été inventés dans un seul pays & par un même peuple; ce qui néanmoins paroît contraire à la

* Dans le principe, les briques n'étoient pas cuites au four, mais seulement séchées, pendant quelques années, au soleil. Vitruve, *liv. II, c. 3*, parle de la manière dont on faisoit ces briques, & dit qu'elles se décomposent par l'eau. Pausanias cite plusieurs temples & autres édifices construits de pareilles briques. *Note du Traducteur.*

** On trouve qu'au vingt-deuxième siècle, Tharé, père d'Abraham, étoit déjà adonné au culte des faux dieux. (*Josué, ch. 24, v. 2, 24*); & Laban, qui vécut au vingt-troisième siècle, avoit ses dieux domestiques. (*Moïse, liv. I, ch. 31, v. 19, 30*). Ces dieux Pénates, ou Séraphins, suivant Samuël (*ch. 19, v. 13*), avoient la forme humaine ou du moins la tête de l'homme. Il paroît donc certain que la sculpture a été connue en Mésopotamie dans le tems où l'on n'en trouve pas encore la moindre trace dans la Grèce. *Note du Traducteur.*

vérité,

vérité ; parce que l'homme étant par-tout doué des mêmes facultés , & ayant par-tout les mêmes besoins , il faut nécessairement que , dans tous les tems & dans tous les lieux , il ait pensé de la même manière , & ait inventé les mêmes choses.

Mais avant d'aller plus loin , il est nécessaire que je dise ce que j'entends par le mot *Art*. Je crois que c'est la manière de produire un ouvrage quelconque , par des moyens raisonnés & pour une fin déterminée. Le but des beaux-arts , est de faire naître des sentimens agréables par l'imitation ; c'est-à-dire , que cette imitation doit nous présenter les objets avec plus d'ordre & de clarté que la nature même ; & c'est ce qui produit la *Beauté*. Voilà pourquoi on a donné le nom de *Beaux-Arts* à tous les arts qui ont pour but cet ordre & cette clarté. La beauté , en particulier , ne consiste que dans la manière d'être des choses , qui , par les moyens les plus simples , nous donne une idée claire & distincte de leurs qualités estimables & essentielles.

Quelques écrivains pensent que la sculpture est le plus anciens de tous les beaux-arts , parce que sa manière d'imiter les objets est la plus simple. Elle a été inventée à différentes époques & dans différens pays ; mais il semble que c'est à l'idolatrie qu'elle doit sa naissance. *

* Pline (*Hist. Nat. Liv. XXXV, ch. 12, §. 43*) prétend que Dibutade , potier de Sycione , a été le premier inventeur de l'art du plastique ou de modeler en argile. Il ajoute cependant que d'autres attribuent cette invention à Rhecus & Théodore , de l'île de Samos, long-tems avant que les Bacchiades eussent été chassés

Il se pourroit, néanmoins, que cet art ait eu une origine plus noble, & qu'on le doive au desir de conserver l'image des

de Corinthe; & que Démarate, exilé de cette ville, conduisit avec lui Euchir & Eugrammus, qui portèrent en Italie l'art du plastique.

Quoi qu'il en soit, il paroît certain que l'invention de modeler en argile doit être attribuée aux Grecs, sans qu'on puisse néanmoins en déterminer exactement l'époque. Car quand même on adopteroit avec M. le comte de Caylus (*Tom. II, p. 255*) qu'il faut en faire honneur à Rhécus & Théodore; & en supposant que l'expulsion des Bacchiades ait eu lieu dans la trentième Olympiade, & par conséquent l'an 3320 du monde; nous savons que Pline dit que le plastique a été inventé long-tems auparavant, puisque par *multo ante* il a sans doute voulu faire entendre plusieurs siècles. On fait aussi que le bouclier d'Achille, qu'Homère décrit dans le XVIII^e Livre de son Iliade, & dont M. le comte de Caylus a donné le dessin (*Tom. II, p. 231*), qui lui avoit été communiqué par Boivin, étoit un bel ouvrage de sculpture pour ce tems-là. Cet art étoit donc déjà fort avancé chez les Grecs avant le siège de Troye, c'est-à-dire, avant l'an 2792. Or, si l'on place Euchir & Eugrammus à cette époque, il est très-possible que ce soient ces artistes qui aient porté le plastique en Italie. Mais suivant le premier sentiment de Pline, cela ne peut pas être; car alors l'invention de la sculpture devoit être placée dans la cinquantième Olympiade; c'est-à-dire, à-peu-près vers l'an 3400, tems où les Etrusques avoient déjà porté cet art à un certain degré de perfection. Suivant Diodore de Sicile (*Bibl. hist., L. I, c. 98*), les sculpteurs Telecle & Théodore, fils de Rhécus, (ou pour mieux dire, Rhécus, fils de Philas, & Théodore, fils de Telecle), comme le remarque fort bien M. Heyne, dans sa Dissertation critique sur l'*Histoire de l'Art*, de M. Winckelmann, qui se trouve dans les

personnes dont on regrettoit la perte, ou de perpétuer la mémoire des hommes d'un talent ou d'un mérite supérieur; peut-être bien aussi est-ce la nécessité de rendre sensibles au peuple, par des signes hiéroglyphiques, quelques propriétés de la nature qui y a donné lieu, comme on fait que cela est arrivé en Egypte. Ce peuple n'a jamais pu s'élever à la perfection de l'art*, quoiqu'il l'ait cultivé pendant plu-

Mémoires de la Société de Gottingen). Telecle & Théodore, disons-nous, se font arrêtés quelque tems en Egypte, & ont ensuite passé à Samos, où ils ont fait, dans le style Grec, la fameuse statue d'Apollon Pythien. *Note du Traducteur*, tirée d'un livre Allemand intitulé: *Histoire & Principes des Sciences & des Beaux-Arts* du célèbre professeur *Busching*, avantageusement connu par sa *Géographie*, & par plusieurs autres ouvrages estimables.

* Quoiqu'il paroisse décidé, dit M. Busching, que les Egyptiens ne se soient jamais élevés dans l'art jusqu'à la beauté, il semble néanmoins qu'on ne peut pas en conclure qu'ils n'aient pas mis dans leurs ouvrages de la convenance & du goût, & qu'ils se soient toujours arrêtés, comme le prétend M. Winckelmann, à la ligne droite & roide de leur premier style, qu'on trouve, par exemple, dans la statue de Memnon ou d'Amenophis. On fait que les Egyptiens ne travailloient pas comme les Grecs sur la simple vue de l'objet, mais d'après une mesure déterminée de toutes les parties du corps humain; ainsi que nous l'apprend Diodore de Sicile (*Bibl. Hist.*, *Liv. I. c. 98.*); ce qui, suivant M. Winckelmann, est une des principales causes qui ont nui à l'avancement de l'art en Egypte. M. Casanova (*Abhandlung über verschiedene alte Denkmaler der Kunst*) pense néanmoins que l'art y est parvenu à un certain degré de perfection; & il cite, pour appuyer ce sentiment, les trois admirables lions de granit & une tête d'Osiris, qui se trouvent dans la galerie royale d'antiques, à Dresde, ainsi que la statue de marbre

siècles, parce que son culte religieux ne lui permettoit point de s'écarter des formes établies pour ses idoles; & qu'il regardoit comme vile la classe des citoyens qui exerçoient les arts. A ces causes, il s'en est encore jointes d'autres qui ont empêché les progrès de la sculpture, dont la principale étoit que les Egyptiens, de même que les Caldéens, les Arabes & les autres peuples, qui ont bien ébauché grossièrement quelques figures, étoient trop ignorans & trop peu civilisés pour parvenir à la beauté. L'homme a naturellement du goût & de l'attachement pour les objets matériels qui tombent sous les sens; c'est pourquoi les autres nations, qui vinrent dans la suite, quoique dans des tems plus éclairés, suivirent la route tracée par les premiers inventeurs de l'art, & ne s'écarterent même jamais entièrement de leur manière informe & grossière. La même chose arriva à la

blanc qu'on voit au Capitole à Rome; qui n'est pas un Antinous, comme on l'a prétendu, mais un prêtre Egyptien (qu'il ne faut pas confondre avec l'Antinous du Belvédère). Il est vrai que M. Winckelmann assure, & sans doute avec raison, que la statue de ce prétendu Antinous n'est pas d'une forme Egyptienne, & qu'à l'attitude près, elle est faite selon les règles de l'art des Grecs. Cependant, malgré cette critique, M. Winckelmann convient lui-même, que les Egyptiens faisoient très-bien les figures d'animaux, & que leurs figures humaines étoient achevées & polies avec un soin infini. On fait qu'ils creusent quelquefois les yeux pour y incruster des prunelles d'une matière étrangère. Pour faire leurs statues ils se servoient du granit, qui est fort commun en Egypte, du basalte, du porphyre, de l'albâtre & du plasme d'émeraude.

Note du Traducteur.

renaissance des arts en Europe , comme nous le dirons plus bas.

Lorsque les arts , qui tiennent au dessin , se furent introduits dans quelques parties de la Grèce , & que dans d'autres on les eut inventés sur les lieux mêmes ; l'esprit s'y éleva tout-à-coup à des formes plus heureuses , tant parce que les artistes de la Grèce commencèrent sur de meilleurs principes , que parce qu'ils avoient devant les yeux des modèles d'une plus grande beauté. On peut se convaincre du premier point , en se rappelant qu'avant Homère il n'a fleuri dans la Grèce aucun peintre , ni aucun sculpteur de quelque réputation * , & le second est attesté par l'histoire, ainsi que par l'expérience. Les œuvres du divin Platon , nous apprennent que , de son tems , les beaux-arts n'avoient fait que de foibles progrès , puisque l'idée qu'il nous en donne est bien médiocre , & qu'il n'en dit rien qui puisse être comparé aux ouvrages que les Grecs ont faits dans la suite. Il ne parle d'aucune statue de marbre ; & lorsqu'il fait mention de quelque production de l'art , ce n'est que pour en louer la richesse & les ornemens ; d'où je conclus que l'idée qu'il s'en étoit formée il l'a tenoit des Phéniciens , qui , par le moyen du com-

* Dans leur tems grossier les Grecs adoroient leurs dieux sous des figures de masse informe , ainsi que le faisoient les Arabes , qui , suivant Assemani (*Biblioth. Orient. T. III, P. II, p. 584*) avoient à la Mecque une pierre noire qui leur servoit à représenter Vénus. Le Palladium étoit une des plus anciennes statues Grecques ; c'est-à-dire , la première statue de Minerve , laquelle étoit assise , ainsi que Strabon (*Liv. XIII.*) l'a remarqué , d'après un passage du liv. VI de l'Iliade. *Note du Traducteur.*

merce, avoient introduit les arts dans quelques provinces maritimes.

Lorsqu'enfin les Grecs commencèrent à cultiver le dessin, ils formoient déjà, pour ainsi dire, un peuple civilisé; de sorte qu'ils ne se contentèrent pas, comme les Egyptiens & les autres peuples dont nous avons parlé, de copier grossièrement les ouvrages les uns des autres; mais déterminés par des réflexions philosophiques, ils tâchèrent de saisir les parties les plus essentielles & les plus belles des objets, pour les imiter; & en ajoutant toujours des idées nouvelles à celles qu'ils s'étoient déjà formées, ils parvinrent au plus haut degré de perfection.

Ils ne faut pas croire que les Grecs aient omis les petits détails de l'art parce qu'ils les ignoroient, puisque nous savons que Dédale, un des plus anciens sculpteurs en bois, fut admiré pour l'expression admirable qu'il fa-voit donner aux veines du corps, & pour le fini de son exécution. Mais cette pratique, qui ne dût sa naissance qu'à une pure imitation de la nature, fut bientôt abandonnée des Grecs, qui s'aperçurent que pour donner une idée de la figure de l'homme, c'est la construction & la fabrique générale du corps qu'il faut rendre, en prenant pour cela les parties les plus grandes & les plus essentielles. Ils remarquèrent que le corps humain est composé de la tête du tronc & des autres parties qui ont leurs articulations particulières, & que ses actions & ses mouvemens dépendent du pouvoir d'étendre ces membres & de les replier vers le corps, leur centre commun de gravité; d'où ils conclurent que l'agilité & la facilité de ces mouvemens de-

mandent que ces parties ne soient pas trop lourdes , mais d'une proportion assez juste pour qu'elles puissent être mises en action par les muscles les plus voisins. Les jeux gymnastiques & l'expérience leur apprirent que les personnes qui ont le torax spacieux , sont plus propres aux exercices & à la fatigue ; & d'après ce principe , ils donnèrent à leurs figures des contours plus simples , en exprimant seulement l'idée nécessaire & distincte de chaque membre & de chaque partie du corps , sans entrer dans les petits détails ; mais en faisant sentir néanmoins exactement & d'une manière déterminée toutes les parties essentielles , & même plus fortement qu'ils ne le sont dans la nature , sans aller cependant au-delà des limites du possible.

C'est de cette manière qu'ils inventèrent & établirent le beau style , en donnant une plus grande perfection au corps humain & à son mécanisme. En partant de ce point , ils continuèrent à donner plus d'expression à leurs ouvrages ; & divisant de plus en plus les parties générales , ils trouvèrent la grace & le suave de l'art. La beauté fut portée à sa plus grande perfection par Phidias , du tems de Pericles ; & les autres parties jusques à la grace même , firent constamment des progrès jusqu'au regne d'Alexandre le Grand , que Praxitele & Policlete élevèrent la sculpture au plus degré de perfection ; de sorte qu'il fut , pour ainsi dire , impossible de porter cet art plus loin. Mais comme l'homme cherche toujours à faire de nouveaux progrès , il arriva que les artistes qui vinrent ensuite , voulant surpasser les chefs-d'œuvres de ces grands maîtres , ne trouvèrent pas autre chose à faire.

que d'ajouter le gratuit & le superflu à l'essentiel. Cependant comme l'esprit humain ne peut s'étendre au-delà des bornes qui lui sont prescrites, il leur fut impossible d'accorder ces différentes parties ensemble; & le nécessaire disparut d'autant plus que l'inutile s'introduisit davantage. Se trouvant ainsi privé de ce qui est le plus essentiel, l'art dégénéra bientôt & perdit beaucoup de sa perfection. Malgré cette marche naturelle des connoissances humaines, l'art se soutint long-tems dans la Grèce & particulièrement à Athènes, parce que la philosophie, à laquelle les Grecs étoient fort adonnés, les préserva du défaut de négliger les grandes parties essentielles pour ne s'occuper que des petites; ainsi que cela est arrivé à ces peuples qui se sont laissés séduire par le simple plaisir de la vue, & par ce frivole caprice qu'on appelle *Mode*, qui, en général, n'a d'autre mérite que de n'avoir pas existé le jour précédent.

Tous les arts, en général, se trouvèrent au moment de tomber dans l'oubli lorsque les Romains conquièrent la Grèce; mais heureusement ces vainqueurs ne furent pas assez barbares pour rester insensibles à la noble magnificence & à la beauté des ouvrages Grecs, de sorte que malgré la supériorité de leurs armes, la forme de leur gouvernement tout-à-fait militaire & l'austérité, pour ne pas dire la rudesse de leurs mœurs, ils se trouvèrent vaincus par l'amenité & l'esprit cultivé des Grecs, ainsi que par le charme de leurs productions; de sorte qu'ils avouèrent eux-mêmes qu'ils étoient des barbares, aussitôt qu'ils eurent connu les Grecs, en appelant les arts & les artistes en Italie, & en s'appliquant eux-mêmes à cultiver les inventions

inventions du peuple qu'ils venoient de soumettre.

Considérons maintenant l'effet qu'une pareille cause a dû produire chez différentes nations , suivant la diversité de leurs mœurs & de leurs coûtumes. Les Romains , qui ne composoient alors qu'un peuple de soldats & d'orateurs , sans avoir des philosophes , commencèrent à peine à sortir de leur grossièreté , qu'ils tombèrent dans la profusion d'un luxe excessif , & confondirent l'idée de la beauté avec celle de la richesse , en suivant cette fausse maxime , que beaucoup de monde adopte encore de nos jours : que tout ce qui plait est beau ; & guidés par ce principe ils s'érigèrent en arbitres des arts , sur lesquels ils voulurent prononcer sans aucuns principes , & sans aucune connoissance de l'essence des choses. Les Romains n'ont eu que peu d'artistes en comparaison des Grecs , & se sont presque toujours servi de ceux de cette nation ; mais ils ont beaucoup préjudicié aux arts en les faisant exercer par des esclaves & en prononçant , sans le moindre savoir , sur leurs productions. Les Grecs , malgré leur état précaire , faisoient fleurir les arts à la moindre lueur de liberté & de bonheur ; & quoi qu'enfin , suivant la vicissitude ordinaire des choses humaines , les arts tombèrent chez eux , ils n'en perdirent néanmoins entièrement la trace , qu'à l'époque malheureuse où la Grèce fut envahie & opprimée par le peuple barbare & féroce , qui en est encore aujourd'hui le maître & le tyran.

La translation de l'empire Romain à Constantinople , contribua aussi grandement à la décadence des arts en Italie & dans la Grèce. La Grèce se trouvant déjà privée de ses meilleurs artistes & de leurs plus beaux ouvra-

ges , se vit enlever ceux qu'elle possédoit encore , pour en décorer la nouvelle Rome ; & l'Italie perdit les siens par les invasions & les conquêtes des peuples barbares. Une nouvelle cause qui contribua beaucoup au dépérissement des arts , fut la nécessité où se virent réduits les chefs du christianisme de ces tems-là , d'extirper l'idolatrie & de détruire les idoles ; anathème dans lequel furent indistinctement compris les plus belles statues & les artistes qui les avoient faites : ce zèle sacré fut même si grand qu'il faut s'étonner de ce qu'il nous reste encore tant de chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Lorsque le nouvel empire d'occident s'éleva , l'idolatrie se trouvoit déjà abolie , & le christianisme fleurissoit dans ses vastes provinces , de sorte qu'on songea bien , à la vérité , aux arts , mais avec peu de succès , parce que le monde entier se trouvoit alors plongé dans l'ignorance ; & comme les empereurs n'étendirent leurs conquêtes que sur des nations barbares & féroces , sans avoir le moindre commerce avec ces climats doux & heureux , dont les peuples policés avoient autrefois cultivé les arts & les sciences , les artistes ne purent rien produire de bon ; & les sculpteurs , en particulier , se bornèrent à donner à leurs statues les vêtemens ridicules de leur tems , qui cachotent plutôt le corps qu'ils ne servoient à le couvrir. C'est dans ce goût que sont exécutés les monumens qu'on appelle Gothiques , par lesquels il faut entendre tous ceux qui ont été fait par les peuples de l'Allemagne ou des pays limitrophes.

Les arts restèrent pendant plusieurs siècles plongés dans cet état déplorable , sans faire le moindre progrès , jusqu'au

tems où ils commencèrent , pour ainsi dire , à renaître en Italie & particulièrement dans la république de Florence. Le premier pas qu'on fit dans cette carrière fut de rassembler les médailles & les pierres gravées antiques ; & c'est en les imitant qu'on sortit de la barbarie du goût Gothique. Ghiberto fut le premier qui essaya d'imiter l'antique , mais comme il ne vit jamais de grandes statues , il ne se rendit habile que dans les petites choses. Il fut suivi par Donatello & bientôt après Michel Ange Buonarotti , qui , éclairé par les statues que les Medicis avoient rassemblées , ouvrit les yeux & connut que les anciens avoient tenu une certaine route pour arriver à l'imitation de la vérité , par le moyen de laquelle ils l'avoient rendue plus distincte & plus belle qu'elle ne l'est dans la nature même. Ce grand artiste chercha la cause de la beauté & crut l'avoir trouvée dans la science de l'anatomie sur laquelle il fixa principalement son esprit , & qui le conduisit à un tel degré de perfection qu'il s'est rendu immortel par cette nouvelle route. Cependant il n'est pas parvenu au but qu'il s'étoit proposé , c'est-à-dire , à la beauté , parce qu'elle ne se trouve pas dans une seule partie , mais dans la réunion de l'anatomie , de la proportion & de toutes les autres parties qui concourent à former les belles choses.

Les autres sculpteurs de l'école de Florence imitèrent Michel Ange dans l'apparence du style anatomique , mais sans pouvoir saisir l'esprit de ce maître : voila pourquoi Jean Bologna , Mont-Orfoli & plusieurs autres lui sont si inférieurs. A la fin l'art de la sculpture tomba entièrement à Florence avec la république , & alla se fixer à Rome.

Ce fut l'Algardi qui commença à y introduire, dans la sculpture, le style que les peintres de son tems y avoient déjà adopté; c'est-à-dire, qu'il chercha à se servir dans son art de la même imitation qu'on emploie dans la peinture, qui consiste à chercher les effets du clair-obscur, à agrandir certaines parties propres à frapper la vue; en un mot, à sortir des limites de la sculpture, dont l'objet est d'imiter les formes de la nature & non les apparences des objets; partie qui appartient à la peinture: c'est de cette façon qu'il introduisit le style maniéré.

A l'Algardi succéda le Bernin, qui commença par où l'Algardi avoit fini, & qui, cherchant uniquement à éblouir les yeux, se livra, dans l'invention de ses statues & de ses groupes, à une manière hardie & même fantasque, mais qui ne laissoit pas d'être agréable, comme on peut le voir par ses ouvrages qui sont à Rome, dans lesquels il a toujours sacrifié la correction au brillant, & dont il a altéré toutes les formes.

Les sculpteurs qui sont venus ensuite ont imité l'Algardi & le Bernin, mais d'une manière indécise; & s'ils ont fait usage de la nature ce n'a été que pour trouver les formes & pour les soumettre à la manière de ces maîtres. Le Fiamingo, qui a su donner tant de beauté à la nature des enfans, a cherché à imiter l'antique dans sa Sainte Sufanne; & en effet il est parvenu à en rendre les apparences, mais non pas les raisons essentielles. Rusconi est le dernier de ces sculpteurs qui mérite d'être cité. Ses ouvrages sont plus agréables que parfaits, parce que leur beauté, au lieu de découler des bons principes de l'art, ne consiste uniquement que dans l'observation de certaines

règles pratiques, qui, loin d'ennoblir l'art, ne font que l'avilir.

De tout ce que nous venons de dire sur la sculpture, il s'en suit que cet art s'est élevé par le moyen de la philosophie; qu'il commença à tomber lorsqu'on eut négligé ou outre-passé les principes essentiels; qu'ensuite l'imitation des ouvrages des anciens lui donna une nouvelle naissance; qu'enfin lorsqu'il ne fut plus guidé par l'esprit philosophique, le vrai but & l'objet de l'art, il tomba dans l'état méprisable où nous le voyons aujourd'hui. Peut-être y aura-t-il des personnes qui diront qu'il a fleuri en France, & qu'il y est même encore dans un état florissant. Mon ami, vous connoissez les ouvrages des maîtres de cette nation, & vous savez ce qu'il faut en penser. Le même esprit qui a régné parmi les peintres a égaré aussi ses sculpteurs; c'est-à-dire, qu'ils se font tous trompés dans ce qui est bon, en le portant au-delà des bornes nécessaires & de la vraisemblance.

Suivant les observations que l'histoire m'a fournies touchant les arts, il me semble que la peinture a été inventée beaucoup plus tard que la sculpture; je doute même si les nations qui ont pratiqué la sculpture avant le tems des Grecs, ont jamais connu la peinture. Du moins n'en est-il pas fait mention, ni dans l'Écriture sainte, ni dans l'histoire ancienne, pas même dans celle des Egyptiens; d'où je conclus que toutes les nations ont ignoré cet art, jusqu'à ce qu'elles en eussent été instruites par les Grecs. Et comme tous les arts doivent leur origine à l'imitation des objets que nous offre la nature, je crois qu'on ne fit pendant long-tems que peindre les simula-

res sculptés en bois avec des couleurs qui , à la vérité , imitoient celles de la nature ; peut-être même dut-on cette idée aux couleurs propres aux substances dont ces simulacres étoient faits , & particulièrement à celle de la terre cuite , qui , en quelque sorte , ressemble au coloris de la chair. Pline rapporte plusieurs faits touchant l'invention de la peinture ; mais cet écrivain les regarde lui-même comme peu exacts. Il croit néanmoins que cet art est très-ancien ; il cite même quelques peintures faites par les Grecs en Italie , qui de son tems se conservoient à Lanuvium , & dont les couleurs étoient encore fraîches , quoique ces ouvrages eussent été faits peu de tems après la destruction de Troye. Le tems auquel fleurit , suivant cet écrivain , Bularque , est très-reculé ; cependant il suppose qu'avant cet artiste avoient déjà paru ceux qui s'étoient occupé à faire des tableaux monochrones , c'est-à-dire , d'une seule couleur. Ce passage de Pline m'engage à faire quelques réflexions sur les ouvrages monochrones qu'on a trouvés à Herculanum , & qu'on garde dans le cabinet de Portici , que sa majesté Catholique a commencé à y former avec tant de goût , & qui pourra satisfaire un jour au vœu de toutes les nations policées , si l'on continue à le soigner avec le même zèle & le même amour éclairé pour les arts.

Ces peintures , ou pour mieux dire ces dessins , faits d'une seule couleur , c'est-à-dire , d'un rouge noirâtre , sur des tables de marbre blanc , ont un foible degré de beauté dans le profil des figures ; mais dans tout le reste ils semblent indiquer l'enfance de l'art , tant par le goût

des draperies que par les extrémités des mains & des pieds. Quelques favans versés dans la langue Grecque n'ont pas été de mon opinion sur l'antiquité de ces tableaux , parce qu'ils prétendent que les caractères des noms des personnages représentés sont d'un tems bien postérieur. A quoi je pourrois répondre , que comme l'artiste étoit Athénien , il se pourroit que cette nation eût devancé & surpassé les autres dans l'art de former des caractères. Mais, outre que cette explication ne me paroît pas suffisante , je trouve d'autres difficultés dans les couleurs avec lesquelles ces peintures sont faites ; n'étant pas de la terre rouge , mais du cinabre (que les anciens appelloient *minium*) ; couleur que nous savons n'avoir été employée qu'après le tems d'Apelle. En un mot , si ces peintures n'ont pas été faites après-coup , c'est-à-dire , que si dans ce tems on n'a pas cherché à les faire passer pour plus anciennes qu'elles ne l'étoient en effet , il faudra convenir alors que la peinture a commencé à fleurir fort tard à Athènes , ou que les mauvais peintres n'ont pas rougi de mettre leur nom à leurs ouvrages ; à moins qu'on ne suppose que ces tableaux étoient l'ouvrage de quelque riche amateur , qui n'étoit pas obligé d'en savoir davantage ; ou bien enfin , qu'ils ne peuvent nous être d'aucune utilité pour la partie technique de l'histoire de la peinture.

Mais pour en revenir à nos réflexions , j'observerai que comme les écrivains ne nous apprennent rien de certain touchant l'origine de la peinture , nous avons lieu de croire que cet art commença par le simple trait , c'est-à-dire , par le contour , qu'on remplissoit d'une

couleur qui approchoit le plus de celle de l'objet qu'on vouloit imiter. Quelques peintures d'Herculanum , dans lesquelles on a cherché à imiter des ouvrages Egyptiens , viennent à l'appui de cette conjecture. Je ne prétends néanmoins pas qu'elles soient de ce tems-là ; mais je crois qu'on a tâché de les faire dans ce goût , afin de les faire passer pour des productions véritablement Egyptiennes. C'est à-peu-près de cette manière que la peinture moderne a pris naissance , ainsi que je le ferai voir plus bas ; & c'est aussi la même route qu'ont suivie les Chinois , qui , comme nous le voyons , n'ont pas porté l'art beaucoup plus loin que cette première ébauche grossière. Il paroît vraisemblable que cette enfance de la peinture a duré peu de tems dans la Grèce , si même elle y a jamais subsistée. Quoique Pline , qui a compilé tout ce que les auteurs qui ont vécu avant lui avoient écrit sur les arts , ne parle des couleurs qu'en passant , il nous donne cependant une idée de ce que devoient être les coloristes antérieurs aux monochromistes ; & comme je suppose qu'il parle principalement des Grecs , on peut hardiment conjecturer qu'ils ont bientôt abandonné cette manière. Je crois qu'ils commencèrent par donner à leurs ouvrages un peu de clair-obscur , qu'ensuite ils firent des monochromes , & qu'enfin ils sont parvenus , peu-à-peu , à donner aux objets leurs véritables couleurs locales ; de sorte que le même esprit philosophique qu'ils montrèrent dans la sculpture , les conduisit sans doute aussi dans la peinture jusqu'au plus haut degré de perfection. Polygnote , qui vécut à-peu-près dans le même tems que Phidias , fut le premier qui observa parfaitement bien les convenances & le costume ,

&

& mérita par ce talent les éloges de ce beau siècle de la Grèce. Parrhasius eut un pinceau facile , & posséda toutes les parties de son art , ainsi que Zeuxis & les autres peintres de son tems. Protogène fut doué d'un plus grand talent encore , & mettoit plus de fini dans son travail. Ensuite on vit paroître Apelle , lequel trouvant la carrière ouverte , & ayant le bonheur de vivre sous Alexandre le grand , (tems auquel la nature sembla faire des efforts supérieurs pour produire & vivifier les plus beaux génies , afin de soutenir la gloire & la liberté de la Grèce) porta l'art de la peinture à son plus haut degré , en lui donnant la grace : fruit heureux d'un talent décidé qui opère avec facilité , tant dans l'invention que dans l'exécution. Apelle étoit si convaincu lui-même qu'il possédoit bien cette partie , qu'en louant le savoir des autres peintres , il ajoutoit qu'il les surpassoit seulement dans la grace , & il blâmoit Protogène de ce que celui-ci ne faisoit pas quand il falloit quitter un ouvrage. D'où l'on peut conclure que l'art étoit alors parvenu à son plus haut degré ; mais comme par cette même raison il ne pouvoit plus faire de nouveaux progrès, ni rester au même point, on commença à multiplier les tableaux & à les faire plus grands , en les divisant en différentes classes , comme , par exemple , en sujets bas ou *bambochades* , en une variété de choses bizarres ou *caricatures* , & en plusieurs autres espèces ridicules ; de sorte que la peinture éprouva le même sort que la sculpture , jusqu'à ce qu'enfin le luxe des Romains lui fit perdre toute la noblesse avec laquelle on l'avoit traitée dans la Grèce , en faisant peindre les murs de toutes les maisons par des pauvres Grecs ou par

des esclaves , incapables de penser par eux-mêmes , ou d'imiter même les ouvrages des beaux tems de la Grèce , lorsque tous les citoyens d'une ville , où le peuple d'une province entière concouroient à payer le prix d'un tableau. A Rome , au contraire , les citoyens aisés faisoient peindre les pans des plus chétives maisons ; car on croyoit que la peinture auroit réparé les beaux édifices , qu'on revêtoit de marbre & de bronze ; ce qui demandoit plus de dépense que de goût. Dans les villes d'Herculanum , de Stabia & de Pompeii , si heureusement découvertes , par les soins de sa majesté Catholique , on a trouvé des peintures sur les murs des moindres maisons , & même sur ceux des auberges & des cabarets ; & si dans quelques endroits on a découvert des ouvrages de peinture dans des temples , aux théâtres & aux autres bâtimens publics , on ne doit l'attribuer qu'à la pauvreté de ces villes , à la rareté ou à la disette entière du marbre ; tandis qu'on l'employoit avec tant de profusion à Rome.

Examinons maintenant , mon cher ami , à quel degré de perfection les peintres Grecs , du meilleur tems , peuvent avoir porté leur art , & combien leurs ouvrages doivent avoir été beaux , puisque ceux qu'on a trouvés à Herculanum nous paroissent si dignes de notre attention. Nous ne pouvons douter que les anciens aient porté l'art du dessin au plus haut degré de perfection , comme nous le voyons par leurs statues ; & quoique dans les tableaux d'Herculanum la partie du dessin n'est pas celle qui est la plus admirable , on y remarque cependant , en général , un très-bon goût & une très-grande facilité à rester dans les justes bornes des contours ; c'est-à-dire ,

qu'ils ne sont ni chargés, ni durs, ni secs. On est surpris surtout de la grande intelligence du clair-obscur qui y règne & de la nature de l'air ambiant, lequel étant un corps d'une certaine densité réfléchit la lumière & la communique aux parties qui ne peuvent pas la recevoir en ligne directe. Ayant remarqué combien ces parties sont bien traitées même dans les plus mauvais tableaux; quoique faits sans doute avec négligence, ce n'est qu'avec étonnement que je pense à la perfection que doivent avoir eu les ouvrages des célèbres artistes contemporains des sculpteurs qui ont fait l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Médicis & les autres ouvrages de cette beauté, qui cependant ne sont pas encore des productions des artistes du premier rang de l'antiquité.

Quoique le coloris de ces peintures ne soit pas excellent, nous ne pouvons néanmoins pas douter que les anciens aient possédé cette partie en perfection, lorsque nous nous rappelons qu'ils ont su distinguer le coloris de deux Ajax, faits par deux différens artistes; en disant que l'un étoit nourri de roses & l'autre de chair. Ils connurent aussi la perspective, comme on peut s'en convaincre par les ouvrages trouvés à Herculanium. Et si l'on prétend qu'ils n'ont pas possédé cette partie, je demanderai alors quelle pouvoit être l'idée de Parrhasius quand il disoit, qu'on ne pouvoit être bon peintre sans savoir la géométrie. Ce que les anciens n'ont peut-être pas si bien connu que les modernes, c'est la composition pittoresque ou théâtrale; parce que leur principale étude avoit pour objet la perfection & la qualité des choses & non pas leur quantité. Il est à croire que leur manière de com-

poser les tableaux étoit peu différente du style de leurs bas-reliefs, comme il est facile de le remarquer par ces mêmes peintures d'Herculanum, qui sont admirables pour les contrastes, la grace des figures, les belles parties & l'expression. On voit aussi qu'elles ont été exécutées avec une grande prestesse & franchise, & peintes d'un bon fresque. De sorte que, si l'on compare ces ouvrages avec les productions des modernes, & si l'on considère qu'ils ont été faits pour des lieux si peu considérables, on comprendra aisément combien la peinture des anciens devoit être supérieure à celle de notre tems.

J'ai cru devoir faire cette petite digression pour lever le doute où l'on est, en général, si les anciens ont été plus habiles dans l'art de peindre que les modernes, en se fondant sur la médiocrité des peintures d'Herculanum & de quelques autres qui se conservent à Rome; sans se rappeler l'état misérable où les Romains avoient réduit la peinture. Cet art eut le même sort que la sculpture; les maîtres de l'un & de l'autre tombèrent dans la plus parfaite ignorance & le plus grand mépris; & l'abolition de l'idolatrie contribuant encore à leur décadence, on peut dire, qu'ils furent presque entièrement oubliés, ou du moins réduits à cet état misérable que nous remarquons dans les images des Saints, & les Mosaïques d'un goût barbare qu'on voit encore dans quelques anciennes églises.

Les arts languirent pendant plusieurs siècles dans cet état d'abjection; & il est surprenant que la même cause qui hâta leur chute fut aussi celle à laquelle ils durent leur renaissance; savoir, le culte de la religion Chrétienne.

Le grand commerce que l'Italie faisoit à cette époque avec la Grèce & avec toutes les autres parties du monde , y produisit l'opulence ; de sorte que les Italiens , voulant élever des temples & les orner d'images , appellèrent chez eux les misérables artistes Grecs de ce tems - là , pour venir exercer le peu de talent qu'ils avoient. Ce fut par ce moyen que les Vénitiens , les Toscans , les Romains & les Bolonois apprirent de ces nouveaux maîtres à faire quelques ouvrages grossiers ; & c'est ainsi que l'art de peindre se répandit & se conserva en Italie jusqu'à ce que les Toscans le tirèrent enfin de sa barbarie , par l'exemple que leur donna Giotto & ceux de son école.

Ces premiers peintres Toscans continuèrent pendant quelque tems à suivre le style des derniers Grecs , tant dans les draperies que dans les proportions des figures , parce qu'ils se trouvoient plus éloignés des monumens Gothiques , & plus à même d'étudier les antiquités Romaines & les médailles anciennes. Cette première école fut suivie par d'autres maîtres qui firent quelques foibles progrès ; tels furent Masolini & Masaccio , dont le jet des draperies approcha un peu de celui de Raphaël , quoiqu'il soit venu près d'un siècle avant lui. Ce qui retarda beaucoup le progrès de la peinture , c'est la méthode vicieuse qui s'introduisit alors , de remplir les sujets tirés de l'histoire ancienne des portraits de personnes vivantes habillées suivant le costume Florentin de ce tems - là ; manière qui nuit infiniment au bon goût. Cependant on fit alors quelque progrès dans l'art d'imiter la nature & dans l'étude de la perspective , par le moyen de laquelle Dominique Ghirlandajo trouva la manière de bien dis-

poser ses figures & ses groupes, & acquit une grande correction de dessin. Léonard de Vinci s'appliqua au clair-obscur & aux autres principales parties de l'art, qui dans ce même tems, commença à fleurir dans les états de Venise & dans la Lombardie, par les ouvrages des Bellini, de Mantegna, de Bianchi & de quelques autres. Mais la route que ces artistes avoient suivie & qu'ils traçèrent à leurs disciples ne permit pas à l'art de faire des progrès sensibles, ni d'aller au-delà de ce qu'avoient fait Léonard de Vinci & Pierre Perugin, dont le premier possédoit déjà les principes du grand style, & le second une certaine grâce & une facile simplicité.

Dans cet état des choses il se répandit sur l'art un rayon de cette même lumière qui avoit éclairé l'ancienne Grèce, lorsque Michel Ange, que son talent supérieur avoit déjà élevé au-dessus de Ghirlandajo, vit à Florence les productions des anciens Grecs, dans la magnifique collection de Laurent de Médicis. Il chercha aussi-tôt à imiter ces grands modèles dans ses ouvrages de sculpture; & se disputant d'émulation avec Léonard de Vinci dans les ouvrages qu'ils étoient chargés d'exécuter tous deux dans les salles de l'ancien palais de Florence, il donna une nouvelle face à la peinture. Remarquez, je vous prie, mon ami, combien les circonstances peuvent contribuer à réveiller le talent, lorsque le gouvernement fait stimuler à propos l'amour-propre des artistes & cherche à les employer aux grandes choses. Combien ne se perd-il pas de beaux génies faute de recevoir les encouragemens nécessaires? Mais dans ce siècle, où la grande prospérité de la république de Florence fut la cause même

de la perte de sa liberté , & que le pouvoir temporel sans borne de la cour de Rome la conduisit à sa chute , toutes les puissances de l'Europe se trouvèrent en fermentation , & les idées du peuple même s'agrandirent parmi ces troubles. Dans ce tems , dis-je , on s'aperçut que les talens supérieurs doivent être employés aux grandes choses ; ce qui servit beaucoup à donner de l'essor aux arts. Michel Ange fut chargé de faire une statue de marbre de vingt-deux palmes de hauteur , qui est l'ouvrage le plus colossal qu'on ait fait dans les tems modernes.

Le pape Jules II , voulant se faire ériger un magnifique mausolée , appella Michel Ange à Rome , & pendant le tems qu'on cherchoit un emplacement convenable à ce monument , ce pontife fit peindre , par Michel Ange , la voûte de la chapelle de Sixte IV. Cet ouvrage offrit un champ proportionné au talent de l'artiste , lequel n'ayant alors que trente ans , savoit déjà nourrir le feu de son génie au lieu de le dissiper. Et en effet , on voit dans cette chapelle , peinte à différentes reprises , quoique successivement , qu'il améliora peu-à-peu son style , & que sans une pareille occasion il ne seroit peut-être jamais parvenu au degré auquel il a atteint ; car il donna de la grandiosité à tout l'ouvrage , les contours en sont corrects , les formes pleines d'intelligence , toutes les parties ont un grand relief & il y règne une variété convenable , dont on n'avoit pas encore eu jusqu'alors une juste idée.

Sous le même pontificat de Jules II , Raphael fut appelé à Rome pour peindre les salles du Vatican. C'est dans ce vaste champ que commença à s'exercer ce sublime

génie , qui avant de finir le premier tableau avoit déjà agrandi son style.

En commençant son second tableau , c'est-à-dire , celui de la Philosophie , appelé l'Ecole d'Athènes , il partit du point où il étoit resté quand il finit le premier , & ce fut alors qu'il porta la peinture au plus haut degré où on l'ait jamais vu depuis le tems des Grecs. Toutes les parties qui restoient à découvrir après Michel-Ange se trouvent réunis dans cet ouvrage. L'invention , la composition , l'expression , le jet des draperies , la variété des caractères , l'intelligence & les finesses de l'art y sont exécutés avec la plus surprenante facilité.

Raphaël continua à peindre les autres salles ; & ce fut lorsqu'on découvrit la première fois la voûte peinte par Michel-Ange , que les ouvrages de Raphaël trouvèrent le plus d'admirateurs. On prétend qu'il avoit étudié à Florence les cartons de Michel-Ange ; mais quand même cela seroit vrai , on peut dire que le style n'en étoit pas analogue au goût délicat du peintre d'Urbain , lequel pratiquoit encore alors la manière de son maître ; d'ailleurs , ce style ne convenoit point aux tableaux qu'il peignit dans les loges du Vatican. Peut-être que le talent de Michel-Ange avoit flatté le goût de Raphaël dans les ouvrages de la chapelle Sixtine , où il a montré une plus grande facilité & suavité ; & que c'est de la réunion de ce grand style de Michel-Ange & de la pureté & de la correction qu'il possédoit lui-même , qu'il forma le goût qu'on trouve dans les ouvrages qu'il fit dans la suite.

Le premier fruit de ce nouveau style de Raphaël , fut le tableau du Prophète Isaïe qui est dans un pilastre de l'église

l'église de S. Augustin à Rome ; il a toute la grandiosité des prophètes de la chapelle Sixtine ; mais avec cette différence , que dans l'un on ne reconnoit point l'art dont le peintre s'est servi pour lui donner cette grandiosité , & que dans les autres on apperçoit trop l'intention de l'artiste. On raconte qu'à l'occasion d'une contestation qui s'étoit élevée entre Raphaël & celui qui avoit ordonné ce tableau , le peintre d'Urbain en appella au jugement de Michel-Ange , qui décida que le seul genou qui est nud , valoit plus que le prix qu'on payoit pour tout l'ouvrage ; fait qui nous donne à connoître la manière de penser de ces deux immortels artistes. Le *Condivi* rapporte une autre preuve du caractère élevé & noble de Raphaël , qui avoit coutume de dire : « qu'il rendoit grace au ciel d'être né » du tems de Michel-Ange ». C'est avec une pareille grandeur d'ame que les personnes d'un vrai mérite doivent se disputer la palme de la gloire.

Ce fut dans le style dont nous venons de parler , que Raphaël peignit les Sybilles dans l'église *della Pace* , & l'on ne peut rien voir de plus parfait en ce genre. C'est aussi dans le même goût que sont les autres ouvrages qu'il exécuta lui-même. Le dernier tableau que nous avons de lui , c'est - à - dire , celui de la Transfiguration , offre de si grandes beautés , tant dans l'invention & la disposition , que dans l'exécution des parties qu'il a peintes lui-même , que nous ne pouvons que regretter que cet artiste ait laissé , pendant une partie de sa vie , sommeiller son sublime génie , qui semble avoir été d'une trempe pareille à celui des Grecs ; & qui nous prouve que s'il eût fleuri pendant les beaux jours des arts , il auroit sans doute

produit des choses aussi admirables qu'eux ; puisque parmi les modernes , il est le seul qui ait possédé les parties essentielles de la peinture , savoir , l'invention , la composition , l'expression , la variété , le dessin , le coloris & le jet des draperies ; de sorte que pour égaler les anciens , il ne lui manquoit que le style de la beauté , qu'il ne pouvoit apprendre ni des écoles , ni des usages de son siècle.

Dans ce même tems , le Giorgone formoit une école de peinture à Venise un peu antérieure à celle du Titien ; laquelle école fit de rapides progrès par les occasions qu'elle eut de peindre de grandes choses. Comme le Titien , qui demuroit à Venise , ne put jouir de l'avantage de voir les ouvrages des anciens , il n'eut pas le moyen de se pénétrer , comme Michel Ange , du grand style ; ce qui fut cause qu'il n'a pas donné à l'intelligence des formes , toute l'attention que mérite cette partie , & qu'il s'est appliqué davantage à saisir les apparences de la vérité qui dépendent des couleurs locales des objets ; de sorte qu'en s'appliquant constamment à imiter la nature , il est parvenu dans cette partie à une telle perfection que personne n'a jamais pu l'égalier. Le Titien est en partie redevable de ses talens à la magnificence des seigneurs Venitiens , qui se faisoient peindre eux-mêmes par cet artiste , ou qui vouloient avoir des femmes nues de sa main.

Le duc de Mantoue employa Mantegna , contemporain du Titien ; & dans ce même-tems , il s'établit , dans le duché de Modène , une académie qui fut la première d'Italie & dont est sorti Bianchi , le maître d'Antoine

Allegri, dit le Corrège. Celui-ci fut appelé à Parme pour y peindre l'église de S. Jean des moines Bénédictins; & c'est par cet ouvrage, qui étoit très-considérable pour ce tems-là, qu'il se forma un style analogue à cette manière, qui frappa tellement les Parmesans qu'ils le chargèrent de peindre la coupole de la cathédrale. Le Corrège devoit ce grand talent à l'étude qu'il fit des belles parties des peintres de son tems & de ceux qui l'avoient précédé. C'est sous le Bianchi qu'il apprit les premiers élémens de la peinture; ensuite il étudia sous Mantegna, artiste savant & grand admirateur des anciens, qu'il lui conseilla d'étudier. Le Corrège s'appliqua aussi au plastique ou à l'art de modeler, qu'il pratiqua de compagnie avec Begarelli. Ce fut cette pratique de la sculpture qui lui facilita beaucoup l'intelligence des formes; & par l'étude de l'antique, il sortit des limites étroites du style mesquin & froid de ses maîtres, & fut le premier peintre qui chercha à flatter les yeux par une certaine grace & suavité, dont il fut l'inventeur: partie dans laquelle personne n'a pu encore l'égal.

Le mérite principal des ouvrages du Corrège, consiste dans la rondeur ou le relief, dans l'intelligence du clair-obscur & dans la variété avec laquelle il a rendu la nature, ainsi que dans l'invention des masses.

C'est en suivant cette marche que la peinture parvint au plus haut degré de perfection auquel les modernes l'aient jamais portée: Michel Ange lui ayant donné la fierté des contours, les formes des corps les plus robustes & toute la grandiosité possible; Raphaël, l'invention, la composition, la variété des caractères, l'expression des

passions de l'ame & l'idéal des draperies ; le Titien l'intelligence des couleurs locales avec les divers accidens que la modification de la lumière peut y produire ; le Corrège enfin , la beauté dans la dégradation du clair-obscur , la suavité & l'expression agréable de la grace & du goût.

La peinture étant parvenue à ce degré , il fallut nécessairement , ou qu'elle fit de nouveaux progrès sur les traces de ces maîtres , ou bien qu'elle dégénérait en nouveautés bizarres , ainsi que cela est , en effet , arrivé. Les Toscans qui voulurent imiter le style de Michel-Ange , parvinrent bien , en quelque sorte , à copier la fierté de ses contours , mais sans y mettre l'esprit & l'intelligence de leur maître ; & c'est de cette manière que Salviati, Bronzini, Vafari & quelques autres tâchèrent de se donner sa manière.

Ce fut sur ces mêmes principes que les disciples de Raphaël parvinrent à posséder quelques parties de son talent ; mais aucun d'eux ne fut atteindre à l'essentiel. Jule Romain , en cherchant à imiter son goût grave & expressif , tomba dans le noir , & ses figures ont une expression théâtrale & affectée. Polydore , dit le Caravage , voulant être facile ne fut souvent qu'incorrect. La manière de Pierino ressemble toujours au style Toscan. Pellegrino Manari est mort jeune ; & c'est ainsi que finit cette illustre école.

Le Corrège ne laissa aucun disciple digne de lui ; car le Parmesan qui lui succéda immédiatement , se fit un goût particulier de la manière des disciples de Raphaël & de la grace du Corrège , mais en la chargeant.

Quoique le Titien n'ait pas non plus laissé de disciples ,

les Vénitiens furent néanmoins plus heureux , parce que l'art continua à fleurir dans leur pays par le pinceau de Paul Veronèse , qui dédaignant d'imiter ses prédécesseurs , se forma un style particulier en calquant ses ouvrages sur la nature ; tandis que tous les autres successeurs & admirateurs des maîtres dont nous venons de parler , cherchèrent à imiter quelques-unes de leurs parties , sans se ressouvenir que le principal but de l'art est de bien saisir la nature & de la rendre avec vérité.

On ne peut douter , & l'expérience nous le prouve , que chaque siècle a son caractère différent & particulier , lequel , en causant une fermentation générale , sert à échauffer les esprits. C'est ainsi que , par un heureux hasard ou par d'autres causes , qu'il est inutile d'approfondir ici , on a vu pendant le quatorzième & le quinzième siècles , par toute l'Europe , de grands hommes illustrer les armes , les lettres & les arts. L'Allemagne , la France , la Flandres & la Hollande virent également fleurir chez eux les beaux-arts ; mais les causes physiques du climat de ces contrées ne leur permirent pas d'y faire de grands progrès ; & l'on peut dire que , généralement parlant , les idées ne purent jamais s'y élever au même degré qu'en Italie. Cependant , comme ces nations sont toutes laborieuses & ingénieuses , elles ont plus ou moins approché de la perfection dans quelques parties de l'art.

Le commerce ayant introduit les richesses en Hollande & dans la Flandres , il se forma dans ces pays quelques artistes qui se firent admirer par leur talent supérieur à imiter la nature. Mais quelques autres contrées plus à portée de recevoir des instructions , à cause de leur com-

munication avec l'Italie , firent de plus grands progrès ; telles furent entr'autres Augsbourg & Nuremberg , villes libres de l'empire où fleurit la peinture , mais sur-tout la gravure ; ce qu'il faut principalement attribuer à la ciselure des armes & à la fonte des caractères d'imprimerie qu'on inventa dans ce tems-là , au grand avantage des lettres & du commerce. Et comme on publia alors beaucoup de livres ornés de planches gravées en cuivre & en bois , cela donna lieu à plusieurs artistes à s'appliquer à la peinture , afin de pouvoir inventer & produire des choses nouvelles. Albert Durer trouva l'art de la gravure déjà fort avancé quant à la partie mécanique , mais il y apporta une plus grande correction de dessin , à laquelle il joignit la partie de l'invention ; & par le moyen de la perspective il trouva la manière de grouper ses figures , de bien pyramider ses groupes sur divers plans , & de donner de la profondeur à ses ouvrages , ainsi que Ghirlandajo en avoit montré à Florence l'exemple dans la peinture. Plusieurs artistes tâchèrent d'imiter Albert Durer , qui , s'il eût passé en Italie , auroit certainement épuré son goût. Mais ni lui , ni ses imitateurs ne purent fortir de leur style barbare , en ne voyant que la nature de leur país & le costume extravagant de leur siècle. Toutes les autres nations eurent le même sort , & restèrent privées du bon goût aussi long-tems qu'elles n'eurent point une communication ouverte avec l'Italie , où dans la suite elles ont puisé le goût des arts.

La guerre qui s'éleva à la fin de ce beau siècle , fut également funeste à toute l'Europe en général , & à l'Ita-

lie en particulier. Les princes de ce pays ne s'occupant plus alors que des armes , commencèrent à perdre l'amour des arts. Les malheurs de la guerre désolèrent plusieurs provinces & villes florissantes. Rome , entr'autres , souffrit beaucoup par le fameux sac auquel elle fut livrée par les Espagnols & par les Allemands commandés par le connétable de Bourbon. Florence perdit sa liberté , & toute l'Italie éprouva des convulsions horribles. Venise seule resta tranquille au milieu de cette désolation générale , & le Titien survécut à ces troubles. Mais comme l'argent étoit devenu fort rare , ou pour mieux dire , comme les besoins des princes de l'Italie augmentoient chaque jour par les dépenses exorbitantes que demandoit la guerre , les arts manquèrent d'encouragement , & les artistes cherchèrent à finir promptement leurs ouvrages d'un style maniéré & chargé : c'est ainsi que les arts tombèrent & languirent pendant long-tems.

Heureusement qu'il parut alors à Bologne quelques grands génies , tels que les Carache. Comme ces artistes étoient nés dans la médiocrité , ils se contentèrent de modiques récompenses , & s'appliquèrent avec un zèle infatigable à se rendre supérieurs dans leur art aux Procaccini , à qui l'on portoit d'autant plus envie qu'ils étoient étrangers. Louis , l'aîné des Carache , avoit étudié les chefs-d'œuvre du Corrège , dont il imitoit , quoique foiblement , la grandiosité des formes & des masses. Il fut le maître de ses cousins , Annibal & Augustin Carache , qui , à un talent naturel , joignirent l'étude des ouvrages d'un bon style ; mais qui , en même tems , s'appliquèrent à travailler avec prestesse ; c'est pourquoi

les premiers ouvrages d'Annibal sont de bon goût , mais chargés & peu raisonnés. Il améliora son style en étudiant les ouvrages du Corrège ; cependant comme son talent tenoit plus de l'artisan que de l'artiste , il se contenta d'imiter en partie l'apparence de son grand modèle , sans chercher à pénétrer dans les causes de son style : voilà pourquoi il ne put jamais acquérir ni la grace , ni la délicatesse , ni la suavité du Corrège. Il rendit néanmoins un grand service à l'art , en traçant une route nouvelle & plus facile pour arriver au goût ; ses prédécesseurs , qui avoient acquis une grande facilité , ayant donné dans des compositions bizarres & extravagantes.

Pendant qu'Annibal se trouva à Venise , il y étudia la manière de Paul Véronèse , qu'il imita en partie ; mais lorsqu'il vit à Rome les ouvrages de Raphaël & les statues antiques , il adopta tout de suite un autre style. Il modéra la fougue de son génie , châtia la caricature de ses formes , & chercha à imiter la beauté du caractère antique. Cependant il conserva toujours une partie du style du Corrège , pour ne pas trop s'écarter de la grandiosité. En un mot , il acquit alors des talens qui lui ont mérité le premier rang après les trois grandes lumières de la peinture.

Louis Carache se rendit aussi à Rome , pour aider son frère Annibal à peindre la galerie Farnèse ; mais s'étant aperçu qu'il étoit plus difficile de satisfaire les connoisseurs de Rome que ceux de Bologne , il retourna dans sa patrie , où il entreprit les tableaux du couvent de S. Michel-aubois , dans lesquels il employa un style plus raisonné & de meilleur goût , & fit voir l'estime qu'il faisoit de Raphaël ,

phaël ; en employant dans l'un de ses sujets la Sapho du Parnasse au Vatican.

C'est donc aux Carache que nous devons le rétablissement de la peinture. De leur école sortirent le célèbre Guide , artiste d'un mérite supérieur , que son pinceau facile & élégant auroit placé à côté de Raphaël , s'il avoit eu de meilleurs principes ; le Dominicain qui s'attacha davantage aux formes de l'antique , & dont les ouvrages nous font voir qu'il s'étoit particulièrement appliqué à étudier le Laocoon & le Gladiateur ; Lanfranc , d'un génie fertile , qui eut pour objet principal la distribution des masses & les mouvemens des ouvrages du Corrège , sur-tout de ceux de la coupole de la cathédrale de Parme , mais dont il ne prit cependant que les apparences & non les causes philosophiques de l'art ; l'Albane qui étudia les formes de l'antique , & dont le style est si agréable & si plein de grace. En un mot , aucun des disciples des Carache ne peut être accusé d'avoir manqué de goût.

Le style du Guerchin est original. Ce peintre eut une grande connoissance du clair-obscur ; & s'il avoit mis plus de noblesse dans ses ouvrages , il auroit pu se placer à côté du Guide.

Le même esprit qui inspira les Carache en Italie , produisit des peintres de mérite dans plusieurs autres pays de l'Europe. En Espagne , l'art de la peinture commença à fleurir sous le règne de Charles V & de Philippe II , par les causes dont nous avons parlé plus haut ; sur-tout par les grands ouvrages que ce dernier monarque fit exécuter. Mais ce fut un malheur pour l'Espagne qu'à cette époque la peinture se trouvât déjà corrompue par les

caricatures & par le style maniéré ; & comme la plus grande partie des peintres qui passèrent en Espagne étoient de l'école Florentine , qui s'étoit toujours distinguée par le dessin & par une certaine austérité sombre , ce goût se fixa tellement en Espagne , qu'il y dura jusqu'à ce que les Espagnols virent les ouvrages de Rubens , qui furent tellement goûtés par le grand nombre , qu'on s'appliqua avec ardeur à les imiter ; de sorte qu'il se forma un singulier style mixte , de la manière de ce maître & de celle de ses imitateurs.

Le seul Diègue Velasquez dédaigna de suivre la route de l'imitation , & s'éleva par son talent extraordinaire à un style qui lui fut propre. En s'appliquant à imiter scrupuleusement la nature & en étudiant les raisons des choses ainsi que les effets du clair-obscur , il parvint à avoir une touche fière & hardie , en ne faisant , pour ainsi dire , qu'indiquer les choses qu'il voyoit dans la nature , sans les décider , ni les copier. Malgré ces principes , comme Velasquez , & moins encore les autres peintres de l'école Espagnole , n'avoient point d'idées exactes du mérite des ouvrages des Grecs , ni de la beauté , ni de l'idéal , ils ne firent que se copier les uns les autres , & leur plus grand talent fut de bien imiter la nature , mais sans choix ; de manière qu'on ne peut les regarder que comme de simples copistes de la vérité.

Quelques Flamands , comme je l'ai dit , passèrent en Italie & s'élevèrent à un certain degré de perfection ; mais le grand nombre , plus frappés de l'utile qu'animés de l'amour de la gloire , s'adonnèrent à peindre de petits tableaux de chevalet , tant le paysage que la nature

morte & d'autres objets semblables. Rubens parut enfin , & déploya un talent supérieur. Ce peintre , ayant étudié les ouvrages du Titien à Venise , tacha de l'imiter , mais en prenant une route plus facile ; & cherchant à captiver les yeux , il chargea tous ses objets , quelque degré de beauté qu'eussent ses modèles ; & cela d'autant plus qu'il n'avoit pas , comme le Titien , des idées simples & distinctes des choses : ce qui fut cause qu'il sortit des limites d'un juste contour & s'écarta de la vérité. Il eut cependant le même mérite que les Carache ; c'est-à-dire , qu'il fut le chef de l'école Flamande , laquelle n'avoit pas , avant lui , un caractère décidé qui lui fût propre.

Antoine Van Dyk , qui parut à-peu-près dans le même-tems , fut plus ami du vrai , particulièrement dans ses portraits , partie dans laquelle il mérite le premier rang après le Titien ; il fut même plus élégant que celui-ci dans ce qu'on appelle accessoires. Tous les autres maîtres Flamands méritent également de l'estime , selon qu'ils se sont plus ou moins approchés du talent de ces deux maîtres.

En France on commença à connoître l'antique par les ouvrages que François I y apporta d'Italie & par ceux qu'il fit faire à Fontainebleau , par Rosso , par Primatice & par Nicolas dell' Abate. Cependant malgré ces secours les arts ne firent que de foibles progrès dans ce royaume , à cause des guerres civiles qui durèrent jusqu'au règne de Louis XIV ; & quoique Rubens y eût déjà peint la galerie du Luxembourg , le petit nombre d'ouvrages

antiques qui se trouvoient en France , préservèrent cette nation du style de ce maître. La culture des belles-lettres & les traductions qu'on donna des auteurs Grecs , enflammèrent les artistes François du desir d'imiter les ouvrages des anciens , & d'aller les étudier à Rome. De sorte que s'il ne se forma , pendant long-tems en France aucun peintre d'un talent supérieur , il ne s'y introduisit pas non plus aucun style vicieux. Enfin , parmi le grand nombre qui se rendirent en Italie , le Pouffin fut celui qui se proposa d'imiter en tout le goût antique auquel il auroit véritablement atteint , s'il n'eut pas rencontré des obstacles dans les mœurs & le costume de son siècle. L'habitude de peindre à l'huile des tableaux de chevalier l'empêcha d'agrandir son style & de faire des ouvrages aussi bien raisonnés que ceux des premiers peintres d'Italie ; mais en ne considérant ses productions que comme des ébauches ou des esquisses , on peut les regarder comme excellens.

Après le Pouffin , on doit placer immédiatement Charles le Brun , qui passa de même en Italie pour étudier les chefs - d'œuvre qu'on trouve dans ce pays. Ce peintre , doué d'un esprit vif & d'une invention heureuse , fut à même de déployer ses talens dans les grands ouvrages dont il fut chargé par Louis XIV. On peut de même regarder comme de bons peintres , Mignard , le Sueur , Bourdon & plusieurs autres qui fleurirent en France ; jusqu'à ce que les artistes de ce pays abandonnèrent enfin les bons principes & l'étude réfléchie des grands maîtres ; lorsque quelques hommes de talent , auxquels on a donné le nom des *Spirituels* , tels que Jouvenet &

Coypel fortirent des limites du beau & du bon , en chargeant l'un & l'autre , & en cherchant plus à plaire aux yeux qu'à satisfaire l'esprit.

Qu'on ne soit pas surpris que cela ait eu lieu en France , puisqu'en Italie même on s'est écarté du bon goût de l'école des Carache. Qui est-ce qui du tems de Michel Ange auroit pensé qu'il seroit sorti de l'école Toscane un Giovanni di San Giovanni, peintre d'un très-heureux génie, mais si éloigné du bon style ? Qui sur-tout se seroit imaginé que Pierre de Cortone auroit renversé toutes les idées de l'art en Italie , en négligeant l'étude des grands principes qui jusques à son tems , avoient servi de fondement à la Peinture , & en se bornant uniquement à composer pour séduire les yeux des spectateurs ? Dans ce même tems , on vit à Rome André Sacchi , peintre qui posséda le même goût & la même facilité que Pierre de Cortone , & qui donna l'exemple de ne faire , pour ainsi dire , que des ébauches , en indiquant seulement les idées des choses , sans leur donner un caractère décidé.

Les écoles de Rome & de Florence changèrent alors de méthode. Celles de Bologne & de Lombardie s'éteignirent insensiblement : à l'Albane succédèrent Cignani & Ventura Lamberti ; & ceux-ci furent , à leur tour , suivis de Franceschino , de Joseph del Sole & du fantasque Crespi , qu'on peut regarder comme le dernier. A Venise la peinture tomba tout-à-coup après le Giorgone , le Titien , Paul Veronèse & le Tintoret ; à cause que les successeurs de ces maîtres ne travaillèrent qu'à parvenir à une grande facilité , sans chercher à posséder les principes fondamentaux de l'art & cette perfection qui a rendu les

premiers si célèbres ; de sorte que cette école ne s'est uniquement occupée que de ce qu'on appelle le goût.

Rome eut un sort plus heureux , parce qu'André Sacchi fut suivi de Carle Maratte , son disciple , qui s'appliqua avec zèle à dessiner les ouvrages de Raphaël au Vatican , & par ce moyen , prit dès son enfance l'amour du beau & un dessin correct ; mais le goût général de son siècle ne lui permit point d'adopter entièrement le caractère de Raphaël. L'occasion de peindre sans cesse des Madonnes & des tableaux d'autel le portèrent à se former un goût mixte de ceux des Carache & du Guide ; & c'est par ce goût qu'il soutint la peinture à Rome qui n'y tomba pas comme ailleurs.

Tandis que cela se passoit à Rome , Lucas Jordans formoit à Naples une nouvelle école. Il commença par se former sous Ribera , & se rendit ensuite à Rome , où il étudia rapidement les ouvrages des Carache & de leur école , & finit par adopter le style de Cortone. Muni de ces richesses , il retourna à Naples , où il reçut de si grands encouragemens qu'il y forma , comme nous l'avons dit , une école , de laquelle sortirent Solimène & plusieurs autres maîtres ; & comme dans ce tems-là , on manquoit à Rome de bons peintres , un des disciples de Solimène , appelé Sébastien Conca , y apporta cette manière de peindre , & des principes plus faciles que bons , par lesquels la peinture finit de tomber tout-à-fait.

C'est donc par cette route que ce bel art s'est totalement dégradé de nos jours ; car quoique différens maîtres aient possédé quelques parties , ils n'ont dû ce foible talent qu'à une pratique purement mécanique ,

plutôt qu'à des principes & à des règles fondés sur la raison. On peut dire qu'en général les artistes sont les adulateurs des yeux des amateurs, & que ceux-ci ont corrompu leur goût & leurs idées par les ouvrages des dernières écoles.

Il faut avant de finir que je dise quelque chose de l'architecture, qui est la sœur des deux autres arts dont nous venons de parler. Je la considérerai sous deux points de vue différens, comme devant son origine à deux différentes causes, savoir la nécessité & le plaisir de l'imitation. Au commencement, l'architecture ne pouvoit pas être mise au rang des beaux-arts, mais seulement parmi les arts mécaniques; car le soin de se garantir des injures du tems & l'art de construire des bâtimens solides n'ont rien de commun avec la beauté; & en effet, nous voyons qu'à cet égard les édifices des Egyptiens, des Arabes & des Goths ne le cèdent pas à ceux des Grecs & des Romains. Mais qui est-ce qui osera dire qu'ils soient aussi beaux? Quant à l'origine de cet art, il paroît certain qu'il a été inventé & porté à sa perfection en différens pays, suivant la nature de leur climat, les matériaux propres à ces contrées & le besoin des peuples qui les habitent.

Dans les climats chauds & dépourvus d'arbres, la nature a offert pour retraite aux hommes le sein des montagnes & les cavernes; & dans les pays froids elle leur a donné des forêts; ce qui dans les premiers aura fait naître l'idée de se former des grottes, & dans les seconds celle de construire des cabanes. Il est naturel de croire que lorsque la population s'étendit davantage, les peuples

pasteurs songèrent à se faire des tentes, qui sont encore une autre espèce de fabrique. Jusqu'ici le besoin avoit réglé le plaisir de l'homme; mais l'esprit ne pouvant rester long-tems occupé de la même chose, on chercha bientôt à sortir de cet état; & comme nous desirons naturellement de trouver dans tous les objets quelque chose qui frappe & occupe nos sens & notre ame, on tâcha de donner à ces différentes pratiques d'architecture quelque grace; c'est-à-dire, d'y imprimer un certain je ne fais quoi, sans lequel les choses sont bien ce qu'elle doivent être, mais qui y donne un intérêt qui réveille notre attention, & nous porte, malgré nous, à la réflexion, comme on voit que l'ont fait toutes les nations, même les plus barbares, quoique sans goût & sans discernement. Il semble donc qu'il est naturel à l'homme de ne rien faire sans quelque cause qui le détermine.

Si nous remontons à l'origine de l'architecture, nous trouverons que cet art a pris naissance dans l'orient, par l'idée que donna aux hommes la vue des montagnes & des collines; de sorte qu'ils ammoncelèrent & entassèrent des pierres & de la terre pour leur asile, en se flattant d'égaliser par leur art la nature. Les vastes murailles qu'on éleva dans les premiers tems du monde n'étoient que des espèces de collines destinées à renfermer une portion de peuple, & formoient ces villes immenses dont parle l'histoire: la tour de Babylone même étoit une véritable montagne.

Les pyramides & les autres monumens qu'on admire encore en Egypte nous présentent les mêmes idées. Les Egyptiens imaginèrent, long-tems avant les Grecs, l'usage de faire servir les figures humaines & celles des animaux

animaux à soutenir les édifices ; en donnant , pour ainsi dire , de la vie aux pierres destinées à porter une partie des bâtimens. La forme de leurs colonnes n'avoit pas la moindre élégance , & peut-être même n'en employèrent-ils que lorsqu'ils eurent vu les ouvrages des Grecs. Dans les autres édifices de l'Asie , de la plus haute antiquité , on ne trouve de même aucune proportion élégante ; & l'on peut dire qu'il n'y avoit alors aucune espèce d'architecture , mais seulement un certain art de bâtir des maisons.

Les Grecs de l'Asie mineure furent les premiers qui donnèrent une forme à l'art , en employant la beauté dans la construction de leurs édifices. Vitruve & d'autres écrivains remontent dans leurs recherches à cette origine de l'art ; & en effet , on s'apperçoit facilement que l'idée des tentes & des cabanes s'est conservée jusque dans les plus magnifiques bâtimens ; mais comme l'architecture n'a point de modèle , ni de prototype dans la nature , il ne fut pas facile d'en trouver promptement les plus belles proportions ; & par ce défaut elle resta exposée aux caprices des hommes & aux circonstances des tems.

Les premiers Grecs , à qui la force parut la qualité essentielle de l'homme , cherchèrent à mettre de l'idéal dans la solidité. Lorsque les mœurs commencèrent à s'adoucir davantage & que les idées se développèrent mieux , ils connurent le beau , & donnèrent des proportions plus élégantes à leurs édifices. Mais comme la nature avoit doué ce peuple d'un esprit philosophique , ils ne passèrent point les justes limites & ne chargèrent point leurs ouvrages d'ornemens inutiles ; mais se tinrent toujours dans les bornes prescrites par la raison & par

le goût , sans lesquels il ne peut y avoir aucune beauté dans l'architecture. Cet art doit donc sa naissance au besoin de se garantir des injures du tems. Sa beauté consiste dans un caractère qui réponde au but qu'on s'est proposé , tant dans les formes que dans les ornemens, & ses limites doivent être réglées par la raison. Les Grecs dans leur meilleur tems observèrent toutes ces règles.

Les Romains qui formoient une nation plus opulente & plus fastueuse que les Grecs , mais dont le goût n'étoit pas si épuré , chargèrent l'architecture d'ornemens , la partagèrent en plus d'ordres & de divisions , s'écartèrent enfin de la belle simplicité & de la noble solidité , en interrompant les principaux membres par des contours tracés par le seul caprice. Lorsque , dans la suite des tems , les beaux-arts tombèrent dans un total oubli sous les empereurs Romains , uniquement occupés de la guerre , & quand , par les invasions des barbares , le bon goût disparut entièrement , l'on vit paroître l'architecture appelée Gothique ; non pas à cause que quelque hordé de ces barbares ait apporté en Italie un style particulier d'architecture ; mais parce que voulant imiter sans règles & sans principes les anciens édifices qu'ils avoient ruinés , en y mêlant leurs propres idées dictées par l'ignorance , ils s'écartèrent des loix du bon goût & des belles proportions de l'art.

Ce qui contribua encore grandement à la chute de l'art , ce fut la translation du siège de l'empire de Rome à Constantinople , & sa division en empire d'orient & d'occident. Dans des contrées , telles que la France & l'Allemagne ; que leur éloignement & leur peu de com-

merce avec la Grèce & l'Italie empêchèrent de connoître les principes de la belle architecture Grecque, il fut impossible de s'élever jusqu'au bon goût, de sorte que dans ces pays on alla guère au-delà des simples notions de l'art de bâtir. Dans la suite, & peut-être bien par le moyen de la religion & de quelques moines Grecs fugitifs, ces nations se formèrent quelques idées des édifices qui décoroient la ville de Constantinople, d'après lesquels ils construisirent des temples, en ne suivant toujours que les simples règles du mécanisme de l'art de bâtir. Enfin, en poussant plus loin cette pratique & en faisant consister tout le mérite dans la difficulté & dans la hardiesse de l'exécution, & non dans la pureté & l'élégance, on vit paroître les productions les plus bizarres & les plus contraires au bon goût; & c'est de cette sorte que le hasard donna naissance à ce genre d'architecture que, par abus, on appelle *Gothique*, mais qui est véritablement *Teudesque*, c'est-à-dire, qu'il a pris son origine en Allemagne.

Lorsqu'il se fut établi un nouvel empire en Allemagne, la grandeur de cette cour imposa, pour ainsi dire, aux autres nations le desir d'imiter ses modes & ses goûts. Et c'est de cette manière que la pratique d'architecture dont nous venons de parler fut adoptée par toute l'Europe & y dura jusqu'à ce que l'Italie, par son heureuse influence, fit disparoître la barbarie qui s'étoit introduite. Les Vénitiens furent les premiers, je crois, qui, en l'honneur de S. Marc, élevèrent un temple magnifique pour lequel ils se servirent d'un architecte Grec qui, quoiqu'imbu encore du goût barbare

de son siècle, ne s'est néanmoins pas livré à ces proportions extravagantes qu'on remarque dans les édifices Gothiques. Les arches & les coupoles ont déjà quelque chose de grand dans leur voussure, quoiqu'elles soient encore bien éloignées de la vraie beauté.

Enfin, les Florentins, guidés par Orcagna, commencèrent à abandonner ce mauvais style, & Brunelleschi fut le premier qui fit renaître en Italie le goût de l'architecture Grèce. Bramante & San Gallo en approchèrent un peu plus, & leur exemple engagea plusieurs autres artistes à étudier la bonne pratique. Michel-Ange lui-même s'appliqua à ce style Grec; mais le trouvant peut-être trop simple & trop resserré, pour son esprit vaste & fécond, il y porta des idées plus hardies & plus fières. Le magnifique temple de S. Pierre donna à ce grand homme l'occasion de bannir & de faire tomber dans un entier oubli les caractères du style Teudesque. San Micheli, Sanfovino, Palladio & Scamozzi embellirent les états de Venise, & répandirent par leurs talens dans toute l'Italie les principes du bon goût. C'est surtout à Palladio, à Scamozzi, à Serlio & à Vignoles qu'on doit beaucoup pour le grand jour qu'ils ont répandu sur l'art par leurs écrits.

C'eut sans doute été un grand bonheur si l'architecture avoit pu se maintenir au point où ces maîtres célèbres l'avoient portée; mais l'amour de la nouveauté & l'ambition des artistes de se distinguer comme inventeurs, leur firent bientôt adopter des caractères & des proportions bizarres, & au lieu de raisonner sur les idées de leurs prédécesseurs, qui avoient tiré l'art de la barbarie, ils

chargèrent parties sur parties , interrompirent les formes les plus essentielles , imaginèrent des contours mesquins & ridicules , & perdirent enfin entièrement de vue le bon caractère & la majesté des proportions ; de forte que ceux qui osèrent rester attachés aux bonnes règles , ne passèrent que pour des esprits étroits & bornés.

L'architecture demeura dans cet état jusqu'au tems du Bernin , lequel , malgré ses grandes licences , eut un style agréable. Pierre de Cortone se livra au caprice , & Borromini fut extravagant à l'excès. Depuis cette époque l'architecture n'a plus eu de principes fixes , & l'on s'est cru permis tout ce que l'exemple de ces maîtres sembloit autoriser ; ce qui donna naissance à une infinité d'inventions nouvelles , dont quelques-unes peuvent passer pour ingénieuses , mais sans qu'on ait vu paroître aucun ouvrage exactement pur & beau.



1871
The following is a list of the
names of the persons who have
been admitted to the
membership of the
Society since the
last meeting of the
Executive Committee.
The names are given in
alphabetical order.
The names of the persons
who have been admitted
to the membership of the
Society since the
last meeting of the
Executive Committee
are given in
alphabetical order.



M É M O I R E S

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÈGE.

M É M O I R E S

DE LA VIE DE

D'ANTOINE LÉONARD

DE LA VILLE

MÉMOIRES



M E M O I R E S

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÉGE.

LES notions que nous avons sur la vie du Corrège sont fort confuses & peu satisfaisantes. Il y a des écrivains qui disent qu'il naquit en 1490, à Corrège, ou dans un village proche de cette ville; d'autres prétendent, & avec plus de vraisemblance, qu'il ne vit le jour qu'en 1494. Son véritable nom étoit Antoine Allegri, qu'il a latinisé, en se servant de celui de *Laeti* pour la signature de ses tableaux; mais il a toujours été connu sous le nom de Corrège, qui est celui du lieu de sa naissance. On ne fait rien de ses parens. Il fut marié deux fois, & eut des enfans de ses deux femmes. De la première

Tome II.

T

naquit , à Corrége , Pompeo , ou comme d'autres l'appellent Pomponio ; à Parme il eut une fille en 1524 , & une autre en 1526. Sa seconde femme lui donna l'année suivante une troisième fille.

Il y a des écrivains qui mettent en doute le tems de sa mort ; mais il paroît certain qu'il mourut le 5 de Mars de l'année 1534 , à l'âge de quarante ans. Il y en a qui ont prétendu que le Corrége étoit né de parens fort pauvres & de basse extraction ; d'autres , au contraire , disent qu'il étoit d'une famille noble , fort riche , & qu'il laissa beaucoup de bien à son fils Pompeo : mais ni les uns , ni les autres n'ont fourni des preuves de ces assertions. Je regarde donc comme également faux ces deux extrêmes , & je pense qu'il a joui d'une certaine aisance pour le pays où il étoit , & le peu d'argent qui circuloit dans ce tems-là ; conjecture que je fonde sur l'espèce de monnoie avec laquelle on payoit ses ouvrages. Les auteurs qui ont écrit la vie du Corrége , l'ont comparé aux peintres célèbres qui vivoient alors à la cour des grands princes ou dans des villes opulentes , telles que Rome , Venise & Florence ; & ont par conséquent eu raison de plaindre son sort , en considérant le grand mérite de cet artiste. Mais cela ne prouve pas qu'il fut absolument réduit à un état misérable & précaire , & qu'il ne put pas vivre heureux dans une médiocrité philosophique , en se contentant du sort de ses concitoyens , & en aspirant à être meilleur & non pas , plus riche qu'eux. Mais ce qui est hors de doute , c'est qu'on ne voit point dans ses ouvrages ces signes d'économie & d'avarice qu'on apperçoit dans ceux de quel-

ques pauvres artistes qui ont cherché à s'enrichir : tous ses tableaux, au contraire, sont peints sur de bons panneaux, sur des toiles très-fines, & même sur cuivre; & tous sont finis avec étude & avec soin. Les couleurs dont il se servoit sont les meilleures & les plus difficiles à employer. Il faisoit entrer avec profusion l'outremer dans les draperies, dans les chairs & dans les sites, & par-tout fortement empâté; ce qu'on ne voit pas dans les ouvrages d'aucun autre peintre. Il employoit les laques les plus fines, ce qui fait que la couleur s'en est bien conservée jusqu'à nos jours; & ses verts sont si beaux, qu'on ne peut rien voir de plus parfait.

Mais que nous importe au reste que le Corrège ait été pauvre ou riche. Il n'est pas moins constaté par ses ouvrages qu'il doit avoir reçu une bonne éducation; & ce que dit le père Orlandi paroît très-vraisemblable, savoir, que le Corrège étudia la philosophie, les mathématiques, la peinture, l'architecture, la sculpture, enfin, toutes les espèces de connoissances; & qu'il étoit d'ailleurs en relation avec les plus célèbres professeurs de son tems. En effet, on remarque dans ses principaux ouvrages un esprit cultivé & même poétique; comme, par exemple, dans son tableau de l'Education de l'Amour, où il a représenté Vénus avec des aîles & un arc, pour faire comprendre que la mère de l'Amour, qui gouverne les cœurs, a une origine céleste. La même allégorie gracieuse se retrouve dans toutes ses autres compositions, ainsi que nous le verrons en faisant la description de ses ouvrages.

Dans ce tems-là fleurissoit à Modène, suivant Vedriani,

une académie de peinture & de sculpture , qui a produit quelques bons artistes , parmi lesquels se sont distingués François Bianchi , surnommé *le Frari* , & Pellegrino Munari , connu sous le nom de *Pellegrino de Modène*. Le Corrège commença par apprendre la peinture de ce Bianchi , & passa ensuite à l'école d'André Mantegna. Il y a sans doute aussi étudié l'architecture , ainsi qu'on peut s'en appercevoir par ses ouvrages ; & c'est sous ce maître qu'il acquit le goût du beau & du grand. Suivant la louable coutume de ce tems-là , il s'appliqua de même à la sculpture ; mais j'ignore s'il a jamais su employer le ciseau sur le marbre ; quoiqu'il soit certain qu'il a travaillé le stuc , puisqu'on conserve dans l'église de Sainte Marguerite , à Modène , une Descente de croix d'Antoine Begarelli , sculpteur Modénois , grand ami du Corrège , qui en a fait trois figures de sa main. Je ne fais cependant pas si c'est Begarelli qui a appris du Corrège , ou si c'est celui-ci qui fut le disciple du premier , ou bien s'ils ont étudié ensemble cet art. Ce qu'il y a de certain , c'est que cet ouvrage est le meilleur de Begarelli , qui en fit ensuite plusieurs autres , jusqu'en 1555. Vedriani nous apprend aussi que Begarelli aida , de son côté , le Corrège , en faisant les modèles pour son célèbre ouvrage de la coupole de Parme : ce qui nous prouve que Begarelli fut employé par le Corrège , qui , par conséquent , ne devoit pas être aussi pauvre qu'on le prétend généralement ; puisqu'il faisoit travailler & payoit un sculpteur , qui , dans ce tems-là , jouissoit de la plus grande réputation dans la Lombardie , & dont Michel-Ange faisoit beaucoup

de cas. Je ne prétends néanmoins pas que le Corrège ait été fort riche ; on est libre sans doute de penser sur ce sujet ce qu'on trouvera bon ; mais je ne connois aucun peintre de notre tems qui soit en état de payer un bon sculpteur pour faire les modèles nécessaires pour un ouvrage aussi considérable que celui de la coupole de Parme.

Les ouvrages auxquels le Corrège a mis son nom & la date de leur exécution sont fort rares ; ce qui fait qu'il est très-difficile de fixer l'époque à laquelle il commença à donner les productions de son premier style. Parmi les tableaux, qui de Modène passèrent à Dresde, il n'y en a qu'un seul avec son nom, mais sans date ; dans lequel on remarque le style de ses maîtres, ainsi que je le dirai plus bas. Il n'y a non plus aucun ouvrage considérable de lui qui puisse nous apprendre par quelle route il est parvenu à abandonner la manière sèche de ses maîtres, & comment il a acquis ce style noble & grand qu'il a toujours employé dans la suite.

Comme personne jusqu'à présent ne nous a instruit des études que le Corrège a faites, ni par quels moyens ce grand artiste a atteint à un si haut degré de perfection dans son art, qu'il me soit permis de faire sur cela quelques conjectures.

Nous savons que Pellegrino Munari, ayant appris le nom célèbre que Raphaël avoit acquis, se détermina à aller étudier sous ce grand maître, & se rendit, pour cet effet, à Rome. Lorsque Pellegrino prit cette résolution, le Corrège étoit encore à Modène, où il entendit de même les éloges qu'on donnoit à Raphaël & à

Michel-Ange. Se pourroit-il donc qu'il ait moins aimé son art & la gloire que Pellegrino ? Cela n'est pas croyable, si l'on examine bien ses ouvrages qui nous prouvent que, dès le commencement de ses études, pour ainsi dire, il fut supérieur à ses maîtres; & si l'on considère d'ailleurs combien rapidement il passa de son premier style à son second, & que peu satisfait de se voir l'égal de plusieurs célèbres artistes de son tems, & supérieur à tous ceux de son pays, il abandonna néanmoins ce style, & entreprit, par de nouvelles études & une plus profonde méditation, de changer presque entièrement l'art de la peinture. Cela supposé, je suis porté à croire que le Corrège a passé à Rome, & qu'il y a étudié les ouvrages de Raphaël, & plus encore ceux de Michel-Ange; mais qu'étant d'un caractère doux & modeste, il s'y occupa uniquement de son art, sans se livrer aux plaisirs de la société & sans faire la connoissance des autres peintres; ce qui sans doute est la cause qu'il ne s'est assujetti au style de personne, & qu'il n'a imité aucun de ses contemporains, en prenant le beau par-tout où il le trouvoit.

On dira peut-être qu'on ne fait pas si le Corrège a jamais été à Rome; mais je répondrai que cette ignorance ne prouve pas qu'il ne s'y est point rendu; puisque nous voyons tous les jours plusieurs personnes dont la conduite n'est connue que du moment qu'elles ont commencé à jouir d'une certaine réputation; & ordinairement on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y professent leur art, sans s'inquiéter des étrangers qui n'y vont que pour étudier. Il est donc probable que le Corrège a été du nombre de ces derniers:

probabilité qui acquérera plus de force encore par les raisons que je déduirai dans la suite.

Il paroît incroyable que le Corrège n'ait pas joui d'une certaine réputation dans sa patrie & dans les provinces voisines, ainsi que quelques écrivains le font comprendre, tandis qu'il fut chargé des ouvrages les plus considérables de son tems. La première coupole qui fut peinte, c'est celle de S. Jean, à Parme, & c'est le Corrège qui en fut chargé, & qui exécuta cet ouvrage en 1522; la seconde est celle de la cathédrale de la même ville, que le Corrège peignit aussi en 1530. Ces grands ouvrages, dont l'exécution lui fut confiée, nous prouvent qu'il étoit regardé comme le meilleur peintre de son pays. Il est à croire aussi que, s'il ne s'étoit point acquis un grand honneur par le premier, on ne l'auroit pas chargé de faire le second, pour lequel on auroit cherché un autre peintre; d'autant plus qu'il ne manquoit point alors de bons artistes, ni à Venise, ni dans la Lombardie même. A quoi il faut ajouter ce que dit Ruta, savoir, qu'après qu'il eut fini la seconde coupole, le Corrège reçut pour solde de son paiement cent soixante-dix écus d'or en monnoie de cuivre, & qu'avec cette somme il retourna à pied chez lui, ce qui lui causa la maladie dont il mourut à l'âge de quarante ans & sept mois. Le prix qu'on lui donna pour avoir peint cette coupole doit donc avoir été beaucoup plus fort que la somme qu'il emporta avec lui; puisque, pour un ouvrage aussi considérable que celui-là, il est aussi nécessaire qu'établi de donner des à-comptes pendant le tems que l'artiste est occupé de ce travail. Le Corrège n'a donc

pas été si mal payé pour cet ouvrage, si l'on considère le tems, le pays & la valeur qu'avoit alors l'argent; sur-tout, si l'on y compare le prix que furent payés à Raphaël (le peintre le plus richement récompensé de son siècle) les loges du Vatican, pour chacune desquelles il reçut douze cents écus d'or.

On peut remarquer encore que Vasari rapporte, que le duc Frédéric de Mantoue voulant faire présent de deux tableaux à l'empereur Charle-Quint, à l'occasion de son couronnement à Bologne, en 1530, il pensa au Corrège pour les faire exécuter. Ce peintre devoit donc être un artiste fort estimé, puisqu'un prince, amateur des arts, le préféra à Jule Romain, qu'il avoit à son service; tandis que d'un autre côté l'empereur pouvoit disposer du talent du Titien: ce qui fait croire que le duc ne choisit à cette occasion le Corrège, que pour donner un plus grand mérite au présent qu'il vouloit faire, & pour mieux satisfaire le goût du monarque.

Je conclus donc de tout ce que je viens de dire, que quoique les mémoires sur la vie du Corrège soient fort peu satisfaisans, on peut néanmoins assurer que cet artiste avoit reçu une très-bonne éducation, qu'il fit toutes les études nécessaires pour son art, & que ses ouvrages sont les productions d'un génie sublime, délicat & éclairé; car tous ceux qui professent l'art, & ceux mêmes qui n'en ont que de légères notions, seront forcés de convenir que, sans les qualités dont nous venons de parler, le Corrège n'auroit pas pu faire d'aussi belles choses que celles qui nous restent de lui. S'il ne fût pas riche, il faut alors convenir qu'il fût bien généreux, pour avoir travaillé
avec

avec aussi peu d'économie qu'il l'a fait ; enfin , il me semble qu'il a principalement cherché à acquérir une grande réputation. Au reste , il importe peu qu'il fût noble ou roturier , aisé ou dans le besoin , puisqu'on fait qu'il a été un grand artiste , & que ses ouvrages sont faits pour nous plaire & nous instruire. Pour cet effet , j'ai recueilli toutes les notions que j'ai pu trouver touchant ses productions , dont je vais faire la description ; & quoiqu'il m'en échappera peut-être quelques-unes , celles que je citerai suffiront pour donner une idée du talent supérieur avec lequel il a exécuté , pendant une courte vie , tant de merveilles de l'art , qu'il nous faudroit , pour en faire bien connoître les beautés , plus de tems que n'a vécu cet artiste célèbre.

Il y a en France quelques tableaux du plus beau style du Corrège , entr'autres , les deux dont le duc de Mantoue fit présent à Charles-Quint , & que le duc d'Orléans acheta des héritiers du duc de Bracciano : l'un est une Leda , & l'autre une Danaë. L'empereur avoit fait placer ces deux tableaux dans le palais impérial à Prague , où ils restèrent jusqu'à la fameuse guerre de trente ans , que cette ville ayant été saccagée par les Suédois , Gustave Adolphe les fit transporter à Stockholm *. Après la mort

* Ce fut le 15 juillet 1648 , que le comte de Koningsmark , général Suédois , prit la ville de Prague ; & c'est après le siège de cette ville , qu'on fit transporter à Stockholm les plus beaux tableaux du superbe cabinet que l'empereur Rodolphe II avoit formé dans cette ville , ainsi que nous l'apprend Puffendorff , (*Rerum Suec.* , liv. XX , §. 50). La reine Christine , qui , avant de quitter

de ce roi , les deux tableaux du Corrège restèrent , avec plusieurs autres , dans l'oubli , pendant la minorité de la reine Christine , jusqu'à ce qu'un ambassadeur de France , qui en favoit l'histoire , en fit la recherche. On les trouva en effet , mais ils servoient de contrevents aux fenêtres d'une écurie. On les remit alors dans le meilleur état possible ; & la reine , qui en reconnut tout le mérite , les fit transporter avec elle à Rome , comme des ouvrages précieux , après avoir préalablement obtenu du pape la permission de les faire sortir de cette ville quand bon lui sembleroit. Après la mort de Christine , ces deux tableaux passèrent entre les mains de don Livio Odescalchi , avec plusieurs autres curiosités d'un grand prix , qui lui furent laissés par cette reine , & qu'il conserva soigneusement ;

la Suède , possédoit plus d'érudition scholastique que de goût , fit couper quelques-uns de ces tableaux en plusieurs pièces , pour en ajuster les têtes , les mains & les pieds aux plafonds de sa chambre & de sa salle d'audience , en y faisant peindre le reste des corps ; de la même manière que , suivant Pline , (*Hist. nat.* , liv. XXXV , ch. 10) , on a vu l'empereur Claude faire couper la tête d'un tableau d'Apelle , représentant Alexandre , pour y substituer celle d'Auguste. Les tableaux qui échappèrent à cette barbarie passèrent à Rome avec la reine Christine , qui en augmenta le nombre pendant le séjour qu'elle fit dans cette ville. A sa mort cette collection passa entre les mains de Livio Odescalchi , neveu d'Innocent XI ; & dans la suite M. le duc d'Orléans en fit l'acquisition au nombre de deux cents cinquante (parmi lesquels il y en avoit onze du Corrège) , pour la somme de 90,000 écus Romains , ou 472,500 liv. argent de France. *Note du Traducteur.*

mais ses héritiers vendirent la plupart de ces précieux effets: Philippe V , roi d'Espagne , acheta les statues , & le duc d'Orléans , régent de France , les tableaux. Après la mort de ce dernier ces tableaux passèrent au père de M. le duc d'Orléans actuel , qui , par un esprit de rigorisme , les fit mutiler en sa présence , afin d'être certain qu'on n'éluoit point son ordre. Il fit brûler entr'autres la tête d'une Io , magnifique ouvrage du Corrège , qui lui parut la plus expressive. Les morceaux qui restoient de ce tableau furent rassemblés par Charles Coypel , premier peintre du roi de France ; & après sa mort un autre peintre François y fit une nouvelle tête. Dans cet état ce tableau passa entre les mains d'un financier à la vente duquel le roi de Prusse l'acheta fort cher. On prétend que le tableau de Léda a eu le même sort que celui de la Io *. On ignore si la Danaë subsiste encore ; du

* On ne fait si le tableau de la Io a eu le sort que dit M. Mengs ; du moins ne se trouve-t-il plus dans la galerie du Palais-Royal. Mais on fait , à n'en point douter , que la tête de la Léda a été coupée du tableau , par ordre de M. le duc d'Orléans. M. Pasquier , qui avoit fait l'acquisition de ce chef-d'œuvre ainsi mutilé , fit proposer à M. Carle Van Loo & à M. Boucher d'y rétablir une autre tête , ce que ces deux artistes refusèrent par modestie , craignant sans doute de se mettre en parallèle avec le Corrège. Un peintre , nommé *Deslyen* , peu connu , mais qui avoit beaucoup étudié le Corrège , se présenta alors pour faire ce que Van Loo & Boucher n'avoient osé entreprendre , & eut le bonheur de bien réussir. Ce tableau de Léda a quatre pieds dix pouces & demi de hauteur , sur cinq pieds onze pouces de largeur ; les figures sont à-peu-près grandes comme nature. Il y a plusieurs copies de ce tableau , dont Du Change a fait la

moins est-elle si bien gardée , que personneⁿⁱ, à ce qu'on prétend , ne peut parvenir à la voir *.

La Léda est plutôt un tableau purement allégorique qu'une simple représentation de la fable. La figure principale représente une nymphe avec un cygne sur elle , qui paroît vouloir approcher son bec de sa bouche. Elle est assise sur le bord de l'eau , dans laquelle trempe le bout de son pied gauche. Comme la fable nous apprend que Jupiter se transforma en cygne , pour jouir de Léda , le tableau dont nous parlons ici a toujours été connu sous ce nom. Mais à la droite de cette nymphe on en voit une autre fort jeune ; laquelle , avec un air d'innocence , semble vouloir repousser un autre cygne , qui l'assaillit en nageant dans l'eau où cette nymphe se trouve aussi jusqu'à mi-cuisse. Plus loin on voit une troisième nymphe plus grande , occupée à se faire habiller , & qui regarde avec attention un autre cygne qui prend son vol près d'elle , & qui semble être parti de l'endroit où elle est : l'air de cette nymphe annonce la joie & la satisfaction. Dans le lointain il y a une demi-figure de femme , d'un certain âge & drapée , dont l'expression est celle du chagrin. A la gauche de la figure principale est un grand cupidon , qui , avec beaucoup de grace , touche une lyre antique , tan-

gravure avec beaucoup de goût ; mais étant tombé , vers la fin de sa vie , dans la dévotion , cet artiste se repentit d'avoir gravé ce sujet , & taillada cruellement la planche , laquelle cependant a été assez bien rétablie. *Note du Traducteur.*

* Ce tableau de Danaë se trouve encore dans la galerie du Palais-Royal , & peut s'y voir tous les jours ; il est même supérieurement bien conservé. *Note du Traducteur.*

dis que deux autres petits amours sonnent de la conque. Tout cela est représenté avec cette grace qui n'appartenoit qu'au Corrège seul. Le site est un bois ombragé de plusieurs espèces d'arbres ; & sur la ligne de terre est un petit lac , d'une eau aussi pure que le cristal , & qui parcourt la partie du tableau où les nymphes sont placées. Tout est agréable & d'un style poétique dans ce chef-d'œuvre , qui nous fait voir les différentes situations de l'amour.

Le tableau de Danaë représente véritablement cette fable , mais d'une manière tout-à-fait poétique. On y voit la fille du roi d'Argos assise avec grace sur un lit. Un grand amour ailé , ou peut-être un hymen , soutient d'une main la draperie qui couvre le corps de Danaë , & qui sert à recevoir la pluie d'or , dans laquelle Jupiter s'est transformé. De l'autre main il fait remarquer la beauté de ces gouttes de pluie , que la nymphe regarde avec une complaisance & une satisfaction très-expressives. Près du lit sont deux amours qui , en badinant , essayent sur une pierre de touche , l'un une de ces gouttes d'or , & l'autre la pointe d'une flèche ; ce dernier paroît être d'un caractère plus robuste que l'autre ; sans doute pour nous apprendre que l'amour est produit par la flèche , tandis que l'or le détruit. Ce tableau est plein de grace ; l'hymen a la physionomie la plus heureuse qu'on puisse voir , & la figure est dessinée avec une élégance qui n'a jamais été surpassée par aucun artiste moderne. Le clair-obscur de ce tableau est surprenant ; & quoiqu'une partie du corps de l'hymen se trouve peu éclairée , cette partie est néanmoins si claire , & les reflets en sont si

beaux, qu'on ne s'apperçoit pas qu'elle soit dans l'ombre, qui néanmoins est très-forte, mais qui, en même tems, donne plus de relief aux cuissés, qui reçoivent la lumière, particulièrement la gauche; de sorte que la figure paroît comme détachée du tableau. La tête de Danaë est une copie de celle de la Vénus de Médicis, & le peintre lui a donné la même espèce de coëffure. Le Corrège lui a seulement imprimé l'expression nécessaire au sujet, & un caractère un peu plus jeune*.

Le tableau de Io est de la même beauté. La figure de Io est représentée par le dos; sans doute pour éviter l'attitude trop érotique, qui auroit pu blesser la modestie si on l'avoit vu en face. D'ailleurs, comme Jupiter est représenté sous la forme d'une nue, toute autre attitude auroit nécessairement nui à la grace de la figure de Io; de sorte qu'il n'est pas possible de rendre mieux un pareil sujet. Je ne dis rien de l'expression, qui n'offre d'autre défaut que celui d'être trop parfaite: car la tête, aussi bien que le dos, une main & les pieds, qui sont les parties seules qu'on voit de la figure, expriment avec la plus grande énergie l'action qui fait le sujet du tableau. Le Corrège, après avoir rempli les talens du peintre, a pensé à ceux du poëte, en plaçant aux pieds des figures un cerf occupé à boire, pour faire comprendre le desir de Jupiter de satisfaire l'ardeur de l'amour.

* Du Change a aussi gravé ce tableau, peint sur toile, haut de quatre pieds dix pouces & demi, large de cinq pieds dix pouces. Les figures sont grandes comme nature. *Note du Traducteur.*

Il y a un double de ce tableau du Corrège dans la galerie de Vienne , avec un autre de même grandeur , dans lequel ce peintre a représenté l'Enlèvement de Ganymède ; ouvrage plein de grace , & dont le payfage est de la plus grande beauté. On y voit les objets comme si l'on étoit placé sur le sommet d'une montagne , où est aussi le chien de Ganymède , qui paroît véritablement vouloir suivre son maître.

Dans la succession de don Livio Odescalchi , il y avoit un Cupidon adolescent , vu par le dos , occupé à se faire un arc d'un morceau de bois , dont le bout porte sur deux livres. Derrière lui sont deux enfans de demi-figure , qui semblent lutter ensemble , & dont l'un rit tandis que l'autre pleure : allégorie qui représente sans doute les peines & les plaisirs de l'amour *.

Tous ces tableaux sont dans la galerie de M. le duc d'Orléans , & viennent de la succession d'Odescalchi. Il y en a encore un dont je ne dirai rien ici , parce qu'il ressemble parfaitement à un autre dont j'aurai occasion de parler dans la suite. Je remarquerai seulement qu'il re-

* Ce tableau , qui est aussi dans la galerie du Palais-Royal , représente un garçon ailé , d'environ quinze ans. Quoiqu'il ait le dos tourné , on lui voit cependant le visage. C'est entre ses jambes , qui sont écartées , qu'on voit les deux enfans. Ce tableau a quatre pieds trois pouces de hauteur sur deux pieds quatre pouces & demi de largeur. La figure est de grandeur naturelle. *Note du Traducteur.*

présente Vénus & Mercure qui président à l'éducation de l'Amour *.

Le roi de France possède un autre tableau du Corrège qui a pour sujet les Epoufailles de Sainte Catherine, en demi-figures, de grandeur naturelle, avec S. Sébastien, & le martyre de ces deux Saints représenté dans le lointain. Ce bel ouvrage a toujours été dans la plus grande estime, ainsi que cela est prouvé par le grand nombre de copies qui en ont été faites, dont quelques-unes même par des maîtres célèbres. Ce tableau, ainsi que deux autres dont je vais parler, furent donnés par le cardinal Barberini au cardinal Mazarin, & ont cela de particulier, qu'ils sont peints en détrempe sur toile, avec des figures de quatre palmes de hauteur. Les deux tableaux dont il est question ici sont des sujets symboliques & poétiques, dont l'un représente la Vertu, & l'autre le Vice. Le premier nous offre la Vertu héroïque assise toute armée; à sa droite est une autre figure qui représente les quatre Vertus cardinales avec leurs symboles; savoir, un frein, une épée, une peau de lion, & un petit serpent entrelacé dans sa che-

* Ce tableau, peint sur toile, a quatre pieds neuf pouces de hauteur, sur trois pieds quatre pouces de largeur; les figures sont à-peu-près grandes comme nature. Mercure, nu avec son pétase & ses talonnières, est assis, & montre à lire à l'Amour qui est placé devant lui. Vénus céleste ailée, qui est à côté de lui, a le bras gauche appuyé sur le bord du pétase de Mercure, & le bras droit étendu, touchant de la main les ailes de l'Amour. Le fond est une roche entourée de petits arbres. *Note du Traducteur.*

velure. Du côté opposé est une troisième figure, qui d'une main tient un compas avec lequel elle mesure un globe, & de l'autre elle montre le ciel, donnant à connoître par-là les sciences nécessaires à l'homme, c'est-à-dire, la connoissance des choses célestes & terrestres. Dans le haut du tableau, quelques amours planent au-dessus de la Vertu, dont l'un paroît être la Victoire qui la couronne, & un autre la Renommée qui publie sa gloire. Toutes les têtes de ces figures sont pleines d'une grande grace, qui règne aussi dans tous leurs mouvemens. Un double de ce tableau, mais qui n'est pas fini, se trouve dans la galerie du prince Doria à Rome. Le pendant représente l'Homme sensuel enchanté par la Volupté, lié par la mauvaise habitude, & bourrelé par la syndérèse *.

Il y avoit à Rome un autre tableau de forme octogone, dans lequel le Corrège avoit répété les deux figures de la Science & de la Vertu de l'avant-dernier tableau que je viens de décrire: au milieu il y avoit un écusson avec quelques étoiles; mais il peignit ensuite par-dessus une espèce de champ; cependant on distinguoit toujours au-travers de cette nouvelle peinture celle qui s'y trouvoit en premier lieu. Ce tableau fut vendu à un marchand de Berlin qui le transporta avec lui dans cette ville.

J'ai entendu dire que dans la galerie de M. le duc d'Orléans il y a un petit tableau qu'on assure être du Cor-

* Ces deux tableaux ont été gravés par Picart le Romain, & ces gravures donnent une idée assez exacte des originaux.

rége , & qui a servi d'enseigne à une hôtellerie. Il représente un muletier conduisant son mulet *.

Le premier ouvrage que ce grand maître exécuta à Parme , fut la coupole de l'église de S. Jean des Pères Bénédictins , qu'il peignit à fresque , ainsi que les quatre corbeaux qui soutiennent les coins de la voûte & la tribune du grand autel. La coupole n'a point de lanterne , c'est-à-dire , d'ouverture par le haut , ni aucune fenêtre sur les côtés. Au milieu de la coupole le Corrège a peint un Christ dans sa gloire , suspendu en l'air , avec les douze apôtres au-dessous , assis sur des nuages. Ces apôtres sont nus , & d'un style si grand que cela passe l'imagination ; cependant les formes en sont belles , & ont servi de modèles aux Carache , particulièrement à Louis , dans les ouvrages duquel on s'apperçoit facilement qu'il s'est proposé de les imiter. Lorsqu'on examine attentivement cette coupole , on est porté à croire que le Corrège a vu les ouvrages de Michel-Ange.

Dans les lunettes il a représenté les quatre Evangé-

* Ce tableau représente un grand mulet chargé , suivi d'un autre plus petit , & conduit par un muletier , qui parle à un payfan qu'il paroît arrêter. Le fond est un paysage. Ce tableau , peint sur toile , a deux pieds un pouce & demi de hauteur , sur deux pieds dix pouces de largeur. Les figures ont un demi-pied de hauteur.

Il y a encore dans la galerie du Palais-Royal six autres tableaux du Corrège ; savoir , une Sainte-Famille , le Portrait du duc de Valentinois , fils d'Alexandre VI , la Vierge avec l'Enfant , appelée *la Vierge au panier* , à cause d'un panier de jonc qui s'y trouve un *Noli me tangere* , & deux études de têtes. *Note du Traducteur.*

listes avec les quatre Docteurs de l'église. Il semble que dans l'exécution de ces ouvrages il a cherché à imiter le style de Raphaël, ainsi que cela se reconnoît par la simplicité des draperies, par les attitudes & par les mouvemens; car on y voit une figure qui est dans la même attitude que le Socrate de l'Ecole d'Athènes, & une autre qui ressemble à l'un des auditeurs de la Prédication de S. Paul dans l'Aréopage, dans une tapisserie faite d'après Raphaël. Ceux qui veulent se convaincre de ce fait, & qui ne sont pas à même de voir ces tableaux, peuvent avoir recours aux gravures faites par Giovannini. Un S. Jean que le Corrège a peint à fresque sur la porte de la sacristie de la même église, tient beaucoup plus encore du style de Raphaël; sur-tout dans le caractère de la tête, qu'on prendroit plutôt pour un ouvrage de Raphaël que du Corrège, si elle se trouvoit seule sur quelque pan de muraille.

La tribune peinte par le Corrège fut démolie par les Bénédictins pour agrandir le chœur. Mais Annibal Carache se trouvant alors à Parme, ces moines lui firent copier ces peintures sur une même grandeur; & lorsque la tribune fut rebâtie, ils y firent recopier le tout par César Aretusi. Les copies du Carache furent achetées par la maison Farnèse, & sont aujourd'hui dans le cabinet de Capo-di-monte à Naples. Le groupe principal, qui représente la Vierge couronnée par J. C., fut coupé du mur, & se conserve dans la bibliothèque du duc de Parme. D'autres morceaux séparés passèrent entre les mains de différens particuliers. Il y en a, entr'autres, trois dans la maison du marquis Rondanini, à Rome,

qui, par la manière belle & facile avec laquelle ils sont exécutés, remplissent d'admiration tous ceux qui les voient de près. Suivant Ruta, le Corrège fit cet ouvrage en 1522.

On voit dans la même église de S. Jean, deux tableaux du Corrège, qui occupent les deux côtés de la cinquième chapelle à main droite. Celui qui est à la droite, en regardant l'autel, représente le Martyre de Sainte Placide & de Sainte Flavie, avec d'autres Saints. Ce qui mérite le plus d'attention dans ce tableau, qui, en général, est fort beau, c'est l'expression de la tête de la sainte, laquelle regarde le ciel d'un air si satisfait & si extatique, pendant qu'un bourreau lui perce le sein avec un estoc, qu'elle paroît ne pas redouter son martyre. Le sujet du tableau, en face de celui-ci, est le Christ mort avec la Vierge évanouie, soutenue par S. Jean. On voit que la mère de Dieu souffre toutes les angoisses de la mort. La Madeleine en pleurs aux pieds du Seigneur, est de la plus belle expression. Ces deux tableaux, peints sur de la grosse toile, sont d'un excellent coloris, bien empâtés, d'une grande vigueur, & semblent faits après la coupole. Ils sont d'ailleurs d'un style plus délicat, quoique moins fini que les autres ouvrages du Corrège qui se trouvent à Parme. Il paroît qu'Annibal Carache faisoit le plus grand cas du dernier de ces deux tableaux; car toutes les fois qu'il a eu à représenter un pareil sujet, il a fait usage de la même invention; il semble même, qu'en général, il s'est plus appliqué au style de cet ouvrage, qu'au plus sublime que le Corrège ait employé dans ses autres productions. Ce qui est assez naturel à

croire , parce que c'étoit celui qui étoit le plus facile à imiter ; mais il est d'un ton un peu foible & un peu enfumé.

Dans la première chapelle , à main gauche , en entrant dans l'église des pères *Rocchettini* , il y a un tableau d'autel sur panneau de la plus belle manière du Corrège & d'un grand fini. Il représente la Fuite en Egypte , connue sous le nom de *la Madonna della Scodella* , à cause que la Vierge tient une écuelle à la main. Le Corrège avoit coutume d'employer des idées poétiques , aussi bien dans les sujets sacrés que dans les profanes. Dans le tableau dont nous parlons , par exemple , il y a une figure qui n'est pas celle d'un ange , laquelle verse dans cette écuelle ou tase de la Vierge de l'eau d'un vase qu'il tient ; sans doute pour personnifier la fontaine , de la même manière que les anciens représentoient les fontaines & les fleuves ; mais il n'en a cependant pas fait une nymphe ou telle autre figure profane. Sur le dernier plan du tableau & dans l'endroit le plus apparent il y a un ange d'une expression & d'une grace merveilleses , & peut-être même trop grandes pour l'emploi dans lequel il est représenté , puisqu'il est occupé à attacher l'âne.

Dans l'église de l'Annonciation de la même ville , du côté gauche en entrant , on voit une peinture à fresque représentant l'Incarnation , qui a été fort endommagée en la transportant d'un autre endroit , qui a été démoli , dans le lieu où il est à présent ; car dans ces cas il arrive toujours que l'humidité & les fels de la chaux forment

sur la peinture à fresque un tarte qui la couvre entièrement, & qui en dégrade les couleurs.

Dans l'église de la *Madonna della Scala* il y a un tableau à fresque du Corrège, représentant la Vierge qui tient l'Enfant Jesus entre ses bras, de demi-figure; mais il est fort enfumé, &, pour ainsi dire, entièrement gâté*.

Le célèbre tableau du Corrège, qu'on admire aujourd'hui dans l'académie de Parme, étoit autrefois dans l'église de *S. Antonio del Fuoco*. L'éloge qu'en a fait Annibal Carache, & qu'on peut lire dans une de ses lettres, imprimées dans le recueil dont M. Bottari est l'éditeur, devroit suffire, venant d'un aussi grand peintre. ** Je ne puis cependant m'empêcher d'en dire ici quelque

* Ce superbe tableau fut extrêmement dégradé, il y a treize ans, par un mauvais peintre Espagnol, qui obtint, par ordre supérieur, la permission de le copier, & qui le nettoya, pour cet effet, d'une manière si barbare, qu'à peine reste-t-il quelque couleur sur le panneau.

** Voici comment Annibal Carache s'exprime dans une autre lettre adressée à Louis Carache, son cousin, au sujet de l'impression vive & profonde que les ouvrages du Corrège avoient faite sur son esprit.

« Tout ce que je vois ici me confond. Quelle vérité ! quel coloris ! quelle carnation ! les beaux enfans ! ils vivent, ils respirent, ils rient avec tant de grace & de vérité qu'il faut absolument rire & se réjouir avec eux. J'écris à mon frère pour l'engager à venir me trouver : qu'il vienne, & qu'il ne me rompe plus la tête de ses beaux discours & de ses dissertations éternelles. Au lieu de per-

chose en passant. Ce tableau a été fait , ainsi que tant d'autres , pour des personnes qui , par esprit de dévotion , vouloient voir plusieurs saints rassemblés , sans former un sujet historique particulier. Il ne faut pas , par conséquent , accuser le peintre d'anacronisme quand il représente de pareilles visions béatifiques. Le Corrège a donc placé dans ce tableau la Sainte Vierge avec l'Enfant , exécutés d'une manière supérieure ; d'un côté est S. Jérôme tenant un livre qu'il présente à l'Enfant divin , & entre ce saint & l'Enfant est un ange qui ,

» dre notre tems à disputer , ne songeons qu'à saisir la belle ma-
» nière du Corrège ; c'est le seul moyen d'humilier nos rivaux....
» Mon cœur se brise de douleur quand je pense au sort malheureux
» de ce pauvre Antoine (le Corrège). Un si grand homme , si toute-
» fois il ne mérite pas d'être appelé un ange , s'ensevelir dans un
» pays où jamais il ne fut connu , & y finir misérablement ses jours !
» Ah ! lui & le Titien feront éternellement mes délices. Ne me
» vantez plus votre Parmesan. Qu'il y a loin de ce peintre au
» Corrège ! Celui-ci a tout puisé dans sa tête : ses pensées , ses
» conceptions sont à lui ; il n'a eu d'autre maître que la nature :
» tous les autres recourent , tantôt au modèle , tantôt aux statues ,
» tantôt aux dessins ; ils nous présentent les choses comme elles
» peuvent être : le Corrège les offre telles qu'elles sont. Je ne fais
» pas m'expliquer ; mais je m'entends : Augustin , mon frère , vous
» dira cela infiniment mieux que je ne pourrois faire ». *Raccolta di
littere sulla la pittura , la scultura & l'architettura , da più celebri
personnaggi dal secolo XV al XVI.* Ce recueil précieux a été formé
par les soins de M. Martini , gentilhomme de Florence , de M.
Lusfort , peintre célèbre de la même ville , & de l'illustre cardinal
Alexandre Albani. Le savant M. Bottari en a été l'éditeur. *Note du
Traducteur.*

avec le doigt , indique dans ce livre quelque passage de l'Écriture sainte, & qui, en même-tems, parle d'un air riant à S. Jérôme. La figure de ce docteur de l'église est nue , à l'exception d'une espèce d'écharpe violette , & d'une draperie rouge qui couvre en partie son corps ; mais les épaules , le bras droit & la jambe du même côté sont à découvert : parties qui toutes sont fort belles , bien dessinées , d'un coloris admirable , & qui prouvent une grande connoissance de l'anatomie. Du côté opposé est la Madeleine qui , de la main droite , prend la main gauche de l'Enfant , qu'elle semble vouloir baiser , & dont la tête tournée , comme si elle vouloit le caresser , a tant de grace que le Corrège seul étoit en état de l'imaginer de cette manière. Derrière la Madeleine on voit un ange qui flaire un vase , pour signifier le baume offert au Christ par la Madeleine. Ce tableau mérite de tenir un des rangs les plus distingués parmi les belles productions du Corrège ; & l'on ne peut même lui comparer, en quelque sorte, que la petite Madeleine & la fameuse Nuit dont nous parlerons plus bas. Quant à la manière dont ce tableau est exécuté , nous devons remarquer qu'il est d'un empatement & épaisseur de couleurs qu'on ne trouve dans aucun autre ouvrage de ce maître ; cependant il est , en même-tems , d'une franchise qu'il est difficile de conserver en employant autant de couleur ; mais ce que cette peinture , si fortement empâtée , offre de plus mal-aisé , c'est la variété à donner aux teintes , & de rendre les couleurs lisses, de manière qu'elles ne semblent point posées sur la toile avec le pinceau , mais paroissent fondues ensemble , comme de la cire qu'on auroit tenue sur le feu. Quoique

que tout soit admirable dans ce tableau , la tête de la Madeleine surpasse néanmoins tout le reste en beauté ; & l'on peut dire que quiconque ne l'a pas vue , ne peut se former une juste idée de la perfection à laquelle l'art peut atteindre : car on y trouve tout-à-la-fois l'expression & la précision de Raphaël , les belles teintes du Titien , l'empâtement du Giorgone , cette vérité & cette exactitude caractéristique qu'offre la variété des formes & des teintes des portraits de Van-Dyk , le spacieux ou la lumière ouverte du Guide , le ton gai & agréable de Paul Veronese ; le tout exécuté avec cette finesse & cette délicatesse qui étoient propres au Corrège , & que personne n'a jamais pu imiter , ni même copier : car les copies que les plus habiles peintres ont faites de ce tableau , ne peuvent pas plus lui être comparées que le feu peut l'être au soleil.

La coupole de la cathédrale de Parme , dans laquelle le Corrège a représenté l'Assomption de la Vierge , est sans doute le plus bel ouvrage qui ait jamais été fait en ce genre , avant & après lui ; mais elle est aujourd'hui si enfumée & si gâtée , qu'on peut à peine en reconnoître le mérite. Cette coupole est d'une forme octogone , & les angles s'en rétrécissent à mesure qu'elles montent ; elle est fermée sans lanterne. La figure du Christ qui va audevant de sa mère est dans un raccourci extraordinaire. Plus bas il y a plusieurs saints & saintes , dont le raccourci est de même merveilleux ; après quoi suit le groupe principal de la Vierge portée par des anges dont quelques-uns soutiennent ses vêtements & dont les autres jouent de divers instrumens. Tout cela cepen-

dant n'occupe que la moitié supérieure de la coupole. Dans la partie inférieure il y a des fenêtres d'une forme presque ronde; c'est pourquoi le Corrège y a représenté une espèce de focle, qui en fait le pourtour, qui paroît fuir, & qui laisse entre les fenêtres l'espace nécessaire pour contenir les figures des apôtres, dont les unes sont isolées & les autres placées deux à deux; & quoique quelques-unes de ces figures tombent sur la ligne même des angles, elles sont néanmoins si bien disposées & d'un raccourci si admirable, qu'elles ne blessent point du tout la vue, & semblent placées verticalement sur la corniche. Il y a aussi sur ce focle quelques enfans qui représentent des anges, mais qui n'ont point d'ailes; dont les uns sont occupés à allumer des flambeaux, tandis que d'autres tiennent des encensoirs & des vases; de manière que ces enfans servent à lier la partie inférieure de la composition avec la partie d'en-haut, étant d'une proportion au-dessous de celle des apôtres & de la Vierge: le tout ensemble forme une variété admirable de grandiosité & de légèreté. Dans les quatre angles ou lunettes le Corrège a peint quatre grandes conques, qui contribuent beaucoup au bon effet, parce qu'il a feint que la lumière tombe par l'ouverture supposée au-dessus de ces conques, dont il a laissé la partie supérieure dans l'ombre, en éclairant, d'un autre côté, les figures; ce qui forme des oppositions avec les parties sombres du champ de l'ouvrage. Dans ces quatre angles on voit les quatre saints patrons de la ville, savoir, S. Thomas, S. Hilaire, S. Bernard & S. Jean-Baptiste, assis sur des nuages, & accompagnés d'anges qui tien-

nent leurs différens attributs. Cet ouvrage , particulièrement ce qui se trouve dans les lunettes , est d'une grace inexprimable & d'une merveilleuse intelligence de clair-obscur ; ce qui paroîtra bien plus extraordinaire encore si l'on considère que tout est peint à fresque. On sait que le Corrège fit en relief les modèles de toutes les figures qu'il a placées dans cette coupole ; travail dans lequel il fut assisté par son ami Begarelli. C'étoit sans doute le seul moyen de porter cet ouvrage à la perfection avec laquelle il l'a exécuté ; c'est aussi le dernier qu'il a fait , & celui par lequel il s'est distingué le plus dans ce genre de travail.

Modène possédoit autrefois quelques chefs-d'œuvre du Corrège , mais ils passèrent à Dresde , lorsque le feu duc de Modène vendit les meilleurs tableaux de sa galerie à Auguste III , roi de Pologne , qui acheta cent tableaux pour cent trente mille sequins qu'il fit frapper expressement pour cet effet à Venise.

Parmi ces tableaux il y en avoit six du Corrège , dont cinq peuvent être placés parmi les plus belles productions de ce maître ; le sixième , qui est inférieur aux autres , est précieux parce qu'il nous fait voir le degré auquel étoit la peinture à la naissance du Corrège. C'est un grand panneau avec des figures de grandeur naturelle , représentant la Vierge assise , avec l'Enfant Jésus , sur un espèce de trône placé au milieu d'un corps d'architecture d'ordre Ionique , d'un caractère assez grand. Derrière la Vierge il y a une arcade sur lequel on voit la partie d'une gloire avec des têtes d'enfans , dont deux sont des figures entières , représentant des anges ; mais

fans aîles. D'un côté sont S. Jean - Baptiste & Sainte Catherine , & de l'autre S. François & S. Antoine-de-Padoue. Cet ouvrage est bien conservé & d'une grande vigueur ; & quoique les contours en soient un peu durs , les milieux des figures sont néanmoins bien peints & ont de la morbidesse. Le coloris en est vrai & moelleux , d'un style moyen entre celui du Perugin & celui de Léonard de Vinci ; sur-tout la tête de la Vierge qui tient beaucoup du style & du caractère de ce dernier maître , particulièrement dans la forme des joues & dans le sourire de la bouche. Les plis sont un peu dans le goût de Mantegna , c'est-à-dire , qu'ils enveloppent les membres , mais ils sont moins secs & ont plus de grandiosité. La composition est faite suivant les bonnes règles de la variété & du contraste. En un mot , si le Corrège s'en étoit seulement tenu à ce style , il n'auroit pu manquer de s'égalier à Ghirlandajo , à Bellino , à Mantegna & au Perugin ; mais il les a tous éclipsés par la nouvelle manière avec laquelle il a perfectionné son art.

Il paroît que ce n'est pas peu - à - peu & par degrés que le Corrège a abandonné son premier style sec , mais qu'il s'est élevé tout-à-coup à la perfection. Je ne fais pas trop de quelle manière cela a pu se faire , cependant j'exposerai ailleurs mes conjectures à cet égard.

Dans la même collection il y avoit un portrait de demi figure , peint sur panneau , d'un homme qui tient un livre à la main. Du tems que ce portrait se trouvoit à Modène il étoit connu sous le nom du Médecin du Corrège. Le coloris & l'empâtement en sont fort beaux ;

cependant je suis porté à croire qu'il a été peint dans le même-tems que la coupole de l'église de S. Jean, c'est-à-dire, lorsque l'auteur n'avoit pas encore pensé à l'étude bien raisonnée, qu'il a faite depuis, des petites formes & de la variété des teintes. Pour donner une idée du style de ce tableau je le comparerai à celui du Giorgone, mais il est moins vigoureux & d'un coloris moins bon, quoique d'ailleurs d'un empâtement égal à celui de ce maître, & un peu plus clair.

Le troisième tableau qui est en Saxe, porte le nom de S. Grégoire, & nous prouve la grande application du Corrège, & ses soins à faire des progrès dans son art. Suivant Vafari, ce tableau a été fait pour la confrairie de S. Pierre martyr à Modène, & il y avoit un corps d'architecture peint sur le mur autour du tableau, ainsi que le prouve aussi le dessin original qui se trouvoit dans le cabinet de M. Mariette à Paris. Cet ouvrage est d'un grand fini, d'une morbidesse extraordinaire, d'un bel empâtement &, en général, d'un très-bon goût; mais la composition en est interrompue; les figures sont dans de belles attitudes, le dessin est d'un grand caractère, les draperies sont bien raisonnées, & le tout est exécuté avec vigueur. On fait que le Corrège a pris toutes les parties de ce tableau dans la nature, & en a fait de petits modèles, d'après lesquels il a copié les parties qu'il avoit choisi du clair-obscur, comme on le remarque, sur-tout dans les enfans qui jouent avec le heaume de S. Grégoire, qui se trouvant dans l'ombre de ce saint, ont tous les accidens de lumière qu'on ne peut observer que par des modèles, parce qu'il

n'est pas possible que des enfans restent assez long-tems tranquilles pour faire de pareilles observations : ce qui me confirme dans la pensée qu'avant de faire cet ouvrage le Corrège avoit appris à modeler. Dans ce tableau, la Vierge est assise sur une espèce de trône ou de piedestal, soutenu par deux enfans supposés d'or. A ses côtés on voit S. George, S. Jean-Baptiste, S. Geminien & S. Pierre martyr. Ce dernier est dans une attitude suppliante. S. Geminien présente à l'Enfant divin le modèle d'une église soutenu par un petit ange d'une beauté céleste. L'Enfant Jesus semble agréer ce présent en tendant les bras pour le recevoir. Il est impossible de dire avec quelle grace & quelle douceur est conçu, dessiné & peint cet Enfant. Sur le devant de ce tableau est S. Jean-Baptiste à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, que le Corrège a sans doute placé là pour donner plus de grace à la composition, en le faisant contraster avec les autres figures. Celle de S. Jean est dessinée avec une merveilleuse intelligence du nud, & l'anatomie en est bien étudiée & rendue avec cette grace particulière au Corrège. Il tourne la tête vers le spectateur, en montrant de la main droite Jesus-Christ, & semble dire : « Voici l'Agneau de Dieu ». Un peu plus loin est S. George, le dos à moitié tourné, du plus grand & du plus beau style héroïque qu'on puisse imaginer. Devant ce saint, est placé un enfant qui, d'une main tient son épée, & dont on ne voit pas les bouts des pieds qui se trouvent cachés par la table de l'autel.

L'autre tableau, qui vient après celui dont nous venons de parler, est connu sous le nom de S. Sébastien.

Quoique le précédent de S. George soit un ouvrage admirable, il y a cependant beaucoup d'amateurs éclairés qui trouvent quelque chose de meilleur dans la composition de ce dernier, à cause qu'elle tient plus au style moderne. Peu d'ouvrages du Corrège, sans doute, font plus d'effet que celui-ci, si ce n'est sa fameuse Nuit. Il est probable qu'il a été fait pour quelque vœu de la ville de Modène dans un temps de peste. Mais on ignore dans quelle église un des ducs l'a fait prendre pour le placer dans sa galerie; on fait seulement que ce tableau a existé long-tems avant que l'église de S. George fut bâtie. Il représente la Vierge dans une gloire au milieu des nuës, tenant l'Enfant entre ses bras, environnée de rayons du soleil & de plusieurs anges. Sur la terre on voit S. Geminien, S. Roch & S. Sébastien. L'effet de ce tableau est admirable & nous fait voir à quel degré le Corrège possédoit la partie du clair-obscur & de la disposition des couleurs. Ce qui d'abord surprend dans ce tableau c'est la lumière de la gloire, laquelle paroît être véritablement un soleil; magie qui ne consiste cependant que dans une couleur jaune peu claire qui se termine sur le bord du tableau qui est plus sombre. La Vierge & l'Enfant paroissent sortir de ce corps lumineux comme si c'étoit un fond obscur. La draperie de la Vierge est d'un rouge très-vif qui semble glacé de laque, avec une mante d'un bleu foncé. Les chairs de la mère & du fils sont foiblement éclairées; ce qui contribue infiniment au bon effet, parce que, par ce moyen, le groupe se tient à la vraie distance. Les deux anges des côtés contrastent moins avec le

champ lumineux & se détachent bien des nuës fort obscures , ce qui leur donne beaucoup de grace , ainsi qu'aux autres anges qui se trouvent entre ces deux premiers. Un de ces anges qui entourent le trône semble parler à S. Roch , & un autre à S. Sébastien , à qui ils font connoître qu'ils doivent s'adresser à l'Enfant divin , qui , par un mouvement de la main , donne à entendre qu'il accepte leur prière.

Au - dessous de cettë gloire est une colline dont la couleur se marie avec celle des nuages , qui ne laissent qu'un petit espace ouvert , par lequel on voit une partie du paysage. A la gauche , au-dessus de S. Roch , l'obscurité des nuës & de la colline sert de fond aux figures , parmi lesquelles S. Geminien , qui tient la première place , est vêtu d'une chape d'étoffe d'or , avec une doublure d'un très-beau verd , & d'une aube blanche ; c'est sur cette figure que se porte le principal coup de lumière ; mais comme cette lumière est foible , ainsi que les autres , elles ne servent qu'à faire avancer les objets sans nuire à la masse lumineuse de la gloire.

De l'autre côté on voit S. Sébastien debout lié à un arbre , & dans l'attitude d'intercéder pour ceux qui sont affligés de la peste. Le corps de ce saint est nud jusqu'à la ceinture , & ses teintes marient à merveille la partie inférieure de la composition à la partie supérieure. A côté de S. Geminien est S. Roch assis , qui appuye le bras droit & la tête contre la colline , dans l'attitude d'une personne abandonnée & frappée de la peste. Dans la partie supérieure , au-dessus de ce saint , les nuages forment des ombres , mais avec des reflets , qui correspondent

pendent à toutes les ombres du fond qui est ouvert. Cet accident contribue merveilleusement au repos de la vue & à la variété, faisant contraste avec S. Sébastien, dont la poitrine & les épaules sont éclairées, tandis que ce ne sont que les cuisses de S. Roch sur qui tombe la lumière ; moyen par lequel le peintre a su éviter une ennuyeuse uniformité. Aux pieds de S. Geminien est une jeune fille de douze à treize ans, qui tient à la main une petite église avec des clochers, symbole qui, selon quelques-uns, représente la ville de Modène dont ce saint est le patron : cette figure a toute la grace du Corrège. Il faut remarquer que tous les anges de ce tableau sont sans ailes*.

Dans cette même galerie se trouve le célèbre tableau de la Madeleine pénitente, qui a un peu plus d'un palme de hauteur, & un peu moins d'un palme & demi de largeur. Cette figure offre toute la beauté à laquelle la peinture peut atteindre, tant par la facilité avec laquelle elle est exécutée, que par l'empâtement des couleurs, la morbidesse des chairs, la grace & l'intelligence du clair-obscur. Le Corrège a représenté le tout obscur & dans l'ombre, à l'exception de la partie nue du corps de la sainte. La tête est de demi-teinte, mais éclairée par un reflet qui part du bras de la sainte & d'un livre qu'elle est occupée à lire. Le champ du tableau, quoi-

* Ce tableau avoit beaucoup souffert, sur-tout en le transportant de Modène à Dresde ; mais il a été fort bien rétabli par M. Sedriz, peintre d'Auguste III, roi de Pologne.

que sombre, est également beau, & représente un site spacieux, comme le fond d'une grotte & d'une vallée, avec des arbres & de la verdure. Pour tout dire, si les autres ouvrages du Corrège sont excellens, celui-ci est merveilleux. Les cheveux de la sainte, outre la suavité avec laquelle ils sont peints (car il semble que les couleurs en aient été fondues pour les faire) donnent une idée si parfaite de ce qu'ils représentent, qu'on diroit qu'ils ont été faits l'un après l'autre; ayant d'ailleurs tout le brillant des cheveux naturels. A la vente, ce tableau a été estimé vingt-sept mille écus romains.

Le sixième & dernier des tableaux, que le roi de Pologne a achetés, est le plus fameux de tous, connu sous le nom de *la Nuit du Corrège*, représentant la naissance du Sauveur. Ce tableau fut fait par le Corrège pour Albert Pratonieri, en 1522, année qu'il termina la coupole de l'église de S. Jean à Parme; mais il n'y mit cependant la dernière main qu'en 1527. Ce retard laissa, sans doute, au Corrège le tems de mieux étudier l'effet du clair-obscur, voulant faire partir toute la lumière de la tête seule de l'Enfant; ce que Raphaël avoit seul imaginé jusqu'alors. Je ne serois pas surpris que ce soit par cette étude, & en modelant toute sa composition, que le Corrège ait trouvé le beau clair-obscur & les raccourcis admirables qu'il a mis en pratique dans la célèbre coupole de la cathédrale de Parme qui fut son dernier & plus magnifique ouvrage.

Ce tableau de la Nuit du Corrège se trouve assez bien conservé dans la galerie de Dresde. C'est un de ces ouvrages qui remuent l'ame de tous ceux qui le

voient, mais principalement des vrais connoisseurs. L'imitation de la vérité est exécutée avec tant d'intelligence qu'on n'y voit rien de sec, & l'art y est si bien caché que le tout semble fait avec la plus grande facilité. La composition en est simple, mais cache un art singulier, en faisant, dans un petit espace, appercevoir un fort grand site, avec un paysage qui offre une scène véritablement triste & misérable, mais dont l'horizon, où l'aurore commence à paroître, anime tout le reste. Dans le lointain il y a quelques bergers qu'on y distingue à peine, & entr'eux & la Vierge est placé S. Joseph, occupé à faire avancer l'âne, dont la figure sert à agrandir le site, en faisant voir la distance qu'il y a de là à la Vierge, & de l'autre côté jusqu'aux bergers. Il paroît d'abord que l'attitude de la Vierge pourroit être meilleure, parce qu'elle a la tête penchée vers l'Enfant, de manière qu'on ne voit pas son visage en entier; mais en considérant mieux la chose, on s'aperçoit qu'il étoit impossible de donner une autre position à cette figure, sans lui ôter beaucoup de sa grace. Le Corrège a donné une position inclinée à cette tête, pour éviter que la lumière, qui vient d'en-bas, ne produisit point d'ombre sur la partie supérieure; ce qui auroit nui à la beauté de la physionomie. L'Enfant est placé de même avec une intelligence particulière, étant pris de côté, de manière qu'on voit à peine son visage; mais les mains & les pieds se présentent entièrement. Je pense que le Corrège lui a donné à dessein cette situation, afin d'éviter de rendre les formes du Christ qui ne pouvoient être agréables, comme étant celles

d'un enfant nouveau né. Cette sage prévoyance doit servir de leçon aux artistes, & leur apprendre à cacher les parties qui ne sont pas belles, plutôt que d'altérer la vérité en faisant beau ce qui ne l'est pas dans la nature. C'est sans doute par la même raison qu'il a caché, pour ainsi dire, le visage d'un vieux berger placé sur le premier plan, en mettant devant lui un autre berger plus jeune & d'une physionomie agréable, lequel, avec un mouvement plein d'alégresse, semble parler à l'autre de l'évènement qui fait le sujet du tableau. Une bergère, qui tient une corbeille où il y a deux pigeons, fait connoître l'admiration que lui inspire l'Enfant divin, qu'elle ne peut pas quitter; tandis que d'une main elle se couvre le visage, pour se garantir de la splendeur qui part de la tête du Christ. Dans la partie supérieure du tableau, du côté opposé de la Vierge, il y a une gloire avec des anges également éclairés par l'Enfant; c'est là que le Corrège a mis la seconde lumière; mais elle n'est pas si parfaite que celle de la Vierge, & les ombres en sont plus suaves, comme si c'étoient des reflets, ou comme si elles étoient enveloppées d'une masse de lumière, sans doute pour faire comprendre que ce sont des êtres spirituels. La beauté, la grace & le fini de ce tableau sont admirables, & toutes les parties sont exécutées d'une manière différente, selon qu'il convient à chaque chose.

Dans le cabinet de peintures de M. le comte de Bruhl, qui fut premier ministre d'Auguste III, roi de Pologne, il y a un petit tableau d'un peu plus d'un palme de hauteur, & d'un peu moins d'un palme de largeur,

qui représente les Epousailles de Sainte Catherine. Il est peint sur toile collée sur panneau, & par derrière on lit, en caractères anciens : *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Este. Antonio Lieto da Corregio fece il presente quadro per sua divozione anno 1517.* Si cette inscription est véritable, ce tableau est un des premiers ouvrages du second style du Corrège; & c'est, sans contredit, un fort bel ouvrage.

Parmi les tableaux qui ont appartenu au duc de Parme, & qui se trouvent actuellement à Capo di monte à Naples, il y en a un parfaitement semblable à celui dont nous venons de parler, & l'on ne peut pas douter qu'ils soient tous deux de la main du Corrège; puisque, parmi le grand nombre de copies que plusieurs grands peintres ont faites de ce tableau, il n'y en a pas un qui approche de l'original. Cette production doit déjà avoir été fort estimée du tems du Corrège, puisqu'elle a été gravée par Ugo da Carpi, qui fut, pour ainsi dire, son contemporain.

Mais retournons à la galerie électorale de Dresde où il y a encore un tableau de la Vierge de demi-figure, qui tient l'Enfant endormi entre ses bras. Il a été gravé par Edelink qui l'a regardé comme un ouvrage du Corrège; mais l'on fait, à n'en point douter, qu'il est de Sébastien Ricci, Vénitien, qui l'a peint dans l'intention de le faire passer par une production du Corrège, en imitant sa manière, & en lui donnant un œil enfumé. Cependant il est facile de se convaincre de l'imposture, en ne voyant que la gravure même, puisqu'au lieu de grace il n'y a qu'affectation, & que le clair-obscur en est faux.

Il se trouve encore un autre tableau dans cette galerie qu'on prétend être aussi du Corrège qui l'a gravé, dit-on, à Rome. Il représente la Vierge assise avec l'Enfant au pied d'un palmier, & un ange qui plane en l'air ; il est connu sous le nom de l'*Egyptienne* du Corrège. C'est le cardinal Alexandre Albani qui en a fait présent au roi de Pologne, Auguste III. Il y a cependant des connoisseurs qui doutent que ce tableau soit original ; on fait du moins qu'il y en a un autre du même sujet (& qui certainement est du Corrège) à Capo di monte, venant aussi de la galerie de Parme ; mais il a été fort maltraité & réparé par un pinceau moderne ; de manière qu'on ne peut plus le regarder comme existant, puisqu'il ne s'y trouve plus rien du Corrège.

Il y a aussi quelques ouvrages du Corrège à Florence ; le principal est dans le palais Pitti, & semble avoir servi de tableau d'autel. Il est peint sur panneau, & les figures en sont à-peu-près grandes comme nature. C'est la Vierge qui tient entre ses bras l'Enfant, lequel a dans la main le globe du monde, avec S. Christophe qui semble vouloir le prendre sur ses épaules. Aux pieds de la Vierge on voit S. Jean-Baptiste, & du côté opposé de S. Christophe est S. Michel. Ce tableau a de même toujours passé pour un ouvrage du Corrège ; mais il faut convenir qu'il est d'un style particulier, & qu'il ressemble peu aux plus belles productions de ce grand maître, quoiqu'il y ait, à la vérité, quelque chose de sa manière dans la composition. Si l'on veut soutenir que ce tableau est du Corrège, il faut convenir du moins que ce n'est pas un ouvrage parfait, puis-

qu'il y a plusieurs choses dures, & sans aucune délicatesse. Il me paroît cependant qu'il ne peut pas être de ce grand maître, parce qu'on y voit certaines choses que les peintres n'ont coutume de faire qu'en mettant la dernière main à leurs tableaux; ce qui pourroit faire croire que le Corrège a laissé cet ouvrage imparfait, & que c'est un autre peintre qui l'a fini; ou bien si c'est le Corrège qui l'a terminé, il faut croire qu'il a voulu imiter la manière de l'école de Venise. Il y a sans doute des personnes qui avanceront sans balancer que ce tableau n'est pas du Corrège; pour moi, je ne me hasarderai point à affirmer que les belles choses qu'on y voit ne sont point de cet artiste.

Dans la même galerie il y a une très-belle tête, peinte sur panneau; & quoique ce ne soit qu'une première ébauche, il y a néanmoins un si bel empâtement de couleurs, qu'on n'y trouve rien à désirer. Cette tête ressemble parfaitement à celle de l'ange qui, aux pieds de S. Geminien, tient à la main le modèle d'une église, dans le tableau de la galerie de Dresde dont nous avons parlé plus haut.

Le grand duc de Toscane possède un autre tableau du Corrège, sur toile, haut de cinq palmes, qui représente la Vierge à genoux avec l'Enfant nouveau né, couché par terre, sur un pan de la mante, sans autre figure. Ce n'est point une des plus belles productions du Corrège, car la composition & les draperies en sont faites avec peu de soin; mais la tête & les mains de la Vierge sont très-bien peintes, quoique avec moins de

vigueur que les autres bons ouvrages de ce maître.

Parmi les excellens tableaux qui se trouvent dans le palais du prince Doria Pamphili à Rome, il y en a un du Corrège qui n'est pas fini, peint en détrempe sur toile, dont le sujet est la Vertu héroïque couronnée par la Gloire, de la manière que je l'ai décrit en parlant des tableaux du Corrège qui sont en France. Si ce tableau n'offre pas la grande perfection des autres ouvrages à l'huile de cet artiste, il nous fait du moins connoître son grand savoir, son mérite supérieur, & son admirable prestesse à opérer; il nous apprend aussi qu'il ne devoit pas la grace & l'excellence de ses productions, ni à la longueur du tems qu'il mettoit à les faire, ni à l'empâtement renouvelé de ses couleurs, mais au grand principe qu'il suivoit, d'avoir toujours devant les yeux les effets de la vérité: ce qui nous est prouvé par le tableau dont il est question ici; car malgré que quelques parties n'en soient que fort légèrement ébauchées de blanc & de noir, on y voit cependant briller la grace des choses finies, avec toute l'intelligence qui leur est nécessaire. Dans d'autres parties, où il y a un peu de couleur, on voit l'idée de la vérité, & l'on est étonné sur-tout de la grande intelligence des raccourcis, particulièrement là où un muscle ou quelque partie charnue fait éminence, parce que les autres parties qui suivent celle-là se perdent par dégradation, & que par ce moyen les formes deviennent distinctes; ce qui est extrêmement difficile à bien rendre. S'il y a donc des tableaux du Corrège plus beaux & plus finis que celui dont

dont nous venons de parler, il n'en existe point qui fasse mieux appercevoir le mérite prodigieux de ce grand artiste.

Dans la galerie du palais Colonne, à Rome, on voit un tableau sur panneau du Corrège, représentant, en demi-figures, un *Ecce Homo* avec la Vierge qui se tient derrière un soldat, & Pilate dans le lointain. Ce tableau, qui a appartenu au comte Prati de Parme, paroît être de la seconde manière du Corrège, & non de la dernière qui est mieux raisonnée. Il est cependant fort beau, d'un bon caractère de dessin, d'un empâtement singulier & d'un charmant coloris. Il a été gravé par Augustin Carache.

La maison Barberini possédoit autrefois un tableau représentant ce passage de l'évangéliste S. Marc : « Et il » y avoit un jeune-homme qui le suivoit, en cou- » vrant ses chairs d'un manteau, & ils le retinrent; mais » leur abandonnant son manteau, il s'enfuit nu ». On dit que ce tableau, après avoir passé par plusieurs mains, se trouve aujourd'hui en Angleterre; mais j'en ai vu, il y a quelque tems, un pareil à Rome qui appartenoit à un Anglois. La seule différence qu'il y avoit, c'est que ce dernier, qui est peint sur toile, paroît être l'étude ou la première pensée de l'autre, puisqu'on y remarque quelques corrections, qu'on ne trouve que rarement dans les ouvrages du Corrège. Cependant la figure du jeune-homme est très-bien finie, d'un bel empâtement, & d'un beau coloris; elle est singulière sur-tout par son expression, & par la manière dont elle tâche de se dégager de la

draperie. Le soldat qui veut l'arrêter, saisit le manteau de la main droite, & de la main gauche semble plutôt le lui demander que de vouloir le prendre de force, en cherchant à le persuader de ne pas s'enfuir : expression qui nous fait connoître le caractère du Corrège, toujours porté à employer les mouvemens les moins rudes & les moins violens. Dans le lointain on voit la prise du Seigneur, au moment où Judas lui donne un baiser, & que S. Pierre coupe l'oreille à Malchus. La perspective & le clair-obscur de ce petit tableau sont du meilleur style du Corrège; mais ce qu'il a de plus de singulier, ce qu'on voit clairement que ce peintre avoit présent à sa mémoire la figure du fils aîné de Laocoon, quand il fit le jeune homme, dont la tête & le caractère général du corps sont d'une parfaite ressemblance avec celle de cette statue antique; les formes en sont seulement plus grandes, suivant le style du Corrège.

Dans l'église de S. Louis des François à Rome, il y a un petit tableau, d'un palme & demi, qu'on dit être du Corrège. Il représente la Vierge de demi-figure avec l'Enfant de figure entière, S. Joseph & deux anges. Ce tableau me paroît être un ouvrage de Jules-César Procaccini. Il y a quelques années qu'un marchand de tableaux à Rome en avoit un représentant la Vierge avec l'Enfant & un petit ange, qui ressembloit parfaitement à une estampe gravée par Spier, avec cette différence seulement que cette estampe est d'une forme ronde & que le tableau est carré. Ce tableau étoit couvert d'un épais vernis, qui l'avoit rendu fort obscur,

& cachoit la beauté de la peinture; ce qui fut cause qu'on le vendit à vil prix à un certain M. Cafanova, Vénitien, qui le nettoya assez bien, mais non sans emporter cette fleur du coloris qui se trouvoit adhérente au vernis. M. Cafanova a ensuite porté ce tableau à vendre à Dresde où il se trouve sans doute aujourd'hui.

Le roi d'Espagne possède deux petits tableaux du Corrège. Le meilleur représente J. C. priant dans le jardin, avec un ange dans l'air, qui, de la main droite, indique la croix & la couronne d'épines, qui sont placés dans l'ombre par terre, & qu'on peut à peine appercevoir; de la main gauche, qui est d'un gracieux raccourci, il montre le ciel, comme s'il vouloit dire que c'est par la volonté du Père éternel que le Christ accepte la passion; & véritablement on voit que le Sauveur, en ouvrant les bras, semble demander à s'y soumettre. Ce qu'il y a de plus admirable dans ce tableau, outre l'excellence de l'exécution, c'est la manière avec laquelle est ménagé le clair-obscur: le Christ recevant la lumière du ciel, & l'ange, au contraire, étant éclairé par le Christ. Dans le lointain & sur un plan plus bas, on voit trois disciples, dont les attitudes sont aussi gracieuses que belles; plus loin on apperçoit la troupe qui vient pour se saisir du Seigneur. On assure que le Corrège donna ce tableau à son apothicaire pour quatre écus de drogues qu'il lui devoit; que peu de tems après il fut vendu cinq cens écus, & qu'enfin le comte Pierre Visconti le céda pour sept cens cinquante

pistoles d'or au marquis de Camarena gouverneur de Milan, qui l'achetta par ordre de Philippe IV. Il est actuellement dans le palais du roi à Madrid, & n'a pas souffert, ainsi qu'on l'a faussement divulgué*.

Le second tableau représente la Vierge qui habille l'Enfant; cet ouvrage est moins parfait que le précédent; mais cependant fort beau, & d'un empâtement & d'une morbidesse admirables. Dans le lointain est S. Joseph qui rabotte une planche; figure dont la dégradation des contours nous montre combien le Corrège étoit un grand maître dans l'intelligence de cette partie qu'on appelle perspective aérienne; car les choses qu'il a voulu représenter comme étant vues de loin, sont non-seulement marquées par des ombres plus légères, ainsi que cela se pratique aussi par des peintres modernes; mais il en a encore diminué les lumières, rendu les contours plus vagues, & prononcé les formes d'une manière moins décidée à mesure de la distance des objets: le tout cependant sans sortir jamais des limites de la vérité.

Le duc d'Albe a un tableau du Corrège peint sur toile, dont les figures ne sont pas tout-à-fait de grandeur naturelle. Le sujet est Mercure qui apprend à lire à l'Amour, en présence de Vénus. Cette dernière figure, remarquable par des aîles & par un arc qu'elle tient

* Comparez la description de ce tableau avec ce qui en est dit dans la *Lettre de M. Mengs à Don Antonio Ponz*, page 74 de ce volume.

de la main gauche, est d'une grande beauté, & l'on s'apperçoit facilement que le Corrège, en la faisant, avoit présent à la mémoire l'Apollino de la *villa Médicis*, qui est aujourd'hui à Florence. L'Amour nous fait voir toute l'innocence de son âge : ses beaux cheveux bouclés sont peints avec tant d'art qu'on y voit la peau au travers, & d'un très-grand fini, sans néanmoins être d'un style sec. Ses ailes ressemblent à celles des jeunes oiseaux, dont on voit la peau & les tuyaux des plumes. Toutes les fois que le Corrège a eu à peindre des ailes il l'a fait avec le même esprit que dans ce tableau, en les attachant immédiatement derrière les épaules, de manière qu'elles s'unissent si bien avec la chair qu'elles paroissent réellement faire un membre joint à la naissance supérieure de l'acromion : le feuduc, possesseur de ce tableau, avoit donc raison lorsqu'il me dit, que les ailes de cet Amour sont si bien placées, que s'il étoit possible qu'un enfant naquit avec des ailes, elle ne pourroient pas être emboîtées d'une autre manière. Les peintres, en général, attachent les ailes si gauchement qu'elles paroissent toujours postiches. Le Mercure, qui a la figure d'un jeune homme qui n'a pas encore atteint toute sa croissance, est d'un caractère simple. Ce tableau est, sans contredit, original, non-seulement à cause de la grande excellence du Corrège qui y brille en général, mais encore en particulier par le repentir fort remarquable au bras de Mercure qui étoit couvert d'une draperie bleue ; ce qui se distingue facilement, à cause que la couleur en

est ressortie. Je crois devoir faire observer cette circonstance, parce qu'il existe en France un autre tableau pareil à celui-ci, mais qui n'a pas cette correction, & qui sans doute est une copie ou un double de celui dont nous parlons ici. Ce tableau du duc d'Albe fut acheté par un de ses ancêtres à Londres, avec un assortiment des célèbres tapisseries de Raphaël, à la vente des meubles de l'infortuné Charles I, après que ce roi fut décapité.

Dans la sacristie de l'Escurial on garde un tableau sur toile avec des figures de trois palmes de hauteur. Il représente le Christ qui apparoît à la Madeleine. Cet ouvrage est du même style que celui de la Vierge avec l'Enfant qui est à Florence & dont nous avons déjà donné la description.



R É F L E X I O N S

S U R L E T A L E N T

D U C O R R E G E .

RÉFLEXIONS



RÉFLEXIONS
SUR LE TALENT
DU CORRÈGE.

LA plus grande difficulté de l'art, qui est l'imitation de la vérité, ayant été surmontée par quelques habiles maîtres, tels que Massacio, Jean Bellino & André Mantegna, qui trouvèrent la manière de rendre les différentes espèces de milieux & de raccourcis; ceux qui les suivirent, comme Léonard de Vinci, Pierre Perugien, Ghirlandajo & Barthélemi de Saint-Marc, eurent moins d'obstacles à vaincre: les deux premiers pour ajouter une certaine grace à l'art, le troisième pour mettre un peu plus d'intelligence dans la composition, & le dernier pour y donner de la grandiosité & pour parvenir à une certaine magie dans le clair-obscur, ainsi que dans les draperies, qui

Tome II.

B b

avoit été inconnue jusqu'alors. Mais comme il est impossible d'inventer & de porter en même-tems à la perfection quelque chose que ce soit, les artistes que nous venons de nommer ne purent atteindre à cette facilité qui est le sceau de la perfection de l'art, à laquelle parvinrent dans la suite, à différens degrés, Michel-Ange, le Titien, le Giorgone & le divin Raphaël, qui lui seul réunit tout le mérite que ses prédécesseurs eurent par parcelles, & qui, avec l'apparence de la facilité, porta l'art au plus haut degré de perfection. C'est sans doute un honneur pour l'humanité, qu'un tel génie ait pu parvenir, avec des moyens aussi simples que ceux qu'employe la peinture, à imiter toutes les productions de la nature, & même les effets des passions qui agitent le cœur de l'homme.

Mais quoique l'art eût atteint à ce degré éminent, par les formes terribles de Michel-Ange, par les teintes vraies & belles du coloris du Titien & par la parfaite expression de Raphaël, ainsi que par sa grace naturelle; il lui manquoit néanmoins quelque chose encore, c'est-à-dire, le complément des différentes excellences dont nous venons de parler, qui met le sceau à la perfection des productions de l'homme. Ce complément se trouve dans le Corrège, qui, à la grandiosité & au vrai, unit une certaine élégance à laquelle on donne communément le nom de goût, par lequel on entend le caractère propre & déterminé de chaque chose, sans qu'il y ait de parties gratuites ou inutiles.

Le Corrège fut le premier qui peignit dans l'intention de faire plaisir aux yeux & de charmer l'ame de ses spec-

tateurs , & qui dirigea toutes les parties de son art vers cette fin. Cependant comme il est naturel que chaque artiste cherche à se complaire lui-même dans ses ouvrages , & qu'il y exprime , pour ainsi dire , son esprit , il est à croire que le Corrège étoit d'une grande sensibilité , & qu'il avoit le cœur fort tendre & porté à l'amour , ce qui lui rendoit insupportables les choses dures & angulaires : de manière , qu'en s'écartant de la route des artistes ordinaires , qui travaillent pour satisfaire leur esprit , le Corrège n'a exercé son talent que pour satisfaire son cœur , en suivant ses propres sensations ; ce qui l'a rendu le peintre des Graces. Personne avant & après lui n'est parvenu à mieux manier le pinceau ; mais il a surtout été inimitable jusqu'ici dans l'intelligence du clair-obscur , & dans l'art de donner du relief , ou de la rondeur aux objets , par un style moyen entre le fort ou le sombre , & l'agréable ou le foible ; entre le spacieux ou l'ouvert qui contribue facilement à rendre un ouvrage plat & sans relief , & le serré qui rassemble trop les lumières & fait entrer dans les petits détails. Personne , en un mot , n'a su unir , comme le Corrège , les lumières & les ombres , sans tomber dans l'affectation ; ni a mieux entendu la dégradation de la lumière & ses reflets dans l'ombre ; & cela parce qu'il les a employés comme si les corps étoient des glaces.

Les inventions du Corrège sont ingénieuses , belles , souvent même poétiques , & ses compositions , qui ont toujours la vérité pour base , produisent un admirable effet de clair-obscur ; de sorte qu'on peut croire qu'en donnant les premiers traits à ses ouvrages , il commen-

çoit déjà à y disposer son clair-obscur avec les couleurs, en songeant non-seulement à l'imitation de la vérité, mais encore à toutes les parties qui devoient entrer dans son tableau. C'est ce qui me donne lieu de croire qu'il faisoit toutes ses études colorées, ayant pour principal l'effet que produit un tableau à la première vue, parce que les autres parties de la peinture peuvent bien contribuer à convaincre le spectateur de la bonté d'un ouvrage; mais elle ne l'attachent pas, quand d'ailleurs il n'y trouve rien qui lui plaise. Il semble que le Corrège ne s'est pas beaucoup arrêté à certaines règles auxquelles on tient si fortement dans nos écoles modernes; quoique, au reste, il ait observé avec soin tout ce qui a rapport aux oppositions & aux contrastes des figures & de leurs membres: de manière qu'une variété continuelle paroît avoir été sa règle fondamentale, qu'il a non-seulement suivie dans la partie dont nous venons de parler, mais dans toutes les autres en général.

Quant au contraste & à la variété dans les positions des membres, on voit, par ses plus parfaits ouvrages, que, toutes les fois qu'il le pouvoit, il a donné un peu de raccourci aux membres, & qu'il ne les a que rarement faits parallèles à leur superficie, ce qui donne beaucoup de vie & de mouvement à toutes ses compositions. Il faut cependant convenir que, pour avoir trop recherché la variété des positions, particulièrement dans les mains, il est quelquefois tombé (quoique peu souvent à la vérité) dans une certaine grace affectée qui ne paroît pas naturelle, défaut qu'on ne peut pas reprocher à Raphaël.

Il y a des écrivains qui prétendent que le dessin du Corrège est peu correct; accusation fautive, rigoureusement parlant. Il est vrai que ses formes ne sont pas aussi simples que celles des ouvrages anciens, ni ses muscles aussi fortement prononcés que ceux de Michel-Ange; qu'il ne faisoit pas enfin parade de ses connoissances du nud comme les peintres de l'école Florentine. Mais à cela près, il dessinoit avec une grande correction les objets qu'il vouloit représenter, & l'on ne trouve aucune faute contre le dessin dans ses ouvrages originaux. Il suffit d'ailleurs, pour la gloire du Corrège, que les Caraches, & particulièrement Annibal & Louis, aient formé le style de leur dessin sur le sien, comme on peut le voir par tous les ouvrages qu'ils ont faits avant de venir à Rome.

Il paroît que le Corrège a considéré toutes les formes de la nature, qui n'étoient pas altérées par quelque cause étrangère, comme si elles étoient composées de lignes courbes, concaves ou convexes, & qu'il s'est contenté de les varier dans leur grandeur & dans leur proportion; à cause qu'il a voulu éviter toutes les formes angulaires, & par conséquent la sécheresse & les petits détails dans lesquels sont, en général, tombés les peintres des écoles antérieures. En évitant donc les lignes droites, il a presque toujours fait usage de la serpentine, c'est-à-dire, celle qui entre & qui sort alternativement comme la lettre S. Il croyoit donner par-là plus de grace à ses ouvrages, parce qu'il avoit, sans doute, remarqué que la différence entre le style sec & le beau style antique consiste principalement en ce que les contours &

les formes de ce premier sont composés de lignes droites avec quelques lignes courbes & convexes, tandis que le style antique n'offre qu'une variété de lignes courbes. Il ne faut pas croire que les anciens aient choisi ce contour par un pur caprice, ou par un goût particulier; ils y ont été déterminés par une exacte imitation de la vérité & par leurs connoissances de l'anatomie & de la structure du corps humain, où l'obliquité des muscles & la variété de leur position sur la rondeur des os leur donnent cette diversité de courbes. Et comme les corps charnus & musculeux ont plus de formes convexes, & que celles-ci sont plus grandes que les formes concaves; tandis que les corps maigres, au contraire, ont moins de formes convexes & plus de concaves; le Corrège a préféré le terme moyen, sans s'écarter cependant de la vérité.

Il n'est pas facile de décider si c'est l'intelligence du clair-obscur & l'imitation de la nature dans cette partie qui conduisirent le Corrège à la connoissance des formes & des contours, ainsi que de leurs milieux; ou si c'est par une autre route & par l'étude de cette partie principale de la peinture, qu'il est parvenu à cette perfection qu'on admire dans ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, il est certain du moins qu'après Raphaël personne n'a mieux entendu que lui la perspective qui contribue tant à la correction du dessin du nud; & que personne non plus, excepté Michel-Ange, n'a mieux possédé que le Corrège la connoissance des formes & de la construction générale du corps humain. Le clair-obscur tient si intimement au dessin que l'un ne peut pas être parfait

sans l'autre ; puisque le dessin privé du clair-obscur ne peut représenter qu'une espèce de section parallèle à la superficie, sur laquelle on peint, & qui, par elle-même, ne peut jamais donner une juste idée de la véritable forme des choses. Le Corrège a su unir ces deux qualités avec tant de perfection, qu'on les voit combinées ensemble dans ses ouvrages, comme dans la nature même ; de manière qu'il paroît impossible qu'il ait pu parvenir à ce degré de talent dans cette partie, sans avoir beaucoup étudié le bas-relief & la ronde bosse ; car la simple vérité, sans ces études, ne suffit pas pour apprendre une chose aussi difficile. Voilà pourquoi, sans doute, Michel-Ange modeloit premièrement en terre ou en cire les figures qu'il vouloit peindre, ainsi qu'il le dit lui-même dans une lettre au Varchi * : aussi n'avoit-on point vu avant lui de peintre qui osât employer les raccourcis, ni la rentrée & la faillie des muscles, ou des formes du centre à la circonférence, ainsi qu'il en donna l'exemple. Si donc l'usage de modeler les figures conduisit Michel-Ange à ce style, qui lui fut propre, il ne paroîtra pas étrange

* Benevenuto Cellini, célèbre orfèvre du tems de Michel-Ange, atteste aussi ce fait dans une lettre au même Varchi, où il dit :
« Comment Michel-Ange est-il parvenu à ce degré supérieur de savoir, qui le met non-seulement au-dessus de ses contemporains, mais encore de tous les peintres connus de l'antiquité ? c'est que son pinceau a toujours pris les plus grands chefs-d'œuvre de sculpture pour modèles. . . . Michel-Ange, notre grand maître, n'a jamais fait aucun de ces chefs-d'œuvre de peinture que nous admirons, sans en avoir exécuté auparavant le projet en relief.

Note du Traducteur.

que l'intelligence des beaux contours & du grand style du Corrège provinrent de la même origine, c'est-à-dire, de l'étude du relief & de l'art de modeler les figures : car nous avons déjà remarqué qu'il s'étoit exercé au plastique.

Outre cette partie du clair-obscur qui a rapport à l'expression des formes, le Corrège fut supérieur aussi à tous les autres peintres dans le clair-obscur, en général, c'est-à-dire, dans la disposition des lumières & des ombres ; car la même dégradation dont il faisoit usage dans une partie, ou pour une figure, il l'employoit de même dans tout le tableau, en distribuant ses lumières de façon que la première en formoit une seule, & ainsi de suite de la seconde & de toutes les autres. Il en agissoit de même avec les ombres, qu'il varioit sans cesse, tantôt en force, tantôt en masse, mais le plus souvent seulement par la qualité des couleurs dont elles sont composées. Il ménageoit les oppositions avec intelligence, en ne mettant jamais les plus grandes lumières en contraste avec les plus fortes ombres, sans les interrompre par quelque partie intermédiaire qui en ôtoit la dureté, ou en plaçant à côté quelque forte ombre. Il n'ignoroit pas non plus que tous les corps sont de nature à ne point absorber tous les rayons de lumière qu'ils reçoivent, mais qu'ils en dispersent ou en réfléchissent la plus grande partie dans le *medium* qui les environne, selon la forme de leur superficie ; ce qui fait que les petites ombres qui se trouvent sur la masse des corps éclairés, doivent nécessairement s'y confondre.

Le Corrège entendoit parfaitement bien la perspective aërienne du clair-obscur & des couleurs, mais il n'y mettoit pas l'affectation de certains peintres modernes. De plus, il ne possédoit pas seulement la dégradation des teintes; mais il avoit observé aussi que, si dans la nature les ombres perdent de leur force à certaines distances, les lumières s'affoiblissent beaucoup plus par l'éloignement; & que ce sont les petits détails qui se confondent les premiers à la vue; d'où il inféra, que les contours deviennent plus vagues & disparaissent enfin, pour ainsi dire, entièrement à une certaine distance; de sorte que les extrémités des corps se terminant en points insensibles, il est impossible de les distinguer parfaitement. Quand aux couleurs, il savoit combien elles perdent de leur force par l'interposition de l'air ambiant. En un mot, il possédoit à fond l'art par lequel la peinture parvient à tromper les sens & à charmer agréablement l'esprit.

Le coloris du Corrège est admirable; mais il paroît encore plus beau qu'il ne l'est en effet, à cause de la parfaite dégradation des teintes & la manière agréable, suave & empâtée de faire, laquelle donne à ses couleurs simples un certain brillant que lui seul a possédé jusqu'à-présent; de manière qu'on ne peut pas décider si c'est l'intelligence des formes, le coloris, le clair-obscur, ou la manière de disposer les couleurs qu'il faut le plus admirer en lui, puisqu'il étoit également un grand maître dans toutes ces parties, sur lesquelles il avoit profondément réfléchi,

Il est certain que c'est en possédant parfaitement les plus grandes parties de la peinture, qu'on s'élève à la plus haute excellence de cet art; & on ne peut nier non plus que c'est par cette perfection que Raphaël & le Corrège méritent d'être regardés comme les deux plus grands peintres; & que ce dernier sur-tout est parvenu à exprimer tous les effets apparens & agréables de la nature. Il est vrai que le Titien fut un si grand maître dans le coloris, que par ses teintes il mérita de tenir la première place dans cette partie; mais il ne posséda point cette parfaite dégradation qui exprime les formes les plus délicates & celles qui sont, pour ainsi dire, insensibles, ce qui contribue beaucoup à l'imitation de la vérité, & même quelquefois plus que le coloris même: aussi voyons nous que plusieurs ouvrages à fresque du Corrège, avec des teintes d'un ton foible & commun, charment & transportent néanmoins le spectateur par l'idée de la vérité, qui est le premier but que doit se proposer le peintre.

Le Corrège fut le premier qui fit entrer les draperies dans l'idée générale de la composition, tant par l'effet du clair-obscur, du coloris & de l'harmonie, que par la disposition & par le contraste. Il s'arrêtoit moins à chaque plis en particulier, qu'à la masse générale de l'étoffe; ce qui lui ouvrit une nouvelle route pour le jet de ses draperies dans les grands ouvrages: partie dans laquelle il fut assez bien imité par Lanfranc & par quelques autres, qui approchèrent plus ou moins de sa manière.

J'ai dit que le Corrège réunissoit plusieurs parties de la peinture, dont quelques-unes ont suffi pour faire la célébrité de quelques peintres, telles que la vérité & la grace de Raphaël, la manière agréable de Léonard de Vinci, l'empâtement du Giorgone, & le coloris du Titien; j'avoue cependant que, dans chacune de ces parties en particulier, il fut moins excellent que les artistes que je viens de nommer. Mais il fut les réunir toutes comme elles le sont dans la nature, & adoucir celles qui sont trop fortes, par son naturel doux & modeste, en les combinant parfaitement ensemble par son esprit philosophique; de sorte qu'il a possédé lui seul toutes les parties que les autres n'ont bien rendues que chacune séparément.

Mais en admirant ainsi le talent du Corrège, je ne prétends point le mettre au-dessus de Raphaël; car quoique ses ouvrages soient d'une exécution plus égale & plus agréable, il ne possédoit cependant pas à un si haut degré que le peintre d'Urbain, l'expression des mouvemens de l'ame, qui est la partie qui donne véritablement de la noblesse à la peinture, & qui la rend sœur de l'éloquence & de la poésie, par l'impression qu'elle fait sur l'esprit de l'homme. On peut donc dire que Raphaël est le peintre qui a le mieux exprimé les effets de l'ame, & que le Corrège a le mieux rendu les apparences des corps. En voyant les tableaux de Raphaël, on sent plus qu'on ne voit; & en regardant un ouvrage du Corrège, les yeux voient plus que l'esprit ne peut comprendre: les sens restent en suspend, & le cœur est

enchanté. En un mot , le Corrège étoit le peintre des Graces.

Si Raphaël est donc , en quelque sorte , supérieur au Corrège , celui-ci l'est bien davantage aux autres peintres qui sont venus après lui. Jusqu'à lui la peinture se perfectionna par gradation ; il y mit le complément de la perfection ; & depuis ce tems , l'art n'a plus fait que décliner , sans qu'il paroisse possible de le rétablir , & moins encore de le porter plus loin ; si ce n'est qu'il paroisse quelque grand génie qui sache unir les beautés de l'antique à celle de Raphaël , du Corrège & du Titien , en prenant pour base la vérité de la nature.

Nous n'avons que des renseignemens vagues & contradictoires sur la vie du grand Corrège. Les gens de lettres & les peintres , qui ont donné des mémoires sur les artistes , n'ont point rendu au Corrège la justice qu'il méritoit ; en nous informant des particularités de la vie d'un homme aussi rare , & à qui la peinture doit tant. Cette négligence est non-seulement une injustice faite à sa mémoire , mais encore une grande perte pour nous , parce qu'il n'y a rien qui excite autant le talent & le génie à faire de grands efforts , que l'histoire de la vie des hommes célèbres ; & l'on voit souvent que par cette lecture les vices de l'amour-propre & de l'ambition se changent en des vertus utiles. J'ai donc pensé qu'il étoit nécessaire d'examiner ; le mieux qu'il me seroit possible ; ce phénomène de la peinture , pour réparer , en quelque sorte , l'injustice qu'on a

faite au Corrège , en le laissant ainsi dans l'oubli ; tandis qu'on s'est étendu , avec une ennuyeuse prolixité sur la vie d'une infinité de peintres , dont on ne peut tirer aucune instruction , ni aucun agrément.

Il est fort avantageux que les hommes soient dans l'idée que le mérite conduit aux honneurs & à la fortune ; puisque cela les porte naturellement à l'amour du bien. Ce sont néanmoins presque toujours les circonstances qui décident du sort des individus ; & la même vertu produit , en différens tems & lieux , des effets différens. Antoine Allegri étoit né dans un petit pays , & fut toujours porté , par son caractère , au desir de s'instruire , qui est l'antidote de la vanité , & qui l'écarta du grand monde ; mais quand même il s'y seroit montré , sa modestie l'auroit empêché d'y faire fortune , qui , en général , s'obtient plus par l'intrigue que par un mérite réel.

Ses ouvrages nous prouvent qu'il a cherché toute sa vie à perfectionner son art , puisqu'on y trouve successivement un nouveau degré de talent. Ce desir de s'instruire toujours est la marque d'un esprit doué de cette heureuse modestie qui nous apprend ce qui nous reste encore à favoir. Comme il n'a peint que des choses gracieuses , & qu'il a toujours choisi celles qui l'étoient le plus , on peut en conclure qu'il joignoit à un naturel doux , modeste , tendre & porté à l'amour , un génie aussi studieux que philosophique , & ce sont là des qualités qui ouvrent rare-

ment le chemin à la fortune , à moins que des circonstances heureuses n'y concourent d'ailleurs puissamment. Le Corrège dut donc être peu connu des princes & des courtisans , & par conséquent ignoré du public , qui ne loue que les artistes qui ont un grand nom , ou dont il peut retirer quelque profit par les dépenses qu'ils font. Mais le Corrège studieux & appliqué dans sa retraite , vivant à une petite cour , ne pouvoit pas fixer l'attention des auteurs de cette trempe. D'ailleurs , comme il étoit venu après les grands hommes qui avoient illustré son siècle & son art , il devoit être regardé comme un jeune peintre , disciple de ceux qui jouissoient alors de la plus grande réputation , ne pouvant être connu qu'à l'âge de trente ans , lorsque le Titien en avoit soixante-dix-sept , & que Raphaël n'existoit plus. En un mot , le Corrège étoit le plus jeune de tous les grands peintres qui se sont rendus célèbres dans le plus beau tems des arts en Italie. Mais la distance de plus de deux siècles & demi , depuis cette époque jusqu'à nos jours , nous les fait regarder comme s'ils avoient tous fleuri ensemble.

La retraite dans laquelle vivoit le Corrège , ainsi que je l'ai dit , & la négligence des biographes sont sans doute cause que Vasari a été si mal informé des particularités de celle du Corrège & des autres peintres de l'école Lombarde. J'aime mieux attribuer son inexactitude à cette cause qu'à l'envie qu'on lui attribue. Quoiqu'il soit vrai d'ailleurs , que dans les choses les plus indiffé-

rentes qui concernent le Corrège, telle que la description de ses tableaux & des sujets qu'il a choisis, Vasari a été induit en erreur, ou n'a pas voulu dire la vérité qu'il favoit, ainsi qu'on peut s'en convaincre par le récit qu'il fait de ceux que le Corrège a peints pour le duc de Mantoue & de quelques autres. Quand Vasari dit : « que le Corrège avoit plus de mérite dans l'exécution que dans le dessin », je veux bien croire qu'il n'a pas voulu faire entendre par-là qu'il dessinoit mal ; mais que, par un effet de l'amour-propre, il a cru que son dessin étoit meilleur encore, & qu'il ne lui a accordé quelqu'avantage que dans la partie de l'exécution. L'école de Toscane n'a que difficilement convenu que les autres l'égalassent dans le dessin ; de sorte que je présume que Vasari a seulement voulu dire que le Corrège ne dessinoit pas aussi correctement que Michel-Ange, le phénix de sa patrie. Ce qui est confirmé par ce que dit le même Vasari, quand il convient : « que les » dessins du Corrège sont beaux & exécutés dans la belle & grande manière ». Il est d'ailleurs étrange que cet écrivain se restreigne, pour ainsi dire, à faire l'éloge de la manière dont le Corrège a peint les cheveux, tandis qu'il y a tant d'autres parties admirables dont il pouvoit parler. Il n'est pas moins singulier que Vasari & d'autres attribuent l'excellence du Corrège dans son art, au seul don de la nature, ce qui est une erreur bien grossière ; car quoique le génie seul puisse beaucoup sans doute, quiconque pense un peu ne se laissera pas persuader qu'il suffit, sans étude, pour

former un grand peintre comme l'étoit le Corrège * ; lequel, à l'âge de trente ans, s'étoit formé un style nouveau, le plus beau qui ait jamais été connu. Michel-Ange, dont le génie étoit si sublime, n'a pas dû à la nature seule les connoissances de son art ; & ce n'est point par elle seule qu'il a franchi les limites du style sec & fervile qui avoit régné jusqu'alors en Italie ; peut-être même que sans de grandes études & sans une méditation profonde des statues antiques il ne se feroit pas élevé au rang des Donatello & des Ghilberti. Raphaël même nous a laissé dans ses productions des traces de ses études ; & sans les leçons de Barthelemi de Saint-Marc, & la vue des ouvrages de Michel-Ange & de l'antique, nous ne jouirions pas de ses admirables peintures. Je crois donc pouvoir en conclure que le Corrège avoit étudié les monumens & les principes des anciens, & des meilleurs maîtres ses prédécesseurs, pour atteindre à ce degré éminent où il a porté son art.

Je viens d'exposer mon sentiment sur les causes qui nous ont privé d'une histoire fidelle & circonstanciée de la vie du Corrège, & j'ai hasardé à cet égard quelques conjectures qui m'ont paru les plus probables. J'ai donné en même tems une description de ses ouvrages aussi

* *Natura fieret laudabile carmen an arte*

Quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena,

Nec rude quid profit video ingenium : alterius sic

Altera poscit opem res, & conjurat amice,

exacte que la brièveté de cet écrit me l'a permis , & j'y ai examiné le degré de mérite auquel ce grand maître est parvenu dans chaque partie de son art. Il ne me reste donc plus rien à ajouter ici , sinon que le Corrège est l'Apelle des peintres modernes , puisqu'il a possédé , comme celui-ci , toute la grace de son art , & qu'il nous a enseigné , par ses belles productions , le degré de perfection auquel le peintre doit chercher d'atteindre & au - delà duquel il ne peut aller ; enfin , quand il doit quitter un ouvrage comme fini , sans le tourmenter davantage.



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

RÉFLEXIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.





RÉFLEXIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.

M. MENGES, comme nous l'avons déjà dit, a composé ces Mémoires pour suppléer à ce qui manquoit à la vie du Corrège, publiée par Vafari *. Comme plu-

* Ce fut sur les sollicitations & sur les instances d'Annibal Caro, de Molza & de Paul Jove, que George Vafari, peintre & architecte, composa *les Vies des Peintres*. On accuse Vafari d'avoir parlé avec trop de partialité des artistes de son pays : cela paroît assez probable ; mais son ouvrage est néanmoins le meilleur que nous ayons de ce genre. Quant à la préférence qu'on prétend que Vafari a donnée à Michel-Ange sur Raphaël, on pourroit encore excuser peut-être le biographe sur ce sujet. Vafari dit, à la vérité, que ce

sieurs personnes pourroient croire , d'après cet écrivain & ses commentateurs , que M. Mengs n'avance des faits supposés que pour le rendre suspect, je crois nécessaire d'ajouter ici quelques notes, afin que le Lecteur puisse juger de quel côté est la raison.

Il y a , en général , beaucoup de confusion & de contradiction dans tout ce que Vasari dit du Corrège. Il le représente « comme un esprit timide , & d'une si » grande économie , que son avarice l'a rendu le plus » malheureux des hommes ». Les ouvrages du Corrège & les dépenses qu'il n'épargnoit point pour les faire , nous prouvent combien est fausse cette accusation ; & nous démontrent qu'il étoit , au contraire , d'un caractère libéral , & qu'enfin il ne se trouvoit point dans la pénurie , puisque ses ouvrages étoient plus richement payés qu'on ne veut le donner à entendre.

Quant à ce que dit Vasari que « le Corrège portoit » un esprit mélancolique dans son art » ; je ne pense

fut en voyant les ouvrages de Michel-Ange que Raphaël agrandit sa manière ; proposition que Bellori a réfutée comme injurieuse , mais dont M. Bottari a justifié , à son tour , Vasari. D'un autre côté , cet écrivain rend à Raphaël toute la justice qu'il mérite. Voici comme il s'exprime , en parlant du célèbre tableau de Sainte Cécile : « Les autres peintures peuvent s'appeller des peintures ; celles » de Raphaël sont des choses vivantes. Les chairs y palpitent ; on en » voit l'esprit & l'ame ; les sens y sont en mouvement , & la vie n'a » rien de plus animé ». Cet éloge semble détruire tout soupçon de jalousie de la part de Vasari contre le peintre d'Urbain. *Note du Traducteur.*

pas qu'on puisse persuader à tout homme sensé que les inventions de ce peintre soient tristes ; lui dont les compositions sont regardées comme les plus agréables & les plus gaies qu'on connoisse, de manière qu'ils lui ont mérité le titre de peintre des Graces. Vafari en convient lui-même quand il dit : « Il est certain que per-
 » sonne n'a su mieux que lui disposer les couleurs,
 » ni avec plus d'intelligence pour la beauté. Aucun artiste
 » n'a donné plus de relief à ses ouvrages, ni a été plus
 » admirable pour la morbidesse des chairs, & la grace
 » avec laquelle il finissoit ses productions ». Et en faisant la description du tableau de Parme, il ajoute : « Près de-là est un enfant qui rit d'une manière si na-
 » turelle, qu'il excite à rire tous ceux qui le voient ;
 » & , quelque triste qu'on soit, on ne peut s'empêcher
 » d'être égayé en le regardant ». Cependant, suivant ce même biographe, ces choses agréables & ce coloris si gai sont d'un peintre triste & mélancolique.

Vafari continue & dit : « Si le Corrège fût sorti de
 » la Lombardie, & s'il eût été à Rome il auroit fait
 » des miracles ; car, puisqu'il a exécuté de pareilles
 » choses sans avoir vu les chefs-d'œuvre de l'antiquité
 » & les bons ouvrages des modernes, il auroit, sans
 » doute, rendu ses ouvrages *infiniment* meilleurs, en
 » étudiant ces grands modèles ; & en passant ainsi du
 » bon au meilleur, il seroit certainement parvenu au
 » plus haut degré de perfection ». Pour ne point parler de la question déjà discutée par M. Mengs, si le Corrège a été à Rome (car, s'il n'y a pas été, il n'est pas moins vrai qu'il a connu les ouvrages des anciens &

qu'il en a profité), il seroit curieux de favoir quels miracles il auroit fait, & comment il auroit, suivant Vafari, rendu ses ouvrages *infiniment* meilleurs. Quant à moi, je regarderai comme un homme très-extraordinaire celui qui pourra m'indiquer les défauts du Corrège, sur-tout s'il parvient à m'en convaincre; & je tiendrai pour le premier peintre du monde celui qui portera son art à un plus haut degré que ne l'a fait le Corrège. Il n'est pas moins singulier qu'un artiste tel que Vafari ait pensé qu'il fût facile de rendre les productions du Corrège *infiniment* meilleures.

Quant à la question tant débattue, si le Corrège a été à Rome, & s'il a profité de la vue des peintures de Melozzo de Forli, qui étoient dans l'ancienne église des Apôtres; je remarquerai que plusieurs tableaux enlevés de la tribune de cette église, se trouvent aujourd'hui dans les appartemens du Vatican qu'a occupés Benoît XIII, & qu'habite maintenant le cardinal Zelada, bibliothécaire, où les curieux pourront en faire la comparaison avec ceux du Corrège.

Le dessin du Corrège paroît n'avoir pas mérité l'approbation de Vafari, puisque dans une note marginale de son ouvrage, il dit: « Qu'il se distinguoit plus par son coloris que par son dessin »; & immédiatement après il cherche à l'excuser sur ce défaut; « par la difficulté qu'il y a de posséder également bien toutes les parties d'un art aussi grand que la peinture »: ce qui fait que plusieurs peintres ont eu un bon coloris & un mauvais dessin, & ainsi de même en raison contraire.

Cette critique se réduit donc à dire, que le Corrège
ne

ne dessinoit pas comme Vasari ; savoir , qu'il choissoit des formes différentes que lui & que ceux de son école. L'un s'étudioit à produire des attitudes guindées , & à indiquer tout avec force & énergie , en faisant parade de ses connoissances anatomiques ; tandis que l'autre est suave , doux & gracieux. Cependant le Corrège étoit aussi grand dessinateur dans sa manière que le plus habile Toscan , & Vasari lui-même convient que : « ses » dessins sont beaux & exécutés dans la grande & belle » manière ».

Le commentateur de Vasari va plus loin encore que lui , puisqu'il ose assurer que , « si les Caraches eussent » peint de nouveau la tribune de l'église de S. Jean à » Parme , qu'ils avoient déjà copiée d'après l'original , » ils auroient égalé & surpassé même le Corrège dans le » dessin , quand même ils seroient restés au-dessous de » lui dans le coloris ». Les Caraches , qui acquirent un certain talent en étudiant & en imitant le Corrège , étoient trop modestes pour desirer un pareil éloge , & trop habiles dans leur art pour ne pas connoître tout le mérite de leur maître.

Après avoir fait le tableau de la pusillanimité du Corrège , & de l'obscurité dans laquelle Vasari prétend qu'il a vécu , « de sorte qu'il étoit si misérable qu'il est impossible de l'être davantage » , il ajoute que le duc de Mantoue le choisit pour faire deux tableaux qui fussent dignes de Charles-Quint , à qui il vouloit en faire présent ; & que Jules Romain , qui étoit alors au service de ce duc , mais qui cependant ne fut pas chargé de ce

travail , dit : « qu'il n'avoit jamais vu un coloris aussi » admirable ».

Jules Romain parloit du moins de ce qu'il connoissoit ; mais il n'est pas possible que Vafari ait vu ce qu'il critique, ou qu'il en ait même été bien informé , puisque sa narration ne se rapporte en aucune manière avec la vérité. Il prend la Danaë pour une Vénus , & dit que le paysage de ce tableau est le plus beau qu'ait jamais peint un maître de l'école *Lombarde* ; tandis qu'il n'y a aucune apparence de paysage dans cet ouvrage. Il ajoute ensuite : « que ce » qui donnoit le plus de grace à cette Vénus , c'étoit » une eau claire & limpide , qui couloit entre des cailloux , & qui lui baignoit les pieds ». Cela convient en partie au tableau de Léda , comme on peut s'en convaincre par la description qu'en donne M. Mengs , & par la gravure de cet ouvrage ; mais il ne se trouve rien de pareil dans celui de Danaë que Vafari prétend être une Vénus , ainsi qu'on le voit par deux copies assez fidèles de ce tableau qui sont à Rome ; l'une dans la maison du prince de Santa-Croce , & l'autre chez le marquis Orfini.

Vafari assure que le Corrège a peint la tribune de l'église cathédrale de Parme , ce qui n'a jamais eu lieu ; mais il a peint celle de l'église de S. Jean. C'est avec la même erreur que Vafari place dans cette même cathédrale deux tableaux à l'huile du Corrège , qui ont toujours été dans l'église de S. Jean ; erreur qui a déjà été relevée par M. Bottari. Vafari parle jusqu'à deux fois : « De l'art admirable avec lequel le Corrège peignoit les

» cheveux ». Il est vrai qu'il possédoit ce talent ; mais il paroît ridicule de s'arrêter avec tant d'affectation sur cette petite particularité , tandis que le Corrège a des parties admirables qui méritent infiniment plus d'être louées que celle-là.

Après avoir écrit avec tant de confusion & de désordre la vie du Corrège , & après l'avoir accusé d'être un peintre mélancolique , timide , & un dessinateur médiocre , qui ignoroit son propre mérite , Vasari finit par lui donner mille éloges , en disant que plusieurs de ses productions sont regardées comme divines par les maîtres mêmes de l'art.

Suivant Vasari , on n'a pas pu trouver de portrait du Corrège ; mais M. Bottari , son commentateur , prétend le donner copié d'après une gravure de Belluzzi , sans dire où celui-ci l'avoit pris. En voyant ce portrait , qui représente un vieillard chauve & décrépité , on s'aperçoit bien que ce ne peut pas être celui du Corrège , qui mourut à l'âge de quarante ans.

Il y a quelques années qu'on découvrit un petit tableau sur panneau de huit pouces de hauteur , représentant le portrait d'un homme d'une belle physionomie , avec une chevelure blonde , & portant cette inscription : « Dossio Dossi a peint ce portrait d'Antoine de Corrège ». M. Mengs en fit faire un dessin ; mais j'ignore ce qu'il est devenu. Etant à Turin , il y a sept ans , on me fit voir , dans la *villa* de la reine , une suite de portraits , parmi lesquels il y en avoit un d'un homme d'un âge moyen , avec les cheveux blonds & la barbe

de la même couleur , portant ces mots : « Antoine Al-
» legri de Corrège ».

Vafari a été accusé de partialité & de jalousie , à cause de la négligence , de l'infidélité & de l'inexactitude qui règnent dans son Histoire des vies des Peintres qui n'étoient pas de l'école Toscane ; tandis qu'il loue outre mesure plusieurs qui ne méritent seulement pas la peine d'être nommés. Je ne pense pas que Vafari en ait ainsi imposé par malignité ; car il paroît par tous ses écrits qu'il avoit le cœur bon ; & qu'il étoit homme de bien : ce qui me porte à croire que ce biographe a loué de bonne-foi ce qu'il jugeoit digne d'éloge , suivant sa manière de voir. Il ne pouvoit par conséquent pas louer ce qu'il ne connoissoit pas ; & s'il avoit pu apprécier la grace du Corrège & le vrai mérite de Raphaël , il les auroit , sans doute , admiré dans les parties où ces grands maîtres excelloient , & non pas d'une manière vague , en faisant remarquer , par exemple , comme un talent supérieur , la manière dont le Corrège a peint les cheveux.

On voit donc que Vafari étoit véritablement persuadé qu'on ne peut , pour ainsi dire , rien faire de bon dans les beaux-arts , si l'on ne suit point les principes de l'école de Michel-Ange & la manière de ce maître. Il a rassemblé tous les contes qui se débitoient parmi les peintres , & n'avoit au reste aucune autre lumière sur l'art , qu'il traitoit en artisan ; mais voulant faire un ouvrage volumineux , il a tout compilé , suivant sa méthode , dans un style plat & commun , tel que celui dont il se servoit avec ses mâçons & ses menuisiers.

M. Bottari , son défenseur & son panégyriste , l'ex-
cuse d'une manière différente. Il prétend que Vasari
n'auroit pas voulu mentir en parlant de choses sur
lesquelles il pouvoit être si facilement réfuté ; mais
c'est-là une bien pauvre raison : car si Vasari avoit
eu cette pensée , il n'auroit pas avancé des faussetés
sur ce qu'il avoit vu mille fois de ses propres yeux ,
ainsi qu'il l'a fait en parlant des peintures de Raphaël
au Vatican.



DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DE MADRID.

DISCOURS

DE M. DE LA ROCHE JAUCOURT

DE M. DE LA ROCHE JAUCOURT

DISCOURS



DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DE MADRID.

PAR académie, on entend une assemblée d'hommes versés dans les sciences ou dans les arts, dont le but est de découvrir la vérité & de trouver des règles fixes qui servent à leurs progrès, & qui conduisent à leur perfection. Une académie est donc bien différente d'une école, où d'habiles maîtres ne font qu'enseigner les élémens déjà connus des sciences & des arts.

Les beaux-arts, comme arts libéraux, ont leurs règles exactes fondées sur la raison & sur l'expérience, par lesquelles ils parviennent à leur but, qui est une imitation parfaite de la nature. Une académie de ces arts ne doit donc pas seulement s'arrêter à leur exécution,

Tome II.

F f

mais il faut qu'elle s'occupe principalement de la théorie & des règles; car quoique ces arts soient exécutés par des opérations de la main, ils ne mériteroient cependant pas le nom d'arts libéraux s'ils n'étoient pas dirigés par une bonne théorie.

Ceux-là se trompent grandement, qui avancent que la pratique seule vaut plus que toutes les règles, & que sans ces règles il y a eu de grands artistes. C'est une erreur qui ne mérite pas d'être réfutée; & l'on n'agit certainement qu'en aveugle, lorsqu'on abandonne la raison & les règles: car comment est-il possible de parvenir à un point déterminé sans un guide sûr qui nous conduise? La peinture & la sculpture sont des arts qui ressemblent à la poésie; & comme dans celle-ci, la sensibilité, l'imagination & le génie privés de la raison & des règles, ne peuvent produire que des folies & des monstruosités, il en est de même des autres arts. Or donc, comme le poète ne peut rien produire de parfait, s'il ne connoît pas bien le sujet qu'il veut traiter & la langue dans laquelle il veut écrire; le peintre & le sculpteur ne pourront non plus rien produire qui soit digne de leur art, s'ils ne connoissent pas les formes des objets qu'ils veulent exprimer, & la diversité d'aspects sous lesquels ils se présentent à notre vue; enfin, s'ils ignorent la théorie de leur art.

Qu'on ne pense cependant pas que je prétende que l'étude de la théorie doive exclure l'exercice de la main; tout au contraire, j'en recommande fortement la pratique; mais elles doivent toujours marcher ensemble. C'est dans ce sens qu'il faut entendre l'axiome de Michel - Ange

qui avoit coutume de dire : « Que tout l'art consiste dans l'obéissance de la main à l'esprit ». Ce grand homme favoit bien que l'esprit doit contenir tous les objets & toutes les idées que la main veut exécuter ; il est donc nécessaire d'opérer sans cesse , mais jamais sans bien savoir le pourquoi & le comment.

Les professeurs habiles d'une académie doivent s'occuper entr'eux à trouver des règles sures , par lesquelles les élèves puissent abrégér le chemin qui conduit à des arts aussi difficiles. Il faut que ces règles soient prescrites comme des loix aux élèves , en leur en expliquant les raisons par des démonstrations claires , qui , non-seulement les convainquent , mais qui les persuadent ; car sans la persuasion on ne peut parvenir à rien de parfait.

Toutes les académies des arts ont commencé par être des écoles , & ont ensuite été changées en ce qu'on appelle académie , c'est-à-dire , en une société de professeurs , qui , par leurs enseignemens , ont contribué aux progrès des arts , & ont mérité la protection du prince. C'est ainsi que se sont formées les académies de Rome , de Bologne , de Florence , de Paris , &c. L'utilité de ces établissemens consiste dans l'avancement des arts & dans l'influence qu'ils ont sur toute la nation , en y répandant le bon goût : & telle est l'utilité du dessin , qui dirige tous les arts qui ont les figures & les formes pour objet. Mais cette utilité ne peut pas être le fruit d'une académie où l'on n'enseigneroit pas publiquement les règles & la théorie du dessin ; car sans la théorie , le dessin n'est qu'un acte mécanique & ma-

tériel qui produit simplement la figure tracée, sans en donner l'idée générale, & sans enseigner à juger des formes. Toute académie qui ne suit pas les maximes dont nous venons de parler, aura donc des dessinateurs matériels & des artisans; mais elle ne produira jamais des artistes éclairés, ni des maîtres parfaits. Elle agira par conséquent contre le but de son institution, & ne servira qu'à produire de mauvais ouvriers.

En fixant maintenant nos regards sur l'académie de Saint-Ferdinand, tâchons de découvrir ce qu'elle offre d'utile pour la nation, & ce qui nous reste à y désirer encore. Cette académie, comme toutes les autres, commence ses enseignemens par le dessin & par le modèle; & son généreux fondateur l'a si bien dotée, qu'on peut la regarder comme la plus riche en fonds de toutes les académies de l'Europe. On croit, en général, que les fruits qu'elle produit répondent parfaitement au but de son institution; mais comme une chose, quelque bonne qu'elle puisse être, est toujours susceptible d'amélioration, il me semble qu'on pourroit en rectifier encore quelques défauts.

Cette académie est régie par des chefs qui ne devroient en être que les protecteurs, c'est-à-dire, par des personnes qui, par leur naissance, leurs charges & leurs occupations, n'ont pas eu le tems de s'instruire à fonds ni de l'art, ni des artistes. Ce sont néanmoins ces juges qui reçoivent ou rejettent les sujets qui aspirent à l'honneur d'être reçus membres de l'académie: ainsi l'on voit que les graces dépendent de ceux qui ne sont pas en état de juger du mérite. Il est vrai que ces di-

recteurs , avant de rien prononcer , prennent l'avis des artistes sur tout ce qui concerne l'art ; mais puisqu'il faut qu'ils se règlent sur ces avis dans leurs décisions , leur mission devient inutile , n'étant pas nécessaire que ceux qui pourroient décider par eux-mêmes donnent des avis , & que ceux qui décident prennent des conseils. Dans toutes les autres académies du monde ce sont les artistes qui votent & qui décident en dernier ressort sur ce qui les concerne , ainsi que sur le mérite des individus & de leurs ouvrages ; tandis que les princes & les grands ne se réservent que la gloire de protéger & d'honorer les arts & les artistes. Mais cette protection doit être réelle & efficace , & non d'ostentation seulement , en distinguant les artistes suivant leur mérite , & en ne les confondant pas avec les artisans ; mais en les employant à des travaux honorables & dignes d'eux. Car , si les grands & les gens riches ne songent pas à faire exécuter de beaux ouvrages & à répandre par ce moyen le bon goût sur la nation , il périra bientôt faute d'aliment. Si le prince seul emploie les artistes , il ne pourra en occuper qu'un certain nombre fort limité , & le goût des arts restera alors concentré dans sa personne , tandis que la nation demeurera dans la barbarie , ainsi que cela a eu lieu depuis Philippe II jusqu'au roi actuellement régnant ; car quoique tous ces princes aimassent & protégeassent les arts , particulièrement la peinture , on a vu que le bon goût ne s'est jamais étendu sur la nation en général.

En supposant tout ce que nous venons de dire , il faut considérer l'academie de Madrid , ou comme une

académie proprement dite, ou comme une école, ou comme l'une & l'autre à-la-fois. Mais quel que soit le nom qu'on veuille lui donner, il est toujours nécessaire que les membres qui la composent soient les plus habiles maîtres de l'art; puisque comme académiciens ils doivent être en état de donner des définitions de l'art dont ils enseignent les principes; il faut donc, comme on voit, qu'ils possèdent bien l'art, pour en parler d'une manière convenable. Les discours académiques servent à expliquer les difficultés de l'art à la jeunesse qui veut s'en instruire, & à mettre les amateurs en état de juger sagement de ses productions. Cela est plus nécessaire en Espagne que par-tout ailleurs, parce que le gros de la nation n'y a pas une juste idée des arts, ni de leur noblesse, & moins encore des différentes qualités qui doivent concourir ensemble pour former un grand artiste. Ces mêmes discours, ainsi que les conférences académiques feront utiles aux maîtres mêmes, qui tous ne connoissent pas par théorie les principes de leur art, & qui, par-là, seront stimulés à les étudier. Enfin, à force d'examiner ainsi la matière, on parviendra à détruire insensiblement les faux principes qui peuvent s'être glissés dans l'instruction. Les élèves auront aussi l'avantage d'apprendre les grandes difficultés qu'offre l'art, & les études qu'il exige: & c'est alors seulement que les ames arden-tes emploieront toute leur activité pour les surmonter, & que celles qui se sentent moins de talent & d'énergie abandonneront cette carrière, ou s'appliqueront à des parties proportionnées à leurs facultés. De cette manière chaque espece de talent restera dans sa sphère, sans être

contraint de se restreindre à l'uniformité des enseignemens ; & , ce qui est bien plus important encore, on parviendra à s'instruire de l'art même , & non du style particulier de tel ou tel maître.

La plus grande utilité qui résultera , je pense , de ces études , c'est que les grands & les riches se pénétreront des principes de l'art , & en concevront l'estime qu'il mérite , ainsi que plusieurs y sont déjà naturellement disposés ; de sorte qu'il ne leur manque que d'avoir des notions exactes de son importance & de sa dignité , pour en être pleinement convaincus. L'histoire nous apprend combien cette estime est nécessaire , puisque par-tout où elle a manqué , les arts & les sciences ont languï dans la médiocrité. Les Egyptiens qui ont inventé , pour ainsi dire , tous les arts , n'en ont cependant perfectionné aucun ; & cela parce que les artistes n'y étoient regardés que comme des artisans & ne jouissoient d'aucune distinction honorable. Les Phéniciens y firent quelques progrès de plus , parce qu'ils formèrent de l'art un objet utile de commerce. Dans la Grèce , & particulièrement dans la savante Athènes , où tous les états se rapprochoient davantage , & où les arts jouissoient de la plus haute estime , & menoient aux premières places parmi les citoyens ; à Athènes , dis-je , la peinture , la sculpture & l'architecture fleurirent avec dignité , & furent portées au plus haut degré de perfection. Les Romains n'ont jamais égalé les Grecs dans ces arts , parce que parmi eux c'étoit le service militaire qui conduisoit aux honneurs , & qu'ils ont employé pour leurs ouvrages les artistes Grecs réduits à l'escla-

vage : ce qui avilit bientôt & les arts & ceux qui les professoient.

Je conclus donc de ce que je viens de dire, que pour que les arts fleurissent dans un pays, il est non-seulement nécessaire que leurs productions y soient estimées, mais encore que les artistes y soient honorés selon leur mérite; puisque sans ces récompenses aucune ame généreuse ne voudra sacrifier son travail, ni passer sa vie à apprendre une profession qui, au lieu de contribuer à la gloire, ne fera que l'avilir; & il n'y aura plus alors d'artistes que ceux dont l'esprit étroit ne pense qu'au lucre, & qui par conséquent sont incapables de ces conceptions sublimes qui ennoblissent les arts, dont les productions nous offrent toujours une idée de l'ame de ceux qui les ont faits.

Il résulteroit de grands avantages pour la nation chez qui les hommes puissans & les riches aimeroient les arts, comme nous voyons que cela est arrivé dans les beaux siècles où ils ont fleuri; & si par bonheur quelques-uns d'entr'eux les cultivoient assez eux-mêmes pour les bien connoître, ainsi qu'il y en a des exemples, & entr'autres celui de l'empereur Adrien, alors les arts seroient certainement portés à leur plus haut degré de perfection; parce que cela les engageroit sans doute à les protéger, & à procurer à ceux qui les professent les occasions de faire connoître leur mérite; car il n'est pas moins utile aux artistes d'exercer honorablement leur talent, que de s'instruire: l'un étant absolument inutile sans l'autre.

Je vais maintenant faire quelques réflexions sur l'académie

cadémie de Madrid, en la considérant comme une école. Jusqu'à ces derniers tems cette académie avoit manqué de bons modèles de l'art ; mais on a suppléé à ce défaut, & l'académie possède aujourd'hui la meilleure & la plus complete collection de plâtres des statues antiques qui soit en Europe. Ainsi les élèves ont tous les moyens nécessaires pour apprendre les proportions du corps humain, ainsi que l'art d'exprimer sans dureté l'anatomie, & celui de faire un choix des plus belles formes & du vrai caractère de la beauté.

Il leur manque néanmoins, selon moi, le tems nécessaire pour se former un système raisonné d'enseignement, & pour s'instruire de quelques parties de l'art qu'on n'y enseigne point, ou qu'on enseigne fort mal, & sur lesquelles je vais dire librement ma pensée.

Quoiqu'il y ait à Madrid plusieurs artistes de mérite, on ne peut cependant nier qu'il y a toujours eu & qu'il y a encore ailleurs des écoles plus célèbres. Il ne faut donc pas se borner à mettre pour modèles, sous les yeux des élèves, les ouvrages des membres de cette académie seulement, mais choisir encore, pour cet effet, les meilleures productions des autres écoles, & de tous les plus grands maîtres en général. De cette manière les élèves se pénétreront, dès l'âge le plus tendre, du bon style. Il en résultera encore un autre avantage fort grand, savoir, que les professeurs pourront s'expliquer avec liberté, n'étant plus retenus par l'amour-propre, ni par les égards, qui nous obligent souvent à pallier nos sentimens.

Il seroit fort utile que les maîtres prêchassent eux-

mêmes d'exemple , en dessinant & en modelant avec les élèves dans les salles de l'académie , afin de les encourager par-là , ainsi que les maîtres mêmes des classes inférieures ; cette étude étant plus utile à ceux qui ont déjà acquis un certain degré de talent qu'à ceux qui ne font que commencer. Mais il seroit sur-tout nécessaire qu'on examinât avec la plus grande attention ce qu'on ordonne aux élèves de faire , parce qu'il ne doit pas dépendre du caprice des maîtres d'introduire de mauvais exemples ; car il est bien plus difficile de se défaire d'un vice contracté dans la jeunesse , que de se pénétrer de mille bons principes.

Le tems que l'on destine à l'académie aux études n'est ni assez long , ni assez favorable , parce que les heures de la soirée ne suffisent pas pour un art aussi difficile , & qu'alors l'esprit des élèves , distrahit par les occupations de la journée , n'a plus l'activité nécessaire pour apprendre & s'imprimer dans la mémoire les choses qu'on leur enseigne. Il seroit donc utile , qu'en considérant l'académie comme une espèce d'école , de pratiquer ce qui se fait aux écoles des autres arts ; c'est-à-dire , d'employer les meilleures heures de la journée à l'étude , sous des maîtres d'un grade inférieur , qui rendroient compte aux supérieurs de leur manière d'enseigner , ainsi que des progrès des élèves ; exercice qui seroit utile à ces maîtres mêmes. Ensuite les supérieurs examineroient par eux-mêmes les talens des élèves , pour les changer de classe suivant leur mérite.

L'exercice du soir ne devroit être consacré qu'à ceux qui , étant déjà fondés dans la théorie de l'art , ont

besoin d'en consolider la pratique par un usage fréquent ; parce qu'autrement la vitesse avec laquelle ils doivent opérer le soir, accoutume les jeunes élèves à une incorrection qui dégénère en une vicieuse négligence , vu qu'ils n'ont pas alors le loisir d'observer les règles & les causes de l'art ; & ceux qui commencent par copier les principes , n'ont pas assez de tems pour voir le fruit de leur travail , ce qui fait qu'un grand nombre perdent courage , & abandonnent les études qu'ils avoient commencées. En un mot , si l'académie doit être regardée comme une école , il est nécessaire d'y employer tous les moyens qu'un maître sage & vigilant peut mettre en pratique avec ses disciples ; sans quoi il ne pourra jamais rien résulter d'utile d'une pareille institution.

Si l'on n'établit pas sur un pied fixe les loix & les principes des leçons , de manière que les élèves soient constamment instruits , comme s'ils n'étudioient , que sous un seul & même maître , il est à craindre qu'ils ne confondent bientôt les différentes règles , souvent contradictoires , qu'on leur enseignera. Il seroit donc convenable que les professeurs , en se réunissant pour examiner ensemble les leçons à donner , se concertassent sur la méthode à suivre , sauf à la corriger lorsque la raison & l'expérience en feroient connoître quelque vice.

Les parties dont on doit s'occuper avec le plus de soin , sont la perspective linéaire & aérienne , en choisissant la méthode la plus courte & la plus facile. Après quoi vient l'anatomie , non comme l'enseignent le chirurgien & le médecin , mais de la manière qu'il con-

vient aux arts qui ont pour objet l'imitation des formes extérieures des choses ; & comme il n'y a point dans la nature d'objet plus intéressant pour l'homme que le corps humain , il est fort nécessaire de le connoître bien exactement , tant dans sa charpente en général , que dans ses différentes parties en particulier ; connoissance qui nous vient de l'anatomie. Or , comme la perspective nous enseigne la manière d'imiter l'apparence des formes , ce qu'on ne peut exécuter sans posséder l'anatomie , cette science est donc également indispensable au peintre & au sculpteur.

On ne doit pas regarder comme moins précieuse l'étude de la symmétrie ou des proportions du corps humain , sans laquelle il n'est pas possible de faire dans la nature un choix des parties les plus parfaites. C'est par cette connoissance que les anciens Grecs se sont élevés si prodigieusement au-dessus des artistes modernes ; & c'est de ces proportions que dérivent la grace , la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

La partie des jours & des ombres , c'est-à-dire , le clair-obscur , doit s'enseigner avec la même exactitude , puisque sans son secours la peinture ne peut pas avoir de relief ; il faut donc le considérer comme une partie dont l'étude est indispensable , d'autant plus que les peintres ne sont pas toujours à même de voir les choses dans la nature ; mais quand ils jouiroient même de cet avantage , il ne seroit pas moins difficile d'en distinguer les causes , & de s'en tenir toujours à la vérité , sans se laisser séduire par certaines règles pratiques enseignées par des maîtres ignorans , & adoptées sans réflexion. En un mot , le

clair-obscur est une partie de la peinture doublement utile , parce qu'elle plaît également aux connoisseurs & à ceux qui ne le sont pas.

Je ne fais pas si l'on a jamais donné des leçons sur le coloris , quoique ce soit une des plus essentielles parties de la peinture , & qu'elle ait ses principes fondés sur l'art & sur la raison. Cependant il est impossible que sans cette étude le jeune peintre puisse acquérir jamais un bon coloris , ou qu'il entende la partie de l'harmonie.

Il est de même nécessaire d'enseigner l'invention & la composition , sans oublier la partie de la draperie : parties qui ont toutes aussi leurs règles fixes ; règles indispensables pour apprendre & pour bien saisir ce que nous offre la nature. Je ne prétends néanmoins pas qu'il soit possible de s'instruire de l'art par ces règles seules sans le concours du talent ; mais , d'un autre côté , j'ose assurer que sans elles on ne peut jamais parvenir au moindre degré de perfection dans l'art. Et quoique ces règles ne soient pas toutes susceptibles de démonstration , celles cependant qui concernent l'imitation l'admettent absolument , & celles du choix sont fondées sur des principes , pour ainsi dire , évidents.

On me dira peut-être que toutes les études que je propose ici pour l'académie peuvent être enseignées par un maître particulier à ses disciples. Je suis cependant d'un sentiment contraire , parce qu'il me paroît impossible qu'un seul individu puisse posséder également bien tant de choses ; & que quand même il en feroit instruit , il n'auroit ni le tems , ni le courage de les enseigner. D'ailleurs , il se pourroit que parmi ceux qui étudient sous un maître

particulier, il y en eut un d'un grand talent, qui, faute d'une bonne instruction, ou par d'autres motifs, ne trouvât pas l'occasion de se faire connoître; tandis que dans les écoles publiques il aura le moyen de développer son génie & de se distinguer par son émulation, & par conséquent de devenir, de pauvre & d'inconnu qu'il étoit, un maître célèbre qui fera également honneur à l'art & à sa patrie.

Quoique l'architecture soit un art qui demande, de même que la peinture & la sculpture, les soins de l'académie, je n'en ai pas parlé ici pour ne pas sortir des bornes de ma profession. Je crois néanmoins pouvoir assurer, sans entrer dans aucun détail, que, comme l'académie doit être une école des beaux-arts, il faut y enseigner aussi l'architecture: car une école où l'on ne donne point de leçons sur la science à laquelle elle est destinée, est une chose qui ne peut exister.

Malgré que l'architecture n'ait pas, comme la peinture & la sculpture, ses sœurs, un prototype dans la nature pour lui servir de guide, elle a cependant certaines règles de convenance qui servent à former son goût, qui peut être bon ou mauvais, de même que celui des autres arts. Ce que l'élève doit se proposer sur-tout, c'est d'avoir le goût le plus pur qu'il soit possible; c'est-à-dire, celui que le tems & la raison ont reconnu pour être le meilleur; savoir, le style des premiers Grecs. Celui qui a étudié, & qui a imprimé dans sa mémoire toutes les dimensions & toutes les proportions de Vignoles & d'autres auteurs semblables, n'a point acquis pour cela le moindre goût de l'architecture, soit bon ou mauvais; de même qu'on n'est pas poète

pour favoir les règles & le mécanisme de la versification. Les Vignoles font , en comparaison de Vitruve , ce qu'un mauvais rimailleur est auprès d'Horace. Les modèles ne peuvent être utiles qu'autant qu'ils sont parfaits ; & voilà un des principaux articles auxquels les directeurs de l'académie doivent veiller.

On doit sur-tout faire une grande distinction entre l'architecture & l'art de bâtir, choses qu'on confond assez ordinairement dans les titres des livres. L'invention & le goût sont les parties qui constituent un architecte ; tandis que la physique & les mathématiques sont faites pour lui obéir. Le premier est comme la tête de l'homme , le second ne lui tient lieu que de mains. L'invention exige de grands talens & de bonnes études ; & l'art de bâtir est purement mécanique & matériel. C'est sans doute de ceux qui , par ce dernier moyen , prétendent passer pour architectes , en s'enrichissant , que se moque Martial , quand il conseille à son père de faire un architecte de son fils hébété.

Si duri puer ingenii videtur ,
Præconem facias , vel Architectum.



LEÇONS-

LEÇONS-PRATIQUES
DE PEINTURE.

Tome II.

H h

THE NATIONAL
ARCHIVES



LEÇONS-PRATIQUES DE PEINTURE.

*Règles générales pour le Maître & pour
l'Elève.*

COMME la peinture est un art libéral, elle doit être soumise à une méthode, & par conséquent avoir des principes fixes & invariables. Je crois donc qu'il est nécessaire de rappeler ici les réflexions que doit faire un jeune homme qui veut se consacrer à cet art, & la route qu'il peut suivre pour y faire des progrès constants. Je parlerai, en même tems, de la méthode que le maître adoptera s'il veut que ses leçons soient utiles à son élève. Je ne chercherai point à paroître éloquent, mais seulement à expliquer mes idées de la ma-

H h ij

nière la plus simple & la plus claire qu'il me fera possible, afin de me rendre intelligible pour toutes les classes de Lecteurs.

Les premières qualités que doit posséder un jeune homme, que ses supérieurs destinent à la peinture (je dis ses supérieurs, parce qu'il faut qu'on commence par s'appliquer à cet art avant d'avoir une volonté à soi), sont la pénétration, l'attention, la patience, & sur-tout un bon esprit qui ne se laisse point séduire par cette vivacité & par ce feu qui, loin d'être du génie, comme on le croit communément, ne sert, au contraire, qu'à empêcher les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enseigne, & par conséquent de faire des progrès dans leurs études. Qu'on ne se trompe donc point, en prenant pour une disposition propre à la peinture, cette inclination que les enfans montrent, en général, pour le dessin. La fortune dont le talent de quelques peintres est récompensé, engage souvent les parens à faire apprendre l'art à leurs enfans, qui, après avoir perdu un tems précieux, quittent leurs études avec la même légèreté qu'ils les avoient commencées.

Pour éviter cet inconvénient il est nécessaire qu'un maître habile, d'ailleurs homme de bien, avant d'admettre un élève dans son atelier, l'examine avec le plus grand soin, ainsi que ses parens même. Il ne doit chercher dans l'enfant que pénétration, patience, amour du travail, & sur-tout une grande justesse de l'œil. Il faut aussi que le père soit désintéressé, porté à donner à son fils tous les secours nécessaires, & qu'il ne soit pas du nombre de ceux qui prétendent s'arroger le titre

de protecteur , pour avoir payé pendant quelque tems le salaire d'un maître.

Si donc l'enfant a toutes les qualités dont nous venons de parler ; il faut que , de son côté , le maître renonce à l'amour-propre , & qu'il ne cache rien à son élève de tout ce qu'il peut savoir lui-même , sans jamais craindre de lui donner de trop bons principes ; & si , par malheur , il se sentoît enclin à cette petitesse d'esprit , je lui conseillerois de ne pas se charger d'élèves ; car il est indigne d'un homme de bien de faire des malheureux ; & rien n'est plus déplorable que d'avoir passé sa jeunesse à devenir un mauvais peintre. Or , il est facile d'éviter cette disgrâce , puisque personne n'est forcé de se charger de l'instruction d'un élève.

Il est vrai que le monde est rempli d'ingrats , & qu'un peintre habile qui donne une bonne éducation à son élève , court souvent risque de nourrir un serpent dans son sein ; mais les vices d'autrui ne doivent pas servir à excuser les nôtres ; & l'on ne pourra jamais disculper un maître qui aura mis un élève dans le cas de se repentir toute sa vie d'avoir suivi ses conseils. On peut néanmoins pardonner , en quelque sorte , à ceux qui ne donnent pas tous les soins requis aux élèves qu'ils sont obligés de recevoir par protection ou autrement ; puisqu'une éducation leur prend , sans contredit , plus de tems que le plus grand tableau possible. Il me semble donc que c'est une grande injustice de la part des hommes qui se mêlent de protéger , que de prétendre qu'un artiste perde son tems à enseigner son talent à des personnes dont il ne retire

aucune utilité. Cependant cet usage est assez général, sur-tout en Italie, où il nuit infiniment à l'art, & ne préjudicie pas moins à la jeunesse, quoique les grands talens ne soient pas encore rares dans ce pays. Mais quittons cette matière, qui m'a écarté de mon sujet, & passons aux règles de l'art que je me suis proposé d'expliquer; ce que je ferai en forme de dialogue, par demandes & par réponses.

DEMANDE. Comment peut-on connoître si un enfant a les dispositions nécessaires pour être peintre ?

RÉPONSE. S'il a plus de jugement que de vivacité d'esprit, on peut en augurer favorablement.

D. Quel est l'âge auquel on peut commencer à s'instruire de l'art ?

R. L'âge le plus tendre est le plus propre pour cela; puisqu'à quatre ans l'enfant est déjà en état d'apprendre quelque chose; & c'est alors qu'il lui sera le plus facile d'acquérir la justesse de l'œil, parce que ses organes n'auront encore contracté aucune habitude particulière.

D. Mais si l'élève commence plus tard ses études, pourra-t-il espérer encore de parvenir à être un bon peintre ?

R. Sans le moindre doute; mais il lui en coutera plus de peine, à cause qu'il aura, sans doute, employé jusqu'alors son tems à quelque autre chose, dont sa mé-

moire fera chargée , ce qui l'empêchera d'apprendre la peinture avec la même facilité.

D. Il y a cependant eu de grands peintres qui ne se sont adonnés que fort tard à l'étude de l'art ?

R. Cela est vrai. Mais le plus grand nombre ont cependant commencé à s'appliquer fort jeunes à la peinture. Raphaël étoit fils de peintre ; & son père lui a enseigné son art du moment qu'il a commencé à faire usage de sa raison. Le Titien fut mis au dessin dès l'âge le plus tendre. A dix ans Michel-Ange manioit déjà le ciseau. Le Corrège, qui n'a vécu que quarante ans , & qui a laissé tant de chefs-d'œuvre, qu'il n'a pas pu faire à la hâte, a nécessairement dû commencer à travailler de bonne heure. Il est certain cependant que quelques bons peintres se sont appliqués plus tard à l'art ; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'est qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire ; & l'on peut croire qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils avoient commencé plus jeunes leur carrière.

D. Quelle est la première chose qu'un maître doit enseigner à son élève ?

R. Comme il n'est pas facile de connoître tout de suite le caractère & le génie des enfans, il est bon de les faire commencer par tracer des figures géométriques, mais sans règle & sans compas ; afin qu'ils acquièrent la justesse de l'œil, qui est la base fondamentale du dessin ; puisqu'il n'y a point d'objets dont les contours

& les formes ne soient pas composés de figures & de lignes géométriques simples ou mixtes. De sorte que lorsque l'élève sera parvenu à former ces figures à la simple vue , il saura dessiner correctement tout ce qu'on lui présentera , & son esprit concevra avec facilité toutes les proportions possibles.

D. Ne vaudroit-il pas mieux de lui faire dessiner la figure humaine , laquelle étant un composé de figures géométriques , lui apprendra tout de suite , ce qui suivant l'autre méthode , lui demandera le double du tems ?

R. Non. Ce conseil seroit dangereux à suivre , parce que la beauté des contours de la figure humaine dépend de la manière de tracer toutes les lignes imperceptibles & toutes les formes interrompues qui composent ensemble des figures géométriques , mêlées & variées de telle manière qu'il est impossible à l'élève de s'en former une idée distincte. Il seroit d'ailleurs difficile au maître de juger de cette manière de la justesse de l'œil de son disciple , tandis qu'il est aisé de connoître les défauts de sa vue & de sa main , en lui voyant tracer , par exemple , un simple triangle.

D. En quoi consiste le défaut de la vue ?

R. En ce qu'on voit les choses autrement qu'elles ne sont , c'est-à-dire , plus longues que larges , ou bien plus larges que longues. Il y a des personnes à qui les objets paroissent , à une certaine distance , plus grands qu'ils ne le sont en effet ; & d'autres à qui ces mêmes objets semblent , au contraire , être plus petits : ce qui
me

me porte à croire qu'il est nécessaire que les enfans commencent par dessiner des figures géométriques ; parce que c'est par les choses les plus simples qu'on découvre le plus facilement les erreurs de la vue ; de sorte que par le moyen du triangle , par exemple , le maître pourra reconnoître en un instant , par le secours de la règle & du compas , l'inexactitude de la vue de son élève.

D. Ces principes seroient bons , sans doute , s'ils n'étoient pas contrariés par la pratique ; mais ni Raphaël , ni les Caraches , ni le Dominicain , ni aucun grand peintre enfin , n'ont suivi cette route pour faire les beaux ouvrages qu'ils nous ont laissés.

R. Cela est vrai jusqu'à un certain point ; mais cette observation a cependant besoin d'être expliquée. Léonard de Vinci , qui a donné plusieurs règles touchant les proportions du corps humain , assure que la géométrie est nécessaire aux peintres. Les maîtres de Raphaël lui apprirent à dessiner avec une correction singulière ; ce qui lui donna d'abord un goût fort sec & fort servile , qu'il ne quitta que lorsqu'il vit les chefs - d'œuvre des anciens & les ouvrages de Michel-Ange , qu'il imita facilement , parce qu'il possédoit déjà la plus grande justesse de l'œil possible. Comme il y a plus de deux siècles & demi qu'on n'a vu paroître un génie aussi correct , ni aussi pur , ce seroit une témérité que de se flatter qu'un élève qu'on voudroit former , pût parvenir à ce rare degré de talent : il est donc indispensable de bien examiner de quels dons le ciel l'a doué. Les Caraches adoptèrent les règles

de proportion qu'ils trouvèrent établies ; & j'admire beaucoup plus dans leurs ouvrages quelques autres parties que la correction de leur dessin.

D. Quoi ! le dessin d'Annibal Carache n'est-il pas fort correct.

R. La correction du dessin se prend en différens sens, & Annibal Carache l'a possédée dans un de ces sens ; mais il ne dut pas tant cette correction à une justesse de l'œil, qu'à une grande pratique du dessin. Le Dominicain avoit dessiné tant de fois le groupe de Laocoon, qu'il pouvoit le copier de mémoire. Cependant aucun des peintres que nous venons de citer n'a eu la pureté & la correction des anciens ; mais comme il faut oser entreprendre ce que d'autres ont fait, si l'on ne veut pas être accusé d'une puérole timidité, je conseille aux artistes d'aspirer toujours à la plus grande perfection. Si dans le tems que Raphaël apprenoit cette grande correction de ses maîtres, ils lui eussent, en même tems, enseigné à éviter leur style sec, & à imiter la nature par le moyen de figures géométriques, il n'auroit pas été obligé de changer dans la suite sa manière ; & si les Caraches & le Dominicain avoient suivi la route que j'indique, on ne verroit point dans leurs contours tant de lignes faussement correctes, & ceux de ce dernier sur-tout seroient d'un style moins timide & moins froid.

D. Il me paroît néanmoins que cette méthode géométrique peut quelquefois nuire à l'élégance & à la facilité ?

R. Tout au contraire. L'élégance consiste dans la grande variété des lignes courbes & des angles ; & ce n'est que la géométrie seule qui peut donner la facilité d'exécuter ces choses avec la sûreté de la main que je demande. Mais je suis loin de prétendre que c'est l'étude seule des figures géométriques qui puisse former un grand peintre , quoique je dise que la correction qui est la partie la plus difficile de l'art , dépend entièrement de la justesse de l'œil , qu'on n'acquiert que rarement sans l'étude de la géométrie. J'ose même assurer qu'un enfant obtiendra une plus grande justesse de l'œil , en dessinant avec soin des figures géométriques , qu'en copiant pendant un an des figures académiques ; six mois même suffiront pour lui apprendre à bien poser une figure , & pour lui donner les principes nécessaires pour faire de grands progrès dans les autres parties de l'art.

D. Que doit faire l'élève après avoir appris à dessiner les figures géométriques ?

R. Il faut qu'il s'exerce à dessiner les contours d'après de bons dessins & de bons tableaux , & qu'il s'instruise des proportions du corps humain , pour acquérir un bon goût de dessin , que le maître lui enseignera d'après les proportions des statues antiques ; après quoi il faudra qu'il redouble d'attention , sans se permettre la moindre incorrection. Ensuite il tâchera de se donner une certaine pratique de tracer les contours avec franchise , pour dessiner alors de clair-obscur.

D. Est-il nécessaire que l'élève s'occupe long-tems à dessiner les contours ?

R. Jusqu'à ce qu'il soit parvenu à le faire avec la facilité requise ?

D. Cela fini , que doit-il étudier ensuite ?

R. Il commencera à ombrer , en ayant soin de faire ses dessins avec la plus grande pureté , parce qu'en acquérant alors cette qualité essentielle il la possédera toute sa vie , & il la portera même dans la peinture. J'avertis aussi qu'en dessinant du clair-obscur , il doit s'appliquer en même tems à l'anatomie & la perspective , afin de se préparer à dessiner ensuite d'après nature.

D. Vous avez dit qu'en dessinant pendant six mois des figures géométriques , l'élève pourra dessiner correctement des académies , pourquoi donc voulez-vous maintenant qu'il perde son tems à dessiner d'après des dessins & des tableaux ; tandis qu'il seroit , sans doute , plus court qu'il se mit tout de suite à dessiner d'après des statues ?

R. Vous êtes dans l'erreur ; car pour bien dessiner des statues , il faut savoir la perspective. Et quoique j'aie dit , que l'élève saura alors bien poser une figure , il ne doit cependant pas l'entreprendre encore , parce qu'il s'accoutumeroit par-là à imiter froidement & sans aucune intelligence des raccourcis ; ou il perdrait la justesse de l'œil qu'il auroit pu acquérir.

D. Comment doit-on étudier la perspective ?

R. On commencera cette étude après s'être exercé quelque tems aux élémens de la géométrie , & l'on apprendra tout de suite à mettre les figures en perspective.

D. De foibles élémens de géométrie ne me paroissent pas devoir suffire ; car on fait que ceux qui veulent enseigner à fond la perspective , font faire non-seulement un cours complet de géométrie à leurs disciples , mais les obligent aussi à étudier l'architecture , ou du moins les règles des cinq ordres de cet art , parce qu'ils prétendent qu'il est impossible de bien mettre une chose dans le point de vue qui lui convient , si l'on ne possède pas parfaitement la géométrie.

R. Ceux qui sont de cette opinion ne se trompent certainement point. Mais je crois que, pour former un peintre, il est nécessaire que le maître ait soin que son élève sache toutes les parties de l'art en raison de l'utilité qu'il peut en retirer , & qu'il ne perde point ses premières années , qui sont les plus précieuses , à apprendre des choses qui ne lui sont pas les plus essentielles.

D. Le peintre perdrait donc son tems s'il s'occupoit à savoir à fond la perspective ?

R. Non : mais comme cette partie est la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture , il ne faut pas que l'élève y emploie trop de tems , avant d'être instruit de ce qui est le plus nécessaire ; d'autant plus que ce que la perspective offre de plus indispensable pour le peintre , sont le plan , le carré dans tous ses aspects , le triangle , le cercle , l'ovale ; mais ce qu'il doit sur-tout bien connoître , c'est la différence du point de vue , & la variété que produit le point de distance , de près ou de loin.

D. De quelle manière faut-il étudier l'anatomie ? Il y en a qui prétendent qu'elle n'est pas utile au peintre , & que ceux qui s'y sont appliqués sont tombés dans un style sec & défagréable.

R. Ceux qui avancent que l'anatomie n'est pas utile au peintre sont dans une grande erreur ; puisque sans cette connoissance il n'est pas possible de se rendre raison des parties d'une figure nue. Mais en cela comme en toute autre chose , il faut savoir employer la modération & le jugement ; car il y a une différence prodigieuse entre se livrer entièrement à une partie & savoir en faire un bon usage : d'autant plus que les règles ne doivent servir au peintre que pour se conformer à la nature & pour apprendre à la bien rendre.

D. Mais l'étude de l'anatomie est si longue ?

R. Elle ne prendra pas trop de tems , si l'on n'enseigne au peintre que ce qui lui en est nécessaire pour son art ; car il y a une grande différence entre le médecin & le chirurgien , qui sont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme , & le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux effets des parties extérieures...



§. I.

I N T R O D U C T I O N G É N É R A L E .

LA peinture est un des trois beaux-arts qui ont pour objet l'imitation de la vérité, c'est-à-dire, l'apparence de toutes les choses visibles. Les matériaux nécessaires pour cette imitation sont les trois couleurs primitives; savoir, le rouge, le jaune & le bleu, auxquelles on joint le blanc & le noir, qui, sans être des couleurs, servent à exprimer la lumière & l'obscurité.

Toutes les couleurs intermédiaires se composent des trois couleurs primitives que je viens de nommer, & c'est avec ces couleurs qu'on imite, sur une surface plane, toutes les apparences de la nature; de même, par exemple, que si, en voyant au travers d'un verre, un paysage, un homme, un cheval, ou quelque'autre objet, on traçoit avec des couleurs ces mêmes objets sur ce verre: ce qui formeroit un tableau parfaitement semblable à celui qu'on auroit vu au travers du verre. C'est ainsi, quoique par des procédés différens, que le peintre dispose sur une superficie plane ses couleurs avec lesquelles il produit aux yeux des spectateurs le même effet que si l'on voyoit les objets mêmes. Voilà pourquoi l'on donne à une superficie couverte de couleurs qui réveillent en nous l'idée des formes & des figures, le nom de peinture, laquelle, comme art, n'est que la

manière d'employer les couleurs de telle sorte que par le moyen de leur disposition & de leur modification elles rappellent à l'esprit du spectateur des choses qu'il a déjà vues, ou qu'il est possible qu'il voie.

Ce n'est que peu-à-peu & par degré qu'on parvient à connoître les objets que nous présente la nature ; ce qui est cause que l'art a été obligé de diviser l'imitation des objets en différentes parties & en différens degrés, fans quoi il auroit été aussi impossible de produire un bel ouvrage, qu'il l'est de monter sur le comble d'un édifice sans le secours d'un escalier ou d'une échelle. A la première vue, les objets ne nous donnent que l'idée de leur existence. Leur forme nous rappelle ensuite que nous avons déjà vu d'autres objets semblables, & auxquels nous avons donné, par convention, les noms d'homme, de cheval, &c. En continuant ainsi nos observations, nous trouvons la manière d'être de ces objets ; ensuite nous en découvrons les proportions générales & particulières, & enfin les moindres parties. C'est en suivant la même marche, que le peintre doit commencer par se représenter un lieu dans lequel se passe une action, pour rassembler ensuite dans son imagination les objets qui doivent le remplir ; c'est-à-dire, ceux qui sont nécessaires à l'invention. Après quoi il pensera immédiatement à la manière dont chaque objet doit être placé, tant par rapport à l'ensemble que relativement à chaque figure & à chaque membre des figures en particulier. : cette partie appartient à la composition. Enfin, il reglera la figure ou la forme particulière de chaque chose : c'est cette partie qu'on appelle le dessin.

Mais comme ces formes ne peuvent pas se rendre parfaitement telles qu'elles sont sur une superficie plane, le dessin a besoin pour cela des lumières & des ombres, qui composent la partie du clair-obscur. Lorsque les formes des corps sont déterminées, il faut passer à leurs couleurs locales, & à la manière de faire connoître, plus ou moins, suivant la convenance, leur essence & leur contexture. Je ne parle ici de tout cela qu'en général; mais chacune des parties que je viens de nommer demande une étude particulière très-suivie, sans quoi il est impossible de s'en pénétrer; de même qu'on ne peut pas parvenir à construire un édifice sans en avoir préparé les matériaux. Je m'étendrai plus amplement sur chacune de ces parties dans la suite.

Le mot *Peinture* peut se prendre en deux sens, savoir, comme l'art même, ou comme production de l'art. Dans le second sens, toute surface sur laquelle on aura disposé différentes couleurs d'une certaine manière & suivant certains principes, est appelée peinture, laquelle sera plus ou moins parfaite, selon le talent & l'esprit de celui qui l'aura exécutée. Mais dans le premier sens, c'est-à-dire, comme art créateur, il a pour objet l'imitation exacte de la vérité, ou des objets visibles; de la manière qu'ils se présentent à notre vue. Pour parvenir à cette fin on se sert des moyens dont nous allons parler, en commençant par l'imitation.

La peinture imite l'apparence de la nature par l'emploi des cinq couleurs que nous avons désignées plus haut; savoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le

noir, qui lui servent de matériaux. Quoique le blanc & le noir ne soient pas véritablement des couleurs, le peintre doit néanmoins les regarder comme telles, par le grand avantage qu'il en retire pour représenter la lumière & l'ombre; puisque l'art n'offre point d'autre moyen pour y parvenir, quoi que ce ne soit même encore qu'imparfaitement, pour les raisons que je détaillerai dans la suite. Quant aux autres couleurs, telles que l'orangé, le pourpre, le violet & le verd, ce ne sont que des teintes composées de deux couleurs, ainsi que nous le prouvent (outre l'expérience dans la peinture) l'arc-en-ciel & le prisme, où ces couleurs ne se trouvent que dans l'endroit où elles se forment par l'interfection des rayons des trois couleurs primitives. Le verd par conséquent se trouve placé entre le bleu & le jaune; l'orangé entre le jaune & le rouge; & le pourpre ou le violet entre le rouge & le bleu. Ces cinq couleurs sont donc les matériaux dont se sert le peintre pour faire paroître, sur une surface plane, différens objets détachés les uns des autres, dont une partie est éclairée, tandis que l'autre partie se trouve privée de la lumière immédiate, & n'est éclairée que par la lumière qui se trouve mêlée dans la masse de l'air ambiant, ou ne reçoit que les reflets de lumière qui partent d'autres corps, ou enfin reste totalement dans l'ombre. Cette imitation dépend de l'uniformité des formes, & de leur rapport en quantité & qualité avec celles de la nature; mais comme ces parties des corps vont à l'infini, l'art du peintre consiste à savoir choisir ce qu'il doit & peut imiter. Pour cela, il faut qu'il observe l'effet que font les

objets en les considérant dans leur masse entière , & à la distance convenable pour que l'œil puisse en embrasser l'ensemble ; sinon il n'en fera bien que quelque partie , & non pas un tout régulier. En outre il faut remarquer qu'il n'y a point dans la peinture de lumière ni d'ombre véritable , c'est-à-dire , de privation totale de la lumière ; & que la toile ou le panneau est une superficie plane , qui reçoit la lumière sur toutes ses parties. Comme le noir , dont on se sert en peinture , n'est pas en lui-même plus sombre que tout autre corps noir éclairé , il faut un art particulier pour faire qu'en peinture le noir paroisse une privation de la lumière. Par la même raison , il est nécessaire de beaucoup de talent pour faire paroître les ombres des ombres véritables , & non des tâches d'une couleur plus obscure que les couleurs locales des objets naturels. J'enseignerai la manière de faire toutes ces choses à l'article où je parlerai du coloris.

La même difficulté , mais beaucoup plus grande encore , se trouve dans les lumières , parce que le tableau ne peut se voir que dans une situation où la lumière qu'il reçoit ne réfléchisse point vers les yeux du spectateur , sans quoi les lumières & les ombres en formeroient une espèce de miroir ; & les lumières en paroîtroient plus ou moins claires , selon que la superficie en seroit polie. Or , comme les lumières d'un tableau , quelques blanches qu'elles soient , ne peuvent être que la clarté de la demi-teinte d'un corps blanc , le peintre qui veut imiter un corps d'une surface unie ou polie qui réfléchisse la lumière , doit employer beaucoup d'art ; &

il n'y parviendra même jamais parfaitement. Je lui conseille donc d'en éviter l'occasion & de soumettre les objets qu'il veut peindre au pouvoir de l'art. Il y a une infinité de cas dans lesquels il est impossible de peindre un corps lumineux, & les lumières d'un objet blanc. En un mot, il n'y a, pour ainsi dire, rien dans la nature que le peintre puisse copier comme il le voit; & s'il se trouvoit un autre artiste qui, comme M. Denner d'Hambourg, eut la patience de faire chaque ride & chaque cheveu avec son ombre, & de représenter dans la pupile de l'œil toute la fenêtre d'un appartement avec les nuages qui circulent dans l'air; & quand même il exécuteroit tout cela encore mieux que lui (chose unique & admirable dans son genre) une telle peinture ne pourroit jamais représenter la vérité, à moins qu'on ne le vit toujours à la même distance que celle où le peintre l'a faite: en voici la raison. En voyant un ouvrage de peinture on y remarque toujours quelque chose qui nous fait connoître que ce n'est point la vérité qui se présente à nos yeux. Supposons qu'un tableau soit parfait dans toutes ses parties, qu'il se trouve placé dans son vrai point de vue, qu'il n'y ait qu'une seule distance déterminée à laquelle on puisse le voir, que la lumière du lieu où on le voit soit exactement celle qu'il faudroit pour produire le même effet de clair-obscur sur les objets que celui de la nature: malgré toutes ces conditions nous serons détrompés par la superficie plane, par les touches mêmes du pinceau, par le défaut d'air qui devrait se trouver entre les objets isolés; outre que le clair-obscur & les lumières s'affoibliront aussi-bien que les ombres, par l'interposition de l'air ambiant, qui dé-

traira par conséquent les effets du pénible travail du peintre. D'où j'inferé que, pour bien imiter la nature, non d'une manière fervile mais judicieuse, il ne faut rendre la vérité que comme elle peut l'être, en lui donnant la disposition propre de l'objet & de l'idée qu'on veut faire concevoir au spectateur, en conservant à chaque forme la qualité & la propriété caractéristiques dans toutes les parties de l'art; en représentant chaque chose d'une manière nette, qui le distingue de toutes les autres; enfin, en imitant la nature de la manière la plus convenable pour faire comprendre au spectateur l'idée de l'artiste.

Les grands maîtres ont suivi deux routes pour parvenir à tout ce que nous venons de dire. Les uns ont rejeté les parties qui n'étoient pas absolument nécessaires à leur but, & ont, par ce moyen, beaucoup détaché celles qu'ils vouloient faire paroître davantage; d'autres ont recherché toutes les parties expressives, & les ont fortement prononcées, pour donner une idée claire de ce qu'ils vouloient rendre. Le Corrège a été le plus grand de ceux de la première classe, & Raphaël celui qui s'est le plus distingué parmi ceux de la seconde; mais tous deux, dans leur style particulier, ont porté la peinture à son plus haut degré de perfection; puisque, selon moi, le plus grand effort que puisse entreprendre l'art, c'est de faire paroître un tableau comme si l'on voyoit les objets au travers d'un verre plus ou moins trouble ou terne. Je passe ici sous silence plusieurs autres objections que je produirai en parlant de chaque partie de la peinture qu'elles ont pour objet.

§. I I.

Du Dessin.

PAR dessin on entend principalement le contour ou la circonférence des objets avec les proportions de leur longueur, de leur largeur & de leur forme. Il faut donc qu'on examine quelles sont les formes les plus gracieuses, pour s'en servir, afin que l'ouvrage fasse un effet agréable; ce qui doit non-seulement s'observer pour les figures, mais encore pour les espaces qui restent entre les figures, ainsi qu'entre leurs membres. Ce sont les formes les plus variées qui sont les plus agréables; & les plus désagréables sont celles qui se répètent en elles-mêmes, telles que la carrée & la ronde: la première, à cause qu'étant composée de quatre lignes, qui forment, deux à deux, deux parallèles; & la seconde parce qu'elle offre par-tout la même ligne, & ne présente aucune variété à la vue, & par conséquent nulle grace. L'ovale ou l'élliptique n'est pas aussi uniforme. La triangulaire est la moins désagréable de toutes les figures régulières, parce que les angles en sont de nombre inégal, & que ses lignes ne forment point de parallèle.

Il faut absolument éviter, en peinture, toute répétition de lignes & de formes, toute espèce de lignes parallèles, ainsi que les angles d'un degré égal, mais sur-tout les angles droits, parce qu'elles ne laissent pas la liberté de varier

leur grandeur ; tandis que les autres permettent de les faire ou plus grands , ou plus petits , c'est-à-dire , plus aigus ou plus obtus ; & il est plus facile d'en varier la grandeur à volonté dans les autres figures.

Il est nécessaire pour cela que le peintre sache bien la perspective , puisque c'est par son moyen qu'il peut varier toutes les formes régulières , en faisant , par exemple , d'un carré un trapèze ou une figure irrégulière ; en agrandissant ou en resserrant un triangle ; en changeant le cercle en ellipse , & en évitant ainsi toute espèce de répétition. Enfin , si un membre se présente dans sa proportion géométrique , le membre correspondant doit être vu en raccourci , afin de produire la variété.

Aucune forme ne doit être uniforme ; les lignes droites mêmes doivent être changées en lignes ondoyantes ou serpentes , mais sans que cela nuise à la forme principale , en observant que les portions de cercle tiennent en différens points de distance & d'élévation à la ligne droite , & ne forment aucun angle , mais fassent succéder alternativement une concave à une convexe. Cette ligne ondoyante est sans contredit la plus propre à donner de la grace & de l'élégance au contour ; vu que sans altérer la rondeur ou l'élévation d'un membre , elle sert à le faire paroître plus ou moins léger ; puisqu'en donnant plus de convexité aux parties saillantes que de concavité aux parties rentrantes , on produira la pesanteur ; au lieu qu'en opérant d'une manière contraire on obtiendra la légèreté. On doit donc chercher à donner une exacte proportion à ces deux espèces de formes , ainsi que je

L'expliquerai plus amplement en parlant de la grace du dessin.

On ne peut pas introduire d'angle dans un corps nud, à moins qu'un muscle ou une partie se trouve caché derrière un autre, parce que dans ce cas il s'y forme un angle par une espèce d'interfection; mais il faut bien observer alors la naissance de ce muscle ou de cette partie, en quoi plusieurs peintres ont péché, faute de savoir l'anatomie. Ces interfections se font de différentes manières. Elles ont lieu dans les membres qui se voient en entier, lorsque l'obliquité d'un muscle prend son origine dans la partie qu'on n'apperçoit pas; & dans les raccourcis, parce qu'il arrive souvent qu'un muscle est interrompu quand la partie charnue couvre la concave qui la lie à la partie tendineuse; voila pourquoi il y a tant d'interfections dans les raccourcis, parce que toutes les formes convexes cachent ou diminuent les concaves. C'est par cette raison que les peintres attentifs évitent, autant qu'il est possible, de faire des raccourcis dans les objets gracieux; & quand ils ne peuvent pas les éviter, ils en mettent alors le moins qu'il se peut, & seulement ceux qui sont absolument nécessaires. Mais on les emploie avec succès dans les sujets d'un caractère austère & d'une grande expression, auxquels on peut donner un style altéré; & il en est de même lorsqu'un membre en coupe un autre, & qu'ils forment ensemble des angles. Il faut observer alors où se fait la ligne d'interfection, parce que si le membre qui se trouve caché derrière l'autre le croise à la naissance de sa convexité, cela bleffera la vue, à cause

cause que ces lignes paroîtront incompatibles, vu que l'une se montrera en-dehors & l'autre en-dedans. S'il n'est absolument pas possible d'éviter cette rencontre de lignes, on pourra y remédier en couvrant cette partie de quelque draperie, ou en faisant l'interfection dans la partie la plus droite du membre qu'on veut cacher; & si cela ne peut pas avoir lieu, on doit tâcher que l'interfection se fasse alors à l'endroit où la ligne courbe est la plus grande, afin que la même espèce de ligne se trouve aussi de l'autre côté.

J'ai dit que le peintre doit éviter les figures parfaitement géométriques; il faut donc qu'il observe que, lorsqu'il se présente quelque forme angulaire, il ne termine point la ligne en angle, mais en une petite portion de cercle; puisque de cette manière on offre à la vue une variété de formes qui constitue la grace. Si, au contraire, il y a une forme ronde, on peut la varier en faisant quelques remplissages, & en rendant la ligne ondoyante. Enfin, il faut regarder comme un principe certain, qu'aucune figure ne doit être ni parfaitement angulaire, ni parfaitement ronde; car rien ne blesse davantage la vue.

Ces observations peuvent se faire sur les ouvrages des maîtres qui ont eu le meilleur dessin, & surtout de ceux dont le dessin est du meilleur goût, tels que les Caraches & quelques-uns de leurs disciples, qui, dans le cas même qu'ils eussent eu à représenter, par exemple, une pierre taillée suivant toute la rigueur de l'art, l'auroient sans doute fait avec des angles interrompus. Dans le dessin on comprend

toute cette partie de la peinture qui sert à déterminer les formes des corps ; & quoique cette partie ne puisse pas être séparée du clair-obscur , elle s'entend néanmoins particulièrement des traits qui forment les contours ou les dernières extrémités que nous voyons des corps. Cette partie est composée de deux autres principales ; savoir , de la connoissance de la forme propre à l'objet , & de la manière dont on le voit. La seconde semble appartenir à l'optique , laquelle tient à la peinture par la perspective , qui est une partie de l'optique ; & la première , quant au corps humain en particulier & à celui de tous les animaux en général , dépend de l'anatomie ; & quant aux autres corps , de la connoissance de leurs formes particulières , imprimées dans la mémoire par le moyen de la géométrie.

Il faut que nous remarquions néanmoins ici , que la géométrie propre à la peinture , n'est pas tout-à-fait la même que la géométrie ordinaire ; parce que le peintre doit connoître les raisons ou les causes des formes pour les tracer à vue d'œil & avec une main sûre & légère ; car il seroit inutile de savoir la géométrie comme Euclide , si l'on n'étoit pas en état de dessiner les figures sans règle & sans compas : ce qui ne s'acquiert que par une habitude de voir les objets avec beaucoup de justesse. Voila donc la base fondamentale du dessin , sans laquelle le peintre ne peut jamais exécuter ce que lui aura enseigné la théorie ; parce que devant exprimer dans la peinture les formes qu'on voit dans la nature , telles qu'elles se présentent à la vue , & que la beauté des formes dépend de ce plus ou moins qui détermine leur

caractère ; ce plus ou ce moins nous donne ou nous ôte l'idée des formes. La première chose que doit donc observer celui qui veut parvenir à un bon dessin, c'est la forme des objets qu'il veut imiter ; & la seconde, la manière dont ces objets se présentent à la vue. A la forme particulière des corps appartient encore le rapport des parties, c'est-à-dire, l'analogie qu'il y a entr'elles, à laquelle on donne communément le nom de proportion. Je formerai de ceci un chapitre particulier lorsque je parlerai des proportions du corps humain ; en remarquant seulement ici, que chaque corps entier offre un caractère général, c'est-à-dire, que tout corps est composé de formes ou carrées, ou triangulaires, ou rondes ; & quoique ces formes soient infiniment variées, elles conservent néanmoins toujours le caractère que leur a imprimé la nature, & qui sert à les distinguer. Quand on veut donc parvenir à la beauté du dessin, il faut observer exactement les formes caractéristiques de chaque corps, pour en donner une idée distincte dans les ouvrages qu'on fait, sans s'arrêter aux petits détails accidentels ; mais sans négliger cependant les parties, quelques petites qu'elles soient, qui servent à la construction du corps. Quand je dis petits détails, j'entends les choses accidentelles ; comme, par exemple, si un corps sec avoit par accident un muscle gros ou rond, ainsi que cela peut arriver par l'usage continué d'une telle partie, ou par une complexion particulière, ou par l'état de santé de l'individu, le peintre ne doit pas l'imiter ; mais il faut qu'il suppose que cet homme est construit d'une manière uniforme dans toutes ses parties, afin de ne

pas nuire à l'idée générale qu'il veut donner au spectateur d'un homme sec. Il en est de même d'un sujet robuste, svelte, gras, jeune ou vieux; car dans un corps d'un caractère déterminé il y a toujours quelque partie, quoique belle d'ailleurs, d'une forme & d'un caractère différent du tout, ou de la majeure partie des autres membres qui en composent l'ensemble; mais ce seroit un défaut révoltant que de blesser l'unité générale de ce corps en imitant cette espèce d'erreur de la nature.

Il est de plus nécessaire de ne point altérer, par quelque motif que ce soit, ni le caractère, ni la forme, ni la proportion que la nature a donné à un corps ou à quelqu'une de ses parties: voilà pourquoi, par exemple, il ne faut jamais donner au muscle une forme carrée ou ronde, parce que ce seroit changer la nature & contrevenir à ses loix immuables, en pêchant contre la vraisemblance; mais on peut cependant embellir une partie, ainsi qu'allonger plus ou moins un muscle. De même, si la nature a fait une chose grande & une autre petite, on se gardera de les réduire à une grandeur égale; & bien moins encore de faire les petites grandes, ou les grandes petites. Ce que je viens de dire de l'idée générale & du caractère d'une figure entière, je le dis aussi des formes carrées & des autres; non que je prétende qu'il faille changer la forme particulière des muscles ou des parties; je veux seulement faire entendre que si le muscle est d'une nature ronde, il faut en faire les méplats petits, ou les carrés plus angulaires que ceux de tous les autres muscles, sans cependant cesser de les faire pa-

roître ronds en comparaison des autres , qui ont une figure différente.

Pour ce qui est des formes , il est nécessaire aussi que le peintre considère qu'aucun corps n'est , pour ainsi dire , parfaitement angulaire , ni parfaitement rond , & que la variété de ces formes fait un certain effet en peinture , qui donne l'idée de mouvement , de flexibilité & de vie. Chaque ligne a en elle-même la propriété d'exprimer une qualité du corps qu'elle circonscrit ; ainsi , par exemple , la ligne droite donne l'idée d'extention & de dureté ou roideur ; la ligne courbe , au contraire , fait naître l'idée de flexibilité ; la ligne élliptique posée horizontalement représente les corps tendres & humides ; celle qui est ondoyante , en forme d'une S , imprime une image de vie ; & ainsi toutes les autres lignes ont des significations différentes , suivant la manière dont elles sont employées & la place qu'elles occupent.

On pourroit s'étendre beaucoup si l'on vouloit parler de toutes les circonstances qui exigent des observations particulières sur chaque forme , & de tout ce qui se présente , à cet égard , dans la peinture ; mais je me bornerai ici à rappeler qu'il faut éviter les raccourcis , surtout dans les objets gracieux & beaux , qui ne souffrent aucune altération dans leurs formes ; effet ordinaire du raccourci , parce qu'un membre ou une partie quelconque vu en raccourci n'admet qu'un seul point de vue , & paroît faux ou difforme du moment qu'il n'est plus placé dans la situation qui lui est convenable.

§. III.

Du Clair-Obscur.

LA partie de la peinture appelée clair-obscur, ou pour mieux dire, l'art de distribuer les lumières & les ombres, peut être considéré, ainsi que les autres parties de l'art, sous deux points de vue différens; savoir, comme nécessaire & simplement vraie, & comme vraisemblable ou idéale. Mais avant de parler des règles particulières du clair-obscur, il faut que nous fassions les observations suivantes: 1°. S'il n'y avoit point de lumière, tous les objets corporels seroient ténébreux. 2°. L'air est une masse dans laquelle il se trouve mêlé des corpuscules hétérogènes. 3°. La lumière qui tombe sur un objet en réjaillit, & forme ce qu'on appelle reflets ou reverbérations; ce qui a plus ou moins lieu, suivant que la superficie de l'objet est polie ou rude. 4°. Tous les corps convexes réfléchissent les rayons de la lumière, suivant leur plus ou moins de courbure, comme si les reflets partoient du point central de convexité; tandis que les concaves les unissent à l'endroit où seroit le centre de leur courbure. 5°. On ne voit la lumière sur un corps poli & plane, qu'à l'endroit où se forme un angle égal à la ligne du rayon visuel de celui qui regarde ce corps. 6°. Dans les corps rudes & bruts, dont la surface est grossière & poreuse, chaque particule est

plus ou moins reluisante, & la lumière semble s'en dilater davantage, parce que les rayons en réfléchissent de toutes les parties de la superficie; mais leur petitesse fait qu'ils se perdent, pour ainsi dire, dans le vague de l'air, & forment une lumière spacieuse, mais foible.

C'est la partie du clair-obscur qui, lorsqu'elle est bien traitée, produit le plus brillant effet dans la peinture. C'est elle qui rend les formes plus distinctes; car le contour n'est qu'une espèce de section particulière des corps; & l'on fait qu'un globe sans lumière & sans ombre fait le même effet qu'un simple disque.

C'est donc le clair-obscur qui, après la perspective linéaire, contribue à faire paroître, sur une surface plane, les objets en relief & d'une forme variée & distincte. La perspective aérienne tient aussi au clair-obscur; & il est nécessaire de faire remarquer ici qu'il n'y a, pour ainsi dire, point d'angle parfait dans la nature, & que les angles n'y sont que deux petites courbes qui se terminent en deux lignes divergentes. Il faut donc que le peintre qui entend bien le clair-obscur évite les angles géométriques, qui le forceroient à être dur. Ces angles ne peuvent convenir qu'à quelques contours fort éclairés; on ne doit donc pas les faire d'une manière décidée, ni d'un ton véritablement lumineux, mais en demi-teinte; parce qu'il est impossible que la lumière qui tombe sur l'angle d'un corps puisse réfléchir par angle égal vers nos yeux de la dernière extrémité du contour; car si la lumière pouvoit produire cet effet, l'objet entier nous paroîtroit obscur, avec une très-foible lumière sur le contour: ce qui ne peut pas être; mais

en supposant que cela pourroit avoir lieu, l'objet ne fauroit plus alors faire plaisir à la vue, à cause que toute la clarté en seroit détruite.

Nous devons remarquer aussi que les corps dont quelque partie ou le fond même de la superficie est poli, réfléchissent en partie les rayons qui y tombent, & jetent dans l'air ambiant qui les environne une nouvelle lumière, impregnée d'une teinte de la couleur locale de ces objets. J'ai cru devoir faire ces observations, afin qu'on comprit mieux de quelle importance il est que les contours soient doux & suaves; & que si dans la nature on en voit qui paroissent tranchans, cela provient de ce qu'un corps éclairé se distingue infiniment d'un autre corps qui ne l'est pas, & de ce qu'il y a alors entr'eux ou une véritable lumière, ou une véritable obscurité; ce qui ne peut pas avoir lieu dans la peinture, ainsi que nous l'avons déjà remarqué plus haut.

En comparant la lumière du contour d'une figure avec celle qui se trouve sur le relief du milieu, qui est le plus proche de notre œil, on y trouvera toujours deux ou trois degrés de différence. Le peintre doit donc en agir de même, & dégrader d'un tiers la couleur locale du contour, afin de soutenir le relief. Quelques grands maîtres, pour obtenir à-la-fois ces deux effets, ont observé la juste dégradation sur l'objet principal & éclairé, & lui ont supposé pour fond un objet obscur & sombre par sa nature. C'est suivant ces principes, par exemple, que le Corrège a souvent opéré. Quand on veut donc produire, en peinture ou dans le dessin, l'effet d'un relief véritable, on doit premièrement examiner
quelle

quelle est la force qu'on peut donner à la forme & à l'attitude de l'objet qu'on veut représenter, pour considérer quelle direction prendra le rayon de lumière relativement à la ligne horizontale que l'œil forme avec l'objet. Ces observations serviront à faire comprendre les effets de la lumière sur les corps réels, ainsi qu'à se former une idée des objets que l'on ne voit pas. On doit remarquer ensuite de quelle manière on placera un objet, soit plane ou rond, pour qu'il reçoive la lumière & puisse la réfléchir vers l'œil avec un angle égal. Voilà les considérations qu'il faut faire sur le contour & le relief des corps.

Les lumières, ou plutôt les corps lumineux dont on fait usage dans la peinture sont de trois espèces; savoir, le soleil, le feu & l'air. C'est de cette dernière lumière dont on se sert communément dans la peinture, & on l'emploie de deux manières différentes; savoir, *ferrée* & *ouverte* *. La lumière ferrée doit être considérée comme un nouveau corps lumineux de la grandeur de l'ouverture ou de la fenêtre par laquelle tombe cette lumière, & comme si elle n'étoit éloignée qu'à cette même distance. Cette lumière peut être regardée comme une espèce de lumière de reflet; car quoique le soleil se trouve lui-même du côté opposé, hors de la fenêtre, une partie de sa

* Michel-Ange, sombre & austère dans sa manière, s'est ordinairement servi de la lumière *ferrée*; tandis que le Guide, qui aima toujours le plaisir, a choisi la lumière *ouverte*. *Note du Traducteur.*

lumière, parfaite & invariable, entre néanmoins dans l'appartement; voilà pourquoi le peintre doit choisir pour son travail le jour qui vient du nord. La lumière ouverte de l'air, sans soleil, se communique aussi de deux manières différentes: l'une quand le soleil est couvert de nuages & que sa lumière, y perçant au travers, forme une clarté foible, mais qui vient cependant du côté où est le soleil; l'autre lorsque le ciel est ferein, & que les objets qui sont dans l'ombre sont éclairés par l'air ambiant; ce qui fait que la lumière paroît y tomber verticalement. Quand un objet fort éloigné en empêche un autre de recevoir les rayons du soleil, la lumière qui éclaire ce dernier objet ressemble alors à celle d'un ciel couvert de nuages.

Il est, pour ainsi dire, inutile de parler de la lumière du soleil à découvert, parce qu'il n'est pas possible de la bien imiter. Je remarquerai seulement que la lumière du soleil n'admet point d'autre dégradation que celle de la position du corps qui la reçoit. La lumière du feu est soumise aux mêmes règles que la lumière ferrée, & l'on doit toujours calculer sa force d'après sa grandeur. C'est la lumière de l'air ouvert qui est la moins favorable pour le peintre, parce que toute la masse de l'air se trouve également éclairée. Les ombres se perdent quand le corps lumineux est petit, c'est-à-dire, lorsqu'il est moins grand que l'objet éclairé, dont la majeure partie se trouve privée de lumière; & la projection des ombres qu'il produit sur d'autres objets, est d'autant plus grande que ces objets sont plus éloignés de celui qui les occasionne. Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une

fenêtre plus grande que ces corps, se resserrent & se perdent plus ou moins promptement, suivant la grandeur de la lumière. Les corps qui sont exposés à la lumière ouverte, sans soleil, ont à peine des ombres, & ne privent que faiblement de la lumière les objets qui sont près d'eux, parce que toute la masse de l'air se trouve également impregnée de lumière. La lumière du soleil est d'une force égale dans toutes ses parties, & la projection des ombres fuit la direction du corps qui les produit. Il est essentiel de remarquer aussi que les ombres ne sont jamais tout-à-fait privées de lumière, & qu'elles ne sont obscures qu'en comparaison d'autres lumières plus fortes. Les rayons qui frappent nos yeux par la réflexion d'un corps éclairé, les éblouissent de manière que nous confondons les objets qui sont éclairés d'une faible lumière. Lorsque le degré de lumière que nous appellons ombre, pour le distinguer d'une lumière plus vive, est universel, comme quand des nuages cachent entièrement le soleil, nous voyons d'une manière claire & distincte ces mêmes objets qui nous paroissent dans l'ombre, parce qu'il n'y a plus cette lumière qui éblouissoit la vue. La même chose arrive lorsqu'on garantit l'œil avec la main contre la lumière, pour mieux discerner les objets; ainsi que nous voyons plus distinctement les objets peu éclairés lorsque nous en approchons davantage, parce qu'il se trouve alors, entre l'œil & l'objet, une moindre quantité de lumière, & que par conséquent la vue est moins éblouie. Ainsi le peintre doit en conclure que les objets qui se trouvent près de l'œil doivent se distinguer même dans l'ombre; & qu'il ne faut par conséquent pas qu'il en fasse les ombres aussi obscures que

celles des objets placés à une grande distance , & qui se confondent dans une couleur vague , par un mélange de lumière & d'obscurité , tirant sur le bleuâtre , à cause des corpuscules éclairés qui circulent dans l'air entre l'œil & l'endroit obscur. Enfin , il faut qu'il observe les loix de la perspective aérienne , qui a ses principes fixes comme la perspective linéaire , relativement à la dégradation de la force du clair-obscur. Supposons , par exemple , plusieurs plans carrés , chacun d'un palme , disposés en perspective , & qu'il y ait une figure sur le premier , sur le second , sur le troisième de ces plans , & ainsi de suite ; je dis que , si par la proximité de distance , la seconde figure ne diminue que d'un tiers de la grandeur de la première , la troisième ne perdra qu'un quart de la grandeur de la seconde , & toutes les autres suivantes varieront toujours moins entr'elles , à raison de leur plus grand éloignement de l'œil du spectateur. La même chose a donc lieu dans la perspective aérienne ; parce que , s'il y a un degré de différence de la première à la seconde figure , il y en aura moins de la seconde à la troisième ; & cette différence ira toujours en diminuant , ainsi qu'on peut l'observer par les montagnes & par les villes qu'on voit dans l'éloignement. Une maison qui se trouve proche de nous diffère infiniment en grandeur & en force de clair-obscur d'une autre toute semblable vue à une lieue de distance ; mais si l'on voit une ville dans l'éloignement de quinze lieues , la maison qui se trouvera à une lieue plus en-delà , n'offrira , pour ainsi dire , aucune différence d'une autre pareille qui sera située dans la ville. Il en est de même des montagnes qu'on voit à une grande distance.

Je crois qu'il n'est pas nécessaire de donner de cela une démonstration scientifique , puisque l'expérience seule suffit pour prouver clairement cette vérité. La même dégradation subsiste dans la lumière. S'il y a , par exemple , un degré de différence du premier au second objet ; il y en aura beaucoup moins , à distance égale , du second au troisième , & bien moins encore du quatrième au cinquième. La dégradation fera plus ou moins sensible , selonque le corps lumineux fera à une distance plus ou moins grande. S'il est proche de l'objet la dégradation fera forte , parce que les premiers objets recevront une plus grande quantité de rayons de lumière que les seconds , & par conséquent que les autres suivans ; à cause que plus les lignes des rayons s'éloignent du point de vue , plus elles deviennent égales & forment moins des angles ; & lorsque le corps lumineux est fort éloigné , comme le soleil , les rayons sont alors , pour ainsi dire , parallèles entr'eux , & leur différence est si foible dans toute l'étendue du monde éclairé , en un même tems donné , qu'elle devient imperceptible à nos yeux.

Il y a deux causes générales par lesquelles la lumière la plus vive s'affoiblit & perd plus ou moins de son intensité : la première , c'est la distance des corps lumineux , & l'autre l'éloignement dans lequel nous voyons les objets. Lorsque ces deux causes se réunissent ensemble , le clair-obscur de l'objet qu'on veut représenter est alors très-foible ; tandis que , si la lumière est éloignée & l'œil près de l'objet , la clarté générale en fera , à la vérité , très-foible , mais la superficie en fera vive & bien déterminée ; parce que nos yeux étant proche de l'objet , nous

en voyons d'une *manière déterminée* les points sur lesquels se répand la lumière. Mais lorsqu'un objet est proche de la lumière & éloigné de l'œil, la lumière générale en fera forte, mais sa force sera répandue d'une manière vague dans la masse de la clarté; à cause que cette lumière étant comme un seul point dans la distance devient infiniment petite, & se perd dans l'espace de l'air avant qu'elle vienne à frapper notre vue. Il en est de même des ombres: celles des corps qui sont proches de notre vue doivent être plus claires, & les corps paroîtront plus obscurs; & dans les endroits où la lumière ne peut pas pénétrer, les ombres seront plus fortes & plus décidées. Au contraire, les ombres générales des objets éloignés de la vue doivent être plus profondes; mais les endroits les plus petits & les plus fortement ombrés doivent se confondre dans la masse générale d'ombre, jusqu'à ce que l'interposition d'une certaine quantité d'air affoiblisse l'obscurité des ombres, & rende indécise enfin jusqu'à la couleur locale même des objets.

Il faut observer aussi que le clair-obscur est la partie de la peinture par laquelle on décide les formes, & qui sert à détacher les objets d'une surface plane, & à leur donner du relief. Les corps ne peuvent avoir que trois espèces de formes, qui sont composées d'une superficie droite, ou d'une courbe, ou d'une mixte. Il n'y a qu'une espèce de superficie droite, mais il y en a deux espèces de courbes, la concave & la convexe; & ce sont les mixtes qui sont les plus variées. Or, comme la partie des lumières & des ombres sert à développer les formes, il faut avoir soin que les courbes n'aient point d'angle,

c'est-à-dire , aucune diversité dans le degré de réflexion. Pour bien rendre ces formes par le clair-obscur , on doit donc observer que depuis le foyer de lumière jusqu'à la demi-teinte , & de la demi-teinte jusqu'à l'ombre , ainsi que de l'ombre jusqu'au reflet , il ne doit pas y avoir de diversité totale de teinte ; mais qu'une dégradation imperceptible doit toujours , plus ou moins , précéder ce changement de ton , suivant la nature de la courbe qu'on représente. Les corps angulaires , ou composés de lignes droites , ce qui est la même chose , doivent avoir le clair-obscur de teintes interrompues , suivant leur forme , dont la superficie change continuellement de direction. Les corps mixtes doivent , par ces mêmes raisons , avoir un clair-obscur de teintes mixtes.

§. I V.

Du Coloris.

LE coloris est cette partie de la peinture qui sert non-seulement à représenter les simples apparences générales des objets colorés , mais encore à faire connoître au spectateur leurs qualités particulières , telles , par exemple , que la dureté , la porosité , l'humidité , la sécheresse , ainsi que toutes les qualités mixtes. Les matériaux propres à cette opération sont les cinq couleurs dont nous avons parlé plus haut ; savoir , le blanc , le jaune , le rouge , le bleu & le noir. Les couleurs secondaires , ou les premières teintes , composées du mélange de ces couleurs

franches , font l'orangé , le verd , le violet , le gris cendré & le gris brun. Toutes ces couleurs se forment de deux couleurs parfaites , mêlées ensemble ; mais si on les rompt par une troisième , elles perdent toute leur beauté.

La nature nous donne deux espèces de couleurs ; savoir , les obscures transparentes , & les diaphanes claires. Il y a aussi des couleurs opaquement obscures , comme la laque , l'azur , le noir d'ivoire , & autres semblables ; mais elles ne peuvent pas atteindre à cette opacité que l'on obtient par les couleurs transparentes. La différence qu'il y a entre un corps transparent & un opaque , consiste en ce que les rayons de lumière pénètrent dans le corps transparent & y passent même au travers ; au lieu qu'ils s'arrêtent sur la superficie des corps opaques & en réfléchissent. Les corps mixtes , dont quelques parties sont diaphanes & d'autres opaques , reçoivent de même les rayons de lumière , dont une partie reste sur la superficie , & dont l'autre partie y entre , & impregne le corps entier de lumière qui y produit alors différentes couleurs , selon qu'elle y forme des angles répétés des rayons de lumière. Là où la superficie n'est qu'imparfaitement éclairée , on voit au travers de sa transparence les parties internes qui ne peuvent pas réfléchir la lumière vers nos yeux ; ce qui fait qu'elles paroissent opaques ; tandis que là où la superficie ne retient point les rayons de lumière , nous y voyons au travers la lumière qui est répandue dans l'intérieur du corps : effet qui augmente la vivacité des couleurs.

La même chose arrive dans la peinture , quand on passe
légèrement

légèrement une couleur claire par-dessus une couleur obscure : elle la ternit & la rend grise ; tandis qu'en mettant une couleur obscure par-dessus une couleur claire , on obtient, au contraire , une plus grande vivacité. Voilà pourquoi un corps à moitié diaphane ne présente jamais une couleur pure dans ses parties éclairées , mais bien dans les endroits où elle est pénétrée de rayons de lumière , sans que la superficie en soit éclairée. Il est donc à observer que , pour faire des carnations délicates , il faut employer beaucoup de teintes rompues , & qu'on ne doit se servir de couleurs franches que dans les endroits où la peau est tirée sur les os ; parce que ces corps étant blancs par eux-mêmes , & la peau transparente , la lumière passe au travers , pour être reçue par le corps qui se trouve dessous. Lorsque la lumière est fort vive dans les endroits où il y a dessous la peau une substance grasse & ferme , elle y occasionne encore des teintes , pour ainsi dire , pures , qui ont plus ou moins un œil verdâtre , selon que la graisse est humide dans les endroits où la peau blanche y est tendue par-dessus. Là où il y a beaucoup d'humidité , les teintes sont bleuâtres ; & la même chose a lieu par-tout où le sang est couvert d'une peau blanche assez épaisse pour empêcher que la lumière ne passe au travers en assez grande quantité pour faire paroître rouge la matière qui compose le sang , qui alors opère le même effet qu'un corps noir ; de sorte que le blanc qui la couvre n'étant pas parfaitement compacte , doit paroître bleuâtre. Mais quand le sang n'est enveloppé que d'une pellicule transparente , il paroît rouge dans la superficie ; & là où la peau est entrecoupée, dans sa surface, de petites

veines , où passe par-dessus des endroits humides , il occasionne une couleur pourprée ou violette.

De ce que je viens de dire , on peut conclure , je pense , quelles sont les causes qui donnent au corps humain ses diverses teintes , & comment il faut employer cette variété qui sert à faire connoître la qualité propre à chaque partie. Nous devons donc avoir soin de remarquer , en général , que lorsque la superficie est , par sa nature , plus claire que le corps qu'elle couvre , elle paroît toujours comme mêlée de particules d'ombres , c'est-à-dire , de petites taches noires. Tandis que si cette superficie est , au contraire , de sa nature , d'une teinte plus obscure que le corps qui s'y trouve dessous , les teintes en sont alors plus pures & plus transparentes , qu'elles ne le seroient s'il s'y trouvoit dessous un corps également obscur. Les chairs dont la peau est plus grossière , doivent être moins variées , parce qu'elles forment un corps plus compacte ; tandis que la peau qui couvre parfaitement la chair , ou l'os qui est dessous , doit être fort transparente.

J'ai promis , à l'article du clair-obscur , d'enseigner , le moyen de donner un plus grand degré de vérité à l'ombre , qu'on ne le fait ordinairement ; je vais donc parler ici , suivant la même méthode , de la nature & des couleurs des corps éclairés. La lumière est une de ces choses dont la nature est couverte du même voile qui cache aux yeux de l'homme la connoissance des premiers principes. Nous nous bornerons donc à parler de ses effets , autant que l'expérience nous permet d'en juger. Il est vraisemblable que la lumière n'est par elle-même douée

d'aucune couleur ; mais comme elle vient à nous en traversant des matières intermédiaires , elle se teint ou se colore par le moyen de la réfraction qu'elle fait d'un corps à l'autre , jusqu'à ce qu'elle parvienne à nos yeux. Si le *medium* au travers duquel elle passe , ou qui l'entoure , & avec qui elle est mêlée , est subtil & peu chargé de parties hétérogènes , la lumière fera plus claire , & d'une teinte moins forte ; elle fera aussi alors imprégnée davantage du premier degré des couleurs , qui est le jaune , & même en assez grande quantité du second degré des couleurs , savoir , l'orangé. Ensuite elle prend le rouge , & enfin le bleu , puis elle se perd dans les ténèbres. Voilà donc ce qui produit les différentes couleurs des corps éclairés. Ces couleurs , tant naturelles qu'artificielles , communiquent leurs teintes aux corps qu'elles éclairent ; plus les rayons de cette lumière se réfléchissent de fois , plus ils éprouvent de réfraction , & plus aussi leurs couleurs prennent de vigueur. C'est l'air qui le premier reçoit la lumière , & qui , par conséquent , doit nécessairement être imprégné de sa couleur ; & plus l'air est épais , plus il est chargé de couleur. Le peintre qui observera bien ce que je viens de dire , en pourra tirer une grande utilité pour l'accord de ses ouvrages , parce qu'il supposera une teinte universelle , qui se mêlera plus ou moins avec toutes ses couleurs , selon la quantité de cet air coloré qu'il croira nécessaire de supposer entre les objets. Il faut qu'il observe aussi que les réflets ne portent pas seulement avec eux la couleur du corps éclairé dont ils partent , mais encore une partie des couleurs dont se trouve imprégnée la lumière : ce qui

fert beaucoup à l'accord général du tableau , & en particulier à la disposition des couleurs des draperies , dont nous parlerons dans la suite.

Il y a deux choses qui nous font appercevoir les couleurs des corps ; mais sans examiner pour le moment si les objets sont colorés par la nature , ou si les couleurs résultent des formes sur lesquelles les rayons de la lumière produisent cet effet , nous remarquerons qu'il faut que le peintre considère chaque objet comme s'il étoit naturellement doué par lui-même des couleurs qu'il offre à la vue. Ce qui fait que ces couleurs sont visibles , c'est que les objets reçoivent la lumière ; c'est-à-dire , que ces objets sont disposés de manière que les rayons de la lumière viennent frapper sur leur superficie ; & plus ces rayons tombent perpendiculairement , plus les objets en reçoivent de lumière ; ce qui vient de ce que les objets sont alors placés de manière que la lumière qui y tombe , peut réfléchir vers nos yeux à angle égal. Le corps qui reçoit la lumière forme un miroir lumineux , & c'est de l'endroit où la lumière nous paroît la plus forte qu'il part le plus de rayons , qui sont teints d'une couleur pareille à celle du corps éclairé. Si le corps qui reçoit la lumière est diaphane & d'une superficie unie , on n'y voit la lumière réfléchie que d'un seul point ; mais si ce corps est opaque & poreux , la lumière en sera répandue sur toute la surface , par les raisons expliquées à l'article du clair-obscur. Dans le cas de cette porosité , la lumière se réfléchit d'une particule du corps vers l'autre ; voilà pourquoi nous appercevons alors davantage la couleur locale de ce

corps, que celle de la lumière. Là où le rayon forme un petit angle sur l'objet, une partie de la couleur locale de ce corps s'y perd, & il s'y forme une teinte composée de l'ombre & de la couleur du corps. Enfin, lorsque les rayons de lumière glissent tout-à-fait le long d'un objet, sans pouvoir le frapper, cet objet reste parfaitement obscur, à moins qu'il ne soit éclairé par la lumière répandue dans l'air ambiant, ou qu'il ne reçoive par reflets la lumière d'un autre corps. Cette lumière reflétée fera teinte, ou de la couleur locale du corps lumineux, ou de celle du corps qui occasionne ce reflet, mêlée avec sa propre couleur & avec celle de la lumière. Les plus fortes ombres doivent être de la couleur de la teinte de l'harmonie générale, parce qu'on suppose que l'air en est déjà coloré; ce qui s'entend de même de toutes les draperies, ainsi que de tous les autres corps. Quand on voudra donc bien rendre les lumières des corps telles qu'elles sont en effet, particulièrement celles des chairs, on doit employer les couleurs opaques, & bien empâter son ouvrage, afin qu'il devienne un corps propre à recevoir la lumière & à la réfléchir en grande abondance vers les yeux.

J'ai disposé les couleurs dans le même ordre que la lumière nous les présente, en passant du blanc au jaune, au rouge, au bleu, & enfin au noir. Les objets qui sont donc de nature à recevoir l'apparence du blanc ou du jaune, doivent nécessairement avoir en eux des parties éclairées, ou propres à réfléchir les rayons de lumière vers nos yeux; & cela ne peut avoir lieu que par le moyen d'une quantité de particules opaques, composées,

hétérogènes , fans interstices suivies , & par conséquent privées de toute espèce de transparence. Voilà pourquoi nous voyons qu'un verre qui est transparent , à cause de l'uniformité de ses parties , ne l'est plus du moment qu'il a été cassé & réduit en poudre , & paroît alors blanchâtre , jusqu'à ce qu'on mêle avec ses particules un corps actuellement diaphane , telle que l'huile ; ce qui lui rend une partie de sa première transparence , pour autant que l'huile qui s'introduit & s'insinue parfaitement entre ces particules , est une matière uniforme & transparente. Voilà aussi pourquoi l'huile donne , en général , une certaine transparence aux couleurs , à cause qu'elle est un corps humide qui s'insinue & s'épaissit sans s'évaporer , & laisse les couleurs imprégnées de ses particules.

Un corps est appelé diaphane , lorsque la lumière y passe au travers , sans s'arrêter sur sa superficie. On donne le nom de couleurs moëlleuses à celles qui , par leur nature , sont poreuses , & dont les particules étant fort petites admettent beaucoup d'huile ; il faut par conséquent une grande quantité de ces couleurs pour produire le même effet qui résulte d'une bien moindre quantité de ce qu'on appelle couleurs opaques , qui sont d'une nature plus compacte ou plus dense , de sorte qu'il ne s'y mêle pas autant d'huile qu'avec les premières ; & la lumière qui tombe sur de semblables couleurs se réfléchit vers nos yeux. On peut facilement inférer de-là en quoi consiste la transparence des couleurs , & que l'usage de beaucoup d'huile ne peut qu'être préjudiciable , parce qu'après un certain laps de tems , l'huile s'évapore ,

se dessèche, & laisse paroître les couleurs qui s'y trouvent dessous couvertes de l'épaisseur de l'huile. Cela a particulièrement lieu lorsqu'on s'est servi de couleurs légères & moëlleuses en commençant un ouvrage : ce qui a causé la perte d'une infinité de beaux tableaux, ainsi qu'on le voit par ceux de l'école de Venise, la première qui ait introduit la manière de peindre avec un pinceau fort gras d'huile. Le Tintoret a sur-tout eu ce défaut, qui se remarque aussi dans quelques magnifiques ouvrages des Carraches. C'est pourquoi je conseille aux peintres d'employer de la toile fort claire, afin d'éviter que leurs productions ne deviennent noires. C'est le procédé qu'ont suivi le Titien, Rubens & Van-Dyk, qui ont toujours couché fort légèrement leurs couleurs, en se servant de toiles fort claires; ce qui fait que leurs ouvrages se sont bien conservés, & sont peut-être même devenus plus brillans qu'ils ne l'étoient lorsqu'ils sont sortis des mains de ces maîtres.

Il faut donc empâter fortement, en employant des couleurs épaissées & peu d'huile, pour faire le couler avec franchise, en suivant la trace des différentes formes de l'ouvrage; procédé qu'il faut aussi observer en finissant ensuite le tableau; car c'est en disposant la première couche qu'on doit songer aux principales masses, ainsi qu'à l'ensemble de l'ouvrage; afin qu'en y mettant la dernière main, on puisse porter plus d'attention à chaque partie en particulier; en observant néanmoins toujours, en commençant l'ouvrage, de maintenir, autant qu'il est possible, les teintes indécises, tendres & amies, c'est-

à-dire, d'un ton égal, afin de pouvoir donner, quand on le jugera à propos, plus de vigueur aux couleurs qu'on voudra faire paroître plus brillantes que les autres; car en suivant une méthode contraire, on court risque de tomber dans un style dur & crud. En finissant l'ouvrage, on pourra se servir de couleurs moëlleuses, pour faire quelques légères corrections, & pour glacer les ombres des objets les plus voisins de la vue; ce qui contribuera beaucoup à donner une grande vérité aux ombres, à cause que les couleurs transparentes laissent passer les rayons de la lumière, de sorte qu'ils ne s'arrêtent pas sur la superficie & ne réfléchissent point vers les yeux; ce qui fait que ces endroits ne paroissent pas éclairés, mais représentent des ombres véritables. De cette manière on pourra distinguer entr'elles deux ombres qui se trouvent à une différente distance, quoiqu'elles soient d'ailleurs d'un même degré d'obscurité, en faisant celle qui doit paroître la plus proche de la vue avec des couleurs moëlleuses & transparentes, & celle qui en est la plus éloignée avec des couleurs épaisses & opaques, qui, en recevant la lumière, font l'effet de l'air intermédiaire. Il faut que j'avertisse encore ici qu'on ne doit pas employer des couleurs moëlleuses pour représenter généralement toutes les espèces de corps, puisque ceux qui, par leur nature, sont opaques, ne demandent pas à être rendues diaphanes.

Il nous reste encore à parler de chaque couleur en particulier, c'est-à-dire, de l'altération que les couleurs subissent par l'effet du clair-obscur. Je commencerai donc par le blanc. Le blanc conserve sa teinte dans la lumière;

lumière; car la lumière colore le blanc qu'on emploie dans un tableau de la même manière qu'elle colore le blanc de l'objet ou de la draperie même. La seconde teinte doit avoir un foible œil bleuâtre, pour faire paroître la lumière colorée par le corps éclairé. Dans la troisième teinte on mettra du gris foiblement colorié de la couleur de l'accord général, en l'obscurcissant, à proportion, dans les ombres; mais les reflets doivent être du même ton de couleur de la double teinte; savoir, de la lumière du jour & de celle des reflets. On cherchera donc à éviter de ne point être obligé de faire l'ombre d'une draperie blanche plus obscure que celle d'une autre couleur locale naturellement plus sombre. Voilà ce qu'il y a à observer en général; mais il y a des occasions où il est absolument impossible de ne pas contrevenir à cette règle. Ce que je viens de dire des draperies doit s'appliquer aussi aux chairs blanches, dans lesquelles il faut pareillement maintenir les ombres claires & brillantes; & comme le blanc exclut également les trois couleurs franches, savoir, le jaune, le rouge, & le bleu, ses ombres doivent conserver aussi le même caractère, sans prendre la moindre teinte d'aucune de ces couleurs, si ce n'est à cause de la raison évidente de quelque reflet. Ceci est une règle commune pour tous les objets qu'on représente, qui doivent conserver, chacune en particulier & par soi, dans leurs ombres, le même caractère qu'ils ont dans les endroits éclairés.

Le jaune est la couleur la plus claire après le blanc. Le jaune pur est celui qui ne tire ni sur l'orangé, ni sur le verd. Cette couleur perd une grande partie de

sa beauté du moment qu'elle n'est pas assez éclairée ; à cause qu'elle est naturellement claire par elle-même ; tandis qu'elle devient , au contraire , plus vive & plus brillante par les reflets de sa propre teinte ; vu qu'elle reçoit volontiers la lumière , & qu'elle la réfléchit fortement ; à cause que la lumière tient plus ou moins de cette couleur , qui devient plus forte encore dans ses reflets.

Le rouge est la couleur la plus vive , & tient le milieu de toutes les couleurs en général. Le rouge le plus parfait est celui qui est également éloigné de l'orangé & du violet. Cette couleur se dégrade promptement , tant dans les clairs que dans les ombres ; mais étant mêlée avec une lumière jaune , elle la reçoit facilement. Le rouge est aussi la couleur qui forme le plus miroir , & qui renvoie la lumière avec le plus de force pendant le jour ; mais la nuit , ses ombres deviennent fort profondes , & ne reçoivent que difficilement les reflets des autres couleurs , pour les raisons que je détaillerai plus bas.

Le bleu , qui est la troisième couleur , est , pour ainsi dire , le dernier degré de la lumière , à cause qu'il approche des ténèbres. Ses clairs sont ordinairement dégradés par la couleur de la lumière. Les reflets qu'il reçoit de sa propre matière sont plus beaux que ses clairs , parce qu'ils deviennent plus agréables par la faible teinte de jaune de la lumière qui s'y trouve mêlée. Ses ombres sont plus fortes , mais elles se dégradent facilement , & reçoivent volontiers les reflets des autres couleurs ; mais ne les renvoient pas avec la même

facilité vers les autres corps , à moins que la lumière ne soit très-vive.

Le noir tient , dans la peinture , lieu de ténèbres ; mais cette couleur prend facilement celle de la lumière quand elle en est frappée , & dans ses ombres mêmes elle reçoit aisément les reflets des autres couleurs.

§. V.

De l'Harmonie.

L'EMPLOI des couleurs dont nous venons de parler , forme la partie de la peinture à laquelle on donne communément le nom d'harmonie , quoique fort improprement selon moi. L'harmonie appartient aux choses qui ont une mesure , soit de tems , de quantité , d'extension , ou d'une dimension quelconque , qui puisse former rapport d'une partie avec une autre *. Pour

* Sans vouloir combattre ouvertement cette opinion de M. Mengs, j'ose croire cependant qu'il y a une vraie harmonie de couleurs. Un rayon de lumière peut causer aux nerfs optiques une sensation forte ou foible ; tandis qu'un autre rayon fera , pendant ce même tems , une sensation différente , qui servira à tempérer & à adoucir la première ; de sorte que l'une de ces deux sensations fera désagréable par elle-même , en occasionnant à nos organes une vibration plus ou moins forte qu'il ne le faut ; au lieu qu'unies ensemble elles produiront un sentiment agréable , en corrigeant l'une la trop grande force de l'autre ; qui , à son tour , servira à remédier à la

trouver donc l'harmonie des couleurs, il faudroit d'abord déterminer la valeur de chaque couleur, & le désigner par un nombre; opération qui seroit fort abstraite &, pour ainsi dire, impossible, puisqu'en supposant qu'on voulût marquer par des nombres les degrés des angles de réfraction que le rayon de lumière forme dans le prisme, cela demanderoit de grandes études, & déroberoit au peintre un tems précieux pour une science qui lui est inutile. Il faut donc que le peintre observe que ce qu'on appelle harmonie ne l'est pas à proprement parler, & qu'on ne se sert de cette métaphore dans l'art, que pour désigner ce que les Italiens appellent *accordo* (*accordo*), qui, dans la peinture, produit le même effet que l'harmonie dans la musique. En convenant que l'harmonie fasse dans la musique l'effet qu'on lui attribue généralement; la douceur & la force des couleurs dépendront donc aussi de l'effet qu'ils font sur nos yeux ou sur nos nerfs optiques. Les couleurs vives & claires ont plus de force que les couleurs mates & obscures, à cause que les rayons qu'elles réfléchissent vers nos yeux, font à-peu-près le même effet que pourroit produire le jour qui y tomberoit directement, & qui rempliroit de lumière tout l'intérieur de l'œil; ce qui, par sa trop grande force, y occasionneroit une sensation douloureuse. On n'a pas le même in-

foiblesse de la première; de la même manière que deux sons opposés dans une certaine proportion, produisent pour l'oreille cet accord agréable auquel on a donné, à juste titre, le nom d'*harmonie*.

convénient à craindre des couleurs obscures , parce qu'elles ne renvoient pas les rayons de lumière avec la même force. Comme les couleurs claires sont celles qui produisent la plus forte impression sur les organes de la vue , on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du spectateur se porte & s'arrête le plus , afin qu'il reconnoisse que c'est-là la partie que l'artiste a voulu indiquer comme la principale & la plus intéressante. Si la sensation qu'on veut produire doit être douce , comme dans les sujets gracieux , il est nécessaire de maintenir , le plus qu'il est possible , la vue du spectateur dans cette sensation , pour ne la lui faire perdre qu'insensiblement ; c'est-à-dire , que du clair il faut le conduire à des demi-teintes , & non à l'ombre ; & de même de cette première ombre , par degrés à des ombres plus fortes , sans passer tout-à-coup de l'obscurité aux plus grandes ténèbres. Si , au contraire , le sujet est terrible & demande une expression forte , les effets du tableau doivent être analogues à ce caractère , & l'on est obligé d'opérer en raison inverse de la manière précédente.

Les couleurs pures & brillantes qui ont plus de force que les mates , doivent être employées dans les endroits les plus remarquables du tableau , & il faut en faire plus ou moins usage , selon que le sujet est gai ou triste , gracieux ou sombre. Toutes les couleurs peuvent être rompues par le blanc & par le noir , en les plaçant de manière qu'il en reste peu de parties éclairées , à cause que toutes les couleurs se dégradent dans l'ombre , & y perdent leur vivacité. Le rouge demeure toujours dur , quand on l'emploie pur , & qu'on ne l'enveloppe

pas dans le véhicule de quelque couleur moëlleuse, qui en tempère la crudité, en faisant que les rayons de la lumière ne réfléchissent pas avec autant de force vers les yeux. Il faut de plus, que le peintre observe de quel ton de couleur est l'accord général; car en supposant, par exemple, qu'il soit rougeâtre, on pourra employer le rouge pour les figures du second & du troisième plans; & l'on devra se servir du bleu dans les endroits les plus proches de l'œil; & procéder suivant le même raisonnement dans le cas que le ton général soit d'une teinte différente. Il est rare néanmoins que le rouge puisse servir d'harmonie générale à un tableau, vu que cette couleur est celle qui réfléchit le plus la lumière. L'orangé est la plus dure de toutes les couleurs mixtes, étant composé de la couleur la plus claire & d'une autre qui est la plus pure. Le verd est la plus agréable, à cause qu'il est formé du mélange de la couleur la plus claire & de la couleur la plus obscure; ce qui fait qu'il ébranle les nerfs optiques sans les fatiguer. Le violet est, de toutes les couleurs composées, la plus forte, parce qu'il approche de la couleur la plus pure, & de la plus obscure, ce qui fait qu'il occasionne un sentiment triste.

Il est facile d'inférer, de ce que je viens de dire, comment on peut varier à l'infini toutes les couleurs, & de quelle manière on les emploiera avec utilité. Je passerai sous silence une infinité d'autres observations, afin de ne pas devenir trop prolix. J'ajouterai seulement ici, que, pour parvenir à un bon équilibre des couleurs dans un tableau, il faut se rappeler ce que j'ai dit

plus haut des cinq espèces de matériaux ou couleurs que nous avons pour rendre tous les objets que présente la nature. Parmi ces cinq couleurs il y en a deux claires, deux obscures, & une moyenne ou intermédiaire, que je regarde comme la plus pure, parce qu'elle n'appartient ni à la lumière, ni aux ténèbres, & qu'elle reçoit & réfléchit également l'une & l'autre; savoir, la lumière & l'obscurité. C'est, dis-je, de ces matériaux que se sert le peintre; & c'est, en employant plus ou moins les unes & les autres, qu'il parvient à exprimer des caractères décidés & distincts, par le moyen des sensations que ces couleurs produisent dans l'organe de la vue. Si l'on faisoit un tableau avec du blanc & du noir seulement, il en résulteroit un tout sans expression, à cause de sa trop grande uniformité; puisque le blanc, & le noir amortissent toutes les couleurs, le premier dans la lumière, & le second dans les ombres. Mais si l'on se sert proportionnellement du noir, & du blanc, selon l'idée qu'on veut mettre sur la toile, en employant tantôt plus le noir & tantôt plus le blanc, & tantôt aussi des demi-teintes, on produira, malgré l'uniformité du caractère de ces deux couleurs, des sensations variées. En rapprochant les deux extrêmes, l'expression sera forte & dure; mais en mettant un grand intervalle de demi-teinte entre l'un & l'autre, le caractère en sera plus doux; & lorsqu'on aura soin de faire suivre à un degré de teinte une autre qui en approche le plus, en les distinguant seulement assez l'une de l'autre pour rendre les objets distincts & clairs, il en résultera un ouvrage fort suave. Si l'on sépare les

clairs en masses des autres clairs, & les ombres, de même, des autres ombres, on donnera de la noblesse & de la grandiosité au tableau. Enfin, c'est en employant ces différens moyens qu'on parviendra à imprimer à ses productions le caractère qu'on jugera convenable. Et si pour cela l'on se sert avec art des couleurs, on pourra augmenter à l'infini la signification & l'expression qu'on voudra produire. Mais il faut éviter avec soin de répéter plusieurs fois la même force & la même grandeur des jours & des ombres, ainsi que les extrêmes dans les uns & les autres, & s'attacher toujours à la vérité & à la vraisemblance; en se rappelant que le clair-obscur est la base de la partie de la peinture qu'on appelle *harmonie*, & que les couleurs ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps; que par conséquent on doit les employer suivant leur caractère général & les règles du clair-obscur.

Il est nécessaire aussi de bien observer, dans l'emploi des couleurs, leur équilibre, afin qu'il en résulte un parfait accord & de la grace. Il n'y a, à proprement parler, que trois couleurs; savoir, le jaune, le rouge & le bleu, qu'on ne doit jamais employer seuls dans un ouvrage; & quand l'occasion se présentera de mettre sur la toile quelque-une de ces couleurs pures, il faudra chercher le moyen de placer à côté une couleur rompue. Ainsi, par exemple, lorsqu'on se verra dans le cas de se servir du jaune pur, on l'accompagnera de violet, qui est produit par le mélange du rouge & du bleu. Si c'est le rouge pur que vous employez, vous y joindrez, pour la même raison, le verd, qui n'est que le

le résultat du bleu & du jaune mêlés ensemble ; mais l'union du jaune & du rouge , qui forme le troisième mélange, ne peut pas être mise souvent en usage avec fruit , à cause que la teinte est trop vive , par les raisons que j'ai alléguées. Il est donc nécessaire d'y joindre le bleu , ou du moins de l'accompagner de cette couleur. Ces couleurs , mises en œuvre de la manière que je viens de le dire , en plus ou moins de quantité , serviront à donner aux choses le caractère qui leur convient. Mais on doit se garder de mettre dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes. On peut marier ensemble toutes les couleurs par le moyen du blanc & du noir : le blanc en ôte la dureté & les rend suaves & tendres ; tandis que le noir les dégrade & les amortit. Les couleurs composées de deux couleurs franches peuvent de même être amorties & rendues tendres , en y mêlant un peu de la troisième couleur pure. Ce que je viens de dire , doit s'appliquer non-seulement aux draperies , mais encore au coloris du nud , & même aux fonds ; en commençant toujours par se régler sur la partie principale , avec laquelle il faut accorder tout le reste.



§. VI.

Continuation de la Section précédente sur l'Harmonie & sur le Coloris.

L'HARMONIE, dans la peinture, est un certain effet qui plaît aux yeux; de même que dans la musique l'harmonie est ce qui charme l'oreille.

Je n'ai parlé, dans la section précédente, que de cinq couleurs, & je me suis par conséquent éloigné des principes de Newton, qui en admet sept; parce que j'ai pensé qu'il convenoit mieux de mettre en-avant un système fondé sur l'expérience & sur la pratique de l'art, qu'une simple théorie spéculative; de sorte même que je me borne à n'admettre que trois couleurs principales; savoir, le jaune, le rouge & le bleu. L'orangé est composé de jaune & de rouge; le violet ou le pourpre de rouge & de bleu; & le verd de bleu & de jaune; c'est pourquoi je ne les regarde que comme des teintes, & non comme des couleurs proprement dites.

Le blanc & le noir sont nécessaires pour rendre les trois couleurs pures, ou plus claires, ou plus sombres; car sans cela ces couleurs ne suffiroient pas pour obtenir la variété qu'il faut mettre dans un grand ouvrage de peinture; de même qu'il seroit impossible d'exécuter sur le clavecin une sonate sur une seule octave. Le blanc & le noir servent donc à rendre l'harmonie plus grave ou plus gracieuse. Pour obtenir une bonne harmonie dans

un tableau , il est nécessaire que le peintre fasse enforte que toutes les couleurs , tant simples que composées , s'y trouvent en égale quantité ; & toute la difficulté pour composer un ouvrage d'un grand & bon goût , consiste à trouver l'endroit où il faut placer les couleurs dont nous venons de parler.

L'harmonie générale d'un tableau doit se régler toujours sur la teinte générale que lui donne la lumière. Je m'explique : si , par exemple , il est éclairé par le soleil , il est nécessaire de maintenir l'harmonie du ton de la lumière , qui est jaune , à cause qu'elle colorera de sa teinte tous les objets qu'elle ira frapper directement ; & les objets reflétés seront éclairés par les corps qui recevront la lumière du premier corps lumineux ; de sorte que leurs couleurs ne sont plus simples , puisque l'air intermédiaire est déjà entièrement coloré par la première lumière. C'est de la même manière que les objets qui diminuent par gradation , & qui deviennent vagues par l'interposition de l'air intermédiaire , prennent aussi la même teinte , à cause que les corpuscules de l'air , qui se trouvent entre l'œil & les objets , sont impregnés de la même couleur. Les ombres participent de la même teinte par deux raisons ; savoir , 1^o. parce qu'il n'y a point d'ombre qu'il n'y ait de reflets ; sans quoi il y auroit ténèbres parfaites , c'est-à-dire , du noir sans aucune couleur ; 2^o. à cause que , si cela pouvoit avoir lieu , il faudroit que ces ténèbres tinssent , plus ou moins , du ton général , vu que l'air qui se répand sur les objets , ou , pour mieux dire , qui se trouve entre notre œil & les objets qu'on apperçoit , formeroit une espèce de voile du ton de l'harmonie générale.

rale. De même , lorsqu'un tableau représente des objets éclairés de la lumière du jour ordinaire , sans soleil , ou de la lumière de l'air pur tombant par une fenêtre située au nord , l'harmonie en fera bleuâtre , & l'on doit suivre pour cela les mêmes règles que je viens d'indiquer plus haut ; pour en agir de la même manière avec les autres jours , tant du levant que du couchant , &c. Dans toutes ces espèces d'harmonie , il est essentiel d'observer quelles couleurs sont les plus opposées aux tons de l'harmonie ; pour mettre ces couleurs sur le devant du tableau , afin qu'elles paroissent saillir davantage , & mieux se détacher des autres objets ; mais en les liant néanmoins avec ces autres objets par leur dégradation même , ainsi que je l'ai dit plus haut. Et par conséquent la couleur qui est le plus d'accord avec l'harmonie générale , doit se trouver sur le dernier plan , vu qu'elle s'y fondera & s'y perdra d'elle-même dans l'ensemble.

Pour parvenir à faire cette disposition , il est nécessaire que le peintre fasse une étude particulière de la dignité & de la qualité des couleurs ; ce qui lui fera concevoir que , lorsque je dis , par exemple , que le jaune est une couleur claire par sa nature , il s'enfuit de-là qu'il faut l'employer par-tout où l'on veut que la lumière soit brillante , suivant les règles dont je parlerai dans la section suivante. Les parties sombres sont plus propres à être mises sur le devant du tableau que les parties claires , à cause que l'air éclaire les couleurs obscures ; de sorte que par ce moyen on fait comprendre que le peintre a supposé qu'il y a peu d'air ambiant entre l'œil & l'objet représenté ; ce qui ne peut pas être rendu avec autant

d'évidence en se servant d'objets clairs ; parce que tout ce qu'on veut rendre clair en peinture , paroît toujours très-foible en comparaison de la lumière naturelle du jour. Voilà ce qui détermine les habiles artistes à mettre toujours quelque masse d'ombre sur le premier plan de leurs tableaux.

Le rouge est la couleur la plus vive , mais , en même tems , la moins fine , parce qu'il n'a , par sa nature , aucun rapport , ni avec la lumière , ni avec l'obscurité ; cependant il est propre à l'une & à l'autre , en perdant sa pureté , ainsi que je l'ai observé plus haut. Il faut l'employer là où l'on veut mettre les parties les plus brillantes & les plus faillantes ; vu que sa nature ne permet pas de le placer beaucoup en-arrière , sans le mêler avec l'orangé & le violet. Lorsqu'on voudra s'en servir dans la partie éclairée du tableau , on pourra le faire sans le rompre avec du blanc , sinon il fera toujours mat , crû & sale.

Le bleu est , par sa nature même , une couleur obscure ; il faut par conséquent s'en servir dans les parties sombres du tableau ; & l'on aura soin alors de ne pas le rompre avec du blanc , lequel produit toujours une teinte aérienne , qui , au lieu de le faire sortir , en détruiroit l'effet , en lui faisant perdre sa force & sa qualité.

L'orangé peut , par les mêmes raisons , être employé sur les parties éclairées & faillantes.

Le verd est la plus douce de toutes les couleurs , à cause qu'il est composé d'une couleur claire & d'une couleur sombre ; ce qui fait qu'il forme une demi-teinte fort agréable.

Les deux extrêmes ; savoir, le blanc & le noir, s'emploient l'un & l'autre de la même manière, vu qu'ils dégradent & annihilent, pour ainsi dire, toutes les couleurs, sans en avoir eux-mêmes aucune qui leur soit propre ; de sorte qu'ils peuvent servir, entre les mains d'un artiste judicieux, à marier les couleurs les plus disparates. Je pourrois en citer plusieurs exemples ; mais je me contenterai de ceux que j'ai trouvés les plus frappants. Rembrandt a obtenu de l'harmonie dans ses ouvrages en mariant les couleurs les plus incompatibles par le moyen des ombres ; en ne laissant éclairé qu'une partie de ces couleurs, & en les séparant les unes des autres. Mais lorsque la disposition des objets l'obligeoit à les rapprocher, il éclaircit alors avec art les unes, & rendoit les autres obscures ; car s'il les avoit mises ensemble, elles n'auroient représenté que lumière & ombre, selon les règles connues du clair-obscur. Le Barroche, au contraire, a mis dans ses tableaux une agréable harmonie, en éclairant toutes ses couleurs avec le blanc, par lequel il les a privées de toute leur vigueur ; & par cette méthode il a su marier les couleurs les moins amies, & a donné à ses tableaux un clair-obscur d'un grand effet & bien raisonné. Pour donner, en un mot, une idée du goût de ces deux maîtres, je dirai que Rembrandt a peint tous ses sujets comme s'il les eût vus dans une cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible rayon solaire, pour animer son harmonie, sans y porter plus de lumière qu'il n'en falloit pour pouvoir distinguer de près une couleur de l'autre ; tandis que le Barroche semble, au contraire, avoir peint ses ouvrages en plein air, ou

dans les nues même , & comme si , entourrés de toutes parts de lumière & de reflets , ils n'eussent , pour ainsi dire , point du tout reçu d'ombres ; de sorte que par cette abondance de clarté il a fait des tableaux brillans , & l'on pourroit même dire resplendissans.

Si je ne me trompe , le peintre judicieux & sage doit se servir de ces deux goûts différens , lorsque le sujet le demande , & non pas autrement ; mais il me paroît que , de ces deux extrêmes , c'est la manière de Rembrant qu'on doit préférer à celle du Barroche ; vu que le goût du premier s'accorde avec la nature ; tandis que celui du dernier ne subsiste que dans l'imagination ; & tout ce que l'esprit invente , doit du moins s'appuyer sur la vérité , ainsi que l'a dit le poëte philosophe :

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

J'ai remarqué plus haut que c'est avec trois couleurs qu'on peut former toutes les teintes. Les couleurs franches ou pures sont d'une plus belle teinte & d'une plus grande vigueur , que les couleurs rompues ou mêlées ; voilà pourquoi il faut les employer dans les parties principales du tableau , & sur lesquelles on veut que se fixent particulièrement les yeux ; en se gardant bien sur-tout de les mettre dans le lointain ou au fond du tableau , ou d'un groupe. Deux couleurs pures ne doivent jamais se trouver l'une à côté de l'autre ; car comme la beauté ne consiste que dans une variété , pour ainsi dire , occulte , il est nécessaire que deux couleurs pures soient interrompues par une troisième qui les marie ; car sans

cela il y aura bien variété , mais non pas union. De même les trois couleurs simples ne font jamais un bon effet quand elles se trouvent unies ensemble ; cependant cet effet est moins défagréable que celui qui résulte de deux couleurs pures seulement. Il faut appliquer ceci , en général , aux couleurs simples qui ont le même degré de force & de pureté ; car j'ai dit plus haut , qu'en rendant une chose totalement claire par le moyen du blanc , & une autre tout-à-fait obscure par l'emploi du noir , il en résulte du clair-obscur , & non de l'harmonie.

Il est donc nécessaire , pour bien marier ensemble les couleurs , d'observer que des trois couleurs franches il faut en mêler deux ensemble pour en former une couleur rompue , & que la troisième peut rester pure ; & c'est véritablement par cette méthode qu'on obtiendra de l'harmonie & de la variété. Si le sujet demandoit qu'on n'employât que deux couleurs , on rompra alors ces deux couleurs avec la troisième. Par exemple , le violet & le jaune feront bien d'accord , si l'on charge le violet de bleu. En chargeant le jaune de rouge il en résultera une teinte verdâtre.

Le rouge & le verd unis ensemble font un fort bon effet. On pourra employer de même ensemble , avec succès , le bleu & l'orangé ; mais en observant que le rouge & le jaune font des couleurs trop brillantes auprès du bleu , qui est une couleur matte & , pour ainsi dire , sombre. De sorte qu'il faut amortir la vivacité de l'orangé pour le mettre en équilibre avec l'ombre du bleu. Voilà pourquoi le bleu , d'une teinte un peu verdâtre , & le cinabre , qui forment une espèce de couleur aurore

aurore ou jaune doré , vont très - bien ensemble. Cette règle peut servir à rompre & à mêler savamment toutes les couleurs , de manière qu'elles ne paroîtront ni crues ni dures , & l'on peut s'en servir non - seulement pour les draperies & les autres objets colorés , mais encore pour les fonds des tableaux & même pour les chairs.

Je recommande aux peintres de commencer par disposer & terminer les choses principales avant toutes les autres , & de suivre toujours les règles de l'art pour rendre les beautés de la nature , sans jamais prendre une route contraire. Le peintre doit bien étudier le sujet qu'il veut traiter , en lisant les écrivains qui en ont le mieux parlé , afin qu'il sache exactement quelle lumière & quel moment du jour il doit employer , & quels personnages il faut qu'il mette en scène ; enfin , dans quel siècle l'évènement a eu lieu ; car il seroit ridicule de vêtir un roi de guénilles ou d'une draperie bigarrée , comme l'habit d'arlequin ; ainsi qu'il seroit également absurde d'habiller une jeune fille d'étoffes sombres , un petit garçon de couleurs fortes , & un héros en couleur de rose ; comme aussi de donner aux soldats , qui persécutèrent le Christ , une uniforme à la Françoisé avec des chapeaux à la Prussienne , & de couvrir les épaules d'un philosophe d'une étoffe changeante ou d'une couleur tendre & brillante. En un mot , ce seroit manquer aux convenances de représenter un concile ou une assemblée des dieux avec le coloris de Rembrandt ; comme il y auroit de l'inconséquence à peindre Enée aux enfers dans le goût du Barroche ; car comme il faut qu'un sujet mélancolique inspire de la tristesse au spectateur , il ne doit pas être

composé avec des couleurs vives & agréables , qui flattent la vue ; mais on doit , au contraire , en faire les contrastes avec des teintes mattes & sombres. Il faut que la lumière ne paroisse pas celle d'un jour pur & ferein , ni que l'harmonie charme l'œil ; de plus , les clairs doivent y être rassemblés sur une seule partie , sans être en grand nombre , ni répandus en différens endroits du tableau , ainsi que je le démontrerai ailleurs.

§. V I I.

De la Composition.

LA composition demande beaucoup d'observations. Il faut d'abord que le peintre se représente vivement le sujet qu'il veut traiter , & que pour cela il ait consulté plusieurs fois les meilleurs écrivains qui en parlent , afin qu'il l'ait profondément imprimé dans la mémoire. Il ne doit pas non plus se contenter d'en lire les principaux traits ; mais il est essentiel qu'il étudie l'histoire entière , afin qu'il connoisse bien les caractères des personnages qu'il doit mettre sur la toile ; ce qu'il ne peut favoir sans examiner leur vie entière , pour juger du but qu'ils peuvent avoir eu en faisant l'action qu'il veut représenter ; car un méchant homme fait quelquefois une bonne action. Cependant il est convenable que le peintre fasse connoître son caractère ; soit par l'attitude générale du corps , ou par les traits du visage , afin qu'on sache

la raison qui le détermine à agir de la sorte. Il est de même essentiel de se transporter au tems & au lieu de l'évènement, ainsi que de se rappeler le costume du peuple & du siècle dont il est question; & dans le cas qu'on ne trouve aucuns indices de cela dans les livres ou dans les monumens, il faudra alors s'en procurer des notions, en remontant à la source où ces peuples peuvent avoir puisé leurs loix & leurs usages; ainsi que les Grecs, par exemple, les ont pris des Egyptiens, & les Romains des Grecs, &c. Et pour cela il est bon de consulter les historiens, afin de s'en former une juste idée. Il y a aussi des occasions où l'on peut tirer quelque utilité des modes de nos jours; puisqu'en général toutes les nations conservent plus ou moins les mœurs de leurs ancêtres, qui toutes sont fondées sur la nature, & offrent rarement une entière disparité; de sorte qu'il est facile d'en juger par analogie, en partant des usages des anciens qui doivent en approcher le plus. Il convient aussi de désigner le lieu de la scène, soit par les arbres & les plantes, soit par la nature du sol même, par les fleuves ou par la mer, par le caractère de l'architecture, ou par le goût particulier des arts du pays; car ce seroit une absurdité de placer l'Apollon du Belvédère dans un édifice de Babylone, ou la figure d'un personnage de nos jours dans un martyre de saint qui a eu lieu il y a mille ans.

Il est nécessaire aussi de songer au site particulier, afin de se représenter la lumière qui convient à la scène qu'on emploie, & de faire des accessoires, ainsi qu'une architecture intérieure, qui soient de même analogues au sujet; enfin, de considérer, en général, que les choses n'é-

roient pas , du tems de Cain ou d'Enoch , ce qu'elles font de nos jours ; & qu'alors on ne connoissoit pas l'ordre composite , non plus que tous les autres objets d'ornement & de luxe qui font aujourd'hui en usage. Il faut que l'artiste se rappelle aussi en quel siècle les arts & les sciences ont été inventés & découverts , ou dans quel tems ils ont été introduits dans un pays , & à quelle époque ils y ont fleuri , & y sont parvenus à leur plus haut degré de perfection ; sans ignorer quel y a été le tems de leur décadence & de leur entière ruine.

Il ne me reste plus qu'à parler de ce qui est nécessaire pour la composition des figures. Les règles qu'il faut observer dans chaque figure en particulier , consistent principalement dans le contraste ou l'opposition des membres entr'eux , l'expression , la convenance , la qualité & l'âge de chaque personnage.

Le contraste ou l'opposition des membres consiste en ce que faisant avancer un bras , il faut faire porter en-arrière la jambe du même côté ; tandis que le bras du côté opposé se trouvera en-arrière , & la jambe en-avant. Les deux bras ne doivent pas se porter également en-avant , à cause qu'on ne peut pas reculer également les deux jambes en-arrière sans que la figure ne tombe. Il faut que la tête penche vers l'épaule qui est la plus haute , & se tourne du côté de la main qui est la plus avancée.

Aucun membre ne doit former un angle droit ; & il ne faut pas que deux membres soient parallèles entr'eux. Une main ne doit jamais se trouver exactement vis-à-vis de l'autre ; & c'est mal faire que de mettre deux extrémités sur une ligne perpendiculaire ou horizontale. Il

est bon aussi d'avoir soin qu'un pied & les deux mains, ou les deux pieds & une main ne se trouvent pas sur une ligne droite; car cela feroit un bien mauvais effet.

Un groupe consiste dans l'union de plusieurs figures, qui toutes doivent se lier entr'elles. Il faut les composer toujours d'un nombre impair; comme trois, cinq, sept, &c. De tous les nombres pairs, les moins dégrables & les moins mauvais sont ceux qui sont formés de deux nombres impairs; mais il ne peut jamais résulter de la grace de ceux de deux nombres pairs. Ceux de la première espèce sont, par exemple, ceux de six, de dix, de quatorze, &c.; & ceux de la seconde espèce, sont ceux de quatre, de huit, de douze, &c. Chaque groupe doit former une pyramide, & il faut, en même tems, que son relief ait, autant que possible, une forme ronde. Les principales masses doivent se trouver au milieu du groupe, en cherchant toujours de mettre les moindres parties sur les bords ou extrémités, afin de donner plus de grace & de légèreté au groupe. On doit avoir soin aussi de donner au groupe une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; c'est-à-dire, de ne point mettre les figures à la file, afin qu'il en résulte de la grace par la variété dans la grandeur des formes, & par la diversité qu'on y remarque alors dans les accidens de lumière. Il faut pareillement observer, ainsi que je l'ai déjà dit plus haut, qu'il ne se trouve jamais plusieurs extrémités sur une ligne droite, soit horizontale, perpendiculaire, ou oblique; qu'aucune tête ne se rencontre avec une autre, soit horizontalement ou perpendiculairement; qu'aucune extrémité,

soit tête , main ou pied , puisse former une figure régulière , comme triangle , carré , pentagone , &c. ; que jamais il n'y ait une égale distance entre deux membres , ni que les deux bras ou les deux jambes d'une figure se trouvent dans le même raccourci ; enfin , qu'il n'y ait aucune répétition dans la disposition des membres. Si , par exemple , on fait voir la partie de dessus de la main droite , il faut qu'on montre la paume de la main gauche. On doit aussi chercher toujours à faire paroître les plus belles parties du corps , qui , en général , sont toutes les jointures , le col , les épaules , les coudes , les poignets , les hanches , les genoux , le dos , la poitrine. Ces parties sont belles par deux raisons ; la première , parce que c'est dans les extrémités qu'on peut mettre le plus d'expression & de savoir ; & la seconde , à cause que le dos & la poitrine étant les plus grandes parties du corps de l'homme , sont aussi les plus belles pour unir , dans un groupe , une grande masse d'une même couleur agréable , comme l'est celle de la chair ; ainsi que pour donner par-là un doux repos aux yeux , soit dans le jour ou dans l'ombre. Le corps de la femme est agréable sous tous ses différens aspects , lorsqu'on prend soin de voiler les parties que la décence demande qu'on ne montre point. Il faut remarquer néanmoins qu'en dérochant avec intelligence quelques parties aux yeux , on en augmente la beauté & la grace. Car il est certain qu'un sein qui n'est pas tout-à-fait nud paroît infiniment plus beau ; & il en est de même d'autres parties qui gagnent à être à moitié cachées. Celui donc qui expose à la vue plus de nudité que la décence le permet , ne fait

naître dans l'esprit des spectateurs que des idées mal-honnêtes, sans obtenir la moindre estime, parce que ce n'est point de ces choses que dépend la beauté de l'art. Il y a deux raisons pour lesquelles les figures des femmes nues plaisent plus en peinture, que celles des hommes : la première, c'est que leur coloris est plus agréable, que le clair-obscur en paroît plus rond, à cause de la plénitude des chairs, & que par conséquent les masses en sont plus belles; voilà aussi pourquoi le corps d'un beau jeune homme fait plus de plaisir à voir que celui d'un homme nerveux & robuste. La seconde raison consiste, en ce qu'on a plus souvent occasion de voir des figures de femmes nues en peinture qu'en nature; ce qui est cause qu'elles nous paroissent plus idéales que le corps d'un homme que nous pouvons voir dans l'état de nature toutes les fois que nous le voulons. On peut y joindre une troisième raison, qui est facile à deviner.

Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble plusieurs groupes de figures, on observera les mêmes règles que j'ai indiquées pour les groupes d'un nombre impair de figures; c'est-à-dire, qu'il faut tâcher d'employer un nombre impair de groupes. Mais dans le cas cependant que ce nombre de groupes, ou de pyramides, ne peut pas avoir lieu, à cause que le tableau n'est pas assez grand, on pourra alors faire un seul groupe entier, & deux demi groupes sur les deux côtés, en cherchant néanmoins à observer la loi prescrite pour la profondeur des groupes, & le nombre des figures dont ils doivent être composés. La figure principale doit toujours

se trouver placée dans le milieu ; & lorsqu'il y a plusieurs figures principales, il faut alors tâcher de les mettre toutes vers le milieu, toujours sur le second plan, & jamais sur le premier, afin qu'elles y paroissent comme entourées des autres objets, & qu'on puisse les détacher les unes des autres par le moyen du clair-obscur & de la perspective. Il est nécessaire aussi que toute la composition, en général, décrive un demi cercle, soit concave ou convexe, parce que de l'une & de l'autre manière, il est facile de faire paroître au milieu du tableau les parties principales & les plus brillantes.

Il faut d'ailleurs ne pas négliger non plus la variété, c'est-à-dire, de présenter principalement aux yeux toutes les plus belles parties du sujet en général, & de chaque figure en particulier ; sans tomber néanmoins dans le défaut de faire paroître toujours certaines parties & de cacher les autres. Lorsque le sujet le permet il ne faut pas négliger d'y faire entrer des individus de tout âge & de tout sexe ; ce qui produit une agréable variété dans l'expression & dans l'action ; en observant de plus qu'il y ait une parfaite symmétrie & un bon équilibre entre toutes les parties du tableau, mais sans mettre poids sur poids, ou poids contre poids, soit sur une ligne horizontale ou perpendiculaire.

§. VIII.

De la Grace.

COMME il est , pour ainsi dire , impossible de bien définir en quoi consiste la grace dans les ouvrages de l'art , je me contenterai de parler des effets qu'elle y produit. Il est hors de doute qu'elle ne consiste ni dans le coloris , ni dans les formes , ni dans le clair-obscur , pris chacun séparément , mais qu'elle est le résultat de toutes ces parties réunies ; de manière que s'il y en a une seule qui manque , ou qui ne soit pas bien exécutée , il ne peut plus y avoir de grace. Beaucoup de monde la confondent avec la beauté ; tandis que celle-ci n'en est qu'une partie qui réside dans les formes. D'autres , qui ne sont pas moins dans l'erreur , la cherchent dans l'harmonie , laquelle n'a de rapport qu'au coloris , & qui d'ailleurs n'en est que la moindre partie , puisqu'elle a besoin du clair - obscur pour produire son effet. Ce n'est point non plus dans le clair-obscur que consiste la grace, vu que son emploi seul est de produire la rondeur ou le relief des objets. Nous savons néanmoins que sans ces trois parties on ne peut pas atteindre à la grace dans la peinture , ce qui est bien moins possible encore sans la variété : de sorte que , malgré toute la beauté dont une chose est douée, nous voyons que cette chose ne peut pas avoir de la grace lorsqu'elle

se trouve isolée : il paroît par conséquent que la beauté est une qualité subordonnée à la grace.

Il y a donc , suivant l'idée que je m'en forme , deux espèces de grace : l'une naturelle & simple , & l'autre composée. Celle de la première espèce peut se trouver dans toutes les choses , & a beaucoup d'analogie avec la beauté ; la seconde résulte de l'union de plusieurs choses , qui sont déjà douées de la grace primitive ou naturelle , & qui , par cette union , forment une qualité d'un troisième ordre , qui n'est ni la beauté , ni l'harmonie , mais qui répand un charme puissant sur les ouvrages de l'art , & dont toutes les autres parties ne sont que des accessoires.

Je ne m'étendrai pas davantage sur l'essence de la grace , pour m'occuper maintenant à indiquer au peintre la manière dont il peut l'acquérir. Tout ce qui peut être peint doit avoir une forme , des couleurs , & par conséquent du clair-obscur , des jours c'est-à-dire , & des ombres. Pour parvenir donc à en former une représentation gracieuse , il est nécessaire de donner beaucoup de variété à chacune de ces parties en particulier , ce qui produira la grace dans le tout ; en ayant soin cependant de ne pas mettre une égale variété dans chacune de ces parties , parce qu'il n'y auroit plus alors une véritable variété , & que le fondement de la grace y manqueroit.

Ce que je viens de dire peut se démontrer par l'esquisse ou le seul contour d'une figure , & même par un simple caractère d'écriture , auquel on peut donner , en variant la force & la délicatesse du trait , une grace qu'on ne

trouve point dans ses formes mêmes , quoique belles d'ailleurs , lorsque les jambes en sont par-tout d'une force & d'une grosseur égales : ce qui sert à nous convaincre que la grace consiste principalement dans la variété.

C'est à cause de cette même variété que nous prenons plaisir à voir des choses nouvelles pour nous , dont l'habitude de les avoir sous les yeux diminue le mérite de la variété ; de sorte qu'elles cessent bientôt de nous être agréables. Et c'est par la même raison que les vieillards sont moins sensibles au plaisir de la nouveauté , parce qu'ils ont vu tant de choses , qu'ils ne sont plus frappés de leur variété , ou du moins cela a bien rarement lieu.

Pour parvenir donc à donner cette grace aux ouvrages de peinture , & pour qu'il en résulte du plaisir pour nos sens , il est nécessaire de flatter la vue par la variété ; puisque , par ce moyen , on les fait jouir du plaisir de la nouveauté , en les faisant passer successivement d'une chose à une autre ; ce qui nous sauve le dégoût produit par une trop longue contemplation du même objet , & nous porte à distinguer dans cette variété même les choses les plus remarquables , ainsi que cela arrive à la vue d'un bouquet de fleurs , dans lequel une rose , par exemple , se fait d'abord remarquer parmi plusieurs autres fleurs plus petites , lesquelles feront oublier , pour un instant , la rose qui est la plus grande ; & c'est ainsi que la vue passe successivement d'un objet à un autre , en jouissant continuellement de la nouveauté , par la variété de ces différentes choses , dont chacune en particulier est douée par elle-même d'une grace naturelle.

§. I X.

De la Grace du Contour.

LA grace du contour consiste en ce que nous appellons élégance , laquelle est la facilité jointe à la variété des formes. L'élégance peut se trouver même là où il n'y a point de correction ; parce que celle-ci est nécessaire à la beauté , & que celle-là tient à la grace.

Pour faire mieux comprendre ceci , je me servirai de l'exemple de trois peintres célèbres , le Corrège , le Caravage & Rubens , qui se trouvent tous trois à une égale distance de l'extrême beauté , ou du moins de la correction ; mais qui différent beaucoup entr'eux quant à la grace & à l'élégance. Le Caravage n'avoit ni variété , ni correction ; ce qui fait que son dessin est fort mauvais. La beauté & la correction manquoient absolument à Rubens , qui cependant avoit plus de variété que le Caravage ; aussi plaît-il davantage. Le Corrège , malgré quelques incorrections , mettoit tant de variété , d'élégance & de grace dans ses ouvrages , qu'il fait oublier ces défauts ; & par ces moyens il s'est formé un goût particulier de dessin , qui sans contredit seroit le plus beau & le plus grand qu'on connoisse , s'il ne péchoit pas par un peu d'uniformité ; & c'est cette partie que les Caraches ont portée la plus loin.

Il faut donc distinguer dans le dessin l'élégance de la grace , puisque celle-ci consiste dans l'union de cette

même élégance avec la variété ; & lorsque l'une ou l'autre de ces qualités lui manque, on ne peut plus lui donner le nom de grace. L'élégance consiste à fuir tous les extrêmes dans les formes, & dans un certain équilibre entre les contours concaves & les convexes. Rubens a trop employé les lignes convexes qui rendent les formes lourdes & communes. Le Corrège, au contraire, a su si bien unir les formes concaves avec les convexes, qu'il est parvenu par-là à la plus grande élégance & légèreté. Les Caraches qui ont cherché à l'imiter, n'ont pas su conserver cet équilibre, & ont trop aimé la ligne convexe.

On peut faire ces mêmes observations sur les statues antiques, même sans sortir du palais Farnèse, en remarquant le goût différent que présente le fameux Hercule de Glicon, & l'autre Hercule qui est à côté de celui-ci ; ainsi qu'entre les parties originales du premier & celles qui en ont été restaurées par des artistes modernes. La même observation peut se répéter en comparant la Flore du même palais avec la statue de l'empereur Commode qui n'offre pas la moindre élégance. L'Hercule de Glicon, qui est d'un style sublime, malgré sa grandeur & sa force, paroît très-léger quand on le voit à une certaine distance ; tandis que les autres statues, quoique moins grandes & moins fortes, paroissent néanmoins plus lourdes & plus grossières. La même réflexion se présente encore en voyant les statues antiques du premier ordre, tels que l'Apollon, le Laocoon, &c. ; car, en les examinant, on distinguera la différence qu'il y a entre le goût Grec & ce qu'on appelle le goût Ro-

main, qui offre toujours une certaine dureté de style, & un défaut d'élégance.

Si le Dominicain avoit possédé cette partie, il auroit été excellent; mais le défaut d'élégance lui a beaucoup nuï. Raphaël auroit atteint au plus haut degré d'élégance, s'il avoit quelquefois donné plus de rondeur à son dessin; c'est-à-dire, si, dans certaines parties, il n'avoit pas trop alongé les lignes droites: cependant il a toujours été merveilleux dans le raisonnement de la variété des lignes, & sans l'imperfection dont nous venons de parler, il auroit égalé le mérite des artistes anciens de la première classe. Voilà aussi la raison pourquoi il fut moins heureux dans les figures de femmes & d'enfans; mais, au contraire, admirable dans celles de vieillards, de philosophes, d'Apôtres, & de la nature nerveuse en général; tandis qu'il tomboit dans une espèce de pésanteur en voulant être gracieux, à cause qu'il se servoit alors trop de la ligne convexe. On ne peut pas citer ici Michel-Ange, puisqu'il a absolument ignoré la partie de l'élégance; & comme ceux qui ont cherché à l'imiter, sont encore plus vicieux que lui dans cette partie, il est inutile d'en faire mention. Il faut donc se proposer, pour règle générale, qu'il ne peut pas y avoir d'élégance sans variété; car quand même on donneroit une rondeur bien entendue aux chairs, il est cependant impossible d'atteindre au but qu'on se propose par-là, si cette rondeur ne se trouve pas dans un juste équilibre avec les autres formes; & voilà en quoi consiste le principal défaut de Rubens. En un mot, toute forme quelconque qui se trouve

répétée trop souvent, détruit l'élégance, qu'on obtiendra, au contraire, en variant les formes avant qu'elles soient parfaitement prononcées; car en les terminant tout-à-fait, on parviendra bien à la variété; mais il n'y aura plus d'élégance. Voilà pourquoi, par exemple, en voulant faire une forme ronde, il faut, avant de parvenir au demi-cercle, détourner un peu la courbe & la terminer par un angle obtus. Dans la nature, qui doit toujours servir de modèle au peintre, il n'y a aucune forme parfaitement ronde, ni parfaitement carrée; mais tout y offre une continuelle variété de lignes. Ce qui nous reste encore à dire des contours appartient à la composition; ainsi nous en parlerons à l'article qui traite de cette partie.

§. X.

De la Grace dans le Clair-Obscur.

APRES avoir parlé de la grace qui consiste dans une élégante variété des formes, examinons maintenant de quelle manière il faut la chercher dans le clair-obscur. Nous avons déjà remarqué que les masses de lumière & d'ombre doivent être de force & de grandeur différentes pour former un bon clair-obscur; ce qui, en même tems, y produira de la variété, & par conséquent de la grace. Entrons sur cela dans quelques détails.

Il faut donc commencer par faire choix d'une lu-

mière principale, pour la placer sur la partie du tableau qu'on voudra rendre la plus brillante & la plus remarquable; en observant de ne pas introduire dans tout l'ouvrage une autre lumière d'une semblable force ou grandeur. On doit suivre le même principe relativement aux ombres; &, par ce moyen, on parviendra à répandre une merveilleuse grace sur tout l'ouvrage.

Après cela on distribuera les demi-teintes en différens degrés, de manière qu'elles contribuent à donner plus d'éclat aux deux principaux extrêmes; en ayant soin de ne point se laisser éblouir par un certain clair-obscur fort brillant, mais faux, qui a séduit un grand nombre de peintres par le grand relief & la force toute particulière qu'il donne aux objets; c'est-à-dire, par des oppositions violentes, en joignant les deux extrêmes; favoir, les plus grandes lumières & les plus fortes ombres; ce qui détruit toute la grace & tout l'effet des demi-teintes, & qui plus est, fait perdre sa beauté au coloris même; puisque, comme je l'ai déjà remarqué, le blanc & le noir, qui forment les deux extrêmes, ne sont pas de véritables couleurs, & que, pour donner de la grace à un tableau, il est nécessaire que tout ce qui s'y trouve représenté soit plus ou moins visible, afin qu'il en résulte une parfaite variété, dans laquelle consiste la grace; & cela ne s'obtient que par une dégradation bien raisonnée des jours & des ombres. Il faut observer aussi la valeur des couleurs, ainsi que je l'ai déjà dit à l'article du coloris; & l'on ne doit point, à cause que la lumière est beaucoup plus agréable

agréable que l'obscurité, détruire la grace d'une figure, ou d'une draperie claire, en y opposant une forte ombre, dans l'intention d'y donner plus de force, ainsi que le font plusieurs peintres, & comme le Guerchin en a sur-tout donné l'exemple. Il est donc essentiel de conserver à chaque chose son vrai caractère, & sa valeur particulière, en donnant aux chairs claires des ombres qui y conviennent, & pour fonds des choses encore plus dégradées; en conservant ainsi l'union sans nuire à la variété; car il seroit absurde de donner des ombres toutes noires à une draperie blanche, puisque la nature de cette couleur ne peut subir de changement, & que ni les clairs, ni les ombres ne peuvent pas en être altérés.

C'est à la nature même qu'il faut attribuer le plaisir que nous prenons à voir des choses claires. La clarté ressemble à la lumière, laquelle nous est d'un grand secours. Aussi voit-on que les peintres, dont les ouvrages sont sombres, ont eu les idées & le caractère de la même teinte; car tout cela dépend du tempérament.

Il faut donc donner aux productions de l'art le ton le plus gai qu'il est possible; & lorsqu'on a à représenter quelque sujet triste dans un air ouvert, on doit faire tomber la lumière de côté, afin de produire beaucoup d'ombre.

En un mot, sans expression il ne peut pas y avoir de propriété; de même que sans propriété il n'y a point de beauté, & sans beauté point de grace: ainsi, par exemple, si l'on donne à une figure de femme le contour

mâle de l'homme, il n'y aura ni la propriété, ni la beauté; & moins encore la grace convenable au sujet, quelque beau que puisse d'ailleurs être ce contour.

§. X I.

De la Grace dans la Composition.

J'AI déjà observé plusieurs fois, que c'est la variété qui, dans toutes les parties de la peinture, forme la grace, je vais maintenant expliquer comment on peut obtenir cette variété dans la composition. Il faut remarquer, avant tout, que la variété doit se trouver unie à toutes les autres parties que j'ai indiquées comme nécessaires pour former une bonne composition; variété qu'il ne sera pas difficile d'obtenir, puisque la peinture est un art libre, qui permet de faire un choix dans la nature de ce qu'on juge le meilleur & le plus convenable au sujet qu'on traite. Toute l'erreur d'un grand nombre de peintres, qui ne savent pas unir la raison avec le goût, provient de ce qu'ils donnent plus d'attention & de soin aux accessoires qu'à l'objet principal. Pour éviter ce défaut, il est essentiel de commencer toujours par placer, avant toute autre chose, la principale figure, & de lui donner toute la dignité & toute la propriété qui convient à son caractère. Après quoi l'on disposera les principales figures de chaque groupe, pour passer tout de suite à chaque figure en

particulier, en observant de ne rien faire, qu'après avoir songé à ce qui mérite d'être placé auparavant. De cette manière, on facilite à l'esprit le moyen de concevoir & de disposer avec intelligence toutes les parties, & de remarquer si l'on n'est point tombé dans quelque faute ou dans quelque répétition. Cela fini, on examinera attentivement l'ouvrage pour voir si l'on y a observé exactement toutes les règles de la composition; & l'on y trouvera certainement la propriété & la variété convenables, parce que toutes ces parties sont nécessairement liées l'une à l'autre.

Il faut chercher à introduire dans un tableau quelconque des figures de tout âge, de tout sexe & de toutes les classes; ainsi que les différentes impressions que les objets étrangers peuvent faire sur ces personnages: par ce moyen on obtiendra la propriété, & avec elle la variété, la beauté, & enfin la grace. Si à cela on joint l'attention de donner à chaque figure les vêtemens convenables à sa condition, à son âge & à son sexe, en observant, en même tems, les règles du clair-obscur, du dessin, &c. on répandra sur le tableau une variété merveilleuse & une beauté particulière, dont la réunion produira un ouvrage parfait & plein de la plus grande grace.

Quant à la propriété, il est nécessaire d'avertir que s'il arrive qu'on ait à peindre quelqu'objet, qui par lui-même n'ait aucune grace, il faut chercher à lui en donner, en rendant belles les parties qui lui sont le plus particulières, & en les faisant paroître plus que les autres. Par exemple, il n'y a point de figure humaine plus grossière & plus laide que celle des satyres, des faunes, des cen-

taures & des tritons ; cependant il est possible de leur donner de la beauté & même de la grace , en observant bien la propriété de leur nature. Dans les parties humaines d'un centaure , on peut exprimer la force du cheval , en rendant les os plus forts que ne le font ceux de l'homme. Dans les satyres on fera connoître l'érotique féchereffe de la nature du bouc ; ainsi qu'il faudra indiquer la finesse & la muscosité de la peau d'un triton ; en ayant soin de ne point remplir ses muscles de cette substance chaude , qui , dans les animaux sanguins , gonfle les veines & les chairs. On doit porter la même attention dans toutes les autres choses qu'on veut rendre ; & par cette méthode on parviendra à unir la propriété à la variété , d'où résultera la grace.

§. X I I.

Des Proportions du Corps humain.

IL y a une infinité de systèmes sur les proportions du corps humain ; mais à peine y en a-t-il deux qui s'accordent ; & tous ceux que j'ai vu jusqu'ici m'ont paru peu satisfaisans & peu propres à instruire le peintre. D'ailleurs quelques écrivains ont trop limité les combinaisons qui doivent servir à produire une proportion uniforme dans les figures. D'autres , parmi lesquels se trouve Albert Durer , ont indiqué une grande quantité & variété de proportions , mais qui ne peuvent être utiles qu'à ceux

qui veulent imiter leur goût. Je me hafarderai donc à propofer quelques idées fur cette matière , qui pourront fervir à tous les goûts , parce que je me fonderai fur les principes de la nature & de l'art.

On partage ordinairement la figure de l'homme en un certain nombre de têtes ou de faces ; mais cette méthode n'est bonne que pour les fculpteurs feulement , & non pour les peintres qui ne voient jamais exactement la grandeur des têtes , à caufe qu'il s'en perd au moins un tiers de la quatrième partie fupérieure par la perspective ; & l'on ne peut pas non plus dans la peinture mefurer la groffeur des membres avec la même précision que dans la fculpture , parce qu'ils fembleroient maigres & grêles fur une furface plane , en comparaiſon de ce qu'ils paroiffent vus en perspective ; à caufe qu'en regardant les objets avec les deux yeux , le contour nous en femble plus grand qu'il ne l'est en effet , fuivant leur juſte diamètre ; & cela a lieu , tant dans la nature même que dans les ouvrages de fculpture , mais ne ſubſiſte point dans la peinture. Les anciens avoient déjà obſervé cette loi d'optique ; voilà pourquoi les figures des bas-reliefs ſont plus groſſes , proportion gardée , que celles en ronde-boſſe ; je parle ici de ces beaux bas-reliefs qui peuvent être mis en parallèle avec les ſtatues du même tems.


Les peintres doivent mettre infiniment plus de variété dans leurs productions que les fculpteurs , & ſont par conféquent renfermés dans des bornes moins circonſcrites. Raphaël qui , en quelque forte , ne fit que multiplier le goût antique du ſecond ordre , en l'unifiant avec une certaine vérité que n'offre point la fculpture , s'est

fervi , soit par goût , soit par principe , de toutes fortes de proportions , sans qu'on puisse dire que l'une soit meilleure que l'autre ; je connois même quelques figures de lui qui n'ont que six têtes & demie de hauteur : proportion qui ne seroit pas supportable chez tout autre peintre que Raphaël.

La construction du corps humain est d'une telle symétrie , qu'elle nous donne l'idée de ses mouvemens ; & c'est cet accord des membres qu'il faut observer pour pouvoir parvenir à une parfaite correction de dessin. Je vais donc en parler succinctement , & proposer ce que je crois nécessaire pour l'obtenir.

Après avoir conçu l'idée de la figure qu'on veut mettre sur la toile , on commencera par en dessiner la tête d'une grandeur arbitraire ; en observant néanmoins comme une règle générale , que la plus grande tête qu'on puisse admettre en peinture , est celle de la neuvième partie de la figure ; & la plus petite , celle de la sixième partie : ce sont là les deux extrêmes ; car la dimension ordinaire est d'une huitième ou d'une septième partie. La longueur du col sera égale à la moitié de la tête.....





N O T E
D E M. D' A Z A R À.

MALGRÉ les soins & les peines qu'on s'est donnés pour extraire des manuscrits de M. Mengs les principes qu'il vouloit établir sur les proportions du corps humain, il n'a pas été possible de former de ces fragmens un systême suivi qui peut servir de regle dans une matière aussi importante & aussi difficile; de sorte qu'on a pensé qu'il valoit mieux supprimer le reste de ce chapitre, que d'exposer des principes qui pourroient induire en erreur.

Ceux qui voudront connoître les proportions de la tête seule, pourront avoir recours à M. Winckelmann, qui a expliqué le systême de M. Mengs sur cet objet, dans sa première édition de l'*Histoire de l'Art*; quoiqu'il paroisse d'ailleurs, que M. Winckelmann n'a pas trop bien compris lui-même cette matière, que son traducteur François a rendu moins intelligible encore; de sorte que dans la dernière édition de ce livre, on a supprimé presqu'entièrement cet article. Je parle ici de la traduction Italienne qui en a été publiée depuis peu à Milan, dans laquelle il paroît qu'on n'a pas [aussi mal interprété, ni autant défiguré cet auteur.

Il n'y a qu'un artiste savant, d'un goût délicat, & qui ait étudié les ouvrages de M. Mengs, qui puisse se charger avec succès de ce travail. Mais ce grand effort ne peut être attendu que de quelque jeune artiste, bien instruit des bonnes règles de l'art; & non de ces maîtres déjà formés, qui ne regardent comme beau que ce qui tient à la pratique vicieuse dont ils se sont pénétrés dans leur jeunesse, & qu'il leur est impossible d'abandonner dans un âge mûr; qui d'ailleurs, sont révoltés de ce que M. Mengs, leur contemporain, se soit élevé à un si haut degré au-dessus d'eux, qu'ils sont tous obligés de le reconnoître pour leur maître. Ces artistes dédaignent de regarder les ouvrages de M. Mengs, ou du moins ne les voyent qu'avec des yeux prévenus; souvent même ils les méprisent sans avoir jamais été à même de les voir. Ce que je viens de dire a été constaté plusieurs fois à Rome par des faits. Il y a quelque tems que dans une assemblée d'artistes & d'amateurs de toute espèce, on examina & loua deux portraits peints par un jeune Venitien; lorsqu'un de ces grands hommes, peintre de son métier, (qui n'est point de Rome, à la vérité, mais d'un pays qui n'a jamais produit de peintres, ni de sculpteurs, même médiocres, quoiqu'on y achète à haut prix les ouvrages de l'art) entendant que le jeune artiste dont on venoit de faire l'éloge, étoit, dans ce tems même, occupé à copier le portrait du Pape Rezzonico fait par Mengs, s'écria (*petulanti splene cachinno*) qu'une pareille étude seroit la perte de son talent. Mais il ignoroit que ce jeune homme n'étoit occupé, depuis qu'il se trouvoit

à Rome, qu'à étudier les ouvrages de M. Mengs, particulièrement ceux du Musée du Vatican, où l'on garde les manuscrits de papyrus. L'envie elle-même ne pourroit pas montrer plus de démente. Ces peintures de M. Mengs ont eu le même sort que celles des loges du Vatican, qu'on grave néanmoins ; ce qui fit dire à M. Mengs qu'on traduisoit Raphaël en Vénitien : le débit de ces gravures est cependant considérable.





A D D I T I O N S.

LES Notes suivantes sont aussi de M. le Chevalier d'Azara, qui en a enrichi une nouvelle édition des Œuvres de M. Mengs, en deux volumes in-8°, faite à Bassano, en 1783; c'est-à-dire, trois ans après celle sortie de l'Imprimerie Royale de Parme, sur laquelle nous avons fait notre Traduction. Comme cette édition nous est parvenue trop tard pour placer ces Notes dans le corps de l'ouvrage; nous avons cru devoir les donner ici par supplément, en indiquant les endroits où elles doivent être intercallées.

TOME I, page 16, après le premier paragraphe. Dans ce tems vint à Rome M. Webb, jeune voyageur Anglois, qui n'avoit d'autres notions des beaux-arts, que celles qu'il en avoit puisées dans les auteurs Grecs & Latins qu'il venoit de lire au Collège, dont il ne faisoit alors que fortir. Plein de feu & du desir de se faire avantageusement connoître, il chercha les moyens de s'introduire chez M. Mengs, qui, remarquant l'amour de ce jeune homme pour l'antiquité, se livra bientôt à lui, & l'inf-

truisit , comme s'il eût été son fils , de tout ce qu'il favoit sur l'art , & lui donna même une copie de ses *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture* ; & de ses *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrège & sur le Titien*. De retour dans sa patrie , M. Webb s'empressa de publier ses *Recherches sur les Beautés de la peinture* * , livre qui ne contient absolument que le systême de M. Mengs , délayé dans quelques passages de Pausanias & de Pline ; sans que M. Webb ait jamais daigné nommer la source où il avoit puisé tout son savoir. Il a même osé avancer , afin de mieux cacher son plagiat , qu'il n'y avoit de nos jours aucun peintre de mérite , ni personne qui connut les idées sur l'art qu'il alloit publier. Cependant M. Mengs ne faisoit que rire , quand M. Marron , moi-même & plusieurs autres personnes lui faisoient remarquer cette charlatanerie littéraire.

Voici comment M. Winckelmann s'est expliqué à ce sujet dans une lettre adressée à M. L. Usteri , en 1761.

» Je suis charmé que ma mémoire soit plus heureuse que la
 » vôtre au sujet de l'ouvrage Anglois. Je vous ai mar-
 » qué , dans le tems , que ce qu'il y a de meilleur dans
 » ce livre , est tiré d'un manuscrit sur la peinture que
 » Mengs communiqua à l'auteur. Cependant le *Fat* ose
 » avancer qu'il n'y a point de peintre qui soit en état
 » de faire par lui-même les observations qu'il donne ;
 » tandis que c'est de M. Mengs qu'il a emprunté ces ob-
 » servations ».

* Webb, *Inquiry into the Beauties of Painting*.

Tome I, pag. 41, lignes 8 & 9, il est dit : « Dans la » suite on fit placer son buste en bronze dans le Pan- » théon ». Ce buste est aujourd'hui en marbre, à cause que le bronze ne faisoit pas un bon effet dans cet endroit.

Tome I, page 46, après le premier paragraphe. Rien ne prouve mieux que le fait suivant les grandes connoissances que M. Mengs avoit acquises de l'antique. Le bruit couroit dans le monde qu'on vendoit à Rome des peintures antiques volées à Herculanium. Le roi de Naples donna ordre de faire arrêter le voleur, qu'on ne tarda point à découvrir & à mettre en prison, où il confessa bientôt que ces prétendues peintures antiques étoient l'ouvrage de ses mains, qu'il vendoit comme des productions des anciens, afin d'en tirer un meilleur prix. On se convainquit de cette supercherie, en lui faisant faire, dans sa prison, quelques tableaux dans le goût de ceux d'Herculanium, qu'il contrefit à merveille. Il avoua qu'il en avoit fait un grand nombre que les Anglois avoient achetés pour des ouvrages antiques, & qu'ils montroient en Angleterre comme des chefs-d'œuvre précieux. Il dit aussi qu'il en avoit vendu à Rome, & qu'il s'en trouvoit de semblables dans le cabinet du collège Romain, dont le Pere Ambroise, alors Jésuite, en a fait graver plusieurs pour son Virgile, & dont il a donné l'explication avec un ton vraiment doctoral & imposant.

Dans ce même tems, M. Casanova, élève de M. Mengs, fit deux tableaux, dans le même goût antique ; & pour se jouer de M. Winckelmann, avec qui

il n'étoit plus alors lié d'amitié, il fit courir sous main le bruit, que ces deux tableaux venoient d'être découverts dans une fouille faite près de Rome. Le bon Winckelmann ajouta foi à cette espièglerie, & donna une description pompeuse de ces prétendus ouvrages antiques, dans la première édition Allemande de son *Histoire de l'Art*. Mais notre antiquaire ayant découvert, peu de tems après, cette supercherie, en fut vivement affecté, & s'en plaignit amèrement dans plusieurs Journaux. Il employa même, dit-on, des protections à Paris, pour faire supprimer les deux planches & leur explication, dans la traduction Françoisise de son ouvrage, qu'on imprimoit alors dans cette ville.

Cette idée de contrefaire les peintures antiques vint aussi à M. Mengs, qui fit un tableau haut de six palmes, & à peu près de la même largeur, représentant Jupiter assis sur son trône, avec une escabelle sous ses pieds, embrassant Ganymède, qui, de la main gauche, tient un vase, & une coupe de la main droite. Cette idée heureuse est rendue avec toute la beauté idéale possible dans la figure de Ganymède; tandis que celle de Jupiter offre une grandiosité toute divine; de sorte qu'on peut dire qu'Homère n'a point conçu d'idée aussi sublime du maître des dieux, que celle que le pinceau de Mengs en a donnée dans ce tableau. L'art avec lequel il a imité le mur antique, les fentes & les dommages qu'il a feint que l'enduit avoit souffert en enlevant cette peinture du mur, les parties qu'il a supposé avoir été restaurées, & la différence qu'il a mise dans l'exécution de ces mêmes parties & celles du prétendu original; tout y sert à

montrer jusqu'à quel degré l'art peut être porté pour accréditer l'imposture.

Ce tableau , & les deux que M. Casanova fit pour tromper M. Winckelmann , se trouvoient dans le cabinet de M. Diel de Marseille. Mais à sa mort , le Jupiter de M. Mengs resta entre les mains de Madame Smith , qui logeoit avec lui , & qui demeure aujourd'hui dans la rue de la Croix.

M. Winckelmann a regardé aussi cette peinture comme antique , & en a donné une savante description dans son *Histoire de l'Art* ; mais il n'en a jamais montré de l'humeur à M. Mengs , comme il l'avoit fait à M. Casanova ; soit qu'il en ait voulu davantage à ce dernier , à cause qu'il avoit fait ces deux tableaux dans l'unique dessein de mettre le savoir de M. Winckelmann en défaut ; ou peut-être bien , ce qui même est le plus probable , parce qu'il est resté jusqu'à sa mort dans l'idée que le tableau du Jupiter étoit véritablement un ouvrage antique.

Je fais que M. Mengs a laissé , dans l'intérieur de l'endroit de ce tableau , une marque pour faire reconnoître que c'est un ouvrage de sa main. Cependant il lui vint , avant de mourir , un regret d'avoir fait cette supercherie , & il recommanda avec beaucoup d'instance à Madame Marron , sa sœur , de rendre public qu'il étoit l'auteur de cet ouvrage.

Tome I , page 54 , après le premier paragraphe , Je me rappelle un autre trait de M. Mengs , qui caractérise trop sa manière de penser pour l'omettre ici. Le roi

actuel de Pologne voulut avoir un tableau allégorique de M. Mengs, je ne fais sur quel sujet. Lorsque le ministre de cette cour à Rome s'acquitta de sa commission auprès de cet artiste, celui-ci répondit qu'il seroit charmé de satisfaire à l'ordre dont l'honoroit Sa Majesté Polonoise; mais qu'étant, pour le moment, chargé de vingt-six tableaux pour d'autres souverains, il étoit juste qu'il satisfît auparavant à ces demandes, suivant l'ordre du tems qu'il les avoit reçues; que de plus, il avoit promis à ses amis de leur faire quelques tableaux, & que c'étoit par ceux-là qu'il vouloit commencer, *parce qu'il préféroit l'amitié à toutes les dignités & à tous les honneurs du monde.*

Tome I, page 54, après le second paragraphe. En parlant plusieurs fois à M. Mengs de la situation de sa famille, je lui conseillai de destiner un de ses fils à la peinture; mais il me répondit toujours négativement, en m'ajoutant : *Si mon fils avoit un talent inférieur au mien, j'en aurois beaucoup de chagrin; & je serois au désespoir, s'il en possédoit plus que moi.* Voilà un enthousiasme dont les grands hommes seuls sont susceptibles. Et en effet, que peut-on espérer de celui qui ne s'estime pas soi-même? Zeuxis, qui faisoit présent de ses tableaux, parce qu'il croyoit qu'on ne pouvoit pas assez les payer; Parrhasius qui s'étoit arrogé le surnom de *Ἀβροδιαίτος*, & tant d'autres artistes du premier ordre avoient conçu une bien plus haute idée d'eux-mêmes, que M. Mengs; & tous croyoient qu'il étoit juste : *Sumere superbiam quæsitam meritis.*

Tome I, page 57, à la suite du dernier paragraphe des *Mémoires sur la vie & sur les ouvrages de M. Mengs*. Les ouvrages de M. Mengs ont produit un essaim de critiques de toutes les especes. Pour faire connoître jusqu'à quel point a monté ce délire, je rapporterai ici quelques incartades de M. Richard Cumberland, Anglois, qui, au commencement de la dernière guerre, passa en Espagne, où il fut chargé infructueusement de quelques négociations politiques. De retour dans sa patrie, il espéra de se distinguer plus heureusement en publiant un livre intitulé : *Anecdotes of eminent Painters in Spain, &c. deux volumes in-12 Londres 1782.*

M. Cumberland commence par déclarer qu'il a entrepris cet ouvrage pour faire connoître en Angleterre les meilleurs peintres Espagnols, & le grand nombre de leurs ouvrages; de même que ceux des peintres étrangers, qui se trouvent en grande quantité dans ce royaume, & qui sont peu connus ailleurs, & particulièrement des Anglois. Mais pour ne point donner les vies de ces peintres, que d'autres ont déjà publiées, & faute d'avoir les connoissances nécessaires en peinture, ainsi qu'il en convient lui-même plusieurs fois ingénument, il a cru bien faire de publier un recueil d'*anecdotes*, c'est-à-dire, d'inepties ennuyeuses, qui n'offrent pas la moindre instruction, pas même pour les simples amateurs de l'art; car il n'a daigné caractériser aucun de ces peintres, ni d'écrire aucun de leurs ouvrages; il avance même que la description d'un tableau est aussi inutile que celle d'une bataille.

Il a cependant jugé à propos de donner la description
faite

faite par M. Mengs du tableau de *lo Spasimo di Sicilia* de Raphaël ; & à cette occasion , il a manifesté son goût & son intelligence , en disant : « Quant à » l'effet général , il me semble que la composition man- » que d'harmonie ; les chairs en sont noires & grossières ; » les figures & les objets du fond n'ont point une juste » dégradation , & ne furent pas , comme on le voit dans » la nature ; défauts qu'il faut peut-être attribuer aux » retouches qu'on a faites à ce tableau , & aux diffé- » rens vernis qu'on y a appliqués. Dans le groupe , » il y a une jambe qui n'appartient à aucune figure , ce » qui fournit une nouvelle preuve que ce tableau a été » rétabli par des mains étrangères ; car on ne peut cer- » tainement pas accuser Raphaël de cette faute gros- » sière ».

Mais s'il n'y a point de défaut dans ce tableau , s'il n'a jamais été restauré , & si c'est un des plus beaux ouvrages de Raphaël & des mieux conservés de ce maître , que devra-t-on penser alors de la perspicacité de M. Cumberland ?

Après avoir donné ses anecdotes sur les peintres Espagnols du seizième & dix-septième siècles ; notre auteur éclairé dit : Que dans notre siècle l'Espagne n'a point produit d'artistes de ce mérite , & il observe que cette décadence n'est pas particulière à l'Espagne , mais qu'elle a de même lieu en Flandres , en France , & principalement en Italie. « Il ne faut pas en attribuer la faute » aux princes de la maison de Bourbon , qui règne en » Espagne , si la récompense peut être regardée comme » la mesure de l'encouragement. Les plus zélés admira-

» teurs de M. Mengs n'oseront dire que ses talens
 » n'aient pas été assez considérés , ni assez récompensés
 » par sa majesté Catholique , au service & aux gages de
 » laquelle ce peintre est mort. La réputation de cet ar-
 » tiste est fort célèbre en Europe , & c'est peut-être
 » celle de tous les peintres modernes qui l'est le plus ;
 » mais il n'a été solidement encouragé qu'en Espagne.
 » En Allemagne il n'a peint que des miniatures ; il n'a
 » fait que des copies pour l'Angleterre ; fugitif de
 » Dresde , & dans la pénurie à Rome , ce ne fut qu'à
 » la cour de Madrid qu'il reçut honneur & récompense,
 » & qu'il exerça dignement son art ; ainsi qu'on avoit
 » vu le Titien à la cour de Charles- Quint , Coello
 » auprès de Philippe II , & Velasques sous Philippe
 » IV , princes pendant le règne desquels l'Espagne a
 » produit ses plus grands peintres , & a attiré chez elle
 » les meilleurs artistes étrangers ».

Ensuite , M. Cumberland , tâchant de découvrir les causes de cette décadence des arts , bat la campagne , se perd dans ses raisonnemens , & finit par croire qu'il en faut chercher la raison en Espagne , dans la perte de l'orgueilleuse indépendance des Aragonois , & de l'inflexible dignité des Castillans ; ainsi que dans l'indifférence que les moines gourmands & fainéans ont pour les arts ; qui sont de même négligés par les ministres , depuis qu'on ne les choisit plus dans le corps de la noblesse.

Il n'y a point d'artiste sur lequel M. Cumberland s'étende davantage que sur M. Mengs , dont il dit :
 « Plusieurs juges des mieux accrédités ont regardé Mengs

» comme la plus grande lumière de l'art des tems
 » modernes ; & l'on feroit mal sa cour en Espagne si
 » l'on n'applaudissoit pas aux éloges qu'on fait de ce
 » peintre. Quelques admirateurs enthousiastes se sont
 » même joints à M. d'Azara, son éditeur, pour le com-
 » parer à Raphaël & au Corrège ».

Il donne ensuite un extrait de la vie de M. Mengs, publiée par le même Azara. Ici M. Mengs n'est plus fugitif hors de Saxe, ni dans le besoin à Rome ; mais il se trouve tout-à-coup être quelque chose, puisque M. Cumberland, après avoir établi plusieurs théories sur le jugement qu'on doit porter des peintres morts & encore existans, (*de vivis nil nisi bonum, de mortuis nil nisi verum,*) dit : Que M. Mengs, quoique idolâtre de Raphaël, dont il a étudié les ouvrages avec plus de soin que Pascal n'a jamais étudié la bible, a néanmoins trouvé que Raphaël étoit inférieur aux anciens peintres Grecs dans la beauté idéale, qui manquoit à Raphaël ; & que M. Mengs a fondé ce jugement sur de simples hypothèses, & non sur des preuves de fait. Il paroît donc par-là que M. Cumberland a lu & bien retenu les œuvres de M. Mengs.

M. Cumberland va plus loin encore, & ajoute : « Que
 » M. Mengs aimoit la vérité ; mais qu'il ne l'avoit pas
 » toujours trouvée ; & que sauvage, mélancolique & in-
 » sociable, il croyoit ne dire que des vérités, tandis qu'il
 » ne disoit que des impertinences, & ne parloit qu'avec
 » mépris des peintres mêmes dont le talent étoit supé-
 » rieur au sien ». Il cite sur-le-champ, comme une
 preuve de cette inculpation, que M. Mengs a dit :

Que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois, est fait pour induire en erreur les jeunes artistes; parce que ses raisonnemens portent sur des principes superficiels & erronés, qui ne sont adoptés que par cet auteur. Voilà une faute que M. Cumberland ne peut pas pardonner à M. Mengs, & que cet artiste doit expier. « Si Mengs eût été en » état de produire une composition aussi tragique & aussi » pathétique que celle d'Ugolino*, je suis convaincu » qu'une pareille condamnation ne seroit jamais échappée » de sa bouche; mais l'adulation l'avoit rendu vain, » & ses maux avoient aigri son esprit. Il se voyoit à » Rome sans rivaux; & comme il n'avoit plus les arts sous » les yeux, il pensoit qu'ils n'existoient plus nulle part » que sur sa palette. Le tems n'est pas loin, que nos » amateurs (c'est-à-dire, les Anglois,) pousseront leurs » voyages jusqu'en Espagne, & ils verront alors avec » indignation, par ses ouvrages, combien ses decrets » dogmatiques sont peu fondés; & c'est alors aussi que » nous pourrons dire, avec connoissance de cause, que

* Ce sujet est tiré de *l'Enfer du Dante*, ch. 33, v. 168 suiv., où le comte Ugolino est dépeint mourant de faim avec ses quatre enfans, en prison. Dans le tableau de M. Reynolds, ce père infortuné est représenté dans une parfaite apathie, & comme pétrifié par le sentiment de son malheur; tandis qu'un de ses fils tombe en agonie, un autre veut le secourir; le troisième se cache le visage, & le plus jeune se tient effrayé aux genoux de son père. Les regards de tous ces enfans sont fixés sur le comte qui n'entend plus^v, qui ne voit plus. Il y a une fort belle gravure de ce tableau. *Note du Traducteur.*

» sa *Nativité*, quoique si superbement encadrée , & si
» artistement couverte, qu'il n'est pas permis *au zéphir*
» même d'y toucher trop rudement ; ce tableau doit ce-
» pendant plus son éclat au verre qui le couvre qu'à
» sa propre beauté. Que d'ailleurs l'Enfant Jésus est une
» espèce d'avorton , & si petit qu'il paroît copié d'après
» un embryon conservé dans un bocal (*copied from a*
» *bottle.*) Que Mengs ne fait donner ni un caractère
» de vie , ni un caractère de mort à ses figures ; qu'il
» ignore également l'art d'inspirer la terreur & de ré-
» veiller les passions ; que ses compositions n'annoncent
» ni feu , ni imagination ; & qu'en cherchant à éviter
» chaque défaut en particulier , il est tombé dans tous
» en général ; que d'ailleurs son pinceau est aussi timide
» que fervile. Qu'ayant contracté le goût & les idées
» d'un peintre de miniature , il a fait voir dans ses plus
» grandes compositions , une délicatesse infinie de
» pinceau qui prouve la *main* d'un habile artiste , mais
» non pas ces élans de l'*ame* qui caractérisent le maître.
» Que lorsqu'il y a de la beauté , elle n'échauffe point
» l'imagination ; de même que ses sujets tristes n'ex-
» citent point la pitié. Que l'ange qui , vient saluer
» Marie , est un messager sans agilité dans son vol ,
» & sans grace dans son action. Que , quoiqu'il ait con-
» damné , d'un ton d'oracle , Rubens , au vil rang de
» copiste hollandois , il étoit néanmoins aussi peu
» en état de peindre l'Adoration des rois de Rubens ,
» que de créer l'étoile qui servit de guide aux Mages.
» Mais ce sont là des discussions au-dessus de ma portée.
» J'abandonne donc Mengs à des critiques plus habiles ,

» & Reynolds à de meilleurs défenseurs que je ne le suis ;
 » content si la postérité les admire tous deux , & convaincu
 » que la gloire de notre concitoyen est au-dessus de
 » l'envie & de la détraction.

Peu satisfait encore de ces sarcasmes, l'élégant Cumberland ajoute , que le tableau du Christ mort, peint par Rubens , qui est dans la salle du chapitre de l'Escorial , est d'une force & d'une expression singulières , & qu'il n'a jamais vu d'ouvrage de peinture où les passions soient rendues d'une manière plus étonnante. « Lorsque, parmi un grand nombre
 » de chefs-d'œuvre de Raphaël & du Titien , on porte
 » les yeux sur ce tableau , ils y demeurent fixés , &
 » l'on sent que Rubens y a rendu les passions plutôt
 » en poète qu'en peintre. En voyant cet ouvrage je
 » me rappelai la critique amère de Mengs , lorsqu'il
 » compare la copie que Rubens a faite du Titien à la
 » traduction Flamande d'un auteur élégant ; & je ne
 » pus m'empêcher de faire , en moi-même , une compa-
 » raison de ce tableau avec celui de Mengs qui repré-
 » sente le même sujet. La scène & les personnages ,
 » ainsi que la catastrophe , sont exactement les mêmes.
 » Mais chez Mengs tout est froid, insipide & sans vie ,
 » exécuté d'une manière méthodique & mesuré au com-
 » pas ; ses personnages ressemblent à une troupe de
 » gens postés dans des attitudes académiques & payés
 » pour leur peine. Le corps du Christ est exposé de la
 » même manière à la vue dans les deux tableaux ; mais
 » quelle différence ! quel contraste ! Mengs , à la vé-
 » rité , s'est donné beaucoup de peine pour faire un
 » cadavre ; il a arrondi les muscles , il a rendu la peau

» lisse , & lui a donné un coloris qui ne ressemble en
 » rien à de la chair : c'est une figure de cire luifante ,
 » qui n'offre aucun signe des douleurs que le Christ
 » vient de souffrir. Qu'après cela on regarde le tableau
 » de Rubens , & on y verra la personne qui a expié
 » nos iniquités sur la croix , & dont la mort nous a
 » sauvés. Cependant Mengs est le peintre que le pré-
 » jugé de la cour a élevé , en Espagne , au-dessus
 » de toute comparaison ; de sorte que ce seroit un crime
 » d'état que de ne point l'admirer ; & le culte qu'on
 » lui rend est regardé comme canonique , & fait , pour
 » ainsi dire , partie de l'idolâtrie qui caractérise la re-
 » ligion du pays. Mengs est le seul critique qui , en
 » parlant , *ex professo* , de la collection des peintures du
 » palais du roi , à Madrid , ne fasse pas l'éloge , & ne
 » donne pas même la description du tableau de l'*Ado-
 » ration* , qui est le principal ouvrage de Rubens ; de
 » sorte qu'on croiroit qu'il ne cite le nom de ce grand
 » maître que pour faire un inutile sacrifice au Titien ,
 » que Rubens eut , suivant Mengs , la témérité de
 » copier ».

Tome I. p. 152. *A la fin des Réflexions sur la Beauté
 & sur le Goût dans la peinture.* M. Mengs a dit , & a
 bien dit , que les anciens ne mettoient dans leurs ou-
 vrages qu'un petit nombre de figures , afin de rendre
 plus sensible la perfection de celles qu'ils y introduisoient ;
 tandis que les modernes , au contraire , cherchent à
 cacher leurs imperfections en multipliant les objets. L'é-
 cole de Cortone & celle de Naples , qui lui doit son

existence, (les deux seules qui règnent aujourd'hui en Italie) ont pour principe, dans leur composition, de remplir de grands espaces par des figures & d'autres objets, sans laisser vuide aucun endroit du tableau. Ils ne s'inquiètent point si leurs compositions sont confuses, & ne signifient rien, pourvu que les attitudes des figures & les couleurs locales forment des contrastes, & ce qu'ils appellent de *l'effet*; de sorte qu'on peut dire, que ce n'est ni l'expression, ni l'idée du sujet, mais la manière dont ils rempliront le champ de leurs tableaux qui les occupe principalement. J'ai vu dans les ouvrages de Corrado, des figures dont le coloris du visage est verd & bleu, parce qu'il croyoit que par ce moyen il contrastoit merveilleusement bien avec celui d'autres figures, d'un coloris différent.

Comme ce sont là des choses tout-à-fait nouvelles, il a fallu qu'ils créassent des mots nouveaux; c'est pourquoi ils ont imaginé le nom de *Peintres machinistes*, *Peintres à machines*, (*Macchinisti, Pittori di macchina.*) Ils disent même que ceux qui font des compositions sages & bien entendues, où il n'y a que le nombre nécessaire de figures, sans rien d'inutile ou de gratuit, & sans attitudes forcées ou chargées, ne sont que des artistes froids, sans feu, sans ame & sans talent. En un mot, en cela comme en bien d'autres choses, un certain esprit a prévalu sur le jugement, & le goût s'est totalement dépravé.

Il est bon de citer à cette occasion un passage du *Traité de la peinture*, de Léon-Baptiste Alberti *; car

* Alberti naquit à Florence d'une famille noble. Il a donné en laquoique

quoique cet auteur ait écrit à une époque où l'art étoit encore dans son enfance , il nous prouve cependant que la raison triomphe dans tous les tems , lorsque les préjugés ne l'étouffent point. Voici comment il s'exprime :

« Et je blâme certainement les peintres qui , pour pa-
 » roître fertiles , & pour ne point laisser d'espace vuide
 » dans leurs ouvrages , ne suivent aucune règle dans
 » leurs compositions , mais placent tout au hafard &
 » fans ordre ; de sorte que leurs productions ne pré-
 » sentent aucun sujet déterminé , & ne font que des
 » tumultes confus ; tandis que celui qui veut mettre
 » de la dignité dans l'histoire , doit sur-tout chercher
 » la simplicité. Car , ainsi qu'un prince acquiert de la
 » majesté , en exprimant ses volontés en peu de pa-
 » roles , pourvu que ses ordres soient remplis ; de même
 » un tableau d'histoire augmente en dignité quand il
 » n'y a que le nombre requis de figures ; & cette va-
 » riété limitée lui donne de la grace. Je hais la soli-
 » tude dans les sujets d'histoire ; mais je suis loin aussi
 » d'approuver cette abondance qui nuit à la dignité. Et
 » j'aime beaucoup à trouver dans les tableaux d'histoire ,
 » ce que je vois observé par les poètes tragiques & comi-
 » ques , qui , pour représenter leur sujet , n'emploient que
 » le moins de personnages qu'il leur est possible ».

tin un Traité d'architecture divisé en douze livres , imprimé en 1481 ; il a aussi écrit sur la peinture , sur la sculpture , & sur plusieurs autres sciences. On voit à Florence , à Rimini & à Mantoue de ses ouvrages d'architecture qui sont d'un bon goût. *Note du Traducteur.*

Tome I. p. 179. A la fin du premier paragraphe. C'est le sens du toucher qui nous apprend que les objets sont véritablement placés hors de nous ; & c'est par la répétition continue de cette observation que l'ame acquiert enfin l'habitude de juger sainement de la véritable situation des choses. NOTE. Je n'ignore point qu'il y a plusieurs autres systèmes contraires à la théorie que je viens d'exposer sur la vision, qui tous, peut-être, ont été produits par un esprit de singularité ou de contradiction ; c'est pourquoi je ne m'arrêterai point à les réfuter. Je ferai seulement mention ici de celui de M. l'abbé de Condillac, à cause que le nom de cet écrivain pourroit donner quelque poids à son opinion, & par conséquent autoriser une erreur. M. l'abbé de Condillac n'a fait son *Traité des animaux* que dans l'intention d'offusquer, s'il étoit possible, la gloire de l'illustre M. de Buffon ; & il a osé entreprendre d'attaquer, avec le secours de la seule métaphysique, un homme garni de toutes les armes des mathématiques, de la physique, de l'histoire naturelle, de la philosophie & de l'éloquence.

Il soutient que nous ne voyons les objets ni doubles, ni renversés, parce qu'il ne se peint aucune image sur la rétine ; ne pouvant point se former d'image là où il n'y a point de couleur. Il ne se fait, dit-il, qu'un certain ébranlement dans la rétine ; or, un ébranlement n'est pas une couleur, & ne peut être que la cause occasionnelle d'une modification de l'ame. Et quand même les objets viendroient se peindre renversés & doubles sur la rétine, on ne peut cependant pas en conclure qu'il y ait dans l'ame une sensation double & renversée.

Ces argumens font si foibles , que rien ne feroit plus facile que de les réfuter avec évidence , fi le tems le permettoit. Qu'on fixe la vue fur un objet , & qu'on fépare les yeux avec force , on le verra double ; parce que l'ame ne reçoit plus alors les fenfations de la manière qu'elle a l'habitude d'en être affectée. Comment M. l'abbé de Condillac a-t il pu s'imaginer que la rétine puiſſe éprouver un ébranlement fans contact ? Et ce contact , par quelle autre caufe peut-il être produit, fi ce n'est par la lumière ? Qui est-ce qui s'imagineroit que l'auteur d'un excellent traité contre les systêmes , tomberoit lui-même dans un des moins raisonnables & des plus dangereux de tous , qui est celui des *causes occasionnelles* du bon père Malebranche ?

Tome I. p. 196. Note pour la fin du dernier paragraphe. Quelques personnes plus jalouses de la réputation de Michel-Ange , que de celle de tout autre artiste , & peut-être que de la leur propre même , ont été scandalisées de la sévérité avec laquelle je l'ai jugé. Pour tranquilliser leur esprit à cet égard , je pourrois citer ici plusieurs semblables jugemens que des grands maîtres de l'art ont portés sur cet artiste prétendu divin ; mais pour ne pas abuser de la patience du Lecteur , je me contenterai de rapporter ce que le favant M. Fuesli , qui a publié en Allemand , à Zurich , le *Traité de M. Mengs sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture* , dit dans une lettre qui se trouve à la fin du second volume des *Lettres familières de M. Winckelmann*. « Tous les artistes font de leurs saints des vieillards ; » sans doute , parce qu'ils s'imaginent que l'âge est

» nécessaire pour donner de la fainteté ; & ce qu'ils ne
 » peuvent leur imprimer de majesté & de gravité , ils le rem-
 » placent par des rides & des longues barbes. On en
 » voit un exemple dans le Moïse de l'église de S. Pierre-
 » aux-liens , du ciseau de Michel-Ange , qui a sacrifié
 » la beauté à la précision anatomique & à sa passion
 » favorite , le terrible , ou plutôt le gigantesque. On ne
 » peut s'empêcher de rire quand on lit le commence-
 » ment de la description que le judicieux Richardson
 » donne de cette statue : *Comme cette pièce est très-fameuse ,*
 » *il ne faut pas douter qu'elle ne soit aussi très-excellente.*
 » (Tome III. p. 545.) S'il est vrai que Michel-Ange
 » ait étudié le bras du fameux satyre de la villa Ludo-
 » vici , qu'on regarde à tort comme antique , il est très-
 » probable aussi qu'il a étudié de même la tête de ce
 » satyre , pour en donner le caractère à son Moïse ; car
 » toutes deux , comme Richardson le dit lui-même , res-
 » semblent à une tête de bouc. Il y a sans doute dans
 » l'ensemble de cette figure quelque chose de monstrueu-
 » sement grand , qu'on ne peut disputer à Michel-Ange :
 » c'étoit une tempête qui a présagé les beaux jours de
 » Raphaël ».

Tome II. p. 21. Note pour la fin de la première ligne. C'est
 peut-être une erreur de croire que le lieu où l'on a
 trouvé l'Apollon étoit un palais de Néron ; car si cela
 étoit ainsi , Pline en auroit certainement parlé , ainsi
 qu'il fait mention du Laocoon & des autres belles statues
 de son tems. Il est plus probable que cet ouvrage est du
 tems d'Hadrien , lorsque l'art fut arrivé à son plus haut

degré de perfection sous les empereurs. Il est donc à croire que l'endroit où cet Apollon fut découvert a été la *villa* qu'Hadrien avoit à Anzio, où, suivant Philostrate, dans la vie d'Apollonius de Thiane. (*Lib. VIII, c. 8.*) cet empereur avoit déposé un livre & plusieurs lettres de ce philosophe; & il ajoute que cette *villa* étoit de toutes les maisons impériales celle où Hadrien se plaçoit le plus. Οὔτι δὴ καὶ τινὰς τῶν τῷ Ἀπολλωνίῳ ἐπιστολῶν καταμειναι ἐς τὰ Βασιλεῖα, τὰ ἐν τῷ Ἀντίῳ, οἷς μάλιστα διὰ τῶν περὶ τὴν Ἰταλίαν Βασιλείων ἔχαιρον.

Je ne crois pas non plus que cet Apollon soit occupé à tuer le serpent Pythien; je pense plutôt qu'il décoche ses flèches sur la malheureuse famille de Niobé.

Tome II. page. 182. Note pour la fin du premier paragraphe.
Un ex-jésuite de Parme, sauva, lors de l'extinction de son ordre, un tableau représentant le même sujet, qu'il a vendu depuis au prince Chigi, à Rome. C'est, à ne point en douter, un tableau original du Corrège, de même que celui qui est à Capo-di-monte. Ce tableau avoit beaucoup souffert & a été rétabli, particulièrement dans les draperies. La tête & le pied de la Vierge, de même que l'Enfant, qui ont été bien conservés, sont si divinement exécutés qu'il n'y a peut-être rien de plus beau au monde.

Tome II. page. 221. Note pour la fin du paragraphe.
La vie du Corrège composée par M. Mengs, telle que je viens de la publier, a été imprimée à Finale, en 1781, par un certain M. Charles - Joseph Ratti; lequel, fai-

fant semblant d'ignorer que les œuvres de M. Mengs existassent, se dit l'auteur de cette vie du Corrège, qu'il s'approprie comme son propre ouvrage; & pour rendre la chose plus probable, il s'est permis de joindre à cette vie, une lettre qu'il prétend que M. Mengs lui a écrite, en 1774, de Madrid; dans laquelle il fait dire à cet artiste, qu'il l'engage à se hâter de rassembler & de publier promptement les Mémoires sur la vie & sur les ouvrages du Corrège. De manière que M. Ratti a publié cette vie, comme si M. Mengs n'y eût jamais eu aucune part; & néanmoins, c'est exactement celle que M. Mengs a composée. Il est vrai que M. Ratti l'a habillée à sa mode, en renversant le sens & les phrases par-tout où il est question de l'art; & il a cru produire un chef-d'œuvre en la chargeant d'une érudition tout-à-fait singulière. Par exemple, il dit que *Corrège est une des plus illustres villes de la Lombardie*, & qu'elle a produit de grands hommes en tout genre, jusqu'à des cardinaux même; & pour prouver cette assertion, M. Ratti cite des épitaphes, des testamens, des titres, des dignités, des tombeaux, des chronologies & plusieurs autres pareils témoignages, très-utiles, sans doute, aux artistes & à l'avancement de l'art. Il nomme aussi tous les disciples du Corrège, qui, selon lui, ne sont pas en petit nombre, & qui tous ont été de grands & de très-grands maîtres. Ensuite il fait l'énumération des imitateurs du Corrège, parmi lesquels Lanfranc se trouve placé comme un archi-Corrégien, & le Ferrari comme un plus grand archi-Corrégien encore; sans doute, à cause que ces deux peintres étoient Génois. Il termine enfin sa légende par M. Mengs, qu'il

prétend avoir été aussi le partisan & l'imitateur très-fidèle du Corrège; sans dire néanmoins en quoi & de quelle manière il l'a imité.

Si M. Ratti avoit si fort envie d'être imprimé, il auroit du moins dû publier des choses qui fussent à lui. M. Ratti est un Génois boîteux, avec une bouche de travers, qui possède le misérable talent de contrefaire les gestes & les ridicules des personnes qu'il voit. C'est par ce mérite singulier qu'il fit la connoissance de M. Mengs, qui, malgré son caractère naturellement sérieux, aimoit à se distraire quelquefois avec des gens de cette trempe gaie & burlesque; de manière qu'il prit M. Ratti tellement en amitié qu'il le logea dans sa maison, & qu'il fournit à tous ses besoins. Et pour mieux contribuer encore à sa fortune, il chercha à le faire passer pour peintre. Pour cet effet, il lui fit plusieurs ébauches d'un tableau de Nativité, qu'il devoit exécuter pour l'église des négocians de Barcelone. Le soi-disant peintre choisit la plus belle de ces ébauches, haute d'environ six palmes (qui est un vrai chef-d'œuvre dont je suis possesseur); & fit ainsi son tableau, sans autre peine que celle de le craticuler & de le colorier: ce qui lui mérita un honneur immortel.

M. Ratti auroit continué, sans doute, à jouir de l'amitié de M. Mengs, & même à vivre chez lui, s'il n'avoit pas conçu le fol projet d'aspirer à la main d'une des filles de son bienfaiteur. Mais à peine eut-on découvert cette ridicule prétention de sa part, qu'il fut renvoyé à la grande satisfaction de tout le monde & particulièrement de Madame Mengs, à qui les manières ca-

valières & peu honnêtes de M. Ratti déplaisoient infiniment.

Cependant M. Ratti a conservé une si grande reconnoissance pour son ancien bienfaiteur, qu'à peine celui-ci eût-il cessé de vivre, qu'il publia sa vie, dans laquelle M. Mengs ne se reconnoîtroit certainement pas s'il pouvoit la lire. Il s'y nomme par-tout l'ami & le disciple de Mengs. Il vient aussi de faire réimprimer la vie du Corrège par M. Mengs, comme un ouvrage de sa propre composition. A merveille, M. Charles-Joseph Ratti!

Il faut joindre aux gravures faites d'après les ouvrages de M. Mengs, dont il est parlé à la page 60 du premier volume, plusieurs têtes qu'il a dessinées au trait avec quelques ombres, d'après le célèbre tableau de Raphaël, connu sous le nom de l'*École d'Athènes*, qui est au Vatican; & que D. Alberic Mengs, son fils, fait actuellement graver à Madrid, par D. Domingo Cunego. Il en a déjà paru environ une vingtaine de feuilles.





O D E

In Morte DEL CAVALIERE

ANTON-RAFFAELE MENGES.

ITALIA!... O me felice
 Sotto il ciel più sereno!
 Bella d'arti, e d'artefice
 Reina, e genitrice
 Nacqui anch'io nel tuo seno.

LE palme alzo agli Dei
 E il don d'Italia cuna
 Pregio più, che in estrania
 Terra non pregerei
 Don di regia fortuna.

SE nacquer lungo il Nilo,
 Se Grecia le fè belle,
 Nacquero, e s'abbellirono
 Sol per prender asilo
 Tra noi l'arti forelle.

VENNER, com'io sent' oggi,
Dubbie d'april le aurette :
Dagli occhi il vel si tolfero
In faccia ai Toschi poggi;
E il divin piè si stette.

QUANTE man corser pronte !
Quant' alme innamorate !
Ecco alle Dee risplendere
Tutta la luce in fronte
Della natia beltade.

D'ECCELSE orgoglio o come
Inusitati moti
L'acceso cor m'investono,
S'anzio, s'odo il tuo nome,
S'odo il tuo, Buonarotti !

OVUNQUE il guardo io giro,
Cento m'invitan segni
D'are, che al gusto alzaronsi;
Quanti ogn'aere, ch'io spiro,
Spiran sovrani ingegni.

DELL' arti io vi saluto
Monumenti dilette;
In voi pascendo l'anima,
In Genio anch'io mi muto
Ebbro de' vostri aspetti.

ALTRI fra il tuon de' cavi
Metalli ami aggirarsi ,
Mirar genti , che spirano
Morte e di ferro gravi
Lauri di fangue sparsi.

TU , Italia , in mezzo all' arti
Pacifica ti resta ;
Italia , ecco in tuo imperio ;
No , il ciel non potea darti
Sorte miglior di questa.

FORSE lagnarti vuoi
De' tuoi domini angusti ?
Di povertade ? Ah ! medita
Sù tutti i fasti tuoi
Sarian lamenti ingiusti.

GRECIA potuto avria
Lagnarsi ? un sol sospiro
Trasse ella mai d'invidia
Sull' alta Signoria
Dei successor di Ciro ?

MA dell' onor più vero
Tutte le vie ti sono
Sempre , se vuoi , domestiche :
Scoprìsti un emisfero
E altrui ne festi un dono.

TAL apre intatte selve
Un lion generoso ,
Poi le abbandona , e libere
V'han le minori belve
Il pascolo , e il riposo.

DI tue ricchezze il fonte
Avrai tu sola a vile ,
Se mal fuo grado apparezzale
D'oltremar , d'oltremonte
Ogni spirito gentile ?

QUAL corra a te non pensi
Estrania ognor famiglia
Sù tuoi tesori estatica
E in preda a mille sensi
D'invidia , e maraviglia.

RESO alle patrie rive ,
Se oltraggi alcun frappone
Al vero inevitabile ,
Quel , che sua invidia scrive ,
Detesta sua ragione.

MA se l'invidia cede ,
L'industre peregrino
Giura per te dementica
D'aver la patria , e chiede
Farfi tuo cittadino.

QUEGLI , ch' Italia or piangi ;
Tuo cittadino si feo ;
Qui per man delle Grazie
Libò senza compagni
Il puro latte Acheo.

E quì , dov' egli fiffe
L' avide ciglia , e il core ,
Sentì l' influsso magico
De' gran modelli , e disse :
Anch' io son Dipintore.

DISSE , e a un lavoro accinto
Ne' suoi color s' infuse.
Quel non so che dell' anima
Ricercator , quel cinto
Che a pochi dan le Muse.

IL già Romano igegno
Piacque a Natura o quanto !
Esa all' orecchio dislegli :
Copiami , tu sei degno ;
Eccomi senza manto.

E allor gl' ingenui volti
Parlanti agl' intelletti
Dal facil tocco scesero ,
E in un sol tocco accolti
Mille contrari affetti.

LA muta Poesia
 Fra tinte d'alma piene
 Tutta brillò : vedeasi,
 Com' ella si partia
 Dalla Scuola d'Atene.

L'OMBRE poscia e il d'intorno
 Guidò profonda vista,
 Figlia de' geni, ond' unico,
 Fu Lionardo un giorno
 Filosofo ed Artista.

CHE non unì? Le ardenti
 Movenze, il meditato
 De' gruppi bel disordine,
 I dolci sfuggimenti
 Lo sfumar delicato;

E il fior più lusinghiero
 (Meglio meglio il vicino
 Secol vedrà, s'io mentone)
 Di quanti all' arti diero
 Parma, Vinegia, Urbino.

ZEUSI così sceglieva
 E il bel di cinque univa
 Fanciulle di Calabria,
 Allorchè dipingeva.
 La bellissim' Argiva.

O a questo secol dato
In ristoro dell' arti !
Quì la tua propria immagine
Spira tal , che passato
Non fo ben figurarti :

Quì ancor la tua gradita
Compagna.... ahi , che dir oso !
Cor raro ! cor sensibile !
Pagasti colla vita
Il tuo amor virtuoso :

TU dillo , e solo il puoi ,
Se il tuo ingegno , o il tuo cuore ,
Ambo di tempre eteree ,
Ambo soli fra noi ,
Ebbe tempra migliore !

S'egli è ver , che convenga
A buon Pittore affai
Sentir , amibil anima
D'apoteosi degna ,
Che non sentisti mai !

Ho core anch' io , che sente
La tua mancanza , o primo
Dell' arti amor ; ma povera
Di sacre aure è la mente ;
Sento , ma non esprimo.

SULLA tua tomba immoto
Staffene il Gusto : ah! Bello
Chi fa , chi fa , qual medita
Far mai secol rimoto
Del terzo Raffaello!

Fin du Tome second.

I N D I C E

DES PIÈCES ET DES CHAPITRES.

T O M E P R E M I E R.

<i>E</i> PITRE Dédicatoire ,	pag. v
Préface du Traducteur.	vij
Mémoires sur la vie & sur les ouvrages de M. Mengs ,	pag. I
Notice des tableaux de M. Mengs ,	pag. 58
Gravures faites d'après les ouvrages de M. Mengs ,	pag. 69

RÉFLEXIONS sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture ,	pag. 71
--	---------

Préface de l'éditeur Allemand ,	pag. 73
Préface de l'Auteur , qui est à la tête de l'édition originale Allemande ,	pag. 76

S E C T I O N P R E M I E R E.

De la Beauté.

ART. I. Définition de la Beauté ,	pag. 81
ART. II. Cause de la Beauté des objets visibles ,	pag. 83
ART. III. Des effets de la Beauté ,	pag. 88
ART. IV. La Beauté parfaite pourroit se rencontrer dans la nature , mais elle ne s'y trouve pas ,	pag. 89

Tome II.

Z z

362 I N D I C E D E S P I E C E S

ART. V. *L'art peut surpasser la nature en Beauté*, pag. 92

S E C O N D E S E C T I O N .

Du Goût.

ART. I. <i>Origine de ce mot dans l'art</i> , pag.	98
ART. II. <i>Définition du Goût</i> , pag.	99
ART. III. <i>Usage & Règles du bon Goût</i> , pag.	100
ART. IV. <i>Influence du bon Goût sur l'imitation</i> , pag.	103
ART. V. <i>Histoire du Goût</i> , pag.	105
ART. VI. <i>Méthode que doit suivre l'artiste moderne pour parvenir au bon Goût</i> , pag.	112

T R O I S I E M E S E C T I O N .

Exemples du Goût.

ART. I. <i>Réflexions sur le Dessin de Raphaël, du Corrège & du Titien ; & des causes qui les ont déterminés dans leur choix</i> , pag.	120
ART. II. <i>Réflexions sur le Clair - obscur de Raphaël, du Corrège & du Titien</i> , pag.	124
ART. III. <i>Réflexions sur le Coloris de Raphaël, du Corrège & du Titien</i> , pag.	130
ART. IV. <i>Réflexions sur la Composition de Raphaël, du Corrège & du Titien</i> , pag.	133
ART. V. <i>Réflexions sur les Draperies de Raphaël, du Corrège & du Titien</i> , pag.	139

ET DES CHAPITRES. 363

ART. VI. *Réflexions sur l'Harmonie de Raphaël, du Corrége & du Titien, pag.* 143

ART. VII. *Comparaison du Goût des Anciens avec celui des Modernes, & des causes qui ont déterminé les premiers dans leur choix. Conclusion, pag.* 148

OBSERVATIONS de M. le Chevalier d'Azara sur le précédent *Traité de M. Mengs.*

Introduction, pag. 155

SECTION I. *Des différentes opinions sur la Beauté, pag.* 156

SECT. II. *Manière dont on peut se former une idée de la Beauté, pag.* 161

SECT. III. *Ce qui fait qu'une chose nous paroît belle, pag.* 162

SECT. IV. *De la différence qu'il y a entre le Beau & le Gracieux, pag.* 164

SECT. V. *Du Goût dans la peinture, pag.* 168

SECT. VI. *Pourquoi la Beauté nous plaît dans les ouvrages de l'art, & quelle est l'espèce de plaisir qui en résulte, pag.* 170

SECT. VII. *Des qualités nécessaires au peintre pour parvenir à la connoissance du Beau, pag.* 174

SECT. VIII. *Des choses qui nuisent le plus à la Beauté, & quelle en est la cause, pag.* 176

SECT. IX. *Du Clair-Obscur, pag.* 181

SECT. X. *De la Beauté de la Composition, pag.* 186

SECT. XI. *De l'Expression, pag.* 188

SECT. XII. *Du grand style, du style médiocre & du style mesquin, pag.* 193

REFLEXIONS *sur Raphaël, sur le Corrège, sur le Titien & sur les Ouvrages des Anciens.*

Avertissement de M. le Chevalier d'Azara, pag. 199

CHAPITRE PREMIER.

Introduction, pag. 201

SECT. I. *Règles générales pour juger du mérite des Peintres, pag.* 203

SECT. II. *Réflexions générales sur Raphaël, pag.* 207

CHAPITRE II.

SECT. I. *Du Dessin de Raphaël, pag.* 216

SECT. II. *Du Clair-Obscur de Raphaël, pag.* 221

SECT. III. *Du Coloris de Raphaël, pag.* 224

SECT. IV. *De la Composition de Raphaël, pag.* 230

SECT. V. *De l'Idéal de Raphaël, pag.* 239

CHAPITRE III.

Réflexions générales sur le Corrège, pag. 249

SECT. I. *Du Dessin du Corrège, pag.* 251

SECT. II. *Du Clair-Obscur du Corrège, pag.* 253

SECT. III. *Du Coloris du Corrège, pag.* 256

SECT. IV. *De la Composition du Corrège, pag.* 257

SECT. V. *De l'Idéal du Corrège, pag.* 258

ET DES CHAPITRES.

365

CHAPITRE IV.

<i>Réflexions générales sur le Titien , pag.</i>	261
SECT. I. <i>Du Dessin du Titien , pag.</i>	263
SECT. II. <i>Du Coloris du Titien , pag.</i>	264
SECT. III. <i>Du Clair-Obscur du Titien , pag.</i>	268
SECT. IV. <i>De la Composition du Titien , pag.</i>	269
SECT. V. <i>De l'Idéal du Titien , pag.</i>	270

CHAPITRE V.

<i>Du Goût des Anciens , pag.</i>	272
SECT. I. <i>Du Dessin des Anciens , pag.</i>	292
SECT. II. <i>Du Clair-Obscur des Anciens , pag.</i>	297
SECT. III. <i>Du Coloris des Anciens , pag.</i>	298
FRAGMENT <i>d'un Discours sur les moyens de faire fleurir les beaux-arts en Espagne , pag.</i>	299
LETTRE <i>de M. Mengs à M. Falconet , pag.</i>	321
REPONSE <i>de M. Falconet à M. Mengs , pag.</i>	335

TOME II.

LETTRE <i>de M. Mengs à M. Fabroni , pag.</i>	1
FRAGMENT <i>d'une seconde réponse de M. Mengs à M. Fa- broni , pag.</i>	15
LETTRE <i>de M. Mengs à Don Antonio Ponz , pag.</i>	27
<i>Avertissement de M. d'Azara , pag.</i>	29
<i>Des différens styles de la peinture , pag.</i>	39
<i>Du style sublime , pag.</i>	41

<i>Du beau style , pag.</i>	43
<i>Du style gracieux , pag.</i>	45
<i>Du style expressif , pag.</i>	47
<i>Du style naturel , ou de l'imitation de la nature , pag.</i>	48
<i>Des styles vicieux , pag.</i>	49
<i>Du style facile , pag.</i>	51
<i>Du Dessin , pag.</i>	52
<i>Du Clair-Obscur , pag.</i>	ibid.
<i>Du Coloris , pag.</i>	53
<i>De l'Invention , pag.</i>	ibid.
<i>De la Composition , pag.</i>	54
<i>Description des principaux tableaux qui sont dans le palais du Roi , à Madrid , pag.</i>	64
<i>LETTRE de M. Mengs sur l'origine , les progrès & la décadence des arts qui tiennent au dessin , pag.</i>	91
<i>MÉMOIRES sur la Vie & sur les Ouvrages du Corrège , pag.</i>	143
<i>REFLEXIONS sur le talent du Corrège , pag.</i>	191
<i>REFLEXIONS de M. le Chevalier d'Azara sur les précédens Mémoires , pag.</i>	211
<i>DISCOURS sur l'Académie des Beaux - Arts de Madrid , pag.</i>	223
<i>LEÇONS - Pratiques de Peinture.</i>	241
<i>Règles générales pour le Maître & pour les Elèves ,</i>	243
<i>§. I. Introduction générale , pag.</i>	255
<i>§. II. Du Dessin , pag.</i>	262
<i>§. III. Du Clair-Obscur , pag.</i>	270
<i>§. IV. Du Coloris , pag.</i>	279
<i>§. V. De l'Harmonie , pag.</i>	291
<i>§. VI. Continuation de la Section précédente, sur l'Harmonie</i>	

ET DES CHAPITRES.	367
& sur le <i>Coloris</i> , pag.	298
§. VII. De la <i>Composition</i> , pag.	306
§. VIII. De la <i>Grace</i> , pag.	313
§. IX. De la <i>Grace du Contour</i> , pag.	316
§. X. De la <i>Grace dans le Clair-Obscur</i> , pag.	319
§. XI. De la <i>Grace dans la Composition</i> , pag.	322
§. XII. Des <i>Proportions du Corps humain</i> , pag.	324
NOTE de M. d'Azara sur les <i>Leçons-Pratiques de Peinture</i> , pag.	327
NOTES de M. d'Azara , tirées de la nouvelle édition des <i>Œuvres de M. Mengs</i> , faite à Bassano , en 1783 , p.	330
ODE in morte del Cavaliere. A. R. Mengs , pag.	353

Fin de l'Indice des Pieces ; &c.

T A B L E

D E S M A T I E R E S

Contenues dans les deux Volumes.

A.

- A**BATE (Nicolas dell'), II. 131.
 Académies, sur quels principes elles doivent se conduire. II. 225. *seqq.*
 Académie des Beaux-arts de Madrid. I. 299. *seqq.* II. 225. *seqq.*
 Accidens de lumière ; ce qu'on entend par-là en peinture. I. 233.
 Sont différens, suivant la forme des objets. I. 254.
 Achille (le bouclier d') II. 98. *Note.*
 Action (l') des figures ne doit pas être achevée en peinture. I. 233.
 II. 78, 80.
 Agasias, statuaire. II. 19.
 Agésandre, statuaire. I. 166. II. 21.
 Ajax (les deux), l'un nourri de roses, & l'autre de chair. II. 115.
 Alabandin, peintre Grec ; son mauvais goût condamné par Licinius.
 I. 36. *Note.*
 Albane (l'), peintre. II. 10. 44. 72. 129.
 Alberti, peintre. Ses idées sur la composition. II. 344. & *note.*
 Alexandre (siècle d') comparé à celui de Léon X. I. 277.
 Alexandre (tête d') le Grand. I. 44. Peint en Jupiter tonnant. II.
 12.
 Algardi (l'), statuaire, a introduit le style manieré. II. 108.
 Amateurs, contribuent à la décadence de l'art. I. 56.

Ambrosio

- Ambrosio (le Père), trompé par des peintures prétendues anti-ques. II. 332.
- Amenophis (statue d'). II. 99. *Note*.
- Amour; qu'est-ce qui le produit? I. 174.
- Amphion, peintre, surpassoit Apelle dans la composition. I. 39.
- Anacréon cité. I. 166.
- Anatomie (connoissance de l') nécessaire à l'artiste. II. 235. 254.
- Anciens, route qu'ils ont suivie dans l'art. I. 106. 148. *seqq.* 272. *seqq.* II. 9. Leur goût. 148. Différence qu'il y a entre les anciens & les modernes. I. 148. 286. *seqq.* II. 114. *seqq.* Dessin des anciens. I. 292. II. 9. Leur clair-obscur. I. 297. II. 9. Leur coloris. I. 298. Leur composition. II. 61. Ont connu le raccourci. I. 297. & *note*. Et la perspective. II. 115. Les trois classes de leurs ouvrages. I. 149.
- André (le Père), son Traité sur le Beau. I. 158.
- Annibale (M.), ami de M. Mengs. I. 8, 9, 11.
- Antinous (la statue d'). I. 330. II. 24.
- Antinous du Capitole. II. 100 & *Note*.
- Apelle, peintre, comparé à M. Mengs. I. 38. Sa Venus laissée imparfaite, I. 290. A perfectionné la peinture. I. 276. 290. 296. 315. II. 10. 12. 113. En quoi a consisté sa concurrence avec Protogène. I. 296. A connu le raccourci. I. 297. Bon coloriste. I. 298. Excelloit dans la grace. I. 19. II. 45. 47. 57. Vernis qu'il employoit. I. 39. Sa réponse à un peintre. I. 177. Son tableau d'Alexandre. II. 12.
- Apollino (statue de l') de Médicis. I. 326. II. 44 & *Note*. 46.
- Apollon du Belvédère. I. 150. 243. 276. 277. 292. 326. 329. II. 20. 24. 26. 42. 44. 115. Lieu où cette statue a été trouvée. II. 349.
- Apollonius, statuaire. I. 295.
- Arabesques; Vitruve en condamne l'usage. I. 35 & *Note*.
- Architecture. Cet art ne doit pas être confondu avec celui de bâtir. I. 309. II. 238. Architecture Grecque. I. 315. 318. II. 137. Romaine. II. 138. Gothique. II. 138. 139. De l'ordre Composite. I. 316. De l'ordre Corinthien. I. 316. *seqq.* Si celle des Romains

- a surpassé celle des Grecs. I. 316. Origine & histoire de l'architecture. II. 135. *seqq.* Son histoire en Espagne. I. 307. *seqq.*
- Arctus (César), peintre. II. 163.
- Aristide, peintre, savant dans l'expression. I. 19. Son Iris laissée imparfaite. I. 38.
- Armenini, peintre. Sa définition de la Beauté. I. 160. *Note.*
- Art. Ce qu'il faut entendre par ce mot. II. 97.
- Arts (Beaux). Les Ecrivains, & sur-tout les Biographes, en ont parlé d'une manière peu satisfaisante. I. 51. Leur histoire. I. 106. *seqq.* 272. *seqq.* II. 12. 25. Leur origine. I. 272. 309. II. 94. Leurs progrès. II. 103. Leur décadence. I. 56. 107. 280. 318. II. 104. Leur renaissance. I. 109. II. 58. Leur état dans la Grèce & à Rome. I. 105. *seqq.* 278. *seqq.* Leur état en Espagne, & moyens de les y faire fleurir. I. 299. *seqq.* II. 225. *seqq.* Quel est leur objet. II. 97. On doit y réunir la théorie à la pratique. II. 226. Caractère & génie qu'ils demandent. I. 232. 302.
- Asclépiodore, peintre, surpassoit Apelle dans la perspective. I. 39.
- Augustin (S.). Son sentiment sur la beauté. I. 157.
- Augustin de Venise, graveur, a bien rendu les ouvrages de Raphaël. I. 136. II. 77.
- Austère (style). II. 11. Ce que M. Mengs entend par-là. II. 41. *Note.*
- Azara (M. le Ch. d'). Son épitaphe de M. Mengs. I. 41. Découvre une maison antique sur le mont Esquillin. I. 44. Prête des secours à la famille de M. Mengs. I. 54. *Note.* Son jugement sur Raphaël. I. 47. *seqq.* Ses observations sur les ouvrages & sur le talent de M. Mengs. I. 7. — 50 *passim.* Sur ses écrits. I. 56. 90. 153. *seqq.* 199. 35. II. 3. *Note.* 17. *Note.* 29. *seqq.* 213. *seqq.* Ses idées sur le Beau. I. 155. *seqq.* Ses réflexions sur le Corrège. II. 213. *seqq.* Réfute M. Webb. II. 330. *seqq.* Réfute M. R. Cumberland. II. 342. *seqq.* Réfute M. l'abbé de Condillac. II. 346. Réfute M. Ratti. II. 349. *seqq.*

B.

BABYLONE (tour de). II. 136.

Bambochades. Leur origine. I. 107. II. 113.

Barroche (le), peintre, comparé à Rembrant. II. 302.

Barthélemi de S. Marc. *Voyez* S. Marc.

Bas-reliefs antiques. II. 116. 325.

Baffan (le), peintre. II. 70.

Beauté. Sa définition Platonicienne. I. 81. *seqq.* 91. En quoi elle consiste. I. 95. 114. 302. II. 43. Cause de la beauté des objets visibles. I. 83. *seqq.* Effets de la beauté. I. 88. *seqq.* La beauté parfaite ne se trouve pas dans la nature. I. 89. *seqq.* L'art peut surpasser la nature en beauté. I. 92. *seqq.* II. 37. Les Grecs en avoient une juste idée. I. 148. 166. II. 56. Différentes opinions sur la beauté. I. 156. *seqq.* & *notes.* Manière de se former une idée de la beauté. I. 161. Ce qui fait qu'une chose nous paroît belle. I. 162. *seqq.* II. 43. Quelles sont les parties qui constituent la beauté. I. 176. *seqq.* Différence entre le beau & le Gracieux. I. 164. En quoi la beauté consiste chez les modernes. I. 191. Pourquoi la beauté nous plaît dans les ouvrages de l'art. I. 170. *seqq.* Qu'est-ce qui nuit le plus à la beauté dans les ouvrages de l'art. I. 176. *seqq.*

Beauté idéale. I. 167. *Note.* II. 39.

Beaux-Arts. *Voyez* Arts.

Begarelli, statuaire. II. 123. 148. 171.

Bellini (les), peintres. I. 261. II. 118.

Bellori cité. II. 214. *Note.*

Bernin (le), statuaire. I. 325. II. 108. 141.

Bianchi, peintre. II. 118. 122. 148.

Bianconi (M.) cité. I. 3. *Note.* 22. *Note.* 45. *Note.* 46. *Note.* 54.
Note.

Biographes, leurs défauts. I. 51.

- Boivin cité. II. 98. *Note.*
 Bologna (Jean), statuaire. II. 107.
 Borromini, architecte. II. 141.
 Bottari (M.) cité. II. 214. *Note.* 217. 218. 219. 221.
 Boucher, peintre. II. 155. *Note.*
 Bourdon, peintre. II. 132.
 Briques, fort anciennes, & comment on les faisoit. II. 96. *Note.*
 Bronzini, peintre. II. 124.
 Brun (Charles le), peintre. II. 62. 132.
 Brunelleschi, architecte. II. 140.
 Bucéphale, cheval d'Alexandre. I. 328.
 Buffon (M. le comte de) cité I. 353. Son système sur les erreurs de la vue, défendu. II. 346.
 Bularque, peintre. II. 110.
 Busching (M.) cité. II. 99. *Note.*

C.

- CARACHES (les), peintres, ont étudié les ouvrages du Corrège. I. 250. cités. I. 146. II. 60. 197. 249. 265. Style de Louis Carache. I. 250. II. 60. 127. 162. D'Annibal Carache. I. 251. II. 42. 44. 60. 127. 163. 250. D'Augustin Carache. II. 127. Hommage qu'Annibal Carache rend au Corrège. II. 166 & *Note.*
 Caravage (Polydore), peintre. I. 175. II. 124. 316.
 Caricatures. II. 113.
 Carmona (Don Emanuel), célèbre graveur à Madrid, & gendre de M. Mengs. I. 12. 23. Ouvrages de M. Mengs qu'il a gravés. I. 60.
 Casanova (M.), peintre, élève de M. Mengs. I. 52. cité. II. 99. *Note.* Trompe M. Winckelmann par de prétendues peintures antiques. II. 332.
 Caylus (le comte de) cité. II. 98. *Note.*
 Cellini (Benevenuto), orfèvre & architecte, cité. II. 199.
 Change (du), graveur. II. 155. *Note.* 158. *Note.*

- Chevaux en marbre & en bronze les plus estimés. I. 324. Profil de la tête des chevaux. I. 328.
- Christine, reine de Suède, fait dégrader des tableaux. II. 153. *Note.*
- Cicéron. Ses idées sur le beau. I. 159.
- Cignani, peintre. II. 133.
- Cinabre étoit le minium des anciens. I. 303.
- Ciselure des armes a contribué à l'art du dessin. II. 126.
- Clair-obscur; ce que c'est. I. 181. II. 52. 236. Leçons - Pratiques de Clair-obscur. II. 270. *seqq.* 319. Clair-Obscur des anciens. I. 297. De Raphaël. I. 124. 221. Du Corrège. I. 126. 183. 253. II. 298. *seqq.* Du Titien. I. 128. 268.
- Claude (l'empereur) a fait dégrader un tableau d'Apelle. II. 154.
- Cochin, peintre. Son sentiment sur le Beau idéal. I. 167. *Note.*
- Cofre, peintre. I. 4.
- Coloris & couleurs I. 266. Coloris des anciens. I. 298. II. 53. 237. Monochrome. II. 112. Coloris de Raphaël. I. 130. 224. Du Corrège. I. 131. 256. II. 73. *seqq.* 201. Du Titien. I. 132. 264. II. 59. 70. La pratique du Coloris ne s'accorde pas avec la théorie des couleurs de Newton. II. 298. Leçons-Pratiques sur le Coloris. II. 279.
- Commode (statue antique de l'empereur), au palais Farnèse. II. 317.
- Composite (ordre). I. 316.
- Composition (la) en quoi consiste. I. 186. II. 54. *seqq.* 82. 237. Leçons-Pratiques sur la composition. II. 306. *seqq.* 322. *seqq.* Il y en a de deux espèces. I. 235. II. 53. *seqq.* 81. 82. 115. En quoi consiste sa beauté. I. 186. II. 306. *seqq.* 322. *seqq.* Composition des anciens. II. 61. 344. De Raphaël. I. 133. *seqq.* 230. Du Corrège. I. 137. 257. Du Titien. 138. 269.
- Conca (Sébastien), peintre. II. 134.
- Condillac (l'Abbé de). Son système sur les erreurs de la vue, réfuté par M. d'Azara. II. 346. *seqq.*
- Condivi (le) cité. II. 121.
- Contours sont difficiles à rendre en peinture. II. 74. En quoi consiste leur beauté. II. 248. 263. *seqq.* 316. *seqq.*
- Contraste, ce que c'est. II. 55. *Note.*
- Copier, diffère de l'art d'imiter. II. 89.

- Corelli. Caractère de sa musique. I. 37.
 Corinthien (ordre), I. 316.
 Cornaccini, statuaire. I. 325.
 Corrado Giaquinto, peintre manieré. I. 17. 18. *Note*. II. 344.
 Corrège (le). Route qu'il a tenue dans l'art. I. 123. 249. Son dessin. I. 123. 251. *seqq.* II. 10. 197. Son coloris. I. 131. 256. 266. II. 73. *seqq.* 201. Son clair-obscur. I. 126. 183. 253. 269. II. 73. 123. 124. 196. Sa composition. I. 137. 257. Son idéal. I. 258. II. 72. 73. Son harmonie. I. 143. *seqq.* Son style gracieux. I. 46. 110. 115. 117. 150. II. 45. 46. Dans les draperies. I. 142. Dans ses peintures à fresque. I. 224. Admirable dans le raccourci. II. 74. Mémoires sur sa vie & sur ses ouvrages. II. 143 *seqq.* Réflexions sur son talent. II. 193. *seqq.* Comparé à Apelle. II. 209. Son portrait. II. 219. Ses tableaux à Madrid. II. 72. 73. 74. 187. A Parme. II. 123. 162. 169. 218. A Naples. II. 181. 182. A Florence. II. 182. A Rome. II. 184. 349. En France. II. 153. *seqq.* A Dresde. II. 171. *seqq.* Défendu contre Vasari. II. 213. *seqq.*
 Cortone (Pierre de), peintre. I. 13. 235. 237. II. 51. 61. 133. Son goût comme architecte. II. 141.
 Couleur locale; ce qu'on entend par-là. II. 53. *Note.*
 Couleurs sont différentes suivant la forme des objets. I. 84. 86.
 Quelles sont les couleurs propres à former des ombres. I. 131. 265.
 Système de M. Mengs sur les couleurs. II. 255. *seqq.* 279. *seqq.* 2.
 Coypel, peintre. II. 133.
 Crespi, peintre. II. 133.
 Cumberland [M. Richard]. Critique de M. Mengs, & réfuté par M. d'Azara. II. 336. *seqq.* Son éloge des tableaux de Rubens. II. 342.
 Cunegò [D. Domingo] grave des ouvrages de M. Mengs. II. 352.
 Cupidon antique. II. 46.
 Curiosité. Ce que c'est. I. 172.

D.

- D**ÉDALE, statuaire. II. 102.
 Demi-Dieux; caractère qu'il faut leur donner dans les ouvrages de l'art. I. 330.

- Denner, peintre. II. 260.
 Deslyen, peintre. II. 155. *Note.*
 Dessin de bon goût en quoi consiste. I. 253. II. 10. 52. A pris naissance dans l'orient. I. 309. A été connu de toutes les nations. I. 272. Leçons-Pratiques du dessin. II. 262. *seqq.* Dessin des anciens. I. 292. II. 10. 114. De Raphaël. I. 120. 216. II. 42. Du Corrège. I. 123. 251. *seqq.* II. 197. Du Titien. I. 124. 263.
 Détails (petits) nuisibles à la beauté. I. 177. II. 267.
 Déterminé. Signification de ce mot en peinture. II. 46. *Note.*
 Dibutade, inventeur de l'art du plastique. II. 97. *Note.*
 Diderot (M.). Son Traité du Beau. I. 159.
 Diel (M.) a possédé des peintures prétendues antiques. II. 334.
 Dietrich, peintre. I. 340.
 Diodore de Sicile cité. II. 98. & 99. *Note.*
 Dolce (le) cité. I. 195.
 Dominicain, peintre. I. 235. 236. *seqq.* II. 42. 84. 129. 250. 318.
 Donatello, peintre. II. 107.
 Doffo Doffi a peint le portrait du Corrège. II. 219.
 Dow (Gérard), peintre. I. 206. II. 48.
 Draperies doivent couvrir & non cacher le nud. I. 74. 139. Idéal dans les draperies. I. 240. II. 237. Draperies de Raphaël. I. 7. 139.
 Du Corrège. I. 142. II. 202. Du Titien. I. 142.
 Durer (Albert), peintre. II. 126. 324.

E.

- E**BAUCHES. I. 206. Raphaël faisoit ébaucher ses ouvrages par ses disciples. I. 227. 228.
 Ecoles de peinture mal dirigées. I. 50. Ecole Allemande.. I. 266. II. 126. De Bologne. II. 133. Espagnole. II. 129. 130. 305. Flamande. I. 171. 266. II. 125. 130. 131. Florentine. I. 221. II. 130. 133. Française. I. 332. II. 62. 109. 131. Lombarde. I. 221. 266. De Modène. II. 122. 147. De Naples. II. 124. 134. Ro-

- maine. I. 265. 266 II. 133. Vénitienne. I. 262. 266. II. 122. 133.
 Edelink, graveur. II. 181.
 Egyptiens. Leur goût & leurs progrès dans les arts. I. 273. 281.
 310. II. 99. *Note.* 231.
 Elégance mal définie. I. 192. II. 251.
 Email (la peinture en) est d'un style sec; pourquoi. I. 42. &
Note.
 Empâtement des couleurs, quand il est nécessaire. II. 287.
 Ennui, d'où il résulte. I. 172.
 Equilibre; signification de ce mot en peinture. II. 82. *Note.*
 Espagne. Etat des arts dans ce pays, & moyens de les y faire
 fleurir. I. 299. *seqq.* Histoire de l'architecture dans ce pays. I. 307.
seqq.
 Etrusques. Leur goût. I. 273. 275. 281. 312. II. 10.
 Etudes nécessaires au peintre. II. 87.
 Euchir & Eugrammus ont porté l'art du plastique en Italie. II. 98.
Note.
 Eugrammus. *Voyez* Euchir.
 Evidence; en quoi elle consiste. I. 173. Source de la beauté. I. 186.
 Exécution déterminée; ce qu'il faut entendre par-là. II. 46. *Note.*
 Expression; en quoi elle consiste. I. 188.

F.

- F**ABRONI (M.). Lettre que M. Mengs lui a écrite. II. 1. *seqq.*
 Fragment d'une seconde lettre au même. II. 15.
 Falconet (M.), statuaire. I. 51. 195. Lettre que M. Mengs lui a
 écrite. I. 321. Réponse de M. Falconet à M. Mengs. I. 335. Réfuté
 par M. d'Azara. II. 330. *seqq.*
 Faunes. Caractère qu'il faut leur donner dans les ouvrages de l'art. I.
 331 & *note.*
 Ferdinand (l'académie de S.) à Madrid. II. 225. *seqq.*
 Fiamingo, ou le Flamand, peintre. I. 264. II. 108.
 Flore (la statue de) du palais Farnèse. II. 317.

Formes

- Formes. Quelles sont celles qu'il faut employer le plus dans l'art.
 II. 262. *seqq.*
 Franfeschino, peintre. II. 133.
 Fresque (peintures à) de Raphaël. I. 224. 228. Du Corrège. I. 224.
 Du Titien. I. 224.
 Fuesli (M.). Sa préface comme Editeur Allemand des Réflexions
 sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture de M. Mengs. I.
 73. Son sentiment sur le Moïse de Michel-Ange. II. 347.

G.

- G**ALLO (San), architecte. II. 140.
 Ganymède (statue antique de). I. 276.
 Génie. Quel est celui qui est propre à la peinture. I. 232.
 Géométrie (l'étude de la) nécessaire au peintre. II. 247. *seqq.* 266.
 Ghiberto, peintre. II. 107.
 Ghirlandajo (Dominique), peintre. II. 59. 117. 126.
 Giorgone, peintre. I. 261. 264. 265. II. 59. 122. 173.
 Giotto, peintre. I. 109. II. 117.
 Giovanni da San Giovanni, peintre. II. 133.
 Giovannini, graveur. II. 163.
 Gladiateur Borghèse. I. 150. 276. 294. II. 19. Sentiment de Lessing
 sur cette statue. II. 19. *Note.*
 Glicon, statuaire. Son Hercule. I. 219. Doutes sur ce nom. II. 7.
 Gothiques (monumens). II. 106.
 Goût. Origine de ce mot dans l'art. I. 98. Définition du goût. I.
 99. 168. *seqq.* Regles du bon goût. I. 100. *seqq.* Influence du
 bon goût sur l'imitation. I. 103. *seqq.* Histoire du goût. I. 105.
seqq. Méthode pour parvenir au bon goût. I. 112. *seqq.* Est dif-
 férent de la manière. I. 99. 104. Exemples du goût. I. 120. *seqq.*
 Comparaison du goût des anciens & des modernes. I. 148. *seqq.* Le
 goût est un effet des sens & non de l'entendement. I. 164. 165.
 Du goût dans la peinture. I. 168.

- Grace & Gracieux. Différence qu'il y a entre la grace & la beauté. I. 164. *seqq.* Ce que c'est que la grace dans les ouvrages de l'art. II. 45. 57. Leçons-Pratiques sur la grace. II. 113. De la grace dans les contours. II. 316. Dans le clair-obscur. II. 319. Dans la composition. II. 322. Apelle est le premier peintre qui ait possédé la grace. II. 113.
- Grandiosité. Fausse idée qu'on s'en est formée. I. 194.
- Gravure (l'art de la). II. 126. Amélioré par Albert Durer. I. 126. Ne rend pas la beauté des originaux. I. 42.
- Grecs. Leur goût & leurs progrès dans les arts. I. 106. *seqq.* 110. *seqq.* 272. *seqq.* 303. 311. *seqq.* II. 12. 101. & *note.* 231. Leur goût pour la beauté. I. 165. *seqq.* 191. 242. *seqq.* 253. II. 56. *seqq.* 102. Dans les draperies. I. 139.
- Groupes. Comment il faut les disposer. II. 309.
- Guerchin (le), peintre. I. 175. II. 61. 129. 321.
- Guibal (M.), peintre, élève de M. Mengs. I. 52. *Note.*
- Guide (le), peintre. II. 10. 14. 44. 61. 129.

H.

- H**ARMONIE, source du plaisir dans les arts, produit par la sensibilité. I. 143. Son influence dans la peinture. II. 291. *seqq.* 298. *seqq.* Leçons-Pratiques de l'harmonie. II. 291. *seqq.* 298. *seqq.* & *note.* Harmonie de Raphaël. I. 143. Du Corrège. I. 143. Du Titien. I. 145.
- Herculanum (peintures antiques d'). II. 110. 116.
- Hercule [l'] Farnèse. I. 242. 294. II. 7. 19. 317.
- Hercule du palais Pitti. II. 23.
- Hermaphrodite (la statue d'). II. 46.
- Héros. Caractère qu'il faut leur donner dans les ouvrages de l'art. I. 330.
- Hewetson (M.), statuaire. I. 33.
- Heyne (M. G.) cité. I. 331. *Note.* II. 98. *Note.*
- Homère cité. II. 98. *Note.*
- Homme. Qu'est-ce qui constitue sa beauté. I. 93. 121. 175.

Horace cité. I. 178. II. 40.

Hutcheson. Son système sur le Beau. I. 158.

I.

IDÉAL, en quoi consiste. I. 103. *seqq.* 239. *seqq.* Ne constitue pas seul un bel ouvrage. I. 205. 206. Beauté idéale. I. 38. 39. 167. *Note.* Idéal de Raphaël. I. 206. 239. 258. Du Corrège. I. 258. II. 72. 73. Du Titien. I. 270. II. 122.

Idée. Ce qu'il faut entendre par ce mot. II. 94.

Imitation [l'] peut surpasser la nature. I. 92. Influence du bon goût sur l'imitation. I. 103. Ne suffit pas à la perfection. I. 20. 171. 175. 204.

Imprimerie (l'invention de l'), I. 272. Contribue à l'art du dessin. II. 126.

Invention. II. 53. 81. 237.

Jordans (Lucas), peintre. I. 18 & *note.* 27 & *note.* 147. 307. II. 51. 68. 134. Ses tableaux à Madrid. II. 69. 134.

Jours & Ombres. 131. II. 259. *seqq.*

Jouvenet, peintre. II. 132.

Jules Romain, peintre. I. 146. 226. 227. 228. II. 124. 217.

Junius. Son Traité de la peinture des anciens. I. 188.

Jupiter (statue antique de). I. 242. 243. 283. Caractère des têtes de Jupiter. II. 10. 25.

K.

KLOPSTOCK. Passage de cet auteur cité. I. 74.

L.

LAMBERTI (Ventura), peintre. II. 133.

Lanfranc, peintre. I. 235. 237. II. 129. 202. Ses tableaux à Madrid. II. 87.

- Lanterne de Diogènes à Athènes. I. 317.
 Lanuvium (peintures antiques de). II. 110.
 Laocoon (le groupe de). I. 43. 189. 277. 292. 293. II. 8. 12. 21.
 24. 43. 317.
 Leibnitz. Son sentiment sur le Beau. I. 157.
 Léon X, (siècle de). Comparé à celui d'Alexandre. I. 277.
 Lessing. Son idée sur le Gladiateur Borghèse. II. 19. *Note.*
 Licinius [le géometre] condamne le goût d'Alabandin. I. 36. *Note.*
 Ludius, peintre, qui le premier introduisit le goût des paysages,
 des marines, &c. I. 36. *Note.*
 Lumières. *Voyez* Jours.
 Lysippe, statuaire. I. 315. II. 7. 19.

M.

- M**ACHINISTES [peintres] ou théâtraux. I. 237. II. 342.
 Madrid. Description des tableaux qui s'y trouvent. II. 64. *seqq.*
 Maison antique découverte par M. le Chevalier d'Azara. I. 44. &
note.
 Malebranche. [le Père] cité. II. 347.
 Malvasia [le comte]. Ses écrits critiqués. II. 77.
 Manari [Pellegrino], peintre. II. 124. 148. 149.
 Manière. Double sens de ce mot. I. 27. *Note.* Est différente du goût
 I. 104. Manière des anciens. I. 292.
 Manieré, ce que c'est. II. 50. En quoi diffère du goût. I. 99. 104.
 Mantegna, peintre, a étudié l'antique. I. 249. II. 118. 122. 172.
 Marate [Carle], peintre. II. 62. 134.
 Marc-Antoine, graveur. I. 136.
 Marc Aurele [statue équestre de]. I. 324. *seqq.* 338. *seqq.*
 Marc [Barthélemi de S.], peintre. I. 124. 130. 139. 209 211.
 II. 59.
 Marron [M.], peintre, élève & beau-frère de M. Mengs. I. 26.
 52. *Note.*

Martial cité II. 239.

Mafaccio , peintre. I. 124. 134. 139. 208. II. 117.

Mafolini , peintre. II. 117.

Mecenes ou protecteurs des arts ; qualités qu'ils doivent avoir. II. 229.

Méléagre [statue antique de]. I. 330. II. 44.

Melozzo da Forli , peintre. II. 216.

Mengs [A. R.]. Sa naissance I. 4. Son éducation. *ibid. seqq.* Son mariage. I. 11. Nommé peintre du roi de Pologne. I. 11. Premier peintre du roi d'Espagne. I. 16. Sa manière. I. 27. 49. 50. Son projet de former une académie des arts à Madrid. I. 20. Son caractère personnel I. 52. *seqq.* II. 334. 335. I. Son caractère comme artiste. I. 28. 41. Ennemi des bambochades & des arabesques. I. 34. Comparé à Raphaël. I. 47. 48. A Polygnote. I. 55. A Apelle. I. 38. Vernis qu'il employoit. 39. Son clair-obscur. I. 183. Sa mort. I. 38. 40. Son buste & son épitaphe , par M. le Chevalier d'Azara. I. 41. II. 332. Ses ouvrages de peinture. I. 7 — 20. 22. 23. 26. 28. 30. 33. 37. 45. 58. *seqq.* 190. Gravures d'après ses ouvrages. I. 69. II. 352. Admirateur & imitateur de l'antiquité. I. 43. Ses connoissances de l'antiquité. II. 332. Son style formé sur Raphaël , sur le Corrège & sur le Titien. I. 46. 47 & *note.* Son goût pour le Corrège. I. 46. *Note.* Connoissoit les couleurs en chymiste. I. 49. Son système sur les couleurs & leur emploi. I. 49. II. 255. *seqq.* Travaille le marbre. I. 45. 46. & *note.* Son éloge. I. 41. 53. 73. Ses élèves. I. 52. & *note.* Ses écrits sur l'art. I. 56. Ses idées Platoniciennes sur le Beau. I. 82. 160. A contrefait des peintures antiques. II. 333. Ode sur sa mort. II. 353.

Mengs [Ismael]. Sa naissance & sa vie. I. 3. *seqq.* Son caractère. I. 8. *seqq.*

Michel-Ange préféroit l'expression anatomique à la beauté. I. 195. 219. Sa manière de représenter le Père céleste. I. 37. Son goût dans l'architecture. II. 140. Modeloit ses compositions. II. 199. & *note.* Axiome de cet artiste. II. 226. Cité. I. 59. 208. 209. 214. II. 13. 42. 107. 118. 121. 146. 207. 208. 249. 318 Criti-

- que de la statue de Moïse. II. 347.
 Micheli [San], architecte. II. 140.
 Mieris , peintre. I. 206.
 Mignard , peintre. II. 132.
 Minerva Medica [statue de la]. I. 275. 283.
 Miniatures sont d'un goût sec. I. 42. & note.
 Minium des anciens. I. 303. II. 111. Note.
 Mode ou Style. II. 41. & note. 88.
 Modeler [l'art de]. Son origine. II. 96 & note. 98. Note.
 Modène [Académie de]. II. 122.
 Modernes. En quoi supérieurs aux anciens. II. 13. Comparaison
 des modernes & des anciens. I. 148.
 Monochrones [peintures] II. 110. 112.
 Mont-Orfoli , statuaire. I. 340. II. 107.
 Mosaïques [ouvrages en]. II. 116.
 Mothe [M. de la]. Son mauvais goût. I. 164.
 Murillo , peintre. II. 65.
 Musique. Son analogie avec la peinture. I. 33. Ses modes appliqués
 à la peinture. I. 34.

N.

- N**ATURE [peintres copistes de la]. I. 183.
 Nerscher , peintre. I. 206.
 Nicolai [M.]. Son sentiment sur le Beau. I. 163. Note.
 Nicomaque , peintre. Son tableau des Tyndarides laissé imparfait.
 I. 38.
 Niobé [le groupe de]. I. 44. 190. 241. 243. 275. 276. II. 4. *seqq.*
 17. *seqq.* 44.
 Nymphe [statue antique de] à S. Ildephonse. II. 46.

O.

OMBRES. Voyez Jours.

Orcagna, architecte. II. 140.

Orlandi [le Père] cité. II. 147.

P.

PALAIS-ROYAL. Tableaux du Corrège qui s'y trouvent. II. 153.
seqq. & notes.

Palladio, architecte. II. 140.

Palme [le vieux], peintre. II. 70.

Pamphile, peintre; le maître d'Apelle. I. 276, 277.

Panckoucke [M.]. Analyse de son *Discours philosophique sur le Beau*.
I. 160. *Note. seqq.*

Panneau préférable à la toile pour peindre. I. 49.

Parmesan [le], peintre. II. 10. 45. 124.

Parrhasius, peintre. II. 56. 60. 74. 113.

Passions intérieures & extérieures; ce' qu'il faut entendre par-là. I.
233.

Paufias, peintre, inventeur. des raccourcis. I. 297. *Note.*

Peintres modernes les plus célèbres. I. 109. Instruction pour devenir bon peintre. I. 112. *seqq.* II. 87. *seqq.* Réflexions sur les trois plus grands peintres modernes. I. 120. *seqq.* 203. *seqq.* Comparaison entre des peintres modernes. I. 146. *seqq.* Avec les anciens. I. 148. 295. *seqq.* Les peintres doivent chercher à trouver le Beau. I. 174. Regles pour juger de leur mérite. I. 203. *seqq.* Peintres à machines. I. 237. Peintres à routine (*Pittori di ricetta*) I. 50. Qualités nécessaires aux peintres. I. 174. Doivent lire les Poètes, & pourquoi. I. 240.

Peinture. Signification de ce mot. II. 255. 257. Route qu'il faut y

- tenir. II. 256. Son analogie avec la musique. I. 19. 33. 93. II. 291. & *note*. Avec la poésie. I. 93. 241 & *note*. II. 37. Avec l'architecture. I. 19. 33. Avec la sculpture. I. 287. 314. Son origine & son excellence. I. 103. II. 36. 93. *seqq.* Sa renaissance. II. 57. 117. Quel génie elle demande. I. 232. II. 243 *seqq.* Honorée chez les Grecs. I. 277. Elle est un art libéral. II. 36. Et une imitation de la nature. II. 255. 257. Peintures du roi d'Espagne à Madrid. II. 64 *seqq.* Peintures du Vatican. II. 119. D'Herculanum. II. 73. 110. 114. De Pompeii. II. 114. De Lanuvium. II. 110. De Stabia. II. 114. Leçons - Pratiques de peinture. II. 243. *seqq.* Peintures prétendues antiques faites par un peintre Vénitien. II. 332. M. Mengs en a contrefaites aussi pour s'amuser. II. 333.
- Pellegrino [le] de Modène , peintre. II. 148.
- Perspective aérienne & linéaire. I. 184. Connue des anciens. II. 115.
- Son importance dans l'art. I. 184. II. 58. 235. 252. *seqq.* 263.
- Pérugin [le] , peintre , maître de Raphaël. I. 208. 211. II. 118.
- Perutta [M. le Chanoine] , éditeur d'une vie de M. Mengs. I. 3. *Note.*
- Phédre cité. II. 7. 19.
- Phéniciens. Leur goût dans les arts. I. 310. 311. II. 231.
- Phidias , statuaire. I. 312. II. 103.
- Philostate cité. I. 167. II. 349.
- Picart le Romain , graveur. II. 161. *Note.*
- Pierino , peintre. II. 124.
- Pierres gravées ne sont pas susceptibles de perfection. I. 279.
- Piombo [Sébastien del] , peintre. I. 214.
- Pittoresque. Signification de ce mot. II. 39.
- Plafonds. Défaut dans la manière d'en disposer le point de vue. I. 15.
- Plastique [l'art du]. *Voyez* Modeler.
- Platon. Sa définition de la Beauté. I. 83. 156. 157. Son sentiment sur la musique. I. 34. cité. II. 101.
- Pline , ennemi des arabesques. I. 35. 36. *Note.* Loue la peinture d'histoire

- d'histoire. I. 36. *Note.* cité. I. 38. 39. II. 8 & *note.* 20. 21. 74. 95. 97. *Note.* 110. 112. 154. *Note.*
- Plutarque cité. I. 328. II. 12.
- Pœcile ; signification de ce mot. I. 56. *Note.*
- Poètes [la lecture des] utile aux artistes ; pourquoi. I. 240.
- Policlete , statuaire. II. 103.
- Polidore Caravage. *Voyez* Caravage.
- Polygnote , peintre. I. 55. II. 56. 112.
- Pompeii [peintures de]. II. 114.
- Ponz [Don Antonio]. Lettre que M. Mengs lui adresse. II. 27.
Son voyage d'Espagne. II. 29. *Note.*
- Portraits [la peinture des] utile aux peintres. I. 266. Défauts qu'on y trouve en général. I. 192. Portraits des anciens. II. 12. 13.
Ce terme n'a pas été employé par les anciens. I. 329.
- Pouffin [le], peintre. I. 206. 235. 236. 264. II. 62. 132. Ses tableaux à Madrid. II. 87.
- Pratique & théorie de la peinture. I. 78.
- Praxitèle , statuaire. I. 315. II. 10. 18. 103.
- Primatice , peintre. II. 131.
- Procaccini [Jules César], peintre. II. 127. 186.
- Proportions du corps humain trouvées par les Grecs. I. 281. 303. 311. Leçons-Pratiques sur cette partie. II. 324.
- Protogène , peintre. En quoi consistoit sa concurrence avec Apelle. I. 291. 296. II. 113.
- Puffendorff cité. II. 153. *Note.*
- Puget [le], statuaire. I. 327.
- Pyramider , ce que c'est. II. 82. *Note.*
- Pyramides d'Egypte. II. 136.

Q.

QUINTILIEN cité. I. 171. 193.

R.

- R**ACCOURCIS connus des anciens. I. 297 & *note*. II. 74. Quand il faut les employer. II. 264. Ce terme ne peut pas être appliqué à la sculpture. II. 13.
- Raphaël d'Urbin, peintre. Sa manière de représenter le Père éternel. I. 37. 242. Comparé à M. Mengs. I. 47. 48. Route qu'il a tenue dans l'art. I. 120. *seqq.* 207. *seqq.* II. 59. 208. Ses ouvrages plaisent d'autant plus qu'on les examine davantage. I. 118. Son mérite dans le dessin. I. 120. 216. 218. II. 10. 42. 249. Dans l'expression. I. 19. 110. 115. 117. *seqq.* 150. II. 47. 203. Dans l'idéal. I. 206. 239. 258. Dans le clair-obscur. I. 124. 221. Dans le coloris. I. 130. 224. Dans la composition. I. 133. *seqq.* 230. II. 77. Dans les draperies. I. 7. 139. Dans l'harmonie. I. 143. Dans ses ouvrages à fresque. I. 224. *seqq.* Examen de ses ouvrages. I. 202. 209. *seqq.* 225. *seqq.* II. 76. *seqq.* 194. Ses tableaux à Madrid. II. 69. 76. II. 337. Au Vatican. I. 210. *seqq.* 225. 226. II. 60. 119. 152. Son Isaïe dans l'église de S. Augustin à Rome. *ibid.* Ses Sybilles dans l'église *della Pace*. II. 121. Son tableau de la Transfiguration. *ibid.* 226. Se soumet au jugement de Michel-Ange. II. 121. N'a pas donné un caractère idéal à ses figures de femme. I. 22. 47. 241. *seqq.* Il faisoit ébaucher ses ouvrages par ses disciples. I. 226. Son portrait. I. 228.
- Ratti [M.], élève de M. Mengs. I. 52. *Note*. Critiqué II. 349. *seqq.*
- Rembrandt, peintre. II. 48. 74. 302.
- Repos; signification de ce mot dans l'art. II. 57. *Note*.
- Reynolds [M.], peintre; critique de son livre sur la peinture. I. 52. II 340.
- Rhécus & Théodore, inventeurs du plâstique. II. 97. *Note*.
- Ribera, peintre; sa manière. II. 65. Ses tableaux à Madrid. II. 67.
- Ricci [Sébastien], peintre. II. 181.

- Richardson critiqué. II. 348.
 Romains. Leur goût & leurs progrès dans les arts. I. 278. 279. 315.
 II. 105. 114. 231.
 Rome triomphante [tableau antique d'une]. I. 298.
 Rosso, peintre. II. 131.
 Rotateur [la statue antique du] à Florence. II. 84.
 Rubens, peintre ; son coloris. I. 266. Son goût. II. 62. 131. Ses
 contours. II. 316. Ses tableaux à Madrid. II. 68. 72. 342. cité. I.
 146. 147.
 Rusconi, statuaire, II. 108.
 Rura. cité II. 151. 164.

S.

- SACCHI [André], peintre. II. 133.
 Salviati, peintre, II. 124.
 Sanfovino, architecte. II. 140.
 Sarte [André del], peintre. II. 10. 13.
 Scamozzi, architecte. II. 140.
 Scopas, statuaire. II. 11. 18.
 Sculpture, postérieure au dessin. II. 96 & *Note. 272. seqq.* Antérieure
 à la peinture. II. 109. Comparée à la peinture. I. 287. 314.
 Doit son origine au plastique. II. 95 & *note. 272. seqq.* Son état
 en France. II. 109. Epoque de sa plus grande perfection dans la
 Grèce. I. 315.
 Sec ; d'où provient ce défaut dans la peinture. I. 42. *Note.*
 Sedriz, peintre. II. 177. *Note.*
 Séraphins ou Térâphins, leur figure. II. 96. & *note.*
 Serlio, architecte. II. 140.
 Siciliens ; leur goût dans l'art. I. 279.
 Silvestre, peintre. I. 11.
 Socrate, statuaire. I. 312.
 Sole [Joseph del], peintre. II. 133.

- Solimene , peintre. I. 27. *Note.* II. 134.
 Sourcils , caractère que leur donnoient les anciens. II. 10. 25.
 Spier , graveur. II. 186.
 Stabia [peintures antiques de]. II. 114.
 Statues antiques de trois classes. I. 149. Etrusques. I. 275. 281. Les statues antiques ont la tête penchée. I. 193. Les plus célèbres statues de l'antiquité. I. 150. 292. II. 42. Nous n'en possédons pas les meilleures. II. 7. 19. *seqq.* Statues pour lesquelles on ne s'est point servi de polissoir. II. 21. Statue équestre de Marc-Aurele. I. 324. — 352. *passim.* Statues avec des noms pseudonymes. II. 7. 19.
 Style grand , médiocre & mesquin. I. 193. Style des anciens. I. 272. — 298. II. 10. 21. 25. Des styles en général. II. 39. Ce qu'il faut entendre par le mot style. II. 39. Du style sublime. II. 41. Du terrible. II. 42. *Note.* Du beau. II. 43. Du gracieux. II. 45. De l'expressif. II. 47. Du naturel. II. 48. Des Vicieux. II. 49. Du facile. II. 51. Du sec. I. 42. *Note.*
 Sueur [le] , peintre. II. 132.
 Symétrie ; son étude nécessaire. II. 236.

T.

- T**ABLEAUX , inconveniens de les couvrir d'un verre. I. 59.
 Teniers , peintre. II. 48.
 Térafin. *Voyez* Séraphins.
 Térence cité. I. 192. 354.
 Terrible ; signification de ce mot dans l'art. II. 42. *Note.*
 Théodore & Rhécus. *Voyez* Rhécus.
 Tiepolo [Jean-Baptiste] , peintre. I. 17.
 Timomaque , peintre. Sa Médée laissée imparfaite. I. 38.
 Tintoret , peintre. I. 146. II. 133. Ses ouvrages à Madrid. II. 70.
 Titien , peintre , a choisi la vérité. I. 110. 115. 117. II. 49. 122.
 Route qu'il a tenue dans l'art. I. 124. 261. *seqq.* Son dessin. I.

124. 263. Son coloris. I. 132. 264. II. 59. 70. 202. Son clair-obscur. I. 138. 269. Ses draperies. I. 142. Son harmonie. I. 145. Son idéal. I. 270. II. 122. Dans ses peintures à fresque. I. 224. Beauté de ses enfans. I. 218. Donnoit à ses tableaux le nom de poëme. I. 241. *Note.* Ses tableaux à Madrid. II. 70. — 72. Hommage que lui rend Annibal Carache. II. 166 & *note.*
- Toile. *Voyez* Panneau.
- Torfe du Belvédère. I. 294. II. 12. 19.
- Toscans ont inventé les proportions. I. 281. Restaurateurs de l'art. II. 117. 124.
- Touche ; signification de ce mot dans l'art. II. 66. *Note.*
- Toucher [le sens du] sert à rectifier les erreurs de la vue. I. 178. *seqq.*
- Tour des vents à Athènes. I. 317.

V.

- VACCA [Flaminus] cité. II. 20.
- Van Dyk , peintre ; beauté de son coloris. I. 256. 266. Son style. II. 131. Ses tableaux à Madrid. II. 68.
- Van Loo [Carle], peintre. II. 155. *Note.*
- Varchi [le] cité. II. 199. & *note.*
- Variété comment produite dans l'art. I. 285.
- Vafari , Biographe inexact. I. 50. II. 213. *seqq.* cité. II. 171. Considéré comme peintre. II. 124. 152. 206. 207.
- Vases Etrusques. I. 273. 274. 312.
- Vatican [Musée du] peint par M. Mengs. I. 23. Peintures du Vatican. II. 119.
- Vedriani cité. II. 147. 148.
- Vélasquès [Diegue], peintre. I. 175. 306. II. 49. 65. 130. Ses tableaux à Madrid. II. 64. — 67.
- Vénus [statue antique de], trouvée par M. d'Azara. I. 45.
- Vénus de Médicis. I. 276. II. 44. 46. 115. Au Vatican. II. 5.

- Vérité, en quoi consiste dans la peinture. I. 254.
 Véronese [Paul], peintre. II. 13. 70. 125. 133.
 Ugo da Carpi, graveur. II. 181.
 Ugolino [tableau] de M. Reynolds. II. 340.
 Vignoles, architecte. II. 140. 233. 239.
 Vinci [Léonard de], peintre. I. 120. 134. 208. II. 10. 13. 59. 118.
 172. 249. Ses tableaux à Madrid. II. 75.
 Virgile cité. I. 166.
 Vitruve condamne l'usage des arabesques. I. 35. *Note*. cité. II. 96.
Note. 137. 239.
 Urfinus [Fulvius] cité. II. 20.
 Vue [erreurs de la]: I. 178. *seqq.* 181. II. 248. 346.

W.

- WATELET [M.] cité. I. 329. 330. 331.
 Webb. [M.] a pris de M. Mengs ce qu'il dit sur la peinture, & critiqué par M. d'Azara. II. 330. *seqq.*
 Winckelmann [M.]. Sa métaphysique Platonicienne. I. 90. *Note*. 155. cité. I. 44. 80. 326. — 332. *passim*. II. 11. 99. *Note*. 100. *Note*. 331. Trompé par des peintures prétendues antiques. II. 332.
 Wolff. Sa définition de la beauté. I. 57.

Y.

- YEUX des têtes antiques. II. 13. Erreurs où ils nous font tomber. *Voyez* Vue.

Z.

ZEUXIS ; son Hélène. I. 47. Admirable dans les contours. I. 296. Dans le coloris. I. 298. II. 43. 113. Mettoit peu de figures dans ses compositions. II. 56.

Fin de la Table des Matières.

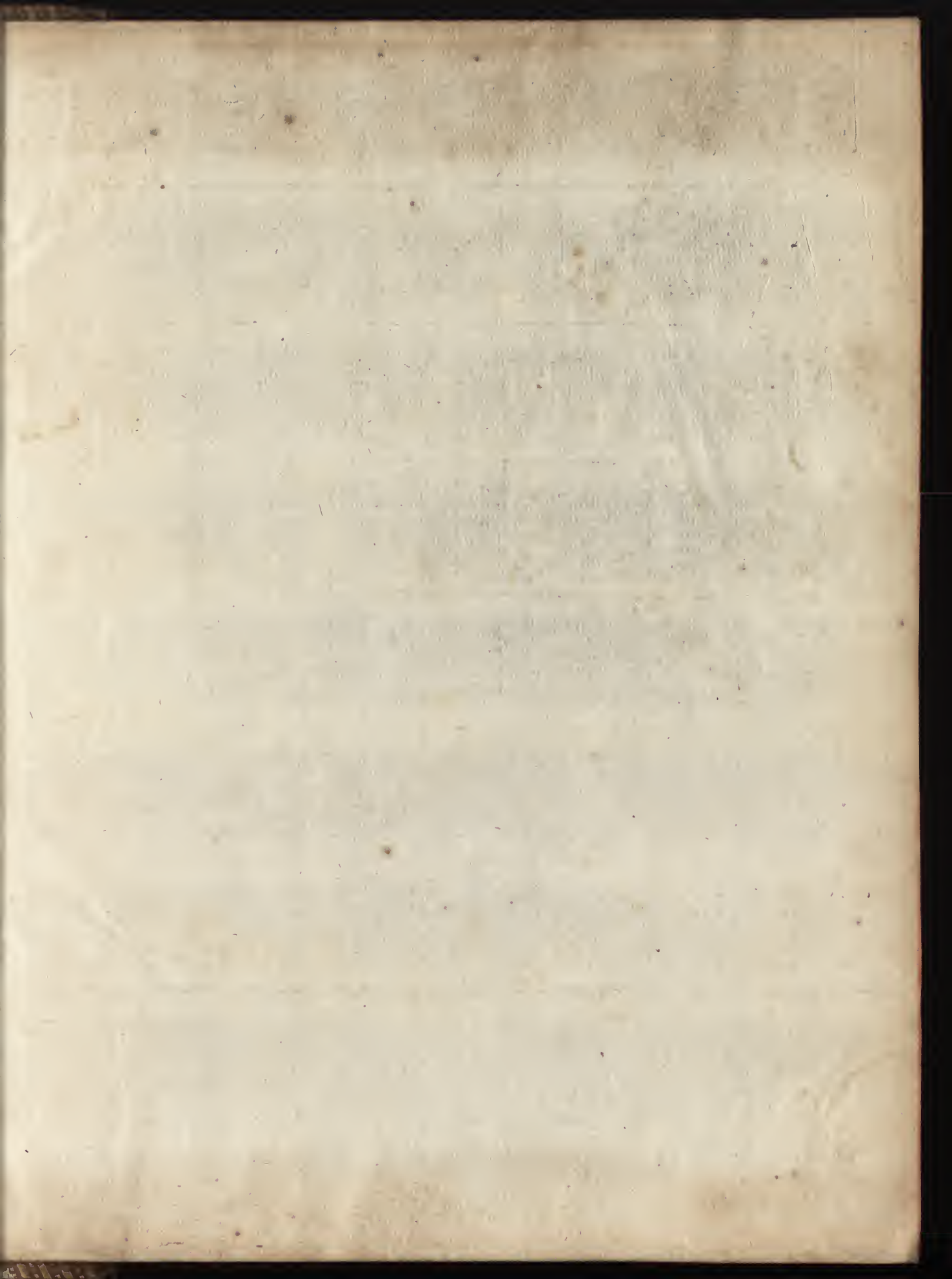
 FAUTES A CORRIGER.

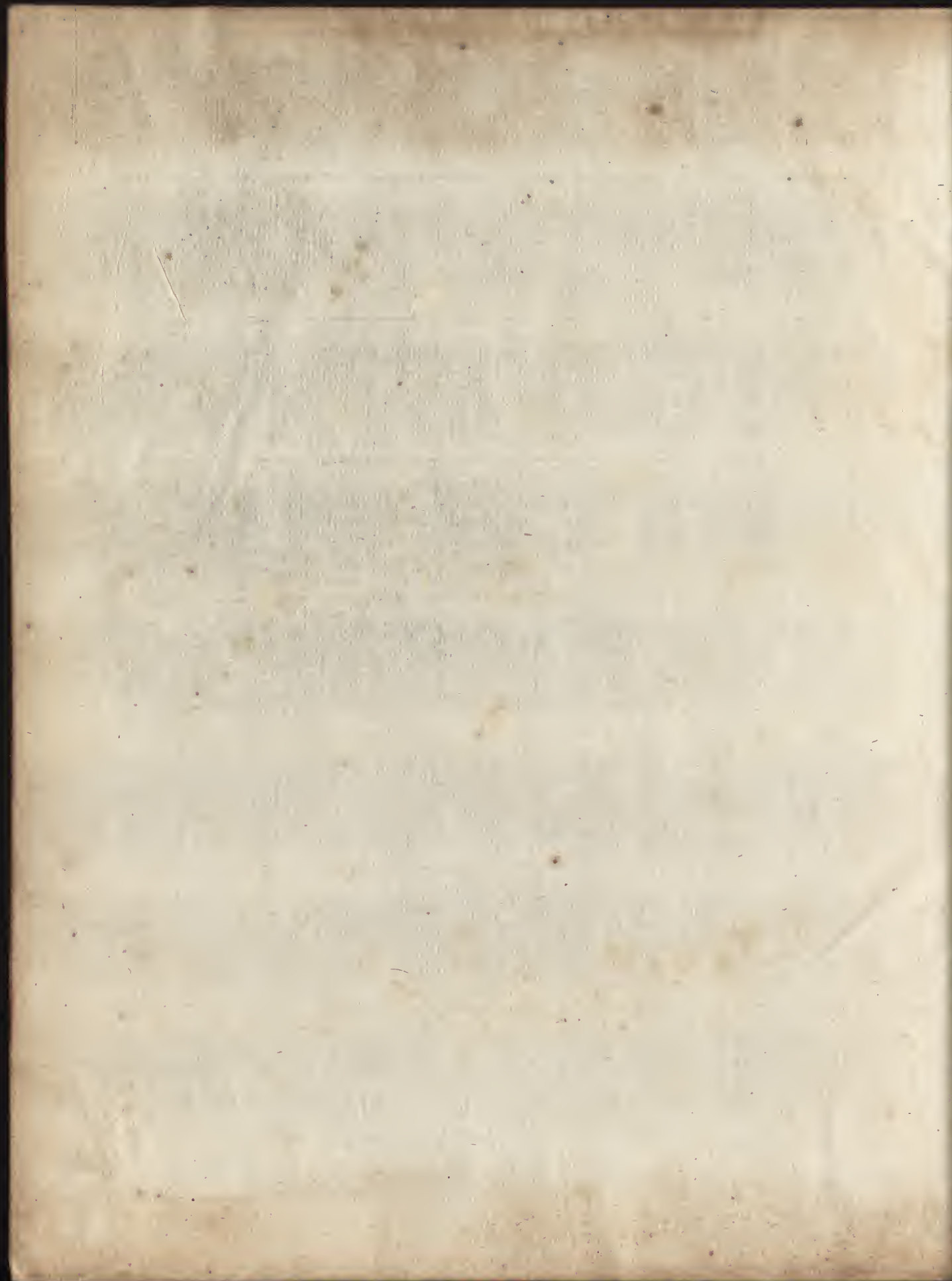
TOME PREMIER.

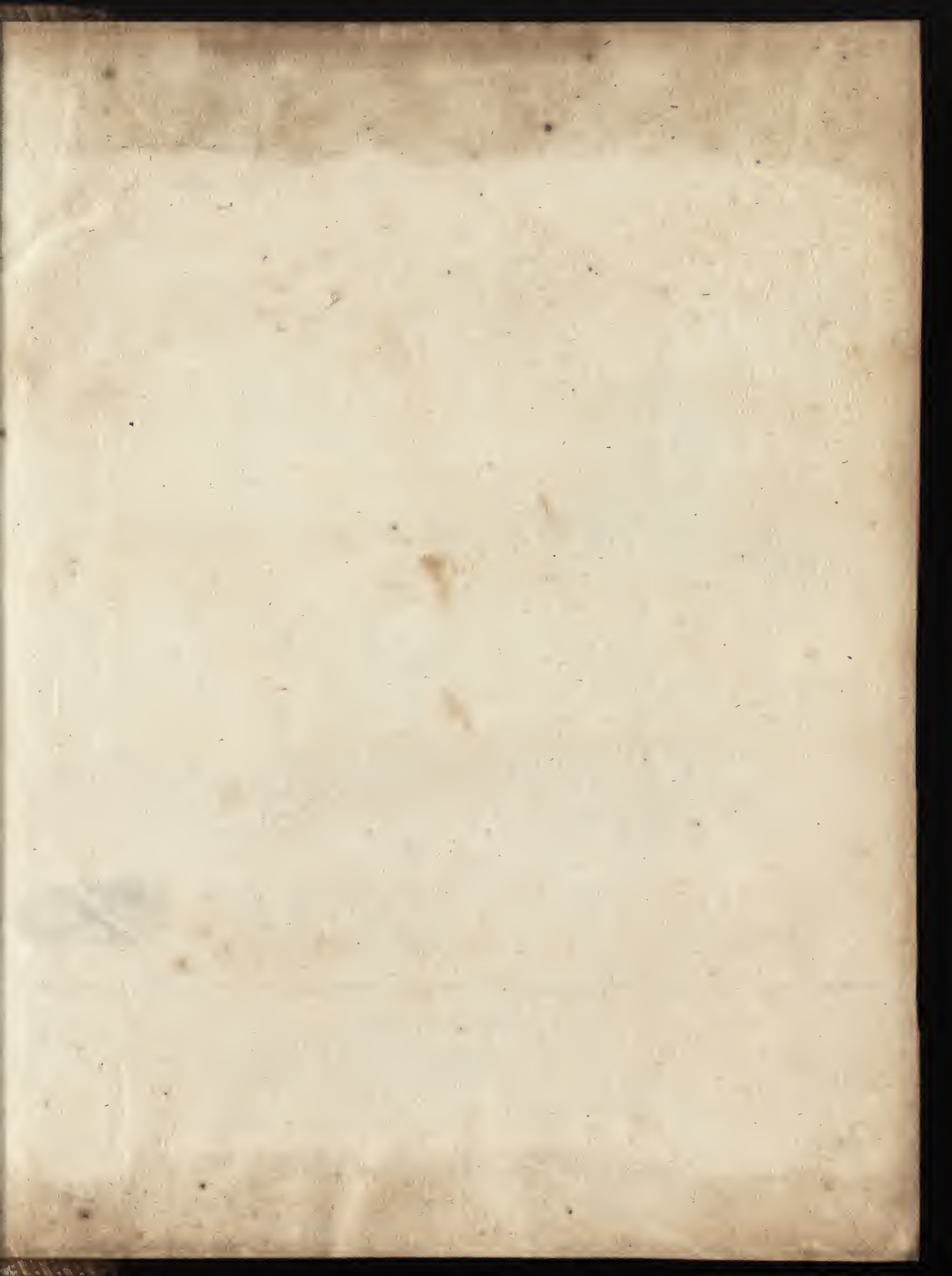
PAGE 16,	ligne 10, après enfant, effacez ; & mettez,
<i>ibid.</i>	12 en pieds, lisez en pied.
30	3 ambient, lisez ambiant.
34	18 à un bacchanale dans lequel, lisez à une bacchanale dans laquelle.
35	1 desquels, lisez desquelles.
175	13 le Caravache, lisez le Caravage.
221 18 & 21	des couleurs, lisez de couleurs.
237	9 après général, effacez &, & mettez,
255	22 il a fu opposer, lisez il a fu y opposer.
256	12 un peu trop uniformes, effacez un peu.

TOME SECOND.

4	11 quelques peu, lisez quelque peu.
32	1 épiloquent, lisez épilouent.
71	20 feuillier, lisez feuiller.
85	10 propention, lisez propension.
107	9 après Michel-Ange, lisez après par Michel-Ange.
158	20 les parties feules, lisez les feules parties.
168	22 & épaisseur de couleurs, lisez & d'une épaisseur de couleurs.
251 11 & 12	en dessinant avec soin, lisez en dessinant pendant un mois avec soin.
292	2 & le désigner, lisez & la désigner.
314	18 des jours, c'est-à-dire, des ombres, lisez c'est-à-dire, des jours & des ombres.
327	5 qui peut, lisez qui puisse.
328	8 leur impossible, lisez leur est impossible.
342,	ligne dernière, un cadavre, lisez un beau cadavre.









A. MONSIEUR NERVET



