





THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

FROM THE LIBRARY OF
ULRICH MIDDELDORF

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE;

SCULPTURE ET GRAVURE.



DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE;

SCULPTURE ET GRAVURE.

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

TOME CINQUIÈME.



A PARIS,

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

1 7 9 2.

N
33

W31

V.5

C.2

DICTIONNAIRE

DES

ARTS ET MÉTIERS

DE LA MANÈGE

DE LA MANÈGE

DE LA MANÈGE

DE LA MANÈGE

DE LA MANÈGE





N O U V E A U
D I C T I O N N A I R E
D E P E I N T U R E .

P

PENDANT, (subst. masc.), On donne ce nom à un tableau, à une estampe qui, ayant les mêmes dimensions qu'un autre, peut être pendu, attaché à une place parallèle du même mur & lui correspondre. On dit qu'un tableau est le pendant d'un autre, qu'il fait *pendant* avec un autre, que deux tableaux font *pendans*.

Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des *pendans*, on desire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal *pendant* avec un tableau clair; un tableau d'une com-

position triste, ou même seulement austère, ne fera pas bien *pendant* avec un tableau gai, ni un paysage avec un sujet d'histoire.

Pour que deux portraits soient *pendans*, il faut que les deux têtes soient tournées des deux côtés opposés, afin qu'elles se regardent en quelque sorte l'une l'autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits sont *en regard*.

On ne s'avise guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres fassent *pendans* : Mais on exige ordinairement cette correspondance dans les tableaux qu'on destine à décorer de petits cabinets, & qui sont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux soient de la même main.

Les véritables amateurs de l'art ne recherchent dans les tableaux que leur mérite, & ne négligent pas d'acquérir un tableau précieux qui n'a pas de *pendant* : mais ceux qui ne s'occupent que de la décoration, sont peu difficiles sur le mérite des ouvrages, & beaucoup sur leur correspondance.

Dans le siècle dernier, on achetoit des estampes comme de beaux ouvrages de l'art, & l'on n'exigeoit pas qu'elles fissent *pendans*. La plupart des belles estampes de G. Audran, d'Edelinck, de Poilly &c. n'avoient point de *pendant*. Aujourd'hui qu'on n'achète guère des estampes qu'en qualité de meubles, un graveur ne peut se promettre un débit sûr d'une estampe, s'il ne l'accompagne pas d'une estampe correspondante. Dès qu'il a gravé une planche, il faut qu'il se hâte d'en graver le *pendant*. Quelquefois cependant on veut bien faire grace à une bonne

estampe isolée, & alors on la fait servir de *milieu* entre deux *pendans*.

On pourroit représenter aux amateurs des *pendans*, qu'ils ne sont pas encore assez difficiles : Quand la composition charge le côté droit d'un tableau, ils devroient exiger que la composition de l'autre chargeât le côté gauche : si elle occupe le milieu de l'un, elle devroit occuper le milieu de l'autre. Puisqu'ils ne regardent plus les productions de l'art que comme des meubles, ils ont droit d'y exiger la plus parfaite symmétrie. Ils pourroient même convenir entre eux que cette correspondance symétrique fait le premier mérite de l'art ; ce seroit abréger les moyens d'être connoisseurs. S'ils n'avoient pas le coup-d'œil juste, ils pourroient devenir des connoisseurs irréfragables en prenant un compas.

Quoiqu'une statue puisse être correspondante avec une autre, on ne peut pas dire qu'elle en fait le *pendant*, parcequ'on ne pend pas une statue comme des tableaux ou des estampes ; mais on pourroit le dire de certains bas-reliefs qu'on orne d'une bordure comme les tableaux, & qu'on attache de même (L).

PENSÉ (part. pass.) raisonné, réfléchi. On dit, dans la langue de l'art, qu'un tableau est bien *pensé*, qu'une figure est bien *pensée*.

PENSÉE (subst. féminin.) C'est ainsi qu'on nomme une idée grande, profonde, expressive, ingénieuse qui se trouve dans un tableau. Deux amans Arcadiens qui, pleins d'amour & de joie, entrent dans un bocage, & trouvent un tombeau avec cette inscription : *J'ai*

aussi vécu dans l'Arcadie, est une *pensée* qui fait profondément réfléchir le spectateur. Dans le tableau du déluge, un serpent qui seul reste encore hors de l'eau & rampe le long d'un rocher, est une *pensée* sublime qui marque bien l'incommensurable solitude qui couvre la terre inondée. Une mère qui se noye, & qui, par un dernier effort, tient encore son enfant au-dessus de l'eau, est une *pensée* expressive & touchante. Vénus donnant le fouet à son fils avec des roses, n'est qu'une *pensée* riante & badine.

Un effet d'ombre ou de lumière répandu sur le tableau, peut être une belle *pensée*. C'étoit une sublime *pensée* du Corrège de faire émaner la lumière de la figure du Christ nouveau-né, dans son tableau de l'adoration des bergers, qu'on appelle la nuit du Corrège. Plusieurs peintres ont, dans la suite, adopté cette idée; mais comme elle ne leur appartenoit pas, ils n'ont eu que le mérite de l'exécution.

C'est une belle *pensée* d'effet que cette ombre qui, dans le tableau de M. David, enveloppe la figure de Brutus au moment où l'on apporte les corps de ses deux fils décapités par son ordre. Brutus, en condamnant ses fils, n'a dû sentir que l'amour de Rome : l'arrêt prononcé, il ne sent plus que la nature : il fuit la lumière, il se cache dans l'ombre, il y est assis dans un état de stupeur : le déchirement de son ame ne se manifeste que par les convulsions des extrémités, & l'ombre qui le couvre ajoute à l'horreur que le spectateur doit éprouver. Cette *pensée* déjà grande par elle-même devient d'une poésie sublime, parce que cette ombre qui enveloppe Brutus, est celle que porte la statue de Rome. Ainsi c'est à l'om-

bre de Rome que s'est réfugié le consul après avoir, par amour pour elle, outragé la nature.

C'est une belle *pensée* d'expression que celle de M. Reynolds dans son tableau du comte Ugolino. Ses enfans meurent autour de lui, sur ses genoux; il ne les regarde pas : son corps est droit, sa tête est roide, son œil est fixe : il ne sent plus, il est pétrifié.

Dans les ouvrages de l'art, comme dans ceux d'esprit, une *pensée* qui semble d'abord ingénieuse ne se soutient pas toujours à l'examen. Il semble même qu'un artiste doit être encore plus sévère qu'un écrivain, parce que les opérations de son art étant bien plus lentes que celles de l'écriture, laissent plus de temps à la réflexion : il ne peut pas s'excuser sur une illusion d'un moment. Le sculpteur, dont les opérations sont encore plus longues que celles du peintre, doit être encore moins indulgent pour lui-même, & attendre moins d'indulgence de la part de ses juges.

La *pensée* de l'amour qui se fait un arc de la massue d'Hercule est riante & semble ingénieuse. On pourroit l'applaudir dans un poète qui l'auroit traitée en quelques vers, sur-tout s'il les eût écrits d'un style léger & badin : mais la sculpture est sérieuse & réfléchie, & je doute qu'un sculpteur ait bien fait de s'arrêter à cette *pensée*. Tailler un arc dans le bois d'une massue, est le travail d'un ouvrier vigoureux; il ne convient point à l'amour. Les anciens poètes ne lui auroient pas imposé de rudes travaux : ils lui donnent une foiblesse apparente. Il a de petites mains, dit Moschus, & cependant il lance ses traits jusques dans l'Achéron, jusques dans le cœur du Dieu des

morts : il n'a qu'un petit carquois, que de petites flèches, mais il les lance jusques au ciel. Moschus n'auroit pas employé les petites mains de l'amour à faire un travail de charior. D'ailleurs le bois nouveau d'une massue ne semble pas bien propre à faire un arc.

Les allegories peuvent-êre mises au nombre des *pensées* : mais on a déjà dit que les artistes en devoient faire très-sobrement usage. Il ne faut pas qu'un ouvrage de l'art soit une énigme.

Les *pensées* dans l'art temoignent que l'artiste est homme d'esprit ; mais elles sont perdues, si lui-même ne temoigne pas en même-temps qu'il est bon artiste. Un tableau mal fait, & rempli des plus belles *pensées*, ne fera toujours qu'un mauvais tableau.

Des gens d'esprit ont souvent communiqué des *pensées* fort heureuses à des artistes médiocres ; mais comme ils n'ont pu leur communiquer en même temps le talent de les bien rendre suivant l'art, ils ne leur ont en effet rien donné. (L.)

PERCÉ. (*Ad.*) On employe ce mot en parlant du paysage. On dit qu'un paysage est bien *percé* quand il laisse découvrir des objets éloignés. C'est un mérite dans ce genre de laisser appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire soupçonner par des sentiers tortueux quand on ne les montre pas. Le contraire d'un paysage bien *percé* est un paysage *bouché*. On disoit, par un mauvais jeu de mots, que les paysages de Boucher étoient *bouchés*. Il faut convenir cependant que des paysages peuvent avoir beaucoup de mérite sans être *percés* ; mais quand ils le sont, ils ont encore plus de charmes.

Le mot *percé* se prend aussi substantivement. On dit qu'il y a dans un paysage de beaux *percés*, quand à travers des roches, des arbres &c., la vue se perd dans les lointains. Les paysages qui ont de beaux *percés* sont plus piquans que ceux qui sont *ouverts*; c'est à dire, que ceux qui n'offrant qu'un petit nombre d'objets sur les premiers plans, laissent voir une vaste partie de l'horizon. Une sombre allée qui ne découvre le lointain que par un *percé* étroit est plus agréable qu'un paysage qui n'ayant que quelques bouquets d'arbres ou quelques fabriques sur les côtés des premiers plans, laisse à la vue la liberté de se porter sans obstacle à une grande distance. (L.)

PERSONNAGE. (*Subst. masc.*) Ce mot n'appartient pas à la langue des arts; on y employe le mot *figure*; & avec raison, puisque les *personnages* que les arts prennent pour objets de leurs imitations, ne sont que figurés.

Cependant par un usage trivial, mais étranger aux artistes, le mot *personnage* est employé en parlant des ouvrages de peinture exécutés en tapisserie. On dit : *une tapisserie à personnages*.

Mais avant que l'ouvrage de l'art existe, il faut que les *personnages* dont il fera l'imitation soient dans la tête de l'artiste, qu'il les voye & qu'ils soient ses premiers modèles. Il faut que, par la vue de l'ame, il embrasse d'un coup d'œil l'action qu'il veut leur faire représenter. Dans cette opération de l'esprit, à moins qu'il n'ait l'imagination gâtée par les règles conventionnelles de l'art, il ne verra pas cette action comme un tableau conçu suivant ces règles, mais

telle qu'elle a dû se passer dans la nature. Aucun *personnage* inutile, aucun accessoire ambitieux ne viendra se peindre dans sa pensée : il n'y trouvera que l'image des *personnages* nécessaire, des accessoires convenables. Voilà l'esquisse qu'il doit respecter & suivre. Voilà l'esquisse qu'il ne manquera pas de gêner, si fidèle aux principes modernes des écoles, il cherche ensuite à imaginer des figures, des accessoires pour former des groupes, pour les lier, pour boucher des trous, pour meubler des coins; toutes opérations mesquines & subalternes, par lesquelles on détruit la première conception du génie, qui consiste à voir le sujet dans ses grandes parties. En effet, comme la nature, dans les formes, offre de petites parties, de petits détails que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de dessin, de même dans les actions, elle offre des parties inférieures, des détails inutiles que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de composition. Comment si, dans une action que l'artiste auroit vue lui-même, il doit négliger ces détails vrais, mais dont il a dû être peu frappé, qu'il n'a même pu appercevoir que par un second mouvement de son attention, comment, dis-je, se donne-t-il une peine nuisible pour embarrasser de ces détails une action qu'il n'a pu voir, & dans laquelle, peut-être, aucun des détails qu'il invente ne s'est remontré? Pourquoi me montrer, dans un sujet noble & frappant, ces figures d'esclaves ou d'enfans qui n'y sont pas nécessaires, ces meubles, ces ustensiles qui n'y sont introduits que pour enrichir le tableau, suivant le langage des écoles, & pour l'appauvrir

en effet suivant le langage de la raison ? Il n'y a point d'autres règles pour la composition pittoresque que pour la composition poétique. C'est aux peintres aussi bien qu'aux poètes que Boileau a dit :

Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile ,
 Et ne vous chargez point d'un détail inutile,
 Tout ce qu'on dit de trop est fade & rebutant ;
 L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

Si l'esprit des amateurs de l'art ne se rassasie pas aisément d'inutilités, si même il s'en montre toujours plus avide, c'est qu'en général les amateurs & même les artistes ne connoissent point l'art; ils ne connoissent que le métier, ils ont fait de ce métier des règles barbares, & dans leur orgueilleux aveuglement, ils traitent de barbares ceux qui refusent de corrompre l'art en les observant.

Couvrir une toile de groupes liés, cadencés, contrastés, est un métier qui peut s'apprendre, que Pietre de Cortone a pu montrer à Romanelli, que Romanelli a pu montrer à d'autres, qui se perpétuera facilement des maîtres aux élèves : c'est un métier qui peut s'exercer aisément, & dans lequel Luc Giordano multiplioit sans peine les ouvrages. Mais composer un sujet des seules grandes parties qui sont nécessaires, & les bien rendre, c'est l'effort du génie & de l'art; c'est ce qui élève le très-petit nombre des grands maîtres, au dessus de la foule des habiles ouvriers; c'est même ce dont les plus grands de nos maîtres n'ont laissé qu'un trop petit nombre d'exemples qu'ils semblent avoir plutôt produits par un heureux instinct que par

un principe arrêté ; c'est je crois , s'il nous restoit des tableaux des grands peintres de la Grece , ce qui les éleveroit au dessus des plus illustres de nos artistes ; c'est ce qu'observe parmi nous un peintre encore jeune & déjà célèbre , qui s'est identifié la pensée & le sentiment des Grecs & qui prépare une grande révolution dans notre école.

Mais , diront les routiniers des écoles , si je compose mes sujets des seules parties principales , & par conséquent du plus petit nombre possible de figures , il restera des vuides sur ma toile. Eh bien ? les vuides ne sont-ils pas dans la nature ? Pourquoi ne se trouveroient ils pas dans ses imitations ? Mais comment lierai-je mes groupes ? Le lien des groupes est-il donc essentiellement dans la nature , les groupes y sont ils essentiellement eux-mêmes ? Mais ce coin ne sera pas meublé. Tant-mieux , mon œil ne s'y portera pas , & s'arrêtera sur ce qui doit le fixer. Mais l'exemple des grands maîtres dans l'art de la composition ! Dites dans l'art des agencemens. Eh ! leur exemple sera-t-il donc plus imposant , plus respectable que celui des anciens peintres de la Grece , celui qu'ont donné dans plusieurs de leurs chefs-d'œuvre , Raphaël , Jules-Romain , le Dominiquin le Poussin ? &c.

Mais , pourra-t-on dire encore , que deviendront les règles établies dans tant d'articles de ce dictionnaire lui-même , & fondées sur la pratique ou les écrits de tant d'hommes habiles ? Ce qu'elles deviendront ? Des loix pour les artistes qui ne seront pas au dessus d'elles. Compose-t-on donc un dictionnaire pour les seuls hommes de génie ? Ne faut-il pas montrer le chemin battu à ceux qui tomberoient s'ils s'écartoient de cette route ? (L.)

PERSPECTIVE (subst. fem.) La *perspective linéaire* est une science qui fait partie des mathématiques, & qui nous enseigne de quelle manière les lignes qui circonscrivent les objets se présentent à l'œil du spectateur suivant le point où cet œil est posé & la distance de ces objets. Cette science, peut-être moins perfectionnée qu'elle ne l'est aujourd'hui, étoit connue des anciens dès le temps d'Eschyle. Les peintures déterrées à Herculanium prouvent qu'ils la connoissoient du moins assez pour l'usage pratique. C'est ce qui est aussi prouvé par plusieurs bas-reliefs, & par quelques médailles. Si donc elle n'est point observée dans la Colonne trajane, ni dans quelques autres ouvrages de l'antiquité, il faut rejeter cette ignorance sur les auteurs de ces ouvrages, & non sur l'antiquité elle-même. Il n'y auroit aucun reproche que l'on ne pût faire aux anciens si on les jugeoit sur certains morceaux, & c'est ce qu'a fait souvent l'ignorance ou la mauvaise foi. Le temps a détruit & conservé indifféremment des chefs-d'œuvres & de pitoyables ouvrages. Est-ce sur les derniers que nous devons juger les anciens ?

Tant que la *perspective* a été inconnue, l'art est resté dans l'enfance, puisqu'elle seule apprend à rendre avec exactitude les raccourcis & qu'il se trouve des raccourcis dans les poses les plus simples. Il faut tracer des raccourcis & suivre les loix de la *perspective* pour représenter une figure vue de face posant les pieds à terre. Aussi Mengs veut-il que l'élève de peinture apprenne les premiers élémens de la *perspective* avant de dessiner d'après nature.

Il n'y a rien qui nous trompe plus aisément que

notre vue ; pour peu qu'il y ait de changemens ou dans la position de notre œil, ou dans l'objet, il se trouvera une différence considérable entre l'original & la copie que nous en ferons. Mais la *perspective* est une règle sûre pour mesurer les ouvrages que nous voulons tracer & donner la vraie forme des lignes qui doivent en indiquer les contours. Il est vrai qu'il ne seroit pas aisé de tracer suivant les règles, toutes les lignes que donneroient les différentes parties du corps humain suivant leur distance & leur position. On y parviendroit cependant avec de la patience ; mais il suffit de connoître les lignes principales pour trouver aisément les autres.

L'étude de cette science ne doit pas effrayer les élèves. Ils ne sont pas obligés de l'apprendre dans toute son étendue. Ce qu'ils doivent s'attacher à savoir, c'est le plan, le quarré sous tous ses aspects, le cercle, l'ovale, le triangle, & sur-tout la différence du point de vue, & celle que produit le point de distance suivant qu'il est ou plus près ou plus éloigné.

Le goût doit présider sur le choix de la hauteur à laquelle on place le point de vue. Si on le place trop haut, le tableau fait un effet peu agréable à l'œil. On en voit surtout des exemples dans les ouvrages de Van Ostade.

Ce n'est pas ici le lieu de donner les règles de la *perspective* ; elles doivent être réservées pour le dictionnaire de pratique.

PERSPECTIVE AÉRIENNE ; elle n'est pas soumise, comme la *perspective* linéaire, à des principes

vigoureusement démontrés. Elle enseigne le degré de lumière que les objets réfléchissent vers le spectateur à raison de leur éloignement. Elle fait connoître que ces objets se dégradent de ton en proportion de l'air intermédiaire qui les sépare de l'œil qui les regarde : mais comme cet air peut être plus léger ou plus dense, plus pur ou plus chargé de vapeurs, on sent que cette dégradation ne doit pas être toujours la même. Dans un temps de brouillard, la dégradation est plus forte à quelques pieds qu'elle ne le seroit à quelques lieues par un temps serein. Quelquefois les lointains sont très-vigoureux : c'étoit ainsi que Rubens aimoit à les peindre, & en cela il n'a point menti contre la nature. C'est donc surtout par l'observation que le peintre apprendra les loix de la *perspective aérienne*. Il s'apercevra qu'en dégradant les tons, elle rend aussi les contours plus indécis, qu'elle efface les angles, & ne respecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues & incertaines.

PERSPECTIVE; on donne ce nom à des peintures que l'on place au fond d'une allée ou d'une galerie pour en prolonger la longueur apparente ou pour la terminer par des vues qui paroissent éloignées. Ces sortes de peintures sont quelquefois une illusion passagère. On appelle encore *perspectives* des tableaux ou des estampes qui représentent des places, des rues, des temples qui offrent une grande profondeur. On appelle quelquefois H. Stéevick, Peter Néefs, des peintres de *perspectives*. Cette dénomination n'est pas condamnable; car quoique tous les peintres doivent représenter les objets suivant les règles de la *persp*

peſſive, ceux qui ne repréſentent que des intérieurs de galeries ou d'édifices, peignent la *perſpective* par excellence & en font leur principal objet. (L)

PESANT (adj.) Une figure eſt *peſante* quand elle eſt d'une proportion courte, groſſe, ramaffée : c'eſt le contraire de la proportion ſvelte & élégante. Un contour *peſant* eſt le contraire d'un contour fin & léger. On dit auſſi métaphoriquement que des tons ſont *peſans*, comme on dit qu'ils ſont légers. Les tons mates ſemblent à l'œil avoir de la peſanteur, & les tons agréables & brillans, de la légereté. Une draperie *peſante* n'eſt point celle qui eſt d'une étoffe groſſière; Raphaël n'a pas ſouvent employé les étoffes fines dans ſes draperies, & cependant elles ſont loin d'être *peſantes* : on entend par une draperie *peſante* celle qui eſt trop lourde pour la figure qui la porte, qui l'enveloppe au lieu de la vêtir, qui cache les formes, qui ne ſe diſtribue pas en plis grands à la fois & légers, en un mot qui forme plutôt ce qu'on appelle *paquet*, que de belles ſuites de plis dont on ſente la cauſe, l'origine & la fin. Un ciel eſt *peſant* par le ton, il l'eſt auſſi par la forme des nuages. Il eſt *peſant* par le ton quand il n'a point cette couleur vague qui peint la légereté de l'air & cette clarté qui montre que les vapeurs aériennes ſont tout imbibées de lumière; il eſt *peſant* par la forme, quand il eſt chargé de nuages qui n'ont pas de mouvement, & qui reſſemblent plutôt à des corps ſolides, qu'à des amas de vapeur que le vent chaſſe à ſon gré. Un feuillé eſt *peſant* quand il n'indique pas la légereté des feuilles que le moindre ſouffle peut agiter. La

Composition est *pesante*, quand elle est surchargée d'objets, autour desquels on ne peut tourner, autour desquels on ne sent pas l'air circuler. Enfin l'exécution est *pesante*, quand le pinceau est peiné, quand on sent que l'artiste à peint d'une main lourde, quand ses touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légèrement ses teintes, il les a maladroitement brouillées.

Tous les genres de *pesanteur* sont désagréables à l'œil; tous sont contraires à la nature qui est grande, mais qui n'est point lourde. La légèreté dans un grand nombre de parties de l'art est capable de procurer seule de brillans succès, & la *pesanteur*, de nuire à un très-grand mérite. Elle choque au premier coup-d'œil, & ce coup-d'œil est décisif, parce qu'il est bien peu d'hommes qui reviennent sur leur premier jugement. (L)

PETIT (adj.) Il se prend toujours en mauvaise part. La nature est grande; la voir *petite*, l'imiter *petitement*, c'est la voir mal, c'est l'imiter fausement.

On a une *petite* manière de dessiner; d'abord par rapport au trait, quand on rend *petites* les formes qui sont grandes dans la nature, quand on s'arrête aux *petites* formes au lieu de se fixer principalement à celles qui ont de la grandeur: ensuite la manière de dessiner peut être *petite* dans l'exécution, quand dans le dessin, on ne voit pas les grandes masses qu'offre la nature, quand on ne frappe que des touches maigres & timides, quand on tombe dans la sécheresse, qui est toujours un défaut de grandeur, puisqu'on est sec parce qu'on divise d'une manière

tranchée ce qui doit être uni, enfin quand on ne fait pas dessiner d'un crayon large, d'un pinceau large.

On a une *petite* manière de peindre, quand on a un pinceau timide, tâtonné; quand on ne fait point peindre largement, moëlleusement; quand on ne fait terminer son ouvrage qu'en le léchant, au lieu d'assurer l'effet par des masses qui le déterminent, par des touches qui le rendent piquant.

On est *petit* dans la composition, quand on ne fait pas connoître & choisir les grandes parties du sujet, celles qui le constituent, celles qui en assurent l'expression, & qu'on les néglige pour se livrer à des accessoires qui pourroient être supprimés sans que le sujet y perdît rien.

On est *petit* par tout ce qui n'annonce aucune grandeur dans l'âme de l'artiste; par des expressions triviales ou équivoques quand elles devroient être bien déterminées, bien appropriées à la situation; par des têtes, des attitudes basses ou indifférentes, quand elles devroient avoir de la noblesse & de la dignité; par des draperies mesquinement collées, quand elles devoient être majestueusement flottantes; par de *petits* plis multipliés & sans caractère, quand les plis doivent être savamment distribués par grandes masses; par des accessoires étrangers au sujet, quand tout doit s'y rapporter; par des épisodes dont la mesquinerie contraste avec la noblesse de l'objet principal.

Petit se prend aussi substantivement; on dit *le petit* pour signifier le genre dans lequel on n'emploie que des figures de petite proportion. Les Hollandois se sont plus distingués dans le *petit* que dans le *grand*.

Le *petit* a lui-même sa grandeur & sa petitesse.

On

On peut, dans de *petites* proportions, faire des figures dont les formes soient grandes; des tableaux qui aient de grands effets, des compositions qui aient un grand caractère. On peut dans le *petit* avoir une grande & une *petite* exécution.

Le *petit* est petitement fait, quand il est traité d'une *petite* manière: on peut même, dans le *petit*, avoir un pinceau large, établir de larges masses, avoir une touche large & nourrie.

Le Poussin peignoit en *petit* & ses ouvrages réunissent tous les genres de grandeur: ses expressions sont grandes, ses figurines sont très-grandement dessinées.

Un grand nombre de Hollandois ayant cherché principalement le fini, la propreté, le l'éché, ont traité petitement le *petit*.

Comme le *petit* ne peut être bien vu sans être placé assez près de l'œil, il exige d'être plus fini que de grands tableaux qui sont placés loin du spectateur; mais on peut encore parvenir à ce fini d'une grande manière; des touches frappées à propos terminent le *petit* beaucoup mieux, & d'une manière bien plus ragoutante, qu'un ouvrage pénible & recherché. Le *très-petit* surtout ne demande, pour être fini autant qu'il doit l'être, que des touches spirituelles, qui annoncent tout ce qu'on ne peut rendre dans de si foibles proportions. (L)

PEUPLÉ (adj.) Je trouve ce mot dans la nomenclature que M. Watelet avoit dressée des articles dont il se proposoit de composer son dictionnaire. Cette expression peut en effet être devenue un terme

de l'art, depuis qu'on se propose plutôt de bien *peupler* un tableau, de le *meubler* d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer seulement le nombre de figures qui sont nécessaires à l'expression du sujet. Il semble, & le sage Mengs en a fait plus d'une fois des plaintes amères, que plusieurs des peintres Italiens qui se sont fait une grande réputation depuis la dégradation de l'art, se soient proposé, comme un problème de peinture, de faire entrer le plus grand nombre possible de figures sur une toile ou un enduit donné. Ce sont les peintres qui ont su multiplier le nombre des figures dans un vaste champ, à qui les juges modernes ont accordé le génie de ce qu'ils appellent la grande machine, le génie de la composition par excellence. Il y auroit sans doute bien plus de génie à économiser le nombre des figures, & à n'en admettre aucune sans avoir bien réfléchi sur les motifs qui la rendent nécessaire, & sur les moyens de la faire contribuer à porter plus vivement, à imprimer plus profondément dans l'ame du spectateur l'intérêt du sujet.

Demandez aux peintres à grandes machines, à ces hommes si savans dans les règles classiques de la composition, pourquoi ils ont introduit telles ou telles figures dans un tableau. Ils répondront le plus souvent : « c'est pour boucher un trou; c'est pour lier ce groupe; » c'est pour élargir cette masse ». Eh ! ce n'est là que du métier. L'art est d'exprimer le sujet; les groupes, les masses, la chaîne de la composition ne doivent exister que pour rendre cette expression plus puissante. Le spectateur ne doit pas seulement s'apercevoir que l'artiste se soit occupé de ces moyens,

Laissez des trous , des interruptions de chaîne & toutes les leçons de l'école , & ne venez pas distraire mon attention du sujet par une seule figure , un seul accessoire inutile. Comme l'art est dégradé par tous les petits principes auxquels on veut soumettre ceux qui le professent !

Il les ignorait , ces principes , le prince de l'art , le divin Raphaël ; & c'est à cause de cette heureuse ignorance , que tant de juges , tant d'artistes modernes ne lui ont rendu qu'un hommage forcé. (L.)

P H

PHYSIONOMIE (subst. fem.) Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits , étoit fondée sur des principes qui pouvoient constituer une science. Les hommes se figurent aisément qu'ils peuvent ce qu'ils ont le desir de pouvoir , & cette foiblesse de l'esprit humain a donné naissance à des sciences différentes , qui n'ont d'autre fondement que cette foiblesse même. Les hommes voudroient pouvoir changer en or des substances communes ; de ce desir est née l'alchimie. Ils voudroient lire dans l'avenir ; & de là sont nées l'astrologie judiciaire , la chiromancie , la nécromancie & toutes les superstitions qui forment l'art prétendu de la divination. Ils voudroient pouvoir lire sur le front des hommes l'intérieur de leur ame & les qualités de leur caractère , & ils ont formé une science qu'ils ont appelée physiognomonie. Aristote n'a pas cru indigne de lui d'en composer un traité , & l'on y trouve , avec les préjugés

de son siècle, des traits dignes de son génie. Polémon; Mélanthius ont suivi son exemple, mais ils n'ont pu joindre, comme lui, des observations profondes à leurs imaginations superstitieuses. Jean - Baptiste Porta, gentilhomme Napolitain, homme crédule, a renouvelé, dans le seizième siècle, cette science fondée sur la crédulité, & il a eu le succès que peuvent toujours espérer ceux qui flattent la superstition. Enfin, dans le 18^e siècle, qu'on appelle le siècle de la philosophie, un homme s'est rendu célèbre par ses prétendues découvertes physiognomoniques, & il a trouvé de zélés partisans chez des peuples qui ont une réputation de sagesse, & sur des hommes qui ne devroient pas être tout-à-fait étrangers à la philosophie.

La physiognomonie est une science fautive. La conformation du front, du nez, de la bouche; des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts, des cheveux droits, légèrement frisés ou crépus, ne décident point du caractère des hommes. On peut ajouter qu'il est dangereux de croire à cette science, parce qu'il l'est de former sur les hommes des jugemens iniques.

Mais si l'on ne doit porter aucun jugement sur les parties de notre visage que nos habitudes ne peuvent changer, si un front large, un menton pointu, un nez aquilin n'ont aucune influence sur notre caractère, il est des jugemens que l'on peut porter sur les parties musculuses & mobiles, parce que nos passions habituelles ont sur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuse des plis au front, rapproche les sourcils. L'habitude du calme intérieur répand

un doux repos sur toute la physionomie. L'habitude de la douleur éteint l'éclat des yeux, abaisse la paupière supérieure : celle du rire fait relever les angles des lèvres, & sillonne le voisinage des angles extérieurs des yeux. L'habitude de la colère ne laisse pas toujours des traits ineffaçables ; mais en observant bien l'homme très-irascible, on verra que ses traits expriment une colère commençante, lors même qu'il ne fait que s'animer.

Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il représente, que la conformation de leurs traits, doit faire une étude profonde de tout ce qui indique sur la physionomie l'habitude des passions.

Il doit faire plus encore. Quoique nous ne croyons pas, & que lui-même ne doive pas croire que la conformation des parties immobiles de la tête ait quelque influence sur les mœurs, ou reçoive des mœurs aucune influence, il n'en est pas moins vrai qu'il y a dans la conformation de ces parties certains caractères qui donnent à l'homme l'air bon ou méchant, l'air spirituel ou stupide, qui semblent indiquer des habitudes sages ou défordonnées, prudentes ou folles, tempérées ou luxurieuses.

Un homme peut avoir les yeux couverts, & une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchise. Une face allongée, dans la forme de celle des moutons, donne une physionomie stupide, & peut être cependant celle d'un homme d'esprit : mais le peintre qui voudra représenter un philosophe, ne lui donnera pas cette configuration.

On fait qu'il y a eu des héros de fort mauvaise mine ; un peintre sefoit très-justement répréhensible, s'il donnoit une mauvaise mine à un héros, à moins qu'il n'en fit le portrait.

Il ne fauroit donc trop étudier les caractères qui constituent les physionomies qui sont regardées comme basses, nobles, hautaines, fines, spirituelles, réfléchies, perfides, sincères, humaines, cruelles. Ces caractères peuvent être trompeurs, mais ils sont vrais pour l'artiste.

L'histoire nous apprend que Charles-le-Mauvais, roi de Navarre, avoit une belle physionomie, des manières agréables, qu'on ne pouvoit le voir & se défendre de la séduction : mais le peintre ne représentera jamais un méchant homme sous les traits que l'histoire donne à Charles-le-Mauvais.

L'art doit donner un air aimable à l'homme qu'il veut nous faire aimer, un air cruel à celui dont il veut peindre la férocité, un air perfide au traître, un air servile à l'homme bas.

Personne n'a plus varié que Raphaël le caractère des physionomies. Ce maître inimitable dans un si grand nombre de parties capitales de l'art, est encore le plus grand maître dans cette partie. Il n'a pas craint de dégrader l'art en représentant les physionomies même les plus ignobles. Les peintres qu'on appelle de grande machine ne l'ont point imité en cela. Dans la foule innombrable de figures qu'ils se plaisent à créer, à grouper, à faire contraster, il n'en est pas le plus souvent une seule qui présente un caractère bien marqué. Quand ils ont fait des figures, ils croient avoir tout fait : mais elles sont comme ces hommes

à qui l'on ne fait pas attention, parce qu'ils n'ont pas de physionomies.

Aristote, & après lui Porta, ont observé qu'il y avoit des hommes dont la physionomie avoit le caractère de tête de certains animaux, d'où ils ont conclu qu'ils en avoient aussi le caractère moral. Ce n'est point une vérité physique, mais ce peut en être une pour l'artiste, & je ne crois pas qu'il doive la négliger. Jules-César avoit quelque chose du caractère de l'aigle; Buffon, si noble dans son style, si grand dans ses idées, avoit une tête qui pouvoit ressembler à celle du lion.

Winckelmann a une idée au moins ingénieuse sur le mélange qu'il pense que les anciens ont fait quelquefois de la physionomie de l'homme avec celle des animaux. Il croit que les artistes grecs ne se sont pas contentés de comparer à la physionomie de quelques animaux celle de l'homme, mais qu'ils ont quelquefois relevé, & même embelli le caractère de certaines figures humaines, en leur donnant quelques traits de certains animaux. « Cette remarque, ajoute-t-il, qui pourroit d'abord paroître absurde, faite d'un examen réfléchi, frappera certainement tout observateur attentif, & lui en fera sentir la vérité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu qu'on examine la configuration du roi des dieux, on découvre dans ses têtes toute la forme du lion, le roi des animaux, non-seulement à ses grands yeux ronds, à son front haut & imposant, & à son nez mobile & gonflé, mais encore à sa chevelure qui descend du haut de la tête, puis remonte du côté du front, & se partage en retombant en

» arc ; ce qui n'est pas le caractère de la figure
 » humaine , mais celui de la crinière du lion. Quant
 » à Hercule , les proportions de sa tête au cou nous
 » offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour
 » indiquer dans ce héros une vigueur & une puis-
 » sance supérieures aux forces humaines , on lui a
 » donné la tête & le cou de cet animal , parties tout
 » autrement proportionnées que dans l'homme , qui
 » a la tête plus grosse & le cou plus petit. On pour-
 » roit dire encore que les cheveux courts sur le front
 » d'Hercule , désignent une image allégorique ; rela-
 » tivement aux crins courts sur le front du taureau ».

Je lis dans Felibien des observations sur la physio-
 nomie que je crois devoir rapporter , parce qu'elles
 peuvent inspirer aux artistes des observations encore
 plus détaillées , & les mettre sur la route des études
 qu'ils doivent faire pour cette partie.

Il remarque qu'il y a dans l'homme quatre humeurs
 qui suivant qu'elles dominent en lui sont les causes
 de ses inclinations ; le peintre doit étudier quelle
 est celle qui a le plus d'influence sur le caractère
 qu'il veut représenter. C'est ce que la nature indique
 surtout par la couleur qu'elle répand sur le corps en
 qui l'une de ces humeurs est dominante ; c'est ainsi
 qu'elle marque la différence de l'homme sanguin &
 du mélancolique.

Si dans une personne la couleur dominante est pâle ,
 plombée & livide , c'est l'indice d'une bile noire , &
 d'une inclination vers la vindication , l'envie & d'au-
 tres passions qu'occasionne ce temperament. Aussi le
 Poussin , dans son tableau du jugement de Salomon ,
 a-t-il choisi ces couleurs pour représenter le méchant

caractère de la femme qui osoit réclamer un enfant qui ne lui appartenoit pas ; tandis qu'il a répandu sur le teint de la véritable mère une teinte un peu vermeille qui indique la bonté de son caractère. Car les personnes sanguines peuvent bien avoir des mouvemens passagers de colère, mais elles sont ordinairement incapables de haine & de méchanceté. Quand on avertit César de se défier d'Antoine & de Dolabella, il répondit qu'il ne craignoit point ces teints frais & vermeils, mais bien ces hommes pâles & maigres, tels que Cassius & Brutus.

Il est vrai cependant que les hommes qui ont un teint trop rouge & trop ardent pourront devenir à craindre parce que la chaleur surabondante du sang les rend emportés. Mais le peintre, pour exprimer les tempéramens, ne doit pas s'attacher à la couleur seule du visage, qui peut même être modifiée par le genre de vie que menent les hommes, lorsqu'ils sont continuellement exposés aux intempéries de l'air, au hâle des vents, à l'ardeur brulante du soleil. Aussi le Poussin, en indiquant par la couleur du teint la méchanceté de la fausse mère, n'a pas négligé d'indiquer son caractère atroce par d'autres caractères qui tiennent aux formes, tels qu'une maigreur & une sécheresse que cause l'acide rongeur de la bile noire.

Il n'est pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les physionomistes ont porté sur la forme de la tête. Quoique ce soient des signes trompeurs, il suffit pour l'artiste qu'ils soient appuyés sur un assez grand nombre d'observations. Ils croient, par exemple, qu'un visage trop plein est l'indication d'un caractère lent & paresseux, d'un

esprit lourd, craintif, inconstant, présomptueux ; d'une humeur luxurieuse : tel étoit Vitellius. Au contraire, un visage moyennement maigre, semble indiquer la prudence, l'attachement à l'étude, un esprit actif : tels étoient Cicéron & César ; & chez les modernes, Newton, Pope, Montesquieu.

Les physionomistes veulent que la tête pointue soit un signe de stupidité, & c'est ainsi qu'Homère représente Thersite. On croit qu'une petite tête est une marque de bon sens ; mais elle devient une marque de bêtise si elle est portée sur un long cou ; elle donne à l'homme une conformation qui a du rapport avec celle de l'oie, animal vorace & stupide. La peau du front ridée & abattue sur les sourcils est un signe de cruauté ; si elle couvre trop de graisse, elle est celui d'un esprit grossier. Des sourcils qui se touchent & s'épaississent auprès du nez témoignent de la méchanceté. S'ils sont extrêmement arqués, ils donnent l'expression d'un étonnement stupide qui témoigne peu d'esprit : mais quand ils sont médiocrement épais & modérément taillés en arc, ils sont le signe d'une ame calme, d'un esprit modéré.

Les yeux bien fendus & brillans témoignent une ame saine ; ceux qui sortent de la tête n'indiquent que de la bêtise ou de la méchanceté. Les yeux enfoncés sont un signe d'envie, de perfidie : trop rapprochés l'un de l'autre, ils indiquent de la cruauté.

Des cheveux bruns témoignent de la force & le courage qu'elle inspire ; les cheveux blonds sont une marque de délicatesse qu'accompagne ordinairement la douceur ; on regarde vulgairement les cheveux roux comme la marque d'un caractère dangereux.

» Si le peintre, continue Félibien, veut représenter quelque grand personnage, avec les marques d'un homme fort & vaillant, il le fera d'une taille droite & haute, les épaules larges, l'estomac puissant, les jointures & toutes les extrémités bien marquées, les cuisses charnues, les jambes assez pleines, les bras nerveux, la tête rondé & plutôt petite que grosse, le teint vif, les yeux brillans & bien fendus, le front uni, le visage d'une belle forme, mais convenable à sa condition & à la nature de son pays ».

» Un homme timide & poltron au contraire, aura les cheveux mous & abbattus, une foiblesse par tout le corps, le col un peu long, la vue trouble, les épaules serrées & l'estomac petit ».

» S'il faut représenter un homme d'une condition distinguée, il faut le faire d'une taille haute & dégagée, tel que nous voyons la statue d'Antinoüs; la chair médiocrement délicate, blanche, & un peu mêlée de rouge. Que les cheveux ne soient ni plats, ni trop frisés, les doigts longs, le visage ni trop plein ni trop maigre, le regard gracieux : & après tout cela, il faut que le jugement du peintre dispose toutes les parties du corps avec une proportion conforme aux personnes qu'il veut représenter, faisant paroître plus de grace & de noblesse dans les uns que dans les autres ».

» S'il veut peindre un stupide, il doit considérer que de telles gens ont ordinairement le visage peu animé & plein de chair, le ventre gros, les cuisses puissantes, les jambes grasses, le front rond, les yeux fixes ou égarés ».

» Un homme fou & méchant aura les cheveux ru-
 » des, la tête petite & mal formée, les oreilles
 » grandes & pendantes, le col long, les yeux secs
 » & obscurs, petits & enfoncés, ou enflés comme ceux
 » d'un homme ivre qui vient de dormir, avec le
 » regard fixe & le menton fort grand ou fort court,
 » la bouche grande, le dos un peu courbé, le ven-
 » tre gros, les cuisses & les extrêmités des pieds &
 » des mains dures & pleines de chair, le teint pâle,
 » & néanmoins rouge au milieu des joues ».

» Toutes ces remarques sont des observations gé-
 » nérales : on peut en faire encore d'autres particulières,
 » afin de représenter deux méchants hommes qui ne
 » se ressembleront pas, & qui auront cependant tous
 » deux des signes de méchanceté. C'est ainsi que Ra-
 » phaël & Léonard de Vinci ont peint différemment
 » le traître Judas, dans les tableaux qu'ils ont faits
 » de la Cene, l'un aux loges du Vatican & l'autre
 » à Milan ; car bien que ces deux signes n'aient au-
 » cune ressemblance, on y voit néanmoins tous les
 » signes d'un méchant esprit. » (L)

PIERRE (subst. fem.) Sébastien de Venise, qu'on
 nomme plus communément Frà Bastian del piombo,
 n'avoit pas une manière d'opérer assez facile pour
 réussir dans le genre de la fresque qui exige une
 manœuvre très-expéditive. Il voulut y suppléer par
 la peinture à l'huile sur la *Pierre* ; mais il s'aperçut
 que les peintures en ce genre, faites par les premiers
 peintres qui avoient travaillé à l'huile en Italie,
 avoient d'abord poussé au noir, & s'étoient effacées
 en peu de temps. Il imagina, pour obvier à cet in-

convénient, une composition de poix & de mastic fondus & mêlés ensemble, & il en fit enduire avec de la chaux vive les murs qu'il se propofoit de peindre. Par ce moyen, les ouvrages n'étoient point attaqués par l'humidité, & confervoient le premier éclat de leurs couleurs. Il employa ce procédé pour travailler fur les *pierres* les plus dures.

Le même artiste imagina de peindre fur des *pierres* de diverfes couleurs, & les couleurs même de ces *pierres* fervoient de fond à fa peinture. Cette nouvelle manière eût beaucoup de partifans, & ce fut pour affurer la durée aux ouvrages en ce genre qu'on lui demandoit, qu'il inventa l'enduit dont nous venons de parler. (L)

PIERRES FINES. Elles appartiennent à l'art quand, par l'industrie des graveurs, elles ont ajouté une valeur nouvelle à celle qu'elles avoient par elles-mêmes. On grave en creux & en relief fur la plupart des *pierres précieufes*, fans même en excepter le diamant.

PIERRES GRAVÉES. On doit préfumer que les Egyptiens qui gravoient avec tant de facilité fur des matières auffi dures que font le Granite, le Basalte, & tous les autres marbres des carrières de l'Egypte, n'ignorèrent pas long-temps l'art de graver en creux fur les métaux, & fingulièrement en petit fur les *pierres fines* & fur les *pierres précieufes*. Moyfe, *exod.* c. 25. v. 30, & c. 39. v. 6. 14, parle avec éloge de Befeléel, de la tribu de Juda, qui grava les noms des douze tribus fur les différentes *pierres précieufes* dont

étoient enrichis l'éphod & le rational du grand prêtre.

On ne peut contester que l'art de la gravure sur les *pierres fines*, qui avoit pris naissance dans l'Orient, n'y ait été toujours cultivé depuis sans interruption, moins pour satisfaire à un vain appareil de luxe, que par la nécessité où se trouvoient les peuples de ces pays-là d'avoir des cachets : car aucun écrit, aucun acte n'y étoient tenus pour légitimes & pour authentiques, qu'autant qu'ils étoient revêtus du sceau de la personne qui les avoit dictés. C'est ce qui est dit positivement dans le livre d'Esther, c. 3. v. 10, c. 8. v. 8, & les auteurs ont décrit l'anneau de Gigés, *Plat. in polit.* & celui de Darius. Enfin qu'on ouvre Daniel, c. 6. v. 17, que l'on consulte Herodote, l. 1. on y verra qu'à Babylone les grands avoient chacun leur cachet particulier.

Les Egyptiens & les principales nations de l'Asie conservèrent toujours leur attachement pour les *pierres gravées*. On fait que Mithridate en avoit fait une collection singulière, comme le dit Pline, l. 37, c. 17 & lorsque Lucullus, ce Romain si célèbre par sa magnificence & par ses richesses, aborde à Alexandrie, Ptolemée uniquement occupé du soin de lui plaire, ne trouve rien dans son empire de plus précieux à lui offrir, qu'une émeraude montée en or, sur laquelle le portrait de ce prince Egyptien étoit gravé. Celui de Bacchus l'étoit sur la bague de Cléopâtre.

Le commerce maritime des Etrusques les ayant liés avec les Egyptiens, les Phéniciens & quelques autres peuples de l'Orient, ils apprirent les mêmes arts & les mêmes sciences que ces nations professoient,

& ils les apportèrent en Italie. Ce n'est guère que le commerce qui forme, en quelque façon, de différens peuples, une seule nation. Les Etrusques commencèrent donc à se familiariser avec les arts, heureux fruits de la paix & de l'abondance : ils cultivèrent la sculpture, la peinture, l'architecture, & ils ne montrèrent pas moins de talent pour la gravure sur les *pierres fines*.

Le commencement des arts ne fut pas différent en Grece de ce qu'il avoit été en Etrurie. Ce furent encore les Egyptiens qui mirent les instrumens des arts entre les mains des Grecs, en même temps qu'ils diçoient à Platon les principes de la sagesse qu'il étoit venu puiser chez eux, & qu'ils permettoient aux législateurs Grecs de transcrire leurs loix pour les établir ensuite dans leur pays.

Cette nation, tout ingénieuse qu'elle étoit, demeura dans l'ignorance de la gravure jusqu'à Dédale qui le premier fut animer la sculpture en donnant du mouvement à ses figures. Il vivoit avant le temps de la guerre de Troie, environ douze cents quarante ans avant J. C. Ce ne fut cependant que dans le siècle d'Alexandre, que les progrès des arts parurent en Grece dans tout leur éclat. Alors se montrèrent les Appelle, les Lyfippe, les Pyrgotele, qui partageant les faveurs & les bienfaits de cet illustre conquérant, disputèrent à qui le représenteroit avec plus de grace & de dignité. Le premier y employa son pinceau avec le succès que personne n'ignore, & Lyfippe ayant été choisi pour former en bronze le buste de ce prince, Pyrgotele fut seul jugé digne de le graver.

La nature ne produit point des hommes si rares,

sans leur donner pour émules d'autres hommes de génie : ainsi l'on vit se répandre par toute la Grece une multitude d'excellens artistes, & pour me renfermer dans mon sujet, il y eut dans toutes les villes des graveurs d'un mérite distingué. L'art de la gravure en *pierres fines* eut, entre les mains des Grecs, les succès que promettent les travaux assidus & multipliés. Il ne fallut plus chercher de bons graveurs hors de chez eux, & ces peuples se maintinrent dans cette supériorité. Cronius, Apollonide, Dioscoride, Solon, Hyllus, & beaucoup d'autres dont les noms sont consacrés sur leurs gravures, se rendirent très-célèbres dans cette profession. En un mot, on ne trouve guere, sur les belles pierres gravées, d'autres noms que des noms Grecs.

Les Romains ne prirent du goût pour les beaux arts que lorsque, ayant pénétré dans la Grece & l'Asie, ils eurent été témoins de la haute estime qu'on y faisoit des grands artistes dans les arts libéraux, ainsi que de leurs productions. Alors ils se livrerent à la recherche des belles choses, & ne mettant point de bornes à la curiosité des pierres gravées, non-seulement ils en dépouillerent la Grece, mais ils attirèrent encore à Rome, pour en graver de nouvelles, les Dioscoride, les Solon & d'autres artistes aussi distingués. On para les statues des dieux de ces sortes d'ornemens, on en monta des bagues à l'usage de toutes les conditions, &, qui pourroit le croire ? il se rencontra des voluptueux assez délicats, pour ne pouvoir soutenir pendant l'été le poids de ces sortes de bagues. Juven. sat. 1. v. 28. Il fallut en faire de plus légères & de plus épaisses pour les différentes saisons.

Quand

Quand les personnes moins riches n'avoient pas le moyen de se procurer une *Pierre fine* , ils faisoient seulement monter sur leurs anneaux un morceau de verre colorié, gravé ou moulé sur quelque belle gravure : & l'on voit aujourd'hui, dans plusieurs cabinets, de ces verres antiques, dont quelques uns tiennent lieu d'excellentes gravures antiques que l'on n'a plus.

Leurs anneaux, leurs bagues, leurs pierres gravées servoient à cacheter ce qu'ils avoient de plus cher & de plus précieux ; en particulier leurs lettres ou leurs tablettes. Cette coutume a passé de siècle en siècle, & est venue jusqu'à nos jours, sans avoir souffert presque aucune variation. Elle subsiste encore dans toute l'Europe & jusques chez les Orientaux ; & c'est ce qui a mis ces derniers peuples, si peu curieux d'ailleurs de cultiver les arts, dans la nécessité d'exercer celui de la gravure en creux sur les *pierres fines* , afin d'avoir des cachets à leur usage.

Comme tous les citoyens, au moins les chefs de chaque famille, devoient posséder un anneau en propre, il n'étoit pas permis à un graveur de faire en même temps le même cachet pour deux personnes différentes. L'histoire nous a décrit les sujets de plusieurs de ces cachets. Jules - César avoit fait graver sur le sien l'image de Vénus armée d'un dard ; gravure dont les copies se sont multipliées à l'infini. Le célèbre Dioscoride avoit gravé celui d'Auguste. Le cachet de Pompée représentoit un Lion tenant une épée. Apollon & Marsias étoient exprimés sur le cachet de Néron. Scipion l'Africain fit représenter sur le sien, le portrait de Syphax qu'il avoit vaincu.

Les premiers Chrétiens qui vivoient confondus avec les Grecs & les Romains, avoient pour signe de reconnoissance des cachets sur lesquels étoient gravés le monogramme de Jésus-Christ, une colombe, un poisson, une ancre, une lyre, la nacelle de Saint-Pierre, & d'autres pareils symboles.

Le luxe & la molesse asiatique, qui s'accrurent chez les Romains avec leurs conquêtes, ne mirent plus de bornes au nombre & aux usages des *pierres gravées*. Ils crurent en devoir enrichir leurs vêtemens & en relever ainsi la magnificence. Les dames Romaines les firent passer dans leur coëffure; les bracelets, les agrafes, les ceintures, le bord des robes en furent parfemés, & souvent avec profusion. L'empereur Eliogabale porta cet excès si loin, qu'il faisoit mettre sur sa chaussure des *pierres gravées* d'un prix inestimable, & qu'il ne vouloit plus revoir celles qui lui avoient une fois servi. *Lamprid. in vita Eliogab. c. 23.*

Il y avoit sans doute des *pierres gravées* faites uniquement pour la parure, & l'on peut regarder comme telles ces émeraudes, ces saphirs, ces topases, ces améthystes, ces grenats, & généralement toutes ces autres pierres précieuses de couleur, sur la surface desquelles sont des gravures en creux, mais dont la superficie, au lieu d'être plate, est convexe & fait appeller la pierre un *cabochon*. Il faut encore ranger dans cette classe toutes ces *pierres gravées* qui passent une certaine grandeur, & qui, n'ayant jamais été portées en bagues, ne paroissent avoir été travaillées que pour l'ornement, ou pour satisfaire la curiosité de quelques personnes de goût. Il n'est pas douteux

que les *pierres gravées* en relief, ou ce que nous nommons des *camées*, n'entraissent aussi dans les ajustemens dont elles étoient propres à relever les richesses & l'éclat.

Le christianisme s'étant établi sur les ruines du Paganisme, l'univers changea de face & présenta un spectacle nouveau. Les anciennes pratiques furent la plupart abandonnées, & l'on cessa par conséquent d'employer les pierres gravées à une partie des usages auxquels on les avoit fait servir jusqu'alors. Elles ne servirent plus qu'à cacheter. Mais quand la barbarie vint à inonder toute l'Europe, l'on ne cacheta plus avec les *pierres gravées* : on se soucia encore moins de les porter en bagues; on étoit trop loin d'en connoître le prix. Elles se dissipèrent; plusieurs rentrèrent dans le sein de la terre pour reparoître dans un siècle plus éclairé & plus digne de les posséder : d'autres furent employées à orner des châffes, & à divers ouvrages d'orfèvrerie à l'usage des églises; car c'étoit le goût dominant : c'étoit à qui feroit le plus de dépenses en reliquaires, & à qui en enrichiroit les autels d'un plus grand nombre. Plusieurs de ces anciennes gravures inestimables, plusieurs de ces précieux camées que les empereurs d'Orient avoient emportés de Rome, ne sortirent du lieu où ils avoient été transférés, & ne repassèrent dans l'Occident, que pour venir y occuper des places dans les chapelles, & y tenir rang avec les reliques. Les Vénitiens en remplirent le fameux trésor de l'église de Saint-Marc, & les François en apportèrent plusieurs en France durant les croisades. Depuis très-longtemps, la belle tête de Julie, fille de Titus, & plusieurs gravures représentant des

objets profanes, sont confondues avec les reliques dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denys.

On ne peut sans doute excuser un si grand fond d'ignorance de ces siècles barbares, & c'est cependant à ce défaut de lumières que nous sommes redevables de la conservation d'une infinité de précieux morceaux de gravures antiques, qui autrement auroient couru le risque de ne pas arriver jusqu'à nous. Car enfin si ceux qui vivoient dans ces siècles barbares eussent été plus éclairés, le même zèle de religion qui leur faisoit rechercher toutes sortes de pierres gravées pour en parer les autels & les reliques, leur eût fait rejeter toutes celles qui avoient rapport au Paganisme, & les eût peut-être engagés à les détruire.

On sent combien cette perte eût été grande, quand on réfléchit sur l'utilité qu'on peut retirer des *pierres gravées*. Je ne parle pas des prétendues vertus occultes qu'on leur a attribuées; ce n'est pas ici le lieu de s'arrêter à ces folles idées: je ne prétends pas non plus relever ici le prix & la beauté de la matière: mais je parle d'abord du plaisir que fournit à l'esprit le travail que l'art y fait mettre. Ces précieux restes d'antiquité sont la source d'une infinité de connoissances; ils perfectionnent le goût, & meublent l'imagination des idées les plus nobles & les plus magnifiques. C'est de deux *pierres gravées* antiques, qu'Annibal Carrache a emprunté les pensées de deux de ses plus beaux tableaux du cabinet du palais Farnese à Rome. L'Hercule qui porte le ciel est une imitation d'une gravure antique qui est chez le roi.

Quoique les *pierres gravées* ne soient pas des ou-

Trages aussi sublimes que les admirables productions des anciens sculpteurs, elles ont cependant quelque avantage sur les bas-reliefs, & sur les statues. Ces avantages naissent de la matière même des *pierres gravées* & de la nature du travail. Comme cette matière est très-dure, & que le travail est enfoncé, (il n'est ici question que des gravures en creux) l'ouvrage est à l'abri de s'user par le frottement, & se trouve en même temps garanti d'un nombre infini d'autres accidens que les grands morceaux de sculpture en marbre n'ont que trop souvent éprouvés.

Comme il n'est rien de si satisfaisant que d'avoir des portraits fidèles des hommes illustres de la Grece & de Rome, c'est encore dans les *pierres gravées* qu'on peut les trouver; c'est où l'on peut s'assurer avec le plus de certitude, de la vérité de la ressemblance. Aucun trait n'y a été altéré par la vétusté; rien n'y a été émouffé par le frottement comme dans les médailles & dans les marbres. Il est encore consolant de pouvoir imaginer que ces statues & ces groupes qui furent autrefois l'admiration d'Athènes & de Rome, & qui sont l'objet de nos justes regrets, se retrouvent sur les *pierres gravées*. Ce n'est point ici une vaine conjecture; on a sur des *pierres gravées* indubitablement antiques, la représentation de plusieurs belles statues Grecques qui subsistent encore. Sans sortir du cabinet du roi de France, on y peut voir, sur des cornalines, la statue de l'Hercule Farnèse, un des chevaux de Monte-Cavallo, & le groupe de Laocoon.

Indépendamment de tous les avantages qu'on vient d'attribuer aux *pierres gravées*, elles en ont encore

un de commun avec les autres monumens de l'antiquité; c'est de servir à éclairer plusieurs points importants de la mythologie, de l'histoire & des coutumes anciennes. S'il étoit possible de rassembler en un seul corps toutes les *pierres gravées* qui sont éparées de côté & d'autre, on pourroit se flater d'y avoir une suite assez complète de portraits des grands hommes, & de divinités du Paganisme, presque toutes caractérisées par des attributs singuliers qui ont rapport à leur culte. Combien n'y verroit-on pas de différens sacrifices? Combien de sortes de fêtes, de jeux & de spectacles qui sont encore plus intéressans, lorsque les anciens auteurs nous mettent en état de les entendre par les descriptions qu'ils en ont laissées?

Cette belle *Pierre gravée* du cabinet de feu S. A. S. MADAME, où est représenté Thésée levant la pierre sous laquelle étoient cachées les preuves de sa naissance; cette autre du cabinet du roi, où Jugurtha prisonnier est livré à Sylla, ne deviennent elles pas des monumens curieux, par cela même qu'elles donnent une nouvelle force au témoignage de Plutarque, qui a rapporté ces circonstances de la vie de ces deux grands capitaines (Vie de Thésée & de Marius)

Il faut pourtant avouer que, de cette abondance de matière, résulteroit la difficulté insurmontable de donner des explications de la plus grande partie de ces *pierres gravées*. Mais quoiqué ces sortes d'explications ne soient pas susceptibles de certitude, quoique nous n'ayons souvent que des conjectures sur ces sortes de monumens que nous possédons, cependant ces conjectures même conduisent quelquefois à des éclaircissemens également utiles & curieux.

La chute de l'empire Romain entraîna celle des beaux arts. Ils furent négligés pendant très-long-temps, ou du moins ils furent exercés par des ouvriers qui ne connoissoient que le pur mécanisme de leur profession, & ils ne se relevèrent que vers le milieu du quinzième siècle. La peinture & la sculpture reparurent alors en Italie dans leur premier lustre, & l'on recommença d'y graver avec goût tant en creux qu'en relief. Le célèbre Laurent de Médicis, surnommé le magnifique & le père des lettres, fut le principal & le plus ardent promoteur de ce renouvellement de la gravure sur les *pierres fines*. Comme il avoit un amour singulier pour tout ce qui portoit le nom d'*antique*, outre les anciens manuscrits, les bronzes & les marbres, il avoit encore fait un précieux assemblage de *pierres gravées* qu'il avoit tirées de la Grece & de l'Asie, ou qu'il avoit recueillies dans son propre pays. La vue de ces belles choses, qu'il possédoit autant pour avoir le plaisir de les communiquer que pour en jouir, anima quelques artistes qui se consacrèrent à la gravure. Lui-même, pour augmenter l'émulation, leur distribua des ouvrages. Le nom de ce grand protecteur des arts se lit sur plusieurs pierres qu'il fit graver ou qui lui ont appartenu.

Alors parut à Florence Jean, qu'on surnomma *delle Corniuolle*, parce qu'il réussissoit à graver en creux sur des cornalines; & l'on vit à Milan Dominique, appelé *de' Camei*, parce qu'il fit de fort beaux camées. Ces habiles gens formèrent des élèves, & eurent bientôt quantité d'imitateurs. Le Vasari en nomme plusieurs, entre lesquels je me contenterai

de nommer ceux qui ont mérité une plus grande réputation : Jean Bernardi de Castel-Bolognese, Matteo del Nasaro; ce dernier passa une grande partie de sa vie en France au service de François I : Jean-Jacques Caraglio de Vérone, qui n'a pas moins réüssi dans la gravure des estampes : Valerio Belli de Vicence, plus connu sous le nom de Valerio Vicentini; Louis Anichini, & Alexandre Cesari, surnommé le Grec. Les curieux conservent dans leurs cabinets des ouvrages de ces graveurs modernes, & ce n'est pas sans raison qu'ils en admirent la beauté du travail. Qu'on n'y cherche pas cependant ni cette première finesse de pensée, ni cette extrême précision de dessin, qui constituent le caractère du bel antique : tout ce qu'ils ont fait de plus beau n'est que bien médiocre, mis en parallèle avec les excellentes productions de la Grèce.

De la matière sur laquelle on grave.

Les anciens graveurs qui, en cela, ont été suivis par tous les modernes, paroissent n'avoir excepté aucune des pierres fines, ni même des pierres précieuses, pour en faire la matière de leurs travaux, à moins que ces pierres ne se soient trouvées si recommandables par elles-mêmes, que ç'eût été les dégrader en quelque sorte que de les charger d'un travail étranger, & de vouloir leur ajouter un nouveau prix : on a encore aujourd'hui les mêmes égards pour de semblables pierres. Du reste, on rencontre tous les jours des gravures sur des améthystes, des saphirs, des topases, des chrysolithes, des péridots, des hyacinthes & des

grenats. On en voit sur des berylles ou aigues-marines, des primes d'émeraudes & d'améthystes, des turquoises, des malachites, des cornalines, des chalcédoines & des agates. Les jaspes rouges, jaunes, verts & de diverses autres couleurs, & en particulier les jaspes sanguins, le jade, des cailloux singuliers, des morceaux de lapis ou lyanée, & des tables de crystal de roche ont aussi servi de matière pour la gravure, même d'assez belles émeraudes & des rubis y ont servi. Mais de toutes les *pierres fines*, celles qu'on a toujours employées plus volontiers pour la gravure en creux, sont les agates & les cornalines ou sardoines, tandis que les différentes espèces d'agates-onix semblent avoir été réservées pour les reliefs.

C'est à la variété des couleurs dont la nature a embelli les agates, que nous devons ces beaux camées dont les teintes variées sembleroient être l'ouvrage du pinceau, & qui presque tous sont des productions de nos graveurs modernes.

Ne passons pas ici sous silence des gravures singulières, & qui peuvent marcher à la suite des *pierres gravées*. Ce sont des agates, ou d'autres *pierres fines*, sur lesquelles des têtes ou des figures de bas-relief, ciselées en or, ont été rapportées & incrustées, de façon qu'à la différence près de la matière, elles font presque le même effet que les véritables camées. On en voit une à Florence en qui tout est fini, & qui a appartenu à Péleatrice Palatine, Anne-Marie-Louise de Médicis. Cette belle gravure doit se trouver dans le cabinet du Grand - Duc : c'est peut-être un Apollon vainqueur du serpent Python : il y en a une représentation dans le *Musæum Florentinum*,

r. 1. tab. 66. n°. 1. Un Italien, en 1749, a distribué à Paris plusieurs *pierres* semblablement incrustées; & comme il en avoit un nombre remarquable, & qu'elles étoient trop bien conservées pour n'être pas suspectes, les connoisseurs sont persuadés que c'étoient des pièces modernes.

Le diamant, la seule *pierre* précieuse sur laquelle on n'avoit pas encore essayé de graver, l'a été dans ces derniers siècles. Il est vrai que le Vénitien André Cornaro annonça, en 1723, une tête de Néron gravée en creux sur un diamant, & pour relever le prix de cette gravure, qu'il estimoit douze mille séquins, il assuroit qu'elle étoit antique. Mais on ne peut guère douter du contraire, & peut-être son diamant étoit-il un ouvrage de Constanzi, qui a travaillé longtems à Rome avec distinction. Lorsque Clément Birague, Milanois, que Philippe II avoit attiré en Espagne, & qui se trouvoit à Madrid en 1564, fit l'essai de graver sur le diamant, personne n'avoit encore tenté la même opération. Cet illustre artiste y grava, pour l'infortuné Don Carlos, le portrait de ce jeune Prince, & sur son cachet, qui étoit un autre diamant, il mit les armes de la monarchie espagnole. On a fait voir à Paris un diamant où étoient gravées, ou plutôt égratignées, les armes de France. On dit qu'il y en a un semblable dans le trésor de la Reine de Hongrie à Vienne, & que le cachet du feu Roi de Prusse (Frédéric-Guillaume I, mort en 1740), étoit pareillement gravé sur un diamant. Au reste, ces gravures ne peuvent être ni bien profondes, ni fort arrêtées, ni faites sur des diamans parfaits. Ajoutez que souvent on

môtre des gravures qu'on dit être faites sur des diamans, & qui ne le font réellement que sur des saphirs blancs.

De la distinction des pierres antiques d'avec les modernes.

Comme il regne beaucoup de ruses, de fraudes & de stratagèmes pour tromper au sujet des *pierres gravées*, on demande s'il y a des moyens de distinguer l'antique du moderne, les originaux des copies. Quelques curieux se sont fait là-dessus des règles qui, tout incertaines qu'elles sont, méritent cependant d'être rapportées.

Ils commencent par examiner l'espèce de la *Pierre* ; si cette *Pierre* est orientale, parfaite dans sa qualité, si c'est quelque *Pierre fine* dont la carrière soit perdue, telles que sont, par exemple, les cornalines de la vieille roche ; si le poli en est très-beau, bien égal, & bien luisant, c'est selon eux des preuves de l'antiquité d'une gravure. Il est certain que l'examen de la qualité d'une *Pierre gravée* & de son beau poli ne sont point des choses indifférentes ; mais on a vu plus d'une fois nos graveurs effacer d'anciennes mauvaises gravures, retoucher des antiques, apporter dans le poliment une grande dextérité pour mieux tromper les connoisseurs. D'ailleurs, ce seroit peut-être une preuve encore plus certaine de l'antiquité d'une *Pierre gravée*, si la surface extérieure en étoit dépolie par le frottement ; car les anciens gravoient

pour l'usage , & toute pierre qui a servi doit s'en ressentir (1).

Les curieux croient encore reconnoître certainement si les inscriptions gravées en creux sur les *pierres* sont vraies ou supposées , & cela par la régularité & la proportion des lettres & par la finesse des jambes ; mais il n'y a guère de certitude dans ces sortes d'observations. Tout graveur qui voudra s'en donner la peine , & qui aura une main adroite , parviendra à tracer des lettres qui imiteront si bien celles des anciens , même celles qui sont formées par des points , que les plus fins connoisseurs prendront le change ; & ce stratagème , conçu en Italie pour se jouer de certains curieux nourris dans la prévention , n'a que trop bien réussi. Ils ont corrompu jusques aux *pierres gravées* réellement antiques , en y mettant de fausses inscriptions , & c'est ce qu'ils exécutent avec d'autant plus de sécurité , qu'il leur est plus facile alors d'en imposer. Qui pourra donc assurer que plusieurs de ces noms d'artistes qui se lisent sur les *pierres gravées* , & même auprès de fort belles gravures , n'y auront pas été ajoutés dans des siècles postérieurs , surtout depuis que Gori a fait observer que le nom de Cléomenes écrit en grec , qu'on voit sur le socle de la Vénus de médicis , est une inscription postiche ?

Il n'est pas non plus difficile d'ajouter sur les

[1] Ce moyen de connoître l'antiquité d'une *pierre* ne peut être admis. La dureté des *pierres fines* en garantit le poli contre un fort long usage. C'est ce qui est prouvé par celles qui sont certainement antiques , qui probablement ont servi , qui ont été ensuite perdues sous la terre , & qui ont même éprouvé des accidens.

pierres gravées ; de ces cercles & de ces bordures en forme de cordons qui , suivant le sentiment de Gori , caractérisent les *pierres étrusques* , & font un signe certain pour les reconnoître.

D'autres curieux prétendent que les anciens n'ont jamais gravé que sur des *pierres* de figure ronde ou ovale ; & lorsqu'on leur en montre quelques-unes d'une autre forme , telles que sont des *pierres* carrées ou à pans , ils ne balancent pas à dire que la gravure en est moderne , ce qui n'est pas toujours vrai.

Quelques négligences qui se seroient glissées dans des parties accessoires au milieu des plus grandes beautés , ne doivent pas non plus faire juger qu'une gravure n'est pas antique (2) : on en devroit peut-être conclure tout le contraire , d'autant que les gravures modernes sont également soignées dans toutes les parties , au lieu que celles des anciens ont assez souvent le défaut qu'on vient de remarquer. On en peut citer , pour exemple , l'enlèvement du Palladium , gravé par Dioscoride : le Diomede qui est la maîtresse figure , réunit toutes les perfections , tandis que le reste est d'un travail si peu soigné , qu'à peine seroit-il avoué par des ouvriers médiocres. Cet habile artiste auroit-il prétendu relever l'excellence de sa production par ce contraste , ou auroit-il craint que l'œil s'arrêtant sur des objets étrangers , ne se portât pas assez entièrement sur la principale figure ?

(2) C'est même un jugement qu'on ne devroit pas porter quand tout l'ouvrage seroit mauvais , car il y a de fort mauvaises antiques dans tous les genres : mais on peut encore les reconnoître par le travail , par le style , par le caractère d'école.

Mais une *Pierre gravée* qui seroit enchâssée dans son ancienne monture ; une autre qu'on sauroit , à n'en pouvoir douter , avoir été trouvée depuis peu à l'ouverture d'un tombeau , ou sous d'anciens décombres qui n'auroient jamais été fouillés , mériteroit d'être reçue pour antique. Il paroît aussi qu'on ne devoit pas moins estimer une *Pierre gravée* qui nous viendroit de ces pays où les arts ne se sont pas relevés depuis leur chute : par exemple des *pierres gravées* qui sont tirées & apportées du levant ne sont pas susceptibles d'altération par le défaut d'ouvriers , comme le sont celles qu'on découvre en Europe : enfin , outre la certitude de l'antiquité pour la *Pierre gravée* , il faut encore qu'elle soit réellement belle pour mériter l'estime des curieux. Concluons donc que la connoissance du dessin , jointe à celle des styles & du travail , est le seul moyen de se former le goût , & de devenir un bon juge dans les arts , & en particulier dans la connoissance de mérite des *pierres gravées* , tant antiques que modernes.

Des célèbres graveurs en pierres fines.

Il semble qu'il manque quelque chose à l'histoire des arts , si elle ne marche accompagnée de celle des artistes qui s'y sont distingués. C'est ce qui a engagé Vasari , Vettori & Mariette à écrire la vie de ces célèbres artistes. Il nous suffira d'indiquer les noms des principaux parmi ceux qui ont paru depuis la renaissance des arts.

Tout le monde fait que la chute du bon goût

suivit de près celle de l'empire romain (1) : des ouvriers grossiers & ignorans prirent la place des grands maîtres , & semblèrent ne plus travailler que pour accélérer la ruine des arts. Cependant dans le temps même qu'ils s'éloignoient à si grands pas de la perfection, ils se rendoient, sans qu'on y prît garde, utiles & même nécessaires à la postérité. En continuant d'opérer, bien ou mal, ils perpétuoient les pratiques manuelles des anciens : pratiques dont la perte étoit sans cela inévitable , & qui n'auroient peut-être pu se retrouver. Il est donc heureux que l'art de la gravure en *pierres fines* n'ait souffert aucune interruption, & qu'il y ait eu une succession suivie de graveurs qui se soient instruits les uns les autres, & qui se soient mis, pour ainsi dire, à la main les outils sans lesquels cet art ne pourroit se pratiquer.

Ceux d'entr'eux qui abandonnèrent la Grece dans le quinzième siècle , & qui vinrent chercher un asyle en Italie, pour se soustraire à la tyrannie des Turcs, leurs nouveaux maîtres, y firent paroître, pour la première fois, quelques ouvrages qui, un peu moins informes que les gravures qui s'y faisoient journellement, servirent de prélude au renouvellement des arts qui se préparoit. Les pontificats de Martin V & de Paul II furent les témoins de ces premiers essais. Mais

(1) Pour parler plus exactement, il faudroit dire de la *république romaine*, quoiqu'il y ait eu encore des artistes habiles du temps des empereurs. On reconnoît même généralement que, dans les derniers siècles de la république, les arts avoient dégénéré de l'ancienne splendeur qu'ils avoient eue dans les beaux siècles de la Grèce.

Laurent de Médicis , le plus illustre protecteur que les arts ayent rencontré , fut le principal moteur du grand changement qu'éprouva celui de la gravure. Sa passion pour les *pierres gravées* & pour les *camées* lui fit rechercher , ainsi que jo l'ai déjà remarqué , les meilleurs graveurs : il les rassembla auprès de sa personne , il leur distribua des ouvrages , il les anima par ses bienfaits , & l'art de la gravure en *pierres fines* reprit une nouvelle vie.

Jean delle Corniuole fut regardé comme le restaurateur de la gravure en creux des *pierres fines* , & *Dominique de' Cameli* de la gravure en relief. Ces deux artistes furent bientôt surpassés par *Pierre-Marie de Pescia* , & par *Michelinó*. L'art de la gravure en *pierres fines* s'étendit rapidement dans toutes les parties de l'Italie. Cependant il étoit réservé à *Jean Bernardi* , né à Castel-Bolognese , ville de la Romagne , d'enseigner aux graveurs modernes à se rendre de dignes imitateurs des graveurs antiques. Entr'autres ouvrages de ce célèbre artiste , on vante beaucoup son Titius auquel un vautour déchire le cœur , gravé d'après le dessin de Michel-Ange ; comblé d'honneurs & de biens , il expira en 1555. Dans ce temps-là , François I avoit attiré en France le fameux *Mathieu del Nasaro* , qui s'occupa à former parmi nous des élèves qui fussent en état de perpétuer dans le royaume l'art qu'il y avoit fait connoître.

Pendant le même temps , *Luigi Anichini* , & surtout *Alexandre Cesari* , surnommé *le Grec* , gravoient à Rome avec éclat toutes sortes de sujets sur des *pierres fines*. Le chef-d'œuvre de ce dernier est un *camée* représentant la tête de Phocion l'Athénien ,
Jacques

Jacques de Trezzo embelliissoit alors l'Escorial par ses ouvrages en ce genre.

Quand l'empereur Rodolphe II monta sur le trône, il protégea les arts, fit fleurir celui de la gravure en Allemagne dans le dix-septième siècle, & employa particulièrement *Gaspard Léeman* & *Miseroni* : mais aucun de ces graveurs n'a pu soutenir le parallèle du *Coldoré* qui fleurissoit en France vers la fin du seizième siècle, & qui a vécu jusques sous le regne de Louis XIII. Cependant, parmi les graveurs François, personne n'a mérité cette brillante réputation dont *Flavius Sirlot* a joui dans Rome jusqu'à sa mort, arrivée le 15 Août 1737. On ne connoît aucun graveur moderne qui l'égale pour la finesse de la touche. Il nous a donné, sur des *pierres fines*, des représentations en petit des plus belles statues antiques qui sont à Rome; le groupe du Laocoon est son chef-d'œuvre.

Celui qui se distinguoit dernièrement le plus dans cette ville, est le chevalier *Charles Constanzi*; il a gravé sur des diamans, pour le roi de Portugal, une Leda & une tête d'Antinoüs (1).

Je n'ai point parlé des graveurs qu'a produit l'Angleterre, parce que la plupart sont demeurés fort au-dessous du médiocre; il faut pourtant excepter *Charles-Chrétien Reifsen*, qui a mérité une des premières places entre les graveurs en creux sur *pierres fines*, & qui a eu pour élève un nommé Claus, mort

(1) A présent M. Pikler jouit à Rome d'une grande réputation pour la gravure des caillées.

en 1739; ensuite *Smart*, & enfin *Scaton* qui étoit de nos jours le premier graveur de Londres.

Mais nous avons lieu de regretter un de nos graveurs François mort en 1746, & qui faisoit honneur à la nation : je parle de *François-Julien Barrier*, graveur ordinaire du roi en *pierres fines*, homme de goût, né industrieux, & qui a fait, en l'un & l'autre genre de gravure, des ouvrages qui ont assuré sa réputation : il ne lui manquoit qu'une plus parfaite connoissance du dessin.

M. *Jacques Guay* qui lui a succédé, ne doit pas craindre d'essuyer un pareil reproche : il dessine bien & modele de même. Il a visité toute l'Italie pour se perfectionner, & a retiré de grands fruits de ses voyages. Il a jetté beaucoup d'esprit sur une cornaline où il a exprimé, en petit, d'après le dessin de *Bouchardon*, le triomphe de *Fontenoy*.

Pratique de la gravure en pierres fines.

Quand on examine avec attention ce que *Pline* a dit de la manière de graver sur les *pierres précieuses*, on demeure pleinement convaincu que les anciens n'ont pas connu d'autres méthodes que celles qui se pratiquent aujourd'hui. Ils ont dû se servir comme nous du touret, & de ces outils d'acier ou de cuivre qu'on nomme scies & bouterolles ; & dans l'occasion, ils ont pareillement employé la pointe du diamant. Le témoignage de *Pline* est formel, l. 37. c. 4. & 13. (On trouvera les détails sur la manière de graver en *pierres fines* dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts.)

Des pierres gravées factices.

L'extrême rareté des *pierres précieuses*, & le vif empressement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne permettant qu'aux personnes riches d'en avoir, firent imaginer des moyens pour satisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins possédés du desir de paroître. On employa le verre, on le travailla, on lui allia divers métaux, & en le faisant passer par différens degrés de feu, il n'y eut presque aucune *Pierre précieuse* dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. On a retrouvé ce secret dans le quinzième siècle, & on est rentré en possession de faire de ces pâtes ou *pierres factices* que quelques-uns appellent des compositions. (On doit aux *pierres factices* des anciens sur lesquelles étoient répétés des sujets gravés en *pierres fines*, la conservation de plusieurs de ces sujets dont les *pierres fines* ont été perdues. Abstraction faite de la valeur de la matière, qui est peu considérée par les amateurs de l'art antique, les *pierres factices* sont aussi précieuses que les *pierres fines*, puisqu'elles portent l'empreinte fidelle de la composition, & qu'elles l'emportent, par conséquent, sur la copie la plus parfaite.)

Des auteurs sur les pierres gravées.

Entre un si grand nombre d'auteurs qui, depuis Pline jusqu'à nous, ont traité des *pierres gravées*, nous ne nous proposons ici que de nommer les principaux.

Les curieux peuvent recourir à la partie si intéressante du livre de *M. Mariette* qui concerne la bibliothèque dactylographique : une matière si sèche a pris entre ses mains des grâces & des ornemens qu'on ne trouve point ailleurs.

On connoît assez, sur les anneaux des anciens, les ouvrages de *Kitochius*, de *Longus*, de *Kirchman*, de *Kornman*, de *Licetti* : ils ont tous été réimprimés ensemble à Leyde en 1672. Le livre de *Licetti*, imprimé à Udine en 1645, in-4°, n'est à la vérité qu'une misérable compilation, & ne peut être lu sans dégoût ; mais en échange, on fera fort content de celui de *Cazalius* sur les anneaux & leurs usages.

Antoine le Pois a donné un discours sur les médailles & gravures antiques, Paris 1579, in-4°. avec figures, livre très curieux, très-bien imprimé, & d'un auteur qui a le premier rompu la glace sur cette matière. Ce livre estimé n'est pas fort commun ; mais il faut prendre garde s'il se trouve à la page 126 une figure du Dieu des jardins qui en a été arrachée dans plusieurs exemplaires.

Baudelot de Dorival a mis au jour un livre de *l'utilité des voyages*. Paris 1686, 2. vol. in-12, avec figures, & Rouen 1727, livre utile, intéressant & dont on ne peut se passer.

Des recueils de pierres gravées.

Nous passons aux plus beaux recueils & cabinets de *pierres gravées*. Voici ceux de la plus grande réputation publiés en Italie.

Agostino (Léonardo). *Le gemme antiche figurate* ;

colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657 in-4. fig. seconde partie in Roma 1669 in-4. Seconde édition, in Roma 1686, 2 vol in-4. fig. Mis en latin par Jacques Gronovius, Amsterdam. 1685. 2 vol. in-4, & à Francker 1694, 2. vol. in-4. fig.

Ce *Léonard Agostini*, né à Boccheggiano, dans l'Etat de Sienne, étoit un connoisseur d'un goût exquis, & il avoit vieilli parmi les antiques. Son recueil est excellent, de même que son discours historique qui sert de préliminaire : il fait joindre l'utile à l'agréable, le goût avec l'érudition. Il eut encore l'avantage de trouver un dessinateur & un graveur habile dans la personne de Jean-Baptiste Callestazzi, florentin. La seconde édition, préférable à la première par l'ordre qui y a été observé, & l'amélioration des discours, lui sera toujours inférieure par rapport aux planches. Il n'est pas inutile d'avertir que, dans cette édition, on a tiré des exemplaires sur deux sortes de papier ; car outre que le petit est fort mauvais, l'impression des planches y est trop négligée. L'édition de Hollande a les planches gravées assez proprement, mais sans goût.

De la *Chaussé*, *Romanum Musæum &c. Romæ 1690 in-fº.* la seconde édition *Romæ 1707 in-fº.* la troisième édition *Romæ 1746, in-fº.* la traduction en françois. *Amsterdam 1706, in-fº fig.*

Michel-Ange de la Chaussé, parisien, savant antiquaire, étoit allé assez jeune à Rome, & son caractère, autant que son goût, l'y avoit fixé. Le corps d'antiquités qu'il intitula *Musæum Romanum* est une collection qui réunit les plus singulières antiquités qui se trouvoient dans les cabinets de Rome au temps

où l'auteur écrivoit. Les figures sont accompagnées d'explications aussi curieuses qu'instructives. Jamais ouvrage ne fut mieux reçu. Grævius l'inséra tout entier dans son grand recueil des antiquités Romaines. Il fut traduit en françois & imprimé à Amsterdam en 1706; mais l'édition originale fut suivie d'une seconde, à tous égards préférable à la première, pareillement à Rome, en 1707, & considérablement augmentée par l'auteur même. On en donna une troisième édition à Rome en 1746 en 2 vol. *in-f.* fort inférieure à la seconde, & dans laquelle le libraire n'a cherché qu'à induire le public en erreur, & à abuser de sa confiance.

La première partie du recueil de la *Chausse* comprend une suite assez nombreuse de gravures antiques, qui presque toutes sont des morceaux d'élite, dont le public n'avoit encore joui dans aucun ouvrage imprimé.

De la *Chausse* a encore publié à Rome en 1700, *in-4^o fig.* un recueil de *pierres gravées* antiques avec ses observations. Le choix des pierres est fait avec discernement; les explications écrites en Italien sont judicieuses & pleines d'érudition; les planches, au nombre de deux-cents, gravées par Bartoli, ne sont qu'au simple trait.

Musæum Florentinum, cum observ. Ant. Fr. Gorie, Florentiæ, 1731, 1732, 2 vol. *in-fol. maj. fig.*

Qui ne connoit pas le prix de cette rare & immense collection? Les deux premiers tômes consacrés aux pierres gravées suffisent pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richesse. Le premier volume contient plus de huit cens *pierres*

qui occupent cent grandes planches ; & le second quatre cent dix-huit , rangées comme dans le premier sur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'excéder ni par rapport à la largeur des marges , ni par la grosseur des caractères ; ni dans la disposition des titres : l'épaisseur du papier répond à sa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'est un ouvrage d'apparat , & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher , & pour comble de malheur , la grande inondation de l'Arno qui a fait périr , sur la fin de 1740 , une partie de l'édition déposée dans le palais Corsini , n'en a pas fait baisser le prix.

(Si l'auteur de cet article avoit écrit plus tard , il auroit sans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléans , dessinées & gravées par M. Augustin de S. Aubin , avec de savantes descriptions par M. l'Abbé le Blond , de l'académie des inscriptions & belles lettres , & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de justes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough , dessinées par Cipriani , habile artiste , mort ces années dernières à Londres , & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ses lecteurs aux ouvrages du savant Winckelmann.)

(1) Le tome I de la *Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans* , in fol. , a paru en 1780 , & le second en 1784.

Des collections de pierres gravées.

Non-seulement l'antiquité nous fournit des exemples de passions pour les *pierres gravées*; mais elle nous fournit des génies supérieurs & les plus distingués dans l'état qui formoient de ces collections. Quels hommes que César & Pompée ! Ils aimèrent passionnément l'un & l'autre les *pierres gravées*, & pour montrer l'estime qu'ils en faisoient, ils voulurent que le public fût le dépositaire de leurs cabinets. Pompée mit dans le capitolé les *pierres gravées*, & tous les autres bijoux précieux qu'il avoit enlevés à Mithridate, & César consacra dans le temple de Vénus surnommée *Genitrix*, celles qu'il avoit recueillies lui-même avec des dépenses infinies; car personne n'égaloit sa magnificence quand il s'agissoit de choses curieuses. Marcellus, fils d'Octavie, & neveu d'Auguste, déposa son cabinet de *pierres gravées* dans le sanctuaire du temple d'Apollon, sur le mont Palatin. Marcus Scaurus, beau-fils de Sylla, homme vraiment splendide, avoit formé le premier un semblable cabinet dans Rome. Il falloit être bien puissant, pour entreprendre alors de ces collections : le prix des belles *pierres* étoit monté si prodigieusement haut, que de simples particuliers ne pouvoient guère se flatter d'y atteindre. Un revenu considérable suffisoit à peine pour l'achat d'une *Pierre précieuse*. Jamais nos curieux, quelque passionnés qu'ils soient, ne pousseront les choses aussi loin que l'ont fait les anciens. Je ne crois pas qu'on rencontre aujourd'hui de gens qui, semblables

au sénateur Nonius , préférant l'exil & même la proscription , à la privation d'une belle bague.

Il est pourtant vrai que , depuis le renouvellement des beaux arts , les *pierres gravées* ont été recherchées par les nations polies de l'Europe avec un grand empressement ; & ce goût semble même avoir pris de nos jours une nouvelle vigueur. Il n'y a presque point de prince qui ne se fasse honneur d'avoir une collection de *pierres gravées*. Celle du roi , & celle de l'Impératrice reine de Hongrie sont considérables. Le recueil de M. le duc d'Orléans est très-beau. (1) On vante en Angleterre les *pierres gravées* recueillies autrefois par le comte d'Arundel , présentement entre les mains de Miladi Germain ; celles qu'avoit rassemblées Milord Pembrock , & la collection qu'avoit fait le duc de Devonshire , l'un des plus illustres curieux de ce siècle.

C'est néanmoins l'Italie qui est encore remplie des plus magnifiques cabinets de *pierres gravées*. Celui qui avoit été formé par les princes de la maison Farnese a fait un des principaux ornemens du cabinet du roi de Sicile. La collection du palais Barberin tient , en ce genre , un des premiers rangs dans Rome , qui , de même que Florence & Venise , abonde en cabinets de *pierres gravées*. Mais aucune de ces collections n'égale celle que possédoit le grand duc , qui paroît être la plus singulière & la plus complète qu'on ait encore vue , puisque le marquis Maffei assure qu'elle renferme

(1) Cette belle collection appartient maintenant à l'Impératrice de Russie , qui l'a payée 450 mille livres.

près de trois mille *pierres gravées*. On fait que les plus remarquables se trouvent dans le *Musæum Florentinum*. Aussi faut-il convenir que les peuples d'Italie sont à la source des belles choses. Fait-on la découverte de quelque rare monument, de ceux d'une ville même, d'un *Herculanum*, par exemple; ils sont les premiers à en jouir. Ils peuvent continuellement étudier l'antique qui est sous leurs yeux; & comme leur goût en devient plus sûr & plus délicat que le nôtre, ils sont aussi généralement plus sensibles que nous aux vraies beautés des ouvrages de l'art.

Des belles pierres gravées.

Pour avoir des *pierres gravées* exquises en travail, il faut remonter jusqu'au temps des Grecs. Ce sont eux qui ont excellé en ce genre, dans la composition, dans la correction du dessin, dans l'expression, dans l'imitation, dans la draperie, en un mot dans toutes les parties de l'art. Leur habileté dans la représentation des animaux est encore supérieure à celle de tous les autres peuples. Ils étoient mieux servis que nous dans leurs modèles, & ils ne faisoient absolument rien sans consulter la nature. Ce que nous disons de leurs ouvrages au sujet de la gravure en creux, doit s'appliquer également aux *pierres gravées* en relief appelées *camées*. Ces deux genres de gravure ont toujours, chez les Grecs, marché d'un pas égal. Les Etrusques ne les ont point égalés, & les Romains, qui n'avoient point l'idée du beau, leur ont été inférieurs à tous égards. Quoique curieux à l'excès des *pierres gravées*, quoique soutenus par l'exemple des

graveurs Grecs qui vivoient parmi eux, ils n'ont eu, en ce genre, que des ouvriers médiocres de leur nation & la nature leur a été ingrate. Les arts illustroient en Grece ceux qui les exerçoient avec succès : les Romains au contraire n'employoient à leurs sculptures que des esclaves ou des gens du commun (1).

De la plus belle pierre gravée connue.

La plus belle *pietre gravée* sortie des mains des Grecs, & qui nous soit restée, est, je pense, la cornaline connue sous le nom de *cachet de Michel-Ange*. C'est le plus beau morceau du cabinet du roi de France & peut-être du monde. On dit qu'un orfèvre de Bologne, nommé *Augustin Tassi*, l'eut après la mort de Michel-Ange & le vendit à la femme d'un intendant de la maison de Médicis. Bagarris, garde du cabinet des antiques d'Henri III, l'acheta huit cents écus, au commencement du dernier siècle, des héritiers de cette dame qui étoit de Nemours : le sieur Lauthier le père l'eut après la mort de ces antiquaires, & ce sont les enfans dudit sieur Lauthier qui l'ont vendue à Louis XIV.

(La cornaline qu'on nomme le cachet de Michel-Ange est sans doute très-précieuse par le travail ;

(1) Il faut observer que le bel âge des arts dans la Grèce étoit passé, quand les Romains commencèrent à les exercer. Encore les ont-ils peu cultivés par eux-mêmes. Ils les abandonnoient à des esclaves affranchis, la plupart Grecs de naissance, mais abbâtardis par la servitude & l'humiliation. D'ailleurs, il est vraisemblable qu'on attribue souvent aux Romains des ouvrages médiocres des Grecs.

Pétendue de la composition qu'elle contient dans un fort petit espace ajoute à sa singularité : mais il est hardi d'affirmer, ou même d'insinuer qu'elle soit la plus belle des pierres antiques. La petitesse des objets qu'elle renferme semble s'opposer elle-même à ce jugement ; car pour louer la beauté d'un ouvrage, il faut que l'œil puisse suivre le développement de ses parties. Ainsi les vrais juges des arts accorderont peut-être la préférence à des pierres qui contenant un moins grand nombre de figures & même seulement une figure ou une tête, leur offrent des beautés mieux développées, des beautés rendues & non pas seulement indiquées. Mais on doit admirer, dans le cachet de Michel-Ange, l'adresse & la patience de l'artiste, & l'on est étonné qu'on ait pu traiter de si petits objets dans un temps où l'on ne connoissoit pas les verres oculaires.)

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

Il semble, par ce que nous avons remarqué tout-à-l'heure, qu'il y avoit, parmi les Romains, une forte d'insuffisance pour la culture des arts. J'ajoute que ce n'est pas la seule nation qui, pour avoir possédé les plus belles choses, & les avoir, en apparence, aimées avec passion, n'a pu fournir ni grands peintres ni grands sculpteurs. Je n'ai plus qu'un mot à dire au sujet de certaines gravures sur le crystal par les modernes.

Des gravures modernes sur le crystal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, sur des

tables de crystal, d'assez grandes ordonnances d'après les dessins des peintres, & l'on enchâffoit ensuite ces gravures dans des ouvrages d'orfèvrerie pour y tenir lieu de bas-reliefs.

On peut lire dans Vafari les descriptions qu'il fait d'un grand nombre de ces gravures qui enrichissoient des croix & des chandeliers destinés pour des chapelles & de petits coffres propres à ferrer des bijoux. *Valerio Vicentini* en avoit exécuté un qui étoit entièrement de crystal, & où il avoit représenté des sujets tirés de l'histoire de la passion de Notre-Seigneur. Clément VII en fit présent à François I, lors de l'entrevue qu'il eut avec ce prince à Marseille à l'occasion du mariage de Catherine de Médicis, sa nièce, & c'étoit, au rapport de Vafari, un morceau unique & sans prix. (*Article de M. le Chevalier DE JAUCOURT, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PINCEAU, (subst. fem.), instrument avec lequel le peintre pose la couleur. On en parlera dans le dictionnaire pratique.

Le mot *pinceau* est pris dans le sens figuré, pour le résultat du maniement du *pinceau*. C'est ainsi qu'on dit le *pinceau* aimable de l'Albané, du Parmesân; le *pinceau* fier de Vélasquès, de Jouvenet; le *pinceau* léger & spirituel de Téniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou spirituelle.

Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau*. S'il y en avoit un reconnu, il se réduisoit à la netteté, à la justesse avec laquelle on devoit en

ufer. Le mouvement du *pinceau* est presque perdu dans la détrempe qui ne laisse guère voir que le trait & les touches de brun. Le *pinceau* est encore plus absorbé dans la fresque : d'ailleurs par la distance exigible pour ce genre de peinture, le maniement ne s'apperçoit pas.

Les premiers peintres qui ont employé leurs couleurs à l'huile les posoient d'une manière très-égale ; ils les fondoient & les polissoient de façon que, dans ces premiers tems, il semble que le but de ces artistes fût de ne pas plus laisser appercevoir le mécanisme du *pinceau* qu'on ne l'apperçoit dans la peinture en émail. Cette pratique se remarque dans les ouvrages que nous voyons encore de Pierre Pérugin, de Lucas de Leyde, de J. Cousin & d'autres. Si le travail de la main s'y apperçoit, ce n'est guère que par la manière dont le trait des formes diverses y est exprimé.

Léonard de Vinci, Raphaël, & la plupart des maîtres de son école, comme ceux de Florence, ont suivi avec moins de sécheresse, cette manière lisse & égale. Cette simplicité dans le mécanisme, que beaucoup de personnes pourroient regarder comme vicieuse, ou du moins insipide, est au jugement de celles qui ont réfléchi solidement sur le vrai mérite de l'art, la manière la plus convenable au grand style. Et il faut convenir que l'habitude de ce *pinceau* presque uniforme une fois prise, l'homme de sentiment se livre sans distraction à ce qui constitue les grandes parties de l'art de peindre. D'un autre côté, le spectateur jouit tranquillement de toute l'excellence qui se peut rencontrer dans le dessin, dans lequel résident les beautés du premier ordre, sans que ses yeux

soient occupés d'une manœuvre brillante ou ragoutante pour me servir de l'expression d'usage. J'ajouterai à l'avantage de cette simplicité de *pinceau*, qu'elle suit les vues de la nature, qui, à une distance nécessaire pour juger d'un ensemble, ne laisse pas voir les mouvemens de détails qui inspirent aux praticiens recherchés & *la touche* & le *beau faire*.

Il est très-vraisemblable que ces anciens maîtres ne peignoient surtout les grands ouvrages, qu'après en avoir arrêté sur de grands papiers, appelés *cartons*, (1) tout ce qui tient au dessin, & s'être assurés par ce moyen, non-seulement des formes choisies de tous les objets, mais encore des caractères, des expressions, &c. Une fois tranquilles sur ces parties, ils remplissoient les traits avec le *pinceau* le plus fondu & le plus égal.

Les premiers peintres Vénitiens, tels que Jean Bellin, & le célèbre Mantegna, n'ont pas été coloristes. Ils peignoient aussi avec sécheresse & avec cette égalité de fonte de *pinceau* dont j'ai parlé. Cette manière a été encore celle du Giorgione comme on le peut voir à Venise dans quelques palais où l'on conserve des premiers ouvrages de ce grand maître. Mais lorsque ce peintre eut découvert la magie des couleurs, & toute la vigueur & la richesse de coloris qui peuvent ressortir de la combinaison des teintes, alors il abandonna cette manière de *coucher* également la couleur, & exprima par une touche franche & nerveuse les clairs & les ombres

(1) Voyez l'article FRESQUE.

des objets dont son *pinceau* vouloit rendre les formes.

En Lombardie, le Corrège, élevé par Mantegna (dessinateur sçavant & précieux, mais dont le *pinceau* a toujours été sec), le Corrège, dis-je, trouva des charmes dans le maniment de la brosse; il prenoit plaisir à empâter, à fondre, & savouroit l'amusement de *se perdre & de se retrouver* dans la couleur sans se rendre esclave des formes, ni s'occuper de leur choix. Un *pinceau* si hardi, si amoureux, si caressant, communiqua le plaisir & l'ivresse dont son auteur savoit sûrement jouir, à tous ceux qui virent ses ouvrages. Ce fut sans doute ce goût, cette aisance de *pinceau* qui fit sortir de la bouche du Corrège, ces paroles hardies, puisqu'elles furent prononcées devant les ouvrages de Raphaël, & moi aussi, je suis peintre : *ed io anche son pittore.*

Les maîtres qui suivirent cet âge, recherchèrent le mérite du *pinceau*, à la vérité, d'une manière diverse. Et si l'on veut être juste, on conviendra qu'en proportion que l'art d'exécuter occupa l'esprit des peintres, & qu'ils y firent des progrès, on vit les formes exactes, choisies, savantes, les caractères nobles & forts, les expressions justes & vives, & les attitudes précises, aller en dégénéralant dans toutes les écoles.

Nous laissons & nos lecteurs & les amateurs prononcer chacun selon son goût, sur la préférence qu'on doit donner, ou aux grandes parties que peut seule procurer la sévérité du dessin, ou au mérite qui tient à la grace ou à la chaleur du *pinceau* : mais nous ne croyons pas en même tems que l'on puisse réunir à un grand degré le choix & la pureté des formes, avec

la recherche du pinceau & ce qu'on nomme le beau faire ; nous assurons même avec fermeté que cette recherche ne peut s'allier avec le genre sublime.

Si l'on veut comparer les grandes parties de la peinture, aux pensées dans la poésie, & le mérite du pinceau à celui du style ; on verra que la recherche excessive qu'on peut faire de celui-ci a toujours nui à l'excellence des choses. Les meilleurs conseils ont toujours été de moins s'occuper des mots que des pensées. *Curam verborum, rerum volo esse sollicitudinem*, Quintil. instit. orat. Lib. 8, cap. 1.

Les successeurs des plus grands hommes qui aient existé dans nos arts, ont prétendu, par exemple, réunir la grace du style de Racine, ou le pinceau de Cortonne avec les fortes idées de Corneille, ou de Michel-Ange. Nous croyons que cette alliance est inconciliable, & que cette prétention étant opposée à l'harmonie, n'a pu produire que des ouvrages médiocres & la dégradation des talens. Le genre nerveux & sublime perd de son énergie par les tournures polies & par le pinceau recherché. Le génie exalté peint à l'esprit sans trop s'occuper des expressions, & il s'exprime en peinture sans trop s'occuper du pinceau.

Il faut avouer que l'ouvrage où se trouve le sublime, ne fait pas désirer les parties de détails. C'est ainsi que la grandeur des formes de la chapelle Sixtine, ou de l'Hercule Farnese, ne permet pas de penser au beau travail du ciseau ni au ragout du pinceau ; mais au défaut de cette excellence de style, le public veut être dédommagé par une diction élégante & pompeuse, & par un pinceau brillant & flat-

teur ; & voila comme tant de gens peignent & écrivent poliment.

Je fais cependant qu'il y a des genres qui admettent les graces de l'exécution ; mais en peinture , ce ne sera pas le genre sévère & très-pur ; en poésie ce ne sera pas celui des idées mâles , & des pensées sublimes. Le genre qui peint les Nymphes & les Amours , semble exiger un choix d'expressions douces , & un *pinceau* flatteur & amoureux , *amoroso* , comme celui du Corrège , du Parmesan , de l'Albane , &c. C'est par un *pinceau* large , franc & nerveux , que Guerchino , Lanfranc , Jouvenet , ont rendu leurs sujets sérieux , & leurs formes ressenties. Bassan , Tintoret , Salvator Rosa , Benedetto Castiglione ont un *pinceau* empâté , vif , & pour ainsi dire vagabond. Le Guide , Van Dick , le Sueur se sont distingués par ce que le *pinceau* peut avoir de plus léger , de plus fin & de plus expressif. Le *pinceau* de Carlo-Dolce , de Liberi , de Grimou , de Raoux est flou ou vapoureux. Celui de Rembrandt tantôt moëlleux , tantôt heurté & raboteux , est toujours *ragoûtant*. Les tableaux de Joseph de Ribera , de Vélasquès , du Caravage , du Valentin , sont d'un *pinceau* si ferme , si facile , & si adroit à noyer les couleurs en conservant les formes toutes naturelles , & la fraîcheur des teintes , qu'il paroît difficile de porter ce mérite au-delà du degré auquel ces maîtres sont parvenus. Et si nous pensions qu'il y eût de l'avantage à chercher un autre *pinceau* que celui qui nous est donné par notre manière de voir & de sentir , nous croirions pouvoir décider que le *pinceau* de ces derniers maîtres seroit un des meilleurs à acquérir.

Mais il nous paroît raisonnable de ne pas entreprendre de donner une liste complete de toutes les façons de manier le *pinceau* ; elle seroit immense & notre jugement pourroit n'être pas universellement adopté, puisqu'il porte sur une partie de gout pour laquelle il ne peut y avoir de règle, & qui fournit presque autant de juges qu'il y a d'hommes connoisseurs ou qui se piquent de l'être.

On a cru quelquefois donner comme une leçon sage celle de varier le *pinceau* à chaque objet d'un tableau, en ajoutant que l'accord de *pinceau* n'existoit pas dans la nature, parce que les superficies des corps sont variées, & que le *pinceau* doit exprimer le caractère propre de chaque superficie. Mais quelques réflexions feront sentir le vuide de ce système. D'abord, la nature des superficies, à moins que les impressions n'en soient aussi fortes que celles des rochers ou des troncs d'arbres, ne s'aperçoivent pas à une certaine distance, comme nous l'avons déjà dit. Que voit-on donc dans un ensemble ? On voit les formes des corps, leurs couleurs, les effets des lumières & des ombres ; en s'éloignant encore, on ne voit plus que les mouvemens & les formes générales. Ainsi bien loin que ce soient les minuties de l'enveloppe des corps qu'il faille rendre par le *pinceau*, il est même inutile d'exprimer les détails des plus petites formes, & encore moins les petits plis de la peau. Le rendu de ces finesse légères contribueroit même à amollir l'effet des formes dans un ouvrage destiné à une grande distance.

Ce principe vrai n'a pas été ignoré des anciens qui, dans leurs colosses, ne mettoient que les grandes

masses des formes avec cette solidité & cette justesse qui supposent tant de connoissances & assurent l'effet de leurs chefs-d'œuvre. Nous devons présumer qu'ils agissoient sur le même principe pour les tableaux vus à de grandes distances.

Il faut avouer cependant que les détails des superficies sont du ressort des petits ouvrages : voyez le mot *minutieux* ; mais ces détails n'excluent pas un accord d'exécution telle que le tableau ne paroisse pas fait par divers *pinceaux*, mais du même *pinceau* qui a sçu se varier. C'est ainsi que Téniers répand le même esprit dans ses tableaux si variés en objets de tous genres, & avec cette diversité de touche qui caractérise tout, sans néanmoins qu'aucune partie de l'ouvrage paroisse étrangère aux autres.

Nous nous dispenserons d'entrer dans l'énumération de tous les vices du *pinceau*, & d'expliquer à nos lecteurs ce qui peut le rendre mou, lourd, sec, maigre, inégal, maniéré, heurté sans esprit ni justesse, & vif, pétillant sans sçavoir. Nous dirons seulement que, de tous ces vices, le plus fatal aux progrès est le dernier. Il se trouve cependant des amateurs aussi ignorants que leurs artistes favoris, pour qui ce mérite stérile du *bien fait* (1) tient lieu d'invention, de formes vraies ou choisies, & de coloris juste & vigoureux.

Pour nous, qui pensons que rien ne peut suppléer aux grandes parties de l'art, nous préférons le plaisir d'en rencontrer quelques-unes sous un *pinceau*

(1) Voyez l'article FAIX.

tâtonné & froid, à l'absence de toutes les parties du premier ordre dans un tableau exécuté avec cette hardiesse ou plutôt cette effronterie d'un *pinceau* conduit par la main d'un aveugle. Ce prétendu mérite en peinture est, en éloquence, celui que Cicéron redoutoit, quand il nous dit « qu'il n'hésite pas à préférer » une éloquence sage & froide à une chaleur vaine de pensées » : *quorum alterum sit optandum, malim equidem indisertam prudentiam, quam stultam loquacitatem.* (De oratore, lib. 3).

Ceux que l'on appelle connoisseurs en tableaux, nomment leurs auteurs par l'examen du caractère particulier de chaque *pinceau*, comme on nomme l'écrivain à l'inspection de son écriture. Aussi pour la distinction des ouvrages de l'art, cette habitude est d'une grande nécessité. Par elle, on ne prend pas les ouvrages des imitateurs ou des copistes, pour ceux des maîtres ou des originaux; par elle, le marchand vend en honnête homme, l'acquéreur n'achete pas en dupe. Cette science étonne celui qui ne la possède pas; mais il ne faut pas croire que la connoissance de la touche & du *pinceau* entraîne toujours celle de l'art. Le mérite réel s'apperçoit de loin, & saisit l'ame; celui de la touche n'est qu'un amusement pour l'esprit, & ne se voit que de près. Le véritable amateur, l'homme sensible, jouit du premier, & le *pinceau* n'occupe exclusivement que les ames froides. Plaignons-donc l'amateur qui, en considérant ses tableaux, ne fait goûter que le plaisir de la touche. Ce n'est pas pour lui que le Dominiquin a fait des expressions sublimes, & que Raphaël a rendu si fortement les caractères de tous les rangs & de toutes les âmes.

Au reste l'amateur dont nous parlons, est sans doute à plaindre; mais il peut-être excusé. Souvent il n'a eu pour guide, dans sa marche pittoresque, qu'un homme peu instruit, qui, ne connoissant pas en quoi consistent les plus solides beautés de l'art de peindre, n'aura pu l'entretenir que de celles qui résident dans le *pinceau*. Mais ce qui pourroit paroître étonnant, ce seroit de trouver des peintres imbus d'une aussi stérile éducation, qui se renferme essentiellement dans le mérite du *pinceau*. Plus leurs connoissances sont circonscrites, plus leur vues sont bornées, & moins ils connoissent d'art dans l'art. Aussi ce sont des appréciateurs bien froids de tout ce qu'il présente de beautés : hors du *pinceau*, disons mieux, hors de leur *pinceau*, tout leur paroît au moins médiocre. Nous avons pourtant démontré que même ce genre de talent est fort diversifié dans la liste des grands peintres, depuis l'invention de la peinture à l'huile.

Ce que nous avons dit sur le mot *pinceau*, peut se rapporter à toutes les expressions qui caractérisent les différentes sortes d'exécution. Car, quoique d'un côté on dise le beau *pinceau* de Pierre de Cortonne, de Luc Giordano, de Carle Vanloo, & de l'autre, la touche de Berghem, le feuillé de Claude Lorrain, le ragout de Trévisani, de Parrocel père & de Charadin; ce sont tous termes qui ne se rapportent qu'à l'exécution & expriment les opérations du *pinceau*.
(Article de M. ROBIN.)

PINCEAU. L'Auteur du savant Article qu'on vient de lire seroit mal entendu des jeunes élèves, s'ils croyoient qu'il les encourage à négliger absolu-

ment le *pinceau*. Ils n'ont qu'à lire attentivement l'article entier, pour s'appercevoir qu'il a prévenu cette interprétation de ses principes. Il a voulu seulement leur apprendre que l'art est bien préférable au métier, & doit être le principal objet de leurs soins & de leurs études; mais comme le métier est indissolublement uni à l'art, il est loin de leur conseiller d'en négliger l'instrument.

Lui-même rend hommage à ce qu'avoit d'aimable le maniemment de *pinceau* de l'Albane, ou du Parmesan, à la fierté du *pinceau* de Vélasquez & de Jouvenet, à la légèreté de celui de Teniers; il avoue que le Giorgion, quand il fut devenu coloriste, abandonna la sécheresse & l'égalité de fonte du *pinceau*, pour adopter une touche franche & nerveuse, & que le Corrège trouva des charmes dans le maniemment de la brosse; il avertit qu'il y a des genres qui exigent impérieusement le mérite du *pinceau*. Ajoutons que ce mérite est généralement requis dans les ouvrages qui doivent être vus de près, parce que le spectateur, après avoir admiré l'art, finit par s'amuser à considérer le métier.

M. Robin compare le *pinceau* dans la peinture aux paroles dans l'éloquence, & il cite un passage de Quintilien, qui veut qu'on s'attache principalement aux choses, mais qui veut aussi qu'on donne du soin aux paroles : *curam verborum* : c'est dire assez que le *pinceau* n'est, dans la peinture, qu'une partie subordonnée, comme les paroles dans le discours; mais que cependant cette partie exige du soin.

Il observe avec justesse que les idées fortes de Corneille ne seroient pas bien rendues par le style doux

de Racine, ni la fierté de Michel-Ange, par le *pinceau* du Cortone. Mais comme, dans la poésie, il n'est point d'idées, de quelque genre qu'elles soient, qui ne pussent être dégradées, & en quelque sorte détruites par un mauvais style, de même les belles idées des peintres perdroient beaucoup si, dans un ouvrage qui doit être vu de près, elles étoient rendues par un *pinceau* capable de déplaire au spectateur.

Ce qu'a voulu combattre M. Robin, c'est l'erreur de n'approuver qu'un seul manières de *pinceau*. Nous avons vû un temps, où il sembloit qu'on ne daignât admettre que le *pinceau* ragoûtant : c'étoit mettre ridiculement des bornes au métier, & le condamner même à devenir souvent défectueux, puisque cette sorte de *pinceau* a une certaine mollesse, qui peut être souvent condamnable. Il doit y avoir d'ailleurs autant de manières de *pinceau*, que de mains qui en font usage. Les bonnes manières de traiter le *pinceau* sont donc innombrables.

De belles chairs vues de près, de belles draperies, sont en partie le résultat d'un beau *pinceau* : des objets légers seroient mal rendus avec un *pinceau* lourd, & ce qui est moëlleux avec un *pinceau* sec. Un *pinceau* fatigué nuit à la franchise des tons. On fait combien est admiré dans les ouvrages à l'huile, le *pinceau* du Corrège; & quel peintre auroit le droit de mépriser, de négliger une partie qui contribue à la gloire de ce grand maître?

La variété des objets de la nature inspire la variété du *pinceau*, & dans un bel ouvrage, elle est un mérite de plus. Il n'est aucune partie de l'art & du

métier, qui n'exige des soins, parcequ'il n'en est aucune qui ne soit un moyen de plaire (L).

PITTORESQUE (adj.) On entend par ce mot, & ce qui conveint à la peinture, & ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il est peu d'objets dans la nature qui ne puissent devenir *pittoresques*, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelques accessoires qu'on y peut ajuster, de quelque point de vue, sous lequel on peut les considérer.

On dit cette physionomie est *pittoresque*, cet habillement est *pittoresque*, cette vue, ce paysage est *pittoresque*. Dans ces phrases le mot *pittoresque* signifie qui convient à l'art.

On dit que le Dominiquin a des coëffures *pittoresques*, que les bizarreries du Bénédictin sont *pittoresques*; & cela signifie que ces coëffures, ces bizarreries font un bon effet en peinture.

Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites & régulières, & qui offre peu de variété, n'est pas *pittoresque*. Les vieux arbres dont le tronc est tortueux & rongé par le tems, dont l'écorce souvent interrompue est profondément sillonnée, dont les branches sont noueuses, sont *pittoresques*; un arbre dont la tige est droite & maigre ne l'est pas; mais il peut se grouper avec d'autres & former une masse *pittoresque*. Une table mince & qui décrit des lignes droites n'est pas *pittoresque*: elle peut le devenir en l'ajustant avec d'autres objets qui cachent en partie sa maigreur & sa régularité.

Le *pittoresque*, car ce mot se prend aussi substanti-

vement, tient moins au génie qui exprime, qui sent, & qui porte le sentiment dans l'ame du spectateur, qu'au goût qui sait choisir ce qui est capable de plaire à la vue. Raphaël s'occupoit peu du *pittoresque*, que cependant on rencontre souvent dans ses ouvrages; mais c'est au *pittoresque*, que bien des Maîtres inférieurs, doivent leur principal mérite: ils ne parlent point à l'ame, mais ils ont l'art d'enchanter les yeux, & leur mérite est réel, puisqu'il produit d'agréables jouissances.

Il n'y auroit qu'une bien grande supériorité qui pût donner aujourd'hui le droit de négliger le *pittoresque*: ou plutôt personne n'a ce droit; car ce seroit annoncer bien de l'orgueil, que de vouloir imposer de l'estime aux spectateurs sans chercher à s'insinuer dans leur bienveillance, & à trouver les moyens de leur plaire.

Certains peintres ont vu le public toujours froid pour leurs ouvrages, quoiqu'ils fussent peut-être supérieurs à d'autres artistes, qui avoient les plus grands succès: c'est que les derniers avoient un goût *pittoresque*, & que les premiers ne l'avoient pas.

Boucher a dû sa fortune passagère à son goût *pittoresque*, quoiqu'il négligeât toutes les grandes parties de l'art, & même la plupart des parties agréables.

Nous avons vu, dans ces derniers temps, des ouvrages de l'art, obtenir tout le succès qu'ils méritoient, quoique le charme *pittoresque* y fût négligé, ou plutôt quoiqu'on eût judicieusement pensé que ces charmes y seroient déplacés. Ce sont de beaux exemples, mais il est dangereux de les suivre avec moins de génie. Ce goût austère deviendroit barbare.

Le goût *pittoresque* de la composition consiste dans l'agencement agréable de tous les objets dont elle est formée, dans la disposition des groupes, dans leur enchaînement, dans des contrastes heureux, dans l'accord & l'opposition des tons, dans la belle entente des masses d'ombre & de lumière.

Le goût *pittoresque* dans les détails ne peut se dénombrer, puisqu'il comprend tout ce que l'art embrasse. Il se trouve dans un arrangement de cheveux, dans le jet d'une draperie, dans le choix d'un ajustement, d'une parure, dans celui d'un accessoire. Un hasard heureux, la main d'un artiste rend *pittoresque*, ce qui ne l'étoit pas.

Un pinceau facile, badin, ragoutant, quelquefois brutal, des touches spirituelles & piquantes, des laissés intelligens, des réveillons de lumière, d'autres lumières éteintes à propos, des ombres profondément fouillées, contribuent au *pittoresque* de l'exécution.
(L)

PITTORESQUE. *Genre pittoresque.* Dans le bel âge de la peinture, au temps de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, on ne connoissoit qu'un seul genre pour la peinture de l'histoire, & on pourroit le nommer le genre austère. On n'y cherchoit que le raisonnement, la pureté, le caractère, l'expression.

Mais quand, dans les âges postérieurs, on eut attaché plus de prix aux parties secondaires de l'art ; quand des agencemens agréables & les opérations manuelles le disputèrent aux opérations du génie, & l'emportèrent même souvent, il s'établit jusques dans

la peinture de l'histoire, un genre que je crois pouvoir nommer *pittoresque*, parce qu'on y cherche moins les parties poétiques de l'art, que celles qui appartiennent au métier de la peinture proprement dite. Alors on fit des tableaux d'histoire, auxquels la voix publique donna le nom de bons tableaux, & qui furent souvent portés à un très-haut prix, quoiqu'il n'y eût point de génie, pas même de réflexion dans l'invention ni dans la disposition du sujet, point de beautés dans les formes, point de pureté dans le dessin, point de caractère, point d'expression. Qui faisoit donc le mérite de ces tableaux ? Un beau métier, des ajustemens *pittoresques*, des effets *pittoresques*, une touche, un pinceau *pittoresque*. Les peintres acquirent le privilège de ne plus penser : ils ajustèrent, ils manœuvrèrent. (L)

PLAFOND, (Subst. masc.) Il s'écrivoit autrefois *Plat-fond*.

On appelle peindre des *Plafonds*, l'art de décorer de peintures, non seulement ce qu'on nomme proprement un *Plafond*; mais encore une voute en ceintre, en ogives, ou en dôme.

L'emploi de l'art de peindre sera très-étendu, & on l'exercera toujours avec élévation, toutes les fois qu'on conviendra des bornes de son pouvoir. La peinture ne s'étend pas jusqu'à tromper nos yeux; ce n'est que par un système peu réfléchi, qu'on lui a supposé cette faculté. Par-là, on lui enlève l'avantage de se montrer dans les voutes & sur les *Plafonds* : Telle est la suite de ce système déraisonnable. Il est surtout bien extraordinaire de le trouver adopté même par

quelques Peintres. On ne peut sans doute les accuser de projets formés contre les progrès & l'extension de leur art : Ils ne s'y livrent que par abus de raisonnement & par manie de supériorité d'esprit.

Les articles *peinture* & *vrai* de cet ouvrage, établissent des principes sur les beautés réelles, aux quelles peut prétendre le grand art de peindre. On y prouve que son but le plus noble est de représenter la nature dans tous ses mouvemens, & sous les faces qui peuvent la montrer la plus belle; or puisque les actions même sont immobiles dans les tableaux, & puisque jamais la nature, considérée en elle-même, n'est constamment belle & choisie, il faut convenir que l'art du peintre ne peut se concilier avec une parfaite illusion, quand même il seroit parvenu au point de la produire par la justesse des effets & par l'emploi des couleurs égales aux teintes qu'offre la nature.

Si le Peintre étoit parvenu à produire l'erreur, il faudroit bannir ses talens de beaucoup d'endroits; mais surtout des *plafonds*. Rien n'y seroit plus inquiétant ni plus menaçant que les objets qui s'y représentent, si l'on pouvoit les prendre pour la nature elle-même.

Le genre le plus propre aux *plafonds* est de tous les genres de peindre le plus poétique, c'est le plus susceptible de sublime & de choix, c'est donc aussi le plus idéal. Le peintre doit y développer les idées les plus ingénieuses, qui puissent s'offrir à l'esprit, & les effets les plus piquants qui puissent se présenter aux yeux. En charmant le spectateur par les plus fraîches, les plus vives & les plus riantes couleurs, il doit aggrandir les espaces en multipliant les plans, &

produire le plaisir que procure le mouvement & les formes du plus agréable ensemble.

La peinture sur les voutes & les *plafonds* animé l'architecture, supplée aux effets qu'elle n'a pu produire faute d'espace; elle varie ce que celle-ci montre de trop uniforme, repose les yeux fatigués des blancs dont ses parties sont composées, se prête à toutes ses formes, remplit tous les cadres qu'elle a tracés pour les rendre gracieuses, & masque les mouvemens peu avantageux auxquels la force souvent la nécessité d'assurer ses constructions.

L'art de peindre les *plafonds* concourt avec l'architecture à expliquer d'une manière spéciale le caractère du lieu qu'elle a construit. Tout ce qu'elle veut faire connoître, notre art l'exprime, il l'écrit pour tous les hommes de tous les siècles & de tous les pays. S'ils entrent dans les palais, la voute leur montre quelle sorte de héros les ont construits, les ont habités & de quelles actions ils ont été capables. Dans les sales de théâtre, on lit la nature des spectacles auxquelles elles sont destinés; on y voit que leur but est d'attendrir, ou de recréer, & toujours celui d'instruire. Enfin dans les temples, la tâche de la peinture sur les arcs des Nefs, ou sur les coupoles, est de nous dire de quel vertueux immortel il faut admirer les prodiges, ou imiter les vertus; & de quel Dieu il faut suivre la loi & respecter le sanctuaire.

Un *plafond* bien entendu présente le mouvement & la vie dans toutes les parties d'un intérieur qui, sans lui, n'offriroit souvent qu'une vaste solitude. Ce genre de peinture est comme une couronne ajoutée à tous les embellissemens de l'art de bâtir; ou, pour

s'identifier encore davantage avec lui, comme une peau brillante qui, par son éclat, anime les formes les plus régulières de la beauté.

Un habile Architecte, surpris par les sophismes qui veulent chasser notre art des voutes, ne seroit-il pas ramené par les images que je viens de rassembler? Eh comment y résisteroit-il? Ces images & ces raisons frappent également le jugement & les sens. En effet, de quelles armes pourroient se servir les détracteurs de la peinture des *plafonds* pour détruire tout ce que nous venons d'avancer? Useront-ils *de la raison qu'on ne doit pas représenter le ciel à découvert dans un endroit fermé*? Mais sans leur parler de l'espece de ciel que leur présente la peinture, ce qui nous rameneroit encore à ce que nous avons dit au commencement de cet article & au mot *peinture*, copions, (1), un ecrivain sur l'architecture; voici ce qu'il leur répond : « Ils n'ont pas considéré que le ceintre de » la voute étant l'imitation de la courbe que le ciel » décrit sur nos têtes, rien n'est moins contre la nature » que de rendre cette imitation encore plus sensible » par les objets qu'on y représente..... Ajoutons, que ce qui se dit ici des voutes & des ceintres, peut se dire aussi de tous *plafonds*.

Ainsi que les fameux constructeurs, que ces hommes de génie, qui par leurs nobles conceptions tiennent tant à l'art du Peintre d'histoire, reviennent auprès de lui. Ou disons mieux, qu'ils l'accueillent, qu'il lui donnent un magnifique abri & qu'ils adoptent les specta-

(1) L'Abbé Laugier.

cles enchanteurs qu'il leur offre : qu'ils ne produisent rien de grand, d'imposant, d'instructif & d'attachant, qu'en s'alliant avec les charmes du sentiment dont la Peinture est la dispensatrice.

Alors, en comparant un monument dont elle aura été exclue avec celui où ce qu'elle a d'attraits aura été sagement employé, ils conviendront qu'on a complété, dans celui-ci, la réunion des beautés qui doivent concourir à la splendeur & à l'élégance des édifices, & que les Architectes qui, dans l'autre, ont adopté le système contraire, ont laissé des places comme vuides, quoiqu'ils les aient décorées d'ornemens en sculpture qui par leurs répétitions & de formes & de couleurs, deviennent toujours insipides, & que par ce dénue-ment, ils n'offrent rien de flatteur à l'esprit de l'homme sensible.

Mais à quoi bon accumuler les preuves & les argumens contre les froids raisonneurs qui tendent à séparer l'aimable Peinture de l'utile & savante Architecture. Opposons-leur les opinions, l'autorité des plus illustres Architectes, depuis Brunelleschi, Bramante, Vignole, Philibert de l'Orme, jusqu'à Lunghi, Borromini, Juvara, Cartaud, Evrard, Boffrand, & nos fameux Mantards. Développons à leurs yeux les peintures des édifices élevés par ces Maîtres immortels, auxquels on ne peut refuser le bon goût. Montrons-leur les *plafonds* & les voutes de l'Eglise de Todi, du Palais-Caprarole, du Jésus, des Saints-Apôtres, de la Chiesa nova, du Palais-Pitti, des Tuileries, de Fontainebleau, du Val-de-Grace, de l'Assomption, de Versailles, de l'Hôtel Crozat, des Invalides & de tous les autres monumens où l'on voit briller les talens de
Zuccharo,

Zuccharo , de Pellegrino , Tibaldi , de Primatice , de Lanfranc , de Baccio , de Piétre de Cortonne , de Vouet , de Perrier , de Bourdon , de le Brun , de le Sueur , de Mignard , de Jouvenet , des Boulogne & de la Fosse. Si les Peintres de *plafonds* que je rappelle ne produisent pas tous , dans un égal degré , les effets merveilleux qu'on doit attendre de leur art , au moins conviendra-t-on que les plus grands architectes en goutoient & en sollicitoient l'emploi dans les occasions les plus importantes.

Mais nous voici parvenu à examiner de quelles méthodes on doit user pour seconder l'architecture par l'ornement des *plafonds* , & à traiter de la nature des sujets , & du genre de peindre qu'il y faut employer.

D'après le principe que nous avons posé contre tous les projets d'illusion en peinture ; & d'après l'étendue que nous donnons à ce bel art , on sent que nous ne restreignons pas aux seuls sujets célestes & aériens ceux qui peuvent se faire voir dans les *plafonds*. Ainsi nous réprouvons l'opinion de l'Abbé Laugier (1) qui n'admet que ces sortes d'objets & qui ne veut *ni terrasses , ni montagnes , ni fabriques , ni rivières , ni bois , ni rien enfin de tout ce qui ne peut jamais être au dessus de nous*. Nous prétendons encore abattre le même système échappé à un auteur encore plus grave sur l'art de peindre , c'est le célèbre Dufrenoy ; *ne peignez dit-il , dans vos plafonds ni les cieux ni les enfers*.

Nec mare depressum laqueariz summa vel orcum.

De art. graph. v. 227.

(1) V. observ. sur l'architecture , p. 290.

Nous avons vu avec admiration les feux de Mars & ceux de Vulcain, la flotte d'Enée, & Hercule sur les eaux, dans les *plafonds* du palais Barberini, du palais Pitti, de Versailles, de l'hôtel Lambert, peints par de Cortonne & Lebrun; & cette représentation pittoresque n'a pu choquer que par un effort de raisonnement bien futile; car aucun homme de goût n'y a trouvé ces objets déplacés. Les vrais amateurs ont vu avec plaisir cette image de la nature, sans prévoir qu'on pût croire que les feux & les eaux en peinture fussent plus déplacés *au dessus de nos têtes* que des figures d'hommes & de femmes avec des aîles ou sans aîles, & que ce dernier genre d'objets y fût plus vraisemblable que l'autre.

Nous reviendrons toujours à notre principe que l'art n'atteignant jamais le degré d'illusion dans le grand genre, il peut tout rendre sans être choquant ni invraisemblable.

.....*Pictoribus atque poetis*

Quilibet audendi semper fuit æqua potestas.

HORAT.

Ainsi les terrasses, les montagnes, les fabriques, tous exclus par Laugier, y seront un merveilleux effet, surtout si on les présente avec le sentiment de la perspective: nous avouons qu'il faut l'observer avec rigueur dans ce genre, pour ne pas choquer l'œil d'une manière très-désagréable. Si les tableaux verticalement placés exigent l'exactitude de cette science; si rien ne contrarie plus nos organes que de voir, dans un simple portrait, une table ou tout

Autre objet en vue d'oiseau quand la tête est au-dessus de l'horison; il en faut convenir, des bâtimens en *plafonds* qui sont représentés bien loin de leur à plomb, font un spectacle infiniment plus déplaisant encore.

Il y a plus; nous pensons qu'il faut placer l'architecture sur les voutes avec une extrême réserve : & c'est en quoi nous adopterons l'opinion de Blondel (1); car quelque régulière qu'en soit la perspective, le point de vue choisi pour un édifice devant être unique, il n'y a aussi qu'un point pour le voir d'une manière agréable; & comme tous les spectateurs ne peuvent pas s'y réunir, & qu'il paroît hors de son à-plomb à ceux qui ne s'y rencontrent pas, il faut donc peindre en *plafond* très-peu d'architecture régulière. Aussi quelque belle que soit la coupole de *Saint-Ignace* à Rome de la main du P. Pozzo lui-même, il n'est personne qui n'ait senti l'inconvénient d'un tel choix de peinture, puisque, pour l'admirer, il n'est qu'une seule place dans l'édifice immense, où on le voit de tant de divers côtés.

La peinture de *plafond* a besoin d'une connoissance profonde de la perspective propre à ce genre de peinture, autant pour l'exécution de l'architecture qu'on peut y placer, que pour toutes les figures qui doivent y entrer. Non seulement elle est nécessaire pour leur grandeur relative au degré d'élévation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choisi celles qu'on désire montrer dans un sens

(1) Cours d'architecture.

perpendiculaire. La difficulté s'accroît, si ces sortes de figures se trouvent placées sur une superficie courbe. Ainsi c'est avec justice qu'on accorde un grand éloge à ce beau christ de P. de Champagne, peint sur une partie de voute en ogives dans la riche église des Carmelites de la rue Saint-Jacques, & qui semble être néanmoins d'une parfaite perpendiculaire.

Dans ces sortes de voutes, on sent que les aspects étant opposés, le peintre est obligé d'admettre plusieurs points de vue dans leur décoration. Mais il est encore soumis à cette loi, si son ouvrage étant sur un *plafond* peu distant de la vue, ne peut pas être vu d'un seul coup d'œil, quoique la superficie n'en soit interrompue par aucune arrête dont les courbes soient séparées. C'est alors qu'il doit user d'un jugement très-sain dans le choix de ces divers points de vue, afin de concilier tout-à-la fois & l'obligation de suivre les places commodes & ordinaires des regardans, & l'enchaînement pittoresque de la composition. Sans cet accord des règles de l'optique, avec la grace des mouvements de l'ensemble général, le *plafond*, quelque belle qu'en soit l'exécution, aura une infinité d'aspects déplaisans, & manifestera le peu d'expérience de l'artiste pour ces sortes d'ouvrages.

Les premiers maîtres ne connoissoient guere l'art de montrer leurs figures dans les *plafonds*, vues en dessous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue : c'est cet art que nous nommons faire *plafonner* les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains, ni par conséquent les Grecs, auxquels nous ne pouvons pas supposer une grande connoissance de la perspective, ayent décelé les principes de ces rac-

courcis dans leurs *plafonds*. Les figures y sont placées comme sur un champ qui pourroit être vertical ; Raphaël n'a pas fait d'autres efforts pour ses *plafonds* : nous en pouvons juger par les tableaux qui se voyent aux voutes des loges du Vatican. (1) Mais cette négligence, si ce n'est pas un défaut de science, est rendue excusable lorsque le peintre donne à penser que c'est un tableau qui est attaché à la voute, ou bien une tapisserie, comme Lebrun l'a fait à l'hôtel Lambert. Alors l'œil n'en est pas choqué, & c'est un point très-exigible en toutes sortes de peintures, *prævaleat sensus rationi* (2). Cependant ce qui a pu n'être pas familier à Raphaël & à quelques uns de son école, n'a pas tardé à être pratiqué très-peu de temps après. Nous voyons même quelques raccourcis de

[1] Cet exemple de Raphaël a été imité par Mengs dans son *plafond* de la Villa-Albani ; s'il a pris ce parti, ce n'a pas été par ignorance de la perspective, mais par un raisonnement que quelques-uns ont approuvé, que d'autres ont blâmé fortement. Voici comment s'exprime, à ce sujet, M. le chevalier Azara, auteur de la vie de Mengs, & qui ayant été lié intimement avec lui, a appris de sa bouche les motifs de ses opérations. « Il fit, dit il, ce *plafond* comme si c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes d'ouvrages avec le point de vue de bas en haut, ainsi que c'est l'usage des modernes, à cause qu'il n'est pas possible d'éviter de cette manière les raccourcis désagréables qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. » Cependant, pour ne point heurter absolument de front la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, sur chacun desquels il n'y a qu'une seule figure, représentée en raccourci dans le goût des artistes modernes. (*Note du Rédacteur.*)

[2] Dufrenoy.

Jules Romain. Rien ne *plafonne* mieux que la coupole de Parme, ouvrage immortel du Corrège, & que les figures de Pellegrino Tibaldi à l'institut de Bologne. Plusieurs des *plafonds* de la galerie de Diane, à Fontainebleau, sont pleins de ce sentiment de perspective, & prouvent, ainsi que les ouvrages que nous venons de citer, que ces grands maîtres nous ont laissé dans ce genre savant & animé, des modèles que les modernes n'ont pas encote atteints.

Il est une manière heureuse & bien usitée de décorer de peintures une voute, en la divisant par des ornemens sages, quand elle est trop vaste & trop peu élevée pour que le regardant puisse jouir de son ensemble. C'est dans ces divisions qu'Annibal Carrache, le Cortonne, le Brun & même Coypel ont montré tant de goût & d'imagination. Mais le peintre, dans le choix des *membres* qu'il place sur la voute, doit être bien exact à se concilier avec l'ordre & les ornemens employés par l'architecte sur les parois de la pièce dont la partie supérieure est confiée à son génie. Si, comme nous l'avons dit plus haut, les peintres antiques ne nous ont pas donné de preuves qu'ils connussent ni les raccourcis des objets si heureux dans les *plafonds*, ni les grandes scènes pittoresques qui s'y peuvent développer, quels hommages ne devons nous pas aux chefs-d'œuvre que nous offrent les débris décombrés de leurs édifices, & par quelles leçons n'alimentent-ils pas notre goût? Ici nous avons dessein de diriger les regards de nos lecteurs sur ce qui nous reste aux murs & aux voutes des ruines des bains de Titus. Ces fragmens précieux sont loin de nous sans doute, mais nous pourrions profiter de ce

qu'ils ont de plus utile, savoir des pensées & des motifs, par la collection qu'on vient d'en graver avec tant de succès. (1) C'est là que nous pourrions juger de toutes les ressources d'une aimable & abondante imagination, & étudier les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace & de la manière la plus voluptueuse. Si dans notre article sur les *grottesques*, nous avons trouvé que ce genre plus élégant que noble, étoit toujours déplacé dans des lieux graves, spacieux & susceptibles de ce que l'art a de plus grand, combien ne sentons nous pas les avantages de ces productions enchanteuses pour des lieux destinés aux festins, au repos, aux bains & même au silence du cabinet. C'est par des détails semblables aux arabesques que nous citons, qu'on peut embellir des plafonds bas & de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loisir, & les petits tableaux, & les ornemens vifs & légers qui les encadrent.

Dans le nombre des observations que nous avons faites sur l'art de décorer les voutes, il en est une que nous voulons communiquer à nos lecteurs. Elle peut être de quelque désavantage aux peintres, mais elle sera utile à l'effet de l'architecture & de la peinture. Or notre désir principal seroit de travailler pour les progrès des arts. Nous voulons parler ici de l'attention à ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voute de la chapelle de Versailles, par exemple, en paroît trop chargée à tous les hommes

[1] Bains de Titus, de Livie, &c. par M. Ponce, graveur.

de goût. Les divers sujets qui y sont rassemblés y produisent de la confusion. Il est donc essentiel, lorsque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'espace, aucun ornement réel de sculpture, d'en supposer de feints, & de repoter ainsi l'attention du spectateur par des divisions sages, ingénieuses, & toujours analogues aux sujets. Nous pourrions citer une infinité d'exemples de travaux de ce genre : mais nous nous bornerons à celui que nous offre l'intérieur de la chapelle des enfants trouvés de Paris. Tout ce qui dépend du dessin, de l'ouvrage & de l'exécution décide le goût & l'imagination des artistes, *Natoire* & *Brunetti* père & fils, qui se sont accordés pour ce grand ouvrage. Heureux si préférant la peinture à fresque, ils n'eussent pas exécuté à l'huile cet ensemble ingénieux, que nous avons vu faire & que nous voyons s'éteindre & périr.

L'abbé Laugier remarque avec raison dans ses observations, que j'ai citées plus haut, que les trop grands blancs de l'architecture nuisent à l'effet d'un *plafond*. Les dorures, les marbres de couleur, les bronzes, les meubles les plus riches s'accordent merveilleusement avec ces peintures. Cependant nous ferons ici une observation essentielle, c'est que les objets trop bruns dans la pièce qui porte le *plafond* peint, seconderoient quelquefois encore moins que les blancs, les effets de la peinture. C'est ce qui me reste à examiner sur les moyens de seconder les vues d'un architecte qui sent le prix & tous les charmes de notre art.

La lumière du jour ne peut souvent frapper la voûte que par les rayons réfléchis de celle qui entre

par les croisées placées au-dessous du *plafond*. Ainsi la réflexion qui partira des murs de la pièce, sera infiniment sourde si les objets qui la décorent sont de couleur brune : c'est donc un inconvénient à éviter. S'ils sont trop blancs ils occupent l'œil, le fatiguent & lui ôtent la jouissance du *plafond*. Si ces murs sont couverts d'étoffes de laine, comme des tapisseries, elles absorberont une grande partie de la lumière ou n'en réfléchiront plus. Ainsi l'emploi des dorures, des marbres & des stucs légèrement colorés pour les murs, & pour le plancher des marbres blancs, ou un pavé en mosaïque de couleur claire, seront les décorations les plus propres à éclairer les *plafonds*. N'oublions pas de prévenir que la corniche de l'ordre n'aura pas trop de saillie; car autrement le *plafond* ne devant recevoir qu'une lumière de réflexion venant du bas, une large corniche y produiroit une grande ombre.

Un constructeur prévoyant dispose de tout pour servir l'art qu'il chérit. Il ne compte pas seulement sur les *réflexions* lumineuses qu'il tire de l'intérieur; il dispose encore ses ouvertures de manière que le tableau qui orne la voute puisse être éclairé par des lumières que les terrasses ou les murs voisins de son bâtiment peuvent réfléchir dans la pièce. Ces moyens sont les plus puissans que l'art de bâtir puisse ménager à l'art de peindre. Car quoique les *réflexions* dont je parle soient plus éloignées de l'ouvrage que celles qui partent des murs & du pavé de la pièce, elles lui donnent souvent une clarté bien plus grande, à raison de l'étendue & de la blancheur de son principe & à raison de l'éclat & de l'abondance des rayons de lumière directe qui sont reçus de toute part.

Le Peintre de son côté connoîtra bien tous les objets qui doivent *réfléchir* la lumière sur son ouvrage, & placera sous les rayons les plus vifs, les parties de sa composition où il veut répandre le plus de jour & le plus d'intérêt.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des *plafonds* éclairés par le jour; mais on connoît tout ce que la lumière fait & peut produire d'éclat à un tableau en *plafond*, lorsque sur la corniche on a l'adresse de cacher des lumières artificielles qui éclairent l'ouvrage par les rayons nombreux d'une clarté directe. Nous avons vu l'effet le plus heureux de cet artifice ingénieux dans un salon de bal, élevé par M. Louis dans une fête donnée en 1770, par l'Ambassadeur d'Espagne, à l'occasion du mariage du Roi.

Cet essai avoit trop bien réussi pour ne pas en user au *plafond* de la salle de spectacle de Bordeaux, avec cette attention, que les fumées des lampes qui éclairent le *plafond* sont renvoyées au dehors & ne peuvent le noircir.

Le noir est un inconvénient qu'il faut sur toute chose bien éviter. Et malgré tous les éloges que nous prodiguons aux peintures des *plafonds*, nous avouons que nous ne pourrions soutenir la puissance de leurs charmes, si on les suppose bruns, soit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, soit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, soit enfin que le temps & le défaut de précaution aient produit cet effet. Autant l'œil est satisfait d'un tableau clair & lumineux placé au dessus de lui, autant il se plaît à en considérer les détails; & autant il est repoussé par une peinture qu'en vain on appellera vigoureuse, dans la-

quelle il ne peut rien lire & qui lui présente des objets menaçants. Au lieu de percer la voute, ils semblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet est manqué. Alors si l'ouvrage est d'un artiste habile, je desiré que détaché d'une voute qu'il surcharge avec déplaisance, il puisse être placé verticalement, & que là mon œil ait la faculté d'en contempler aisément les beautés.

Le peintre chargé d'un *plafond*, doit renoncer au projet de faire venir en avant les objets des premiers plans, par des masses fières & très-vigoureuses: nous venons d'en exposer les défavantages. Si le ton général est trop blanc, le tableau sera sans mouvement; & fade, il ennuiera l'œil du spectateur. Ainsi riche & gai de coloris, il faut que dans ses masses les plus brunes, on puisse lire aisément comme dans toutes les autres parties de l'ouvrage. La puissance des teintes, bien plus que la force des masses ombrées, doit servir à faire distinguer la distance des plans.

Quant à la nature des couleurs préférables pour peindre les *plafonds*, nous pouvons assurer qu'il ne faut pas hésiter à choisir la fresque (1), si toutefois le fond permet l'emploi de cette peinture. Ce fond ne peut lui être convenable que lorsqu'il est susceptible de recevoir un enduit de chaux & sable: mais si l'ouvrage doit se peindre sur un fond de plâtre, de toile ou de bois, nous conseillerons l'usage de la peinture en détrempe, qui, faite avec tous les soins qu'elle exige, sera encore d'une grande durée; la vie

[1] Voyez l'article *Fresque*.

d'aucun homme qui l'aura vu faire, ne la verra se détruire, si elle est à l'abri de la fumée & de l'eau, si les fonds sont solides, & si le peintre a été praticien dans le degré d'encollage nécessaire à cette peinture.

Tout ce qui nous entoure, montre qu'on doit à jamais proscrire l'usage de la peinture à l'huile : si l'artiste a tendu à quelque vigueur, elle devient noire : & c'est, comme nous l'avons dit, le premier & le plus grand des vices d'un *plafond*. Si les couleurs en sont trop claires, elles jaunissent & se tachent en raison du plus ou du moins d'huile que le peintre aura employé. C'est ainsi que le *plafond* d'Hercule à Versailles, par le Moyne, n'est plus digne de nos regards, & que la plupart des ouvrages de le Brun sont trop noirs & attristent les pièces où ils ne devoient répandre que des sujets d'agrément & d'admiration.

Citerai-je au contraire tous les exemples de la durée & de la fraîcheur constante de la fresque, dans les ouvrages de Tibaldi, des Zuccharo, d'Annibal Carrache, du Dominiquin, de P. de Cortonne, d'Andréa Sacchi, & d'une quantité de maîtres qui ont enrichi toutes les villes d'Italie; & dans ceux que nous avons en France, de Primarice, de Nicolo, de Mignard, de Romanelli, de la Fosse, &c? Parlerai-je de ces peintures à fresque dont les fragmens sont échappés à la barbarie & à la négligence des possesseurs, & qui datent du règne de François I^{er}; telles que celles qui se voyent encore dans le château de Beauregard dans le Blaisois, & à la chapelle de l'Abbatiale de Châalis?

Il ne nous reste plus de preuves à donner sur la préférence de la fresque dans les *plafonds*, preuves développées d'ailleurs dans l'article consacré à ce mot; mais nous avons à former les vœux les plus sincères, & les plus ardens pour l'honneur des architectes de notre école : c'est qu'ils ramènent le goût des *plafonds* dans les monumens confiés à leur génie; & pour l'honneur de notre art & des habiles gens qui le professent, c'est qu'ils aient à ne les exécuter qu'avec l'espèce de peinture que nous leur conseillons d'employer, & qui peut seule répondre à la confiance des constructeurs & des propriétaires, & éterniser les éloges qu'ils seront en droit d'attendre de leurs travaux.

(Article de M. ROBIN).

PLAIRE. (v. n.) Le plus noble objet des arts est d'instruire; mais ils ne peuvent pas toujours se proposer pour but l'instruction. Souvent même, leur manière d'instruire est incertaine, obscure, énigmatique, ou du moins peu sensible pour un grand nombre d'esprits. Il y a même des arts à qui paroît entièrement refusée la faculté de donner des leçons. Telle est l'architecture; car quelle instruction peuvent nous donner des murs & des colonnes? Mais il est un autre objet dont les arts ne peuvent jamais s'écarter impunément : celui de *plaire*. L'artiste peut *plaire* sans instruire; mais s'il ne *plaît* pas, il n'instruira jamais.

Le moyen de *plaire* en attachant, en captivant les esprits, en leur imprimant un long souvenir, est de posséder les deux grandes parties de l'art, l'expression & la beauté. On *plaît* encore avec un talent moins

sublime, quand on joint à une bonne couleur, à un beau pinceau, des dispositions, & des agencemens capables de flatter les yeux, & quand on fait suppléer l'agrément à la beauté. Ce n'est point là le mérite suprême de l'art, celui qui constitue l'artiste de génie; mais celui qui constitue le bon peintre.

Quand j'ai dit que pour *plaire*, le peintre devoit avoir un bonne couleur, un beau pinceau, je n'ai pas entendu dire qu'il fût obligé d'avoir la couleur du Titien, le pinceau du Corregge: mais il faudroit qu'il possédât à un bien haut degré quelque grande partie de l'art, s'il parvenoit à *plaire* avec un pinceau mal-adroit & peiné, avec une couleur sale, morne, désagréable à l'œil. Les vices du pinceau ne sont pas généralement remarqués; ils ne peuvent même être reconnus que de près; mais un vice choquant dans la couleur blesse tous les yeux. Le tableau est condamné avant d'être examiné, & il n'y a guère d'appel de ce premier arrêt. Le peintre aura rempli toutes les conditions de l'art, quand après avoir flaté les yeux, il touchera l'ame & satisfera la raison.

Quoique *plaire* soit le véritable moyen d'avoir des succès, on n'a vu que trop d'artistes qui pour chercher indistinctement à *plaire*, ont manqué les véritables succès qu'ils auroient dû se proposer, & se sont contentés d'obtenir des applaudissemens passagers & vains. Ils ont cru *plaire* en captant les suffrages du mauvais goût; mais c'est seulement se faire des partisans, & les succès qu'ils procurent finissent avec eux. Celui qui recherche une gloire solide, tâchera de *plaire* au petit nombre des juges de bon goût, qui lui procureront tôt ou tard le suffrage du grand nombre. Il

faura que la mode est inconstante, & qu'être à la mode, ce n'est point *plaire* en effet, mais causer de l'engouement.

Le Pouffin *plaisoit* de son temps aux sages juges de l'art; l'école françoise le regarde encore aujourd'hui comme le plus grand de ses maîtres. Le Brun mérita de *plaire* aux bons juges contemporains de Louis XIV : la France s'honorera toujours de compter le Brun entre ses plus illustres artistes. Ancoine Coypel, capta la bienveillance de ceux qui aimoient les graces grimacières, les manieres affectées; ce qu'il fit pour leur *plaire*, est ce qui nuit maintenant aux parties louables qu'il possédoit. Boucher n'avoit peut-être reçu de la nature aucune des qualités qui constituent le grand peintre; mais elle lui avoit prodigué toutes celles qui font l'artiste capable de *plaire*; il en abusa, & préféra d'être un artiste à la mode; on fut engoué de son talent, on ne lui rend pas même aujourd'hui la justice qu'il mérite.

Le pinceau, la couleur forment le métier de l'art de peindre, comme la versification est le métier de la poésie. Avant d'exercer un art, il faut en savoir le métier. Le poète ne *plaira* point en choquant l'oreille par ses vers; ni le peintre, en blessant l'œil par ses tableaux. Quand le poète & le peintre sauront leur métier, ils ne leur restera plus qu'à observer la nature; c'est elle qui leur fournira les autres moyens de *plaire*, & qui leur donnera de grandes leçons sur toutes les parties de l'art. (L)

PLAN (subst. masc.) Ce terme a dans les arts qui dépendent du dessin, deux acceptions; l'une est

relative à la distribution générale d'une composition, & l'autre aux formes particulières des objets.

Sous le premier de ces rapports, le mot *plan* sert à exprimer le résultat perspectif des divers points sur lesquels tous les objets qui entrent dans une scène, sont placés : ainsi on dit le *premier*, le *second*, le *troisième*, le *quatrième plan* d'un bas-relief, ou d'un tableau, pour désigner le plus grand, ou le moindre degré d'enfoncement, sur lequel s'arrête telle ou telle partie d'une composition.

Pour s'assurer rigoureusement de ses *plans*, un artiste instruit dessine géométriquement les points où tous les objets qui composent son ouvrage doivent être placés. C'est relativement à cette opération, qu'on a dû emprunter le mot que nous traitons, de l'art de l'architecte pour ce qui regarde le *plan* d'un bâtiment ou d'un terrain : car faire le géométral dont j'ai parlé, c'est faire un *plan*. Mais revenons ; ce *plan* géométral bien arrêté, on le met en perspective, suivant les procédés de cette science. Par-là, on obtient avec précision les places que chaque figure, chaque groupe, chaque meuble, chaque partie du fond, doivent occuper relativement aux distances qu'on a déterminé de laisser entre tous ces objets.

De l'avantage de bien connoître les *plans* d'une composition naissent ; 1°. la justesse des effets pour la perspective aérienne ; 2°. les hauteurs exactes à donner à chaque objet, ce qui est relatif à la perspective linéale ; sans parler de la valeur que cette connoissance donne à l'exécution, qui doit aussi se différencier suivant les *plans*.

L'art doit s'appuyer sur des certitudes mathématiques pour produire des beautés solides, & par conséquent durables; mais il doit cacher ses procédés réguliers, s'il veut montrer la grace & l'aisance, qui sont sur tout de l'essence de la peinture : pour appliquer ce principe aux *plans*, ce n'est pas assez de les fixer avec exactitude, il faut avoir conçu la disposition de leurs points, de manière qu'ils donnent de belles formes dans l'ensemble général, des contrastes heureux (mais sans affectation), par le plus ou le moins d'élévation qu'on donne aux terrains; mais il faut qu'ils soient raisonnables, variés; tantôt évidens, tantôt cachés, mais toujours clairs.

Un génie facile & qui connoît les ressources de l'art, arrête en même temps d'une manière à peu près juste les formes de sa composition, & les *plans* sur lesquels il a l'intention de l'affecter.

Si l'art a ses principes déterminés, ses moyens aussi sont très-étendus. Toutes les figures géométriques, se peuvent employer dans les *plans* des compositions : la victoire d'Alexandre sur Porus, de le Brun; l'Héliodore de Raphaël; le martyr de Saint-André, du Dominiquin, ont une forme générale de *plans*, qui est pyramidale, de manière que la pointe gagne le fond de la scène & les bases sont sur les devants : quelquefois la pointe de l'angle, se trouve sur le devant du tableau, comme dans le Paralytique guéri, par Jouvenet, & la Sainte Petronille, du Guerchin : dans la guérison du Possédé, de Raphaël, & le Veau d'or du Poussin, la composition est sur des *plans* qui forment le cercle. Ils produisent une diagonale qui traverse la composition dans la Descente de Croix de

Daniel de Volterre, & dans le tableau du Bourdon, où Albinus fait monter les Vestales sur son char. Les *plans* sont disposés en croix dans la Résurrection du Lazare de Jouvenet : lorsque les scènes sont tumultueuses, & dans les sujets de mouvement, les *plans* doivent être entrecoupés & irréguliers : comme dans le Pyrrhus, la manne du Pouffin, le Martyre de Saint-Gervais de le Sueur, &c.

Tous ces exemples prouvent ; 1°. que les grands compositeurs ont senti la nécessité d'adopter une forme spéciale dans la disposition des *plans* ; 2°. que le choix en est arbitraire pourvu qu'il concoure au caractère & à l'expression du sujet ; ainsi d'un côté ces maîtres montrent que ce seroit un défaut, que de subordonner l'esprit du sujet à la recherche des *plans* perspectifs ; & de l'autre que de ne pas adopter des formes générales dans un *plan* bien résolu, ce seroit ignorer la valeur des principes : ils se lisent dans la nature, ces principes ; c'est dans ce modèle immortel qu'ils doivent se choisir ; le sublime de l'art n'est pas de les rejeter, mais de les plier à toutes les occasions où il faut les employer, & de les faire marcher au gré de son imagination.

Du choix des *plans*, dépend celui des formes, dans les hauteurs diverses des objets d'une composition : car comme les premiers *plans* donnent les plus grandes figures ; les formes les plus hautes se trouveront placées sur le point du *plan* qui leur sera assigné sur le devant du tableau.

La diminution des objets, en proportion de l'éloignement du *plan*, est un effet rigoureux de perspective. Mais si l'on veut qu'un groupe du troisième *plan*, do-

mine sur ceux de devant, on élève le troisieme, ou même le quatrieme *plan*, comme ont fait le Sueur & Jouvenet; l'un dans sa Résurrection du Lazare, & dans son Magnificat, & l'autre dans le Saint-Paul qui fait brûler les livres à Athènes. Dans le premier des tableaux que nous citons, le groupe du Christ est sur un terrain élevé, & l'emporte par sa hauteur sur les groupes des trois autres *plans* qui le précèdent. La Vierge du Magnificat, est sur les marches du péristyle, ainsi que Saint-Paul dans le tableau de le Sueur; c'est par ce moyen simple, que ces figures, quoiqu'inférieures en grandeur, se trouvent cependant, à raison de leurs *plans*, jouer dans la scène un rôle supérieur.

Le peintre peut, par un artifice contraire, faire paroître sur une ligne très-basse, les figures les plus fortes de son ouvrage, je veux dire celles de devant, en les supposant sur un *plan* surbaissé: c'est ainsi que Paul Véronèse en a usé dans cette belle allégorie placée dans la grande salle du Palais Ducal à Venise, & que Guerchin dans son tableau de Sainte Pétronille, & Champagne dans celui de Saint-Gervais & Saint-Protais, ont fait saillir le caractère de leurs sujets: le premier, par l'inhumation de sa principale figure, & celui-ci par l'exhumation de ses figures capitales.

Nous avons dit que la certitude des *plans* déterminoit la valeur des tons dans la perspective aérienne. C'est une grande raison pour que l'artiste s'en assure méthodiquement même dans les sujets tout-à-fait célestes ou aériens; autrement tout seroit confondu dans son ouvrage, & il n'y auroit nul rapport entre

la gradation des effets de la lumière & des ombres, & celle qui doit résulter de la justesse des *plans* par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons sûres à l'égard des sujets dont je parle, dans les plafonds de Zelotti & de Paul Véronèse, au Palais Ducal à Venise; dans ceux de Pierre de Cortone & d'Andrea Sacchi, au Palais Barberini à Rome, & dans les coupoles, par lesquelles la Fosse s'est immortalisé à Paris, soit aux Invalides, soit à l'Assomption; mais c'est surtout dans la chute des réprouvés, dans celle des Anges de Rubens, & dans tous les sujets aériens sortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puiser les plus brillantes leçons sur la manière de mettre dans l'expression des *plans*, toute l'harmonie & la justesse qu'il est possible d'y réunir.

Quiconque ne connoît pas les degrés qui séparent les *plans* de son ouvrage, ne peut produire des espaces exacts, par les enfoncemens divers que donnent les tons : & cette connoissance devient surtout importante dans les parties, où l'on ne voit pas les points sur lesquels posent les objets, comme dans les tableaux de demi-figures. Mais sans qu'il soit nécessaire de citer les ouvrages de cette nature, qui demandent une grande précision dans les résultats des deux perspectives; disons qu'il y a des sujets historiques, qui, par leur caractère tranquille, exigent que tous les points des *plans* s'apperçoivent, & d'autres tumultueux où les figures entassées ne doivent pas les laisser voir. Tels sont les batailles, ou les histoires dont l'action est rassemblée en un seul groupe, comme la mort de Germanicus du Poussin : ce grand homme, me fournira aussi un bel exemple, pour les

plans à multiplier ; c'est son tableau du Sacrement de Confirmation.

Je passe à la seconde signification du mot *plan*. Elle est relative au détail des formes & en exprime les différentes surfaces. Ainsi quand on dit que les *plans* d'une tête sont bien sentis, on fait entendre que tous les mouvemens des détails qui la composent sont bien exprimés, & bien à leur place.

Le vif sentiment des formes, n'empêche pas de rendre en même tems la finesse des passages, comme dans les têtes de Titien, de Vandick en peinture ; & en sculpture dans les têtes du groupe de Laocoon, dans plusieurs ouvrages de Michel-Ange, de Duquesnoi, de Pujet, de Girardon, de Pigale & de beaucoup d'autres des sculpteurs de notre école. Cependant quand on veut faire connoître la maniere d'un peintre & d'un statuaire qui font sentir fortement les diverses surfaces des corps, sans y mettre une très-grande liaison, comme on le voit dans les tableaux de Lanfranc, de Gennaro, de Restout, & dans la plûpart des sculptures de Bernini, de le Moyne, &c. On dit ce tableau ; cette figure sont faits par *plans*.
(Article de M. ROBIN.)

PLANCHE, (subst. fem). On ne se sert point de ce mot pour désigner l'ais sur lequel est fait un tableau peint sur bois ; on lui donne le nom de panneau.

Les graveurs en taille-douce, en manière noire, en manière pointillée, &c. nomment *planche* la feuille ou lame de cuivre rouge sur laquelle ils gravent. Ils se servent même du mot *planche* pour désigner le travail dont ils la couvrent. Ainsi un graveur, dit

que sa *planche* n'est qu'ébauchée ou qu'elle est fort avancée, pour exprimer que son travail n'en est encore qu'à l'ébauche ou qu'il approche du fini. Quand les graveurs disent une belle *planche*, une bonne *planche*, ils n'entendent pas une lame d'un bel ou bon cuivre, telle qu'elle est sortie des mains du chaudronier, mais une *planche* couverte d'un bon travail de gravure. Quand ils veulent désigner la *planche* elle-même, considérée indépendamment de leur travail, ils disent ordinairement un *cuivre*. Voilà un bon *cuivre*; je n'ai point encore le *cuivre* sur lequel je dois graver ce tableau.

La *planche* des graveurs en bois est un ais plat de bois de poirier, de buis, ou de quelqu'autre bois dur & sans nœuds, sur lequel on grave avec divers instrumens (L).

PLASTIQUE, (subst. fem.). Ce mot est grec; les latins en ont fait usage, & les nations modernes l'employent quelquefois; surtout en parlant de l'art antique. Il signifie l'art de modeler. Voyez les articles *MODELE* & *MODELER*.

PLATRE (subst. masc.) Pierre qu'on employe au lieu de moilon, telle qu'elle sort de la carrière; mais qu'on cuit, qu'on met en poudre & qu'on gâche avec de l'eau pour différents usages de maçonnerie.

On se sert du *plâtre* pour prendre des moules, soit sur des objets naturels, & même sur la nature vivante; soit sur des ouvrages de l'art qu'on veut multiplier, tels que des statues, des modèles.

Le moule fait, l'usage le plus commun est d'y

couler du *plâtre*, & alors on a une représentation fidèle, une répétition parfaitement semblable de la statue, du bas-relief, sur lesquels on a pris le moule. Les plus petits détails y sont exprimés, & il n'y a plus de différence que celle de la matière, moins solide & moins précieuse.

Mais si l'objet moulé en *plâtre* a beaucoup moins de prix que l'original, il est bien plus favorable à l'étude lorsque l'original est en bronze, parce que les luisans du bronze ne permettent pas de lire aisément les formes.

On donne dans les ateliers le nom de *plâtres* aux statues, aux bas-reliefs, aux parties moulées en *plâtre* d'après les restes les plus précieux de l'antiquité & les chefs-d'œuvre des statuaires modernes. On dit, par exemple, que l'on a un beau *plâtre* de la Vénus de Médicis, de la tête du Laocoon, de celle de Niobé, &c.

C'est par le secours des *plâtres* multipliés, qu'on peut faire en France, en Angleterre, en Russie, les mêmes études qui ont donné à Michel-Ange, à Raphaël, au Poussin, une si grande supériorité sur les artistes qui ont été privés de l'étude de l'antique. Le marbre de l'Apollon du Belvedere, ceux de la Vénus de Médicis, de l'Hercule Farnèse, du groupe de Laocoon restent à Rome : mais les *plâtres* en sont portés à Paris, à Londres, à S. Pétersbourg, & l'on peut, dans toutes ces villes, étudier ces chefs-d'œuvre plus commodément encore que dans la ville même qui en conserve le dépôt. On peut consulter à chaque instant ces belles productions de l'art des Grecs dans les salles des académies; chaque artiste en pos-

sède des parties dans son atelier. Il peut, sans quitter ses foyers, étudier toutes les beautés de l'antique.

Que l'étude assidue des *plâtres*, ait quelques inconvénients, comme l'a établi M. Watclet, article Bosse, c'est ce qu'on ne peut nier, & c'est en même temps ce dont on ne peut tirer aucun résultat contraire à cette étude. En effet, toute pratique, quelque parfaite qu'elle soit, a ses inconvénients particuliers qui ne sont pas attachés à une pratique différente; mais celle-ci a de même des inconvénients qui lui sont propres. Ce qu'il faut examiner, c'est laquelle a les plus grands inconvénients, laquelle a les plus grands avantages. Que préférerions-nous, si nous prenions intérêt aux succès d'un jeune Artiste, de lui voir suivre une méthode qui lui promettoit les succès du Fouffin avec ses défauts, ou une méthode différente qui pourroit le garantir de ces défauts, mais sans lui promettre la même perfection?

Sans doute l'étude assidue des *plâtres moulés* sur l'antique ne donnera pas, aussi bien que le modèle vivant, le sentiment de la chair, la connoissance des plis de la peau, celle de ces petits détails qui se multiplient avec l'âge & qui sont des témoignages de l'infirmité humaine: mais elle fera connoître la véritable beauté des formes, leur plus parfaite pureté, leur grandeur la plus sublime; elle donnera la plus profonde science des formes qui indiquent que l'homme vit, qu'il agit, qu'il se meut, & non de celles qui indiquent seulement qu'il doit se dégrader ou périr.

De beaux *plâtres* moulés sur l'antique vous forceront d'étudier seulement les attitudes sages, décentes & modérées que les plus beaux génies de la Grèce

ont cru devoir donner à leurs modèles. Vous aurez beau les retourner, les considérer sous tous les points de vue ; ce sera toujours la même pureté, la même sagesse : il ne fera pas au pouvoir d'un téméraire professeur de les tourmenter, de les contourner pour les plier à ses caprices, comme il y soumet le modèle vivant. Cette étude vous laissera donc dans une heureuse ignorance sur les attitudes recherchées ou forcées, sur les graces minaudières, sur les mouvemens violens & exagérés. Personne ne pourra pétrir & déformer votre *plâtre* antique comme les railleurs, les cordonniers, les maîtres de danse, les parens pétrissent & déforment la nature humaine. Vous ne connoîtrez donc que les graces véritables, que la belle conformation ; celle que donne la nature qui croît & se développe sans contrainte.

Les grands maîtres de la Grèce, nés dans un climat qui leur offroit les plus beaux modèles, & sous des mœurs qui leur monroient journallement ces modèles nuds & dans des attitudes toujours variées & toujours belles, puisqu'elles étoient celles de la nature, ont employé tout leur génie à représenter ces modèles qu'ils s'attachoient encore à dépouiller de leurs imperfections. Ayant toujours sous les yeux des modèles différens, ils corrigeoient par les beautés de l'un les défauts de l'autre, & sont parvenus au beau de choix & d'union ; par la sublimité de leur pensée, ils se sont élevés jusqu'à l'idée d'une nature plus parfaite encore que celle de la nature la mieux choisie, & sont parvenus jusqu'au beau idéal : ils ont créé une beauté que l'art moderne ne connoitroit pas sans eux & qu'il s'efforce d'atteindre sans oser même espérer

d'y parvenir. C'est par l'étude des *plâtres* que nous deviendrons les élèves de ces grands maîtres , & s'il existe un moyen de les égaler , c'est de commencer par fréquenter leurs écoles.

L'étude du *plâtre* est , dira-t-on , nuisible à la beauté de la couleur. Cela peut être. On veut être à la fois grand dessinateur , grand peintre d'expression , grand compositeur , grand coloriste , grand machiniste. On veut être tout , on cherche à la fois la perfection de toutes les parties , & on ne produit qu'un tout médiocre , ou du moins que des ouvrages agréables , & dont la plus grande perfection est de n'avoir pas d'imperfections choquantes , mais dont le plus grand défaut est de n'avoir pas de beautés supérieures. Tel est généralement le caractère moderne. On fait bien que la malignité des contemporains cherchera toujours la partie foible d'un habile Artiste pour le déprimer. Mais celui qui veut atteindre au grand , doit d'abord se rendre assez grand lui-même pour mépriser les traits de l'envie , de l'ignorance & de la malignité. Placé au-dessus de son siècle , supérieur aux jugemens de ceux qui vivent , il doit consacrer ses chefs-d'œuvre à ceux qui naîtront.

Enfin , par le moyen des *plâtres* , nous pouvons , dès nos premiers pas dans l'art , mettre sous nos yeux l'expérience de tous les siècles & les chefs-d'œuvre qui les ont illustrés.

Cependant en louant l'étude des *plâtres* moulés sur l'antique , nous ne prétendons pas donner l'exclusion à celle de la nature : ce seroit faire perdre à l'art un trop grand nombre de ses avantages. Mais c'est

en consultant assiduellement l'antique, que l'art pourra corriger & aggrandir la nature.

L'étude des *plâtres* moulés sur de belles statues ou sur la nature elle-même, est d'une utilité presque indispensable aux commençans. Sans elle, ils ne parviendront peut-être jamais à la précision. La nature vivante est trop mobile pour qu'un élève qui n'a point encore d'habitude, qui n'a point encore une multiplicité de formes gravées dans la mémoire, puisse l'imiter avec exactitude. Pendant qu'il baisse les yeux, le modèle respire, & quand il les relève, il ne retrouve plus la même forme qu'il avoit commencée. Le même muscle offrira peut-être dans sa copie incertaine des mouvemens contradictoires. Mais le *plâtre* reste immobile sous les yeux de l'élève; le mouvement, les formes ne changent pas; il peut retrouver son modèle toujours le même, & par conséquent se corriger.

Les *plâtres* moulés sur l'antique feront toujours utiles à l'Artiste avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans sa perfection suprême, le grand style de l'art dans ce qu'il a de plus sublime. Et quel Artiste croira qu'il est temps pour lui de négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprend toujours quelque chose au Poussin? La grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeler à Rome; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie: il ne se crut pas assez parfait, pour n'avoir pas besoin d'étudier l'antique (L).

PLIS, (subst. masc.) Ce mot s'emploie dans les arts par rapport aux *plis* que forme la peau, & par rapport aux *plis* des draperies. La première de ces applications a été traitée dans le mot *peau* : il a été aussi question de la seconde dans les mots *draperies*, & *jet* des draperies.

Nous ne croyons cependant pas qu'on ait épuisé tout ce qu'il étoit nécessaire de dire sur cette matière intéressante. C'est une des parties de l'art dans laquelle le goût & l'imagination se manifestent de la manière la plus sensible. A chaque *pli*, le peintre montre la justesse de son jugement, & la sagacité de son esprit, comme un écrivain les fait voir par les pensées fines, & les expressions exactes qui découlent de sa plume.

Tous les principes qu'on peut acquérir sur l'art de draper sont généraux, & ne peuvent déterminer la précision avec laquelle il convient d'accompagner, de couvrir, ou de laisser voir les mouvemens innombrables du corps de l'homme par la disposition des *plis* de ses vêtemens. Le goût seul de l'Artiste les fait servir au caractère & aux mouvemens de la figure. Bien plus, il les fait contribuer à l'expression générale d'une scène pittoresque, par leur choix, & par les effets de clair-obscur dont il les rend susceptibles.

Le génie particulier de l'Artiste se reconnoît dans la manière dont il choisit & dispose les *plis* de ses figures ; mais sans parler de ce caractère spécial de tous les talens divers, nous nous attacherons à parcourir en général les principales opinions adoptées

sur le choix des étoffes & sur les *plis* qui les caractérisent.

La sculpture antique se distingue par de petits *plis* fort multipliés, souvent fort rapprochés, & toujours tendans à tomber en bas par leur propre poids. Les peintures antiques ont le même caractère de *plis*. Ce goût de draper a été imité depuis la renaissance des arts, & l'on remarque particulièrement cette imitation dans les ouvrages du célèbre Pouffin, & dans quelques uns de Michel Corneille & de le Sueur.

Nous voyons ensuite que les sculpteurs & les peintres modernes de la plus grande célébrité ont habillé leurs figures d'étoffes qui par leur consistance produisent des *plis* larges & soutenus. Mais ils n'adoptoient pas ces sortes de draperies d'une manière exclusive. Les tuniques qui touchoient les membres ne donnoient que des *plis* fins & légers : c'étoient des linges ou d'autres vêtemens d'une finesse qui alloit quelquefois jusqu'à la transparence. Ils réservoient les étoffes dont les *plis* sont plus grands pour les manteaux qui se jettent librement sur le corps. C'est par cette méthode qu'ils ont donné du jeu, de beaux effets, & une agréable variété à leurs ouvrages.

Nous exceptons le terrible Michel-Ange, qui n'a pas adopté le système de ses contemporains dans l'usage des draperies à larges *plis*. C'est dans les statues de l'Algardi, de le Gros, de Pujet, de le Pautre; dans les tableaux de Raphaël, de Louis Carache, du Dominiquin, de Baroche, de le Brun, de Jouvenet, & d'une infinité d'autres maîtres de

ces écoles anciennes ou de celles qui existent à présent, que cette pratique a été constamment suivie.

D'autres Artistes sont reconnoissables par les *plis* cassés de leurs draperies. Ils semblent n'avoir jamais connu que des étoffes d'un tissu dur & sec. Albert Durer montre l'excès de cette manière dans ses tableaux & ses estampes. Elle a son charme par la fermeté de la touche & la vivacité des bruns & des clairs pétillans qu'elle favorise. Elle a été suivie par des sculpteurs du siècle d'Albert, & par les Zuccharo, Devos, les Sadelers & beaucoup d'autres Artistes de Flandre & d'Allemagne.

Pierre de Cortone à introduit un système qui lui étoit particulier. Ses élèves & quelques sculpteurs de son tems l'ont adopté. Les *plis* de leurs étoffes sont si liants & tellement *sinueux*, qu'on, malgré la souplesse avec laquelle ils se prêtent aux mouvemens les plus gracieux, aux agencemens les plus flexibles, ils n'en répugnent pas moins; comme toutes les manières affectées qui ne se ressentent pas des fines variétés que montre la nature.

Telles sont les grandes divisions des goûts connus dans l'ordre & l'exécution des *plis*. C'est par ces caractères principaux que les peintres d'histoire & les sculpteurs, qui ont toujours marché d'égal avec eux, ont écrit leur différens systèmes dans cette partie essentielle de l'art.

Les peintres de portraits qui doivent être des copistes plus serviles des objets qui entrent dans leurs tableaux, ont toujours fait aussi les portraits des étoffes de leur tems. Ils en varient les *plis* suivant

la nature du tissu qui les forme. Aussi ne distingue-t-on guères les artistes de ce genre par la manière de leurs *plis* : si l'on n'en excepte cependant Rigaud, qui affectoit l'abondant emploi des moères & des velours. Par là, il ne pouvoit présenter que des *plis* de même caractère.

Mais revenons aux différentes sortes de *plis* adoptés par les artistes du grand genre. Pénétrons, analysons les raisons de leur choix, & par-là, nous découvrirons à ceux qui étudient l'art pour le cultiver ou le connoître, la source des beautés innombrables que ces maîtres ont produits.

Malgré tout ce qui se pourroit dire contre la manière de draper qui se remarque dans les ouvrages des artistes grecs, ils nous semble que ces maîtres de l'art ont aussi atteint le sublime dans cette partie, surtout si on s'accorde avec nous sur les motifs de choix dans les *plis*, & si on veut les juger sans partialité sur l'effet toujours victorieux de leurs admirables productions.

Sans parler de cette finesse d'esprit, & de ce goût rare & exquis qui influoit sur tout ce qui sortoit de la main des Grecs ; le choix des étoffes légères, telle que seroit la serge la plus fine qui se puisse imaginer, a dû les conduire à atteindre cette éternelle supériorité. D'abord, il est résulté de ce choix la nécessité de laisser appercevoir le nud ; en second lieu, les petits *plis* de ces draperies sont partout en opposition avec la largeur & la solidité des parties du corps ; d'où vient cette grandeur imprimé sur leurs figures drapées, comme sur tous leurs ouvrages. Mais allons plus loin, & disons que ces étoffes

flexibles étant disposées naturellement à tomber, & leurs *plis* remplissant les intervalles que les membres laissent entre eux, il s'ensuit une grande largeur de masses, tant parce que ces *plis* remplissent les espaces vuides, que parce que les grandes parties du corps n'en étant pas couvertes, reçoivent sans obstacle tous les effets de la lumière & des ombres. De ces *plis* disposés à tendre vers le bas, il naît un contraste frappant avec les membres qui, par leurs mouvemens, sortent de la perpendiculaire.

Les artistes de l'antiquité sentoient toute la valeur du corps de l'homme, & son impression sublime dans les ouvrages de l'art. Ils lui sacrifioient tout : paysage, architecture, accessoires de tous genres; souvent même les animaux. Faudroit-il donc s'étonner si pour lui donner toute sa grandeur, si pour rendre ses mouvemens forts & sensibles, ils ont adopté exclusivement les *plis* les plus déliés. Tout ce qu'ils ont produit concourt à établir la vérité des principes que je présente de leur doctrine. Il est vrai cependant que les ouvrages médiocres de l'antiquité laissent voir des *plis* longitudinaux, roides, durs & fortement accollés; mais c'est sur la Cléopâtre (1), la Flore, le tableau appelé les noces Abdobrandines, & plusieurs autres chef-d'œuvres, qu'il faut les juger & fixer ses opinions sur nos preuves.

[1] On ne croit plus que cette statue représentant une femme couchée, soit une Cléopâtre; on a reconnu que ce que l'on avoit pris pour un aspice est un bracelet; mais il falloit désigner ici cette figure par le nom sous lequel elle est généralement connue. [*Note du Rédacteur.*]

Le système des maîtres qui ont paru depuis la renaissance des arts est séduisant ; il porte sur les vues de la nature qui indique l'emploi de plusieurs sortes d'étoffes, & il flatte le goût des peintres & de leurs appréciateurs par la diversité des *plis* larges & des *plis* fins & délicats. Mais aussi, convenons-en, plus les étoffes sont fermes ou grosses, plus leurs *plis* sont larges, & alors moins les corps qu'ils environnent découvrent de parties, & moins celles qu'ils laissent appercevoir paroissent grandes. Pour en donner une preuve très-sensible sur la nature même, qu'on regarde le plus grand homme enveloppé d'un large manteau de drap, à peine voit-on l'être que la draperie recouvre. On le devine seulement au mouvement de sa tête & de ses pieds. Au lieu que sous des *plis* délicats, le Poussin, religieux imitateur de l'antique, laisse se dessiner le corps d'une femme que son habit recouvre en entier. Voyez le sacrement de mariage.

Mais sans nous écarter du point où nous sommes, nous avouons que dans les maîtres qui ont employé les *plis* des diverses étoffes, ils y a des esprits excellens qui, en ménageant tout, ont usé d'une sage proportion entre les *plis* les moins délicats & les membres de leurs figures. Par cet art précieux, si le corps de l'homme n'a pas toute la grandeur que lui laissent les vêtemens de l'antique, au moins, bien loin d'être éclipsé, il conserve encore une grande valeur. On sent ici que je veux parler de Raphaël & des autres grands peintres de l'école Romaine & de l'école Française.

Quant à Michel-Ange, il a senti les principes de

l'antique, il les a suivis ; mais en se servant d'étoffes, dont les *plis* sont lourds & gros comme seroient des vêtemens de peaux ou du gros linge, il n'y a mis que peu de finesse & de légèreté. Ajoutons que ce grand homme n'a pas connu la grace, & que ses agencemens, tout vrais qu'ils sont, ne sont imprégnés d'aucun sentiment délicat.

Pour passer au dernier des systèmes que nous avons proposés, celui d'Albert Durer & de ses imitateurs, les *plis cassés* qu'ils ont adoptés n'ont pu leur être suggérés qu'à la vue de certains *camelots*, qu'on appeloit *chamelots* dans le treizième siècle (1), ou d'autres étoffes d'un tissu dur & peu flexible. Ils en ont sçu tirer un *parti de goût* ; mais Albert lui-même, malgré tout le génie qu'il montre dans ses ajustemens, n'a jamais produit ni le gracieux, ni l'intérêt que les peintres François & Italiens dont j'ai parlé, dévoiloient partout. Et il étoit encore plus éloigné de cette fierté, de cette souplesse, & de cette grandeur que les Grecs & les meilleurs artistes Romains, par le choix & par l'ordre de leurs *plis*, ont si magnifiquement développées.

Dans l'ensemble que nous venons de former sur les *plis* qui sont le sujet de cet article, on trouve tous les détails de cette partie de l'art. Cependant nous ne garderons pas le silence sur quelques préceptes. Ils doivent spécialement se trouver dans cet ouvrage.

[1] Il venoit, dit Joinville, en parlant de St. Louis, au jardin de Paris, une cote de *chamelot* vêtu....

On recommande essentiellement dans les écoles de peinture la forme des *yeux des plis*, & ce n'est pas sans raison : ce sont eux qui caractérisent les étoffe. Dans celles qui sont grosses & molles, les *yeux des plis* sont ronds, & ils sont aigus & *cassés* dans celles qui sont sèches ou fermes, soit que ces étoffes soient fines comme le taffetas ou épaisses comme le velours & le camelot.

Les angles aigus ou obtus doivent être préférés aux angles droits, dans la disposition des *plis* comme dans celle des membres. Les formes absolument régulières déplaisent dans toutes les productions pittoresques. Il faut partout de la balance sans symétrie : & quoique nous bannissons une certaine égalité géométrique, on veut, & particulièrement dans les *plis*, de la *liaison* & de *l'ordre*. La *liaison* est indispensable ; car c'est par elle qu'on juge que les vêtemens tiennent à la même personne. Si une partie nue interrompoit sèchement les *plis*, de manière qu'on ne pût lier leurs principes & leurs fins, ce seroit pêcher contre *l'ordre* qu'il faut tenir entre eux.

La variété des *plis* doit se trouver dans la douce inégalité de leur grosseur, de leur situation & de leurs formes. Par dit *douce* ; car si les différences sont dures & tranchantes, il n'y a plus *d'ordre*. Or *l'ordre* se trouve même dans *l'aisance* & *la liberté* avec lesquelles les *plis* doivent être disposés.

Nous terminons cet article par un précepte qui peut être eût été mieux placé dans le mot *extrémités* ; c'est que les *plis* des draperies ne doivent presque jamais les dérober aux yeux, & qu'ils doi-

vent laisser voir les principales articulations du corps.

Præcipuè extremis rarò internodia membris

Abdita sint : sed summa pedum vestigia nunquam.

Dufresnoy, de arte graph.

(Article de M. ROBIN.)

PLUME (subst. fem.) *Deffin à la plume.* Cette maniere de dessiner a été souvent pratiquée par les anciens peintres. Traitée avec facilité, elle n'est guère moins expéditive que celle de dessiner au crayon, & elle est susceptible de beaucoup d'esprit & de goût. On a un grand nombre d'études à la *plume*, faites par le Titien. Plusieurs maîtres après avoir fini leur dessin d'une *plume* libre & badine, en assuroient l'effet en l'accompagnant d'un léger lavis. Les uns ont manié la *plume* avec une sorte de libertinage pittoresque; les autres l'ont assujettie à une marche régulière, lui faisant suivre le sens des chairs, celui des draperies & la fuite perspective. Un dessin à la *plume*, lorsqu'elle est maniée par un artiste qui a l'usage de cet instrument, peut l'emporter sur les charmes de la meilleure eau-forte, parce que le dessinateur ne voit pas aussi parfaitement l'effet de son travail sur le vernis dont le cuivre est couvert, que sur le papier. D'ailleurs la gravure à la pointe est toujours soumise aux hasards de l'eau-forte, qui doit lui donner la profondeur convenable, au lieu que le dessinateur à la *plume* n'est soumis à aucun hasard: l'effet qu'il a dans l'esprit, il peut le porter sur le papier; il peut donner aux masses l'effet qu'il lui

plait, frapper ses touches à son gré, porter la vigueur au ton qu'il juge nécessaire, sans craindre, ainsi que dans la gravure, la nécessité de recourir à un instrument moins flexible, tel que le burin. Il faut ajouter que la pointe ne peut jamais avoir sur le cuivre un jeu aussi facile, que la *plume* sur le papier.

Quelques peintres ont dessiné d'une *plume* fine & légère : d'autres se sont servi d'une grosse *plume* conduite avec feu, & , en apparence, sans aucun art, prodiguant l'encre par taches, l'étendant même quelquefois avec le doigt, & ils ont produit, dans cette manière brutale, des ouvrages justement admirés des connoisseurs.

Des italiens récents ont eu la patience de faire à la *plume* des dessins qui imitent d'une manière trompeuse le burin le plus pur. On ne peut voir ces ouvrages sans éprouver l'étonnement & la sorte d'admiration que cause une grande difficulté vaincue. Mais pourquoi se proposer une difficulté qu'il est inutile de vaincre ? Ce n'est point là le genre de la *plume*. Laissons lui l'esprit & la liberté dont elle est capable, & ne la soumettons pas à une régularité servile dont elle est indignée. Elle est flexible, légère, badine, pittoresque; ne lui ravissons pas ses avantages.

La *plume* est aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres, & l'on peut se plaindre de leur mépris pour un instrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'employent plus guère qu'à faire le trait de leurs dessins au lavis : le lavis peint mieux que la *plume*, mais il ne dessine pas avec tant d'esprit, & rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide

de la *plume* différemment maniée, on peut indiquer la mollesse des chairs, le lisse des étoffes soyeuses, l'épaisseur velue des étoffes grossières, la dureté des métaux, le brut des terrasses, la rugosité des écorces, la forme & la légèreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux : les couches plates du lavis ne font rien de tout cela ; elles ne peuvent produire que des tons variés. (L)

P O

POÉSIE (subst. fem). Ce mot vient du verbe grec *ποιέω*, *faire*. Le poète est, par excellence, celui qui fait, qui produit, qui invente. Le peintre est poète quand il crée ; il n'est que peintre, quand il copie, ou qu'il imite.

Homère fut poète quand il représenta Jupiter ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils : il inventa, il vit, il peignit par la parole, la physionomie du Maître des Dieux. Phidias fut poète, quand après avoir lu les vers d'Homère, il devint son rival & peut-être son vainqueur ; quand il se représenta la tête imposante & majestueuse du Dieu, telle qu'elle doit être d'après les vers du poète ; quand dans un recueillement qui ne peut appartenir qu'au génie, éloignant de son imagination toutes les idées qui ne conviennent qu'à la foiblesse humaine, il parvint à voir le Dieu comme un modèle docile qu'il auroit posé devant lui ; quand, dans la longue durée de son enthousiasme, il créa la tête du Jupiter Olympien, qui fit l'admiration de toute la Grèce.

L'artiste est poète quand il voit son sujet tel qu'il

a dû se passer ; quand il s'en représente les personnages avec une beauté dont ils manquèrent peut-être, avec une expression peut être plus vraie, plus vive, plus parfaite que celle qu'ils eurent en effet, parce qu'ils pouvoient manquer de physionomie, & que l'artiste doit les voir avec celle qui leur étoient convenable. Il est poëte, quand, après avoir créé ce tableau vivant dans son imagination, il en conserve assez long-temps, assez fortement l'empreinte, pour la porter également vive, également expressive, sur la toile ou dans le marbre.

La poésie de l'art consiste donc à voir son sujet & à l'exprimer. L'expression est donc ce qui caractérise l'artiste poëte. Qu'il invente de belles dispositions de groupes, de masses & de figures; qu'il ajoute même à ce mérite, celui de ces pensées ingénieuses qu'on appelle poétiques; que son imagination lui fournisse des allégories, des épisodes non moins heureux que ceux des plus grands poëtes; il n'est pas poëte lui-même, s'il n'a pas exprimé ce qu'il a voulu peindre. On lui accordera le mérite d'avoir trouvé le sujet d'un bon tableau; & on le plaindra de l'avoir manqué. Le peintre qui trouve un sujet, & qui ne peut l'exprimer, n'est pas plus poëte que l'homme qui a trouvé un sujet de tragédie, & qui n'a pu faire la tragédie.

Pour exprimer un sujet par les moyens de l'art, il faut représenter les personnages qui ont dû y concourir, avec la physionomie qu'ils devoient avoir suivant leur rang, leur caractère; leur donner les véritables mouvemens des actions qu'ils ont dû faire; représenter sur leurs visages & dans toutes leurs personnes l'affection dont ils devoient être pénétrés, for-

tifier cette expression par le site, l'effet, & les accessoires; écarter tout ce qui pourroit l'affoiblir : en admettant toutes ces conditions pour la *poésie* de l'art, on reconnoîtra que bien peu d'artistes ont été poètes.

Raphaël fut un poète sublime, quand, ayant donné à l'Archange Michel une figure vraiment angélique, il le représenta étouffant le démon sans avoir besoin de le toucher. Il fut un poète noble & tranquille dans son école d'Athènes; il fut un poète impétueux dans le groupe inférieur de sa transfiguration. Le Dominiquin fut poète, quand il eut assez d'imagination pour voir, & assez de talent pour exprimer la communion de Saint-Jérôme mourant. Pouffin fut poète, quand il peignit la dernière horreur du déluge universel; le Brun le fut, quand il représenta la belle douleur de la Magdeleine.

Des idées poétiques ne suffisent pas pour constituer le poète en vers ni en peinture. Il ne suffit pas de trouver des idées, il faut les exprimer. Des peintres ont répandu des idées poétiques, dans des tableaux qu'on ne daigne pas regarder, & des versificateurs dans des vers qu'on ne s'avisera jamais de lire. Manquer une belle idée, ce n'est pas la produire, c'est l'avorter.

C'est une belle idée poétique, que celle de l'Arcadie du Pouffin. Si le tableau eût été manqué, ce n'étoit plus de la *poésie*; ce n'étoit rien.

Le testament d'Eudamidas du même artiste, est une belle scène de *poésie* dramatique; mais l'invention de cette scène est de Plutarque. Le Pouffin n'en est pas moins un grand poète dans son tableau d'Euda-

midas, quoiqu'il n'en ait point inventé le sujet; car il a su le voir & l'exprimer.

Si des idées poétiques suffisoient pour faire des artistes poètes, il ne tiendrait qu'à tous les artistes de l'être: ils trouveroient en abondance de ces idées dans les livres; des gens d'esprit pourroient leur en communiquer: mais ni les livres, ni les gens d'esprit ne feront jamais qu'un artiste soit poète, si la nature lui a refusé de l'être.

Pour reconnoître si un artiste est poète, n'examinez donc pas si l'invention de son ouvrage est poétique; cette invention peut ne lui point appartenir. Mais s'il a bien exprimé son sujet, alors il l'a fait, il l'a créé; il est poète.

Le Corrège, dans son tableau d'Io, a été un grand poète, puisqu'il a si bien exprimé son sujet, que le Duc d'Orléans, arrière-neveu de Louis XIV, a cru, par un scrupule religieux, devoir détruire ce chef-d'œuvre. L'artiste a joint à ce sujet un accessoire poétique, en exprimant, dans un coin du tableau, l'ardeur des deux amans, par la soif ardente d'un cerf qui se désaltère dans une fontaine. Cette idée est ingénieuse, on y reconnoît de la *poésie*: mais que devenoit cette *poésie* accessoire, si le sujet principal avoit été médiocrement traité?

Il faut donc faire une grande différence de la *poésie* mythologique, ou allégorique, & de la *poésie* pittoresque. La peinture même historique peut emprunter des richesses à la *poésie* mythologique: mais cette richesse perdra sa valeur, si le fond du sujet n'est pas exprimé suivant la *poésie* de l'art. On ne contestera pas à Rubens la qualité de peintre poète: il a fait un

bien plus grand usage de la *poësie* mythologique que Raphaël, & cependant il est bien moins poëte.

Je lis & j'entends qu'on place quelquefois la *poësie* dans la facilité de produire un grand nombre de figures, de les agencer, de les grouper, de les détacher, de les varier, de les faire contrafter, de distribuer sur elles de belles masses d'ombre & de lumière; & tout cela n'est pas plus ce qu'on doit appeller la *poësie* pittoresque, que l'art de ranger sur le théâtre des acteurs parlans & muets pour faire ce qu'on appelle des tableaux sur la scène, ne doit être appellé de la *poësie* dramatique.

En général, à talens à peu près égaux, les peintres qu'on appelle grands machinistes me paroissent les moins poëtes de tous, parce que ce sont ceux qui ont le moins cherché à exprimer convenablement leur sujet. Cette expression convenable se trouve bien plus chez les peintres qui ont traité leur sujet avec le moindre nombre de figures possible, parce qu'ils se sont plus attachés à les rendre belles, & à exprimer les affections dont elles doivent être animées.

Combien il étoit poëte, l'artiste grec qui a créé l'Apollon du Vatican! Comment un peintre, occupé à remplir de figures une grande machine, auroit-il le temps de penser & de produire un morceau d'une si belle *poësie*?

La *poësie* dont j'ai parlé jusqu'ici est celle que je crois pouvoir appeller d'expression, parce qu'elle consiste à bien exprimer le sujet. La peinture a aussi sa *poësie* de style, qui consiste dans un emploi élégant & pur du langage de l'art. Ce langage est formé par la couleur & l'effet que l'on peut comparer aux sons

dans la *poësie* écrite, & par la disposition qui répond à l'arrangement des mots & des phrases. L'artiste qui posséderoit la *poësie* d'expression, & à qui manqueroit la *poësie* de style de son art, seroit semblable à un poëte qui sauroit mal sa langue. L'un rebuteroit les lecteurs, l'autre auroit peine à fixer les spectateurs. (L.)

POINTE, (subst. fem.) instrument dont on se sert pour graver à l'eau-forte. Comme on emploie le mot *pinceau* pour exprimer la manière du peintre, & qu'on dit par exemple que le Corrège avoit un beau pinceau, un pinceau moëlleux, pour faire entendre qu'il peignoit d'une belle manière & moëlleusement; on se sert aussi du mot *pointe* pour exprimer la manière d'un graveur à l'eau-forte : ainsi l'on dit que Callot avoit une *pointe* ferme & spirituelle; la Belle, une *pointe* fine & badine; Rembrandt & le Benedette, une *pointe* savante & pittoresque. Pour exprimer le défaut d'un graveur à l'eau-forte dont la gravure n'a rien de moëlleux & semble égratignée, on dit qu'il a une *pointe* maigre. C'est de même à la *pointe* qu'on rapporte la timidité mal-adroite de la main qui la tient, & l'on dit qu'une planche est gravée d'une *pointe* timide.

L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la *pointe* en gravure, est sur un vernis dont le cuivre est couvert : elle enlève alors le vernis, & sillonne peu profondément le cuivre : mais on l'emploie quelquefois sur le cuivre nud, & alors on la nomme *pointe-sèche*. On la réserve pour les travaux tendres, qui

doivent avoir un ton doux & argentin. Elle doit ; pour cet usage , être bien tranchante (L).

POMPES FUNEBRES. Nous commencerons cet article par la description d'une *pompe funèbre*, qui se trouve dans le *Voyage du jeune Anacharsis*. M. l'Abbé Barthelemy a répandu les graces sur ce tableau lugubre. Nous entrerons ensuite dans quelques détails nécessaires aux artistes ; ce sera un aride commentaire de cette élégante description.

« En sortant de la palestine , nous apprîmes que
 » Télaïre , femme de Pyrrhus , parent & ami d'Apol-
 » lodore , venoit d'être attaquée d'un accident qui me-
 » naçoit sa vie. On avoit vu à sa porte les branches
 » de laurier & d'acanthé , que , suivant l'usage , on
 » suspend à la maison d'un malade. Nous y courû-
 » mes aussitôt. Les parens , empressés autour du lit ,
 » adressoient des prières à Mercure , conducteur des ames ;
 » & le malheureux Pyrrhus recevoit les derniers
 » adieux de sa tendre épouse. On parvint à l'arracher
 » de ces lieux. Nous voulumes lui rappeler les leçons
 » qu'il avoit reçues à l'académie ; leçons si belles
 » quand on est heureux ; si importunes quand on est
 » dans le malheur. O philosophie , s'écria-t-il , hier tu
 » m'ordonnois d'aimer ma femme ; aujourd'hui tu me
 » défends de la pleurer. Mais enfin , lui disoit-on ,
 » vos larmes ne la rendront pas à la vie. Ah ! ré-
 » pondit-il , c'est ce qui les redouble encore ».

» Quand elle eut rendu les derniers soupirs , toute
 » la maison retentit de cris & de sanglots. Le corps
 » fut lavé , parfumé d'essences , & revêtu d'une robe
 » précieuse. On mit sur sa tête , couverte d'un voile ,

» une couronne de fleurs ; dans ses mains un gâteau
 » de farine & de miel pour appaiser Cerbere ;
 » & dans sa bouche une pièce d'argent d'une ou
 » deux oboles qu'il faut payer à Caron : & en cet
 » état, elle fut exposée pendant tout un jour dans
 » le vestibule. A la porte étoit un vase de cette eau
 » lustrale destinée à purifier ceux qui ont touché un
 » cadavre ».

» Cette exposition est nécessaire pour s'assurer que
 » la personne est véritablement morte & qu'elle l'est
 » de mort naturelle. Elle dure quelquefois jusqu'au
 » troisième jour.

« Le convoi fut indiqué. Il falloit s'y rendre avant
 » le lever du soleil ; les loix défendent de choisir
 » une autre heure : elles n'ont pas voulu qu'une
 » cérémonie si triste dégénérait en un spectacle d'of-
 » tentation. Les parens & les amis furent invités. Nous
 » trouvâmes, auprès du cercueil, des femmes qui
 » pouffoient de longs gémissemens. Quelques-unes
 » coupoient des boucles de leurs cheveux, & les
 » dépofoient à côté de Télaïre, comme un gage de
 » leur tendresse & de leur douleur. On plaça le corps
 » sur un chariot, dans un cercueil de cyprés. Les
 » hommes marchaient avant, les femmes après ; quel-
 » ques-uns la tête rasée, tous baissant les yeux, vêtus
 » de noir, & précédés d'un chœur de musiciens qui
 » faisoient entendre des chants lugubres. Nous nous
 » rendîmes à une maison qu'avoit Pyrrhus auprès
 » de Phalère : c'est-là qu'étoient les tombeaux de
 » ses pères.

» L'usage d'inhumér les corps fut autrefois communi
 » parmi les nations ; celui de les brûler prévalut dans

» la suite chez les Grecs : aujourd'hui il paroît indif-
 » férent de rendre à la terre ou de livrer aux flam-
 » mes les restes de nous-mêmes. On plaça le corps
 » de TELAÏRE sur le bûcher ; quand il fut consumé ,
 » les plus proches parens en recueillirent les cen-
 » dres , & l'urne qui les renfermoit fut ensevelie dans
 » la terre.

» Pendant la cérémonie , on fit des libations de
 » vin. On jeta dans le feu quelques-unes des robes
 » de TELAÏRE ; on l'appelloit à haute voix , & cet adieu
 » éternel redoubloit les larmes qui n'avoient cessé de
 » couler de tous les yeux.

» De-là nous fumes appelés au repas funèbre , où
 » la conversation ne roula que sur les vertus de
 » TELAÏRE. Le neuvième & le trentième jour , ses
 » parens , habillés de blanc & couronnés de fleurs , se
 » réunirent encore pour rendre de nouveaux hon-
 » neurs à ses manes ; & il fut réglé que , rassemblés
 » tous les ans le jour de sa naissance , ils s'occupe-
 » roient de sa perte comme si elle étoit encore récente.
 » Cet engagement si beau se perpétue souvent dans
 » une famille , dans une société d'amis , parmi les
 » disciples d'un philosophe. Les regrets qu'ils laissent
 » éclater dans ces circonstances , se renouvellent dans
 » la fête générale des morts qu'on célèbre au mois
 » ANTHESTÉRION (1). Enfin j'ai vu plus d'une fois des
 » particuliers s'approcher d'un tombeau , y déposer
 » une partie de leurs cheveux , & faire tout autour
 » des libations d'eau , de vin , de lait & de miel.

[1] Mois qui répondoit à nos mois de Février & de Mars.

» Moins attentif à l'origine de ces rits, qu'au
» sentiment qui les maintient, j'admirois la sagesse
» des anciens législateurs, qui impriment un caractère
» de sainteté à la sépulture & aux cérémonies qui
» l'accompagnent. Ils favorisèrent cette ancienne opi-
» nion que l'ame, dépouillée du corps qui lui sert
» d'enveloppe, est arrêtée sur les rivages du Styx,
» tourmentée du desir de se rendre à sa destination,
» apparoissant en songe à ceux qui doivent s'intéresser
» à son sort, jusqu'à ce qu'ils aient soustrait ses dé-
» pouilles mortelles aux regards du soleil & aux
» injures de l'air.

» De-là cet empressement à lui procurer le repos
» qu'elle desire, l'injonction faite au voyageur de
» couvrir de terre un cadavre qu'il trouve sur son
» chemin ; cette vénération profonde pour les tom-
» beaux, & les loix sévères contre ceux qui les vio-
» lent.

» De-là encore l'usage pratiqué à l'égard de ceux
» que les flots ont engloutis ou qui meurent en pays
» étranger sans qu'on ait pu recouvrer leurs corps.
» Leurs compagnons, avant de partir, les appellent
» trois fois à haute voix ; &, à la faveur des sacri-
» fices & des libations, ils se flattent de ramener
» leurs manes, auxquels on élève quelquefois des
» cénotaphes, espèces de monumens funèbres, pres-
» qu'aussi révéérés que les tombeaux.

» Parmi les citoyens qui ont joui pendant leur
» vie d'une fortune aisée, les uns, conformément à
» l'ancien usage, n'ont au-dessus de leurs cendres
» qu'une petite colonne où leur nom est inscrit ;
» les autres, au mépris des loix qui condamnent le

» faste & les prétentions d'une douleur simulée, sont
 » pressés sous des édifices élégans & magnifiques, ornés
 » de statues & embellis par les arts. J'ai vu un
 » simple affranchi dépenfer deux talens pour le tom-
 » beau de sa femme (1).

» Entre les routes dans lesquelles on s'égaré par
 » l'excès ou le défaut de sentiment, les loix ont
 » tracé un sentier dont il n'est pas permis de s'écar-
 » ter. Elles défendent d'élever aux premières magif-
 » ratures le fils ingrat qui, à la mort des auteurs de
 » ses jours, a négligé les devoirs de la nature & de
 » la religion; elles ordonnent à ceux qui assistent
 » au convoi de respecter la décence jusques dans leur
 » désespoir. Qu'ils ne jettent point la terreur dans
 » l'ame des spectateurs par des cris perçans & des
 » lamentations effrayantes; que les femmes surtout
 » ne se déchirent pas le visage, comme elles fai-
 » soient autrefois. Qui croiroit qu'on ait jamais dû
 » leur prescrire de veiller à la conservation de leur
 » beauté? » (*Voyage du jeune Anacharsis, ch. 8*).

On suspendoit aux portes des personnes dangereuse-
 ment malades, des branches d'épines & de laurier.
 On supposoit aux premières la puissance de chasser
 les esprits mal-faisans: les dernières étoient consa-
 crées à Apollon, Dieu de la médecine, & on leur
 attribuoit la vertu de rendre ce Dieu favorable au
 malade.

Le parent le plus proche colloit ses lèvres sur celles
 du mourant pour recevoir son dernier soupir: la mère

(1) Dix mille huit cens de nos livres.

rendoit ce devoir à son fils, l'épouse à son époux ; elle s'efforçoit d'aspirer & de recevoir dans son sein l'ame de celui qu'elle avoit chéri. La même personne lui fermoit les yeux aussitôt qu'il avoit cessé de vivre.

On mettoit sous la langue du mort une bbole & quelquefois jusqu'à trois : on le lavoit, on le parfumoit, on le couronnoit des fleurs de la saison. Il y eut des temps où on le couvroit d'un manteau de pourpre, mais il paroît qu'un plus long usage fut de le vêtir d'une robe blanche. Les filles ou les femmes faisoient & tissoient de leurs mains ce dernier vêtement d'un père ou d'un vieil époux. Homère, dans l'Odyssée nous représente Pénélope occupée à travailler le linceuil dans lequel devoit être enseveli Laerte son père. Tout nous apprend que les anciens s'efforçoient plus que nous à s'armer de courage contre la mort : ils en rappelloient l'idée dans leurs festins, & les femmes elles-mêmes s'occupoient de cette idée dans leurs travaux. Cela ne prouve pas qu'ils la méprisoient plus que nous ; on auroit plutôt lieu de présumer qu'ils la craignoient davantage. Chez les Romains, les morts étoient vêtus de leurs habits ordinaires & des marques de leurs dignités.

On gardoit le mort quelquefois sept jours entiers, quelquefois quatorze ; rarement moins de trois. Le dernier jour, il étoit publiquement exposé sous le vestibule, les pieds tournés du côté de la porte pour témoigner sa sortie de la vie. Les riches étoient couchés sur des espèces de lits de repos dont on peut voir la forme sur plusieurs monumens de l'antiquité : on nommoit ces lits *lectiques*. Les pauvres étoient étendus

sur de simples brancards. Souvent on plantoit à côté du lectique des branches de cyprès, arbre funèbre & symbole de la mort, parce qu'il ne renaît point après avoir été coupé. On plaçoit aussi près de la porte un vase rempli d'eau lustrale, apportée d'une maison que la mort n'avoit pas visitée. Tous ceux qui venoient rendre au mort les derniers devoirs dans sa maison avoient soin en sortant de s'asperger de cette eau, pour se laver de la souillure qu'ils avoient contractée en entrant dans une maison devenue impure par la présence de la mort.

La famille, les amis se rangeoient autour du corps. Des chantres entonnoient des vers funèbres, qu'un musicien accompagnoit du son d'une trompette qu'il tenoit inclinée vers la terre : aux convois des personnes expirées dans la fleur de l'âge, on se servoit de la flûte, au lieu de la trompette. Les femmes se livroient aux pleurs & aux lamentations. Homère représente Andromaque, Hécube, Hélène pleurant tour-à-tour Hector. Pour ajouter encore à la tristesse de la cérémonie on louoit des pleureuses à gage, qui n'avoient d'autre métier que de vendre leurs larmes. Elles les recevoient, dit-on, dans de petits tabliers de cuir & les versoit ensuite dans des urnes lachrymatoires qu'elles remplissoient quelquefois à moitié. Si cela est vrai, on peut bien croire qu'elles ne parvenoient pas sans supercherie à fournir une si grande abondance de larmes.

On ne se contentoit pas de pleurer les morts : ceux des assistans qui leur vouloient témoigner plus particulièrement leur tendresse, s'arrachotent ou se coupoient des cheveux & leur en faisoient hommage.

On voit dans l'Idylle de Bion sur la mort d'Adonis, les amours se couper les cheveux pour les poser sur le corps du berger amant de Vénus. Même long-temps après les funérailles, on se coupoit des cheveux pour les déposer sur le tombeau des morts qu'on révéroit.

En Grèce, ou du moins à Athènes, les convois funéraires se faisoient le matin avant le lever du soleil. Chez les Romains, ils se faisoient pendant la nuit, au moins dans le temps de la république. Ceux qui emportoient les morts étoient nommés à Rome *Vespilones*, du mot *vespera* qui signifie le soir, parce qu'ils n'exerçoient leurs fonctions que dans les ténèbres. On portoit à ces cérémonies des torches, des flambeaux, ce qui étoit nécessaire puisqu'elles se faisoient dans l'obscurité; nous continuons de porter des cierges aux enterremens, ce qui est souvent un faste inutile, puisque souvent ils se font en plein jour.

Les plus proches parens du mort portoient ordinairement le lectique sur lequel il étoit couché. Quelquefois les sœurs rendoient ces derniers honneurs à leurs frères; les fils, aux auteurs de leurs jours. Quand le mort étoit un homme considérable par l'éminence de ses dignités ou par les services qu'il avoit rendus à l'état, c'étoit les premiers hommes de l'état qui s'empressoient de lui rendre cet honneur. Les Sénateurs & les Vestales portèrent le lectique de Paul-Émile & celui de Sylla.

Le cortège étoit ordinairement nombreux. Souvent le malade sentant approcher le terme de sa vie, prioit lui-même les amis qui le visitoient d'assister à ses funérailles. Les cliens ne manquoient pas d'accorder ce dernier témoignage de respect à leurs patrons, les

obligés à leur bienfaiteurs, les disciples aux maîtres, les soldats à leurs généraux. A Rome, tous les affranchis précédoient le convoi du maître qu'ils venoient de perdre & dont ils avoient reçu le bienfait de la liberté. Leurs têtes étoient couvertes de chapeaux, ou ceintes de bandelettes de laine blanche. Des hommes riches & fastueux accordoient par leur testament la liberté à un grand nombre d'esclaves, pour se donner le plaisir de prévoir que leur convoi seroit accompagné d'un grand nombre d'affranchis. Des danseurs & des bouffons ont fait quelquefois, chez les Romains, partie du cortège funèbre.

Les personnes qui assistoient au convoi d'un homme distingué par son rang ou par sa fortune portoient ordinairement des couronnes. Il y eut des temps où le deuil se portoit en blanc, & d'autres où il se portoit en noir. Nous voyons que la couleur blanche étoit consacrée au deuil dans deux temps bien éloignés l'un de l'autre : celui de Socrate, & celui de Plutarque.

L'usage de brûler les morts étoit devenu commun chez les Grecs dès le temps d'Homère. Il ne fut jamais général chez les Romains ; on fait même que plusieurs familles faisoient constamment brûler leurs morts, & que d'autres les faisoient inhumér. Mais il falloit toujours pour satisfaire la superstition, & procurer aux manes le repos dans le séjour des morts, jeter de la terre sur le corps ou sur ses cendres.

Quand le cortège étoit arrivé au lieu du bûcher ou de la sépulture, on appelloit à haute voix le mort par son nom. Ces appels s'adressoient à son ame ; on les croyoit capables de l'arrêter, ou de la faire ren-

trer dans le corps qu'elle avoit animé, si elle n'en étoit pas entièrement sortie, ou si l'arrêt des destins lui permettoit de ne pas l'abandonner encore.

Chez les Romains, si le mort étoit un homme illustre; on le portoit d'abord à l'endroit de la place publique nommé *rostris* à cause des rostris ou éperons de navires dont il étoit orne. Là, le convoi s'arrêtoit; les assistans décorés de quelques magistratures supérieures prenoient place dans leurs chaires curules, & l'un des plus proches parens du mort, montoit à la tribune aux harangues, & prononçoit son oraison funèbre. Les ornemens des magistratures que le défunt avoit occupées, étoient portés devant lui; on voyoit sur des chars son image en cire & celles de tous ses ancêtres, vêtues des robes qui distinguoient les charges dont ils avoient été décorés. Les Grecs avoient aussi connu l'usage de prononcer l'éloge de ceux de leurs citoyens dont les actions & les services avoient mérité leur reconnoissance, & cette coutume de louer les morts excitoit les vivans à mériter des louanges. Périclès prononça l'oraison funèbre des Athéniens qui étoient morts pour leur patrie dans une guerre que lui-même avoit suscitée. On peut croire que Thucydide n'a fait qu'abréger ce discours dont il nous a conservé la substance: on se plaît à retrouver, dans son histoire, quelques traits de l'éloquence d'un homme qui fut conduire à son gré si longtems le peuple le plus spirituel & le plus inconstant de la Grèce: mais on tombe à cet égard dans un doute affligeant, quand on pense à l'infidélité des anciens historiens pour les discours qu'ils rapportoient.

Les buchers étoient de forme quarrés, & le sens

dont étoient placées les buches se contrarïoit alternativement à chacun des lits qui le composoit. L'aspect désagréable de ces buches étoit dissimulé par des guirlandes de verdure & de fleurs. Ils avoient souvent plusieurs étages. Ceux des Empereurs Romains en avoient trois ou quatre qui diminoient par degrés en forme de pyramide. Ils étoient intérieurement décorés d'ordres d'architecture, & avoient quelquefois l'apparence de palais solides. Au dernier étage du bucher étoit retenu un aigle par des liens subtils qui lui rendoient la liberté dès que les flammes commençoient à les gagner. Alors l'aigle prenoit son vol dans les airs, & le peuple superstitieux croyoit que c'étoit l'ame de l'Empereur qu'elle voyoit s'élançer vers le ciel & que son tyran devenoit un Dieu.

On jettoit sur le bucher des présens & quelques-unes des choses qui avoient été agréables au défunt. M. l'Abbé Barthélemy est fidèle peintre du costume, quand il suppose qu'on jetta sur le bucher de Thélaïre quelques-unes de ses robes. On bruloit avec les guerriers celles de leurs armes qui pouvoient être consumées : on immoloit des victimes qui devoient être avec lui dévorées par les flammes. Dans les temps héroïques, c'est-à-dire barbares, on croyoit honorer le mort en lui sacrifiant des victimes humaines. Achille fit bruler sur le bucher de Patrocle quatre chevaux, deux chiens, & douze jeunes prisonniers.

Dans tous les temps, on arrosoit le bucher de vin, & quelquefois de miel & de lait ; on y jettoit des parfums & des bois de senteur pour dissiper la mauvaise odeur qu'il auroit exhalée. Quand le corps étoit

consumé, c'étoit encore avec du vin qu'on éteignoit la flamme. On recueilloit les os sur lesquels on faisoit des libations de vin & d'huile odorante. Cette triste fonction appartenoit au plus proche parent, au plus tendre ami. Il renfermoit ces restes chéris dans une urne. Homère suppose qu'Achille renferma les cendres de Patrocle dans une fiole d'or qu'il enveloppa d'une étoffe fine & précieuse. Il paroît certain que les anciens eurent des urnes cinéraires d'or & d'argent : on n'en trouve plus de matières si précieuses. Celles qu'on découvre sont de marbre, d'albâtre, de porphyre, &c. Nous n'en décrivons pas la forme ; les artistes ne négligeront pas de les étudier sur les monumens antiques.

Il est prouvé que, pour recueillir aisément les os & les cendres qu'ils vouloient conserver, les anciens ont fait quelquefois usage de toile d'amiante dont ils enveloppoient le corps avant de le mettre sur le bucher. Dans une urne qu'on a déterrée en 1702, dans une vigne voisine de Rome, on a trouvé une pièce de toile longue de six pieds & demi, & large à-peu-près de cinq. Elle contenoit des cendres & des os demi-brulés. Ce monument, autant qu'on en a pu juger par les vices de l'art, étoit postérieur à Constantin.

Dans les temps héroïques, on déposoit en terre l'urne cinéraire, & l'on entassoit au-dessus quelques pierres, ou l'on formoit seulement un monticule de terre. On voit cependant que, dès le temps d'Homère, on élevoit quelquefois une colonne au-dessus de la sépulture. Dans des temps postérieurs, les tombeaux conservèrent souvent la figure de colonne ou de tour,

souvent aussi ce furent des monumens plus ou moins décorés, & dans lesquels l'architecture déploya quelquefois la plus grande magnificence. Nous renverrons encore, pour cet objet, les artistes aux monumens de l'antiquité.

Les cérémonies funèbres se terminoient par des jeux. Les jeux funéraires remontent à la plus haute antiquité. On attribue même à la commémoration de morts illustres l'institution des jeux olympiques, néméens & isthmiques. Dans les temps héroïques, ces jeux consistoient en des courses de chars & à pied, en des luttes, des pugilats, des défis à l'arc & au disque. Les Romains remplacèrent ces exercices par des spectacles de la plus grande somptuosité & par des combats de gladiateurs. Le sang de ces malheureux fut prodigué quelquefois aux funérailles de personnes privées & même de femmes. Ces horreurs rappelloient les temps de barbarie où l'on immoloit sur les bûchers des victimes humaines.

Les caveaux dans lesquels on dépoisoit les urnes cinéraires, ou les sarcophages qui contenoient les corps entiers, étoient nommés par les Grecs des hypogées. Ils étoient spacieux, comme le témoigne, entre autres, l'histoire ou le conte de la matrone d'Éphèse, raconté par Pétrone. C'étoient même quelquefois des appartemens vastes & bien distribués.

On fait que les religions anciennes faisoient un devoir rigoureux d'accorder aux morts les honneurs de la sépulture. Un voyageur, qui rencontroit sur son chemin un corps mort, n'avoit pas toujours la commodité de lui creuser une fosse & de l'inhumer :

mais il étoit du moins obligé de lui jeter, par trois fois, une poignée de terre.

Il est peu nécessaire aux artistes de savoir que les cérémonies funéraires se terminoient par un repas, usage qui subsiste encore dans plusieurs endroits de l'Europe (L).

PONDERATION, (subst. fem.) Léon-Baptiste-Alberti, qui a sçavamment écrit de la peinture, dit, en parlant de la *pondération* des corps, que pour bien représenter la situation des membres & leurs différentes actions, il faut considérer ce que la nature nous apprend elle-même. On remarquera d'abord que le milieu du corps est toujours soumis à la tête. Si quelqu'un se tourne & se soutient sur un pied, ce même pied se trouve directement sous la tête, comme s'il étoit la base de tout le corps. La tête est presque toujours tournée du même côté que le pied qui la soutient, au moins dans les actions naturelles & qui n'exigent aucun effort.

Il a en même temps observé que la tête n'est presque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui fasse le même mouvement, comme pour la soutenir, ou qui ne s'abandonne & ne se jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête, ajoute-t-il, ne se renverse pour regarder en haut, qu'autant qu'il est nécessaire pour voir le milieu du ciel, & elle ne se tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puissions faire en tournant la partie du corps supérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule se montre en

ligne droite sur le nombril. Les mouvemens des jambes & des bras font un peu plus libres; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que la tête; le poignet plus haut que l'épaule; le pied plus haut que le genou; & un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la distance de sa longueur. Elève-t-on un bras? toutes les parties du même côté suivent le même mouvement, en sorte que le talon qui est de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. On a vu des peintres, dans l'intention de donner du mouvement à leurs figures, faire voir en même temps le dos & l'estomac, ce qui est impossible dans la nature & très-désagréable dans ses imitations.

Pour ne pas se tromper dans les mouvemens, & bien connoître ceux dont le corps est capable, il faut considérer d'abord le modèle comme immobile, & dans quelque attitude qu'il soit, remarquer sa situation, pour voir s'il est bien planté; dans ce cas, les parties de son corps sont posées dans un tel équilibre, qu'il peut se tenir ferme sur ses membres, sans être contraint, & agir aisément sans sortir des termes prescrits à ses forces & aux mouvemens qu'il est capable de faire.

Si un peintre veut représenter une figure droite, & dans la position de l'Hercule Farnèse, il considérera sur quel pied elle doit être posée; si c'est sur le pied droit, il faut que toutes les parties du côté droit tombent sur ce pied, & qu'à mesure qu'elles viennent à baisser & à décroître, en se ramassant ensemble, celles du côté gauche qui leur sont opposées, augmentent & s'élèvent à proportion. La clavicle du col doit répondre directement au pied droit,

qui, devenant le centre du corps entier, en supporte tout le faix.

Il faut en dire autant d'un homme qui marche; puisqu'en cette action, les parties qui se trouvent appuyées sur la jambe où pose tout le corps, seront toujours plus basses que les autres, comme on peut le remarquer dans la statue antique d'Atalante. Néanmoins, dans les mouvemens prompts, cette différence est moins grande & moins remarquable que dans les mouvemens lents & tardifs, parce que les mouvemens prompts donnant au corps un balancement continuel & comme imperceptible, ils empêchent que toutes les parties ne descendent jusqu'à leur centre de gravité. C'est ce que nous voyons dans un homme qui court sur du sable: jamais il n'imprime si profondément la trace de ses pas que celui qui marche lentement, parce que l'élan qu'il se donne en courant communique au corps quelque espèce de légèreté, & parce que la vitesse de sa course ne lui laisse pas le temps de s'arrêter sur chaque point où portent ses pieds, & d'y en approfondir la trace. A peine a-t-il touché la terre, que déjà il ne la touche plus.

Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils sont soutenus sur leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement suive, & que le corps se porte en quelque lieu; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence aussitôt que les parties sortent de l'équilibre, mais non pas tellement que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement se ruineroit lui-même, si l'équilibre ne demouroit pas toujours pour l'affermir

& le redresser lorsqu'il passe d'un lieu à un autre. Ainsi un homme qui lève le pied gauche, ne peut se soutenir sur le pied droit, si l'équilibre ne s'y rencontre; & s'il veut changer & se remettre sur le pied gauche, il faut en quittant l'équilibre qui le maintient sur le pied droit, qu'il en trouve aussi-tôt un autre sur le gauche.

C'est encore ainsi qu'un homme qui lance un dard ou une pierre, se renverse pour avoir plus de force, & met le centre de sa pesanteur sur le pied qu'il tire en arrière: puis, s'abandonnant à l'effort qu'il fait en jettant son trait ou sa pierre, il quitte, par son mouvement, l'équilibre qu'il vient de prendre, & en trouve un autre sur le pied de devant où il rencontre son repos. Il en arrive encore de même à un homme qui frappe sur quelque chose avec violence.

Si l'équilibre vient de l'égale pesanteur qui se rencontre sur la partie qui sert de centre aux autres, & si, sans cette juste *pondération*, le corps ne peut ni agir ni se soutenir, il est donc important que le peintre ait l'attention de charger la partie qui sert de centre & de base à sa figure, en sorte qu'elle se soutienne avec fermeté par la position de tous les membres du corps; car ils doivent s'entraider à soulager la plus chargée, & à charger celle qui ne le seroit pas assez. Il est facile d'éprouver que nous ne pouvons agir avec force, si la partie qui sert de soutien à l'action que nous faisons, n'est pas suffisamment chargée, puisqu'autrement elle seroit emportée d'un côté ou de l'autre.

Considérez un homme qui se bat à l'épée: n'est-il

pas vrai qu'au même instant qu'il s'abandonne pour frapper son ennemi, s'il n'avance pas le pied pour soutenir le corps, il faut absolument qu'il tombe. C'est ce qu'on peut voir dans la belle statue du gladiateur. Regardez quelqu'un qui a un fardeau sur l'épaule droite : vous verrez que l'épaule gauche & les parties du même côté, baissent pour prendre leur part de la charge que le côté droit soutient ; c'est par ce moyen que le balancement du poids est toujours égal à l'entour de la ligne du centre, qui se trouve dans l'un des pieds.

Pour concevoir encore cela plus facilement, prenez garde que vous ne sauriez avancer les parties supérieures du corps, de quelque côté que ce soit, qu'en même temps une des parties inférieures ne recule ou n'avance pour le soutenir. De même, si vous penchez en arrière, il faut qu'une des jambes recule. Enfin la démonstration de cela est évidente, & chacun la peut si bien remarquer en sa personne, que je m'étonne de ce que plusieurs peintres ont manqué dans ces observations, faisant voir des figures qui semblent tomber, & dont les jambes sont tellement éloignées l'une de l'autre, & les actions si violentes, qu'elles n'ont aucune force, ni aucune vérité dans leur expression.

Il y a quatre choses qui me semblent nécessaires à observer, lorsqu'on veut représenter une personne qui remue un fardeau : il faut considérer si elle le lève de bas en haut ; si c'est quelque chose qu'elle tire en bas, comme une corde attachée à une perche ; si elle pousse en avant, si elle traîne après elle.

Dans ces sortes d'actions, l'effort sera d'autant plus grand, que la partie du corps qui s'abandonne pour

tirer ou pour pousser, sera plus éloignée du centre de l'équilibre. Par exemple, si pour traîner quelque chose de fort pesant, j'avance le corps en poussant la terre des deux pieds, & me roidissant sur la corde que je tiens, en sorte que je ne sois soutenu que par cette même corde qui, venant à rompre, causeroit ma chute : n'est-il pas vrai qu'alors, la pesanteur du fardeau que je traîne me sert d'équilibre & de soutien, & que je marque d'autant plus la difficulté que j'éprouve à le tirer, que je fais paroître plus d'abandon dans tout mon corps? Car il n'y a personne qui ne voye qu'étant éloigné de l'appui de mes jambes, je n'en ai plus d'autre que celui que je trouve dans la résistance de la chose que je traîne. Et c'est ainsi que l'on fait voir l'effort de ceux qui tirent ou remorquent un vaisseau, & que l'on exprime plus ou moins de forces en des gens qui travaillent à élever quelque fardeau. (*Article extrait de FÉLIBIEN*).

PORTE-FEUILLE (subst. comp. masc.) Le *porte-feuille* est composé de deux cartons réunis par un dos à charnière, comme la reliure des livres. Il sert aux artistes à renfermer des dessins, des esquisses, des estampes. On emploie le plus souvent ce mot, non pour exprimer le *porte-feuille* lui-même, mais les morceaux qu'il contient. Ainsi quand on dit qu'un artiste a un beau, un riche *porte-feuille*, on entend qu'il a dans son *porte-feuille* une belle collection d'estampes, de dessins, &c.

Un *porte-feuille* est pour l'artiste, ce qu'est à la fois pour l'homme de lettres & sa bibliothèque, &

le secrétaire où il renferme les notes dont il pourra faire usage.

Comme il est utile à l'homme de lettres de se nourrir l'esprit par la lecture, il est utile à l'artiste de nourrir le sien par la vue des beaux ouvrages de l'art. Quelle que soit sa fortune, il ne peut réunir autour de lui un grand nombre de tableaux : ceux qu'il trouveroit les plus capables d'échauffer son génie, sont souvent éloignés de lui de plusieurs centaines de lieues : il y supplée par des estampes gravées d'après ces tableaux, ou par des études qu'il a faites lui-même, lorsqu'il s'est trouvé à portée de les voir.

Souvent il se trouve dans la nécessité de représenter des objets dont il ne peut se procurer des modèles. Il est à Paris, il est à Londres, & le sujet qu'il traite, l'oblige à représenter un tygre, un lion d'Afrique, un chameau de l'Arabie, des armes, des ustensiles antiques, des fabriques de l'ancienne Rome, des vêtemens de peuples étrangers ; il a recours à son *porte-feuille*, & se rend propres les études de ceux qui ont pu voir ces objets. Ces emprunts qu'impose la nécessité, ne sont pas regardés comme des plagats, surtout quand l'artiste, voleur adroit, déguise assez bien la chose volée, pour qu'il soit difficile de le convaincre & de lui nommer le premier propriétaire.

Raphaël, si riche par lui-même, n'épargna ni soins ni dépenses pour se former un riche *porte-feuille*. Comme il ne pouvoit seul tout étudier, il employoit des artistes à copier pour lui des vues intéressantes, des paysages pittoresques, de beaux morceaux d'architecture, des bas-reliefs, des statues, des pein-

zures antiques, dont la découverte se fit de son temps; il ne se contenta pas d'envoyer des dessinateurs dans le Royaume de Naples, il en fit même partir pour la Grèce, & se fit ainsi le plus beau *porte-feuille* qui pût exister de son temps.

Les études qu'un artiste a faites dans tout le cours de sa vie, soit d'après la nature vivante, soit d'après des objets inanimés, ne sont pas restées assez profondément gravées dans sa mémoire pour qu'il puisse, sans erreur, se reposer sur elle; mais il les a déposées dans son *porte-feuille* & les y retrouve au besoin. Tantôt c'est un effet passager qu'il a fixé par un savant croquis; tantôt c'est un mouvement naif, une expression vraie; tantôt une suite de plis heureusement jetés par la nature; tantôt un ajustement, un agencement singulier & pittoresque; tantôt un caractère de physionomie bien prononcé: ce sera en un mot tout ce que la nature peut offrir à l'imitation de l'art. C'est à cet égard que nous avons comparé le *porte-feuille* d'un artiste, au secrétaire dans lequel l'homme de lettres renferme ses notes.

L'artiste, avant de composer, trouvera souvent un grand avantage à parcourir ceux de ses *porte-feuilles* qui contiennent des estampes ou des études faites d'après les ouvrages des plus grands maîtres: ce n'est pas qu'il doive se reposer sur ces maîtres du soin de penser, de sentir, d'imaginer pour lui; mais sa pensée, son ame, son imagination recevront un nouveau ressort à la vue de tant de chefs-d'œuvre. Il reconnoîtra les forces des rivaux de tous les temps, contre lesquels il doit lutter; il excitera les siennes pour parvenir à les vaincre. Leurs beautés lui inspireront des beautés
qui

qui ne seront pas les mêmes ; la noblesse de leurs conceptions, portera dans son ame une noblesse plus fière, & le génie parlera au génie.

Quand l'artiste a déterminé l'ensemble de son ouvrage, l'attitude & l'expression de chaque figure, il peut suivre le conseil que lui donne un artiste, M. Reynolds. » Je voudrois qu'alors, dit-il, il jettât la » vue sur le *porte-feuille* ou sur le cahier dans lequel » il a déposé toutes les inventions heureuses & toutes » les attitudes expressives & peu communes qu'il peut » avoir rassemblées dans le cours de ses études : non- » seulement parce qu'il pourra prendre de ces études » ce qui convient à son ouvrage, mais encore à cause » du grand avantage qu'il en retirera, en s'identifiant, » pour ainsi dire, les idées des grands artistes & en » recevant d'eux une inspiration qui lui fera inventer » d'autres figures du même style. (L)

PORTRAIT, (subst. masc.) le talent d'imiter une tête individuelle, & d'en rendre fidèlement la ressemblance caractéristique, en sorte qu'elle puisse être aisément reconnue pour celle de la personne dont on s'est proposé de rendre les traits, est ce qui constitue le genre du *portrait*. Je dis le genre ; car le *portrait* est devenu une branche particulière de l'art, & ce qu'on appelle un genre dans l'idiôme de la peinture.

Les anciens ne connoissoient point cette division ; chez les Grecs, ces grands maîtres de l'art, il n'y avoit point de mots pour exprimer les idées que nous rendons par *peindre le portrait*, *peindre de portraits*. Le plus célèbre de leurs peintres de *portraits* fut Apelle,

qui étoit en même temps le plus célèbre de leurs peintres d'histoire. Il paroît seulement que , dans le dernier siècle de la république Romaine , une artiste Grecque , Lala de Cyzique , se borna au genre du *portrait*.

Après la renaissance des arts chez les modernes , il se passa un temps fort long sans que le *portrait* fût regardé comme une classe particulière de l'art ; c'étoit les peintres d'histoire qui faisoient aussi le *portrait*. Les peintres qui se distinguèrent le plus dans cette partie furent Raphaël , le Titien , Holbéen , Albert-Durer , le Tintoret , Paul-Véronèse ; & c'étoient ces mêmes peintres qui se distinguoient aussi le plus dans la partie de l'histoire. Van-Dyck lui-même , si célèbre par la beauté de ses *portraits* , étoit l'un des meilleurs peintres d'histoire de son temps & de son pays , & c'est assez improprement qu'on le désigne d'une manière spéciale comme peintre de *portraits* : les circonstances seules l'obligèrent à se renfermer dans cette partie de l'art lorsqu'il se fut établi en Angleterre ; & l'on fait que , même alors , il chercha les occasions de revenir à la partie de l'histoire.

Tant que le *portrait* fut traité par les peintres d'histoire , il le fut aussi de la même manière , & Raphaël , le Titien , le Véronèse ne se doutoient pas qu'il pût y avoir une manière spécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière aussi grande dans le *portrait* que dans l'histoire , ils le traitoient avec la même largeur de pinceau , ils donnoient la même grandeur , le même style aux plis des draperies , ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux accessoires : enfin s'ils observoient quelque

différence, elle consistoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui constituent la ressemblance, & comme dans l'histoire, ils négligeoient les petits détails qui ne servent pas essentiellement à caractériser l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la sculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le *portrait* n'est pas abandonné à une classe particulière de sculpteurs: Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine précision, ils sont toujours restés capables de faire le *portrait*.

Mais quand les peintres d'histoire ont renoncé à la précision du dessin, quand il n'ont plus considéré la nature que d'une manière vague qui les a privés de la justesse du coup-d'œil, quand ils se sont fait un mérite de ne plus rendre les formes que par des *à peu-près*, quand ils sont convenus de les indiquer plutôt que de les exprimer, quand ils les ont tellement généralisées, qu'elles ont dégénéré en formes de convention, quand travaillant même d'après le modèle ou d'après l'antique, ils n'ont plus vu dans l'antique & dans le modèle que la manière qu'ils s'étoient faite, ils se sont trouvés incapables de rendre le caractère individuel d'un modèle quelconque, & par conséquent de faire le *portrait*, qui ne peut réussir, qu'autant que ce caractère a été bien saisi. Alors s'est élevée une classe particulière d'artistes qui, se consacrant à rendre les formes de la nature avec une exactitude précise, à les varier toutes les fois qu'ils changeoient de modèle, à exprimer plutôt la nature individuelle que la nature générale, s'est

empâtée d'une partie de l'art, que les peintres d'histoire abandonnoient.

Mais ces artistes étoient généralement élèves de peintres d'histoire ; c'étoit vers l'histoire qu'ils avoient dirigé leurs premières études, & la plupart s'étoient même livrés à l'histoire pendant une assez longue période de leur vie. Ils traitèrent donc le *portrait* de la même manière qu'ils avoient traité l'histoire ; dans leur façon de voir, dans celle d'exécuter, ils conservèrent une grandeur dont ils avoient pris l'habitude. Comme ils étoient savans, ils n'étoient pas indécis sur ce qu'ils voyoient, & l'accusoient avec aisance & fermeté. Ils connoissoient bien le principal, c'étoit à lui qu'ils s'arrêtoient, & ils passoient ensuite aux détails qui leur paroissoient nécessaires ; au lieu que les artistes à qui manque la science, s'arrêtent d'abord aux détails, & tâchent de remonter par eux au principal, qu'ils sont trop peu capables d'atteindre.

Le *portrait* tomba ensuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le partage d'artistes qui se destinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, & qui furent souvent élèves d'artistes qui ne connoissoient eux-mêmes que ce genre. Persuadés qu'ils n'avoient pas besoin de toute la science qu'exige le genre historique, ils négligèrent de se procurer une savante éducation. Tout leur exercice fut de dessiner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, & ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces diffé-

rences, ils étoient parvenus à faire une tête trivialement ressemblante à celle du modèle. Ils ne se doutèrent même pas qu'ils eussent besoin de deux parties essentielles de l'art : le caractère & l'expression. Faute de posséder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la ressemblance : car faisant des ouvrages qui devoient ressembler à des têtes vivantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas.

Le caractère consiste dans l'accusation ferme & savante des parties principales; accusation bien nécessaire dans le *portrait*, car tout homme a les formes principales & caractéristiques de la tête humaine modifiées par des différences individuelles, & ces formes doivent être annoncées plus fortement encore que leurs modifications.

Ensuite toute physionomie vivante exprime sinon une passion, du moins un tempéramment, un caractère. Ce qui n'exprime rien, n'exprime pas même la présence de la vie. Les expressions les plus difficiles à saisir, & qui supposent le plus de talent de la part de l'artiste, ne sont pas celles des passions violentes qui causent une altération très-sensible dans la physionomie : ce sont celles des passions douces, qui approchent le plus du calme de l'ame. La personne qui se fait peindre se présente à l'artiste dans cet état de calme. Elle n'éprouve en cet instant que des affections tempérées : elle impose donc à l'artiste, pour la partie de l'expression, la tâche la plus difficile à remplir.

Il semble même que le peintre de *portraits* doive, à cet égard, éprouver une difficulté de plus que le peintre d'histoire. Astreint au même devoir de rendre l'expression & les formes principales, il est

dans la nécessité de rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles. Pendant qu'il s'occupe laborieusement à les saisir, à les accuser, le modèle se fatigue d'une situation qui est toujours la même : l'ennui l'accable, ses muscles s'affaiblissent, & au lieu d'exprimer le calme & la vie, il n'exprime plus qu'une longueur qui ressemble à un état de mort. Il faut donc que le peintre qui veut donner l'expression à son ouvrage, ait assez de ressources dans l'esprit pour rendre en quelque sorte, la vie à son modèle, par l'agrément de sa conversation, ou qu'il attende d'une autre séance l'occasion d'animer son ouvrage. Une meilleure ressource seroit d'avoir assez de mémoire pour fixer dans son esprit le premier instant où le modèle s'est posé, & assez de science pour porter sur la toile ce souvenir.

La prestesse, qualité assez indifférente dans les autres genres, seroit très-utile au peintre de *portraits*, parce qu'elle lui épargneroit l'inconvénient de fatiguer son modèle. Il est du moins très-important que, dans une dernière séance, il revienne avec des yeux frais sur son modèle frais lui-même, & que, par un travail savant & facile, il donne à son tableau l'âme & l'expression.

Les peintres de *portraits*, en se renfermant dans un genre inférieur, ont cru lui donner un mérite nouveau, en y ajoutant une sorte de perfection qui semble appartenir au genre qu'on appelle de la nature morte. Cette sorte de perfection consiste à rendre avec un soin extrême, avec l'étude la plus recherchée, les étoffes & tous les accessoires qui peuvent accompagner un *portrait*; des tables garnies de bronze,

des meubles précieux, des pendules, des candélabres, des vases, &c. Par cette recherche, par l'extrême fini qu'ils donnent à ces objets subalternes, ils sont tombés dans une double faute : d'abord, dans une faute d'accord, parce que la tête du modèle étant mobile, ils ne peuvent l'étudier avec la patience minucieuse qu'ils donnent aux autres objets, en sorte que le travail des accessoires porte l'empreinte d'un soin plus marqué que celui de l'objet principal : ensuite dans une faute de raison & de convenance ; en effet, si nous rencontrons une personne qui nous intéresse, c'est sur son visage que se fixent nos regards ; si l'on nous fait remarquer un homme distingué par ses talens ou par ses vertus, & que nous désirions de connoître, c'est à sa physionomie que nous faisons attention ; ses vêtemens & tout ce qui peut l'environner ne nous cause aucun intérêt ; nous ne voyons ces objets qu'en masse & d'une manière vague. La destination d'un portrait est de rendre présens les traits d'une personne aux absens qu'elle intéresse, ou de conserver à la postérité les traits d'une personne qui méritera l'estime des âges à venir : dans l'un ou l'autre cas, ce sont toujours les traits de la personne représentée qui forment l'objet principal du tableau : loin que les accessoires doivent exciter une attention particulière, il est du devoir d'un artiste judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite seul de l'arrêter. C'est ce que l'on trouve dans les portraits du Titien & de Van-Dyck : si l'on en considère les accessoires, on reconnoitra qu'ils sont traités par une main habile ; mais c'est la tête seule qui arrête le regard, & l'on

remarque à peine les autres objets, à moins qu'on n'ait un dessein formé de les examiner en détail.

Il semble que les peintres de *portraits* se soient piqués de suivre une pratique absolument contraire à celle de ces grands maîtres, & de ne faire de la tête qu'un accessoire du tableau. C'est toujours la partie la plus négligée.

Nous avons vu, dans ce siècle, des peintres de *portraits* à qui l'on n'a pu reprocher de négliger les têtes : s'ils ont mis à cette partie essentielle moins de science, moins de caractère que Van-Dyck, ils y ont peut-être donné encore plus de soin. Mais ils ont donné un soin égal aux étoffes & aux accessoires, enforte que si ces objets secondaires ne l'emportent point sur la tête, ils disputent au moins avec elle, ils partagent avec elle l'attention, & finissent par l'absorber parce qu'ils tiennent plus de place dans le tableau. Ces ouvrages ont un grand vice, c'est d'être trop généralement beaux. Les maîtres qui doivent servir d'exemple se feroient bien gardés de s'arrêter à ces beautés subalternes. Les portraits de Rigaud me semblent représenter des gens infatués de leurs richesses, & qui, n'étant rien que par elles, cherchent à en faire un pompeux étalage.

La composition du portrait porte sur le même principe que celle des tableaux d'histoire : il faut que l'œil soit appelé, sans pouvoir s'en défendre, vers l'objet qui, suivant l'intention du peintre, doit exciter la principale attention.

Puisque le but du peintre de *portraits* est la ressemblance individuelle, il doit vêtir & coëffer la personne qu'il représente, comme on a coutume de

la voir coëffée & vêtue. Un homme qui change considérablement sa manière accoutumée de se mettre, n'est souvent reconnu qu'avec une forte de peine par ses amis, & ne l'est point du tout par les personnes qui lui sont moins familières. Il est déguisé, & n'est-il pas absurde de se déguiser pour avoir son *portrait*, & de se plaindre ensuite quand ce *portrait* n'est pas aisément reconnu, lorsqu'on seroit à peine reconnu soi-même sous ce déguisement? On a cependant vu des peintres mettre ces déguisemens à la mode : ils faisoient une Junon, une Diane, d'une coquette minaudière, & une nymphe de cour, d'une bourgeoise de la rue Saint-Honoré. Par une mode plus ridicule encore, on a vu quelque tems des femmes se faire peindre en Cordeliers.

Nous avons eü un peintre de *portraits* qui transformoit toutes les femmes en nymphes ou en déesses : il leur donnoit de grands yeux, de petites bouches, un coloris qui étoit le même pour toutes; d'ailleurs la ressemblance alloit comme elle pouvoit. De tels artistes devoient épargner aux femmes qui veulent se faire peindre, la fatigue de prendre séance : ils n'auroient qu'à apprendre une belle tête par cœur & la leur envoyer.

Je crois que c'est une faute de la part des artistes, de poser eux-mêmes les personnes qui demandent leurs *portraits*. Chaque personne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur sont point familières, & c'est un grand hasard si le peintre, qui ordinairement connoît peu ses modèles, saisit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnoissons les personnes avec qui nous avons un commerce fré-

quent par leurs habitudes, avant même de distinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à saisir les habitudes, puisqu'elles font partie des caractères individuels. Une personne qui veut prendre une habitude étrangère devient étrangère à elle-même : elle est contrainte, elle perd la naïveté de la nature, elle se contrefait, elle n'est plus elle. Il est facile de distinguer à un certain apprêt, à une certaine gêne, même dans les *portraits* des personnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris une attitude inaccoutumée pour se faire peindre. Mais on voit dans les *portraits* du Titien & de van Dyck, que leurs modèles se sont présentés devant eux comme ils étoient. On trouve cette même naïveté de la nature dans les *portraits* faits en Angleterre depuis un petit nombre d'années. C'est par cette vérité que des tableaux de famille faits chez cette Nation, offrent un intérêt touchant. C'est encore par cette vérité que le public a vu dernièrement avec tant de plaisir, le tableau où Madame le Brun s'est représentée elle-même avec sa fille. Les artistes françois se sont fait long-tems une nature mensongère; ils rentrent dans la route du vrai, & par conséquent du bon dans tous les genres.

Quoique l'expression du calme de l'ame soit celle qui convient généralement aux *portraits*, on peut dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie, & qui caractérise ce moment. Ainsi lorsque Jules II vouloit que Michel-Ange le représentât tenant une épée, c'étoit prescrire au statuaire de lui donner des

traits fiers & menaçans. Ainsi on doit louer la pensée de l'artiste qui a représenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec indignation le crêpe qui couvrait le buste de son père. Cette expression pourroit être énigmatique pour des personnes à qui le père & le fils seroient inconnus : mais l'énigme est expliquée par le mémoire sur lequel on lit : *Mon père n'étoit point coupable.*

Le genre du *portrait* n'auroit pas dû être détaché de celui de l'histoire, puisqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles. Il est soumis d'ailleurs aux mêmes principes, & ne peut approcher de la perfection, qu'autant qu'il est le résultat des mêmes études. Le fini plus froid, la plus grande attention aux accessoires, ne sont que des défauts introduits dans ce genre par les petites & fausses vues de ceux qui l'ont traité, ou si l'on veut, dégradé.

Le peintre d'Histoire qui a conservé de la précision, & ne s'est pas livré à une nature imaginaire, fera toujours aisément le *portrait*; mais le peintre qui s'est uniquement consacré au *portrait* ne s'élèvera pas aisément au genre de l'histoire. Ses essais se ressentiront de l'habitude qu'il a contractée de s'attacher scrupuleusement aux particularités individuelles de la nature, tandis que le peintre d'histoire, représente l'homme en faisant abstraction des accidens qui n'appartiennent qu'à l'individu. Il ne s'occupe que des parties capitales, il les voit dans toute leur grandeur, il les rend plus grandes encore, au lieu que le peintre de *portraits* s'arrête aux parties inférieures, & aux détails qui distinguent un homme d'un autre homme,

plutôt qu'aux formes générales qui font que l'homme est beau.

Le *portrait historié*, dans lequel la personne est représentée sous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité, est un genre bâtard & vicieux. Si le peintre conserve les détails individuels & mesquins qui ne conviennent qu'au *portrait* proprement dit, il ne représente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguisé en héros. Si au contraire il sacrifie les détails individuels, & cherche à élever les formes de son modèle jusqu'à la grandeur héroïque ou divine, il risquera beaucoup de perdre la ressemblance qui est la qualité constitutive du *portrait*. S'il veut enfin garder un milieu, c'est-à-dire conserver assez des détails individuels pour que le *portrait* soit aisément reconnu, & en sacrifier cependant assez pour que les personnes qui ne connoissent pas l'original ne s'aperçoivent pas que le tableau n'est qu'un *portrait*, il méritera d'être doublement critiqué : comme peintre de *portrait*, on lui reprochera le défaut de précision ; comme peintre d'histoire, on l'accusera de n'avoir pu s'élever jusqu'au genre héroïque. Un artiste habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien dessiné, bien peint, bien composé, bien agencé, qui ne sera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même.

Si la perfection du *portrait*, consiste à rendre naïvement la personne représentée dans la plus grande vérité de la nature, dans l'état le plus ordinaire à sa physionomie, dans une des attitudes qui lui sont les plus familières, avec la coëffure qu'elle a coutu-

me d'adopter & le genre d'habillement qu'elle a coutume de vêtir, on sent combien le *portrait historique* s'éloigne de cette perfection. Il ne représente plus une personne que nous avons coutume de voir; mais un comédien novice qui, sous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.

Il est assez ordinaire aux personnes qui se font peindre de mettre leur plus grande parure, de se coëffer avec le plus grand soin, & ces apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur & en répandent sur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée est moins nature.

Comme le sourire embellit ordinairement les traits, & leur donne de l'esprit & de la vivacité, on veut toujours se faire peindre en souriant; on sourit de la bouche, tandis que les yeux expriment l'ennui, & l'on n'offre à l'imitation de l'artiste qu'une physionomie fautive, dont les parties ne sont pas d'accord.

Quoique le *portrait* soit une représentation individuelle, qui ne peut avoir sa précision nécessaire qu'autant qu'elle imite, dans les formes de l'individu, certains détails qui les distinguent de celles d'un autre individu, ou des formes humaines prises en général, il faut cependant reconnoître qu'il y a de l'idéal dans cette branche de l'art, comme dans toutes les autres. Cet idéal consiste dans la manière de voir grandement ces détails, dans l'art de les exprimer, dans l'intelligence qui fait distinguer dans les détails d'une tête ceux qui caractérisent sa différence individuelle & ceux qui doivent être négligés comme indifférens à ce caractère & propres seulement à répandre sur l'ouvrage la

tache d'une mesquinerie laborieuse. La face doit être considérée comme formant un tout composé d'un petit nombre de grandes parties & d'un nombre infini de parties plus ou moins petites. Ces grandes parties sont le front, les yeux pris avec leur enchâssement, le nez, les joues appuyées sur la charpente des pommettes, la bouche & le menton. C'est dans les formes variées de ces grandes parties, que se trouvent les détails individuels qui constituent la ressemblance. Ce sont donc ces parties que l'artiste doit saisir, qu'il doit prononcer avec une savante fermeté. Elles suffiroient seules pour un *portrait* qui devoit être vu d'une grande distance : mais comme un *portrait* s'expose ordinairement assez près de l'œil du spectateur, l'artiste choisira ensuite quelques autres détails inférieurs pour mettre dans son ouvrage plus de vérité, pour donner aux chairs plus de mouvement, pour mieux annoncer l'âge de la personne représentée.

Ce sont ces mêmes principes qu'a posés un artiste distingué dans plusieurs parties de l'art & entr'autres dans celle du *portrait*. » Dans ce genre même, dit » M. Reynolds, la ressemblance & la grace consistent » plus à saisir l'air général de la physionomie, qu'à » imiter avec une exactitude servile chaque linéament en particulier ».

Il fait ailleurs une observation pleine de justesse. » Les détails qui ne contribuent pas à l'expression » du caractère général, sont, dit-il, encore plus » mauvais qu'inutiles : ils sont prejudiciables en ce » qu'ils nuisent à l'attention & la distraient du point » principal. On peut observer que l'impression qui » reste dans notre esprit, même des choses qui nous

» sont les plus familières, se borne ordinairement
 » à leur effet général, au delà duquel nous ne por-
 » tons pas nos regards pour reconnoître un objet ». L'art de saisir les formes & les détails d'où résulte cet effet général qui nous fait reconnoître un individu, est ce qui constitue l'idéal du *portrait*. Ce n'est pas la face elle-même, telle qu'elle résulteroit d'un moule pris sur elle : c'est son apparence, son effet, son idée ; & ce qui semble paradoxal, & est cependant de la plus exacte vérité, c'est que cette idée savamment saisie, artistement portée sur la toile, sera d'une ressemblance plus vive, plus frappante, plus expressive, que la représentation qui résulteroit du moule lui-même.

Ainsi tout est idéal, tout est magique dans l'art. Il fait entrer le mensonge jusques dans ses expressions les plus précises de la vérité ; il fascine les yeux des spectateurs, & pour leur offrir la représentation d'un objet, il employe encore plus le prestige que l'imitation fidelle. Si le portrait lui-même est un mensonge, il ne sera jamais mieux traité que par l'artiste qui, en s'exerçant dans le genre de l'histoire, s'est accoutumé aux grands mensonges de l'art. (L.)

POSE (subst. fem.) Mot qui appartient à la langue de l'art, & qui exprime l'attitude, la position dans laquelle l'artiste *pose* le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artiste qui cherche la grâce & la beauté, doit toujours faire prendre à son modèle la *pose* la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut représenter. Si le modèle est gêné, si même la *pose* qu'on lui prescrit ne lui est pas familière, il n'aura pas cette naïveté de mouvement qui constitue la grace. Ce ne

fera plus une figure en action , mais une figure qui contrefait une action : elle seroit manierée quand même l'artiste la rendroit avec la précision la plus éloignée de la manière. Il est certain aussi qu'elle perdra la beauté , puisque la nature elle-même ne la conserve que dans les mouvemens faciles, & qu'elle la perd, dès qu'elle est obligée de faire des efforts.

Nous croyons devoir rapporter ici une observation très-juste de M. d'Hancarville, qui a vu en savant & en homme sensible un grand nombre de monumens antiques. » Dans l'action, dit-il, que les anciens » donnèrent à leurs figures, ils eurent soin de chercher les moindres mouvemens qui pouvoient l'exécuter; & par ce moyen, à la beauté qui charme, » ils unirent la grace qui séduit. D'une infinité de » statues antiques que nous avons examinées avec soin, » nous n'en avons pas vu une seule où l'artiste ait » posé son modèle dans l'intention de montrer sa science dans l'art; mais par-tout il semble avoir » cherché la position la moins gênée qu'il étoit possible, & cependant la plus propre à exécuter ce qu'il » avoit à faire. Par ce moyen, les statuaires donnèrent de la noblesse à leurs figures, sans rien diminuer de l'expression qu'elles devoient avoir, & rencontrèrent la grâce, en fuyant l'effectation ».

(L.)

POSER (v. act.) *Poser le modèle*, le placer dans l'action dont on veut faire une étude. Depuis qu'un goût vicieux a remplacé la sage pratique des plus grands maîtres, & que des principes de convention ont succédé à l'imitation vraie de la nature, l'art de

de *poser* le modèle est devenu le contraire de ce qu'il devoit être. Au lieu de chercher, comme les anciens, à exprimer une action par les moindres mouvemens possibles, on a cherché de grands mouvemens pour rendre même les actions qui n'exigent que des mouvemens très-doux. La grande règle que les maîtres ont prescrite à leurs élèves, a été de donner beaucoup de mouvement à leurs figures; & les élèves, devenus des maîtres à leur tour, ont regardé l'exagération des mouvemens comme la plus belle expression de la nature vivante. Dès lors au lieu de *poser* le modèle dans une situation facile, on a voulu le pétrir comme les Sculpteurs pétrissent la terre: on l'a forcé de tenir douloureusement les *poses* les plus pénibles. Les élèves après plusieurs années d'études, connoissoient très-bien les positions dans lesquelles des bourreaux pourroient placer des suppliciés: & ils ne connoissoient encore aucunes de celles que la nature se plaît à adopter. Que résul toit-il de cette éducation? qu'ils mettoient dans leurs ouvrages ce qu'ils avoient appris, & qu'ils n'y mettoient rien de naïf ni de naturel.

Quel est le vrai but de l'art? L'imitation de la nature dans les positions qui lui sont les plus familières & dans le développement de sa beauté. La manière d'enseigner l'art affectoit donc de s'écarter autant qu'il lui étoit possible du véritable but de l'art.

Si l'artiste trouve une ou deux fois dans sa vie l'occasion de représenter des mouvemens exagérés, des actions d'une violence extraordinaire, des supplices recherchés, il saura bien alors en faire les études, puisqu'il se sera familiarisé avec des études bien plus difficiles, celles de la nature dans sa beauté.

Quelles leçons on a données long-tems aux jeunes artistes! Pour l'expression des têtes, la rage des bourreaux; pour celle des mouvemens, les gênes des tortures; pour des études de la nature, les écarts de la nature?

Ceux qui ont vu les dernières expositions des tableaux de nos maîtres actuels, ont dû reconnoître que notre école est rentrée dans le chemin de la vérité. Ceux de nos artistes qui ont reçu le plus de suffrages, les ont mérités en respectant la nature. L'expression n'a plus de grimaces, le mouvement plus d'exagération. La France, dont les artistes ont longtems reçu tant de reproches, deviendra peut-être la première école des arts, si les circonstances politiques n'étouffent par leur gloire dans son berceau. (L)

POSTURE. (subst. fem.) Ce mot n'appartient pas à l'art, il a adopté celui de *pose*. Le public étranger aux conventions des écoles, est bien étonné de voir dans les tableaux, que les *poses* affectées par les peintres sont si éloignées des *postures* qu'il connoît. Il commence par être tenté de les condamner, il finit par croire que ce sont des beautés cachées à son ignorance, il en fait l'éloge pour ne pas sembler ignorant, & l'artiste loué ne se corrige pas. Il n'a fallu que du tems pour persuader au public, aux amateurs, à ceux qui se disent connoisseurs, & même à la foule des artistes, que la nature peinte ne doit pas ressembler à la nature. Cette erreur adoptée une fois, il ne faut guère moins de tems pour la dissiper. (L)

POUSSER. Ce verbe qui est actif dans la langue ordinaire, devient neutre dans la langue des peintres. Ils disent qu'un tableau *pousse* au noir, pour exprimer que le tems en noircit les couleurs. Ils disent aussi, en parlant d'un tableau ou de quelques-unes de ses parties, qu'il faut *pousser* à la vigueur, à un ton plus vigoureux, qu'il faut *pousser* à l'effet.

PRATIQUE. (subst. fem.) Ce mot se prend pour cette facilité, cette habitude d'opérer qui s'acquiert par un long usage, une longue *pratique* des mêmes opérations. Tant qu'on manque encore de *pratique*, on est gêné dans ce qu'on se propose de faire & les choses même les plus faciles opposent de grandes difficultés; mais avec une *pratique* suffisante, à moins qu'on ne soit né sans dispositions, on opere sans peine & les difficultés même se surmontent avec aisance. La plus belle théorie de l'art a besoin d'être secondée de la *pratique*, qui seule exécute ce qui est dans l'esprit.

On dit qu'un artiste a une belle *pratique* de dessin, de pinceau, de couleur, lorsque par une grande habitude de bien dessiner, de bien peindre, de bien colorer, il est parvenu à une exécution facile dans ces différentes parties de l'art.

Le statuaire Bouchardon se distinguoit entre les artistes de son tems, par la beauté de son dessin : il avoit une telle *pratique*, qu'il faisoit souvent le trait d'une figure sans s'interrompre, avec cette facilité dont se piquent les maîtres d'écriture, quand ils font ce qu'ils appellent des traits de plume, ou qu'ils jettent les grandes lettres initiales.

Le dessinateur la Fage, dont les dessins ne sont soutenus que de quelques hachures faites à la plume ou d'un peu de lavis, avoit une prodigieuse *pratique* du dessin. Sans voir la nature, & n'ayant d'autre atelier qu'un cabaret, il multiplioit sur le papier des figures d'un grand caractère, & l'œil avoit en quelque sorte de la peine à suivre sa main. Toujours dans la misère avec un talent rare, c'étoit souvent avec un dessin fait sur le comptoir du cabaretier, qu'il payoit son écot.

On s'exprimeroit d'une manière bien peu convenable, si l'on disoit que Raphaël, que le Poussin avoient une belle *pratique* de composition. Ces grands artistes ne composoient point par habitude; mais par la plus forte contention de leur esprit. Tout ce qu'ils portoient sur l'enduit, sur le panneau, sur la toile, étoit profondément réfléchi. Mais quand on parle de ces peintres d'apparat, de ces peintres de grandes machines qui se propoisoient surtout de couvrir un vaste champ de figures disposées de manière à plaire aux yeux, on peut, sans les offenser, dire qu'ils avoient une grande *pratique* de composition. L'habitude de disposer des figures par groupes, d'en varier les attitudes, sans chercher si ces attitudes étoient bien celles qu'exigeoit l'action, de les faire contraster entr'elles, de les ordonner de façon qu'elles pussent recevoir avantageusement la lumière, ou en être privées; cette habitude étoit, dis-je, ce qui les conduisoit dans leurs compositions trop admirées : & leurs magnifiques ouvrages, étoient plutôt le fruit d'une grande *pratique* que de la conception. Luc Giordano, Solimène, Sebastien Conca, pourroient être nommés des compositeurs de *pratique*.

Le mot *pratique* se prend en bonne part, quand on dit qu'un artiste a une belle & une grande *pratique* du dessin, du pinceau, de la couleur. Il se prend en mauvaise part quand on dit qu'il dessine, qu'il colore de *pratique* : on entend alors que, sans consulter la nature, il se livre à une *pratique*, à une habitude qu'il a contractée & qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature; parce qu'on ne sauroit parvenir à la savoir par cœur. Les artistes sont sujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croient plus avoir besoin de consulter encore la nature qu'ils ont consultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de *pratique*. Boucher faisoit tout de *pratique*; il disoit qu'il avoit autrefois consulté la nature, mais qu'elle ne faisoit plus que le gêner. De grands maîtres sont tombés dans la *pratique*, parce qu'ils n'avoient pas le tems d'étudier le grand nombre d'ouvrages qu'on leur demandoit. Quand les amateurs & les prétendus connoisseurs ne voyent rien de plus beau dans l'art que la facilité de la manœuvre, les artistes ne tardent pas à tomber dans la *pratique* : pour operer plus facilement, ils secouent les gênes les plus nécessaires. C'est confondre l'infraction des loix avec la liberté. (L)

PRECIEUX (adj.) *précieux* exprime dans le langage ordinaire, au sens propre, quelque objet rare & recherché; au figuré ce qu'on appelle *recherché* conduit à l'idée d'affectation : c'est de-là que vient la signification qu'on donne au mot *précieux*, lorsqu'on

l'applique au style, à la maniere d'écrire & d'exprimer ses pensées.

Dans le langage de la peinture, il n'a pas ce sens désapprouvateur. Un tableau *précieux* est un tableau très-estimable : un *pinceau précieux* signifie une manière de peindre qui a un degré de perfection rare.

Un tableau *précieux* est donc un ouvrage qu'on recherche & qu'on conserve avec soin au rang des choses *precieuses*, & ce mot se rapporte à *rare*.

Il faut observer à cette occasion, que dans les arts dans lesquels le mécanisme est susceptible d'une grande perfection & dont, par cette raison, il fait une partie importante, le mot *précieux* est toujours pris comme éloge; au contraire dans les arts dont les productions sont toutes spirituelles, & dans lesquels le pur mécanisme est compté pour peu de chose, le mot *précieux* se prend le plus ordinairement en mauvaise part : il est aisé de sentir que le matériel d'un art n'est susceptible, par la recherche qu'on y met, que d'une perfection plus grande, & non d'une intention de vanité & d'une affectation qui blessent; au lieu que les productions purement spirituelles montrent, dans la trop grande recherche qu'y mettent leurs auteurs, une prétention à l'emporter sur leurs semblables qui devient souvent ridicule. La perfection dans la *forme*, qu'on peut regarder comme la partie mécanique des arts dont je parle, tels que sont l'éloquence & la poésie, est la simplicité: au contraire la perfection du mécanisme de la peinture, de la sculpture, de la gravure, & encore plus celle des ouvrages purement mécaniques, consiste dans la recherche des moyens les plus parfaits & des soins les plus grands.

Je ne pense pas cependant qu'on infère de cette explication qu'un tableau *précieux*, soit par cela seul, l'ouvrage le plus parfait de cet art. Tout ce que j'ai dit n'a d'application qu'au mécanisme, & il est certain dans ce sens, qu'un ouvrage de peinture, qui réuniroit à toutes les parties qu'on peut appeller *libérales*, le *précieux* de la couleur & du *faire*, seroit d'autant plus parfait, qu'il réuniroit toutes les sortes de perfections dont il est susceptible.

Je ne m'étendrai pas ici sur les bornes que l'artiste doit cependant mettre au *précieux* : j'en dis quelque chose aux mots TERMINÉ, CARESSÉ. En général plus un ouvrage de peinture est destiné à être considéré de près, plus il semble exiger de l'artiste ce *précieux*, dont plusieurs artistes Flamands & Hollandois ont donné des modèles; mais si le point de vue d'une composition, exige qu'on s'en éloigne à une certaine distance, pour pouvoir la saisir dans son ensemble; le *précieux* poussé à une grande recherche, est un mérite perdu pour le spectateur, & a occasionné à l'artiste la perte d'un tems qu'on peut appeller *précieux* pour lui. D'ailleurs le *précieux* employé avec trop de recherche, surtout dans les grands objets, conduit facilement à la mollesse & à affoiblir l'expression : c'est ainsi qu'un orateur qui met un soin trop marqué dans son discours, perd souvent en énergie ce qu'il gagne en élégance. (*Article de M. WATELET.*)

PRÉCIEUX. Ce mot, dans le langage de l'art, semble avoir quelque rapport avec ce qu'on appelle le *précieux* dans le langage ordinaire, & par

conséquent ne pas convenir au grand. Un tableau *précieux* n'est pas toujours un tableau d'un très-grand prix ; c'est un tableau fait avec le plus grand soin, le fini le plus *amoureux* ; car ce dernier adjectif, un peu *précieux* lui-même, est admis dans la langue des artistes, & sur tout des amateurs. Une couleur *précieuse* ne rappelle point à l'esprit la belle fonte du Titien, les tons brulans de Rubens, les teintes pittoresques de Rembrandt : mais cette couleur agréable & brillante qui fait dire qu'un tableau est une perle ; ce n'est peut-être pas une très-bonne couleur, mais c'en est une qui plaît. Un pinceau *précieux* n'est pas large, moëlleux, ragoutant ; il est plutôt petit & caressé, & l'ouvrage qu'il produit approche bien du léché.

Un tableau de Gérard Douw, & sur-tout un tableau de Vander Werf est *précieux* ; la couleur, le pinceau, tout en est *précieux*. Des tableaux de Raphaël, du Corrège, du Titien, du Dominiquin &c., sont du plus grand prix : mais on donneroit une bien fautive idée, de leur mérite en disant qu'ils sont *précieux*.

On dit aussi qu'un ouvrage est *précieusement* fait, & c'est le contraire d'un ouvrage fait grandement.

Quand on n'est point appelé par la nature à faire des ouvrages sublimes, de beaux, de grands ouvrages, on est heureux du moins d'avoir acquis ou reçu les qualités qui fournissent les moyens de plaire par des ouvrages *précieux*. C'est un mérite inférieur ; mais c'est toujours un mérite de plaire.

Le *précieux* qui n'est dû qu'à des soins recherchés ne produit que des ouvrages fades & mesquins : il doit être soutenu par l'esprit de la touche, par la finesse des tons & du dessin. Alors il mérite des éloges

dans les genres inférieurs , & sur-tout dans les petits tableaux. (L)

PRÉCISION (subst. fem.) Ce mot ne s'emploie guère qu'en parlant des formes , & il est par conséquent relatif au dessin. On ne dit pas que la couleur d'un tableau est précise , & l'on en sent aisément la raison ; c'est que la couleur en peinture , même lorsqu'on en célèbre la vérité , dépend toujours d'un grand nombre de conventions , & ne peut se comparer à celle de la nature. On peut trouver de la *précision* dans l'effet des lumières & des ombres , non par rapport à la couleur , mais par rapport à la manière dont elles sont répandues , & qui peut être soumise à des règles exactes , susceptibles de démonstration. Cependant on loue dans un tableau la belle entente , la magie du clair-obscur , & non la *précision* du clair-obscur.

Quand on dit que le dessin doit rendre les formes avec *précision* , on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude servile qu'elles pourroient avoir si on les traçoit par le moyen d'un Pantographe. On ne produiroit par ce moyen-servile qu'un ouvrage insipide & froid. La *précision* du dessin est elle-même soumise à des conventions. On a vu , dans plusieurs articles de ce dictionnaire , que les formes doivent être agrandies , que les petits détails doivent être négligés , que les vices de la nature doivent être corrigés d'après les plus beaux monumens antiques qui nous enseignent la plus savante manière de la lire. Enfin il faut donner aux formes du sentiment , du caractère , par des moyens particuliers à l'art.

& même par des moyens différens dans chacun des arts qui dépendent du dessin. Que reste-t-il donc pour former ce qu'on appelle la *précision*? L'artiste le sent, mais il lui seroit peut-être impossible de le démontrer aux autres.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'il est des formes principales, & des formes inférieures. Les premières doivent être rendues dans les proportions de leur juste longueur mesurée sur un modèle parfait, & dans leur juste largeur dépendante pour le tout ensemble des premières formes données du modèle qu'on adopte, en sorte que le bras n'appartienne pas à une personne plus maigre & la jambe à une personne plus chargée d'embonpoint. Chacun des principaux muscles décrit des lignes rentrantes & sortantes qui doivent être exactement, mais non servilement tracées: chacun d'eux a son gonflement, son aplatissement, son origine, son insertion qui doivent être sentis. Tout cela conduit à la *précision* qui n'est point telle qu'on doive en attendre la chose elle-même, mais un ouvrage de l'art qui soit l'imitation de ses apparences.

Une figure rendue avec *précision* est donc la représentation de l'apparence du modèle, considéré à une certaine distance, & non regardé de près & en détail avec une recherche scrupuleuse de ses petites parties. Une imitation servile & froide ne donneroit pas cette apparence; on reconnoîtroit trop aisément la fausse opération d'un art timide: elle doit son caractère séducteur à des moyens différens soumis à la manière particulière de sentir du maître qui les emploie. Ainsi la *précision* dans l'art est un mélange de mensonges

hardis & de grandes vérités, d'où résulte l'apparence de la nature.

Si l'artiste vouloit entrer dans le détail des plus petites vérités, ou s'il s'en tenoit à vouloir tracer laborieusement la vérité pure des formes, il tomberoit dans une maigreur, dans une féchereffe que ne connoît point la nature, & il avertiroit lui-même qu'il ne fait que mentir.

Mais s'il est si difficile d'exprimer par le discours ce que les artistes entendent par la *précision* dans les formes, comment faire comprendre aux personnes étrangères aux arts ce que c'est que le sentiment qui l'anime & la vivifie? (L)

PRÉJUGÉ, (subst. masc.) « Ce mot se prend » en général, en mauvaise part, pour marquer une » prédilection qui n'est fondée ni sur la raison ni » sur la nature, en faveur d'un certain maître ou » d'une manière particulière. Puisque cette prédilection » n'est pas fondée sur la raison, il faut employer tou- » tes nos forces à nous en délivrer : mais on ne peut » guère espérer d'extirper entièrement, dans un âge » avancé, des idées auxquelles on a laissé prendre de » fortes racines pendant tout le temps de la jeunesse. » Cette difficulté de vaincre le *préjugé* doit être » comprise entre les causes qui rendent la perfection » si rare.

» Celui qui veut faire de rapides progrès dans » quelque art ou dans quelque science, doit com- » mencer par mettre une grande confiance dans le » maître qui se charge de l'instruire, & même avoir

» un certain *préjugé* en sa faveur : mais vouloir continuer toujours à le regarder comme infallible, ce seroit rester toujours dans un état d'enfance.

» Il est impossible de marquer le moment où l'artiste doit commencer à se hasarder, d'examiner & de critiquer les ouvrages de son maître, ou même les chefs-d'œuvre de l'art : nous pouvons seulement dire qu'il acquiert ce droit par degrés. L'élève devient libre à mesure qu'il apprend à analyser la perfection des maîtres qu'il estime ; à mesure qu'il parvient à distinguer exactement en quoi consiste cette perfection, & à la réduire à quelque règle certaine, & à quelqu'objet fixe de comparaison. Quand il se sera une fois rendu propres les principes des maîtres qu'il étudie, il s'apercevra de toutes les occasions où ils s'en écartent, de toutes celles où ils manquent d'y atteindre. De sorte que c'est véritablement par l'extrême admiration, par l'aveugle déférence qu'il a eue d'abord pour ces maîtres, & sans lesquelles il n'auroit jamais eu cette application excessive pour découvrir les règles & le but de leurs productions ; c'est, dis-je, par cette admiration & par cette déférence, qu'il se trouve en état, si je puis m'exprimer ainsi, de s'émanciper à se placer au dessus d'eux, & à devenir le juge de ceux dont il a été d'abord l'humble disciple ». *Note de M. Reynolds, sur le poëme de l'art de peindre, par Dufresnoy.*

Mais s'il est difficile de secouer les *préjugés* que l'on a conçus en faveur d'un ou de plusieurs maîtres, combien ne l'est-il pas davantage de secouer ceux d'une école entière ? On peut même être né dans

un temps où il faut secouer ceux de toutes les écoles existantes : *préjugés*, qui ont acquis une force plus puissante par l'exemple d'un grand nombre d'hommes que l'on estime, & par l'erreur d'un siècle entier. Quelle force de génie doit animer un jeune artiste, pour qu'il ait la juste présomption de s'élever seul contre tant de voix imposantes, contre tant d'ouvrages applaudis qui s'accordent à le tromper ! Dès son entrée dans la carrière, on lui dit qu'en étudiant la nature il ne doit pas étudier la nature, mais qu'il doit la remplacer par une certaine manière qu'on lui apprend ; que l'antique est propre tout au plus à l'occuper jusqu'à ce qu'il ait fait assez de progrès pour dessiner d'après le modèle, mais qu'ensuite il ne feroit que lui inspirer une manière froide, roide, sans goût, sans esprit ; que l'étude de Raphaël est à-peu-près aussi dangereuse que celle des monumens de l'antiquité ; que le *faire* est la première partie de l'art, celle qui donne le prix aux ouvrages estimés ; que la peinture est un véritable métier, indépendant de la réflexion, du jugement, du génie ; que ce métier consiste à entasser des figures, des groupes d'une manière capable de flatter les yeux, & que par conséquent la meilleure des écoles est celle de Naples qui a fourni les Giordano, les Solimèni, &c. ; que dans la composition, il est assez inutile d'examiner si l'on introduit des figures, des groupes inutiles, si l'on en omet de nécessaires, si chaque figure a le juste mouvement, la véritable expression de ce qu'elle doit faire ou exprimer ; mais qu'on doit avoir une grande attention d'établir de beaux groupes, de les bien lier, de les bien cadencer, de bien faire pyra-

imiter toute la machine, &c. On appuye ces préceptes de l'exemple de Pietre de Cortone & de vingt autres artistes célèbres : l'élève écoute, il admire, & s'il n'a pas le vrai génie de l'art, il admirera toute sa vie. Il fera le voyage de Rome, il verra Michel-Ange, Raphaël, l'antique ; il fera des études d'après eux : études vaines ; les premières leçons qu'il a reçues, les nombreux exemples qui les autorisent, sont profondément gravés dans son esprit ; il ne s'en départira jamais : & en copiant Raphaël & l'antique, il se proposera de ne les point imiter, ou de les corriger par la pratique des maîtres qu'on lui a donnés pour modèles.

Mais est-il vrai qu'on ait jamais donné de semblables leçons ? Si vrai, que je n'ai changé que les termes, & que je les ai recueillies des écrits de quelques artistes justement estimés : si vrai, qu'elles sont déposées dans des tableaux admirés en France & en Italie.

Il ne suffit donc pas, pour atteindre au vrai but de l'art, que l'élève comme le dit M. Reynolds, reconnoisse les occasions où ses maîtres s'écartent eux-mêmes de leurs principes : il faut, ce qui est bien plus difficile, qu'il reconnoisse quand ces principes sont vicieux ; il faut qu'il se range seul, à côté de l'antique & des véritables grands-maîtres, contre tous ses contemporains (L.)

PRESTESSE, (subst. fem.), mot emprunté de l'italien *Prestezza*, & admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité & la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ou-

vrages un mérite séduisant, mais il est impossible qu'elle ne nuise pas à d'autres mérites d'un genre supérieur. On aime à voir que l'artiste a opéré en se jouant, qu'il possédoit assez bien les plus grandes difficultés de son art pour n'en faire qu'un badinage, qu'il en avoit assez pénétré la science, & se l'étoit rendue assez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de son pinceau. On aime à suivre la marche légère & libertine qui sembloit devoir l'égarer, & qui n'a fait que le conduire plus promptement au but. On reconnoît avec plaisir dans ses ouvrages, ces graces particulières qui toujours accompagnent l'adresse, & qui fuient la fatigue du travail & celle de la réflexion.

La *prestesse* procure encore un autre avantage qui l'a fait rechercher des peintres Vénitiens; c'est qu'elle est favorable à la couleur qui n'est jamais plus belle que quand elle n'est pas tourmentée, que quand l'artiste la pose largement & avec facilité sur la toile ou le panneau pour n'y plus revenir. Le Titien faisoit ses tableaux de peu de chose, & les terminoit par des touches fières & hardies. On ne pourroit sans injustice lui refuser la science du dessin & la justesse du coup-d'œil; mais il auroit craint de fatiguer ses couleurs, d'en altérer la fraîcheur ou l'éclat, s'il se fût asservi à la grande pureté des formes; & il a sacrifié la correction du dessin aux charmes brillans du coloris. Il sentoit peut-être que, dans les arts, on fait plus promptement des conquêtes par la séduction que par la sagesse, ou plutôt il suivit son penchant, & l'on ne peut le condamner.

Ce n'étoit point sans doute un dessinateur mépri-

nable que le Tintoret. On n'annonce pas aussi fièrement les formes sans les bien connoître. Mais il sacrifia la pureté du dessin à celle de la couleur qu'il plaçoit du pinceau le plus vif & le plus hardi : aussi tient-il un des rangs les plus illustres entre les coloristes, & il doit bien plus sa réputation à sa *prestesse* qu'à la perfection de ses ouvrages. On peut critiquer ses fautes ; on peut se plaindre de ce qui manque à ses ouvrages qui semblent moins faits que jetés : mais il étonne, & on l'applaudit.

Ainsi la *prestesse* a deux avantages ; celui d'exciter la sorte d'admiration qu'inspire une dextérité peu commune, & celui de laisser aux couleurs le charme de leur virginité. Mais elle a deux grands inconvéniens : celui de nuire à la grande correction du dessin, celui de ne pas être compatible avec la grande finesse de l'expression.

« Le dessin exige, dit Mengs, une grande patience » & beaucoup de réflexion pour bien mettre ensemble » les différentes parties, & le tout ». Mais est-il possible de rechercher la plus grande pureté des formes, leur accord, leur flexibilité ; d'être toujours sur ses gardes pour ne pas sortir du trait qui seul peut être juste, sans qu'aucun autre puisse le suppléer ; pour ne pas seulement parvenir à la correction, mais pour s'élever même à la beauté ; & de placer & fondre en même temps les couleurs avec cette *prestesse* qui ménage leur éclat ?

Les expressions fortes peuvent s'accorder avec la *prestesse*. Elles peuvent être regardées comme des exagérations qui ajoutent une sorte de *charge* à la nature, & qui la rendent plus facile à saisir que lorsqu'elle

lorsqu'elle est dans le calme. Mais les expressions fines & douces tiennent à une altération si subtile, à des changemens si délicats dans les formes, que les dessinateurs les plus purs sont parvenus seuls à les rendre. Loin de nuire à la beauté, elles lui ajoutent de nouveaux charmes, & ce n'est point avec *prestesse*, ce n'est pas en jouant avec les couleurs & le pinceau, qu'on parvient à l'expression de la beauté; elle est le prix du travail le plus réfléchi.

L'artiste qui a eu le temps de mesurer son esprit & ses forces, doit se livrer surtout aux parties de l'art auxquelles la nature l'a destiné. Qu'il se livre à la *prestesse*, si c'est par elle qu'il doit surtout se distinguer. Mais puisqu'elle est contraire aux parties de l'art qu'on peut regarder comme supérieures & capitales, ce seroit une grande faute aux maîtres d'inspirer à leurs élèves le desir de se distinguer par la *prestesse*. (L).

PRIMITIVE, *couleurs primitives*; elles ne sont dans l'art, qu'au nombre de trois, le rouge, le jaune & le bleu. Le jaune combiné avec le bleu produit le verd; le rouge combiné aussi avec le bleu produit le violet, & avec le jaune, l'orangé. Le blanc & le noir ne sont pas comptés au nombre des couleurs; le blanc représente la lumière & le noir sa privation. On a calculé que les diverses combinaisons de ces premières couleurs montent à plus de huit cens; on ne doit donc pas être surpris que les anciens aient pu peindre avec trois couleurs en y joignant le noir & le blanc; il n'est pas même impossible qu'avec ces secours si simples, y ait eu entre eux de bons

coloristes. Les couleurs que les peintres employent aujourd'hui, & qui sont les mêmes dont le Titien, Rubens & les coloristes les plus célèbres ont fait usage, ne sont pas en fort grand nombre : elles ne fournissent que des couleurs sales, mates, ternes, fades, désagréables à ceux qui savent mal les employer ; mais elles procurent des teintes enchanteuses aux artistes qui possèdent la magie dont elles sont les instrumens : impuissantes par elles-mêmes, elles doivent tous leurs effets à la science du magicien (L).

PRINCIPAL, *objet principal*. Il faut qu'il y en ait un dans quelque ouvrage que ce soit : il est le foyer dont tous les objets partent comme autant de rayons ; c'est de lui qu'ils émanent, c'est à lui qu'ils aboutissent : tous lui sont subordonnés, & si cette subordination n'est pas bien observée, l'unité est perdue, & l'intérêt se perd avec elle, puisque nécessairement il doit s'affaiblir aussi-tôt qu'il se partage. Cette loi est celle de tous les arts, aussi bien que de ceux qui dépendent du dessin (L).

PRINCIPE (subst. masc.) On appelle *principes* de l'art, les règles, les loix qu'il doit observer. Nous ne ferons pas un article particulier de ces *principes*, puisque la plupart des articles de ce dictionnaire ont pour objet de les établir.

On appelle aussi *principe* d'une chose ce qui la constitue, ce qui lui est essentiel. Les différens genres de peinture ont leurs *principes* différens. Celui de la peinture d'histoire est l'expression ; celui du portrait, la ressemblance ; celui du paysage, l'effet ; celui de la

nature morte, l'illusion. Confondre ces principes, c'est obscurcir les idées qu'on doit se former de chaque branche de l'art, & l'art souffrira de cette confusion des idées.

Les artistes, dit M. d'Hancarville, (*Discours sur la sculpture & la peinture dans le tome II des antiquités Étrusques, &c.*) cherchant des routes nouvelles pour donner de la considération à leurs ouvrages, ont totalement abandonné celle que Raphaël avoit suivie avec tant de gloire, & ont bien montré combien sa méthode étoit sûre & sa perte irréparable. On n'avoit garde de dire, au temps de ce grand homme, qu'un tableau étoit sans effet, lorsqu'il monroit d'une manière convenable le sujet pour lequel il étoit composé; lorsque toutes les figures exprimoient ce qu'elles devoient exprimer, de la manière dont elles le devoient; lorsque, dans un concert bien ordonné, il n'y avoit pas de partie qui ne se liât avec le tout, point de figure qui ne parût nécessaire, pas un mouvement qui ne fût relatif à l'action, enfin pas un sentiment qui ne contribuât à en faire naître un tout semblable dans l'ame du spectateur étonné. Cette marche étoit difficile; il falloit sans doute beaucoup de raisonnement & d'intelligence, beaucoup de connoissance des affections de l'ame & des passions humaines, pour faire un bon tableau; & comme l'esprit & le cœur y contribuoient également, ils y trouvoient ensuite de quoi se contenter. Cependant des maîtres nouveaux sont venus; ils ont regardé les difficultés essentielles à l'objet de l'art comme des obstacles fâcheux qui ralentissoient leurs opérations, & qu'il convenoit d'abattre pour n'être pas toujours

dans l'embarras de les franchir. Ainsi, au lieu d'accommoder leur méthode à la nature de la chose, ils ont assujetti la nature même de la chose à leur méthode : dès-lors on n'a plus demandé si un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faisoit beaucoup d'effet. (1).

L'objet d'un art étant fixe & déterminé, la méthode qu'il doit suivre est prescrite : car parmi toutes celles qu'on pourroit imaginer, il n'y en a qu'une qu'on puisse regarder comme la meilleure de toutes, & elle est toujours composée de différentes maximes, dont les unes sont subordonnées aux autres suivant leur différente importance. C'est l'expression qu'il faut principalement chercher, lorsqu'il s'agit de rendre des êtres capables de sentiment ; comme c'est l'effet qu'il est essentiel de trouver, lorsqu'on peint des choses inanimées.

Ainsi la représentation d'un fait que l'histoire propose à la peinture, & celle d'un paysage, sont deux

(1) De-là ce genre d'apparat, dans lequel l'artiste ne cherche, & le public n'admire que l'effet; de-là cette négligence des principales parties de l'art; de-là cette sorte de mépris dans lequel est tombé Raphaël. Car on le loue par pudeur, mais on ne fait pas l'estimer. Ce qu'on appelle l'effet manque souvent à ses ouvrages, & il ne sauroit plaire à des gens qui n'ont que des yeux, & qui croient que la peinture ne doit parler qu'aux yeux. M. d'Hancarville ne prescrit pas aux peintres d'histoire de négliger entièrement l'effet; ce seroit leur conseiller de mettre leurs succès au hazard : mais ils ne doivent le regarder que comme une partie inférieure, & être bien persuadés que l'expression, jointe à la beauté, est la partie capitale de leur art. (Note du Rédacteur.)

choses dont l'exécution demande une manière qui, sans être opposée, n'est cependant pas la même. Dans la première, où tout annonce des êtres pensans, agissans, capables de sentir, l'effet sera subordonné à l'expression qui est le but principal : dans le paysage au contraire, c'est l'effet même qui est le principe du sentiment ; c'est lui qui anime la nature muette ; c'est lui qui, ménageant les lumières avec économie, enveloppe dans l'ombre les objets les moins importans, & rappelant la vue sur le petit nombre de ceux qui sont les plus agréables, nous transporte dans l'endroit même que l'artiste a voulu peindre. Car quelque beau que soit le site qu'il aura choisi ou composé, il ne nous touchera qu'autant que, pour nous le mettre sous les yeux, l'auteur aura eu l'art de rapprocher les circonstances les plus intéressantes qui le font valoir, & qu'en les liant intimement ensemble par l'effet qu'il aura su leur donner, il n'aura, pour ainsi dire, fait de toutes ces parties réunies, qu'un seul objet.

..... D'après ce que nous venons de dire, nous espérons que l'on ne croira pas que c'est l'effet que nous blâmons dans la peinture, mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus qu'on en a fait, & qui, ayant introduit parmi nous une sorte d'art nouveau, a soumis celui de Raphaël, au caprice du moindre écolier, en le réduisant à une sorte de mécanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'avilissement que nous avons représenté, l'art devenu sans comparaison plus facile, n'a plus demandé de ceux qui le professoient le même génie, la même science, ni cette grande élévation d'esprit qu'il exigeoit autrefois ; ce

qui a fait que les peintres se sont multipliés à l'infini, & que tout-à-coup on a eu beaucoup de tableaux, mais très-peu de bons ouvrages.... On a dès-lors vu des amateurs orgueilleux se croire capables de faire mieux que des artistes, & de diriger les opérations d'un art qui, sur tous les autres, demande à être libre : on les a vus conduire eux-mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir & comme si ce n'eût pas été assez d'en choisir les sujets (1) avoir la présomption de décider comment ils devoient être exécutés. Contraints par ce nouveau genre de servitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, & comme on ne peut jamais rendre les sentimens des autres, comme on peut exprimer les siens propres, tout a été gêné dans leurs productions; la grace, la naïveté, la simplicité ont

(1) Quant au choix des sujets, & à ce qui regarde l'invention, on peut répondre à M. d'Hancarville, que même dans les plus beaux tems de l'art, des hommes éclairés ont conduit des artistes illustres, qui avoient la docilité de demander & de suivre leurs conseils. Mais si ces artistes n'étoient pas assez instruits dans les lettres, ils étoient du moins capables de réfléchir profondément sur les idées qu'ils recevoient, & de se les rendre propres par la force de leur génie. C'est ainsi que Raphaël a été guidé par le cardinal Bembo dans les ouvrages qu'il a faits au Vatican. Michel-Angé, plus instruit, ne se seroit laissé guider par personne. Annibal Carrache profitoit, pour l'invention, des lumières de son frère Augustin & de quelques gens de lettres. On ne sauroit trop recommander aux artistes d'acquiescer assez d'instruction pour ne rien devoir qu'à eux-mêmes dans toutes les parties de leurs ouvrages. Sans chercher des exemples hors de la France, tels ont été le Poussin, le Brun, Mignard, & beaucoup d'autres. (*Note au Rédacteur.*)

disparu; tout s'est ressenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artiste, & l'on peut dire qu'en perdant l'expression & le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle, sous laquelle elle n'a plus été reconnoissable.

PRIX. (subst. masc.) Ce mot exprime la valeur des choses, la somme pécuniaire que l'on en donne. On dit qu'une marchandise est à très-haut *prix*, pour exprimer qu'elle se vend très-cher.

On a vu des tableaux de certains maîtres se vendre à très-haut *prix* de leur vivant, & se donner ensuite à très-bas *prix*; c'est un juste arrêt de la postérité qui réduit à leur juste valeur des ouvrages, dont l'engouement des contemporains avoient exagéré le mérite. Nous sommes dès-à-présent témoins de cet abaissement de *prix*, pour des tableaux que nous avons vu faire.

Souvent au contraire des ouvrages qui n'ont pu suffire à la subsistance des auteurs, sont portés à très-haut *prix* par la postérité: nouvelle preuve de l'injustice des contemporains, qui n'ont que trop souvent prodigué le mépris aux vrais talens; les récompenses, aux talens imaginaires.

Les amateurs du grand genre dans la peinture voyent avec surprise & même avec une sorte d'indignation que la représentation d'un paysan Hollandois ou d'une scène bacchique, est souvent portée à un *prix* très-haut, pendant qu'on livre à bas *prix* des tableaux d'histoire, ouvrages de maîtres connus, & qui ne manquent pas même d'une certaine célébrité. Il s'en faut bien cependant que cette différence de *prix* soit toujours injuste. On ne paye pas le genre, mais

la perfection de l'ouvrage : on paye cher la bambochade Hollandoise qui est parfaite dans son genre ; on néglige le tableau d'histoire qui, d'ailleurs embarrassant par son étendue, s'élève à peine au dessus de la médiocrité. Et pourquoi l'amateur vuideroit-il sa bourse pour se procurer à grands frais l'ouvrage d'un artiste qui n'a eu que le talent assez vulgaire de réunir à un degré moyen les parties inférieures de l'art ? Il y a eu des temps où ce talent a suffi pour procurer un certain nom : la postérité conserve quelque respect pour ces représentations du second ordre ; mais elle ne s'en rend pas tributaire.

On aura droit de réclamer contre l'injustice, quand on verra payer très-cher une bambochade médiocre, & mettre à bas prix un tableau de Raphael, ou même du Carrache ou du Dominiquin. Mais les beaux ouvrages de ces grands maîtres & de ceux qu'on peut leur comparer restent toujours à un *prix* fort supérieur à celui des meilleures bambochades peintes par les Hollandois. On ne peut se plaindre de ce que peu de personnes en achètent : d'abord on en expose rarement en vente ; & ensuite il faut être fort riche pour y pouvoir mettre le *prix*.

Il est vrai que des raisons particulières de convenance font plus ou moins rechercher certains tableaux. On aime mieux meubler un cabinet d'un certain nombre de jolies bambochades, d'agréables paysages, que d'en couvrir un mur entier d'un seul tableau d'histoire, qui, abstraction faite de la supériorité du genre, seroit d'un mérite inférieur. Cette convenance n'est point elle-même une injustice.

Il pourroit arriver que l'on vît payer plus cher une

bambochade d'un mérite bien reconnu, qu'un excellent tableau d'histoire d'un peintre vivant. Mais l'acquéreur seroit bien excusable : il seroit sûr du mérite de l'ouvrage dont il seroit l'acquisition, parce que ce mérite seroit généralement avoué depuis long-tems : mais à moins de porter sa confiance en lui même jusqu'à la présomption, comment se croiroit-il assuré du mérite d'un peintre vivant, lorsqu'il fait que tant de fois les jugemens des contemporains ont été cassés par la postérité ?

Les personnes étrangères aux arts sont souvent étonnées du haut *prix* que l'on attache à des dessins dans lesquels ils ne voyent que des coups de plume, de crayon ou de pinceau donnés, à ce qu'il leur semble, au hasard, qui paroissent faits avec une négligence choquante & qui ne sont arrêtés dans aucune partie. » Cependant, dit avec raison M. Reynolds, ces dessins ainsi heurtés sont en effet d'une grande valeur, » parce que, malgré la manière en apparence grossière » dont ils sont traités, ils donnent une idée de toutes » les parties qu'ils indiquent sans les exprimer, & » d'un tout ensemble qui est saisi par ceux qui savent » les bien lire. L'heureuse facilité de ces indications » annonce les talens du maître, soit dans la conception & la composition en général, soit enfin dans » les graces & l'élégance des attitudes ». Il est vrai que tout cela n'est apperçu que par les personnes savantes dans l'art : c'est sur parole que les simples amateurs estiment & payent chèrement ces croquis : l'argent qu'ils en donnent est le *prix* auquel ils achètent le titre de connoisseurs, & comme ce titre leur

est précieux, il est bien juste qu'ils l'achètent quelquefois un peu cher. (L)

PRIX. Ce mot se prend encore dans une autre acception : il signifie la récompense accordée au mérite consommé, ou l'encouragement donné au mérite naissant. On a vu quelquefois proposer un concours entre des artistes estimés; chacun d'eux étoit payé de son tableau, & un *prix* étoit décerné à celui que l'on jugeoit avoir fait le meilleur ouvrage.

L'académie royale de peinture & sculpture de Paris, imitée par d'autres écoles, propose différens *prix* à ses élèves. Une médaille d'argent est accordée à l'élève qui a le mieux dessiné ou modelé une académie : c'est ce qu'on appelle le *prix* de dessin. Le grand *prix*, qui se donne seulement une fois chaque année, consiste en une médaille d'or : il est adjugé à l'élève qui a fait le meilleur tableau ou le meilleur bas relief sur un sujet donné, & lui procure le droit de faire le voyage de Rome aux frais du roi. Une médaille d'or de moindre valeur forme le second *prix*.

M. d'Hancarville fait à ce sujet des réflexions qui ont été fort justes à certaines époques & qui peuvent le devenir encore. C'est ce qui nous engage à les rapporter, quoique l'on ait lieu d'espérer qu'elles seront désormais inutiles à l'école Française.

» Quelques artistes très-capables, dit-il, & quelques vrais amateurs de l'art, frappés de sa dégradation, s'unirent pour chercher du remède à un mal qu'on ne pouvoit s'empêcher de sentir. Leur intention étoit bonne, mais le succès n'y répondit pas, & les moyens qu'ils employèrent, purent contribuer

» encore à hâter la chute qu'ils avoient voulu pré-
 » venir. Ils imaginèrent dès établissemens qui furent
 » nommés académies, & si l'on ne peut reprocher à
 » ces institutions la décadence de la peinture, c'est
 » parce qu'elle les avoit précédées. Bientôt la nécessité
 » de faire nombre plaça à côté de gens de mérite,
 » des gens qui n'en avoient aucun. Ceux-ci, pour
 » cacher leur manque de talent, & pour augmenter
 » leur crédit, se donnèrent à eux-mêmes le titre de
 » professeurs qui en impose au vulgaire; leurs maisons
 » se remplirent d'apprentis qu'ils appelèrent leurs
 » élèves : ils proposèrent leurs propres ouvrages pour
 » modèles, & leurs opinions pour maximes. On vit
 » avec douceur leur voix régler les distinctions desti-
 » nées à l'encouragement de la jeunesse. Ayant la
 » disposition de ces récompenses, ils obtinrent les
 » suffrages de leurs confrères en faveur de leurs dis-
 » ciples, & donnèrent les leurs aux disciples de leurs
 » confrères. La protection distribuant le *prix* qui n'é-
 » toit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint lieu de
 » talent, & les honneurs qui eussent animé le génie
 » ne servirent plus qu'à énorgueillir des gens qui en
 » manquoient ».

» Si l'on eût consulté le bien de l'art, on eût tou-
 » jours fait le choix de celui dont la manière différait
 » le plus de celle de ses maîtres, s'approchoit da-
 » vantage de la nature : mais ces maîtres eux-mêmes,
 » devenus juges, firent pencher la balance du côté
 » des élèves qui les copioient le plus servilement.
 » Ainsi l'on vit couronner ceux qui surpassoient tous
 » les autres dans une manière où le plus ignorant
 » étoit précisément celui qui devoit être récompensé.

» Fier de l'avoir emporté sur leurs rivaux, flattés
 » d'être les objets d'un choix que le public sem-
 » bloit approuver, ils pensèrent mériter cette distinc-
 » tion pour l'avoir obtenue; & parce qu'on les
 » croyoit capables de devenir de bons artistes, ils
 » s'imaginèrent l'être déjà. Dès-lors, au lieu de juger
 » de leurs ouvrages, par la comparaison de ceux des
 » grands maîtres, ils décidèrent du mérite des chefs-
 » d'œuvre des plus grands peintres en les comparant à
 » leurs propres ouvrages, & se préparèrent d'avance
 » à ne les approuver qu'autant qu'ils leur ressemblé-
 » roient. Comme ils trouvèrent que tout ce que
 » ces peintres avoient fait, étoit totalement opposé
 » à ce qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux
 » blâmer les anciennes méthodes, que de réformer
 » celles qu'ils avoient adoptées, & s'imaginèrent de-
 » venir des gens habiles en critiquant ceux qui l'é-
 » toient réellement, & en méprisant ce qu'ils ne pou-
 » voient imiter. Beaucoup de ces personnes qui ne se
 » décident que sur l'opinion de ceux en qui elles ont
 » mis leur confiance, parce qu'elles leur croient de
 » la capacité, ont adopté le goût de ces mêmes ar-
 » tistes, pensant qu'ayant étudié en Italie, ils devoient
 » nécessairement être plus habiles que les autres.

» Mais à quoi sert d'avoir vécu en Italie, si l'on
 » n'y a fait que ce que l'on eût pu faire sans sortir
 » de chez soi? Si l'on n'y a pas porté des yeux ca-
 » pables de sentir les beautés qu'elle renferme? Si
 » enfin ce que l'on voit, au lieu de détruire les
 » fausses maximes qu'on y a apportées, ne sert qu'à
 » les confirmer?

» Ce n'est pas que, dans la foule, il ne se soit

n trouvé des hommes qui, ouvrant les yeux à la
 » vérité, ont vu ce qu'il convenoit de faire, &
 » ont fait des efforts pour arriver à ce qu'ils croyoient
 » le meilleur. Mais dès-lors, leur conduite paroissant
 » un reproche pour leurs confrères, ceux-ci sont de-
 » venus leurs ennemis. Et comme ils formoient le
 » plus grand nombre, & que par-là même leurs opi-
 » nions décidoient de la réputation des premiers, ils
 » les ont obligés de sacrifier leurs progrès à leur
 » fortune, & de quitter de bonne heure une méthode
 » que d'ailleurs le goût de leur pays, & la nécessité
 » de flatter ce goût, les auroient dans la suite con-
 » traints de réformer. On peut voir, sur ce que
 » nous venons de dire, l'apologie que Nicolas
 » Poussin fut obligé de faire de sa manière attaquée
 » par des adversaires tels que ceux dont nous venons
 » de parler ».

PROCÈS, (subst. masc.). Il paroitra peut-être
 étrange qu'on ait cru devoir faire sur ce mot, un
 des articles de cet ouvrage, consacré aux beaux-arts.
 Ceux qui les cultivent, fuyent les *procès*, *inde litibus*
 (1), les amateurs éclairés sentent combien tout paye-
 ment est au-dessous du prix d'un bon ouvrage, &
 même des efforts & des études qu'il faut faire pour
 en produire un médiocre. Aussi ne sont-ils pas portés
 à disputer sur le payement des productions de l'art.

Comme cependant toutes les personnes qui employent
 les artistes ne sont pas éclairées, & ne sont pas des

[1] Dufresnoy.

amateurs ; & que tous les artistes eux-mêmes n'ont pas toujours la noblesse de penser que doit inspirer l'exercice d'un art libre , il arrive qu'il s'élève des contestations entre les peintres, sculpteurs, graveurs, & ceux qui les employent.

Sans prétendre épuiser tous les cas susceptibles de *procès* relatifs aux beaux arts, nous nous bornerons à ceux qui sont les plus communs. En les exposant, notre dessein est de mettre les juges à portée d'y appliquer utilement les points de *droit* auxquels ils auront rapport. La plupart de nos résultats ne nous ont été dictés que par les loix de l'équité naturelle, d'après les connoissances que nous avons sur les travaux des artistes, qui, comme on le verra, ne doivent pas être traités comme ceux des autres professions.

Les difficultés sur le payement d'un ouvrage de l'art peuvent naître de deux circonstances nécessaires à distinguer 1°. Celle où l'on n'aura pas fait de conventions, 2°, celle dans laquelle il aura été fait des conventions, soit verbales, soit par écrit.

Dans la première circonstance, l'homme qui a demandé un ouvrage peut refuser de le payer, principalement sur trois motifs.

Le premier, parce que le prix demandé par l'artiste lui paroît excessif.

Le second, par le défaut de ressemblance, si c'est un portrait.

Le troisième, parce que l'ouvrage est inférieur à ce qu'on avoit droit d'attendre du talent de celui qui a été choisi pour le faire.

Examinons le premier de ces motifs, & convenons d'abord qu'on est en droit de se refuser au payement

d'un ouvrage , si l'artiste exige un prix qui paroisse excessif. Car quoiqu'on dise communément : cet ouvrage est impayable , il est sans prix , &c ; on a droit aussi de répondre : chaque chose a son prix. Pour le déterminer , les arbitres nommés par le juge auront à considérer *le mérite de l'ouvrage , & ses défauts ; ensuite quel est le degré de talens de son auteur ; quels prix lui sont donnés ordinairement pour ce qui sort de sa main ; enfin , par approximation , quel est le prix donné aux artistes de son rang , pour des ouvrages à-peu près du même genre que celui qui donne lieu au procès.*

Pierre , citoyen d'une fortune aisée , a demandé un tableau sans convenir du prix : il est content de l'ouvrage. Le peintre lui demande dix mille livres. Pierre refuse ce paiement , par la raison que le pendant d'un tableau qu'il vient de faire faire , & qui est aussi l'ouvrage d'un habile homme , ne lui a coûté que trois mille livres. Le peintre soutient que , sans avoir égard au mérite ni au prix du pendant de son tableau , le sien lui doit être payé la somme demandée , parce que c'est son prix , & qu'il lui a été alloué pareille somme de dix mille livres pour un ouvrage de même nature , fait pour tel Prince , &c.

L'affaire mise en arbitrage ; si le tableau , quoique beau , ne doit pas être porté à dix mille livres , eu égard au prix commun des autres artistes distingués , il nous semble que Pierre ne doit pas être tenu de payer cette somme.

D'un autre côté , il ne seroit pas juste de réduire l'artiste au prix du tableau que Pierre a fait faire précédemment pour la somme de 3000 livres , qui

peut avoir été consentie par des raisons particulières de la part de l'artiste. Si on pense que le tableau qui fait l'objet de la discussion vaut 5 ou 6,000 livres, on peut fixer le payement à cette somme ; mais en laissant toujours le peintre maître de retirer & garder son ouvrage.

Deuxième motif de refus.

Un homme fait faire son portrait, il ne veut pas le recevoir parce qu'on ne le trouve pas ressemblant : il n'en doit pas moins payer le prix convenu.

Sur le fait de la ressemblance, il n'y a pas de tableaux ou statues *portraits* qui réunissent tous les suffrages, & qui n'éprouvent les opinions les plus contradictoires. Première raison pour ne pas condamner le peintre ou le sculpteur.

Allons plus loin : quand le défaut de ressemblance existeroit aux yeux de la plupart de ceux qui seroient consultés, nous pensons que l'artiste doit recevoir le prix de son travail, même sans *dire d'experts*, parce que le succès en cette partie est indépendant de son talent, & même de son application la plus vive. Ce succès tient souvent à la nature des traits que nous avons à imiter, à notre manière particulière de voir & de sentir, enfin au plus ou moins de patience du modèle & à des variations dont sa physionomie est susceptible. De plus, nous allons prouver dans le paragraphe suivant que l'on ne doit prétendre qu'à reconnoître les peines & l'emploi du tems d'un artiste, & jamais ses succès.

Troisième motif de refus : celui-ci regarde la bonté de l'ouvrage du côté de l'art. On ne veut ni accepter ni payer un tableau, ou parce qu'il n'a pas de succès
dans

dans l'opinion publique, ou parce qu'il ne répond pas aux idées qu'on s'étoit formées du talent de son auteur.

Avant que de donner une opinion sur cette espèce, il est bon d'entrer dans quelques détails sur le défaut de réussite dans les beaux-arts. Posons d'abord ce principe vrai : que dans les arts qui dépendent du génie de l'auteur & du goût du public, il n'y a pas de points d'excellence déterminés. Ainsi on peut bien dire à un menuisier ; *je veux une armoire ou une croisée de telle ou telle sorte* ; on peut même dire à un mécanicien, *je veux une machine qui porte tels poids*, & refuser à l'ouvrier & à l'artiste en mécanique leur paiement, si l'un ou l'autre n'a pas rempli le but pour lequel il avoit été employé, parce qu'il auroit dû le faire l'ayant entrepris. Mais un homme ne peut pas refuser de payer un livre, un mémoire, un sermon, un tableau, une statue s'il l'a fait faire, par ce motif que ces ouvrages n'auront pas réussi dans le public. La raison en est que le succès des ouvrages de ce genre est absolument indépendant des efforts & même des talens des personnes qui s'en occupent. Nous croyons que ceci n'a pas besoin d'être prouvé plus au long : on sent de reste qu'il n'y auroit ni sermons, ni tragédies, ni tableaux qui manquaissent de succès, s'il dépendoit, même des hommes les plus célèbres, de plaire constamment au public.

Pour ce qui regarde le public, il faut avouer, sans prétendre justifier tous les défauts de succès, que son goût est variable, sujet à la prévention, à l'erreur, à la mode. On peut en apporter mille preuves, sans parler de l'histoire des Phédres dans laquelle on voit

que celle de Pradon fut applaudie & celle de Racine sans succès, & sans rappeler que Lanfranc l'a emporté sur le Dominiquin, le Vouet sur le Pouffin, &c. &c.

Il y a pourtant une manière d'expliquer l'opinion publique, lorsqu'elle est même injuste, s'il lui arrive de donner la préférence à un talent de fantaisie & d'éclat, sur un talent profond & solide; c'est que celui-ci demande des connoissances & du tems pour se peser & l'apprécier; au lieu que l'autre saisit vivement les sens & entraîne d'abord la multitude.

[1] On est de glace aux vérités,

On est de feu pour le mensonge.

Le gout de mode a coutume de déterminer le succès des ouvrages d'esprit; mais on ne doit pas déterminer sur cela, le jugement qu'il convient d'en porter. Et pour ne pas fortir de ce qui regarde les productions des beaux-arts, nous avons vu des artistes jouir de la plus haute réputation, mourir, & l'estime de leurs travaux mourir avec eux: tandis que des hommes dont la carrière a été obscure, ont laissé des ouvrages qui servent de modèle à la postérité.

Quand on reconnoît dans un ouvrage des parties essentielles, on ne doit ni le blâmer ni le condamner sur ce qu'il ne plaît pas au public. On ne peut pas accuser l'homme à talent, parce qu'il n'a pas cherché à plaire à son siècle; & on doit souvent

[1] La Fontaine.

même le louer d'avoir résisté à ce torrent de la mode. Ecoutons Reynolds, disc. 4. *Le tems present & le tems futur*, dit-il, *peuvent être considérés comme rivaux; & celui qui courtise l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre.* (1)

Après avoir démontré 1°. qu'un bon ouvrage peut ne pas jouir d'un prompt succès; 2°. Qu'un artiste n'est pas fautif s'il n'en a réellement pas mérité; tout le monde conclura avec nous que son travail n'en doit pas moins être payé le prix qui sera jugé lui être dû par des arbitres éclairés & équitables.

Passons aux difficultés qui peuvent naître d'après des conventions verbales qui sont les plus ordinaires avec les personnes d'art.

Un amateur a demandé un tableau & est convenu du prix. Il lui est présenté, il exige des *changemens*, des *retouches*: l'artiste complaisant cède à ses desirs: & après mille efforts, l'ouvrage n'est pas accepté. L'affaire mise en cause, on nomme des arbitres. Si le tableau est décidé acceptable, l'amateur est condamné à donner le prix convenu. Cette convention a toujours lieu, à moins que les arbitres ne jugent que l'ouvrage soit de moitié au-dessous de la somme convenue. Parce qu'alors le marché fait, est dans l'espèce de ceux où se rencontre, en termes de droit, une *lésion énorme*.

Il en doit être de même à l'égard de l'artiste, si les arbitres décident que l'ouvrage est tel qu'il vaut le double du prix de la convention, il sera payé le double.

[1] Trad. de M. Jausen. Paris, 1787.

S'il arrivoit cependant que d'après un marché fait, l'amateur, trouvant l'ouvrage très-foible, pût prouver par lettres ou témoins & non autrement (1), que l'ouvrage a été négligé avec intention de le tromper, nous pensons que sans admettre l'arbitrage, l'artiste devoit être condamné à garder son ouvrage, & être par là puni d'un abus de confiance comme d'un *dol* manifeste qui annulle tout genre d'obligation.

Mais que ces exemples doivent être rares dans la classe des bons artistes ! car leur moindre intérêt est de mériter le payement promis, qui est assez ordinairement au-dessous du tems qu'ils ont employé & des efforts qu'ils ont faits. Leur véritable intérêt est celui de former ou au moins de soutenir leur réputation. Assurément le sacrifice qu'ils en feroient ne seroit jamais balancé par le plaisir de tromper un homme avec qui ils auroient fait un marché, quelque sujet de haine qu'ils pussent avoir contre lui.

Il arrive au contraire très-fréquemment, que le desir d'exercer leurs arts & de montrer leur sçavoir, détermine les gens à talens à contracter des engagements à des conditions inférieures aux ouvrages qu'ils entreprennent. Et je puis assurer qu'ayant été nommé plusieurs fois arbitre pour des contestations concernant les arts, soit par le Tribunal des Consuls de Paris, soit dans les autres tribunaux, j'ai toujours trouvé qu'en examinant l'ouvrage avec rigueur, il étoit au-dessus du prix qu'on s'étoit obligé d'en donner.

Il est une autre espèce de difficulté à laquelle peut

[1] *Dolum non nisi perspicuis indiciis probari convenit.*

donner lieu 1^o. *L'obligation* que les Jurisconsultes appellent *personnelle*. 2^o. Celle qui n'est pas *personnelle*, & peut se remplir comme ils disent *per æquipollens*, c'est-à-dire, par *équivalent*.

Pour résoudre les questions auxquelles ces conventions peuvent donner lieu, nous allons entrer dans quelques détails intéressans & très-particuliers aux beaux-arts.

Quand l'ouvrage est bon, *l'obligation personnelle*, prise dans le sens le plus stricte, ne peut guère faire naître de difficultés que de la part de personnes mal-intentionnées, ou très-ignorantes.

Apportons d'abord en exemple la convention de payer une figure, un tableau, ou une planche, tel prix, sous la condition qu'ils seront de tel ou tel sculpteur, peintre ou graveur. L'ouvrage fait, celui qui l'a demandé refuse le payement à l'artiste, « parce » que, dit-il, j'ai appris qu'il a employé ses ouvriers, ses élèves ou ses amis, & que par conséquent l'ouvrage n'est pas entièrement de celui de » qui je le voulois ».

Pour parvenir à répondre à ce refus, il faut dire 1^o, à l'égard du sculpteur, qu'il doit faire son modèle seul pour que ce soit réellement son ouvrage; mais que, pour ménager un tems précieux, il se fait aider par des ouvriers compagnons sculpteurs qui *dégrossissent* la pierre, le marbre, ou d'autres matières qui doivent servir à l'exécution de son ouvrage. Ensuite il employe des artistes habiles qu'il charge de préparer la *figure*, en suivant attentivement les divers degrés, de manière qu'il n'a plus que les finesses & les touches de maître à donner pour égaler & souvent

même surpasser le modèle qu'il en a fait. Si, dans la *figure*, il y a des parties d'un genre particulier, telles que des fleurs, des dentelles & autres accessoires sur lesquels la pratique ne s'étende pas, le statuaire employe souvent le secours d'une main qui y est plus exercée que la sienne.

Le peintre fait souvent ébaucher & préparer ses tableaux par ses élèves d'après ses études, surtout dans les grandes entreprises, & fait faire par des artistes intelligens dans les accessoires, ceux qui entrent dans ses tableaux & qu'il ne fait pas aussi bien rendre qu'eux. C'est ainsi que le Brun, employoit Vander-Meulen pour peindre des chevaux, Baptiste pour les plantes & les fleurs, & Patel pour le paysage de ses grands tableaux.

Quant au graveur, lorsqu'il s'est assuré du trait de sa planche, qu'il en a préparé certains travaux, il est très-ordinaire qu'il employe des mains étrangères pour avancer son ouvrage.

De cet exposé, il suit que le maître disposant le plan & l'exécution de l'ouvrage, se confiant d'ailleurs à des personnes éclairées qui savent entrer dans ses vues & qu'il conduit toujours, il n'en est pas moins l'auteur, quoiqu'il se soit fait aider.

Il nous a paru que sur le cas dont il s'agit, *Pozzhi* a peut-être prononcé d'une manière trop générale, en disant, dans son traité des obligations, tom. 1, partie II, « que quand on a contracté de donner une certaine somme, si un peintre célèbre faisoit un certain tableau; c'étoit un fait personnel qui faisoit l'objet de cette condition, & qu'elle ne pouvoit être accomplie que par le peintre lui-même ».

Nous ne pensons pas que la décision de ce point doive être réduite d'une manière si abstraite, & nous disons qu'un artiste a suffisamment *accompli la condition* si l'on reconnoît son gout & son génie dans l'invention & l'exécution de l'ouvrage, surtout si les parties les plus essentielles sont de sa main. La preuve de la nécessité de l'exception se manifeste dans les suites d'ouvrages les plus célèbres : tels sont ceux de le Brun dont nous avons déjà parlé, & qu'on voit à Versailles ou à Paris, par exemple, les batailles d'Alexandre ; tels sont ceux que Rubens a peints au Luxembourg ; tels enfin ceux que Raphaël Sanzio a faits au Vatican. Il en est de même des ouvrages des statuaires & de ceux des graveurs dont nous venons de rapporter les procédés les plus ordinaires.

Il suffit donc que l'artiste soit reconnu, que l'ouvrage paroisse émané de lui, que son esprit ait présidé à tout, pour qu'il ait accompli la condition du *fait personnel*.

D'un autre côté, si son gout d'exécution ne se lit nulle part, si l'invention ne semble à aucun juge en l'art venir de lui, alors on pourra prononcer que l'ouvrage n'est pas acceptable ; parce que la *condition spéciale du fait personnel* n'aura pas été remplie, *in formâ specificâ*.

Pour rendre ce dernier principe plus sensible, nous dirons que dans les métiers, par exemple, celui du peinturage (1), la *condition personnelle* n'est exigible dans aucun cas. Ainsi quoiqu'on se soit accordé pour

[1] Voyez *Peinture*.

le *décore* d'un appartement avec un maître peintreur que l'on a sçu être intelligent & bon praticien, dans l'espérance ou même sous la convention qu'il travaillera lui-même à telle partie en marbre, à telle corniche, à telles moulures feintes en pierre ou autrement, son *obligation* fera également *accomplie*, quoiqu'il ait confié ces travaux à d'autres ouvriers. Le marché qu'on aura fait avec lui devra avoir son entière exécution, si l'ouvrage est jugé bien traité. Les raisons en sont 1°. que le maître peintreur aura accepté la condition de faire lui-même, parce qu'il y aura été forcé pour obtenir l'entreprise; 2°. c'est qu'il n'y a pas deux manières de bien faire les ouvrages de métiers, & que nombre de personnes de l'état sont capables de parvenir complètement au même but : au lieu que dans les arts, le goût & le génie, tendent par des effets très-divers au but de la perfection qui ne s'atteint jamais, & que le mérite du *Corrège*, n'est pas celui du *Guide* dont on desiroit jouir.

Les Jurisconsultes proposent une espèce fort rare dans laquelle le marché doit être annullé. Un homme entre chez un sculpteur croyant entrer chez *Bouchardon*; & le nommant *Bouchardon* à qui il croit parler, il fait chez lui convention d'acheter une statue à tel prix, persuadé que cette statue est bien de *Bouchardon*. Cette *erreur de personne*, dans laquelle l'acquéreur est maintenue par le statuaire, annulle le marché; & il en doit être ainsi toutes les fois que la considération de la personne entre dans la convention, & qu'il y a une fourberie contre cette condition.

Si au contraire un amateur entre chez un peintre

croyant entrer chez *Chardin*, & lui demande un tableau sans faire entendre à ce peintre qu'il le prend pour un autre ; l'erreur étant reconnue quand le tableau est fait, l'amateur est obligé de prendre & de payer le tableau. « Ce n'est pas, dit Pothier, (2) la » convention qui l'y oblige ; car la convention, qui » est nulle, ne produit pas obligation ; mais c'est » l'équité qui oblige à indemniser celui qu'on a, » par imprudence, occupé & induit en erreur ».

Il est arrivé des contestations sur les changemens opérés par l'artiste, dans les projets en dessins ou esquisses qu'on avoit acceptés. Il nous semble qu'il n'y a qu'un cas où de tels changemens puissent lui être défavorables. C'est celui où il seroit démontré qu'il auroit fait des changemens défavantageux à l'ouvrage, dans l'intention de se donner moins de peine : alors, en effet, la condition d'avoir un tableau n'étant pas suffisamment accomplie par le défaut d'une ou plusieurs figures essentielles dans le sujet, il en doit résulter que la condition du prix soit aussi annullée, & qu'on en donne un qui soit proportionné à la nature de l'ouvrage.

Mais s'il n'est pas détérioré par les changemens qu'aura fait l'artiste, il doit, quels qu'ils soient, recevoir le prix convenu pour son travail. On assure que notre fameux Jouvenet ayant fait marché avec les Religieux du Prieuré de St. Martin-des-Champs, pour quatre tableaux représentant des traits de la vie de St. Benoît, cet artiste jugea que tous les ha-

[2] Part. I. Ch. I. § 19.

billemens noirs qui entreroient dans l'ordonnance de ces tableaux, rendroient uniforme & triste le ton général du coloris. Il ne voulut point, ce furent ses termes, s'occuper à *peindre des sacs à charbon*, & sans rien communiquer aux religieux, il choisit quatre beaux sujets de la vie de J. C., & les exécuta tels que nous les admirons dans la nef de leur église. Les religieux instruits du changement qu'il s'étoit permis dans le choix des sujets, voulurent lui laisser les tableaux, disant que ce n'étoient pas ceux qui lui avoient été demandés. Sur les preuves évidentes que Jouvenet établit, qu'il ne s'étoit déterminé à changer de sujet que par des raisons très-favorables au succès de ses tableaux, les religieux furent forcés, très-heureusement pour eux, à les prendre tels qu'il les avoit faits.

D'où il est sage de conclure qu'il ne faut pas commander rigoureusement le génie, & le circoncrire étroitement dans le cercle des conditions qu'on aura faites avec l'auteur, conditions dont il n'aura pas d'abord lui-même senti toute l'étendue ni prévu tous les inconvéniens.

Il peut arriver par maladie, mort, ou quelque autre événement particulier, que la statue, la planche, ou le tableau demandé, ait été commencé, & soit interrompu. On demande si l'on est en droit de le faire prendre dans l'état où il se trouvera lors de la circonstance qui a empêché qu'il ne fût terminé, sauf à celui qui l'a commandé, à le faire achever de telle manière qu'il lui plaira : toutefois en ne payant ledit ouvrage non-fini, qu'en proportion de ce qui sera fait.

Sur cette question les Jurisconsultes ont prononcé que l'obligation de construire une maison, de faire un tableau, une statue, &c. étoit une obligation indivisible; *individuum obligatione* (1). Ainsi l'amateur ne fera pas obligé de prendre le tableau, ni la statue non-finis, bien qu'il les ait demandés. Il arrive dans ce cas que, pour remplir l'obligation de l'artiste, ses héritiers, s'ils peuvent en obtenir le consentement de la partie, & si l'ouvrage est d'ailleurs très-avancé, le font achever par une main habile, capable d'entrer dans les intentions de l'inventeur : c'est ainsi que *Jules-Romain* a terminé le fameux tableau de la bataille de Constantin conçu par *Raphaël Sanzio* son maître.

La plupart des questions que nous venons d'examiner sur les *conventions verbales* peuvent s'appliquer à celles qui sont écrites, & ont par-là le vrai caractère de l'obligation. Nous ne sommes entrés dans autant d'espèces que par la raison que la plupart des traités avec artistes, le sont verbalement.

Cependant si l'ouvrage est destiné pour un corps, tel qu'une municipalité, une communauté, ou un chapitre, &c. &c., ou si l'ouvrage se fait par l'entremise d'un tiers qui ait intérêt de mettre de la précision dans les conditions du marché; si enfin l'ouvrage est de longue haleine, & que l'artiste ait un véritable intérêt de s'en assurer, dans la nécessité où il est de renoncer à tous autres travaux pour remplir ses engagements par rapport à ceux pour lesquels

[1] Pothier, sur Dumoulin, T. I. p. 2. Ch. 4. § 297.

il contracte, alors il est bon, & il est même d'usage que le marché se fasse par écrit.

Il est triste d'être obligé de conseiller aux artistes de faire des marchés par écrit, dans la crainte d'être supplantés par des confrères cupides, capables de proposer un rabais sur le prix convenu; mais ces procédés ignobles ne sont pas sans exemple, & il est prudent de s'en garantir.

Le premier cas qui se présente sur les conventions écrites, est une suite de celui que nous avons traité en dernier lieu, & qui entre dans la question sur *l'indivisibilité de l'obligation*. Nous allons voir ici qu'il y a des ouvrages tellement susceptibles de division, que les conventions du payement ne doivent pas moins s'en tenir, bien que les travaux n'aient pas été terminés.

Par exemple : tel peintre est convenu de représenter, en divers tableaux, l'histoire d'un pays ou d'un fameux personnage. Les personnes avec qui il a contracté, ont en cela désiré que l'histoire peinte dont il s'agit fût, comme on dit, de la même palette, (2) & du même style. L'ouvrage est interrompu par une force majeure. On demande, si la condition de *l'indivisibilité* n'étant pas accomplie, on sera tenu de payer les tableaux faits. Nous croyons que l'on doit les payer, y ayant un obstacle indépendant de la volonté du peintre, & qui empêche que les autres tableaux ne soient faits par lui.

On doit distinguer en ce cas la nature de *l'indi-*

[2] Voyez le mot *Peinture*.

visibilité qui, entre plusieurs tableaux d'une même suite, n'est pas aussi nécessaire ni aussi exigible que dans les parties d'un même tableau. Il y a, en outre, une raison d'équité qui doit déterminer en faveur de l'artiste qui éprouveroit, à raison d'un événement accidentel, un préjudice bien grave par le non-paiement des tableaux finis. D'ailleurs ces tableaux, quoique détachés, sont terminés, & ont une valeur réelle. Au lieu qu'un tableau qui n'est pas fini n'en a qu'une très-médiocre. Un motif encore de ne pas punir l'artiste, c'est que le goût qui a déterminé à la condition de l'ensemble par le même peintre, est la suite d'une recherche précieuse dans une histoire en tableaux; mais le contraire de cette recherche n'est pas une imperfection, & l'entreprise se peut achever par d'autres mains : le mélange de divers artistes pour la même histoire a été employé en beaucoup d'endroits, & a trouvé des partisans.

D'un autre côté un peintre ou un sculpteur auroit entrepris & fait marché pour exécuter une suite de tableaux ou de statues, & il auroit cédé à la convention d'un prix médiocre à raison de la quantité des ouvrages. Cependant les personnes qui l'auroient mis en œuvre, l'arrêteroient au milieu de l'entreprise, & prétendroient ne payer l'ouvrage fait, qu'en proportion du prix convenu pour le tout.

Il nous paroîtroit injuste de décider en faveur de cette prétention. L'événement qui interrompt l'entreprise totale, n'a pu être prévu lors de la convention du prix, & cause un dommage évident à l'artiste. Son obligation l'a forcé à refuser des ouvrages avantageux. Elle a pu aussi arrêter les personnes instruites

de son entreprise, qui en auroient eu à lui proposer.

Ainsi, l'obligation n'étant pas accomplie par la défense de continuer l'ouvrage ; il semble juste que la condition du prix convenu soit aussi annullée ; que les ouvrages faits soient payés suivant une nouvelle estimation, & que l'artiste soit dédommagé de son espérance frustrée, qui faisoit la base de toutes les conditions du marché.

La condition du *temps* dans l'espace duquel on doit rendre un ouvrage, est souvent une clause d'obligations dans les ouvrages de l'art. Cependant, il le faut avouer, cette clause tourne à la honte de celui qui l'exige : en effet, il faut bien peu connoître la nature des travaux d'esprit pour limiter un tems pour leur exécution. Qui sçait celui qu'on doit employer aux productions du génie ? qui connoît le tems qu'on doit fixer pour les différens individus qui sont destinés à les enfanter ? Sur tout cela on a des présomptions si légères, si incertaines, qu'on ne peut proposer de tems fixe sans prouver une grande ignorance dans les ouvrages de l'art, & une grande inexpérience dans leur pratique. Mais, dira-t-on, il est évident que le Dominiquin, plus lent dans ses inventions, plus exact dans son exécution, auroit demandé plus de tems pour opérer que Lanfranc son condisciple & son rival, qui, plus abondant & moins châtié, avoit un talent moins précieux, mais plus facile. Les principes de ce raisonnement sont vrais, la conséquence en est fautive. Car il seroit très-possible que Lanfranc, malgré l'avantageuse facilité qui l'auroit porté à demander moins de tems que le Dominiquin, pour un ta-

bleau de même nature, eût cependant été aussi long à en faire jouir l'acquéreur, parce que n'étant pas content du premier ni du second jet de son imagination, il auroit été obligé de consommer beaucoup de temps en recommençant son ouvrage.

Ainsi sans parler des forces majeures, telles que les événemens publics, les chagrins de famille, les maladies qui sont des causes de retard contre lesquelles il n'y a point d'action favorable, il faut avouer que toute convention de temps dans une obligation contractée pour un ouvrage d'esprit, est illusoire, absurde, & même nuisible à l'ouvrage. Je dis nuisible, parce que si l'artiste a la foiblesse de s'occuper de cette convention en opérant, il peut en résulter qu'il se hâtera, & négligera, afin de l'accomplir, tous les moyens nécessaires pour améliorer sa production. Pourroit-on admettre qu'un artiste doit être puni pour s'être témérairement engagé pour un temps dont l'espace étoit insuffisant pour bien faire ?

Il y a cependant un cas où l'artiste peut être actionné avec avantage : c'est celui où il se seroit chargé d'un ouvrage, sous la volonté d'un entrepreneur, qui lui-même se seroit engagé à le rendre pour un certain temps. Ainsi Paul peintre, entrepreneur d'une municipalité, s'engage à terminer la décoration nécessaire à une fête qui se fera à terme fixe. Pour les figures qui doivent entrer dans cette décoration & qu'on veut qui soient d'un mérite distingué, on s'adresse à un homme capable de remplir ce but. On fait que Michel-Ange, ses élèves, Rubens & autres peintres du premier ordre, n'ont pas dédaigné ce genre de travail. Le temps arrivé ou prêt à expirer,

L'ouvrage n'est pas fini. Dans la crainte de manquer à ses engagements, Paul se voit forcé d'employer d'autres mains.

Dans cette hypothèse, il paroît décidé que l'artiste dont la *faute est simple* (1) & sans mauvaise volonté prouvée, ne doit pas perdre tout le fruit du travail qu'il aura fait, & ne doit être tenu que des *dommages & intérêts* résultans du prix que Paul a payé à ceux qui ont suppléé. Mais si l'ouvrage n'a pu être terminé, les *dommages-intérêts* consisteront dans la perte que Paul aura souffert, & dans le gain dont il aura pu être privé.

Les *dommages-intérêts* seront estimés avec beaucoup de modération, si l'on ne peut accuser l'artiste que de lenteur & de *négligence*. Mais si l'on peut prouver l'envie de nuire à Paul l'entrepreneur, alors ils s'estiment dans la plus grande rigueur.

Ce qui vient d'être dit du retard volontaire est applicable à tous les artistes. Quant aux retards involontaires, ils varient selon la nature de l'art. Ainsi pour un statuaire, l'inconvénient de la gelée sur son modèle, la fracture de la pierre ou du marbre, enfin l'absence des ouvriers qu'il est obligé d'employer, sont des événemens pour raison desquels il seroit injuste d'intenter un *procès*.

La gravure est exposée à des inconvéniens relatifs à l'opération de l'eau-forte; à des défauts particuliers du cuivre, défauts qu'il est difficile de prévoir; à des accidens qui peuvent gâter des travaux qu'on fera

(1) Pothier, *idem*, Part. I, Ch. II, § 160 & 169.

long temps à réparer ; toutes raisons qui, indépendamment de celles qui sont communes à tous les arts, peuvent causer des retards involontaires, & contre lesquels toute réclamation seroit vexatoire & sans fruit.

Il peut s'élever encore des contestations relatives à la quantité de l'ouvrage, & c'est par où nous terminerons cet article. Par exemple, un libraire charge un dessinateur de lui faire tel nombre de dessins, à tel prix chaque dessin, pour orner une édition. L'artiste augmente le nombre des dessins sous le prétexte de l'abondance des sujets que le texte a fournis, de la nécessité de l'explication &c. Nous ne pensons pas que le libraire soit tenu de payer au-dessus du nombre de dessins portés dans son obligation. Et il en fera de même pour tous les cas de cette espèce où un artiste prétend engager l'entrepreneur dans une dépense supérieure à celle qu'il avoit résolu de faire.

(*Article de M. ROBIN*)

PROFIL (subst. masculin.) On appelle *profil* l'aspect que présentent les contours d'un objet vu de côté.

Dans l'art de peinture, on applique plus ordinairement ce terme à la figure humaine qu'à toute autre, & plus particulièrement encore à la tête vue de manière à apercevoir la moitié du visage.

Le mot *profil* emporte même tout seul cette signification, en sorte que lorsqu'on dit : « le *profil* de cet homme a un grand caractère », on entend parler du caractère de son visage ou de sa tête vue à moitié.

L'usage de dessiner les têtes de *profil* remonte aux

temps les plus éloignés. On peut penser qu'il appartient aux premiers essais de l'art, parce que l'ombre en présente le modèle, qui a dû exciter les hommes à l'imiter. C'est sans doute d'après cette observation que s'est établie la fable charmante de Dibutade traçant à la lueur d'une lampe le *profil* de son Amant prêt à se séparer d'elle. Il est fort vraisemblable que l'amour ait suggéré plus d'une fois ce moyen d'adoucir les regrets de l'absence, & il est peut-être aussi naturel (si Dibutade n'a pas existé) qu'une fable fondée sur la plus naturelle des passions, & appuyée par l'imitation d'un effet qui se renouvelle sans cesse à nos yeux, soit adoptée & consacrée.

On doit observer encore que l'usage de dessiner des têtes de *profil*, a dû être inspiré aux hommes réunis presqu'aussitôt qu'ils ont établi des monnoies, signes représentatifs indispensables, parce que ces signes ont besoin d'une marque imposante qui leur donne cours & que la marque qu'on a été porté à leur imprimer a dû être le plus souvent le *profil* de ceux qui ont exercé une autorité supérieure.

C'est par ces imitations que se sont conservés, depuis les âges les plus reculés & de temps immémorial, les ressemblances des princes, des héros, des sages, des hommes célèbres par les preuves historiques les plus incontestables, & les témoignages les plus authentiques de l'existence de l'art & de ses variations.

Les cachets, autre signe nécessaire au secret & à l'autorité, ont été de tout temps caractérisés par les *profils* des hommes dont la ressemblance rappelloit les droits supérieurs. Enfin les pierres précieuses,

transformées en objets de luxe, ont reçu, à l'aide de l'industrie, des empreintes & sur-tout des *profils* chers à l'amour ou à l'amitié.

C'est ainsi que les *profils* ont été indiqués par la nature dans les effets de l'ombre, qu'ils ont été destinés, par une nécessité de convenance, à des usages publics, & que l'usage en a été employé pour la gloire nationale & pour des intérêts plus personnels. Et l'on peut croire enfin que si l'invention de cette partie de l'art est à-peu-près aussi ancienne parmi les hommes que la civilisation, elle doit se perpétuer & durer autant qu'elle.

Mais le caractère ou le mérite de ces sortes de représentations éprouveront des variétés de perfection & d'imperfection, témoignages certains des progrès & des rétrogradations de l'art.

En effet les siècles renommés par les succès des artistes peintres, & sculpteurs, sont désignés par la beauté des *profils*, conservés dans les médailles choisies de ces temps, & dans les pierres gravées. Quant aux variétés de perfection dont je viens de parler, elles conduisent à parler de ce qui constitue la beauté du *profil*, & cette discussion doit se terminer en renvoyant ceux qui veulent être instruits, aux formes choisies que les Grecs ont données aux contours de la figure humaine, d'après leurs études, d'après le beau choix qu'ils ont su faire, & d'après les idées qui contribuèrent à élever leur génie jusqu'au sublime dans cette partie, comme dans plusieurs autres.

Au reste il résulte, je crois, de l'observation de leurs chefs-d'œuvres, que la forme ovale est celle dans

laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes & par conséquent celle des *profils*.

Mais pourquoi cette espèce de courbe possède-t-elle ce droit exclusif ? Voilà ce qu'il est assez difficile d'expliquer, sans risquer de tomber dans les idées métaphysiques & souvent obscures, où se sont égarés plusieurs de ceux qui l'ont entrepris.

Je hazarderai cependant de dire que la réflexion & l'observation semblent indiquer que l'ovale est doux à l'œil, parce que sa courbe prolongée n'a ni l'uniformité de la ligne droite, ni la courbure trop abrégée & trop déterminée du cercle parfait; & l'on voit en effet que le développement de l'ovale laisse appercevoir tous les points qui forment cette courbe, au lieu que dans un contour plus arrondi, il se trouve nécessairement des *raccourcis*, c'est à dire, des parties qui se déroberent, pour ainsi dire, les unes les autres. On peut donc se rendre compte, d'après ces observations, si on les adopte, des raisons pour lesquelles un *profil* plat, a quelque chose d'uniforme qui déplaît; pourquoi un *profil* trop rond fait paroître les distances des parties trop rapprochées: & enfin pourquoi le *profil*, faisant partie de l'ovale de la tête, plaît davantage. Aussi voyons-nous que les *profils* absolument ronds ou concaves, produisent des difformités & donnent lieu à la dérision; ce qui provient, quant à la difformité, de ce que les parties, comme je l'ai dit, se raccourcissent, se rapprochent & occasionnent des contrastes trop grands entre la courbure générale & la saillie de certaines parties droites, de sorte que le nez, par exemple, forme alors, dans l'endroit où il se détache du visage, des angles aigus désagréa-

bles; & quant au ridicule, il vient de ce que les traits gênés occasionnent des mouvemens pénibles, souvent gauches, qui excitent à rire. Les masques appuient cette observation, puisque tous ceux qui sont destinés à exciter le rire, sont profilés de manière à raccourcir ou à allonger avec excès les parties & à occasionner, en s'éloignant ainsi de la forme ovale, les *accidens* dont je parle, tels que le rapprochement & l'élevation marquée des lèvres vers le nez, le resserrement outré des yeux, les rides & enfin tous les mouvemens qui portent à la dérision.

Ainsi la grâce, partie essentielle de la perfection, complément de la beauté, consistant dans les faciles mouvemens du corps, parfaitement accordés avec les impressions simples & douces de l'ame, on sent que plus les formes générales des parties, où se passent les mouvemens, telles qu'est la tête, contribuent à faciliter ce développement d'impressions relatives, plus elles sont favorables aux grâces, & que plus les formes générales mettent d'opposition au développement des parties, & à leurs mouvemens, plus elles produisent la gêne & les disgrâces.

Il seroit facile d'étendre davantage ces idées, & l'on appercevrait en quoi les variétés des combures contribuent à caractériser différemment les têtes & les *profils*. En effet le *profil* allongé qui se rapproche de la ligne droite, produit une impression qui a rapport à l'uniformité & s'éloigne par là de ce qu'on appelle mouvement dans la partie des arts, expression qui a rapport aux lignes, aux contours & aux *profils*. L'uniformité a des rapports qu'on peut sentir avec les expressions sérieuses, graves & de là avec la majesté, &c.

En procédant par nuances de courbures, on rencontrera celles qui admettent sans gêne & sans excès les développemens & l'action, & qui, par ces qualités physiques, conviennent à la grace. Ensuite on s'approchera de celles qui s'arrondissant, & s'accourcissant, par conséquent, offrent des aspects moins développés, des mouvemens moins lians, plus gênés, & enfin, en passant ainsi par degrés du convexe au concave, on arrivera jusqu'au grotesque, qui est l'opposé du grave & de la majesté.

On verra même que dans les objets inanimés, tels que les *profils* de l'architecture, ces principes produisent des applications analogues; enfin, jusque dans les ornemens, dans certains ustensiles, tels que les vases, par exemple, les formes ovales, ou doucement courbées, sont celles qui plaisent davantage, & qui sont plus susceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'est-à-dire, irrégulières dans leurs courbures, ou creuses, sont abandonnées au caprice & à la fantaisie qui s'affranchit des règles, & dédaigne le projet d'atteindre à la beauté. (*Article de M. WATELET.*)

PROFUSION (subst. fem.) Quand les arts se sont élevés à un degré de perfection qui leur attire une grande estime, cette estime engage un grand nombre d'hommes à rechercher leurs productions, un grand nombre d'autres à les exercer. Bientôt les ouvrages se multiplient avec *profusion*, créés & jugés par différens principes, entre lesquels il est difficile de distinguer quels sont les véritables principes de l'art : bientôt les vraies connoissances se brouillent ou

s'altèrent par le trop grand nombre de prétendus connoisseurs : bientôt la satiété refroidit l'amour de l'art, & ce n'est plus que par vanité qu'on paroît l'aimer encore. Il se ruine donc par ses propres richesses, & la *profusion* avec laquelle il nous accorde ses bienfaits, prépare sa décadence. M. d'Hancarville a développé cette observation, & c'est lui qui va parler.

Ce n'est pas, dit-il, dans la magnificence des palais somptueux, dans la splendeur de ces appartemens, où l'or & la soie brillent de toutes parts, où la peinture n'est qu'un accessoire, où les plus beaux tableaux ne sont considérés que comme des meubles de prix qui flattent la vanité de leur possesseur; enfin dans la société où nous sommes des tableaux nous-mêmes, que nous pouvons avoir le véritable amour de la peinture, ou du moins l'idée de la surprise qu'elle feroit naître, si moins accoutumés à ses productions, nous considérons, pour la première fois de notre vie, un beau morceau d'un grand maître, comme Raphaël.... Si la peinture fait aujourd'hui sur nous moins d'impression qu'elle ne devoit naturellement en faire, c'est peut-être parce que la trop grande facilité de jouir, qui ôte tant au plaisir de la jouissance, nous a rendu presque insensibles à ceux que nous procureroit un art si digne d'admiration, si nous n'en eussions pas abusé. C'est ainsi que le grand & magnifique spectacle que la nature bienfaisante met chaque jour sous nos yeux, ces astres répandus dans la vaste étendue des cieux, leurs mouvemens qui se succèdent dans l'ordre alternatif des jours & des nuits, cette terre qui tous les

ans se couvre d'une verdure nouvelle, touchent peu les hommes à qui l'inquiétant embarras des affaires, les soins pénibles de la fortune, l'insatiable envie d'acquérir & le trouble de leur ame, ont ôté toute espèce de sentiment pour ce qui est simple & naturel. « Le tumulte des affaires, dit Pline, détourne sans » cesse notre attention, & l'admiration des chefs- » d'œuvre de l'art a besoin du silence & de la tran- » quillité de l'esprit ». A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choses assoupit le sentiment, ôte toute espèce de desir, se joint encore chez tous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire.

Nous ne savons si les collections nombreuses sont aussi propres qu'on le croit communément à soutenir le goût de la peinture; mais nous avons souvent observé dans celles que l'on trouve plus particulièrement en Italie, que la trop grande variété des tableaux, & peut-être la manière de les arranger les uns sur les autres, détruisent une bonne partie de l'effet qu'ils devoient faire. C'est ainsi que la différence des mains, des styles, & le changement continuel de sujets ennui à la fin, & fatiguent totalement l'attention qu'on devoit ménager. Celle-ci partagée sur une grande quantité d'objets, n'a le temps de se reposer sur aucun, ce qui fait que rarement le curieux, en s'attachant à un seul morceau, peut avoir le loisir de connoître toutes les beautés qu'il renferme, & qui, en l'amusant, lui auroient donné de l'amour pour un art dont il auroit tiré du plaisir & de l'instruction. Il arrive de-là que, loin de prendre du goût pour la peinture, il perd celui qu'il auroit désiré

avoir pour elle, & finit par ne pouvoir comprendre comment on peut s'amuser d'une chose qui lui paroît si ennuyeuse.

C'est ce qui nous porte à penser que ces galeries pourroient bien n'avoir pas pour tout le monde le même agrément & la même utilité qu'elles ont pour les connoisseurs & pour les artistes : car il est certain que ceux-là seuls qui ont des connoissances précises, peuvent faire des distinctions justes. Or nous demandons à quoi peuvent servir ces collections pour ceux qui ne sont pas en état de distinguer le bon du médiocre, & qui souvent, trompés par des noms fameux, penseroient se méprendre en n'admirant pas des choses qui, étant souvent des commencemens d'un artiste, n'en valent pas mieux pour être de lui, & ne sont que des essais de l'art qui lui a donné de la réputation. Mais, pour dire tout-à-fait notre sentiment sur la plupart des collections que nous avons vues, il nous semble qu'un tableau médiocre gagne beaucoup à s'y trouver renfermé, parce qu'étant confondu dans la foule, il est assuré d'être moins vu, & par conséquent moins critiqué ; au lieu qu'un bon ouvrage, à qui il est avantageux d'être considéré, doit nécessairement perdre, en partageant avec beaucoup d'autres l'attention qu'il méritoit toute entière.

Fondé sur ces réflexions, nous conseillerions donc à ceux qui veulent cultiver leur goût naissant pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup qu'à bien voir ; d'être persuadés que la réputation de beaucoup de peintres est fort au-dessus de leur mérite, & d'être certains au moins qu'en fait de composition, s'ils ne veulent consulter que leur propre sentiment,

& n'apprécier les choses que d'après eux , ils jugeront presque toujours mieux , qu'en suivant la plupart des opinions reçues : car bien souvent elles ne sont fondées que sur une aveugle prévention.

Il faut encore attribuer à cette abondance , à cette facilité de voir que donnent les collections , ce grand nombre de prétendus connoisseurs qui , pour avoir rencontré quelquefois le nom de l'auteur d'un tableau , se persuadent que le hasard qui le leur a fait deviner , les met en droit d'apprécier le mérite & la réputation de tous les autres , & qui , non contents de juger sans principes & sans règles les ouvrages des plus fameux peintres , décident du fond de l'art qui les a rendu célèbres , s'imaginant qu'il ne peut y avoir de beau que ce qu'ils estiment , ou de bien fait que ce qu'ils approuvent. Par eux , des hommes très-médiocres ont été préférés à des artistes du premier ordre , dont la réputation est attachée à celle de l'art même. Mais en rabbaissant ceux-ci au niveau de gens dont les talens étoient si fort inférieurs aux leurs , ils ont moins élevé ces derniers , qu'ils n'ont dégradé la peinture & détruit le bon goût qui la soutient. C'est ainsi que des amateurs , en préférant le Cortone au Dominiquin , le Bernin au Donatello , & le Borromini à Bramante , ont infiniment contribué à la ruine des beaux arts ; car en cela , ils ont porté les jeunes gens à imiter les uns plutôt que les autres , & à rejeter les modèles qui leur eussent appris à éviter de faire les choses dont ils se glorifient , & que leurs partisans peuvent louer ; mais que la postérité , pour peu qu'elle soit éclairée , n'aura garde d'approuver.

(*Discours sur la sculpture & la peinture dans le tome II des Antiquités étrusques, &c.*)

Ces réflexions de M. d'Hancarville sont justes & offrent de tristes résultats. En effet, les arts ne peuvent être florissans qu'ils ne soient encouragés, récompensés; les récompenses, les encouragemens suscitent un grand nombre d'artistes, & par conséquent un grand nombre d'ouvrages de l'art. Tous ces artistes ne seront pas des hommes de génie, tous ces ouvrages ne seront pas des chefs-d'œuvre : mais plusieurs, quoique très-vicieux, auront des parties capables de séduire la multitude. La foule des amateurs s'attachera de préférence à ces parties qui sont bien plus à leur portée que des parties plus sublimes; la foule des artistes commencera par sacrifier à ce goût, & finira par l'adopter. Voilà la cause de la dégradation de l'art. Les ouvrages se multiplieront plus que jamais, parce qu'ils n'auront pas besoin d'être préparés par la réflexion; de leur nombre, naîtra la satiété, le dégoût, le mépris; & voilà la cause de la ruine de l'art.

PRONEUR (subst. masc.) Ce mot se prend toujours en mauvaise part : on l'emploie pour désigner ces sortes de gens qui se chargent de célébrer les talens médiocres, & de les opposer aux grands talens. Les *prôneurs* ne peuvent être que funestes aux arts : ils abaissent ceux qui les honorent ; ils élèvent ceux qui les dégradent.

Mais quelquefois le nom de *prôneur* est donné par les partisans du mauvais goût aux bons juges qui s'élèvent contre eux pour défendre un artiste estima-

ble. Si, par exemple, une école s'est longtemps écartée du grand & du beau, s'il paroît enfin au milieu d'elle un artiste dont la manière contrarie ce qu'on a longtemps admiré, ses rivaux & leurs partisans feront retentir contre lui la voix de l'envie & de l'ignorance, & ses justes admirateurs seront désignés par le titre insultant de *prôneurs*. Il en est de ce mot comme de tous ceux qu'employent les gens de parti : pour en bien déterminer le sens, il faut connoître le parti de ceux qui en font usage. Les partisans du Dominiquin devoient être qualifiés de *prôneurs* par la cabale napolitaine, ennemie de cet artiste : aux yeux des juges équitables, ils étoient les justes défenseurs d'un grand artiste. Eh ! ne se souvient-on pas encore d'avoir entendu traiter le Comte de Caylus de *prôneur* de l'antique ? C'étoit ainsi qu'on cherchoit à dégrader cet homme qu'un goût sûr, ou un heureux instinct rendit le bienfaiteur & le restaurateur de l'école Françoisé. (L.)

PROPORTIONS (subst. fem. pas.) Les *proportions* sont dans une partie des arts, ce que rythme est dans les autres. Les *proportions* naissent des différentes relations de dimensions ou de tems des parties d'un tout entr'elles & avec le tout.

Les *proportions* dans la peinture & dans la sculpture, sont établies sur les mesures observées & comparées.

Elles sont relatives à un objet considéré seul & à ce même objet comparé à d'autres. Elles sont encore relatives, dans la peinture, à l'éloignement où le peintre suppose l'objet qu'il imite ; c'est la perspective qui règle cette sorte de *proportions*.

La figure de l'homme, qui est l'objet le plus noble & le plus intéressant de la peinture, a été le sujet des observations les plus exactes par rapport à ses *proportions* : en observant, en comparant & en mesurant un grand nombre d'individus, on a démêlé quelles *proportions* des parties de l'homme entr'elles & relativement au tout, constituent plus exactement la perfection visible. Pour faire connoître ces *proportions* & pour leur donner une base fixe, c'est-à-dire, pour les mettre plus à l'abri des variations qu'éprouvent, selon les pays & les tems, les mesures dont on se sert, on a choisi certaines parties du corps lui-même pour mesures.

La tête, ou la face ont été celles que les artistes ont préférées.

On mesure donc, dans la peinture & dans la sculpture, toutes les dimensions de la figure humaine, par longueurs de têtes ou longueurs de faces.

La mesure appelée *tête* est la longueur d'une ligne, tirée perpendiculairement du sommet de la tête au-dessous du menton.

La mesure appelée *face*, est une ligne perpendiculaire tirée de la sommité du front seulement au-dessous du menton.

On partage la tête en cinq divisions, comme je le dirai, & la face en quatre : comme ces divisions ne sont pas égales entr'elles, on se sert des plus petites pour mesurer les parties du corps & des membres qui forment de plus petites divisions.

Par exemple, on mesure quelques parties subdivisées du corps humain, par longueurs de nez ; cette longueur est une des divisions générales de la tête, comme je vais l'expliquer.

La tête entière est regardée par les peintres, comme devant être ovale : ils divisent cet ovale par une ligne qui en partage la longueur en deux parties égales & la largeur par quatre lignes transversales parallèles. La première de ces lignes transversales partage l'ovale entier en deux parties égales : c'est sur cette ligne que se placent les yeux, & les deux coins de chaque œil doivent s'y trouver compris. La moitié de l'ovale qui se trouve au-dessus de cette première division, se partage en deux parties égales, par une ligne également transversale. La partie la plus haute qui commence au sommet de la tête, renferme tout ce qui est couvert de cheveux : la partie inférieure est occupée par le front & terminée, comme je l'ai dit, par cette ligne transversale sur laquelle se doivent trouver les yeux.

La moitié inférieure de la tête, c'est-à-dire, celle qui se trouve au-dessous de cette ligne, se partage encore en deux parties égales, par une ligne également transversale, & c'est la première de ces parties qui établit & fixe la longueur du nez. Enfin ce qui reste de la tête, toujours en descendant, se partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne transversale parallèle aux autres & cette ligne indique celle de la bouche.

Voilà donc les dimensions différentes établies :

1°. La demie-tête :

2°. La sommité de la tête, jusqu'au front ;

Ensuite celle du front, jusqu'à la naissance du nez ;

Ensuite celle du nez ;

Et enfin l'intervalle du bas du nez à la bouche,

Et la partie qui reste pour le menton.

La division ou mesure du corps entier par faces est plus favorable à l'exacritude géométrale que la division par têtes, parce que la face étant une mesure moins grande, se prête davantage aux subdivisions dont on a besoin.

On conçoit qu'il a dû y avoir quelques différences dans la grandeur des figures adoptées par les artistes, premièrement, parce que bien que ces dimensions aient été établies d'après un certain nombre de corps du plus beau choix, il a dû se trouver de légères différences entre lesquelles les artistes pouvoient se décider à leur gré, sans risquer de s'éloigner beaucoup de la perfection qu'ils cherchoient.

Des raisons même ont du s'offrir à eux pour autoriser leurs opinions ou seconder leur penchant. Car ceux, par exemple, pour lesquels une certaine élégance svelte étoit une beauté favorite, ont donné à leurs figures quelque chose de plus que ceux qui n'accordoient pas à cette perfection un si grand prix; par exemple, l'Apollon & la Vénus ont quelque chose de plus que les dix faces auxquelles on a généralement fixé la grandeur de la figure entière.

Les statues antiques, regardées comme les plus parfaites imitations de la figure humaine qui nous soient connues, sont par cette raison, les modèles qu'on doit étudier & suivre. Elles ont été mesurées & divisées, pour connoître toutes les dimensions, soit générales, soit partielles. Elles peuvent l'être encore, soit pour confirmer, soit pour indiquer les mesures consignées dans plusieurs Auteurs.

Ce seroit un ouvrage infiniment utile que celui

dans lequel un auteur artiste auroit le courage d'examiner scrupuleusement les mesures générales & particulières de quelques belles statues, de les faire graver comparativement sur une grande échelle de la manière la plus méthodique & la plus claire; d'examiner ensuite aussi scrupuleusement les détails diffus & presque intelligibles d'Albert Durer, ensuite ce qu'a dit Léonard de Vinci, & de réduire enfin à leur juste valeur, d'après les antiques, tous les ouvrages didactiques de ce genre, ainsi que celui de Paul Lomazzo, dont la prolixité est telle que les artistes les plus laborieux & les plus intelligens doivent en être rebutés.

Gérard Audran a donné une esquisse de l'ouvrage que je viens de désigner; mais cet essai n'a pas été fait comme il l'avoit projeté lui-même, & la partie critique, dont j'ai parlé y manque. On a eu recours jusqu'à présent, dans les ouvrages de la nature de celui-ci, à ce que de Piles a dit sur cet objet dans les remarques dont il a enrichi le poëme de Dufresnoy; je puiserai dans la même source, n'ayant pas le tems nécessaire pour suppléer à ce qui nous manque, qui demande un traité à part, accompagné d'un très-grand nombre de figures.

Voici donc, d'après de Piles, quelques détails sur les *proportions* qui en donneront une idée à ceux qui ne les connoissent pas & qui ont peu de notions sur cet objet. Quant aux artistes, s'ils ne s'en contentent pas, cette disposition tournera sans doute au profit de leur instruction, parce qu'alors ils prendront eux-mêmes le soin de mesurer les antiques dont les copies moulées sont très justes, & de les comparer avec

la nature bien choisie. « Les anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques-unes n'en ayent que sept; mais l'on divise ordinairement la figure en dix faces, savoir, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, de la manière qui suit :

» La partie qui s'étend depuis le sommet de la tête jusqu'au front est la troisième partie de la face.

» La face commence à la naissance des cheveux qui sont sur le front & finit au bas du menton.

» La face se divise en trois parties égales :

» La première contient le front;

» La seconde le nez;

» La troisième la bouche & le menton.

» Depuis le menton jusqu'à la fossette qui se trouve entre les clavicules, on compte deux longueurs de nez.

» De la fossette qui est entre les clavicules, au bas des mammelles, une face.

» Du bas des mammelles au nombril, une face.

» On observe que l'Apollon a la mesure d'un nez de plus.

» Du nombril aux parties naturelles, une face.

» L'Apollon a encore dans cette dimension, un nez de plus.

» Des parties naturelles au-dessus du genou, deux faces. On observe que le milieu du corps de la

» Vénus-Médicis se trouve au-dessus des parties naturelles : & Albert Durer le place ainsi dans les proportions qu'il prescrit pour les femmes, ce qu'ap-

» prouve de Piles.

» Le genou contient une demi-face;

» Du bas du genou au cou de pied , deux faces.
 » Du cou de pied au - dessous de la plante , une
 demi-face ».

» L'homme étendant les bras est , si on le mesure du
 » plus long doigt de la main droite à celui de la main
 » gauche , aussi large qu'il est long.

» D'un côté des mammelles à l'autre , deux faces.

» L'os du bras , dit *Humérus* , est long de deux faces
 » depuis l'épaule jusqu'au bout du coude.

» De l'extrémité du coude à la première naissance
 » du petit doigt , l'os appelé *cubitus* avec partie de la
 » main , contient deux faces.

» De l'emboîture de l'omoplate à la fossette d'entre
 » les clavicules , une face.

» Il faut observer que la différence qui se trouvera
 » entre la largeur & la longueur du corps provient de
 » ce que les emboîtures du coude avec l'*Humérus* &
 » de l'*Humérus* avec l'omoplate , emportent une demi-
 » face , lorsque les bras sont étendus.

» Le dessous du pied est la sixième partie de la
 » figure.

» La main est de la longueur d'une face.

» Le pouce de la longueur d'un nez.

» Le dedans du bras , depuis l'endroit où se prend
 » le muscle qui fait la mammelle , appelé *pectoral* ,
 » jusqu'au milieu du bras , quatre longueurs de nez.

» Depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de
 » la main , cinq longueurs de nez.

» Le plus long doigt du pied a la longueur d'un
 » nez.

» Les deux bouts des mammelles & la fossette d'entre

» les clavicules de la femme, font un triangle équi-
 » latéral parfait. »

(Article de M. Watelet.)

*Dans le dictionnaire de la pratique des arts, on en-
 trera dans de plus grands détails sur les proportions,
 & l'on donnera les mesures des plus belles figures
 antiques.*

PROPORTION *des figures peintes ou sculptées dans
 les édifices.* Un artiste, homme de goût, s'est élevé
 contre la pratique des plus grands statuaires qui ont
 orné de statues les édifices, des plus célèbres pein-
 tres qui les ont décorés de plafonds, & qui ont suivi
 l'exemple que leur avoit donné le Corrège. L'au-
 torité de tant d'artistes, opposée à celle d'un seul,
 pourroit, aux yeux de bien des personnes, paroître
 suffisante pour le combattre. Mais quand un seul homme
 employe le raisonnement contre un grand nombre
 il mérite toujours d'être écouté.

M. Cochin compte au nombre des erreurs érigées
 en principes, & admises faute de réflexion ou du
 courage nécessaire pour secouer le joug de l'autorité,
 « la règle qui fait peupler les grands édifices de
 » Colosses au-dessus des proportions établies par la
 » nature, & bien mieux encore celle qui prescrit
 » d'aggrandir les figures à mesure qu'elles se trouvent
 » dans un plus grand éloignement. » Il commence
 par examiner cette dernière règle, qu'il regarde
 comme la plus absurde, & en même temps comme
 la moins enracinée.

« Elle tire, dit-il, son origine d'une singulière
 » supposition; on a prétendu que les figures dont on

» décore les édifices , à quelque hauteur ou à quelque
 » distance qu'elles fussent placées , ne pouvoient pro-
 » duire un bon effet , qu'autant qu'elles donneroient
 » dans l'œil une image égale à celle d'une figure hu-
 » maine qui se trouveroit placée à une distance mo-
 » dérée : comme si le plaisir que nous fait éprouver
 » la vision étoit le résultat de la comparaison de ces
 » images peintes dans notre œil , tandis que la plu-
 » part des hommes ignorent même qu'elles y sont
 » peintes.

» Mais pourquoi a-t-on imaginé qu'il falloit que
 » toutes les figures d'un édifice donnassent une image
 » égale dans notre œil ? Cette supposition n'est-elle
 » pas entièrement contraire aux effets de la nature ?
 » Les figures & les objets quelconques , à mesure
 » qu'ils s'éloignent de nos yeux , soit à cause de
 » leur élévation , soit en raison de leur distance , y
 » donnent une image plus petite. A-t-on prétendu
 » nous tromper sur ces mêmes distances & sur ces
 » mêmes degrés d'élévation ? On avouera que cette
 » idée seroit très extravagante , puisque l'expérience
 » a appris à tous les hommes à juger des distances ,
 » sinon précisément , du moins assez pour les tenir en
 » garde contre toutes les illusions qu'on croiroit
 » pouvoir leur faire à cet égard.

» On remarque particulièrement les mauvais effets
 » de cette prétendue règle d'aggrandir les figures à
 » mesure qu'elles sont plus élevées , dans le bâtiment
 » du Luxembourg , au portail du côté du jardin. Sur
 » une architecture d'une proportion moyenne , puisqu'il
 » y a un ordre à chaque étage , on a élevé à l'ar-
 » tique , des figures de sept à huit pieds de propor-

» tion; & sur le fronton qui couronne ce même atti-
 » que, on a doublé cette mesure; c'est-à-dire qu'elles
 » sont quadruples de volume: d'où il résulte que
 » les yeux les moins exercés en sont vraiment cho-
 » qués. Ils le sont également à l'aspect du portail
 » de Saint-Gervais, où la grosseur ridicule des figures
 » dépare l'ensemble de l'architecture, en la faisant
 » paroître trop petite.

» Il est encore à remarquer que l'architecture
 » devient plus légère à mesure qu'elle s'élève; que
 » le diamètre des colonnes diminue & que les orne-
 » mens en sont plus délicats. Donc vouloir que les
 » figures grossissent en raison de leur éloignement,
 » c'est vouloir diminuer proportionnellement l'archi-
 » tecture, & travailler à la rendre mesquine.

» Lorsque dans un grand fronton porté par des co-
 » lonnes de dix à douze pieds, telles que seroient
 » celles d'un troisième ordre, on voit des figures
 » de neuf à dix pieds, il faudroit avouer de deux
 » choses l'une, ou que l'architecture est trop petite,
 » ou que les figures sont trop grosses.

» De la prétendue règle dont nous avons démontré
 » la fausseté, continue M. Cochin, s'est ensuivi celle
 » de tenir les figures démesurément fortes, lorsqu'elles
 » sont dans un grand lieu, & où l'on a beaucoup
 » de reculée. On semble ne penser qu'à l'effet du
 » point de vue le plus éloigné qui, à la vérité, les
 » rend plus supportables, & l'on néglige de remar-
 » quer le mauvais effet qu'elles font des divers points
 » où l'on peut se trouver en s'en approchant ».

L'exemple le plus fameux sur lequel on s'appuie
 pour justifier cette opinion, dit M. Cochin, est celui

de l'Eglise de Saint-Pierre de Rome : mais il trouve que, même dans cette église colossale, la pratique qu'il combat est défectueuse, puisqu'elle empêche cette basilique de paroître à beaucoup près aussi grande qu'elle l'est en effet. Il n'ignore pas que ce qu'il regarde comme un défaut est regardé par les Italiens comme un des plus grands mérites de ce temple, qui, malgré son énorme proportion, n'offre guère que l'apparence d'un édifice ordinaire, & n'excite l'étonnement qu'à mesure qu'on en parcourt la vaste étendue : mais il ne veut pas reconnoître comme un mérite de rappetisser une grande chose. Il attribue cet effet à ce qu'on a observé dans cette basilique les mêmes *proportions*, les mêmes décorations, que dans une église ordinaire, en ne faisant qu'augmenter les dimensions de l'échelle. Les figures d'en-bas ont environ treize pieds, celles des niches dix-huit, & celles qui sont au-dessus des archivoltés & des arcades à-peu-près vingt-cinq; en sorte que si l'on fixe ses regards sur une archivolte & que l'on considère les figures couchées qui l'entourent presque entièrement, comme des figures de six pieds entourent une arcade ordinaire, on est porté à ne guère supposer à cette arcade plus d'étendue qu'à toutes celles qu'on a vues ailleurs. Il en est de même des bénitiers composés de groupes d'enfans d'environ sept pieds de proportion, qui ne paroissent en avoir que deux ou trois, à moins qu'on ne prenne quelque objet de comparaison pour en mesurer la véritable grandeur. Les balustrades qui sont ordinairement à hauteur d'appui, ont dans ce temple six à sept pieds de hauteur, & ne paroissent avoir que l'élevation de celles des autres.

églises. On peut en dire autant des autres objets de décoration, tels que la chaire, dans laquelle, comme on peut bien le penser, on ne prêche pas, de même qu'on ne prend pas de l'eau bénite dans les bénitiers auxquels on est bien loin d'atteindre.

M. Cochin passe ensuite aux plafonds. » Les fameux » plafonds du Corrège, à Parme, où les figures sont » colossales, ont servi de règle à presque tous ceux » qu'on a faits depuis. On n'a cependant pas osé prendre » pour modèle celui de l'église de Saint-Jean, où » cinq ou six géans remplissent la voûte; on s'est » mesuré sur la grandeur des figures du plafond de » l'assomption dans la cathédrale. On n'a point consi- » déré que ce grand maître, si étonnant par la cha- » leur de son imagination, la grandeur & le large » de sa manière, la beauté & la fraîcheur de son » coloris, pouvoit cependant se tromper à d'autres » égards; qu'avant lui on avoit fait peu de coupes, » & qu'ainsi il n'a pu juger, par des exemples, des » avantages qui résulteroient d'une plus petite por- » tion; qu'enfin il a pu être entraîné à forcer » la grandeur de ses figures, par la difficulté de » composer avec des figures plus petites. Il ne faut » point se le cacher; la difficulté de trouver des » ressources dans son génie pour imaginer des plans » variés & des groupes ingénieux sous des aspects » si ingrats & si difficiles à traiter, & celle de les » multiplier assez pour enrichir de si grands espaces, » entrent pour beaucoup dans l'usage établi à cet » égard. On cherche à se sauver, en mettant peu » de figures & bien grosses.

» On ne considère point que c'est un moyen

» certain de faire paroître un plafond ou une coupole
 » plus petits & moins élevés qu'ils ne sont en effet,
 » & d'approcher les figures du spectateur, autant que
 » la peinture peut le faire, au lieu de les en éloigner.
 » Cependant le premier but qu'on se propose en traî-
 » tant un plafond, est de le faire paroître plus grand
 » & plus éloigné qu'il ne l'est.

» Si l'on examine avec quelque attention la cause
 » du plaisir qu'on éprouve à l'aspect de ces plafonds;
 » on verra que ce qui y plaît le plus ce sont les
 » groupes de figures qui sont en quelque manière
 » au second plan, parce qu'elles approchent de la
 » *proportion* qu'auroit la figure humaine placée à
 » cette hauteur.

» Il faudroit d'autant plus de courage pour hasarder
 » une nouveauté aussi hardie que celle de ne faire les
 » plus grandes figures d'un plafond que de grandeur
 » naturelle, que nous n'avons aucune autorité à citer,
 » aucun exemple à présenter du bon effet qui en
 » résulteroit. On n'a point dissimulé que cela rendroit
 » encore plus difficile la composition de ces grands
 » morceaux, qui l'est déjà si considérablement par
 » elle-même, à cause de l'extrême raccourci des figures
 » qui approchent du centre.

» De tout ce qui a été dit ci-dessus, nous conclu-
 » rons que la raison & le goût ne permettent pas que,
 » dans les édifices ordinaires & faits pour l'usage
 » des hommes, les figures, soit en peinture, soit en
 » sculpture, s'éloignent trop de la grandeur naturelle.
 » Nous conviendrons cependant que la satisfaction
 » de l'œil, & surtout l'habitude, peuvent exiger que
 » les figures soient plus fortes dans les lieux où l'on

» a beaucoup de reculée pour les voir. Mais il ne
» s'enfuit pas que cette augmentation puisse être
» portée aux excès dont on a parlé ci-devant.

» Il est encore à observer que la sculpture, à moins
» qu'elle ne soit placée dans l'intérieur d'un appartem-
» ment, demande à être de la *proportion* de six pieds;
» elle représente presque toujours la nature nue en
» tout ou en partie : or, la nature elle-même, dépoüillée
» de vêtemens, paroît plus petite qu'elle ne l'est en
» effet. D'ailleurs la *proportion* de six pieds n'est
» pas hors de la nature, & le sculpteur est toujours
» supposé devoir représenter la nature la plus belle.

» Nous convenons que, dans un bâtiment très-
» vaste, il peut être avantageux, & même, si l'on
» veut, nécessaire d'augmenter la *proportion* des
» figures : mais on ne doit pas en conclure qu'on
» puisse étendre cette licence jusqu'à la disproportion
» qu'il y a entre une statue de six pieds, & une de
» dix-huit, ou même de vingt-cinq, c'est-à-dire,
» neuf ou seize fois plus volumineuse. Essayons de
» trouver une *proportion* raisonnable qui concilie à
» la fois quelque rapport avec la nature humaine
» & la loi qu'on croit imposée par le goût d'observer
» quelque relation avec le colossal de l'édifice. Mais
» ne perdons point de vue que tout bâtiment est fait
» pour être présenté à des hommes accoutumés à juger
» de la grandeur de leurs semblables à toutes sortes
» de distances ; de sorte que si l'on employe des
» figures colossales, ils les jugeront toujours telles
» à quelque distance, à quelque hauteur qu'elles
» puissent être. Si nous prenons des dimensions plus
» grandes, ce n'est donc pas dans la vue de les

» tromper, mais afin que les beautés dont la sculpture
 » est susceptible ne soient pas perdues par le trop
 » grand éloignement.

» On conviendra que , dans une nef d'environ
 » quarante-deux pieds , telle que celle de l'église
 » Saint Sulpice , des figures de six pieds seroient suffi-
 » santes. Il est vrai que M. Bouchardon leur a donné
 » quelque chose de plus : mais il est vrai aussi qu'elles
 » paroissent un peu fortes , lorsqu'on ne prend pour
 » reculée que la largeur de la nef ; à plus forte
 » raison , si on les regardoit du milieu du chœur où
 » elles sont placées. La nef de Saint-Pierre de Rome
 » est le double de celle-ci. Quelle sera donc la *pro-*
 » *portion* des figures qui y conviendrait ?

» Si l'on cherche une règle pour la fixer , dans le
 » problème d'optique dont jusqu'ici on a fait usage ,
 » on trouvera des *proportions* monstrueuses , sur-tout
 » pour celles qui seront placées à diverses hauteurs ,
 » ainsi qu'on l'a fait voir. Si on la cherche dans la
 » perspective , on trouvera qu'il faut doubler la gran-
 » deur de la figure dans une distance double , pour
 » avoir la même apparence. Mais comme il faut ob-
 » server en même temps que nous combinons natu-
 » rellement la grandeur de l'image de la figure avec
 » la distance où nous la voyons , & que par consé-
 » quent si la figure est grande , nous la jugerons
 » telle ; que d'ailleurs s'il est vrai qu'on pourra voir
 » cette figure de la plus grande distance que donne
 » la nef , on pourra la voir aussi de plusieurs points
 » beaucoup plus prochains ; qu'en même temps donc
 » que celui qui seroit placé au point le plus éloigné ,
 » n'y trouveroit peut-être rien d'excessif , celui qui

» s'en trouveroit plus proche seroit choqué d'une
 » aussi grande disproportion avec la nature humaine ;
 » il s'ensuit qu'il faut prendre un milieu entre la
 » grandeur de six pieds & celle de douze ; c'est-à-
 » dire , que les figures seroient d'une grandeur con-
 » venable , si elles avoient neuf pieds ; que celui qui
 » les verroit de près excuseroit leur grandeur à cause
 » du lieu vaste où elles sont placées , & que celui
 » qui les verroit du point le plus éloigné sentiroit que
 » si elles lui paroissent susceptibles de pouvoir être
 » plus grandes , c'est parce qu'il en seroit fort éloigné.
 » Cette diminution l'aideroit à juger de la grandeur
 » de l'espace , & il concevroit sur le champ que
 » l'église est d'une grandeur extraordinaire. L'effet
 » qui en résulteroit , seroit l'étonnement que produit
 » toujours la majesté de l'édifice ; étonnement qu'ont
 » droit d'exciter les grandes choses , & que l'on
 » n'éprouve dans Saint-Pierre de Rome , qu'après des
 » réflexions qui suivent l'examen des détails.

» Mais quelle que soit la grandeur que l'on voudra
 » fixer aux figures , c'est-à-dire , ou la proportion
 » que nous proposons , ou même une plus grande
 » encore , il sera toujours ridicule de l'augmenter
 » à mesure qu'elles s'élèveront. Ces figures sont , en
 » quelque manière , les habitans fidèles de cet édifice ,
 » & ne doivent point grandir , à quelque étage qu'on
 » les place. Il en est de même des figures que les
 » peintres exécutent dans les plafonds ; elles doivent
 » être assujetties à la grandeur donnée des figures
 » d'en-bas ».

Nous aurions craint d'affoiblir les raisonnemens de
 M. Cochin , en les abrégeant. D'autres , peut-être ,

défendront contre lui , dans l'occasion , la pratique des grands artistes qu'il combat ; nous nous permettrons seulement quelques légères réflexions.

Comme on a soumis l'architecture à des proportions rigoureuses , il seroit à désirer , sans doute , qu'on pût y soumettre de même les figures sculptées ou peintes dont ellè peut être accompagnée. Etablir que ces figures , à quelque distance qu'elles soient placées , doivent tracer dans l'œil une image égale à celle qu'y traceroit une figure humaine vue d'une distance modérée , c'est considérer seulement ces figures relativement au spectateur , & non relativement à l'architecture qu'elles décorent. Il seroit peut-être d'ailleurs plus juste d'établir que la figure la plus voisine de l'œil dans un édifice étant une fois donnée , les autres , à quelqu'élévation qu'elles soient placées , doivent tracer dans l'œil une image égale. Mais il restera toujours à déterminer la proportion de la première figure relativement aux dimensions de l'édifice.

Tant qu'on n'aura pas déterminé les proportions dont il s'agit ici , comme on a réglé celles des ordres d'architecture qui restent toujours invariables dans toutes les dimensions qu'ils peuvent recevoir , les sculpteurs ou architectes n'auront pour règle que le goût dans la grandeur qu'ils donneront aux figures dont l'architecture peut être accompagnée , & le goût laisse toujours quelque chose d'arbitraire.

Si les figures paroissent trop fortes au fronton du Luxembourg , & au portail de Saint - Gervais , ce n'est pas relativement au spectateur , mais relativement à l'architecture qu'elles accompagnent. C'est de même , relativement à l'architecture , que des

figures de dix pieds de haut paroîtroient trop grandes à côté des colonnes hautes de douze pieds. Ce n'est donc pas relativement à la proportion de la figure humaine, mais relativement à la proportion de l'édifice que les statues décorent, qu'elles sont trop petites ou trop grandes.

Il n'est pas donné à la peinture d'histoire, encore moins à la sculpture, de faire illusion, & d'être prises pour la nature elle-même. Il ne faut donc pas regarder les figures sculptées qui accompagnent un édifice, comme de véritables figures humaines, mais comme des objets de décoration qui deviennent des membres de cet édifice, & qui doivent être proportionnés au corps entier. C'est ce qu'ont pensé les illustres artistes qui ont décoré la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Les figures doivent être colossales dans un édifice colossal.

Un bénitier est en même temps, dans une église, un ustensile & un objet de décoration qui fait partie de l'église elle-même. Comme objet de décoration, un bénitier ordinaire, qui ne se feroit élevé qu'à la hauteur de la main d'un homme de taille commune, produiroit un effet mesquin dans l'église de Saint-Pierre, & c'étoit de la décoration que les artistes devoient s'occuper, sauf à suppléer par quelque autre moyen à l'ustensile. Ils ont donc donné au bénitier une proportion relative à la dimension colossale du temple; ils ont suivi le même principe dans tous les autres objets de décoration, & ils ont été généralement applaudis.

On voudroit du moins que, dans un édifice colossal, à raison que les figures sont placées à une plus

grande élévation , on en diminuât la dimension au lieu de l'augmenter : il résulteroit de ce principe que , dans un édifice collossal , les figures les plus basses étant collossales elle-mêmes , les plus élevées ne seroient que des figurines.

Mais une figure même dont la dimension ne seroit que médiocrement exagérée , & qui seroit placée à une très-grande élévation , ne paroîtroit aux yeux des spectateurs qu'une petite figure , ou plutôt un ornement mesquin dont il ne pourroit déterminer la forme. Sans doute les détails d'une figure éloignée du spectateur , en la supposant même collossale , ne doivent pas être apperçus comme ceux d'une figure qui est pour ainsi dire sous les yeux ; mais si l'on ne peut pas distinguer aux moins les grandes formes , celles qui déterminent l'essence de l'objet , si l'on peut à peine se décider sur ce que cet objet représente , autant vaut supprimer cette inutile décoration.

La dégradation perspective des figures dans un tableau , est une loi rigoureuse & dont il n'est pas permis de s'écarter. L'objet de l'art de peindre est d'offrir les apparences de la nature visible : il n'en est pas de même de l'architecture : si elle est un art d'imitation , c'est sous un rapport très-différent de celui de la peinture , & absolument étranger à la question qui nous occupe. Relativement à cette question , nous pouvons dire que l'architecture est un art qui se montre comme art , & non comme imitation des apparences naturelles ; il ne se cache pas , il ne cherche à faire aucune sorte d'illusion : ce qu'il produit ne doit pas sembler autre chose que ce qu'il produit ; ses portes sont des portes ; ses colonnes , des colonnes ;

Les statues, des statues, & rien autre chose. Sa fin est de satisfaire à cet égard le sens de la vue par de bonnes *proportions*; & il ne les satisferoit pas, en lui offrant des statues qui, par leur foible *proportion*, ne seroient que difficilement reconnues pour ce qu'elles font, ou qui ne s'accorderoient pas avec les autres parties de l'édifice.

On nous dit que *l'expérience a appris à tous les hommes à juger des distances*, que nous sommes accoutumés à juger de la grandeur de nos semblables, quelque éloignés qu'ils soient de nous. Ces principes ne font rien à notre sujet, puisqu'il est reconnu que les architectes, & les artistes qui les secondent, ne se proposent pas de faire illusion. Nous conviendrons que si notre vue nous trompe sans cesse, notre raisonnement, même involontaire, dissipe à l'instant l'erreur qu'elle nous cause. Il nous arrive souvent de prendre pour un chat ou pour un oiseau un couvreur qui est sur un toit; de prendre pour un petit animal un homme qui est loin de nous dans la campagne: mais dès l'instant même que nous reconnoissons l'objet, le raisonnement détruit notre première erreur, & nous voyons l'homme, quoique fort distant de notre vue, dans la *proportion* humaine. Il n'en seroit pas de même d'une statue; le raisonnement qui nous dit qu'un homme est haut de cinq à six pieds, ne nous dit rien sur la hauteur d'une statue, parce que cette hauteur peut varier au gré de l'artiste. Si donc par une erreur de la vue, ou plutôt par les loix de la vision, elle nous paroît petite, ce premier jugement ne sera pas redressé par la raison, & nous continuerons d'être choqués de sa petitesse.

Si les dimensions d'une figure qui accompagne quelque partie d'un édifice doivent être proportionnées à celles de l'architecture, il faut admettre qu'une très-grande archivolté doit supporter de très-grandes figures, sans quoi il n'y auroit plus d'accord entre les deux arts qui se sont associés. Une figure qui surmonte une très-grande archivolté doit être à cette archivolté ce que seroit une figure d'une moindre *proportion* à une archivolté plus petite elle-même. L'œil accoutumé à cet accord seroit blessé s'il ne le trouvoit plus, & la figure que, vue séparément, il jugeroit d'une très-bonne dimension, lui sembleroit alors d'une petitesse mesquine. De même, une grande niche seroit mal remplie par une figure qui ne lui seroit pas proportionnée. On propose d'y mettre un groupe au lieu d'une seule figure; mais ce remède seroit impuissant, parce que la hauteur de ce groupe s'accorderoit mal avec celle de la niche. D'ailleurs comme l'œil aime à embrasser un tout-ensemble, si les figures de ce groupe sembloient petites relativement au tout-ensemble de l'édifice, elles produiroient le mauvais effet de ces figurines dont sont ridiculement ornés nos édifices gothiques.

Passons à la diminution proposée des figures à mesure que, placées à une plus grande hauteur, elles sont plus distantes de l'œil. Si dans un édifice très-élevé, on diminueoit la *proportion* des figures à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil, on finiroit par surmonter l'édifice de figurines qui contrasteroient désagréablement avec la masse colossale qui leur serviroit de soutien. Les anciens, dans les colonnes sculptées en bas-relief, ont augmenté la *proportion* des figures à mesure qu'elles

qu'elles s'éloignoient de l'œil. On leur a reproché ce vice de perspective; mais on leur auroit reproché un vice de bon sens, s'ils avoient, au haut de leurs colonnes, sculpté des figures dont le spectateur n'auroit pu jouir; on auroit demandé pourquoi ils se feroient donné tant de peine pour faire un travail inutile.

Les plafonds ne suivent pas tout-à-fait les mêmes loix que les statues; ils sont soumis, comme les tableaux, aux loix de la perspective: mais c'est au jugement de l'artiste à déterminer la dimension des premières figures, celles qui occupent le premier plan. On pourroit dire qu'ainsi que les statues, elles doivent s'accorder avec le colossal de l'édifice: mais un autre motif exige encore qu'elles soient d'une grande dimension.

Les plafonds, & surtout les coupoles, représentent des scènes célestes, & sont susceptibles d'une élévation fictive très-considérable. Si, par conséquent, les premières figures sembloient au spectateur n'avoir que la *proportion* humaine, les autres éprouvant une diminution graduelle & perspective, en raison de leur éloignement, les plus enfoncées deviendroient d'une petitesse extrême, & cette partie des plafonds qui, suivant l'observation de M. Cochin, fait ordinairement le plus de plaisir au spectateur, ne seroit plus composée que de petits objets incapables de lui plaire.

Dans un plafond, les groupes du premier plan peuvent être regardés comme des *reponssoirs*: c'est la partie la plus enfoncée qui est le centre de la machine; c'est elle qui brille de la plus grande lumière; c'est elle qui attire les regards; c'est vers elle qu'a

doit être appelé, comme on l'est ordinairement vers le milieu d'un tableau qui est le principal foyer de la composition. Réduire le centre d'une coupole à n'être occupé que par des figures indécises, & même en quelque sorte imperceptibles, ce seroit faire la même faute d'ordonnance que si, dans un tableau, on rejettoit sur les coins le sujet principal, & qu'au milieu de la toile, il n'y eût qu'un lointain perdu dans la vapeur. Le moyen d'éviter cet inconvénient dans les plafonds, c'est de donner, aux figures voisines de la partie la plus éloignée de l'œil, une assez grande *proportion* pour qu'elle porte sur la rétine une image suffisante, & par conséquent les figures du premier plan, auront une *proportion* colossale. Ce raisonnement autorise assez les peintres qui ont suivi la pratique du Corrège.

M. Cochin avoue qu'il n'existe aucun exemple par lequel on puisse démontrer le bon effet que produiroient les premières figures d'un plafond réduites à la dimension ordinaire de l'homme : c'est avouer que tous les artistes qui, depuis la renaissance des arts, ont été chargés de peindre des plafonds, & qui ont dû, plus que tous les autres, méditer sur les loix de ces machines pittoresques, ont senti ou cru sentir qu'elles exigeoient, sur les premiers plans, des dimensions supérieures à celles de la nature. Il faut observer qu'en général ces artistes ont été les plus célèbres de leur tems & de leur pays, & qu'ils ont même été souvent appelés de loin, sur leur réputation, par des Princes étrangers, pour faire de grands ouvrages.

Je crois d'ailleurs qu'il existe quelques plafonds dont les figures ont été trouyées trop petites ; ma

mémoire ne me permet pas de l'affirmer : mais il est certain qu'on a fait ce reproche à des tableaux quand ils ont été placés à une trop grande élévation.

On ne peut savoir si les Grecs, dans les peintures dont ils couvroient les murailles, ont fait des figures colossales; mais on sçait que leurs plus célèbres sculpteurs se sont illustrés par des colosses placés dans des temples qui n'avoient pas une très-vaste étendue. Ce peuple aimoit le grand, dans les idées, dans les formes, dans les dimensions. Les héros d'Homère avoient une force sur-humaine & on ne peut guère s'empêcher, en lisant ce poëte, de leur donner une taille au-dessus de l'humanité : l'imagination de Bouchardon les lui représentoit comme des colosses. Les Dieux, supérieurs en force aux héros, devoient être aussi d'une plus grande *proportion*. La statue colossale d'une divinité en imposoit bien plus aux spectateurs, & s'accordoit mieux avec leurs idées, que n'auroit fait une statue de taille humaine. N'en peut-il pas être de même des objets de notre vénération représentés dans nos temples? Sans doute, si quelques-uns de nos critiques modernes pouvoient voir les chefs-d'œuvre de Phidias, ils ne lui pardonneroient pas d'avoir fait un colosse de son Jupiter Olympien, & voudroient qu'il se fût réduit à faire un Jupiter de six pieds : mais ce n'étoit pas ainsi que la grande imagination du statuaire s'étoit représenté le dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses fourcis.

Ajoutons que vouloir réduire à la *proportion* de six pieds, toutes les statues qui ne sont point dans l'intérieur des appartemens, c'est condamner à une *proportion* mesquine celles qui doivent faire l'ornement

des grandes places ; c'est rendre inutiles toutes celles qui devraient être établies à une très-haute élévation. Disons encore que si l'on veut réduire à une foible *proportion* toutes les statues très-éloignées de la vue, il ne sera plus nécessaire d'en charger des sculpteurs habiles : le premier valet qui se fera exercé l'hiver à modeler des figures de neige, aura tout le talent requis pour fabriquer une statue qui ne pourra être jugée.

» En même tems, dit M. Cochin, que celui qui
 » seroit placé au point le plus éloigné de la nef d'une
 » église, ne trouveroit peut-être rien d'excessif dans
 » une statue, celui qui s'en trouveroit plus proche,
 » seroit choqué d'une aussi grande disproportion avec
 » la nature humaine ». La réponse à cette objection,
 c'est que si la statue n'a rien d'excessif pour celui qui
 en sera près, elle paroîtra petite à celui qui en sera
 loin ; & que dans un lieu vaste, le nombre des
 spectateurs éloignés de la statue sera le plus considé-
 rable. Nous nous en tiendrons à notre principe ; c'est
 qu'une statue doit être considérée comme un orne-
 ment, comme une partie de la place ou de l'édifice
 où elle se trouve, & exciter un sentiment de plaisir
 dans l'ame de ceux qui ne font encore qu'y entrer :
 car la place ou l'édifice qui fait un tout avec la
 statue doit plaire dès le premier aspect, & avant
 qu'on en puisse examiner les détails. Le sentiment
 du plaisir naît de la justesse des *proportions* : pour
 qu'un édifice, qu'on doit regarder comme un corps,
 plaise à la première vue, il faut que ses membres lui
 soient proportionnés, & les statues qui le décorent
 font partie de ses membres,

Les figures, dit-on, sont les habitans fictifs des lieux où elles sont placées : elles doivent donc être colossales dans des habitations colossales, & celles qui, dans ces habitations, sont placées à une grande élévation doivent augmenter de *proportion* à mesure qu'elles s'élèvent, pour paroître encore colossales, quoiqu'aperçues d'une grande distance.

On nous accorde que, dans un édifice colossal, les figures peuvent avoir jusqu'à neuf pieds de *proportion*. Dès qu'on veut bien condescendre à nous accorder ainsi quelque chose d'arbitraire, on nous rend la liberté de laisser juges de cet arbitraire & le Corrège, & tous les habiles peintres qui ont suivi les principes qu'il leur avoit indiqués, & tous les célèbres statuaires qui ont consacré leurs talens à la décoration des grands édifices : car comment oserions-nous opposer notre sentiment arbitraire, au sentiment, à la réflexion, à l'expérience de tant de maîtres ?

Il s'agit ici d'une question de goût. Bien des personnes se sentiront portées à en laisser plutôt la décision à l'autorité d'artistes en grand nombre, & célèbres par des ouvrages dans le genre dont on dispute, qu'à un artiste plein de goût, il est vrai, & justement célèbre lui-même ; mais par de petits ouvrages. Elles pourront soupçonner que l'habitude de composer des figures de deux ou trois pouces de *proportion* tout au plus, a fait que ses yeux ont été blessés à l'aspect des *proportions* colossales. (L)

PRONONCER (verbe actif.) Les moyens par lesquels les arts imitent & expriment les apparences de la nature forment le langage des arts. Puisque les

arts ont un langage, ils *prononcent* donc ce qu'ils veulent dire. Les arts parlent aux yeux, ils parlent à l'esprit, ils parlent au sentiment : ils ont donc un langage, ils peuvent donc *prononcer*. Toutes ces expressions qui appartiennent proprement à la parole, mais qui ont été métaphoriquement transportées aux arts, ont une justesse analogique.

L'artiste ignorant ou trop timide, ne fait en quelque sorte que balbutier le langage de l'art ; il ne *prononce* pas. L'artiste savant a la juste hardiesse que lui inspire la science ; il *prononce* bien. Quelquefois l'artiste est présomptueux, sans être habile ; il *prononce* hardiment, fortement, mais pour dire des sottises, & il ne manque pas de trouver des gens qu'il rend dupes de son assurance, ce qui est, dans tous les genres, l'avantage du parleur effronté.

On *prononce* le trait, on *prononce* les formes, quand on rend le trait avec netteté, les formes avec justesse & d'une manière assurée. On peut dire aussi que l'expression, que l'effet sont bien *prononcés*, quand l'expression est rendue sans équivoque, quand l'effet est fermement accusé. L'indécision dans le caractère est un défaut, il doit être bien *prononcé*.

Une touche *prononcée* donne aux imitations de l'art le piquant, la vie, le caractère qu'elles doivent avoir : une touche molle, indécise est un témoignage de l'indécision qui étoit dans l'esprit de l'artiste.

L'orateur qui parle dans une nombreuse assemblée *prononce* avec une exagération que rend nécessaire le besoin de se faire entendre : dans une assemblée moins nombreuse il suffit de *prononcer* haut ; dans un cercle étroit, on se contente de *prononcer* nettement.

Il en est de même des ouvrages de l'art. Un plafond, un tableau qui sera placé loin des yeux du spectateur, doit être *prononcé* avec exagération dans les ormes, dans l'expression, dans l'effet. Un tableau qui doit être vu d'une distance moyenne, fera fièrement, fortement *prononcé*. Un tableau de cabinet sera *prononcé* purement & avec précision.

On ne pardonne pas à un homme dans la société de *prononcer* trop haut, trop fortement : mais dans l'art, on ne hait pas un ouvrage de cabinet qui est *prononcé* plus fort qu'il ne faut : cette sorte de défaut annonce que l'auteur est capable de réussir dans un genre plus grand que celui qu'il a traité, & on l'en estime davantage. Le sens de l'ouïe est blessé par des sons trop hauts ; celui de la vue peut supporter sans peine quelque exagération dans le contour, dans l'effet & dans la touche.

L'oreille s'approche pour entendre des discours foiblement & mollement *prononcés* : une *prononciation* foible & molle, dans les ouvrages de l'art, ne dit rien aux yeux ; avant de les fixer, il faut savoir les appeller, & pour les appeller, il faut leur parler un peu haut. (L)

PROPRE (adj) On peut peindre *proprement* & peindre froidement.

La *propreté* suppose dans la pratique de la peinture, un soin & même une recherche qui s'étend sur le choix des couleurs, sur leur préparation, & ce soin est louable.

Mais si la *propreté* tient plus de place qu'elle n'en doit tenir, dans l'idée que le peintre a de son art,

si le soin qu'exige cette propreté embarrasse la marche de l'imagination, si elle refroidit l'inspiration du génie, l'Artiste trop occupé de peindre proprement, ressemble à l'homme qui, empêtré (si l'on peut s'exprimer ainsi) dans sa parure, n'ose presque marcher, pour ne pas en déranger l'économie.

S'il faut donc recommander la propreté qui regarde le choix des couleurs, les soins de leur préparation & celui des ustensiles qui servent à les employer; si l'on peut même recommander aux peintres une *propreté* générale qu'ils sont accusés de trop négliger; il faut les prévenir des inconvéniens d'une propreté trop recherchée dans leur travail, qui, devenue habituelle, ne peut manquer de refroidir leurs ouvrages.

Dans les vertus même les plus essentielles, il en est dont l'excès a des inconvéniens sensibles; il faut y mettre une mesure & cette mesure juste est, en quelque façon, la vertu des vertus. (*Article de M. Waselet*)

PUR (adj.) PURETÉ (subst. fem.) La *pureté* se rapporte au dessin : c'est une qualité supérieure à la correction. L'absence de fautes constitue celle-ci; mais la *pureté* suppose l'élégance & la beauté. L'antique est *pur*; on n'oseroit accorder le même éloge à bien des maîtres, qu'on ne peut accuser d'incorrection.

PYRAMIDE (subst. fem.) Ce mot est dérivé du Grec πυρ, qui signifie le feu. Tout le monde connoît à peu-près la forme des *pyramides* d'Egypte; leur base large & leur sommet aigu représentent assez bien la figure qu'affecte la flamme en s'élevant, & c'est à cette figure qu'elles doivent leur nom.

Les règles classiques de la peinture assujettissent à cette même figure la composition des tableaux d'histoire, soit dans son ensemble, soit dans chaque groupe en particulier. On veut qu'elle ait beaucoup plus de b ase que de pointe; on prononce que la forme droite ou circulaire feroit un effet monstrueux dans un tableau. S'il faut admettre cette règle comme une loi inviolable, il faut aussi condamner, comme des tableaux monstrueux, de très-beaux ouvrages de Raphaël, un grand nombre de ceux du Poussin, & surtout ses fameux tableaux des sacremens.

La célèbre peinture antique de la n ce Aldobrandine, celles qui ont été découvertes dans les fouilles d'Herculanum, les écrits de Pausanias & de Pline, ne prouvent pas que les Grecs aient connu le principe de la *pyramide* pittoresque. Aussi les grands partisans de toutes nos petites conventions n'hésitent-ils pas à prononcer que les peintres des beaux siècles de la Grece, malgré toutes les beautés qu'ils devoient réunir & qui n'étoient pas apparamment moins sublimes dans leurs ouvrages que dans ceux des statuaires, étoient fort inférieurs à nos peintres modernes. Par ce même principe, Antoine Coypel, le grand *pyramideur*, doit avoir la supériorité sur le Poussin & même sur Raphaël.

On a bien voulu dispenser de la figure *pyramidale* les compositions des peintres de bambochades & de sujets pris dans la vie commune. Il semble que, pour les dédommager de l'infériorité de leur genre, on ait consenti à leur permettre de n'imiter que la nature.

Il a bien fallu accorder la même dispense aux

peintres de vues & de payſages , parce que dans ces genres , il eſt trop rigoureuſement démontré que la vérité ſ'accorde rarement avec la règle des *pyramides*. (L)

PYRAMIDER (v. neutre.) On dit, *cette compoſition, ce groupe, pyramide bien*. On peut dire auſſi. « Les peintres qui ſe font fait un nom depuis la » dégénération de l'art, entendent bien mieux que » les plus grands maîtres, l'art de faire *pyramider* ». On peut dire encore : » il ſeroit difficile de citer des » peintres qui aient mieux entendu qu'Antoine Coypel » à faire *pyramider* leurs compoſitions ». Et l'on pour- roit ajouter : « ſi la règle de faire *pyramider* les com- » poſitions pittoresques eſt un des grands principes » de l'art, il n'eſt aucun maître qui mérite mieux » d'être conſulté que Coypel pour cette partie capi- » tale ; & ſi l'on avoue qu'il eſt celui de tous les » maîtres qui ait le mieux connu & le mieux prati- » qué cette partie ſi importante , on doit convenir » auſſi qu'il eſt le plus grand maître qui ait paru » depuis la renaiffance de la peinture , & que ſur- » tout il eſt bien ſupérieur à Raphaël & aux artiſtes » contemporains de ce peintre célèbre ». (L) ¶

Q

QUALITÉ (subst. fem.) Quoiqu'il y ait des *qualités* propres à l'exercice des beaux arts, il ne faut pas adopter le préjugé si rebattu, qu'il en existe de spéciales pour chacun d'eux. On ne cesse cependant de répéter qu'il faut être né poète, & qu'il faut être né peintre. Cette assertion charmante en vers est, dans le sens rigoureux, une idée fort déraisonnable. La nature nous a tous faits laboureurs. Elle a donné, il est vrai, l'imagination & l'intelligence à quelques hommes qui, par-là, sont devenus propres à diriger leurs semblables, à les instruire, & à mettre leurs passions en mouvement. De ces dons particuliers à quelques individus, sont nés les talens divers dont les espèces se sont modifiées selon les différentes circonstances des tems, des climats & des esprits qui s'en sont occupés. Ainsi, un homme né avec une imagination brillante, une ame sensible, une perception délicate & rapide, a pu être orateur comme poète. Et si, à ces dons, il a joint une adresse de main propre à exprimer pour les yeux ce qu'il avoit conçu, au lieu d'être orateur ou poète, cet homme a pu devenir statuaire ou peintre.

C'est la réunion de l'intelligence avec la disposition de la main, qui peut faire un artiste; c'est ce qui le caractérise & le distingue de l'orateur & du poète. Aussi cette définition doit-elle naturellement diviser tout ce que nous avons à dire sur les *qualités* que demandent les beaux-arts,

Avant que d'entrer dans les détails que nous médions sur cette matière intéressante, il est bon de prouver, en peu de mots, que cette phrase (1), *il faut être né peintre*, est démentie par la marche lente & pénible de l'art, & par la barbarie & le peu d'effet de ses premiers essais.

Cette expression hardie seroit encore plus applicable à la poésie & à l'éloquence ; car malgré les incorrections que l'ignorance des premiers tems laissoit dans les discours, & les poésies des hommes qui s'en font d'abord occupés, ils ont dû jouir d'une supériorité marquée, & produire des impressions victorieuses au sein des premières sociétés.

Quant à l'art, il n'est pas possible d'adopter le fait avancé par Platon (2) : savoir, *qu'il se voyoit en Egypte des ouvrages de peinture & de sculpture faits depuis dix mille ans, qui n'étoient ni plus, ni moins beaux que ceux du temps où il vivoit*. Tant de vérités démentent cette assertion, sans parler des preuves non-récusables que nous en donnent les bronzes égyptiens que l'on possède encore, que nous ne nous y arrêterons pas (3).

(1) Wattelet, poème sur la peinture.

(2) Plat. Loix, l. 2.

(3) Voyez ce qui est dit sur les obstacles qui s'opposent aux progrès des arts chez les Egyptiens, dans l'article PEINTURE, sous le titre : *Peinture des Egyptiens*, & dans le premier article SCULPTURE, sous le titre : *Sculpture chez les Egyptiens*. Il faut distinguer entre les bronzes & autres ouvrages égyptiens qui nous restent, ceux qui ont été faits sous la domination des rois Grecs, successeurs d'Alexandre, & qui ne prouvent rien contre ce qui a été avancé par Platon. Au contraire, le passage du philosophe peut

Le vrai, c'est que l'art n'a pu se montrer avantageusement, & n'a pu plaire, qu'après les efforts rassemblés de l'industrie humaine; efforts soutenus pendant une suite de siècles. La peinture & la sculpture, portées au genre sublime, sont plus loin de toutes les dispositions que l'homme peut apporter pour l'imitation; que les dons naturels pour la parole, ne sont éloignés des talens perfectionnés du poëte & de l'orateur.

Les nations les plus sauvages ont eu leurs chantres, leurs législateurs & leurs prophètes; & quelquefois sans avoir eu de communication les unes avec les autres. Mais l'art, né en un lieu, & souvent du hasard, n'a pu se répandre & croître en force & en beauté, sans avoir été perfectionné par des générations successives & fort multipliées.

Faut-il s'en étonner? Pour montrer des objets palpables, & les choisir avec une délicatesse qui les rende propres à charmer, nous devons rassembler tant

aider à faire cette distinction. La loi d'Égypte qui défendoit aux artistes de s'écarter en rien de ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs, explique l'état d'immobilité qu'éprouvèrent les arts dans cette contrée. Enfin, suivant les règles de la saine critique, le témoignage de Platon qui avoit vu l'Égypte, qui avoit pu y comparer avec les gens du pays les ouvrages qui passaient pour avoir une grande antiquité, & ceux qui se faisoient sous ses yeux, ce témoignage, dis-je, a plus de poids que les conjectures contraires que pourroient se permettre les modernes, & suffit pour leur interdire ces conjectures. On peut seulement ne pas prendre à la rigueur le terme de dix mille ans donné par Platon aux anciens ouvrages de l'Égypte, & regarder ce terme comme l'expression d'une antiquité très-reculée. (*Note du Rédacteur.*)

de *qualités* ! O hommes, ô artistes vous-mêmes, ne perdez jamais de vue que leur réunion complète ne peut se rencontrer dans le même individu. Ainsi, ne blâmez pas si aigrement les défauts sans nombre des meilleures productions des arts ; & ne vous découragez pas, parce que vous sentez une impossibilité physique d'atteindre à la perfection.

Une imagination ardente, avec le jugement le plus exquis ; une mémoire sûre & présente, avec la crainte continuelle de se former d'après le sentiment particulier des autres artistes ; une grande adresse de main, avec la défiance d'opérer plus par elle que par ses yeux & par son ame : telles sont les premières *qualités*, pour ainsi dire incompatibles, que l'artiste, pour être parfait, devoit pourtant rassembler.

La plus heureuse facilité pour inventer, peut ne produire rien de vrai, rien de solide, si la plus saine raison ne dispose, n'arrange, n'exécute. D'un autre côté, la méthode & l'ordre les plus exacts, l'imitation la plus précise des individus, peuvent ne montrer que des ouvrages insipides, si le génie ne les a pas d'abord enfantés.

.....*Invente, tu vivras.* (1)

Il est une *qualité* distincte du jugement & de l'imagination : c'est la sensibilité de l'ame. Elle seule fait parler les figures ; elle seule décèle les passions que l'artiste a voulu exprimer, & en porte l'effet dans l'ame du spectateur. O le Sacur, Raphaël, Zampieri,

(1) Le Mietre, poëm. *La peinture*

Puget , vous étiez nés avec cette sensibilité précieuse : & n'eussiez-vous possédé ni raisonnement , ni invention , je crois , quand je vois vos ouvrages , que vous eussiez produit des chefs-d'œuvre par cet art adorable de faire passer involontairement votre ame sur la toile ou sur le marbre !

Lorsqu'à une imagination fertile , il se joint un caractère nerveux , noble & fier ; lorsqu'avec un sentiment vif & perçant , qui pénètre l'ame des objets les plus sublimes , & de leurs aspects les plus éclatans , on possède encore le courage propre au travail le plus persévérant ; alors , c'est un aigle qui voit , s'élance & atteint toutes les distances. Tels furent les dons qu'a rassemblés le divin Michel - Ange. Mais ce feu dévorant qui l'animoit & le portoit hors de lui , étoit rarement tempéré par la sage réflexion avec laquelle on calcule la précision des formes , des caractères , des couleurs , des effets , & par laquelle on peut jouir à longs traits des passions qui se lisent sous les formes de tous les êtres qui respirent.

Cet esprit d'examen propre à détailler la force , la beauté , la grandeur , après avoir établi ce qui doit former un scrupuleux ensemble ; cet esprit , dis - je , est surtout de l'essence de la sculpture : parce que cette maîtresse des beaux-arts doit tout voir , tout calculer , tout montrer , & qu'elle n'a point d'illusion à produire. La Flore , l'Hercule , l'Antinoüs ne sont pas des ouvrages de feu & d'imagination ; ce sont des chefs-d'œuvre de raison , de science , de goût & de sentiment. Le Gladiateur , le Laocoon , l'Apollon sont des productions du génie ; c'est-à-dire de l'alliance du talent d'inventer , & de celui de

rendre. La famille de Darius de le Brun, les meilleures productions du Poussin, & presque toutes celles de Raphaël offrent cette réunion.

Quelqu'éloigné que l'art soit de la perfection, nous avons dit qu'il n'étoit encore parvenu au degré qui est connu, que par l'assemblage des découvertes accumulées de siècle en siècle. Aussi les grands artistes qui ont paru à la renaissance des arts, n'ont pu obtenir aussi promptement le haut degré qu'ils ont atteint après deux générations, que par les lumières rapides que leur ont données les statues des Grecs & des Romains.

Mais ces artistes les ont étudiées de telle sorte, que sans en être les copistes serviles, ils y ont puisé les principes du beau, pour l'adapter ensuite au caractère de génie, & aux diverses *qualités* que la nature leur avoit départies. Et nous avons dit que c'étoit ainsi qu'un artiste devoit user de sa mémoire & des exemples de ses maîtres & de ses prédécesseurs, les oubliant en quelque sorte toutes les fois qu'il inventoit & qu'il copioit le naturel. Nous ne devons, en effet, rien attendre de neuf & de pénétrant de celui qui n'opère pas avec un sentiment qui lui est propre, & qui se traîne toujours sur les traces d'un guide pour marcher dans la route des beaux-arts.

En recommandant aux artistes de ne jamais contraindre leurs *qualités* personnelles, qu'on n'en infère pas qu'ils doivent s'éloigner toujours du goût des statues antiques, comme l'ont fait plusieurs artistes Flamans, Hollandois, François & Vénitiens. Nous pensons, au contraire, que le peintre d'histoire, & surtout le statuaire, ne peuvent mériter des couron-

nes,

mes, qu'autant qu'ils auront réuni tous leurs efforts pour ne rien faire qui s'éloigne des principes de ces maîtres de la *règle*; récompense que s'attribue si fièrement, par rapport à l'étude d'Homère, l'Ion de Platon. « Je me flatte, dit-il, que ceux qui ont bien » étudié Homère, ne peuvent, sans injustice, me » refuser une couronne d'or.

Quant à la *qualité* qui donne le talent d'exécuter tout ce que l'on a vu, tout ce que l'on a pensé, elle devient nuisible, lorsqu'elle domine exclusivement. (*Voyez les mots* PINCEAU, INSTRUCTION, FAIT.) L'adresse de la main doit bien servir à montrer nos idées, & à les rendre en proportion du goût, du savoir & de la sagacité avec lesquels nous saisissons les finesses & les ensembles; mais c'est une esclave qui ne doit qu'obéir; c'est une meule qui triture le froment, & en fait une farine précieuse: mais si cette meule agit seule, si le grain s'échappe & manque à son mouvement, elle ne produit alors qu'un grès méprisable.

Heureuse l'école où l'on aura détourné les élèves de l'adoration trop commune pour cette adresse exclusive, & où tout ce que la pratique manuelle a d'utile, ne servira qu'au savoir & à la pensée! Heureux aussi sont ceux qui, sans être obligés de s'occuper de la pratique, la trouvent soumise à leur esprit! C'est par cette *qualité* que le Corrège, Véiasquez, Ribera, Schidone, Salvator-Rose, la Hyre, Bon-Boullongne & Jouvenet obtiennent la plus constante admiration.

Telle est la première classe des *qualités* propres à l'*art*. Hélas! elles deviendront presque nulles, si elles ne sont pas secondées par la fanté. Nous savons que

la force du corps est utile à tous ; mais l'orateur & le poëte en sentent moins le besoin que le statuaire & le peintre. « J'écris sur la peinture, disoit Laireffe » devenu aveugle, parce que je me trouve réduit » à chercher les moyens d'occuper utilement mon » esprit ». (1) Scarron & beaucoup d'autres ont pu se livrer aux lettres malgré leur foiblesse ou leurs difformités. Milton & Homère devinrent aveugles, & dans leurs élans sublimes, ils n'en célébrèrent pas moins les héros & les dieux : c'est qu'il leur étoit inutile d'unir le mécanisme par lequel les artistes doivent parler aux yeux, aux *qualités* du génie dont l'utilité est commune à tous les hommes occupés de remuer les sens, & de flatter l'imagination.

Il y a des esprits qui, par une vigueur naturelle, & par le seul amour de l'art, peuvent s'élever à un grand degré d'excellence. C'est ainsi que Michel-Ange & Léonard de Vinci ont brillé par la force de leur génie, & par leur passion pour l'art. Il en est d'autres qui ont besoin du stimulant de l'émulation pour atteindre un but éminent. C'est alors une belle *qualité* que d'en être susceptible. Raphaël n'auroit peut-être jamais résisté à cet attrait puissant qui l'entraînoit vers la volupté, & n'auroit pas abandonné cette manière maigre qu'il avoit prise chez Pierre de Pérouse, si l'ambition d'égalier Michel-Ange ne l'eût animé au point de se surpasser lui-même.

L'émulation soutient le courage dans les difficultés

(1) Le grand livre des peintres, par Laireffe, trad. par M. Jau, sen, chez Moutard. 1787.

qui se rencontrent, pour acquérir le savoir utile dans l'exercice des beaux-arts. C'est au milieu de ces difficultés que l'amour de l'étude lui-même succomberoit, sans une noble ambition qui seule peut s'opposer au dégoût qu'inspireroit une marche toujours lente aux yeux de l'impatiente jeunesse.

Dans l'énumération des *qualités* de l'artiste, la patience vient ici se ranger. Un tableau offre tant d'objets, & une statue tant de faces, qu'il est difficile de les étudier, de les parcourir tous, sans que le feu nécessaire pour les détails & pour l'ensemble n'en soit quelquefois ralenti.

Ainsi, que les hommes qui seront foibles, indolens, dominés par l'amour des plaisirs, qui n'auront qu'une fougue excessive & continue, ou un jugement aride, de la maladresse, & le défaut de mémoire, n'entreprennent pas de courir la carrière des beaux-arts.

Cependant, telle est la marche de la nature, que les avantages naissent du sein même des imperfections, quand elles ne sont pas toutes réunies dans le même sujet. Si cette non-réunion de toutes les *qualités* s'oppose à la haute excellence de l'*art*, ce sont aussi les *qualités* isolées & fortement prononcées dans l'ame des artistes, qui ont produit les talens divers, les productions originales, & des exemples utiles pour tous les genres. Le mérite saillant s'est rencontré souvent dans les excès : au lieu que les grandes *qualités* modifiées, tempérées les unes par les autres, l'eussent exclu quelquefois. Et cependant, convenons que les exagérations ont aussi leurs charmes. Pour le prouver, promenons nos regards sur les productions de ce genre,

La galerie de Duffeldorff (1) présente, dans les trente tableaux du chevalier Vander Werff, ce que l'ame la plus tranquille, la plus froide raison, l'œil le plus subtil, & le mécanisme le plus soigné peuvent produire de vraiment enchanteur. Les ouvrages de Vanden Velden, peintre de marine, les jolis sujets familiers de Mieris, de Gérard Douw, de Netscher, &c. Enfin, les fleurs de Van Huysum offrent les talens des fidèles copistes de la nature, & une patience dont les peintres Hollandois ont presque seuls été capables.

La couleur ardente, & les effets piquans de Bassano, de Tintoret, de Jordaens, de Joseph Parrocel : la touche vive & résolue de Caravage, de Salvator-Rosa, font, comme les bouillantes compositions de Rubens, de Paul Véronese, de Jules Romain, l'effet d'imaginations tellement enflammées, que ni les détails des formes, ni la sévérité des caractères, ni l'exactitude dans l'expression spéciale à chaque sujet, n'ont pu les arrêter un instant.

D'un autre côté, la grande recherche des traits d'esprit, & la scrupuleuse raison ont imprimé une sagesse, un intérêt & une vérité inexprimables dans les ouvrages de le Sueur, du Pouffin, & surtout dans ceux du Dominiquin, qui font peu regretter ce dont ils auroient pu être animés par des mouvemens plus hardis, & par les effets les plus pittoresques.

En variant ainsi les talens, les diverses *qualités*

[1] Voyez la *gallerie electorale*. Bruxelles, 1781. Par M. de Pigage.

faisfont les goûts divers. Il n'y a donc pas de mérite exclusif. Par exemple, pour les esprits vifs & les sens faciles à émouvoir, les sujets brillans, les mouvemens variés, & le coloris piquant dont Watteau & Lafosse ont animé leurs tableaux, paroîtront préférables aux vérités douces & au fini précieux des Hollandois ou des Allemands. De leur côté, ces talens seront recherchés par des ames tranquilles & par des yeux observateurs. Les fantaisies, les idées presque bizarres des Tintoret & des Tiépolo, partent d'un mérite piquant & d'un goût distinctif, que dédaigne souvent, & mal à propos, le peintre raisonneur; mais qu'il seroit incapable de produire.

Les progrès que les modernes ont faits dans les parties qu'on appelle pittoresques, la liberté heureuse par laquelle ils ont étendu la carrière des talens, ont aussi étendu les bornes & les jouissances de l'art. Et nous avons lieu de croire que, malgré les différens goûts des peintres dont parle Plinè, les artistes antiques ont cru que, hors les beautés qui tenoient à l'exactitude des formes, & à l'expression des caractères, il n'en existoit plus dans l'art. Ainsi, Michel-Ange, Pucet, Bernini; le premier porté à la vigueur des mouvemens & à la puissance excessive des formes; le second, au sentiment & au plaisir de rendre toutes leurs inflexions, & le troisiéme à des idées piquantes & hardies, auroient eu tous trois des *qualités* perdues pour cette suite infinie de tous les plaisirs que l'art peut procurer.

Nous ne connoissons guère dans la sculpture & la peinture antiques qu'un genre de beautés. C'est le genre vraiment sublime; mais tous les artistes qui

n'étoient pas nés avec les *qualités* propres à la précision, au grand, & au sentiment qui seuls peuvent y conduire, étoient des hommes absolument nuls pour l'art : d'où a dû résulter que les ouvrages des artistes inférieurs de l'antiquité ont été au-dessous de ceux des modernes, qui ne se bornant pas au seul mérite de la correction, lorsqu'ils n'y sont pas portés par leurs dispositions, ont su se frayer une nouvelle route, & intéresser par un genre de talent dans lequel ils ont d'autant mieux réussi, qu'ils le tenoient de leurs *qualités* naturelles.

Malgré tout l'avantage de cette exactitude, de cette pureté que donne le style antique, il existe cependant des beautés dans l'art qui en sont distinctes, d'autres qui sont même incompatibles avec elle. Telles sont, par exemple, les beautés individuelles de Rembrandt, de Ribera, de Cano, & de Velasquez; telles sont la souplesse, le moëlleux & cet heureux abandon de l'Allegardi, & du Puget; telles sont enfin les graces de Murillo, du Parmesan & du Corrège. Qui donc oseroit conseiller une résistance aux *qualités* qui portent à cette force & à ces graces? Qui seroit assez froid pour n'en pas sentir tout le prix, & n'en pas gouter tous les charmes?

Il y a plus : l'art n'est plus animé, si ces dons inspirés en sont tout à fait exclus. *Ce n'est pas assez*, dit Horace, *d'être pur dans son style, il faut encore s'y rendre aimable.*

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt.

Art. Poët.

C'est pour donner cette leçon, sans doute, qu'un

Statuaire antique a placé les trois graces dans la main d'Apollon. *Disc. sur les antiq. étrusques*, par M. d'Hancarville.

Avouons cependant que le succès des hommes nouveaux dont nous venons de parler, a souvent été fatal pour leur siècle, parce que bien des artistes ont voulu suivre leur exemple avec des *qualités* qui n'y étoient pas propres. De-là le danger des écoles systématiques & des adoptions exclusives qui ont détérioré le goût de l'*art*. Ensuite est survenu l'établissement des corps académiques, qui ont achevé d'écarter des routes où conduisoient les *qualités* naturelles qui sont différentes en chaque individu. Les académies sont ordinairement dominées par une puissance qui violente les goûts, contrarie les penchans, & empêche de rien produire qui ait la force que donne l'originalité. Quelques génies plus prononcés, sont parmi nous (1) assez courageux pour tenter de s'affranchir de cette servitude; mais leurs efforts seront sans fruits, si les académies ne sont tellement réformées qu'il n'y existe plus de pouvoir concentré & permanent, & si tous les esprits vaguant à leur gré & suivant leurs *qualités* diverses, n'ont pas l'espérance de partager à leur tour & l'honneur des places & les bienfaits du gouvernement, sans crainte des cabales qui s'élèvent contre les styles originaux & contre les ames fières & naturellement indépendantes.

La patience d'exécution dont nous avons parlé plus haut, est encore différente de ce courage persévérant,

(1) Cet article a été écrit au mois d'Avril 1790.

utile pour parcourir la carrière des études. Nous allons faire l'énumération de toutes les connoissances utiles aux arts, & on conviendra que la constance que demande leur recherche, sembleroit incompatible avec le feu d'imagination sans lequel il n'y a point de grands hommes, si les Virgile, les Bossuet, les Raphaël, & les grands statuaires antiques & modernes, n'en manifestent l'admirable réunion.

» Ce n'est pas assez, disoit Platon, de savoir seulement l'art qu'on exerce, il faut encore connoître tout ce qui y a rapport » (1). Quelques auteurs ont traité des connoissances qui tiennent aux arts de peindre & de sculpter; mais on nous trouveroit sûrement ici diffus & exagérés, si nous rapportions en entier leurs sentimens. *Le Chevalier Marino* (2) veut par exemple, que les artistes connoissent l'astronomie, la cosmographie, la théologie &c.

Il est bon en effet de ne pas être ignorant dans ces sciences & beaucoup d'autres encore; mais bornons-nous à parler de celles dont la connoissance est d'une nécessité absolue pour l'art.

La perspective, qui ne peut se bien apprendre sans quelques leçons préliminaires de géométrie & d'optique, doit être regardée comme une étude indispensable. Le peintre & le statuaire ne peuvent faire ni bas-reliefs, ni tableaux, sans faire juger de la diminution perspective, & des raccourcis des objets. Et cette diminution toujours relative entre toutes

(1) *Jon.*

(2) *Dicerio sacre.* Volume primo.

les parties des corps, doit être rendue avec la plus grande précision. Envaïn compteroit-on sur l'habitude de copier la nature, sur la justesse de l'œil; il faut connoître parfaitement la science exacte de la perspective pour obtenir la saillie ou l'enfoncement de tout ce qui est représenté sur une superficie platte.

On sait que l'anatomie, en ce qui traite des os & des muscles, doit être l'objet d'un profond travail pour l'artiste occupé de rendre les mouvemens de la figure humaine. Sans cette connoissance, comment pourroit-on lire ce que nous cache la peau, & comment exprimeroit-on les impressions que les actions diverses produisent sur toutes les parties du corps? Ce ne seroit pas encore assez que de se borner à la connoissance de l'ostéologie, & de la myologie: il faut sçavoir la place des assemblages des glandes extérieures, des plus forts cordons de veines & d'arteres, & connoître les endroits où se logent les pelotons de graisse; afin de ne pas laisser appercevoir mal-à-propos les impressions des muscles & des os. Ce seroit un contresens qui rendroit la science elle-même ridicule. C'est ainsi qu'il faut apprendre beaucoup pour ne montrer que ce qui est nécessaire.

Sans anatomie, on ignore les moyens les plus vrais & les plus certains de varier à son gré les sexes, les âges, les divers caractères, ceux de l'homme qui travaille, de celui qui a reçu une éducation délicate &c. Ce n'est que par les légères ou les fortes impressions des os, par la fermeté, la mollesse, la sèche-resse, l'appauvrissement des muscles exprimés avec une justesse relative, que l'art peut rendre ces différences.

Il ne seroit pas suffisant pour l'artiste de connoître

l'architecture des Etrusques, des Grecs, celle des Romains dans les différens âges de leur empire, ni celle que les Goths & les modernes ont adoptée depuis; il doit faire une recherche des habitations des hommes dans tous les tems & dans tous les climats; il doit connoître la nature de leurs temples, de leurs tombeaux & de leurs constructions navales & militaires.

Pour se mettre en état de choisir des sujets pour leurs ouvrages, & expliquer ceux qui ont été choisis pour d'autres, les artistes doivent parcourir les histoires sacrées & profanes; il faut les approfondir, en faire des extraits pour y puiser la connoissance des mœurs, des corpulences, des vêtemens, des armes, des instrumens propres aux autels, de ceux qui servent à l'art de bâtir, à la navigation, à l'art militaire & à l'agriculture chez tous les peuples anciens & modernes. Sans ce travail pourroient-ils présenter aux hommes érudits & l'image des pays dont la description nous a été transmise, & celle des usages des nations qui les ont habités?

Ce n'est pas seulement dans les livres que le peintre doit étudier l'histoire, c'est aussi sur les monumens de l'antiquité: bas-reliefs, meubles, vases, médailles, enfin tout ce qui a été découvert, doit servir à l'artiste non-seulement pour acquérir les connoissances des détails obmis par les écrivains; mais encore pour les vérifier & pour faire la critique de ce que les antiquaires & les historiens auront dit, d'après l'inspection des fragmens antiques. Car qui pourroit mieux qu'un artiste éclairé juger sans inscription, des styles des artistes de l'antiquité & par conséquent du pays & des tems où ils ont fleuri?

Les bibliothèques d'estampes feront un objet de recherche pour les statuaires & les peintres, & là ils feront leur choix entre les mensonges & les vérités gravées.

Ce sera dans ces diverses sources antiques & modernes qu'ils trouveront des lumières sur les hiéroglyphes, l'Iconologie, & par conséquent sur les moyens de traiter les emblèmes & l'allégorie.

Ils ne pourroient représenter les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits, les minéraux, les animaux de toutes les sortes qui existent dans les différents climats, s'ils n'avoient une connoissance profonde des proportions, des situations, des formes, des couleurs, des substances de ces productions innombrables de la nature.

La manœuvre des vaisseaux fera une étude particulière pour ceux qui seront chargés de peindre des combats de mer, ou même de simples marines; comme celle de la tactique sera utile à ceux qui veulent peindre nos barailles.

Le peintre doit faire au moins la lecture de ceux des livres de chymie qui traitent de la composition des couleurs, autrement il en feroit un emploi inconsidéré qui les rendroit destructibles. Je crois devoir indiquer ici un livre nouveau où il est traité de cette matière. Il est intitulé : *traité de la peinture au pastel, &c. par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris, chez Defer de Maisonneuve. 1788.*

Le peintre connoitra aussi les branches de la physique qui traitent de la lumière, de ses effets & de la nature des couleurs naturelles qui lui servent de modèles.

La partie de la philosophie qui nous éclaire sur les

cons de l'homme & sur l'abus qu'il en fait, doit être du ressort de tout artiste occupé d'exprimer les passions. Alors reportant sans cesse sur le spectacle de la nature, la théorie qu'il aura acquise dans cette importante matière, il épiera toutes les occasions de découvrir les moyens par lesquels les agitations de l'ame se lisent sur les traits du visage, & sur les mouvemens du corps.

Heureux l'artiste, qui muni d'un savoir indépendant de celui qui le constitue statuaire ou peintre, sait l'appliquer à toutes les parties de sa profession, & qui bien nourri des manières diverses de ses prédécesseurs, choisit entr'elles celles qui conviennent aux sujets qu'il se propose de traiter. Cette méthode d'approprier ainsi à son sentiment naturel les connoissances des autres, ne pourra être adoptée que par un homme d'une grande flexibilité d'esprit & d'après une méditation bien profonde de tous les genres de mérites connus. Mais en pliant ainsi son talent aux différents genres, qu'il se garde bien d'imiter en esclave. Il lui suffira de se rappeler par quelle chaleur, quelle abondance, & quelle intelligence, Lebrun, Rubens, P. Véronèse ont traité les sujets d'apparat & de magnificence : leurs génies étoient propres aux banquets, aux triomphes, aux combats, & ils avoient l'art d'y introduire une rareté d'effet à laquelle ils subordonnoient la multitude des objets de leur savante composition : ce que nous disons ici d'un seul genre de composition est applicable à toutes les grandes parties de la peinture & de la sculpture sur lesquelles les statues & les autres productions célèbres peuvent être consultées.

Mais c'est par la pénétration & la docilité aux principes & non par l'appropriation des pensées d'autrui que le peintre doit profiter des talens du peintre. Etre copiste & servile imitateur est un défaut dans des professions qui doivent se distinguer par les productions du génie. Mais la sagacité à saisir les exemples du bien, & la complaisance à recevoir des conseils sont des *qualités* exquises.

Après avoir acquis une profonde théorie, & une grande pratique, fruits d'un continuel travail, les artistes en useront avec une modération d'esprit qu'un jugement sain accompagne toujours. Par la *qualité* de savoir se modérer même dans l'ambition du succès, l'ouvrage de l'homme savant acquiert plus de perfection. Le premier avantage de cette *qualité* est de savoir s'arrêter à temps. Le mérite dont se vantoit Appelles (1), & qui eût été désirable dans Protogène, que le premier avouoit être d'ailleurs son égal, étoit de ne pas s'épuiser dans son ouvrage & de ne le pas fatiguer par des efforts trop prolongés.

Mais où la modération est importante, c'est dans le sage emploi de tout ce qu'on fait. De l'abondance excessive des figures, il ne résulte que des tableaux stériles, & une richesse déplacée est le fruit d'une grande pauvreté de jugement. Nous sommes fâchés de pouvoir reprocher à Gérard Laireffe, d'avoir placé un fastueux buffet, garni de vaisselle d'or & d'argent dans la chambre habitée par la Sainte-Famille.

[1] Pline, l. 35, cha. 10. Voy. Œuvres de Falconet, tom. I. édit. de 1787.

C'est par le même défaut que beaucoup de peintres de portraits, habiles dans l'art peu difficile d'imiter les étoffes jusqu'à l'illusion, rendent encore plus choquante la médiocrité des têtes qui font l'objet principal de leurs tableaux; cet objet y est traité comme un accessoire : en vain on vante la vérité des velours & des fatins, si le sujet qui en est habillé ne me représente qu'une figure de carton enluminée. C'est alors que l'admiration des ignorants mortifieroit un artiste qui auroit un peu réfléchi sur le but de l'art de faire un portrait : dans les ouvrages de Lefèvre, de Rembrandt, de Van-Dyck & de Titien, on peut prendre de grandes leçons de l'économie que ce genre exige. Ils sentoient ces hommes de goût, que ne pouvant parvenir à tromper les yeux par l'imitation complètement illusoire d'une tête animée, ils ne devoient pas l'accompagner d'étoffes capables de produire l'illusion de la nature même, ainsi qu'il leur eût été facile de le faire; puisque c'eût été faire paroître les têtes de leurs tableaux encore plus inférieures à leur original qu'elles ne l'étoient en effet.

Dans une infinité de points de l'art que nous venons de parcourir, nous reconnoissons presque par tout la nécessité d'une grande logique, & nous apprenons ce principe d'un mot prononcé souvent par un homme de notre dernière école à qui il en échappoit quelquefois de bons : c'étoit M. *Dumont le Romain*. « La peinture, » disoit-il, est un continuel raisonnement ».

Il n'est pas moins important aux artistes, qu'à tous ceux qui tiennent un rang distingué dans la société, d'être instruits de la morale. Cette science est sur-tout nécessaire à ceux qui se chargent de diriger les

études des jeunes gens destinés à leur succéder. Pour transmettre aux autres le goût des belles *qualités*, il faut les posséder soi-même. Eh ! quel sera le mérite d'un maître, si d'abord il ne fait pas donner des idées fort élevées de sa profession en inspirant une noble fierté à ses élèves ? il faut qu'il les prémunisse contre les effets d'une basse jalousie, & d'un esprit d'intérêt, & il les rendra alors capables des plus grands talens. Quiconque s'afflige d'un succès qui tourne toujours à l'avantage public, est peu fait pour en mériter ; celui qui n'a que le but de se procurer de l'argent, travaille sans soin, sans faire les dépenses indispensables pour la réussite & avec une précipitation rarement heureuse : avec des passions basses, on ne peut guères enfanter que des productions triviales.

C'est en perfectionnant les *qualités* de l'ame, c'est en traitant l'art avec la plus noble distinction, que les Grecs ont donné tant de lustre, & une si grande renommée au petit espace qu'ils occupèrent sur le globe.

Les préceptes de pureté & de noblesse de sentimens, si utiles aux opérations du génie, doivent être inculqués dans l'âge le plus tendre. Ainsi craignons de confier l'instruction de nos enfans à des artistes cupides, à des mercenaires, à des fats orgueilleux, tellement pauvres de connoissances, qu'ils ne voyent rien au-delà d'un adroit mécanisme auquel se borne tout leur savoir, & qu'ils vantent tellement qu'ils forment autour d'eux un troupeau d'admirateurs aveugles. Apelles regardoit la théorie sans pratique, comme un savoir inutile dans un artiste : Piétro Testa a peint la théorie comme une beauté céleste dont

les bras sont liés; mais aussi ce peintre ingénieux a représenté la pratique sans théorie, comme une vieille femme aveugle & toujours empressée de courir au hasard. Il faut donc craindre de confier l'éducation des élèves à des hommes privés des lumières de la morale & de la science, qui seules peuvent faire marcher avec certitude dans les sentiers de l'art.

Après avoir parlé des *qualités* propres aux artistes en général, nous allons dire un mot de celles qui sont spécialement utiles aux graveurs; si nous avons interrompu l'ensemble de cet article, c'est qu'il nous a semblé que nous devions placer quelques traits sur l'instruction: car on conviendra que c'est manquer à une tâche essentielle dans le cours rapide de la vie, que de ne s'être pas mis en état de communiquer de belles *qualités* à ceux qui doivent remplacer.

La *qualité* qui nous fait saisir avec justesse & qui nous rend propres les productions dont nous ne sommes pas les inventeurs, doit être l'apanage du graveur, comme celui du traducteur; mais lorsque nous comparons ici l'artiste qui fait passer sur le cuivre les ouvrages des peintres, avec l'écrivain qui traduit dans sa langue les antiquités des nations étrangères, nous ne les considérons comme égaux en *qualités* que par celle de s'approprier le génie d'autrui. Le graveur est infiniment plus original que le traducteur, en ce que celui-ci use, dans un idiôme différent, du même art de la parole par lequel son original s'est fait entendre. Ainsi la grammaire, l'éloquence, la dialectique qu'ils employent tous deux sont des moyens qui leur sont communs; au lieu que le graveur n'exprime l'art d'autrui que par un art qui lui est tout-à-fait

fait propre. Ses moyens ont été absolument inconnus aux auteurs qu'il copie ; l'art du graveur, pour rendre la nature, connoît des moyens qui diffèrent autant de celui du peintre, que ceux du statuaire pour le même objet. Comme la couleur, le travail du pinceau, celui du crayon sont des opérations absolument particulières au peintre ou au dessinateur, de même l'art de couper le cuivre avec la pointe ou le burin est un mécanisme propre au graveur & absolument étranger aux autres artistes : ainsi dans la définition que l'on fait de l'art en général, & dans laquelle on le considère comme un resultat des opérations de l'esprit, de concert avec celles de la main, on peut trouver la différence de la gravure, de la sculpture & de la peinture, en n'en supposant de réelle que pour la partie du mécanisme, qui en effet n'a rien de commun entre ces arts.

Dans la gravure, l'affoiblissement ou la force des teintes propres à exprimer les lumières & les ombres sont produits par la finesse ou par la grosseur des tailles, par leur éloignement ou leur rapprochement, enfin par le plus ou moins de profondeur du travail sur le cuivre. Au lieu que l'emploi seul du brun & du clair, remplissent ce but dans les dessins & les tableaux : le peintre trouve la nature des couleurs locales dans celles dont la palette est chargée ; le graveur ne peut les exprimer d'une manière spéciale ; mais il parvient à donner une idée de la différence des tons de couleurs, par une combinaison bien réfléchie des diverses natures de son travail. C'est par une suite de tailles disposées, en lignes courbes ou droites, ou par la manière d'en former des lozanges ou des carrés

plus ou moins parfaits, qu'il varie les caractères des substances dans les estampes que produit son art. Le talent d'exprimer la nature des différens corps avec le pinceau ou le crayon est le résultat d'un mécanisme fort simple & fort rapide; le graveur au contraire ne parvient à caractériser la surface des corps, ou poreux ou compactes, que par des moyens fort longs & fort compliqués : tels sont les points de différentes formes & placés de différentes manières, la disposition variée des traits que forme son burin, la largeur, la finesse & la fermeté de ces mêmes traits, le mélange raisonné de tous ces travaux, ou quelquefois enfin l'association des diverses manières de graver soit au burin, soit à l'eau-forte, soit à la pointe sèche, &c.

Le graveur doit avoir toutes les *qualités* par lesquelles on parvient à l'art de bien dessiner, justesse d'organe, justesse de raison & le plus vif sentiment pour en exprimer le résultat dans son ouvrage & le rendre intéressant à ceux qui le considèrent. Mais le dessin du graveur doit être porté à ce point de précision qu'il n'y entre aucun goût adoptif, afin qu'il soit capable de se soumettre à celui des peintres différens dont il multiplie les productions. Ainsi le graveur doit montrer en raison, en justesse & en constance, tout ce qu'on est en droit d'exiger du peintre, en chaleur & en fécondité.

Dans ce que nous venons de dire ici sur les *qualités* qui conviennent aux graveurs, nous n'entendons pas parler de ces artistes à imagination qui, par une pointe rapide, incorrecte & spirituelle, ont pu enrichir les porte-feuilles des amateurs de leurs fé-

condes compositions. Tels sont Tempesta, Callot, Labelle, Rembrandt, Silvestre, Leclerc, &c. les estampes de ces maîtres célèbres tiennent plus à l'art du peintre ou du simple dessinateur, qu'à celui du graveur. Nous voulons parler de l'art qui constitue essentiellement la belle gravure, de l'art qui multiplie & transmet aux temps & aux pays les plus reculés, les productions distinguées que la sculpture & la peinture ont enfantées. C'est ce talent que Les Goltzius, les Bolswert, les Pontius, les Vorsterman, les Maçon, les Gérard Audran, les Edelinck, & les Drevet ont rendu si utile & si précieux à toutes les sciences, aux arts en général, & à tous ceux qui les connoissent, les aiment & les cultivent. *Article de M. ROBIN.*



R

RACCORDER (v. a.) On sent aisément sans doute que ce verbe vient du mot *accord*, & qu'il a rapport aux mots *retouche* & *retoucher*. Un tableau que finit un peintre, ne lui paroît-il pas parfaitement harmonieux, soit lorsqu'il le regarde à *vue fraîche*, c'est-à-dire, après l'avoir quitté quelque tems, soit lorsqu'à l'aide d'un miroir, dans lequel il l'observe, il l'embrasse, & le voit plus entier, & comme s'il en étoit plus éloigné : on peut même ajouter que cet intermédiaire lui fait croire que l'ouvrage qu'il examine n'est pas le sien ? Il reprend la palette, les pinceaux : il *éteint* quelques lumières trop brillantes, adoucit quelques tons tranchans, *rompt* quelques couleurs trop crues, *bouche quelques trous*, & ces soins qu'il prend s'expriment par le mot dont il s'agit dans cet article.

Hélas ! un raccommodeur de tableaux, & le moindre brocanteur en fait autant aujourd'hui sur le tableau le plus précieux qu'il n'a pas peint, mais qu'il repeint, qu'il retouche, qu'il *raccorde* à son gré, sans témoin, sans connoissance, & sans redouter aucun juge qui punisse cet attentat.

Cet abus, pour parler moins figurément, est un mal moderne qui menace la plupart des beaux ouvrages de peinture d'une destruction plus prochaine que celle à laquelle ils étoient destinés ; car en supposant celui qui *raccorde* du nombre infiniment borné de ceux qui

ont de l'intelligence, quelque habitude de peindre & (le dirois - je) de la pureté & de la délicatesse d'intention, il *raccorde* en effet les tons desaccordés; mais plus il les rend justes pour le moment, plus il est certain qu'en peu de tems ils le seront peut-être moins qu'ils ne l'étoient, avant qu'il y eût touché. La nature physique des couleurs occasionne inmanquablement un changement qui, dans un tableau qu'on peint, est à peu - près commun à toutes les teintes, qui prennent ensemble plus de *ton*; mais le *raccord* fait sur un ouvrage ancien éprouve le sort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reste du tableau qui, depuis longtems, a éprouvé cet effet, garde le ton qu'il a acquis. Qu'arrive-t-il? On a recours à un autre médecin qui, à son tour, promettant de guérir mieux, applique un nouveau topique aussi peu certain que le premier; mais altère de nouveau l'ouvrage, soit en ôtant le *repeint*, soit en faisant place, aux dépens de la couleur originale, à celle qu'il veut employer. Supposons, pour dernier malheur & pour suivre ma comparaison, qu'au lieu de s'adresser à un médecin, on remette le malade à un charlatan: il excorie sans pitié, repeint sans connoissance, gâte sans remord, & répand au hazard des couches de vernis sur le malheureux tableau, qu'en le frottant & le tourmentant, il a conduit à la décrépitude.

Laissons le peintre *raccorder* le tableau qu'il termine, comme nous laissons le poëte & l'orateur retoucher & repolir leurs ouvrages; mais plaignons les tableaux & les ouvrages qui sont livrés à la discrétion, ou plutôt à l'indiscrétion des *raccordeurs*

de profession, c'est-à-dire, aux artisans de ce métier. (W.)

RACCOMMODER (v. a.) *Raccommoder* ou réparer les tableaux endommagés, soit par le tems, soit par les accidens, est devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou perfectionné des procédés industriels, & bientôt après malheureusement il est devenu un métier.

Les marchands & *raccommodeurs* de tableaux se sont multipliés en proportion des amateurs. Cela est naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaison qui n'est pas aussi noble que le sujet qui l'amène, je hazarderois de dire que c'est par la même raison qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes; mais ce qui pourroit faire rôler cette comparaison, c'est qu'elle a une suite vraiment remarquable; car de même qu'il a paru, sur un fondement bien léger, de l'honneur de tous les *fraters*, de faire la chirurgie, & même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* & de les repeindre. (Article de M. WATELET.)

RACCOURCI (subst. masc.) Le *raccourci* est formé par un objet qui se présente à l'œil de face & longitudinalement, en sorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il se présentoit transversalement. La plupart des personnes étrangères à l'art du dessin, croyent que les *raccourcis* sont de fausses conventions faites par les peintres, & elles ajoutent qu'elles ne voyent pas de *raccourcis*

dans la nature. Il est aisé de leur démontrer leur erreur, & de leur prouver qu'elles ne se sont pas rendu compte à elles-mêmes de la manière dont elles voyent les objets.

Qu'elles posent une règle de dix-huit pouces sur leur table; qu'elles élèvent perpendiculairement sur cette règle un pied de roi: qu'elles s'inclinent ensuite de manière à ne voir que le bout de cette règle; qu'elles se relèvent ensuite doucement; elles verront cette règle dans l'étendue d'un demi-pouce, d'un pouce & demi, de deux pouces, &c. à mesure qu'elles se releveront. Elles auront donc, de cette manière, apperçu la règle dans différens *raccourcis* gradués.

Elles peuvent encore prier quelqu'un de tendre le bras devant elles, en se plaçant de côté, à peu près comme lorsque l'on fait des armes, en sorte que le poignet soit le plus voisin de leur œil. Ce bras ne leur cachera qu'une partie des côtes de celui qui le tiendra étendu, au lieu que s'il étoit baissé, & vu par conséquent dans toute sa longueur, il descendroit jusqu'à la moitié de la cuisse; elles voyent donc ce bras en *raccourci*, c'est-à-dire, dans un espace beaucoup plus court que sa longueur réelle.

Un homme couché; si on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce soit la plante des pieds qui se présente la première à l'œil, est vu en *raccourci*. Ce n'est donc pas par convention, mais pour exprimer la vérité, que le peintre représente des objets en *raccourci*.

Il lui est même impossible de les éviter entièrement. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'apperçoit en *raccourci*. Dans une figure de

bout, le pied qui se présente par la pointe au spectateur, est vu en *raccourci*. La perspective donne à l'artiste les moyens de bien rendre cette partie, qui porte entièrement sur cette science.

Les formes étant plus belles dans leurs développemens que dans leurs *raccourcis*, les peintres ne doivent se permettre que des *raccourcis* modérés dans les figures principales qu'ils veulent montrer dans toute leur beauté: ils n'admettront alors que ceux qui sont inévitables. Ils pourront être moins réservés à cet égard dans les figures subordonnées. Le genre austère est moins ennemi des *raccourcis* que le genre agréable. Mais dans aucun genre, il ne faut imiter les artistes qui cherchent à prodiguer les *raccourcis*, pour montrer leur science. Les efforts de la science ne sont appréciés que par les savans; les ouvrages de l'art doivent satisfaire les savans & plaire à tout le monde.

On remarque que généralement les peintures de plafond procurent peu de plaisir aux personnes qui ne sont pas initiées dans la science de l'art, parce que ce genre exige les plus savans *raccourcis*. Les figures qui plaisent le plus, dans ces sortes d'ouvrages, sont celles qui volent transversalement, parce qu'elles sont plus développées. Il n'est point au-dessous de l'artiste de consulter les sensations des personnes qui n'ont que le goût naturel; elles forment le grand nombre de ses juges. (L.)

RAGOUT (subst. masc.) Il est, comme je l'ai dit à l'article CROQUIS, des mots dans le langage de la peinture, qui, nés dans les ateliers, sont adoptés par les artistes, & par ceux qui parlent de l'art, &

qui lui deviennent plus ou moins généralement consacrés. Plusieurs de ces mots ont été créés par une sorte d'inspiration qui a dû tenir du caractère, de l'éducation, des manières de parler propres à ceux qui les ont mis en vogue. Ces expressions, par conséquent, doivent être plus ou moins choisies, plus ou moins communes, quelquefois même familières ou basses.

Le mot *ragoût* peut être regardé comme de cette dernière classe. Il signifie quelque chose de piquant. On voit par-là que le sens figuré a un rapport très-juste avec le sens propre.

On dit donc, mais plus particulièrement dans les ateliers, *il y a du ragoût dans ce tableau, dans ce dessin, dans la couleur de ce peintre*, & l'on veut faire entendre par-là qu'on y trouve un agrément qui pique, qui réveille l'attention & plaît à la vue.

On dit aussi, & cette manière de parler semble blesser moins la délicatesse, *cette tête est ragoutante, ce petit tableau est ragoutant*, & dans le langage commun, le peuple dit encore, *un minois ragoutant*, expression du style familier, mais qui, à l'aide d'un souris de plaisanterie ou d'un air de gâité, trouve quelquefois grace auprès de ceux qui parlent un langage plus soutenu. (*Article de M. WATELET.*)

RAGOUTANT (adj.) Ce mot s'applique toujours à l'exécution : c'est une qualité de la main. On dit un pinceau, un crayon *ragoutant*, une pointe *ragoutante*. On peut aussi modeler avec *ragoût*. Le *ragoût* est une sorte de badinage ; il témoigne la facilité de l'artiste qui est capable de se jouer avec l'outil, de badiner avec les plus grandes difficultés du métier. Il a tou

jours une sorte de mollesse qui peut être heureuse dans certains genres , mais qui est fort déplacée dans tous ceux qui supposent de la grandeur , & qui ont besoin de fermeté. Ce qui a , dans la nature , une apparence de mollesse , peut se prêter au *ragoût*. Cette partie de la manœuvre ne doit pas être méprisée , mais il ne faut l'estimer que ce qu'elle vaut. Raphaël ne se doutoit pas que l'on peindroit un jour avec *ragoût* , & il n'en est pas moins estimable : les Carraches ont peint quelquefois avec *ragoût* , & ils en sont plus aimables. La *ragoût* est du nombre des moyens de plaire , mais il ne doit être rangé qu'entre les ressources inférieures de l'art. (L.)

RAPPEL (subst. masc.) RAPPELLIER (v. act.) Lorsque dans un tableau , on s'occupe des effets de la lumière & des ombres , il est bon de ne pas se borner à y faire voir une seule masse lumineuse , opposée à une seule masse ombrée. On sent qu'une telle pratique rendroit une composition froide & de petit intérêt. Il faut user du principe indiqué par la nature , en observant 1°. une grande masse lumineuse principale , sous laquelle se placent aussi les figures principales ; & 2°. en rappelant la lumière comme par échos , sur des figures ou objets épisodiques ou accessoires , mais d'une manière moins vive , moins large que sur la principale masse. Dans une vaste composition ces *rappels* doivent être multipliés & toujours placés sur les groupes intéressans.

Les exemples du principe du *rappel* de la lumière sont écrits dans les compositions des peintres qui ont connu le pittoresque , & les effets du clair-obscur.

Ainsi les Bassano, le Tintoret, Paul Véronèse, Solimèni, Lucas Giordano, Pierre de Cortone & son école, Rubens, Rembrandt, la Hire, Jouvenet, de Troyes fils, sont des artistes dont les ouvrages donnent autant de leçons des bons effets du *rappel* de la lumière : là on verra toujours cette subordination à la masse principale ; on verra que ces *rappels* ne sont jamais placés vis-à-vis des autres lumières, soit en ligne horizontale, soit dans le sens perpendiculaire ; on y observera que ces *rappels* sont quelquefois placés sur les parties essentielles du fonds, quelquefois sur les terrains, ou planchers, suivant que les peintres auront voulu *rappeller* les divers (1) plans de leurs compositions. Ces *échos* ou *rappels* servent encore à détacher certaines figures du devant de la scène : mais, quelqu'en soit l'emploi, ils donnent de l'espace & de l'enfoncement à la scène, & égayent l'œil du spectateur, qu'une lumière unique fixeroit d'une manière déterminée.

On ne doit jamais *rappeller* la lumière qu'avec l'intention d'ajouter à l'expression de la scène. Ainsi dans les sujets de nuit, ou dans ceux qui seront susceptibles de *mystère*, les *rappels* seront rares, de petite valeur, & fort éloignés de la principale lumière.

Le Corrège, dans son fameux tableau qu'on nomme la nuit, répand une grande expression sur ce sujet mystérieux, en ne mettant point de *rappels* de lumière : la lumière est toute entière sur la Vierge & l'enfant Jésus, & par-là le spectateur est forcé de s'y

[1] Voyez le mot *fond*, *plan*, &c.

attacher sans distraction. Mais ces objets sont rendus avec tant de charmes, & présentent tant de beautés, qu'on seroit fâché d'être détourné un instant d'un spectacle si respectable, & que l'art a rendu si précieux : ajoutons qu'un effet de ce genre est fort rare dans la nature, & que celui du Corrège, produit par la lumière émanée du corps de l'enfant Jésus, est la suite d'une pensée poétique & produit un effet divin & surnaturel. En général les effets d'une lumière sans *rappel*, ne peuvent avoir lieu que dans des scènes fort circonscrites & propres à de petits tableaux.

On remarquera que nous citons rarement les ouvrages des premiers maîtres des écoles Romaine & Florentine, pour les effets du clair-obscur, dans lesquels ils ne paroissent pas avoir eu de grandes connoissances : cependant le Saint-Pierre délivré de la prison, par Raphaël, au Vatican, n'est pas dénué de ce mérite, & montre que ce grand homme a été au moins entraîné par son sujet à y *rappeller* la lumière dans les masses ombrées. (*Article de M. ROBIN*).

RAPPORT mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres. L'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les masses, consiste à associer au premier ton de chaque objet, une nuance de demi-teinte plus considérable, c'est-à-dire plus étendue que ce premier ton ne l'est lui-même, & à celle-ci une masse de teintes inférieures en beauté & supérieures en volume. Plus les masses subordonnées seront larges, plus les effets seront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les masses ne soient sensiblement prononcées que dans les parties lumineuses de la machine pittoresque;

dans les autres endroits , elles seront ménagées relativement au ton & à la nature des masses , enforte qu'elles ne les altèrent point par des contrastes trop expliqués.

Quel doit être le *rappor*t mutuel de ces trois principales nuances ? Quelles doivent être leurs proportions relatives ?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise , dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique , parce que les opérations du génie ne sont point des affaires de calcul , divisons en trois degrés les trois tons ; clair , demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce système , dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un tableau des effets brillans , nous estimons que si l'on donne , par exemple , six portions de lumière & de couleur à la masse principale , il faut l'environner de neuf portions de demi-teintes qui font une moitié en sus de celles qu'on a données à la lumière & leur associer douze portions d'obscur ; c'est-à-dire , le double de ce que comporte la masse dominante. Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions , plus ou moins exactes , suivant la nature des circonstances , suivant la suggestion du génie , & les conseils de l'intelligence , ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets , & de donner à chaque nuance toute la force , tout le brillant dont elle peut être susceptible.

Les Tableaux de Rubens , & ceux de plusieurs grands maîtres qui se sont distingués dans la partie du coloris , renferment ce précepte. Ils l'ont sans doute

pris eux-mêmes dans la nature, ils ne l'auroient pas constamment pratiqué, si les succès & une expérience consommée ne les y avoient confirmés.

On peut suivre une autre marche dans les tableaux représentant des sujets qui se passent en plaine campagne, si l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des tons obscurs & des tons sourds, mais vigoureux, peut n'être qu'égale en volume, pourvu que la masse des demi-teintes & des nuances rompues soit aussi large & aussi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur ensemble. Dans le grand jour, où le soleil répand partout ses rayons, les ombres sont la plupart réfléchies, & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles sont conséquemment d'un volume très-considérable, puisqu'elles se confondent avec les demi-teintes réelles, qui sont les lumières secondes. Il ne reste donc, pour recevoir les plus grands bruns, que les endroits privés de lumière par des accidens factices, & ceux où les reflets ne sauroient parvenir ni être aperçus.

Les principes changent à l'égard des sujets qui se passent la nuit, & qui sont éclairés d'une lumière artificielle; ces principes sont plus bornés & en même temps moins connus. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle, quand il s'agit du tout-ensemble d'une scène nocturne, est un obstacle à la bien rendre. Il est vrai qu'on a la ressource de modèler le sujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que plusieurs grands maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumière, & met l'artiste à portée d'en rendre la

vérité : mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoissance parfaite des principes du coloris, & de la magie des tons. Sans ces secours, il ne sauroit représenter un trait d'histoire arrivé pendant la nuit avec cette illusion qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que le spectateur ne s'y attend point.

Comme la lumière artificielle est ordinairement plus voisine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs, & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un tableau ainsi éclairé doit être sourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obscurité matte de la nuit. Il ne sauroit y avoir des transparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux endroits où la lumière frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui est propre, & produire des ombres dont la vivacité soit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuses auront le plus vif éclat, les travaux, les détails y seront prononcés; mais ils seront à peine sensibles dans les parties de demi-teinte, & ne seront point du tout apperçus dans les masses d'obscur.

Nous avons déjà remarqué que, dans les sujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant, en quelque sorte, les ombres, les masses de demi-teintes devoient être d'un plus gros volume que celles des ombres & de la lumière réunies : par la raison du contraire, dans la représentation des sujets de nuit, les ombres ne doivent pas seulement être plus étendues que les lumières

& les demi-teintes comprises ensemble ; mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occupoient les demi-teintes, si elles pouvoient être sensiblement apperçues. De sorte que si, dans les sujets éclairés du jour naturel, on oppose ordinairement à six degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte, & douze degrés d'ombre ; dans les sujets de nuit, éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obscur les neuf degrés de demi-teintes, & conséquemment opposer vingt-un degrés d'ombre aux six degrés de lumière. Plus on se rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en résultera sera vif & séduisant.

Au reste, il n'importe que ces diverses proportions soient ménagées par la combinaison du clair-obscur, ou par la valeur des couleurs propres & locales : il suffit qu'elles soient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité de la lumière & l'étendue considérable des ombres, répandues dans les peintures qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, feroient paroître les clairs trop aigus, & les obscurs trop tristes, si les premiers n'étoient rappelés par des échos qui les soutiennent, & si les seconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci servent à réveiller les groupes ; les échos contribuent à former des plans, & à fixer chaque objet dans le sien. Il est important de ne pas l'oublier : ces échos & ces réveillons, qui servent aussi à donner de l'étendue à la composition, & à faire paroître le tableau plus grand que la toile, doivent être distribués diagonalement & à distances inégales.

Pour

Pour concourir avec succès à la parfaite imitation de l'obscurité que la nuit doit produire, empruntons la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chairs les plus colorés & les plus fourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit : elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue, & par l'opposition des objets qui leur seront associés. Ce volume & ce contraste seront relatifs au local, & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps seront peints d'une manière moins arrondie ; les formes en seront prononcées plus quarrément ; les masses plus uniformes de ton, y seront traitées d'un pinceau moins recherché ; les diverses modifications, les finesses de la nature, les variétés des travaux, les richesses de détail seront perdues dans la masse : au lieu que, dans les sujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuses beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complète. (*Article extrait du traité de peinture de DANDRÉ BARDON.*)

R E

RECHERCHER, RÉCHERCHÉ (v. act.) *Rechercher* a plusieurs sens dans notre langue.

On dit, *un homme recherché*, & ce mot alors exprime la désapprobation d'un trop grand soin, soit dans le maintien, soit dans la démarche, la parure & même la manière de parler & de s'énoncer. Un ouvrage *recherché* se dit aussi dans le même sens d'un ouvrage dans lequel il y a quelque affectation.

S'agit-il du style? on diroit presque aussi volontiers *manieré*, que *recherché*.

Dans le langage de la peinture, *recherché* & surtout *rechercher*, a un sens qui lui est propre. Le maître dit à son élève : « jeune homme incorrect, » *recherchez* mieux votre trait » c'est-à-dire, rendez-le plus fin, plus pur.

On trouveroit, je crois, les raisons de toutes les différences d'acceptions des termes de la langue, même dans l'emploi qu'en font les différens arts, si l'on s'intruisoit de leur théorie & de leur pratique. Ce n'est pas au hazard que ces différences s'établissent quelquefois jusqu'à des contrariétés apparentes.

On dit aussi, les tableaux de ce maître, de cet artiste, sont *recherchés*, sont fort *recherchés*, pour faire entendre que les curieux mettent leurs soins à se les procurer; mais alors ce n'est plus le langage de l'art qu'on parle; c'est la langue générale.

(Article de M. WATELET).

RECHERCHER. C'est un devoir de l'artiste de *rechercher* tout ce qui peut le conduire à la perfection dans toutes les parties de l'art; de *rechercher* les beaux exemples des artistes de la Grèce & des plus grands maîtres modernes, de *rechercher* de beaux modèles, de beaux effets, des expressions justes, de beaux tons, &c.

Mais le participe *recherché* se prend ordinairement en mauvaise part : ainsi quand on dit qu'un artiste a des attitudes, des graces, une couleur, des tons *recherchés*, on entend qu'il s'est donné beaucoup de peine à trouver de belles attitudes, de la grace, une

bonne couleur , de beaux tons , & qu'il n'a que médiocrement réussi. Tout ce qui dans les arts n'approche du bien qu'en laissant appercevoir la peine & la *recherche* , fait peu de plaisir. Il faut que le bien semble n'avoir pas été *cherché* , mais trouvé. (L)

RÉDUIRE (v. act.) *Réduire* un tableau , un dessin , une estampe , c'est , quand on en fait une copie , les transporter de leur proportion , dans une autre proportion plus forte ou plus foible. Les moyens qu'on employe pour *réduire* un ouvrage appartiennent à la pratique des arts , & il en fera traité dans le dictionnaire destiné à cette partie.

REFLET (subst. masc.) La lumière qui tombe sur un corps rejaillit sur le corps voisin privé par lui-même de lumière , & lui prête une clarté plus sourde que celle qu'il recevoit de la lumière directe ; c'est ce réjaillissement qui se nomme *reflet*.

La lumière qui vient de frapper un corps ne rejaillit qu'après s'être chargée de la couleur de ce corps , & elle porte , en rejaillissant , des parties de cette couleur sur le corps voisin. Il se fait alors sur ce dernier corps un mélange de sa couleur propre , avec la couleur de celui dont il reçoit une lumière *refletée*. Ainsi une draperie jaune ou rouge porte quelques tons de sa couleur sur les chairs qu'elles avoient. Les femmes , sans avoir aucune connoissance de la théorie des *reflets* , n'ignorent pas les avantages qu'elles en peuvent tirer , & elles ont soin de choisir , pour leurs parures , les couleurs qui peuvent le mieux s'affocier à leur teint. Le peintre doit avoir la même

attention qu'elles, & ne pas donner aux draperies des couleurs capables de nuire aux carnations.

Ce que nous venons de dire sur les *reflets* des couleurs se rapporte à la partie du coloris. On doit aussi, abstraction faite des couleurs, considérer les reflets par rapport au clair-obscur. C'est par eux que les parties ombrées ne sont pas entièrement obscures. On peut aisément, comme nous l'avons dit ailleurs, remarquer sur un globe ou sur une colonne, la lumière, la demi-teinte, l'ombre & le *reflet*, c'est-à-dire la partie du globe ou de la colonne qui étant plongée dans l'ombre reçoit une lumière qui jaillit des objets voisins, lumière toujours plus foible que la plus forte demi-teinte, mais qui paroît cependant quelquefois assez brillante, quand on la considère par comparaison avec la partie la plus fortement ombrée.

Un objet, dit Dandré Bardon, « ne peut être atrondⁱ » sans le secours des *reflets*; c'est par leur entremise » qu'il prend le plus parfait relief. Ils ne contribuent » pas moins à la légèreté, à la vaguesse, à l'harmonie » du tout-ensemble, qu'à l'effet, au saillant de tous » les détails.

» En rendant les parties qui tournent plus fuyantes » & plus douces, les *reflets* en favorisent la rondeur; » ils forment l'accord général en communiquant aux » corps les réjaillissemens réciproques & des lumières » qu'il reçoivent, & des tons dont ils sont colorés. » Ces réjaillissemens qui portent une nuance emprun- » tée du sujet qui renvoye, suivent la même marche » qu'une balle qui, en rebondissant, ouvre plus ou » moins son angle, suivant la force du bras qui la » jette & la nature du corps qui la repousse. Les

» *reflets*, conséquemment, doivent être différens en
 » force & en couleur, en proportion de la lumière
 » qui les produit, & relativement à la nature de
 » l'objet qui les renvoie.

» De deux corps voisins, le plus brillant & le plus
 » lumineux prête ses nuances à l'autre, sans en
 » rien emprunter; telle la clarté d'un flambeau com-
 » munique sa lueur rougeâtre au corps qu'elle éclaire,
 » sans participer du ton du corps éclairé.

» Sans le secours des *reflets*, dit encore le même
 » artiste, on ne sauroit produire la rondeur des corps,
 » ni éviter de répandre de la dureté dans un tableau:
 » les objets auroient alors quelque chose de mat &
 » de terne qui déplaît même quand on le trouve
 » dans la nature, parce qu'alors, dénuée de graces,
 » elle paroît triste & lourde. L'art des *reflets* n'étant
 » autre chose que celui d'employer avec succès les
 » réverbérations & les couleurs rompues que les autres
 » corps empruntent les uns des autres, il en naît le
 » lumineux & l'harmonie du tableau. Soit que les
 » objets se mirent réciproquement sur leurs surfaces,
 » soit qu'il se fasse entr'eux une communication mu-
 » tuelle des rayons du jour qu'ils se réfléchissent, il
 » en résulte l'accord & l'éclat sans lesquels l'art ne
 » sauroit parvenir à l'illusion.

M. Cochin remarque qu'il a été un temps où l'on
 ne faisoit pas assez d'attention au jeu des lumières de
reflet: » mais peut-être depuis, ajoute-t-il, les a-t-on
 » trop observées, ce qui peut produire des tableaux
 » foibles. C'est même un des défauts à la mode; &
 » nous appercevons souvent, chez les jeunes gens
 » surtout, des *reflets* aussi brillans & aussi beaux

» de couleur que les demi-teintes ; c'est une manière
 » qu'ils prennent les uns des autres , & qu'ils appel-
 » lent beauté de coloris : mais cela ne se voit pas
 » dans la nature , & particulièrement lorsqu'elle est
 » vue de la distance qu'on suppose toujours à son
 » tableau. Toute lumière renvoyée par un objet a
 » perdu la plus grande partie de son éclat ; aussi elle
 » ne peut produire des tons ni aussi beaux , ni aussi
 » lumineux que la lumière directe ».

Cette théorie est vraie , & n'est pas contrariée
 par les ouvrages de Rubens , quoiqu'il ait donné aux
reflets la plus grande clarté dont ils soient susceptibles.
 Il a porté au plus haut degré la magie des ombres
 reflétées , largement étendues , & contrastées avec les
 bruns les plus vigoureux.

REFLET des objets qui se mirent dans l'eau. Ce sujet
 sera traité dans le dictionnaire de pratique.

REFRACTION (sust. fem.) Rupture apparente
 que semble éprouver un objet en passant d'un milieu
 plus rare dans un autre plus dense , comme de l'air
 dans l'eau ; car il n'y a que cette sorte de *réfraction*
 qui intéresse les peintres. Tout le monde a aperçu
 qu'un bâton parfaitement droit , que l'on plonge en
 partie dans l'eau , paroît se briser , & que si la partie
 qui reste hors de l'eau est perpendiculaire , celle
 qui est dans l'eau semble prendre une direction
 oblique.

» Lorsque nous regardons un bâton , une pierre ,
 » ou quelque'autre chose qui est effectivement dans
 » l'eau , dit Félibien , tous ces corps paroissent à la

» vue autrement qu'ils ne sont en effet. C'est ainsi que
 » nous voyons au fond d'un vase rempli d'eau, une
 » pièce de monnoie que nous ne pouvions voir au-
 » paravant; que la jambe d'un homme qui n'est qu'à
 » moitié dans l'eau, nous paroît rompue & plus grosse
 » qu'elle ne l'est, & que ce qui est au fond de
 « l'eau nous paroît plus proche. Mais si les corps pa-
 » roissent plus gros dans l'eau, les couleurs en même
 » temps s'affoiblissent & diminuent à la vuë. Cependant
 » il faut avoir égard à la nature des eaux & à leur
 » quantité ou profondeur: car si l'eau est fort claire,
 » comme celle des fontaines, & qu'elle ne soit pas
 » profonde, alors il est certain que la grosseur dans
 » les apparences des corps qui sont dans l'eau, ne sera
 » presque pas plus forte que si l'on voyoit ces mêmes
 » corps hors de l'eau, parce que la densité ou épais-
 » seur d'une eau très-claire, quand il n'y a pas de
 » profondeur, ne fait guère plus de changement aux
 » corps qui en sont environnés, que la densité de
 » l'air: au moins cette différence n'est pas sensible
 » à la vue ».

REHAUSSER (v. act.) C'est frapper, sur des parties lumineuses, des touches plus lumineuses encore.

REHAUT (subst. masc.) Quoique la lumière s'étende largement sur un objet, il y a cependant quelques parties de cet objet sur lesquelles elle frappe avec encore plus de vivacité: ce sont les touches claires, par lesquelles le peintre relève ces parties & les rend plus brillantes, qu'on appelle des *rehauts*. C'est par la nécessité d'ajouter au piquant des clairs,

que de grands coloristes, & entr'autres Rubens, ont chargé de couleur les lumières de leurs tableaux, tandis qu'ils ne faisoient, pour ainsi dire, que laver les ombres, & que, dans les bruns, ils tiroient même parti de l'impression.

RELEVER (v. act.) Comme ce sont les parties lumineuses, qui donnent surtout du relief aux objets, on ne se sert du mot *relever* qu'en parlant des parties claires d'un dessin ou d'un tableau. On peut dire : « ces jours, ces lumières ont besoin d'être *relevés* : » il faut *relever* ces masses de lumière ». On dit aussi, « un dessin *relevé* de blanc ». En parlant des masses obscures, on dit au contraire, *éteindre*, *affourdir*, *rendre sourdes*.

RENDRE (v. act.) La signification qu'a ce mot dans le langage de la peinture, ne laisse pas appercevoir au premier moment sa liaison avec le sens le plus ordinaire; mais elle est sensible, dès qu'on y réfléchit. *Rendre* dans la langue générale, veut dire *restituer* : *rendre* lorsqu'il s'agit de dessiner, ou de peindre, signifie *représenter exactement*. On pourroit penser que ce qu'il y a de figuré dans ce terme appliqué aux arts, est emprunté de l'effet du miroir, auquel il semble qu'on confie ou qu'on donne les objets qu'on lui présente, dans l'intention qu'il les *rende* par la représentation.

Au reste, on doit penser que le sens figuré de ce mot à toujours rapport à une sorte de restitution.

En effet si l'on dit d'un homme qu'il *rend* bien un fait dont il a été témoin, on entend qu'il restitue

exactement ce qui lui a été confié par l'organe de la vue. *Cet acteur rend bien son rôle*, veut dire qu'il restitue comme il le doit, ce qui a été confié à sa mémoire & à son intelligence. Enfin on dit d'une cloche ou d'un instrument de musique qu'il *rend un beau son*, c'est-à-dire, le son dont l'art des dimensions & l'habileté de l'ouvrier l'a rendu dépositaire, ou si l'on parle de celui qui en fait usage, on entend qu'il *rend le beau son* qu'on exige de son habileté.

Par un sens plus particulièrement adapté à la peinture, on dit aussi, *cet objet est rendu*; on veut dire qu'il est rendu par l'habileté de l'artiste aussi parfaitement qu'on l'exige : & cette acception rentre dans celle dont j'ai parlé.

Lors donc qu'un artiste peint, lorsqu'il imite, il se charge en quelque façon d'une dette; il contracte l'obligation de satisfaire les yeux, l'esprit & la raison de ceux à qui il destine ses ouvrages. Que de débiteurs peu exacts à rendre ce qu'on exige d'eux!

(Article de M. Watelet.)

REPENTIR (subst. masc.) Ce terme est un de ceux qui, applicables à l'art, ne sont employés cependant que par les peintres. Son usage est d'exprimer quelque changement visible qu'un auteur a fait dans son tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, & qu'il s'est repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, *poussé* au bout d'un certain temps, ou, pour parler en d'autres termes, que la première couleur qui exprimait cet objet, venant à percer au travers de la seconde couleur dont

elle a été couverte , se laisse appercevoir par les yeux exercés : en ce cas là on dit, *c'est un repentir, voici un repentir &c.*

Pour indiquer à nos lecteurs des exemples très-connus de ce qu'on appelle un *repentir*, nous citerons deux ouvrages très-distingués de Restout père de l'artiste qui existe aujourd'hui. L'un dans le tableau de l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris, représentant la Piscine miraculeuse; l'autre, dans la mort de Saint-François placé à Rouen chez les Capucins, & l'un des meilleurs ouvrages de ce maître. Ces *repentirs* consistent en des bras d'anges qui se trouvent dans le haut de ces tableaux, & qui s'aperçoivent encore sous les nuages dont cependant ils sont recouverts.

(Article de M. ROBIN.)

REPETITION (subst. fem.) On recommande aux artistes d'éviter la *répétition*, des mêmes attitudes, des même gestes, des mêmes mouvements. C'est leur recommander d'imiter la nature; elle est si variée que, dans un grand nombre de personnes, elle en montrera rarement deux qui, dans un même instant, soient dans une position semblable d'aucune de leurs parties. Elle porte à cet égard, comme à tous les autres, la diversité au point de faire le désespoir de l'art.

» Il est cependant quelquefois, dit Dandré Bardon,
 » d'élégantes *répétitions* de gestes, de mouvemens, de
 » regards, qui produisent des effets merveilleux,
 » quand elles sont adaptées à des personnages qui ont
 » une même intention, un même intérêt, & qui

» sont agités de la même passion. C'est ainsi que
 » Raphaël a représenté , dans son *Héliodore* , un
 » groupe de plusieurs femmes qui , par des démonstra-
 » tions uniformes , tendent à l'expression d'un même
 » sentiment. C'est dans la même vue que le Poussin
 » a retracé deux Israélites dans une même attitude,
 » cueillant l'un & l'autre la manne avec la même
 » avidité ».

REPOS. (subst. masc.) *Repos* , lorsqu'on parle de peinture , désigne certaines parties de la composition d'un tableau qui semblent tranquilliser la vue.

Cette expression figurée , est tirée de l'opposition du *repos* physique avec le mouvement.

Le bruit de plusieurs objets fatigue l'oreille ; quelques momens de silence la reposent. Il en est de même de la vue , & dans les tableaux qui offrent l'image du mouvement , & rappellent quelquefois l'idée même du bruit , il est nécessaire de rappeler aussi ou de procurer effectivement du *repos* à la vue & à l'esprit.

Il faut donc que le peintre dispose dans ses compositions des *repos* , c'est-à-dire , des parties sur lesquelles les regards & l'attention se trouvent moins occupés. On appelle cela *ménager des repos*.

Ce principe , tiré de la nature , & qui appartient à son système comme besoin , est par là , tout aussi nécessaire dans les arts qui ont pour but de l'imiter.

On peut dire figurément que l'esprit & les sens , tantôt se fatiguent & tantôt se *reposent*. Le succès des arts qui se chargent , en captivant l'esprit & les sens , de les conduire à leur gré , veut donc que l'exercice

Qu'ils leur donnent, leur soit agréable & que, s'ils les fatiguent quelques momens, ils les *reposent* ensuite autant qu'il est nécessaire pour qu'ils ne soient ni excédés ni rebutés.

De là naît, par développement, la nécessité d'une proportion entre les *repos* & les occupations.

Un poëme qui seroit continuellement animé, pathétique, touchant, fatiguerait le lecteur; une composition théâtrale, où les personnages seroient dans un mouvement continuel, excéderoit le spectateur. Une musique sans cesse travaillée ou bruyante, seroit à charge & pénible à l'oreille; un tableau qu'une action compliquée occuperait tout entier & où les acteurs seroient accumulés, ne seroit pas du goût de ceux qui auroient compté sur un plaisir moins fatigant, en venant le considérer. La raison établit donc la loi des *repos* dans les arts, & la raison occupée de leurs succès, veut que les *repos* soient ménagés & gradués, s'il est possible.

Aussi, dans les poëmes & les drames qui représentent une succession d'instans, les *repos* doivent être moins prolongés en approchant du terme, surtout lorsqu'on a fait naître un désir vif d'y arriver.

Dans la peinture où il ne peut être question que d'un instant & où l'unité doit être rendue physiquement visible, les *repos* doivent être ménagés de manière à désigner aux regards leur route & à les arrêter; car les regards ont la mobilité dont manque la peinture. Dans les tableaux, l'intérêt ne peut qu'attendre & appeler; dans les ouvrages de quelques autres arts, il marche & entraîne avec lui.

Je ne suivrai pas plus loin ces rapprochemens qui

m'entraîneroient à mon tour plus loin peut-être que je ne dois aller. Je me contenterai d'ajouter que dans la peinture, les *repos* ont lieu par les masses ou par les fonds. J'entends par masses, principalement celles de clair-obscur, c'est-à-dire, des lumières harmonieuses étendues ou des ombres élargies. Par fonds, j'entends une union ou assemblage de couleurs douces, aériennes, si bien mariées & si bien fondues que le regard s'y complaît, s'y *repose*, & que les objets qui doivent leur faire opposition, en deviennent plus brillans.

C'est donc par le raisonnement qu'on apperçoit la nécessité des *repos*. C'est du raisonnement qu'on apprend à les placer, & c'est l'étude du clair-obscur & de l'harmonie qui en fournit les moyens. Le *repos* est une partie de l'art qui appartient à l'effet. On donne du *repos* à un ouvrage en étendant les masses, en éteignant des lumières trop pétillantes, en salissant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau est bien d'accord, quand il est harmonieux, il a le *repos* nécessaire. (*Article de M. WATELET.*)

REPOS. Deux principes rendent le *repos* nécessaire dans les ouvrages de l'art : l'un est l'unité d'intérêt, l'autre est l'harmonie.

Pour que la vue & l'attention du spectateur, que la partie capitale de la composition doit seule intéresser, ne soient pas distraites par les parties subordonnées, il faut que celles-ci soient & le laissent dans un état de *repos*, & que la première ait seule le droit de l'appeller & de le fixer.

Pour que l'ouvrage soit harmonieux, il ne faut pas

que des parties brillantes, dispersées çà & là, se disputent entr'elles & détruisent l'accord qui constitue un tout-ensemble.

» La vue trouve de la tranquillité & du *repos*
 » dans un tableau, dit Mengs, quand il n'y règne
 » point de confusion, & lorsqu'il y a une bonne en-
 » tente & 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»,

Mengs fait ici un seul vice de la confusion & du manque de *repos* : mais quoiqu'une ordonnance confuse puisse & doive même nuire au *repos*, on applique spécialement ce mot à l'effet. Ainsi dans la langue ordinaire de l'art, le *repos* consiste dans l'accord des tons & des couleurs, & dans la distribution intelligente des lumières & des ombres. Il pourroit donc y avoir du *repos* dans un ouvrage avec de la confusion dans l'ordonnance.

C'est dans le sens que nous donnons au mot *repos*, qu'il a été employé par le poète législateur de la peinture :

*Sintque ita discreti inter se ratione colorum,
 Luminis, umbrarumque anteorsum, ut corpora clara
 Obscura umbrarum requies, spectanda relinquat.* *

Du Fresnoy, de art. graph. v. 282.

» Après de grands clairs, dit de Piles en com-

mentant ces vers, il faut de grandes ombres qu'on
» appelle des *repos*, parce que la vue seroit effecti-
» vement fatiguée, si elle étoit continuellement atti-
» rée par une continuité d'objets pétillans. Ces *repos*
» se font de deux manières, dont l'une est naturelle,
» & l'autre artificielle. La naturelle se fait par une
» étendue de clairs ou d'ombres qui suivent naturel-
» lement & nécessairement les corps solides, ou les
» masses de plusieurs figures groupées, lorsque le
» jour vient à frapper : l'artificielle consiste dans les
» corps des couleurs que le peintre donne à de cer-
» taines choses telles qu'il lui plaît, les composant de
» telle sorte qu'elles ne fassent point de tort aux objets
» qui sont auprès d'elles. Une draperie, par exemple,
» que l'on aura fait jaune ou rouge en certain en-
» droit, pourra être dans un autre de couleur brune,
» & y conviendra mieux pour produire l'effet que
» l'on demande. On doit prendre occasion, autant
» qu'il est possible, de se servir de la première ma-
» nière, & de trouver les *repos* dont nous parlons
» par le clair ou par l'ombre qui accompagnent na-
» turellement les corps solides : mais comme les
» sujets que l'on traite ne sont pas toujours favora-
» bles pour disposer des figures ainsi qu'on le vou-
» droit bien, on peut, en ce cas, prendre son avan-
» tage par le corps des couleurs, & mettre, dans les
» endroits qui doivent être obscurs, des draperies
» ou d'autres objets que l'on peut supposer être na-
» turellement bruns ou fâles, lesquels vous feront le
» même effet, & vous donneront les mêmes *repos* que
» les ombres qui n'ont pu être causées par la dispo-
» sition des objets.

Ce seroit un grand vice, tant contre le *repos* que contre la vérité, d'employer deux jours égaux : c'en seroit un encore d'employer deux couleurs égales, soit qu'elles fussent tendres ou fières. Il doit toujours y avoir une couleur principale qui domine sensiblement toutes les autres. (L)

REPOUSSOIR (subst. masc.) On a vu longtemps les peintres affecter de placer sur le premier plan, & sur les bords de leurs tableaux, des masses d'ombres obscures qu'on appelloit des *repoussoirs*, comme si l'on eût voulu faire sentir, dit Dandré Bardon, qu'elles n'étoient que des ressources maniérées démenties par la nature. On leur avoit donné ce nom, qui commençoit à faire partie de la langue de l'art, parce qu'on les croyoit nécessaires pour *repousser* les objets des autres plans. Sans doute la peinture a ses illusions ; mais elles ne doivent pas aller jusqu'à contrarier la nature, & elles ne sont permises que pour rendre le mensonge de l'art plus ressemblant à la vérité. Dans le temps de cette mode, les connoisseurs, c'est-à-dire, les hommes qui tâchent d'écouter ce que disent les artistes, pour se faire un jargon qui annonce des connoissances, ne manquoient pas d'approuver les *repoussoirs*, & se moquoient des bonnes gens qui demandoient pourquoi les peintres mettoient des figures de Nègres dans les coins de leurs tableaux. C'étoit cependant ces bonnes gens qui avoient raison ; les artistes étoient égarés par une fausse pratique, & les connoisseurs égarés par les artistes, ne savoient ce qu'ils disoient ; ce qui n'est pas rare aux connoisseurs dans tous les genres.

Tout homme peut s'affirmer par ses propres yeux que les ombres ne sont pas tout à fait obscures : elles sont éclairées par des particules de lumière dont l'air est chargé; elles le sont par des lumières de reflet, & ne paroissent sombres que par comparaison avec des parties plus lumineuses. Elles deviennent même claires, si l'on cache ces parties. Plus on est près des objets ombrés, & moins ils sont obscurs, parce que les rayons qui apportent dans l'œil l'image de ces objets ont eu moins de chemin à parcourir, & parce qu'il se trouve entre l'œil & ces objets une moindre quantité de lumière dont l'œil soit ébloui. Pour que le tableau soit une représentation de la nature il faut qu'on y distingue nettement, même dans l'ombre, les objets des premiers plans, & que le peintre ne prête pas à la lumière du jour un effet qui ne peut convenir qu'à celle de la lune. Un homme qui se trouve dans la rue du côté éclairé par le soleil, voit très-distinctement tous les objets qui sont de l'autre côté dans l'ombre.

Comme les modes passées peuvent renaître, quelque absurdes qu'elles soient, il est bon de s'opposer au retour de celle des *repoussoirs*. Nous croyons donc qu'il n'est pas inutile de rapporter ici, du moins en substance, ce que M. Cochin a écrit contre cette convention ridicule. Il n'a fait, comme il l'avoue lui-même, que répéter ce qu'il avoit appris de l'Argillière, savant élève d'une école coloriste.

Il pose pour principe que, *les ombres les plus fortes en obscurité ne doivent pas être sur les devants du tableau; qu'au contraire les ombres des objets qui sont sur ce premier plan doivent être tendres & reflé-*

tées, & que les ombres les plus fortes & les plus obscures doivent être aux objets qui sont sur le second plan.

Il avertit que, dans cette règle, il fait abstraction des couleurs particulières de chaque objet, & qu'en disant qu'une ombre est plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle soit plus forte de couleur, mais seulement plus forte d'obscurité.

Il donne, pour démonstration de son principe, l'exemple d'une muraille fuyante, ombrée dans toute sa longueur, & portant aussi, dans toute sa longueur, une ombre sur le terrain : il affirme, ce qui s'accorde avec la vérité dont chacun peut juger par soi-même, que ces ombres, en s'éloignant jusqu'à une assez grande distance, augmentent sensiblement d'obscurité. On peut faire la même démonstration dans une allée d'arbres, ou dans une galerie ornée de statues qu'il faut alors regarder en se plaçant de manière que la première se détache sur la seconde & ainsi de suite. Des rangs de colonnes successives offrent le même phénomène : l'ombre de la première se détache en clair sur l'ombre de la seconde ; celle-ci est plus tendre que celle de la troisième, & ainsi de toutes les autres, jusqu'à une distance assez grande ; alors à cette gradation succède une dégradation semblable, c'est-à-dire que les ombres s'affoiblissent en s'éloignant.

Il faut observer que des personnes prévenues du principe contraire pourroient ne pas appercevoir bien sensiblement cet effet & en nier l'existence, si on vouloit le leur démontrer sur des objets qui eussent peu de distance entr'eux. On doit donc choisir, pour

cette démonstration , des vues d'une assez grande étendue.

Ajoutez que des personnes qui auroient la vue trop courte ne seroient pas propres à recevoir cette démonstration. L'ombre la plus forte pour eux seroit à une distance si voisine , qu'elles n'appercevroient pas sensiblement la dégradation qui se trouveroit entre cette ombre & celle d'un objet plus prochain. M. Cochin, pour les convaincre , entre dans des détails sur le mécanisme de la lumière.

» 1° Nous ne voyons , dit-il , la couleur & la
 » forme des objets de la nature , que par la réflexion
 » de la lumière qui les frappe , qui se refléchit , &
 » qui vient en peindre une image au fond de nos
 » yeux. Ainsi , dans la privation de toute lumière ,
 » quoique les objets existent autour de nous , nous
 » ne les voyons point ; & ce ne peut être que parce
 » qu'ils ne nous renvoient point de rayons de lu-
 » mière qui nous les peignent.

» 2° C'est la plus ou moins grande quantité de
 » ces rayons , & la force plus ou moins grande avec
 » laquelle ils frappent nos yeux , qui produit en nous
 » la sensation de lumière plus ou moins vive. Ainsi
 » la diminution de la lumière détruit la netteté &
 » l'éclat des images qu'elle peint à nos yeux.

» 3° L'action des rayons de la lumière s'affoiblit
 » par la distance qu'elle a à parcourir. Un flambeau ,
 » à une distance très-éloignée , ne nous paroît pas
 » aussi brillant que lorsqu'il est proche.

» 4° La lumière perd considérablement de sa force ,
 » à chaque fois qu'elle se refléchit ; ce qui fait que ,
 » quoique nous voyons très-distinctement une lumière

» très-éloignée de nous, nous ne voyons pas néan-
 » moins les objets qu'elle éclaire autour d'elle, parce
 » que les rayons de lumière que ces objets réflé-
 » chissent ne peuvent point arriver jusqu'à nous, ou
 » ils y arrivent si foibles, qu'ils ne peuvent affecter
 » nos yeux d'une manière qui nous soit sensible. Or
 » ce qui est vrai d'une lumière telle que celle d'un
 » flambeau, est également vrai de celle du soleil,
 » quoique dans une proportion différente.

» On peut, continue M. Cochin, comparer l'action
 » de la lumière au mouvement d'une balle de billard
 » qui, étant poussée, va frapper une bande, qui la
 » renvoie contre une autre, d'où elle est encore
 » renvoyée contre une troisième. Chaque fois qu'elle
 » est renvoyée par quelque bande, elle perd de sa
 » force, tant qu'enfin elle s'arrête d'elle-même quoi-
 » qu'elle n'ait pas parcouru, à beaucoup près, un
 » chemin aussi long qu'elle auroit fait, si elle n'a-
 » voit rencontré aucun obstacle. La réflexion de la
 » lumière a cependant cette différence, qu'un seul
 » rayon de lumière, quelque délié qu'on le suppose,
 » doit être regardé comme une gerbe de rayons qui,
 » en se réfléchissant, sont renvoyés à la ronde ».

Ici M. Cochin reprend l'exemple de la muraille,
 qu'il a déjà employé. Le terrain sur lequel elle s'élève
 réfléchit, en tous sens, des rayons dont une partie
 vient le peindre à nos yeux sous une image vive &
 brillante, parce qu'ils n'ont souffert qu'une première
 réflexion. Une autre partie de ces rayons frappe la
 muraille & l'éclaire de ce qu'on appelle lumière de
réflet. Ces rayons réfléchis une fois contre la muraille,
 en rejaillissent, & viennent la peindre à nos yeux,

fans quoi nous la verrions parfaitement obscure. Comme ces rayons ont subi deux réflexions, la première du terrain sur la muraille, la seconde de la muraille à nos yeux, ils se sont affoiblis : d'où il arrive que nous voyons la muraille plus obscure que le terrain, dont l'image est parvenue à nos yeux par une seule réflexion.

Une partie des rayons qui sont réfléchis par la muraille, tombe sur le terrain ombré, & n'apporte à nos yeux l'image de ce terrain que par une troisième réflexion : ainsi ce terrain nous paroît plus obscur que la muraille dont l'image nous est venue par une seconde réflexion. Tel est le principe physique de cette règle du clair-obscur que *l'ombre portée est toujours plus forte que l'ombre du corps qui la porte.*

L'ombre de la muraille, & celle qu'elle porte sur le terrain, ne recevant qu'une lumière réfléchie deux ou trois fois, parviendroit à nos yeux encore plus obscure s'il ne s'y joignoit pas une lumière qui nage dans toute la masse de l'air, & qui nous arrive par une première réflexion.

Mais puisque la lumière s'affoiblit par la distance qu'elle parcourt, les rayons qui viennent des parties de la muraille les moins éloignées de l'œil, ont plus de force que ceux qui viennent des parties plus distantes; car les rayons qui apportent dans nos yeux l'image de ces parties, tant ceux qui ont été réfléchis par le terrain, que ceux dont l'air est impregné, ont subi un plus grand affoiblissement dans la route plus longue qu'ils ont parcourue. Ainsi les objets ombrés qui sont loin de nos yeux, y sont peints très

obscurs, par masses, & sans aucun reflet, & par conséquent plus noirs que les objets moins éloignés.

Il semble qu'on devroit inférer de ce principe, que les ombres augmentant de force en proportion de leur éloignement; celles qui sont les plus voisines de l'horizon sont en même temps les plus obscures. Il arrive cependant, au contraire, que les objets très-éloignés n'ont que des ombres très-foibles, parce qu'elles sont exténuées par la masse épaisse de toutes les vapeurs qui sont entre ces objets & nos yeux.

Il est donc certain qu'il est un point jusqu'où les ombres vont toujours croissant d'obscurité, & après lequel elles diminuent toujours de force. On ne peut fixer ce point qui varie suivant la quantité de vapeurs dont l'air est chargé. Il est fort éloigné lorsque l'air est très-pur, comme dans les beaux jours d'été; il se rapproche considérablement quand l'air est plus vaporeux, comme il arrive même dans de fort beaux jours d'automne.

On ne peut contester au peintre le droit de choisir, pour éclairer son tableau, un air très-pur ou un air nébuleux: mais il est rigoureusement obligé de rendre la sorte de jour dont il a fait choix avec toutes les circonstances qui l'accompagnent. S'il suppose l'air chargé de vapeurs, il doit représenter les objets du fond, même peu éloignés, comme au travers d'une espèce de brouillard; s'il les peint distincts & formés, qu'il se soumette à la loi inviolable que suit la lumière dans les jours sereins. D'ailleurs comment imaginer d'épaisses vapeurs entre des groupes qu'on ne suppose le plus souvent éloignés les uns des autres que de cinq à six pieds?

Il se présente des circonstances dans lesquelles les effets de la nature ne s'accordent pas avec les principes que l'on vient d'établir. » si par exemple, on » considère un berceau d'arbres, ou l'intérieur d'un » bâtiment voisin & ombré, dans lequel la lumière » qui vient de tout le ciel ne puisse entrer, & qu'a- » près cette partie ombrée & prochaine, il se trouve » un plan vuide qui reçoit une grande lumière, » alors ces ombres voisines paroîtront les plus fortes, » & sembleront même plus obscures qu'elles ne le » sont en effet, & les ombres des objets qui sont au » de là du plan lumineux se montreront plus foibles, » quoiqu'elles ne soient pas éloignées ». C'est que la quantité de rayons renvoyés par le plan vivement éclairé nous éblouit, & qu'une impulsion violente en détruit une plus foible.

M. Cochin suppose encore le spectateur placé dans une chambre à l'endroit le plus éloigné de la fenêtre. « S'il considère de là, dit-il, les ombres reflées » qui sont plus près de la fenêtre, il arrive que ces » ombres, qui sont plus éloignées de lui, sont plus » reflétées que les autres; mais c'est parce que la lu- » mière ne parvient pas également jusqu'au fond de » la chambre; elle est plus forte près de la fenêtre, » & les reflets qu'elle envoie sont plus clairs aux » endroits où elle a plus de force ». Mais si l'on se place de manière qu'on ait la fenêtre de côté, on verra reparaître l'effet des devans plus reflétés que les fonds.

Il se trouve quelquefois, mais rarement, dans les objets du premier plan, des ombres, ou plutôt des touches, qui ont plus de force que les ombres éloï-

gnées. Ce sont des effets qu'on peut se procurer quand ils semblent nécessaires ; mais il faut observer que ces touches ne se trouvent que dans des enfoncemens qui ne peuvent recevoir ni la lumière immédiate du ciel, ni celle que reflètent les objets environnans.

» Dans tout ce que j'ai dit, ajoute M. Cochin, j'ai
 » fait abstraction de toutes les couleurs locales, & j'ai
 » considéré tous les objets de la nature comme s'ils
 » n'en avoient qu'une seule, parce qu'il y a quantité
 » de cas particuliers qui résultent de la différence des
 » couleurs, quoiqu'ils soient cependant toujours sou-
 » mis à la loi générale ; seulement elle est moins sen-
 » sible alors. Les couleurs les plus claires réfléchissent
 » plus de rayons, & les couleurs brunes en réfléchis-
 » sent d'autant moins qu'elles sont plus foncées. Si les
 » couleurs brunes se trouvent sur le second plan du
 » tableau, leurs ombres seront encore plus obscures
 » qu'elles ne le seroient ; ainsi l'effet dont je parle
 » des ombres éloignées plus fortes en deviendra
 » encore plus sensible. Si au contraire les couleurs
 » les plus brunes sont sur le devant du tableau, &
 » que les objets qui sont sur le second plan soient
 » de couleurs claires, alors il arrivera que les om-
 » bres les plus fortes du tableau seront sur le devant,
 » par cette raison de la diversité des couleurs : mais
 » le principe subsiste également. Les couleurs locales
 » claires, qui sont sur le second plan, auront toujours
 » des ombres plus obscures qu'elles n'en auroient eu,
 » si elles se fussent trouvées sur le devant, & les
 » couleurs brunes, qui sont sur le devant, auront
 » des ombres plus reflétées qu'elles n'en auroient eu,
 » si elles se fussent trouvées sur un plan plus éloigné ».

M. Cochin n'auroit pas besoin de chercher dans les ouvrages de l'art des exemples pour autoriser une théorie démontrée dans la nature : il l'appuye cependant sur la pratique constante de Paul Véronèse. « Dans » tous les tableaux, dit-il, que j'ai vus de ce maître » à Venise, j'ai toujours remarqué que les groupes » du devant du tableau sont traités de reflet. Les tou- » ches même qui s'y trouvent sont plus foibles que » les ombres des groupes qui sont sur le second plan. » Le Guide a suivi cette règle dans plusieurs de ses » tableaux ; je ne dirai pas dans tous, car je ne les » ai pas tous examinés dans cette idée ».

Notre artiste entre dans le détail des avantages que doit procurer à l'art l'observation de ce principe. La plus grande force des ombres étant rejetée sur un plan plus reculé, donnera plus d'étendue à la perspective aérienne, puisque l'on comptera plusieurs plans avant d'arriver à l'ombre la plus forte, & qu'ensuite il restera un grand nombre de plans de dégradation, au lieu que dans la pratique contraire, on passe à la dégradation en partant du premier plan. D'ailleurs l'œil n'aura pas l'embarras de tous ces trous de noir, de toutes ces touches qui troublent le repos, parce que les ombres les plus fortes étant éloignées, offriront des bruns en grandes masses & sans touches, & que les reflets rendront celles du devant médiocrement sensibles. Enfin on évitera de faire des tableaux noirs, & cependant on pourra les faire vigoureux.

Et il ne faut pas craindre que les premiers plans du tableau ne se tirent pas assez en avant : car il n'est pas ici question des couleurs particulières de chaque objet. Quoique les ombres soient tendres, ces

couleurs peuvent n'être point foibles : elles auront au contraire d'autant plus de vivacité qu'elles seront plus voisines de l'œil.

Il n'en est pas de même quand on est réduit au noir & au blanc, comme dans la gravure : on est quelquefois obligé de tirer les premiers plans de dessus leurs fonds par quelques touches ou quelques contours. Mais cet inconvénient de la gravure, & du *monochrome* en général, ne peut empêcher la peinture de mettre à profit tous ses avantages.

(*Article extrait des œuvres de M. COCHIN*).

RÉSOLU (adj.) RÉOLUTION (subst fem.) La *résolution* dans l'art est, comme dans tout, une qualité contraire à l'indécision. Elle s'applique le plus ordinairement aux effets du clair-obscur, à l'expression des formes, au choix des attitudes, & enfin au mécanisme de l'art.

Par rapport au choix des lumières & des ombres dans un tableau, dans une estampe, & dans un dessin, ce qui est résolu répond au *partito* des Italiens. Nous rendons aussi ce mot en françois par *parti* ; un ouvrage d'un grand, d'un beau *parti*, offre une signification à peu-près égale avec le mot résolu.

Un ouvrage d'un effet *résolu* est celui dont les masses fièrement exprimées accusent, d'une manière bien décidée, celles qui sont brunes & celles qui sont claires. Le Caravage, le Titien, surtout dans son beau tableau de l'Eglise Saint-Jean à Venise, Lahire dans celui où Saint-Paul est renversé, le Tintoret, Jouvenet, dans presque tous leurs ouvrages, offrent des exemples remarquables de la *résolution* dans les effets.

Les grands dessinateurs ont presque tous été *résolus* dans le choix des attitudes, & dans la manière de rendre les *contours*. Mais les modèles les plus frappans de la *résolution* des formes, sont les ouvrages distingués des sculpteurs antiques. Parmi la multitude de leurs chefs-d'œuvre, il faut citer *l'Hercule Farnese*, *l'Hercule Commode*, le jeune *Faune*, *l'Antinoüs* & surtout les *Lutteurs* & le *Gladiateur* dont la vue seule inspire le goût de la *résolution*.

Quant à ce qui caractérise un pinceau *résolu*, c'est celui qui, partant d'une main décidée, d'un jugement prompt, d'un caractère ardent, exprime avec fermeté tout ce qu'un homme savant aura conçu. Mais ce qu'on appelle ici un pinceau *résolu* n'est jamais la suite de la recherche d'un auteur : la touche part involontairement de son pinceau comme de son esprit.

Nous avons démontré dans le mot *pinceau* que si la fermeté ou la *résolution* de la touche étoit l'effet d'une convention d'école, ou de la seule adresse de la main, plutôt que le résultat du savoir, cette sorte de mérite dégénéroit alors en manière affectée, & n'étoit pas digne de l'estime de l'homme instruit.

Les peintres qu'on peut citer pour la *résolution* de pinceau sont en grand nombre, parce que, si l'on en excepte les manières très-fondues, le savoir a ordinairement une expression vive & résolue. Les plus remarquables dans les différentes écoles & dans les différens genres, sont le Giorgion, Tempesta, le Caravage, Ribera, Velasquez, Carle du Jardin, Jean Méele, Lahyre & Jouvenet. Nous ferons remarquer que les artistes *résolus* dans leur exécution, le sont aussi dans les autres parties de l'art, parce que ce

talent part de la même trempe d'esprit & de goût qui produit des succès de même sorte dans l'effet & dans le dessin. (*Article de M. ROBIN*).

RESSEMBLANCE (subst. fem.) Plusieurs figures dans un même ouvrage, ne doivent pas se ressembler. Il ne suffit pas que les traits du visage ne soient pas ressemblans; il faut marquer une diversité sensible dans toutes les parties, sans quoi l'art témoigneroit son impuissance à lutter contre la richesse & la variété de la nature. Il seroit aussi difficile de trouver dans la nature deux personnes qui eussent la même conformation, les mêmes habitudes corporelles, le même geste, le même maintien, que d'en trouver deux qui eussent le même visage. Les artistes ne pécheroient jamais contre cette diversité, s'ils étoient précis, & s'ils changeroient de modèle à chaque figure. Un maître peut leur servir d'exemple à cet égard, & c'est encore ce même Raphaël qu'on peut leur offrir pour exemple dans tant d'autres parties.

Quand, dans une suite de tableaux du même maître, le même personnage doit se reproduire, il est de la convenance qu'il se ressemble toujours à lui-même, & qu'on observe seulement dans les différentes représentations de ce personnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui représenteroit les aventures d'Ulysse, Ulysse devroit toujours être reconnu, excepté quand ses traits ont été changés par Minerve.

Il y a des peintres qui répètent toujours la même tête, ou du moins des têtes toujours ressemblantes entr'elles dans tous leurs tableaux : il semble qu'ils ne

peignent que l'histoire d'une seule famille. C'est publier leur négligence à varier leurs modèles, ou, plus souvent encore, c'est apprendre au public qu'ils n'en consultent aucun. (L)

RESSENTI, (adject.) On dit, *ce modèle a des formes ressenties ; le dessin d'Annibal Carrache est senti, &c.*

La signification de cet adjectif est fort circonscrite, & n'est guere applicable que dans les exemples que nous venons de donner. Nous n'avons donc qu'à expliquer quel est le vrai caractère des ouvrages de l'art, ou des corps naturels auxquels on peut donner l'épithète *ressenti*.

Les entrelacemens & les liaisons qui existent entre les organes du mouvement, & la peau qui les recouvre, sont les causes de l'erreur des yeux peu exercés à les considérer.

Ainsi quand un jeune élève commence à copier le corps humain, il n'apperçoit pas les impressions musculaires. Les contours extérieurs qu'il voudroit imiter lui paroissent dénués de formes, & le trait de son dessin est conforme à cette première manière de voir la nature. A peine les plus gros muscles y sont-ils indiqués.

Cependant à mesure qu'il s'exerce soit d'après nature, soit d'après les statues antiques, il prend l'habitude de comparer les formes entr'elles & il les fait sentir dans son ouvrage.

Si ensuite devenu homme, il a un esprit ardent, il s'échauffe aisément dans l'étude de ses modèles, & s'il a bien étudié les proportions, les mouvemens &

les places des muscles, il les rend avec sentiment, il prononce toutes les formes avec énergie, & produit ce qu'on appelle un dessin *ressenti*.

On reconnoît ce genre de mérite dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabrese, de Jouvenet & de beaucoup d'autres.

La nature montre partout des formes, mais elles ne sont pas toujours *ressenties*. Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée & d'une profession délicate, n'offrent que des muscles doux, & des transitions fines; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui sont nés robustes, montrent un contour *ressenti*; on remarque même que les membres les plus spécialement chargés du genre de travail auxquels les hommes s'occupent, ont les formes musculaires les plus *ressenties*.

Les observateurs judicieux de la nature, ceux qui ont cru devoir la représenter avec les variétés dont elle est susceptible, nous ont montré que l'on ne devoit pas exclusivement affecter les formes *ressenties*; & c'est avec raison qu'un dessinateur universellement *ressenti* doit être regardé comme un artiste *maniéré*.

Les chefs-d'œuvres de l'antique sont des exemples fort sensibles de la diversité que l'art peut employer pour exprimer les natures diverses. C'est ainsi que l'Hercule Farnese, les Lutteurs ont des formes *ressenties*; qu'elles sont au contraire douces & fines dans l'Antinoüs, & l'Apollon du Belvédère; enfin qu'elles ont des transitions presque imperceptibles dans la Vénus & dans l'Hermaphrodite.

Raphaël est peut-être le seul peintre à citer pour la précision & la variété des formes à adopter dans les

différentes figures : il s'est presque toujours montré le maître de subordonner la nature aux sujets, & il la dessinait tantôt fine, tantôt *ressentie*, selon l'espèce d'objets qu'il avoit à présenter aux yeux. (*Article de M. ROBIN.*)

RESSORT, (subst. masc.) Ce mot, qui appartient à la physique & à la mécanique, est quelquefois employé métaphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une composition pittoresque. On dit qu'une composition a du *ressort* pour signifier qu'elle a de l'action : si elle est froide & sans vie, on dit qu'elle manque de *ressort*. On soupçonne que les peintres de l'antiquité n'ont pas connu le *ressort* de la grande machine pittoresque, & je le crois : mais je crois aussi qu'ils ont connu au plus haut degré des parties de l'art encore supérieures, telles que la beauté, le caractère & l'expression. Comme il est vraisemblable qu'ils ont traité rarement des sujets propres à la grande machine, & qui exigeassent un grand *ressort*, on ne peut guère leur reprocher d'avoir peu connu une partie de l'art qui ne convenoit point aux sujets qu'ils se plaisoient à choisir.

Ces idées de grand mouvement, de *ressort*, de grande machine, qui sont entrées dans la tête des modernes, ont fait à l'art plus de tort qu'on ne pense : de là sont venus les mouvemens exagérés, les imaginations folles, les expressions outrées, les compositions tourmentées. Tous les artistes ont voulu se distinguer par la chaleur, & ceux que la nature avoit destinés à la sagesse, se piquant de répandre à froid beaucoup de mouvement dans leurs ouvrages,

n'ont fait qu'augmenter le troupeau servile des imitations. *Imitatores servum pecus*. Il y auroit bien peu d'hommes qui cultivassent les arts sans succès, si chacun savoit connoître & choisir le genre qui lui convient.

La plus froide sagesse peut mériter & obtenir des applaudissemens, & la folie elle-même ne manque pas d'agrémens quand elle n'est pas déplacée. *Dulce est insanire in loco*. Je ne crois pas que Michel-Ange, Raphaël, le Dominiquin, aient connu les mots de *ressort* & de grande machine, comme termes de leur art; quoique le premier eût dans l'ame un terrible *ressort*, & que tous aient traité ce qu'on appelle des sujets de grande machine. Ces expressions sont nées avec les *machinisti*, les *pittori di machine*, les Corrone, les Solimene, les Corrado &c.

Il semble que, dès le quinzième siècle, Léon Alberti ait prévu le règne des *peintres machinistes*. « Je » blâme assurément, dit-il, les peintres qui, pour paroître fertiles, & pour ne pas laisser d'espace vuide » dans leurs ouvrages, ne suivent aucune règle dans » leurs compositions, & placent tout au hasard & » sans ordre, de sorte que leurs productions ne présentent aucun sujet déterminé & ne sont qu'un tumulte confus; tandis que celui qui veut mettre de » la dignité dans l'histoire, doit chercher surtout la » simplicité. En effet, comme un prince montre de » la majesté en exprimant ses volontés en peu de » paroles, mais avec assez d'autorité pour que ses ordres soient remplis, de même un tableau d'histoire » augmente en dignité quand il n'offre que le nombre requis de figures, & cette variété limitée lui » donna

» donne de la grace. Je hais la solitude dans les sujets
 » d'histoire ; mais je suis loin aussi d'approuver cette
 » abondance qui nuit à la dignité ; & j'aime beau-
 » coup mieux trouver dans ces sortes de tableaux ce
 » que je vois observé par les poëtes tragiques &
 » comiques, qui, pour représenter leur sujet, n'em-
 » ploient que le moins de personnages qu'il leur est
 » possible ». (L)

RETOUCHER , (v. act.) RETOUCHE (subst. fem.) J'expliquerai bientôt ce que signifie dans la peinture le mot *rouche*. Les mots dont il est question dans cet article , ne sembleroient en être qu'une réduction ; mais ils ont une signification plus générale & différente à quelques égards. La *touche*, comme je le dirai , est un signe d'expression. La *retouche* & *retoucher* expriment le soin que se donne un peintre en travaillant à son ouvrage. Ces mots signifient encore le soin que prend un professeur ou un maître à corriger les ouvrages ou les études de ses élèves ; enfin on dit d'un homme habile ou ignorant, qui fait profession de réparer les tableaux endommagés ; qu'il les *retouche*, c'est-à-dire, qu'il place de la couleur où il en manque & quelquefois même où il n'en manque pas.

Lorsqu'un artiste modeste & convaincu de la nécessité d'atteindre à la perfection , dit : » je veux » *retoucher mon ouvrage*, j'y vois des négligences » ; il se sert de ce mot dans le sens dans lequel Boileau employoit le mot *repolir* en disant :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
 Polissez-le cent fois & le repolissez.

J'observerai, à l'occasion de ce précepte si juste en général, qu'il a cependant quelques inconvéniens lorsqu'on l'applique à la peinture. Car si quelquefois le style poli & repoli d'un écrivain fait sentir la peine qu'on y a prise, si l'on s'apperçoit même de cette peine en quelques endroits de l'auteur immortel que j'ai cité, la peinture d'un tableau trop *retouché* rend un témoignage physique, & par là bien plus sensible, du soin laborieux de l'artiste; la couleur, délicate par sa nature, se montre alors visiblement fatiguée & altérée par les peines qu'on s'est données.

Il y a donc plus d'inconvénient par la différence du mécanisme des deux arts, à *retoucher* trop un tableau qu'à repolir cent fois un poëme.

Je ne m'arrêterai pas ici sur ce qu'on appelle particulièrement *retouche*, dans les restaurations des ouvrages de peinture, en ayant déjà parlé à l'article Racommodage ou réparation des tableaux, en expliquant les procédés connus qu'on y employe de nos jours.

Quant à la partie de l'instruction des maîtres, qui consiste en ce qu'on appelle, en terme d'école de peinture, *retoucher* les élèves, elle est sans doute infiniment essentielle; mais elle ne comporte cependant que des observations & point de règles fixes.

Les maîtres (je l'ai dit au mot artiste) peuvent influencer beaucoup sur les progrès de leurs élèves, par les modèles qu'ils leur font imiter & par les preuves démonstratives qu'ils doivent leur donner, en *retouchant* leurs ouvrages, des défauts dans lesquels ils sont tombés.

Il est quelques arts qui rendent ce moyen d'inf-

truction plus convainquant , tels que sont la musique, le dessin , la gravure , la sculpture , la peinture , l'architecture. La *retouche* n'est pas aussi visiblement démonstrative dans l'art des vers , & même dans celui de l'éloquence ; mais pour m'en tenir à celui dont je dois parler , lorsque le maître , en passant un nouveau trait à côté ou sur le trait que lui présente l'élève , lui fait observer incontestablement combien cette *retouche* rend l'imitation plus conforme au modèle qui se trouve présent pour affirmer la vérité , que celui qu'avoit tracé le jeune disciple ; lorsqu'il accompagne cette comparaison démonstrative d'une instruction claire , courte & appropriée au degré d'avancement , ainsi qu'à l'intelligence du dessinateur , il est certain que l'évidence se joint au raisonnement , & que cette leçon , qui passe à la fois dans l'esprit par les yeux & par les oreilles , doit être très-efficace.

La *retouche* du maître , doit donc être toujours accompagnée d'une explication , ou d'une instruction , dont elle doit être regardée comme la démonstration.

Il en est de même de la composition & de la couleur ; & je pense que j'en dis assez sur ce sujet pour donner lieu à toutes les applications qu'en peuvent & en doivent faire les maîtres de l'art , à qui il ne m'appartient pas d'enseigner. (*Article de M. Watelet*).

RETOUCHÉ. (*part. pass.*) Quoique l'on dise qu'un maître *retouche* son tableau , pour faire entendre qu'il y donne des forces , des finesses , qu'il y met la dernière main , on entend toujours par tableau *retouché* , un tableau raccommodé.

En gravure , on appelle épreuve *retouchée* , une épreuve d'une planche non-terminée , & qu'au moyen du crayon ou du lavis , on a conduit à l'effet que doit produire la planche finie. Mais on entend toujours par planche *retouchée* , une planche usée dont on a réveillé les travaux. (L.)

REVEILLON (subst. masc.) Être réveillé indique un mouvement suggéré , qui fait sortir du sommeil ou du repos.

Ceux qui regardent des ouvrages de peinture ne font , au moins la plupart , que trop enclins à une sorte d'indifférence qui ressemble assez à l'assoupissement. La pratique de la peinture fournit quelques moyens , pour ainsi dire mécaniques , de réveiller les assoupis ; mais ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'esprit. Les moyens que donne la partie du métier , sont ce qu'on appelle *reveillons de lumière* , *reveillons de couleur* , *reveillons de touche*.

Les *reveillons de lumière* sont autorisés par certains effets ou accidens , sur lesquels je me suis étendu à l'article accident. Il y faut joindre cependant un effet plus ordinaire que produit l'éclat qui rejait des corps qui ont une certaine dureté & qui sont polis , comme les métaux. Ces éclats ou brillans n'ont lieu que dans un seul point d'un plan , parce qu'en chaque plan , il n'y a qu'un seul point en effet qui reçoive la lumière la plus vive. Le peintre est souvent assez embarrassé pour représenter cet éclat , parce que le blanc pur qui est la dernière ressource de l'artiste , est bien loin d'approcher de l'éclat réfléchi de la lumière. A

cet égard, l'impossibilité est excusée, & l'intention artistement exprimée rappelle au moins l'idée de ce que l'art ne sauroit imiter.

Les *réveillons de couleur* sont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autorisent des dispositions bien ménagées dans le clair-obscur. Ces dispositions s'opèrent principalement par les accidens dont les nuages sont susceptibles, par des corps interposés ou dont l'interposition supposée laisse échapper la lumière, qui semble alors éclairer plus vivement la couleur des objets sur lesquels elle tombe & se répand. On sent aisément que le choix de la couleur des objets qui est le plus souvent à la disposition de l'artiste, surtout relativement aux draperies & à certains accessoires, entre dans les moyens de placer les *réveillons de couleur*.

Enfin les *réveillons de touche* sont de légères exagérations qu'on excuse par l'effet qu'elles produisent, en attachant ou excitant l'attention sur des objets intéressans. C'est ainsi que, dans le récit d'un fait, une expression hardie qui passe les limites de la plus extrême justesse, non-seulement trouve grace, mais plaît en réveillant l'attention de ceux qui écoutent. Les *réveillons*, de quelque nature qu'ils soient, servent donc à appeler le regard & à le ramener, s'il s'égaré, à l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiste demande qu'il se fixe davantage.

La peinture, physiquement muette & immobile, employe les moyens qu'elle a, pour suppléer à ceux qui lui manquent, comme le muet qui, ne pouvant appeler, fait des mouvemens & des espèces de cris pour qu'on vienne à lui.

Il faut cependant observer que les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art & employés avec discrétion. Un homme assoupi ne fait pas mauvais gré à celui qui l'éveille, mais il ne veut pas qu'on le tourmente. D'ailleurs les *réveillons* en peinture montrent une sorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, & l'art le plus parfait est celui de cacher l'art. (*Article de M. WATELET.*)

LES RÉVEILLONS sont souvent formés par des traits de lumière artistement jettés sur des masses qui en sont privées; ils leur rendent le piquant que risquoit de leur ôter cette privation. On peut les comparer aux dissonances dans la musique qui doivent toujours être sauvées : il faut de même que les *réveillons* semblent près de rompre l'accord du tableau, & que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruisent la monotonie, & doivent toujours respecter l'harmonie.

RÉUNION, (subst. fem.) Le *beau de reunion* est le beau composé des plus belles parties qui se trouvent dans différens modèles choisis. La nature ne rassemble jamais toutes ses perfections dans un seul individu; il faut donc que l'artiste les cherche dans plusieurs, & c'est par un tel choix que les Grecs se sont élevés à ce haut degré de beauté qu'on admire dans leurs ouvrages & qui fait le désespoir des modernes. Zeuxis, pour faire une Hélène, choisit les plus belles filles de Cortone, & un entretien de Socrate avec le sculpteur Parrhasius, qui nous a été conservé par Xénophon, prouve que c'étoit la pratique générale des anciens.

De la réunion ou du choix doit résulter le beau, non-seulement dans chaque figure, mais dans toute la composition. L'artiste peut l'enrichir d'objets qu'il n'a pas vus ensemble, mais qu'il réunit pour décorer sa scène.

Ce qu'on appelle une vue est la copie fidèle d'un paysage tel que le peintre l'a vu dans la nature : le paysage composé admet la beauté de réunion ; l'auteur y rassemble des objets qu'il a vus séparément & dont il compose un tout.

Le *beau de réunion* n'est pas encore le *beau idéal*. Pour s'élever à celui-ci il faut ajouter aux belles parties choisies dans la nature un caractère plus grand encore ; il faut aggrandir les grandes formes en supprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modèles. C'est ce que Mengs entendoit, quand il a dit que » l'artifice de ce style consiste à savoir former une unité, en joignant dans un même objet les » idées du possible & de l'impossible ».

Il faut que l'on trouve dans une figure idéale toutes les formes qui sont nécessaires au mouvement & à l'expression, afin que cette figure paroisse *possible*, c'est à dire capable de remplir les fonctions auxquelles elle est destinée : mais il faut en même temps qu'on n'y trouve pas les petites formes qu'on nomme les *pauvretés* de la nature, & dans ce sens, elle est *impossible*, puisqu'on ne peut en trouver de modèle. Si l'idéal s'éleve jusqu'à l'expression de la nature divine, privée des vaisseaux sanguins, la figure devient plus impossible encore ; mais elle doit toujours conserver les grandes parties nécessaires, en sorte qu'elle semble *possible* quoiqu'elle ne le soit pas en effet. L)

RICHESSÉ, (subst. fem.) Il est difficile de déterminer ce qui fait la *richesse* d'un tableau puisqu'elle peut consister dans ce qui fait le principal objet de la composition, dans les accessoires, dans la couleur, dans les effets. Toute *richesse* qui ne tient pas au fond du sujet doit être épargnée; elle nuit à l'objet principal, & l'ostusque plus qu'elle ne l'embellit. Les maîtres les plus renommés par leur sagesse ont donné l'exemple de cette heureuse économie, & l'on risquera peu de s'égarer en prenant pour modèle Raphaël, les Carraches, le Poussin. Lebrun lui-même quoiqu'il n'ait pas été fâché de montrer ses *richesses*, ne les a jamais étalées avec profusion.

Mais laissons parler Félibien. Son autorité est grande; car on ne peut guère douter que ses principes, à cet égard, ne fussent ceux qu'il avoit reçus du Poussin, son ami, & que ce grand peintre avoit consacrés par sa pratique.

» Ce n'est pas, dit-il, un témoignage de peu de
 » doctrine à un peintre, quand il retranche plusieurs
 » parties, quoique belles, de crainte que cette beauté
 » ne fasse tort à son principal sujet; comme lorsqu'il
 » affecte d'ôter les couleurs vives dans les draperies,
 » & toute sortes de broderies dans les vêtements, de
 » peur que ces petits avantages ne nuisent à ceux
 » d'une belle carnation; ou bien encore lorsqu'il
 » ne veut pas donner de la gaieté à un paysage, afin
 » que la vue ne s'y arrête pas, mais qu'elle se porte
 » aux figures qui sont faites pour être le principal
 » objet du tableau. Car il est vrai qu'il y a des ou-
 » vrages qui, pour être trop riches, en sont moins
 » beaux, comme il arriva à la statue que Néron fit

» dorer , qui ne put augmenter de prix sans perdre
 » beaucoup de sa grace. Ce peintre pensoit avoir bien
 » réussi , qui , montrant à Apelles un tableau où il
 » avoit peint Hélène richement vêtue , lui en de-
 » mandoit son avis , ou plutôt son approbation. Mais
 » Apelles lui répondit avec sa sincérité ordinaire ,
 » qu'il avoit fait une figure fort riche , mais non
 » pas belle. La beauté ne consiste point dans les pa-
 » rures & dans les ornemens : un peintre ne doit pas
 » s'arrêter aux petits ajustemens , surtout dans les su-
 » jets d'histoire , où il prétend représenter quelque
 » chose de grand & d'héroïque. Il y doit faire pa-
 » roître de la grandeur , de la force , de la noblesse ;
 » mais rien de petit , de délicat , ni de trop recherché.
 » Il en est des ouvrages de peinture comme de ceux
 » de poésie : il ne faut pas qu'il paroisse que l'ouvrier
 » ait pris plus de plaisir à se satisfaire lui-même & à
 » faire connoître le jeu de son esprit ou la délicatesse
 » de son pinceau , qu'à considérer le mérite de son
 » sujet.

» Les peintres , à l'imitation des poètes , doivent ,
 » il est vrai , répandre dans leurs tableaux quelque
 » chose d'agréable : mais cet agréable doit naître
 » toujours du sujet que l'on traite , non pas de choses
 » étrangères. Car on ne prétend pas retrancher les
 » choses belles , quand elles sont propres aux lieux
 » où on les met ; mais on condamne ceux qui gâtent
 » un sujet qui , de soi , est noble & grand , parce
 » qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens
 » de certaines petites parties.

Félibien confirme ces principes par l'exemple même
 du Titien , qui cependant n'est pas du nombre des

peintres austères. « Il gardoit parfaitement , dir-il ,
 » la maxime de ne pas remplir les tableaux de quan-
 » tité de petites choses ; mais d'éviter le défaut où
 » tombent plusieurs peintres , qui , par la quantité ex-
 » cessive de parties dont ils composent leurs ouvrages ,
 » les rendent petits & pleins de ce que les Italiens
 » appellent *triterie*. Aussi faisoit-il paroître les siens
 » admirables par une noblesse & une grandeur qui s'y
 » remarque. Par exemple , lorsque , dans la repré-
 » sentation de quelqu'histoire , il y a un paysage dans
 » le fond de son tableau , ce paysage est grand : on
 » n'y remarque point une infinité de petites choses ;
 » les couleurs en sont éteintes , quand elles doivent
 » soutenir ses figures & leur servir de fond , parce
 » que celles ci paroïtroient beaucoup moins , si les
 » couleurs du paysage étoient trop vives. Les ciels ,
 » les nuées , les arbres , toute l'étendue de la cam-
 » pagne , & généralement tout ce qu'il représente ,
 » est grand ; les draperies des figures sont amples ,
 » évitant les vêtemens pauvres , les plis trop petits ,
 » & mille autres choses que quelques peintres affec-
 » tent , qui cependant ne font que rendre leurs ta-
 » bleaux plus confus.

Il n'hésite point à blâmer la *richesse* que Paul Véronèse a répandue dans un de ses tableaux représentant le repas chez le Pharisien. La beauté des habits , la somptuosité des vases & tous les accessoires y font de la plus grande magnificence. « Je fais bien ,
 » dit notre auteur , que les anciens étoient très-somp-
 » tueux dans leurs banquets , que le luxe paroïsoit
 » non seulement dans le service de leurs tables , mais
 » encore dans tous leurs autres meubles. Cependant

» un peintre doit toujours garder la convenance dans
 » ses tableaux, & n'y rien introduire qui ne soit con-
 » forme au sujet qu'il traite, & l'on peut douter que
 » Paul Véronese, dans les siens, ait observé les choses
 » comme vraisemblablement elles devoient être, puis-
 » qu'il y a mis une magnificence qui égale celle des
 » plus grands princes, ce qui ne peut convenir à des
 » particuliers, tels qu'étoient Simon, & Lévi, ni à
 » ceux qui invitèrent à leurs noces Jésus-Christ & la
 » Vierge. (Félibien entend ici les noces de Cana,
 du même peintre.) « Je l'estimerois s'il avoit répré-
 » senté de ces banquets fameux, tels que celui où
 » Cléopâtre traita Marc-Antoine : car, en ce cas,
 » il auroit pu faire voir des salles remplies de toutes
 » sortes de riches meubles, & des tables servies avec
 » une somptuosité extraordinaire, parce que cela au-
 » roit été de la dignité de cette grande reine, & con-
 » forme au luxe de ce temps-là ».

On pourroit ajouter que quand Véronese auroit re-
 présenté des festins donnés par les Romains les plus
 fastueux, ou par les princes leurs alliés, au lieu de
 peindre les banquets de particuliers dont il est parlé
 dans le nouveau testament, on auroit encore à lui
 reprocher toutes les fautes de costume qu'il se plaisoit
 à commettre.

Rubens a quelquefois mérité de semblables repro-
 ches. Je me contenterai de citer ici le tableau repré-
 sentant Tomiris, reine des Scythes, qui fait plonger
 dans le sang la tête de Cyrus. Peut-on reconnoître une
 souveraine des Scythes dans la magnificence de ses
 vêtemens ? Sont-ce des guerriers Scythes, ou ne sont-
 ce pas plutôt des Satrapes de Perse qui l'accompagnent ?

L'histoire raconte qu'elle fit plonger la tête de Cyrus dans une outre pleine de sang : pourquoi donc, au lieu d'une outre, Rubens a-t-il représenté un grand & superbe vase d'or ? devoit-il donner un tel vase à une nation pauvre, vagabonde & guerrière, qui se vançoit de ne posséder que du fer ? Il semble avoir transporté à la cour de Suze ou de Babylone une scène qui se passa entre les rochers de la Scythie. Des pelleteries, un costume sauvage, des armes barbares, n'auroient pas procuré moins de *richesses* pittoresques à son tableau, que l'or & les riches étoffes qu'il y a prodiguées.

La *richesse* en peinture n'est pas toujours celle des nations opulentes : des vêtemens simples, des toits rustiques, un site sauvage, peuvent être aussi riches, & sont bien plus piquans, que des brocards, des édifices somptueux & un site altéré par la magnificence des habitans.

Tout ce qui est beau, est toujours riche dans les ouvrages de l'art : & le beau doit être toujours uni au convenable & au naturel. Une *composition riche*, n'a souvent rien de ce qu'on appelle *richesse* dans le langage ordinaire. C'est une composition dans laquelle on remarque une sage abondance, exempte de profusion. (L)

RITES RELIGIEUX. On trouve des prêtres dès les temps les plus reculés. Orphée étoit le prêtre de l'expédition des Argonautes. Chrysès, prêtre d'Apollon, est le premier personnage qui paroît dans l'Iliade. Dans quelques endroits, comme à Syracuse, le sacerdoce s'obtenoit par élection, & ne duroit qu'une année.

Chez les Athéniens, & sans doute ailleurs, il y avoit, sous les prêtres, des ministres subalternes qu'on appelloit parasites, parcequ'ils participoient aux viandes des sacrifices. Les *Ceryces*, ou Héraults étoient aussi des officiers inférieurs de la religion : ils ordonnoient aux assistans de ne prononcer aucune parole qui pût troubler les prières ou le sacrifice. De jeunes gens, sous le nom de *Néocores*, avoient soin de veiller au bon ordre, à la propreté, à la sûreté des temples, & des ustensiles qui y étoient renfermés. On ne peut assurer que les prêtres, & les autres ministres des autels se distinguassent, dans la vie privée, par un habit particulier. Les monumens qui représentent des cérémonies religieuses, ne sont pas antérieurs aux temps où la Grèce fut soumise aux Romains, & l'on ne voit pas que ceux qui offroient le sacrifice eussent un habit qu'on puisse appeller sacerdotal. Un passage du faux Orphée nous apprend que ce prêtre se revêtit d'une longue robe noire pour célébrer une cérémonie magique. On voit sur un monument romain, la figure assise d'un souverain prêtre, Archiereus, vêtu d'une très-longue robe & coiffé d'une sorte de capuchon. Une figure de femme, qu'on soupçonne être celle d'une Pythie, parce qu'elle est debout à côté d'un trépied, est vêtue d'une longue robe, attachée d'une ceinture : elle a sur la tête un diadème, & son voile est rejetté en arrière.

Les Romains, suivant l'institution de Numa, avoient deux prêtres de chacune des trente curies. Ils étoient choisis par élection, & le sacerdoce appartint exclusivement aux patriciens, jusqu'à ce que le peuple eut obtenu le droit de participer à toutes les dignités.

On éliſoit auſſi les augures , ce qui prouve que la faculté de prédire l'avenir par le vol des oiſeaux , ou par d'autres ſignes convenus , étoit une ſcience qu'on pouvoit acquérir & non pas une inſpiration. Quant aux Aruſpices , qui conſultoient ſur l'avenir les entrailles des viſtmes , on les envoyoit étudier leur art en Etrurie.

Les ſacrificateurs , au moment de la cérémonie , ſe voiloient la tête pour n'être point troublés par les diſtractions que peuvent cauſer les objets extérieurs. A Rome , ils ſe couvroient la tête d'un pan de leur toge , & en Grèce , d'un pan de leur manteau : Souvent ils avoient une couronne de fleurs ou de feuilles : ils avoient en main une *patere* , ſorte de ſoucoupe dont ils ſe ſervient pour faire des libations ſur la viſtme. On voit ſur pluſieurs bas-reliefs , & entre autres ſur la colonne Trajanne , des ſacrificateurs qui ont la tête nue & ſans couronne.

Les Temples étoient le plus ſouvent des édifices quarrés-longs ; il y en avoit cependant de ronds : on y dépoſoit quelquefois les armes priſes ſur les ennemis , on les ornoit les jours de fêtes de feſtons & de guirlandes ; la ſtatue de la divinité à laquelle le temple étoit conſacré , étoit placée à l'Orient , du côté oppoſé à la porte.

Il n'eſt pas inutile aux artiſtes de ſavoir qu'ordinairement les temples de Jupiter , de Junon , de Minerve étoient bâties ſur des lieux élevés : ceux de Mercure , dans le marché ; ceux d'Apollon , ou de Bacchus , près du théâtre ; ceux de Mars , hors de la ville ; ceux de Vénus , auſſi hors de la ville , mais près de la porte. Cet uſage n'étoit cependant pas

généralement observé. On ne doit pas donner de bases aux colonnes des temples antiques.

Les autels des anciens étoient toujours isolés, & formoient plutôt un meuble qu'une partie du temple. Ils n'avoient pas, comme ceux de nos églises, la forme d'une longue table; mais ils étoient ronds, triangulaires, ou carrés : des bas-reliefs les décorent : ils étoient creusés dans leur partie supérieure, parcequ'ils devoient contenir du feu. En un mot, un autel étoit une pierre, d'une forme indéterminée, mais dont la hauteur surpassoit le diamètre, & dont la partie supérieure étoit creusée dans la forme d'un bassin rond. Le reste dépend du goût de l'artiste, pourvu que ce goût ne soit pas trop contraire à celui de l'antiquité.

Le trépied étoit aussi un bassin, mais en métal, & comme son nom le témoigne, il étoit porté sur trois pieds. Ces pieds n'étoient quelquefois que des montans de fer, & quelquefois ils étoient très-riches & très-ornés. Le trépied étoit ordinairement destiné à contenir l'eau dont on lavoit les entrailles des victimes, ou les liqueurs des libations. Celui qui servoit de siège à la Pythie de Delphes avoit, comme on sait, un autre usage; le fond du bassin devoit être percé pour recevoir la vapeur souterraine qui donnoit à la prêtresse des convulsions prophétiques.

Quelquefois on offroit des trépieds à Apollon. Les Grecs, vainqueurs des Perses, réservèrent la dixme du butin pour un trépied d'or qu'ils consacrèrent à ce Dieu dans le temple de Delphes.

Dans les temps de la très-haute antiquité, les sacrifices n'étoient point sanglans; on faisoit brûler des

parfums sur les autels. Dans les temps postérieurs, il y eut des sacrifices sanglans dans lesquels on égorgeoit les victimes, & des sacrifices non-sanglans dans lesquels on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes. Chez les Grecs, de jeunes filles de différens âges assistoient à ces cérémonies, & y remplissoient différentes fonctions; telle étoit celle de Canefore, ou porteuse de corbeilles, & elle étoit remplie par une fille déjà nubile. Chez les Romains, ces ministères inférieurs étoient exercés par de jeunes garçons qu'on nommoit Camilles. Le Roi présidoit sur les prêtres, dans les temples des Dieux, & son épouse, avec le titre de reine des sacrifices, dans ceux des Déeses. Dans le tableau de la noce Aldobrandine, on la voit ceinte d'une couronne radiale.

Les cérémonies sacrées étoient accompagnées de chants soutenus du son des instrumens. C'étoit ordinairement des femmes qui jouoient de la double flutte chez les Grecs, & des hommes chez les Romains. Ces femmes Grecques, employées dans des actes religieux, étoient cependant des courtisannes. Ces hommes & ces femmes étoient sujets à acquérir un excessif embonpoint, parce qu'appelés journellement à des sacrifices, ils s'y gorgeoient des chairs des victimes. Cet embonpoint se remarque dans quelques monumens antiques.

Il ne faut pas composer indifféremment de toutes sortes de plantes les couronnes des sacrificateurs. Le hêtre, & le chêne étoient consacrés à Jupiter & à Diane, le laurier à Apollon, le peuplier à Hercule, les pampres à Bacchus, le cyprès à Pluton, le pin à Cibèle, l'olivier à Minerve, les roseaux à Pan, le myrthe

myrthe à Vénus, le narcisse à Proserpine, le frêne à Mars, le pourpier à Mercure; le pavot à Cérés, l'ail aux Dieux Pénates, l'aune & le cèdre aux Euménides, le palmier & le laurier aux Muses.

Les Néocores préparoient les autels, apportoient les vases, tenoient l'encens, portoient des torches de bois résineux, rangeoient le bois des bûchers, étoient chargés enfin de toutes les fonctions du ministère inférieur. Les vicimaires ou Popes, étoient des valets de sacrifices : seulement vêtus d'une espèce de courte jupe, ils amenoient, ils tenoient la victime, ils portoient la hache dont elle devoit être frappée, &c.

Indépendamment des sacrifices solelnnels, les anciens offroient des sacrifices privés. Le chef de la famille faisoit alors les fonctions de pontife; ses enfans, ses esclaves étoient les Néocores, les vicimaires. Quelquefois on immoloit un animal : ce sacrifice étoit suivi d'un repas auquel on servoit la victime, & en envoyoit des morceaux à ses amis. On peut dire en général que tout grand repas étoit précédé d'un sacrifice dans lequel on immoloit les animaux destinés au festin, & de même que tout sacrifice étoit suivi d'un repas dans lequel on consommoit les chairs des victimes. Quelquefois dans un acte de dévotion privée, on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes de fruits, de fleurs, de gâteaux. Comme en général les bas-reliefs antiques représentent des sacrifices privés, offerts par les Empereurs Romains; on ne doit pas être surpris de ce que les monumens nous donnent peu d'instructions sur les habits particuliers aux

Prêtres. C'étoit alors les Empereurs qui faisoient les fonctions sacerdotales.

Cependant des bas-reliefs de la Villa Médicis, nous ont conservé le costume des Flamines. Leurs têtes couronnées de feuilles de chêne, sont voilées. Ils sont vêtus d'un habit long que recouvre un très-long manteau. L'un d'eux tient en main une branche de chêne. Les prêtres de Mars étoient coëffés d'une sorte de casque qu'on nommoit *galerus*, & qui étoit surmonté d'un cimier long qu'on nommoit *apex*. Les prêtres Saliens, consacrés à Jupiter, avoient une coëffure à-peu-près semblable; un plastron d'airain leur couvroit l'estomac; ils tenoient de la main gauche un de ces petits boucliers qu'on nommoit *ancilia* & de la droite une courte pique ou une épée. Leur casque étoit revêtu de la peau d'une victime blanche, & portoit l'image de la foudre; celui des prêtres de Mars étoit orné de têtes de taureaux ou de béliers.

On représente ordinairement les Luperques nus, & n'ayant qu'une peau de chèvre autour des reins. Suivant Denys d'Halycarnasse, ils étoient couverts depuis les reins jusqu'en bas, de peaux de victimes récemment immolées. Il se découpoient les chairs avec des couteaux, ils faisoient des incisions au front des jeunes gens, qui vouloient s'associer à leurs superstitions, & essuyoient le sang avec des étoupes trempées dans du lait. Ils couroient les rues & les chemins comme des forcenés, armés de fouëts de peau de chèvre dont ils frapportoient tous ceux qu'ils pouvoient atteindre. Les femmes venoient d'elles-mêmes s'offrir à leurs coups, & leur croyoient la

vertu de les rendre fécondes. Leurs sacrifices ne duroient qu'autant que les fêtes nommées *Leptæales*.

Le temps a respecté quelques monumens antiqûes représentant des vestales. Elles sont vêtues de longues robes dont les manches, qui ne descendent que jusqu'au coude, sont couvertes en dessus, & attachées avec des boutons. Sur cette longue robe, contenue par une ceinture, elles ont une tunique fort courte leur voile ne leur couvre point le front; il est attaché sur le sommet de la tête, & flotte sur le dos. Elles n'étoient point assujetties à le porter toujours, puisqu'on connoît une figure antique de vestale qui n'en a point, & dont les cheveux sont liés par une bandelette. Comme on leur voit aussi constamment les cheveux également séparés des deux côtés, on peut croire que ce costume étoit une obligation de leur ordre. Si une figure des jardins Médicis représente en effet une vestale, elle nous apprend que ces prêtresses portoient quelquefois par dessus leur longue robe, un très-ample manteau. Elles jouissoient d'une fort grande liberté, & l'on peut croire qu'il ne leur étoit pas interdit de varier leur parure.

Nous avons parlé des autels & des trépiés : nous devons faire connoître les autres instrumens des sacrifices..

Une sorte de *coffret* nommé *acerra* servoit à déposer l'encens & les autres parfums. La forme n'en étoit point déterminée, mais il paroît qu'ils étoient toujours portés sur des pieds. On en connoît de bronze, ce qui n'excluoit pas des métaux plus précieux. Il paroît d'ailleurs que souvent le travail l'emportoit sur la matière. Ces coffrets étoient portés par les

Officiers subalternes, les Néocores, les Camilles, & peut-être, dans la Grece, par les Vierges.

C'étoient elles qui, dans les fêtes de Cérès, portoient toujours la corbeille dans laquelle étoient renfermés les mystères. Cette corbeille étoit couverte, puisque ce qu'elle contenoit devoit être caché aux yeux des assistans. La Canéfore la portoit sur la tête.

Le *Thymiaterion* des Grecs, le *Thuribulum* des Latins faisoit à peu-près l'office de nos encensoirs, & servoit de même à brûler de l'encens. Celui que la Chauffe a publié, mais qu'il ne garantit pas qu'il ait servi dans les cérémonies religieuses des anciens, est une sorte de boëte ronde, à peu-près semblable, pour la forme, aux bassins de nos bassinoires, mais portant sur quatre pieds; le couvercle est percé de plusieurs trous, pour conserver au feu son activité & pour donner issue à la vapeur de l'encens. Une chaîne attachée aux deux côtés de cette boëte par des anneaux ne pouvoit servir à balancer l'encensoir comme on le fait aujourd'hui : & l'on peut croire que le *Thuribulum* n'étoit qu'une cassolette.

On prenoit l'encens avec des petites cuillers à peu-près semblables à nos cueillers à café : mais le cueilleron en étoit plus large, & le manche se terminoit en pointe, ou par une boule, ou quelquefois par une tête. Quelques-unes de ces cuillers étoient en forme de pêle comme nos cuillers à sel.

Le *Præfericulum*, que des ministres inférieurs portoient dans les cérémonies, étoit une sorte d'aiguïère, avec une anse opposée au côté du goulet. D'ailleurs cette aiguïère, plus ou moins riche, avoit différentes formes & étoit différemment ornée. Un bas-relief

prouve qu'on s'en servoit , au moins quelquefois , pour verser le vin dans la patère.

On appelloit disque , (*discus*) un plat dans lequel on mettoit les chairs de la victime dépecée.

Les aspersions d'eau lustrale étoient en usage chez les anciens comme celles d'eau benite parmi nous. Pour donner à l'eau lustrale une sorte de consécration , on y trempoit un tison du foyer qui avoit servi à brûler la victime. On se servoit pour asperger les assistans , d'une sorte de geupillon fait de crins de chevaux , lié a un manche. On n'est pas sûr de connoître la forme du vase qui contenoit l'eau lustrale. On a cru que certains vases antiques en forme de têtes d'hommes ou de femmes étoient destinés à cet usage : mais leur ouverture étroite ne paroît pas s'accorder avec cette opinion. D'ailleurs ces vases sont surmontés d'une anse mobile , comme les bénitiers portatifs dont on se sert dans nos processions & aux enterremens. Il y avoit aussi , à l'entrée des temples , des vases pleins d'eau lustrale , dont le peuple s'aspergeoit lui-même , comme les fidèles prennent de l'eau bénite en entrant dans nos églises. Ils s'élevoient à hauteur d'appui , & se terminoient par un bassin dans lequel l'eau étoit contenue.

Les patères étoient de différentes formes , de différentes capacités , & servoient à différens usages. C'étoit avec une patère qu'on faisoit des libations sur la tête des victimes qu'on se préparoit à immoler , c'étoit dans des patères qu'on en recevoit le sang. Toutes étoient rondes , ou du moins arrondies , & plus ou moins creuses. Quelques-unes avoient un manche. On en connoît qui ont la forme de coquilles. Si l'on n'en

trouve que de bronze ou de terre cuite, on peut croire que celles qui étoient d'une matière plus précieuse ont changé de forme dans les mains de gens qui aimoient mieux l'or ou l'argent que l'antiquité.

Les cages où les Romains renfermoient les poulets sacrés étoient carrées & portoient sur quatre pieds : la partie antérieure s'ouvroit par deux portes garnies d'un treillage.

Le *lituus* ou bâton des augures se recourboit comme les croses de nos évêques. C'étoit originairement le bâton des pâtres : il est probable qu'on lui a donné cette forme parce que Faustus, qui prédit les destins de la ville de Rome, étoit en même temps augure & berger.

Le maillet dont on ébloissoit les victimes étoit un lourd morceau de métal de forme ovale ; il s'adaptait par son plus petit diamètre au manche qui servoit à le manier. On égorgeoit aussi les animaux avec des couteaux, renfermés dans un étui fait dans la forme d'un U. Il paroît que plus souvent, on frappoit les victimes avec une hache. Mais on se servoit du côté opposé au tranchant, & il étoit assez massif pour tenir lieu de maillet. Quelquefois on les perçoit avec des poignards. Toutes ces armes doivent être d'airain quand il s'agit des siècles fort reculés, & surtout des temps héroïques, parce qu'on n'avoit pas encore l'usage du fer.

Les candélabres ou chandeliers ne pouvoient différer essentiellement de la forme des nôtres ; on en voit qui sont très-ornés : au lieu de se terminer comme chez nous par une bobèche qui reçoit une bougie, ou par

une pointe qui entre dans la base d'un cierge, ils se terminoient par un vase en forme d'urne que l'on remplissoit d'huile, ou de suif, & au haut duquel on adaptoit des mèches : c'étoient plutôt des lampes, ou lampions, que de véritables chandéliers.

Il faut connoître quelles victimes étoient offertes le plus ordinairement aux différentes divinités, quoique les anciens nous montrent bien des variétés dans ces usages.

On offroit à Cybele, mère des Dieux, une truie pleine ; on lui faisoit aussi des offrandes de pommes de pin qu'on portoit en procession. On immola aussi sur ses autels des taureaux & des beliers. Cette Déesse étoit la même que *Tellus*, la *Terre*.

Il étoit contraire aux loix sacrées, dans les temps anciens, d'immoler des taureaux à Jupiter : cependant on lui en sacrifia dans la suite ; on lui offroit aussi des béliers.

Juno étoit honorée par des sacrifices de vaches, de génisses, d'agneaux femelles.

Le taureau étoit consacré à Neptune ; c'étoit la victime qui lui étoit la plus agréable. On lui sacrifia aussi des agneaux.

On offroit à Pluton des taureaux noirs, parés de bandelettes noires. En général, on choissoit des victimes noires pour les Dieux infernaux. C'étoit des vaches noires qu'on immoloit à Proserpine.

Dans les sacrifices magiques, on immoloit des chiens à Hécate.

Le porc étoit sacrifié en l'honneur de Cérès.

Le principale victime offerte à Apollon étoit un jeune taureau, dont les cornes étoient dorées. On lui sacrifi-

floit cependant auffi des chèvres, des boucs & des brebis.

Les taureaux, les chevaux étoient des viſtmes agréables au Dieu Mars.

Minerve recevoit des ſacrifices de taureaux & d'agneaux : mais on ne lui offroit pas de chèvres.

La chaffereſſe Diane étoit honorée par des ſacrifices de cerfs & de vaches.

A Bacchus, on ſacrifioit des boucs, des brebis, & même des porcs, parce que ces derniers animaux gâtent les vignes.

Le porc étoit auffi offert à Hercule : & le bouc, au Dieu Pan.

Vénus recevoit des ſacrifices de toutes fortes d'animaux, excepté des porcs.

Les riches ſacrifioient aux Dieux Lares un jeune taureau, & les gens peu aiſés un agneau femelle.

Le coq étoit conſacré aux ſacrifices d'Eſculape.

On voit par un bas-relief publié dans l'*Admiranda*, que le taureau conduit au ſacrifice a ſur la tête une ſorte de diadème. Dans la colonne trajane, les taureaux ont ſur le dos une pièce d'étoffe longue & étroite, à peu-près comme nos étoles. En général les viſtmes étoient parées de fleurs, de feſtons, de bandelettes.

Quoique nous n'ayons parlé que de quadrupedes entre les viſtmes, on offroit auffi en ſacrifice toutes fortes d'oiſeaux. On voit dans l'*Admiranda* un ſacrifice de fruits qu'une prêtrefſe ou un galle offre à Cybele. Une femme joue de la flute double, une autre frappe le tympanon, instrument conſacré à cette Déeſſe.

Les plus somptueux sacrifices que l'on offroit au Dieu Mars se nommoient *Suovetaurilia* : parce qu'on immoloit à la fois un porc, un bœuf & un taureau. C'est probablement à tort qu'on les a confondus avec les *Solitaurilia*, dont parlent Caton & Festus, & qui, suivant le dernier, consistoient dans le sacrifice d'un seul taureau. Les *Suovetaurilia* étoient destinés à la lustration ou purification des champs, des villes, des armées, des camps militaires. On faisoit faire processionnellement aux victimes le tour de ce qu'on vouloit purifier. Le porc marchoit le premier, le bœuf suivoit, & lui-même précédoit le taureau. Chaque victime étoit conduite par un vicimaire.

On voit sur la colonne trajane deux représentations de *Suovetaurilia*. Dans l'une le verrat & le taureau ont sur le dos une espèce d'étole terminée par des franges. Dans l'autre le taureau seul a cette étole, & le verrat a sur le dos une guirlande de feuilles, mais dans toutes deux le bœuf n'a ni étole ni guirlande. Le sacrificateur, qui est l'empereur Trajan lui-même, est vêtu de la toge & a la tête voilée, tandis que, dans d'autres sacrifices, il a la tête découverte, & n'est vêtu que d'une tunique, recouverte d'une chlamyde.

On voit sur l'un des bas-reliefs de Constantin, le même empereur offrir à Mars un sacrifice non-sanguinant. Il a la tête voilée, mais au lieu de toge, il n'a par dessus sa tunique qu'une chlamyde : d'une main il tient une pique, & de l'autre une patère de laquelle il verse du vin sur un autel enflammé. Trois guerriers l'accompagnent, tous en tunique & en chlamyde, & tous armés d'une pique. L'un d'eux

touché l'autel. (*Extrait de l'antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon.*)

Fêtes des Grecs.

Il peut être utile aux artistes de connoître les principales fêtes des Grecs, celles qui peuvent fournir des sujets à leur art. Nous les disposerons par ordre alphabétique.

ADONIA, ou *fêtes d'Adonis*. Elles étoient lugubres & rappelloient la douleur que Vénus avoit éprouvée lorsque ce pasteur qu'elle aimoit fut tué par un sanglier. Les femmes, à l'imitation de la Déesse, pleuroient & pouffoient des gémissemens. Elles portoient des figures avec les mêmes cérémonies qui étoient employées dans les funérailles des morts, & chantoient des airs qui répondoient à la tristesse dont elles seignoient d'être affectées. Ces chants étoient accompagnés de petites flutes qui rendoient un son plaintif. Les femmes de Biblos se frapportoient le visage & la poitrine & se faisoient raser les cheveux. On honoroit Adonis par des offrandes de tous les fruits de la terre. Après l'avoir pleuré pendant un jour, on se réjouissoit le lendemain de sa résurrection. Cette fête se célébroit dans le temps des semailles.

AMPHIDROMIA. Ce n'étoient point des fêtes publiques, mais des réjouissances privées que les citoyens célébroient dans leurs maisons, ou plutôt c'étoient des cérémonies d'usage qui se faisoient dix jours après la naissance d'un enfant. On le portoit en courant aujour

du foyer, on lui donnoit le nom qu'il devoit conserver toute sa vie, on recevoit des amis de la famille des félicitations & des présens, & la fête se terminoit par un sacrifice aux Dieux & par un repas. On le célébroit pendant la nuit.

APATURIA ; les *Apaturies* se célébroient à Athènes pendant trois jours. On a prétendu que leur nom venoit d'un mot qui signifioit tromperie, & rappelloit la maniere dont Melanthus, roi d'Athènes, trompa Xanthus, roi de Béotie : mais doit-on croire qu'un peuple ait institué une fête pour perpétuer le souvenir honteux de la fourberie d'un ses rois : surtout lorsque les détails de cette fête n'y ont aucun rapport ? Il est bien plus probable que le mot *apaturie* signifioit l'assemblée des pères. Cette fête duroit pendant trois jours. Le premier jour, les membres d'une même tribu se rassembloient sur le soir, & célébroient leur réunion par un festin : ce jour se nommoit *Dorpia* du mot grec qui signifie souper. Le second se nommoit *anarrhysis*, & ce nom marquoit assez qu'il étoit consacré à des sacrifices ; ces sacrifices s'adressoient à *Jupiter Fratrus*, c'est-à-dire protecteur de l'union des tribus, & à Minerve. Le troisième nommé *cou-reotis* étoit celui où les pères faisoient inscrire dans les tribus ceux de leurs enfans qui entroient en âge de puberté. La consécration de ces enfans dans l'ordre des citoyens se faisoit en leur coupant les cheveux qu'ils avoient laissé croître jusqu'à cet instant. On consacroit ces dépouilles à quelque divinité, le plus souvent à Apollon. Les pères, en cette solemnité, se plaisoient à faire briller l'éducation de leurs enfans ;

& leur faisoient chanter & expliquer les plus beaux vers de différents poètes.

ASCOLIA , fête Athénienne en l'honneur de Bacchus. Cette fête, ou plutôt ce jeu se célébroit à la ville, sur le théâtre, & à la campagne dans la prairie. On enflait une outre faite de peau de bouc, animal qu'on sacrifioit à Bacchus; on frottoit cette outre d'huile ou de graisse pour la rendre plus glissante; les jeunes gens sautoient dessus d'un seul pied, & leurs chûtes fréquentes faisoient rire les spectateurs.

BRAURONIA ; fête ainsi nommée d'un bourg de l'Attique nommé Brauron, dans lequel Iphigénie, ayant pris la fuite de la Tauride, déposa la statue en bois de Diane à laquelle elle avoit été si longtemps contrainte d'immoler les étrangers. Les Rhapsodes, vêtus d'une longue robe, ayant en tête une couronne d'or & une verge à la main, chantoient à cette fête l'Iliade d'Homère. On y sacrifioit une chèvre à Diane. Mais ce qui rendoit cette solemnité plus piquante, c'étoit que les jeunes filles, âgées de cinq ans au moins & de dix au plus, y étoient initiées au culte de Diane. Il falloit avoir été admise à cette initiation avant de contracter les nœuds du mariage. On racontoit qu'une ourse apprivoisée avoit vécu longtemps paisible dans cette tribu, mais qu'elle déchira enfin une jeune fille qui l'avoit irritée, & fut tuée par les frères de celle à qui elle avoit donné la mort. Les Athéniens furent alors attaqués de la peste, & apprirent de l'oracle qu'ils ne verroient la fin de leurs maux qu'après avoir consacré quelques

unes de leurs filles à Diane. On appelloit ces jeunes filles des ourfes ; elles étoient vêtues d'un manteau flottant de couleur jaune.

CANEFORIA , fête en l'honneur de Diane , pendant laquelle les filles qui se préparoient à se marier offroient à Diane , dans des corbeilles , les plus beaux ouvrages de leurs mains. Cette offrande avoit deux motifs ; l'un d'appaîser Diane , déesse protectrice de la virginité : l'autre de se la rendre favorable , parce qu'elle procuroit aux femmes de doux accouchemens , & que c'étoit elle qui les frappoit de morts subites. Je n'oseraî décider si c'étoit à cette fête que l'on portoit une quenouille sur un char en l'honneur de Diane.

DAPHNEFORIA , fête célébrée tous les neuf ans en Béotie , en l'honneur d'Apollon & dont voici la principale cérémonie. Un jeune homme , ayant encore père & mère , remplissoit les fonctions de prêtre. Un autre jeune homme le suivoit & portoit une branche d'olivier. Au haut de cette branche étoit une boule d'airain d'où pendoient d'autres boules plus petites , & au milieu de la branche étoit une autre boule d'une moindre circonférence que celle d'en haut , à laquelle étoient attachées des bandelettes couleur de pourpre. La branche étoit ornée de toutes sortes de fleurs , & entourée par le bas d'un morceau d'étoffe jaune. La sphère supérieure désignoit le soleil , celle de dessous la lune , les petites sphères représentoient les planetes & les étoiles fixes , les bandelettes au nombre de trois cent soixante & cinq , les jours de l'année ; la

pièce d'étoffe jaune désignoit la lumière dorée du soleil. Le jeune homme qui portoit la branche avoit les cheveux épars, la tête ceinte d'une couronne d'or, & étoit vêtu d'une robe brillante qui lui flottoit sur les talons. Une sorte de procession suivoit; elle étoit formée par de jeunes vierges qui portoit des branches d'olivier.

DÉLIA, fêtes de Délos instituées par Thésée en l'honneur d'Apollon : elles attiroient de toute la Grece un concours extraordinaire. Thésée revenant de Crete, où il avoit délivré les jeunes gens donnés en tribut pour être dévorés par le Minotaure, s'arrêta à Délos, & y consacra une statue de Vénus, que l'oracle de Delphes lui avoit ordonné d'emporter avec lui comme protectrice de son entreprise. Lui-même, à la tête de la jeunesse qui l'accompagnoit, conduisit la danse religieuse qui faisoit partie de cette institution sacrée. Les Grecs continuerent de célébrer l'anniversaire de cette fête, & ils s'y croyoient obligés par un vœu de Thésée. Les députés qu'ils envoyoit à Délos pour remplir ce vœu, se nommoient Déliastes. Ils montoient le même navire qui avoit porté Thésée, & qui fut conservé pendant quatre siècles, jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. L'autel d'Apollon Délilien étoit compté entre les sept merveilles du monde; il étoit construit de cornes de chèvres si bien entrélassées ensemble, que sans aucun lien, sans aucun ciment, il étoit de la plus grande solidité. On prétendoit que c'étoit Apollon lui-même qui l'avoit construit, à l'âge de quatre ans, des cornes des chèvres que sa sœur Diane avoit tuées à la chasse. Le

poète Callimaque ajoute que le Dieu avoit aussi employé des cornes pour les fondemens & les murailles du temple.

Pendant la fête, les assistans en formant des danses autour de l'autel, se frapportoient avec des fouets, & mordoient une branche d'olivier en se tenant les mains derrière le dos. Ils se partageoient en trois chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre de femmes & le dernier de jeunes gens; tous, dans leur danse, imitoient les détours sinueux du labyrinthe. Les musiciens se rendoient à cette solemnité pour y faire assaut de leur art, & les Athéniens ajoutèrent dans la suite aux autres jeux des courses de chars.

DIONYSIA, fêtes de Bacchus, qu'on appelloit aussi bacchanales. Elles se célébroient dans un bourg nommé *Limnæ*. Le pontife de ce culte portoit le titre de roi; c'étoit lui qui faisoit les sacrifices: sa femme, avec le titre de reine, avoit soin des mystères, qu'il étoit interdit aux hommes de voir, donc ils ne pouvoient même entendre parler. Quatorze femmes, choisies par le roi, faisoient les fonctions de prêtresses. Malgré la mauvaise réputation de ce culte, le roi ne pouvoit épouser qu'une vierge, & il auroit été dépouillé de sa dignité, si la chasteté de sa femme fût devenue suspecte. Lui-même étoit élu par le peuple entre les citoyens de la meilleure réputation. On célébroit les grandes bacchanales au commencement du printemps.

Les petites bacchanales se célébroient à la campagne, dans l'hiver, pendant le mois de Janvier. Les

Lénéennes, ou fêtes du pressoir se célébroient en automne.

On fait que dans les grandes bacchanales on portoit des thyrses, c'est-à-dire des lances enveloppées de lierre, dont l'armée du dieu avoit fait usage dans l'Inde pour tromper les habitans. Les cymbales, les flutes, les clochettes, les tympanons semblables à nos tambours de balque, étoient des instrumens d'usage dans ces solemnités. Elles se célébroient pendant la nuit; les bacchans & les bacchantes, tenant des flambeaux allumés, couroient dans la ville comme des gens furieux d'ivresse. Les mystères étoient renfermés dans des corbeilles. Plusieurs bacchans, pour imiter Bacchus lui-même dans son expédition de l'Inde, se couvroient de peaux de tygres & se coignoient la tête de bandelettes. Ces fêtes se nommoient Orgies par excellence, quoique ce nom appartint en général à toutes les solemnités religieuses. Les initiés, le corps entouré de serpens, mordoient les entrailles des victimes pour imiter l'action de gens furieux. Ces fêtes se célébroient dans les temps anciens avec simplicité : la gaieté, quelques amphores de vin, des branches de lierre, un bouc qu'on promenoit en cérémonie, quelques figures que l'on portoit dans des corbeilles, en faisoient les frais. Mais dans la suite on y porta des vases d'or & d'argent, on s'y montra vêtu des plus riches habits, masqué & trainé sur des chars magnifiques : ce qui n'empêchoit pas qu'on ne vît toujours des hommes déguisés en saiyres ou en silenes, & montés sur des ânes, traînant des boucs qu'ils destinoient au sacrifice. Tous se permettoient les mouvemens les plus lascifs, jettoient la tête en

arrière,

arrière, & remplissoient l'air de leurs cris : à la suite de cette procession tumultueuse venoient les provisions. On voyoit d'abord des vases remplis d'eau. De jeunes filles, des familles les plus distinguées, portoient, dans des corbeilles, les prémices des fruits. Mais d'autres corbeilles renfermoient les choses sacrées & secretes, dont la vue n'étoit permise qu'aux initiés. Après les jeunes vierges porteuses de corbeilles, venoit un spectacle offensant pour la pudeur : c'étoient les phallus, imitations des parties viriles, que des hommes portoient avec solemnité suspendus à de longues perches ; un chœur de chantres les suivoit. On voyoit ensuite les Ityphalles, ayant des masques qui représentoient l'ivresse, des couronnes sur la tête, des robes de femmes.

ELEUSINIA, fêtes ou mystères d'Eleusis, bourg de l'Attique, dans lequel on prétendoit que Cérès avoit enfin trouvé sa fille, & avoit institué elle-même les mystères & les initiations. Les Athéniens y firent construire un temple magnifique. Les secrets de ces fêtes, cachés avec soin par les initiés, sont devenus impénétrables. On en connoît seulement quelques cérémonies extérieures. L'hierophante, pontife de cette solemnité, & celui qui communiquoit aux initiés les mystères, représentoit le créateur de tout ce qui existe ; le porte-flambeau, le soleil ; le ministre de l'autel, la lune ; & le héraut, Mercure. Chacun d'eux portoit l'image de ces divinités dans la marche qui se faisoit d'Athènes à Eleusis. Cette marche étoit interrompue par des repos, pendant lesquels on chantoit des hymnes, on faisoit des sacrifices. Le principal

repos étoit sur le pont du Céphise. Les femmes, montées sur des chars, disoient des injures aux passans, comme on se plaît encore à en dire & à en recevoir dans les voitures d'eau.

EPHESIA , fête célébrée à Ephese en l'honneur de Diane : elle étoit annuelle. Les jeunes garçons & les jeunes filles, dans leur plus grande parure, alloient en procession de la ville au temple de la Déesse. C'étoit un jeune homme qui remplissoit les premières fonctions du sacerdoce. On portoit des flambeaux, des parfums dans des cassolettes, les mystères renfermés dans des corbeilles; d'autres corbeilles qui contenoient les offrandes; on voyoit des chevaux, des chiens, des équipages de chasse. Une foule d'Ephésiens & d'étrangers accouroient à cette solemnité. C'étoit sur-tout à cette fête que l'on choisissoit des époux aux jeunes filles, des épouses aux jeunes hommes. La statue de la déesse étoit vêtue d'une robe retrouffée à la manière des chassereuses, & avoit un grand nombre de mamelles.

GAMÉLIA, cérémonie dont s'acquittoient les futures épouses avant la célébration du mariage. Elles faisoient un sacrifice auquel assistoient les personnes qui étoient de la même tribu. Ce sacrifice s'adressoit à Junon, à Vénus & aux Graces.

HÉCATÉSIA , fête en l'honneur d'Hécate. Les Athéniens avoient coutume d'ériger devant leurs portes, à cette déesse, des statues à trois têtes, & tous les mois, le jour de la nouvelle lune, les riches lui

faisoient servir dans les carrefours un repas que les pauvres mangeoient , & l'on disoit qu'il avoit été mangé par la déesse. On lui sacrifioit des chiens.

LAMPADOPHORIES , cérémonie en l'honneur de Minerve, de Prométhée & de Vulcain qui avoient en commun un temple hors d'Athènes, dans l'endroit nommé académie. A l'entrée de ce temple, on voyoit sur une même base les figures de Prométhée & de Vulcain : le premier plus âgé & portant un sceptre ou bâton. Cette fête étoit fort gaie ; un prix étoit proposé à ceux qui arriveroient à certain but en courant, sans éteindre leurs lampes. Plusieurs ralentissoient leur course pour les conserver allumées : mais les assistans, pour les hâter, les frappaient en riant sur le ventre, sur les flancs, sur les fesses. Ceux dont la lampe s'éteignoit, étoient obligés de se retirer du concours.

OSCHOPHORIA, fête instituée par Thésée en l'honneur de Bacchus, & en mémoire de ce qu'après avoir délivré ses citoyens du tribut de jeunes garçons & de jeunes filles qu'ils s'étoient obligés de livrer aux Crétois, il rentra dans sa patrie au temps de la vendange. On choisissoit deux jeunes gens des familles les plus distinguées par la naissance & par la fortune : vêtus de robes de femmes, ils portoient des branches chargées de grappes de raisins, & ouvroient la fête. C'étoit une commémoration de la ruse employée par Thésée qui, pour tromper les Crétois, habilla en filles de jeunes hommes courageux. Ils étoient suivis d'un chœur de jeunes gens qui chantoient des vers relatifs

à la solennité ; tous devoient être de bonnes familles & avoir encore père & mere. La procession partoit du temple de Bacchus pour se rendre à celui de Minerve surnommée Sciras. On choissoit ensuite dans chaque tribu des jeunes gens qui se disputoient le prix de la course. Le vainqueur recevoit un vase dans lequel il y avoit du vin , du miel, du fromage, de la farine & un peu d'huile. La fête se terminoit par un repas. Les mets étoient apportés par des femmes pour rappeler le souvenir des mères qui, obligées d'envoyer en Crète leurs enfans en tribut, leur donnoient, en les quittant, quelques provisions pour le voyage.

PANATHÉNÉES, fêtes en l'honneur de Pallas. Les grandes Panathénées se célébroient tous les cinq ans, & les petites tous les trois ans. Chaque ville, chaque bourgade de l'Attique étoit obligée de fournir des bœufs pour cette fête qui se terminoit par un abondant repas. Les jeunes filles brodoient une pièce d'étoffe qui étoit offerte à la déesse & qui représentoit la victoire qu'elle remporta sur les géans, lorsqu'ils se soulevèrent contre Jupiter. Les noms des citoyens qui s'étoient distingués par des services rendus à la patrie étoient brodés sur cette étoffe, & ils regardoient cet honneur comme une récompense de leurs vertus. C'étoient des vieillards choisis & remarquables par leur beauté qui jouoient le grand rôle à cette solennité ; ils portoient des branches d'olivier. Tous les habitans de l'Attique qui cultivoient des oliviers, étoient obligés, en ce jour de fête, d'en présenter des fruits à la déesse. Cette solennité avoit un double

objet; de célébrer Pallas comme inventrice de l'olivier, & de rappeler le souvenir de l'union de différentes bourgades de l'Attique en une seule cité.

THALYSIA, fêtes en l'honneur de Cérès, dans lesquelles on lui offroit les prémices des moissons.

THESMOPHORIES. Ces fêtes se célébroient pendant trois jours en l'honneur de Cérès, qui, en appelant les hommes à la culture de la terre & à l'état social, leur avoit donné des loix. Les Thesmophories étoient célébrées par les femmes, & le plus profond mystère étoit observé sur ce qui s'y passoit. L'homme téméraire qui se seroit introduit parmi elles, auroit été puni de mort. On ne peut donc rien dire sur ces fêtes. On fait seulement que des femmes choisies entre les plus respectables par leur réputation de vertu, se rendoient à Eléusis portant sur leurs têtes les livres des loix & les choses sacrées, qu'un voile cachoit aux yeux des profanes. (L)

ROIDE, (adj) Les formes *roides* sont contraires à la nature qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la souplesse, & dans les choses inanimées, la variété : l'art doit s'efforcer de ne se pas laisser vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle semble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne aussitôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne sauvage & abandonnée à elle-même. Le

terrein est différemment sillonné par le passage ou le séjour des eaux, par l'impétuosité des vents ou des tempêtes. Si dans une vieille forêt, quelques arbres élèvent directement leurs tiges vers le ciel, la roideur de ces tiges est interrompue par des plantes parasites, & d'autres arbres diversement tortueux contrarient par leurs formes bizarres ces formes trop régulières : les rochers, brisés par les efforts des siècles, offrent l'image d'antiques ruines. Tout s'écarte de la roideur & d'une froide régularité.

L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ses attitudes : s'il en affecte quelquefois, c'est par effort ; c'est qu'il pense que ce maintien annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, longtemps étudiée, lui est devenue familière, c'est qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art est la nature libre & non la nature contrariée : l'artiste doit l'étudier & l'imiter dans toute la variété de ses formes & dans toute la souplesse de ses mouvemens. Dès qu'elle prend de la roideur à ses yeux, il doit croire que ce n'est plus elle ; & dès qu'il en remarque dans son propre ouvrage, il doit être persuadé qu'il n'a fait qu'une fausse imitation. (L)

ROMANESQUE, ROMANTIQUE (adj) Ces deux mots ne sont pas synonymes. Le *romanesque* est ce qui appartient au roman, le *romantique* est ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le sujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, & par conséquent être *romanesque*, sans être traité d'une manière qui

ait rien de *romantique*. D'agréables bizarreries dans les ajustemens, des parures fantasques, d'ingénieuses singularités dans le site, dans la disposition de la scène, ont quelque chose de *romantique*. Le spectateur sent que ces fantaisies n'appartiennent ni à l'histoire, ni à la vie commune, & il les attribue au roman. Le Bénédictte, Santerre, Grimoux & surtout Watteau ont des singularités piquantes qui rendent leurs tableaux *romantiques*. Plusieurs peintres, tels que Rembrant, Salvator Rosé, le Feti &c, ont porté, dans le genre de l'histoire, le style *romantique*. C'est un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on pardonne tout à ce qui plaît.

Le mot *romantique* appartient à la langue Angloise: plusieurs écrivains françois en ont fait usage, & comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il mérite d'y être adopté. (L)

ROMPRE, (verbe actif) *Rompre les couleurs* ne doit s'entendre que de l'action de varier des couleurs sur le tableau. Ainsi les *couleurs rompues* pourroient aussi s'appeller *teintes rompues*, parce que c'est un changement de teintes sur un même objet.

Pour bien sentir la force de cette manière de parler, qui n'a lieu que dans la partie qu'on appelle *coloris*, il faut être instruit de quelques principes élémentaires bien simples.

Les couleurs naturelles sont celles dont le peintre charge sa palette; elles sont dans l'état où on les achete dans les boutiques, & la main de l'artiste ne les a pas encore mélangées. Or, les cas où ces

couleurs doivent être employées en nature sont très-rare : pourquoi ? C'est qu'il est très-rare que les couleurs *locales* de la nature à imiter par l'artiste, soient précisément les mêmes que celles dont sa palette est chargée, & il est encore plus rare que la couleur réelle ou *locale* de l'objet ne soit pas altérée, modifiée ou relevée, soit par le *plan* qu'occupe cet objet, soit par l'effet de la lumière & de ses déclinaisons. Ainsi, il est nécessaire que les couleurs dont le peintre use pour son art soient *rompues* sur son tableau.

On n'admet guères le précepte de la *rupture* des teintes que dans le même objet, comme nous l'avons dit. Ainsi que l'artiste ait à peindre un mur, on exige qu'il ne soit pas de la même teinte & qu'il imite la variété des couleurs qu'offre la nature, & on lui dit : il faut user de *couleurs rompues*, il faut rompre vos couleurs.

Usons d'un exemple dans un cas un peu plus recherché. Le peintre veut donner pour fond un rideau rouge au portrait d'un homme vêtu de noir; ce rideau doit être de *couleurs rompues*, 1^o. parce que la distance du rideau au devant du tableau lui fait perdre de la puissance de sa couleur propre, 2^o. parce que le pavé, les meubles, la figure du portrait elle-même peuvent répandre des teintes étrangères sur ce rideau qui changent la nature de sa couleur, 3^o. Enfin ce rideau forme des plis qui produisent différens plans, & offrent des surfaces diverses soit à la lumière, soit à l'ombre. Les masses ombrées de leur côté prennent des teintes des objets voisins qui réfléchissent des rayons lumineux. Par toutes ces raisons, la couleur *locale* du rideau rouge doit être

rompue, celles de ses différentes masses doivent l'être aussi, & il ne reste aucune de ses parties qui conserve la nature de sa couleur réelle.

Le tableau que nous avons eu en vue, en proposant cet exemple pour la *rupture* des teintes, est celui de Rubens où il a représenté François de Médicis grand duc de Toscane, dans la galerie du Luxembourg, ouverte autrefois à l'instruction & à la curiosité publique. (*Article de M. ROBIN.*)

RUPTURE, (subst fem.) La *rupture* des couleurs est le mélange que l'artiste fait de différentes couleurs, qui se rompent entr'elles par ce mélange, & cessent d'avoir le ton qu'elles offroient quand le peintre les a mises sur sa palette.



S

SACRIFICE, (subst. masc.) On appelle *sacrifice* dans les ouvrages de l'art certaines beautés partielles que l'artiste sacrifie à la beauté, à la perfection du tout-ensemble. Ce n'est pas quelquefois un des plus foibles moyens de terminer & de perfectionner un ouvrage, que d'y sacrifier des parties auxquelles on avoit d'abord donné beaucoup de soin. *Sacrifier* n'est pas toujours effacer, supprimer ce qu'on avoit fait; c'est l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre, c'est le cacher en quelque sorte, en le laissant cependant subsister; c'est empêcher qu'il n'attire les regards du spectateur aux dépens de ce qui doit les fixer.

Il y a donc des *sacrifices* de composition & des *sacrifices* d'effet. Les *sacrifices* de composition consistent à supprimer des figures ou des objets accessoires qui nuiroient à l'impression que doivent faire les objets capitaux; les *sacrifices* d'effet consistent à éteindre l'éclat des objets qui doivent céder à d'autres & ne pas arrêter & distraire la vue.

» Les beaux effets de lumière, dit Félibien, & ces
 » éclars de jour que, dans un tableau, on voit frapper
 » le sommet d'une montagne qui semble véritablement
 » éclairée du soleil, ne seroient ni si vrais ni si agréa-
 » bles, si le peintre n'eût pas su ménager les couleurs
 » les plus claires, & s'il les eût répandues égale-
 » ment dans tout son ouvrage. Ce sont ces épargnes

» intelligentes qui font , en peinture , ce qu'on
 » nomme le précieux. Il ne doit y avoir guère de
 » ces richesses. Comme bien souvent ce n'est pas une
 » petite perfection à un orateur de savoir supprimer
 » beaucoup de choses, ce n'est pas non plus un té-
 » moignage de peu d'habileté , à un peintre , de re-
 » trancher plusieurs parties qui seroient belles en
 » elles-mêmes , mais dont la beauté feroit tort au
 » principal objet. C'est ainsi qu'il affecte d'éteindre les
 » couleurs vives dans une draperie , & toute sorte de
 » broderies dans un vêtement , de peur que ces petits
 » avantages ne nuisent à ceux d'une belle carnation.
 » C'est ainsi qu'il ne veut pas donner de gaieté à un
 » paysage , afin que la vue ne s'y arrête pas , mais
 » qu'elle se porte aux figures qui sont faites pour être
 » le principal objet du tableau. Car il est vrai qu'il
 » y a des ouvrages qui , pour être trop riches , sont
 » moins beaux , comme il arriva à la statue que
 » Néron fit dorer ; elle ne put augmenter de prix
 » sans perdre beaucoup de sa grace. Ce peintre pensoit
 » avoir bien réussi qui , montrant à Apelles un tableau
 » où il avoit peint Hélène richement vêtue , lui en
 » demandoit son avis , ou plutôt son approbation. Mais
 » Apelles lui répondit avec sa sincérité ordinaire ,
 » qu'il avoit fait une figure fort riche , mais non pas
 » belle.

» La beauté ne consiste point dans les parures &
 » dans les ornemens. Un peintre ne doit pas s'atta-
 » cher aux petits ajustemens , surtout dans les sujets
 » d'histoire où il prétend représenter quelque chose
 » de grand & d'héroïque. Il y doit faire paroître de
 » la force , de la grandeur , de la noblesse ; mais rien

» de petit , de délicat , ni de trop recherché. Il est
 » est des ouvrages de peinture comme de ceux de
 » poésie ; il ne faut pas qu'il paroisse que l'artiste ait
 » pris plus de plaisir à se satisfaire lui-même , & à
 » faire connoître le jeu de son esprit & la délicatesse
 » de son pinceau , qu'à considérer le mérite de son
 » sujet.

» Il faut, il est vrai, qu'il y ait dans les tableaux
 » quelque chose d'agréable & de touchant, aussi bien
 » que de grand & de fort : mais cet agrément doit
 » toujours naître du sujet que l'on traite , & non pas
 » de choses étrangères. On ne prétend pas retrancher
 » les choses belles , quand elles sont propres aux
 » lieux où on les met ; mais on condamne ceux qui
 » gâtent un sujet qui de soi est noble & grand , parce
 » qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens
 » de certaines parties inutiles.

» Ces observations font connoître la difficulté qu'il
 » y a d'être un grand peintre. Quoiqu'un homme
 » soit né avec les qualités propres à la peinture ,
 » il lui reste quantité de choses qu'il doit apprendre ,
 » & que la nature ne donne pas. Jamais on n'a assez
 » de temps pour acquérir les connoissances nécessaires
 » à la perfection de cet art ».

SAGE, (adj.) La signification de ce mot appliqué
 aux arts a quelque chose de vague, comme celle de
 tous les termes moraux dont on se sert figurément
 pour des objets physiques.

Un ouvrage de peinture est composé de l'image qui
 en fait la partie matérielle, & de l'intention qui en
 est la partie spirituelle.

C'est à cette seconde partie que se rapporte l'idée qu'exprime le mot *sage*. En établissant cette division, on conçoit que, dans l'ordre des convenances dont j'ai parlé principalement au mot *goût*, l'intention d'un tableau doit être *sage*, c'est-à-dire convenable; mais on aperçoit aussi que si ce précepte est juste, il est, comme je l'ai dit, un peu vague. On doit observer encore que, par un effet assez ordinaire aux termes qui offrent un mélange d'idées de mécanisme & de théorie, le sens du mot dont il s'agit s'est détourné de sa signification; car, dans les ateliers, on appelle généralement *sage* ce qui est simple & sans recherches.

On dit : « cette figure est *sage* »; c'est-à-dire qu'elle a une disposition simple & naturelle. On dit aussi : « cette composition est *sage* »; & l'on veut alors faire entendre que l'ordonnance n'en est point compliquée, &, comme l'on dit, *tourmentée*.

Dans les arts, comme parmi les hommes, sagesse, simplicité, naturelle, sont des termes qui ont des rapports intimes entr'eux. Bienfaisance, convenance, décence & bon goût sont la base des règles données aux arts pour leur perfection, & aux hommes pour leur avantage. (Article de M. WATELET.)

SAGESSE, (subst. fem.) Ne pourroit-on pas dire qu'elle est dans les arts, comme dans la conduite des hommes, l'observation des loix que prescrit la raison? Un dessin *sage*, une composition *sage*, une attitude *sage*, sont un dessin dans lequel l'artiste a eu la *sagesse* de ne pas s'écarter de la raison & de la nature; une composition *sage* est celle dont la raison

a dirigé l'ordonnance ; une attitude *sage* est celle que prend un homme qui jouit de sa raison , & que des passions violentes n'écartent pas des mouvemens paisibles qui s'accordent avec le calme de l'ame. Les artistes qui ne consultent ni ne respectent la raison traitent la *sagesse* de froideur : cependant il n'est permis de s'en écarter que lorsqu'on représente une scène impétueuse , dont les personnages sont supposés être enlevés eux mêmes à la *sagesse* par l'effervescence de leurs passions.

L'effet a aussi une *sagesse* qui lui est propre. Il est destiné à assurer , à fortifier l'impression du sujet , & il est *sage* quand il s'accorde avec sa destination.

Lorsque le sujet exige des mouvemens violens dans la composition , cette composition ne sera pas contraire à la raison , mais on ne dira pas qu'elle est *sage* , parce que la *sagesse* emporte avec elle une idée de tranquillité. L'artiste a eu raison de représenter comme il convenoit des personnages qui ne jouissoient pas du calme de leur raison : il a été *sage* & raisonnable lui-même ; mais sa composition n'est pas *sage* & ne doit pas l'être. (L)

SALE, (adj.) On dit des couleurs *sales* , un pinceau *sale*. La même palette qui fourniroit à un peintre habile les teintes les plus fraîches , les plus brillantes , ne fournira au peintre qui ne saura pas en tirer parti que des teintes *sales* & brouillées. Si l'on tourmente les couleurs , si on les mêle entr'elles sans intelligence , on ne produira qu'un ouvrage *sale* dont l'œil des spectateurs sera rebuté.

SALIR (verbe act.) Quoique l'adjectif *sale* se prenne toujours en mauvaise part, il n'en est pas de même du verbe *salir*. Des censeurs intelligens conseillent quelquefois à un peintre de *salir* des tons trop brillans. Ce n'est qu'en *salissant* habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'éclat qu'elles doivent avoir.

S C

SCÉNOGRAPHIE, (subst. fem.) C'est l'art de peindre des scènes, des décorations. Les anciens ont aussi employé ce mot pour exprimer l'art de mettre les objets en perspective, parce que cette science a été d'abord consacrée à la peinture des décorations. Vitruve nous apprend qu'elle existoit dès le temps d'Eschyle.

SCIENCE, (subst. fem.) Voyez sur les *sciences* nécessaires aux artistes, l'article *qualité*. Mais les artistes sont trop occupés de l'exercice de leur art, pour se promettre d'acquérir par des lectures toutes les connoissances qui pourroient leur être utiles, & qui exigeroient seules l'emploi de leur vie entière. Que pour réparer ce qui leur manque, ils suivent du moins les conseils de M. Reynolds.

» Quelques écrivains qui ont traité de la peinture,
 » dit ce savant peintre, semblent avoir porté les
 » choses trop loin, quand ils ont prétendu que cet
 » art demande une *science* si universelle & si pro-
 » fonde, que la seule énumération des connoissances
 » qu'il faut posséder suffit pour effrayer le jeune ar-

» tiste. Vitruve, après avoir parlé du nombre infini
 » des qualités naturelles & requises nécessaires à l'ar-
 » chitecste, ajoute gravement qu'il doit être bien
 » versé dans la jurisprudence, afin de ne pas être
 » trompé dans l'acquisition du terrain sur lequel il
 » veut bâtir.

» Mais, sans donner dans ces exagérations, on peut
 » dire avec vérité & certitude qu'un peintre doit
 » posséder plus de science qu'il n'en peut trouver sur
 » sa palette & dans son modèle, soit qu'il étudie la
 » nature ou quelque production de l'art : car il est
 » impossible de devenir un grand artiste, lorsqu'on
 » est absolument ignorant.

» Quiconque s'occupe à faire des descriptions, ou
 » par écrit ou sur la toile, doit avoir une idée passable
 » des poètes dans une langue ou dans une autre, afin
 » de se pénétrer plus ou moins de l'esprit poétique
 » & d'étendre le cercle de ses idées qu'il doit s'ac-
 » coutumer à analyser & à comparer. Il faut aussi
 » qu'il ne soit pas entièrement ignorant dans cette
 » partie de la philosophie qui apprend à connoître
 » l'homme, & à saisir les passions & les affections
 » de l'ame, ainsi que les divers caractères & les dif-
 » férentes habitudes qui en résultent. De plus il est
 » nécessaire qu'il ait une légère teinture de l'esprit
 » de l'homme, & une connoissance approfondie de la
 » structure de son corps.

» Il ne faut donc pas que le peintre se livre à la
 » lecture au point qu'il nuise par là à la pratique
 » de son art, & qu'au lieu d'un artiste, il devienne
 » un érudit; mais si l'usage d'un bon livre lui sert
 » de récréation dans ses heures de loisir, il parviendra

» à étendre ses connoissances, & à orner son esprit,
 » sans porter préjudice à ses travaux journaliers.

» Et ce qu'une lecture trop peu suivie lui laissera
 » désirer, il pourra l'apprendre par l'entretien des gens
 » instruits & sensés, qui est le meilleur moyen & le
 » plus sûr pour ceux à qui leurs occupations ne per-
 » mettent pas de donner beaucoup de temps aux
 » livres. Nous ne manquons pas aujourd'hui de
 » personnes versées dans les sciences, & qui se font
 » un plaisir de communiquer leurs idées aux artistes
 » curieux & dociles, lorsque ceux-ci leur témoignent
 » l'honnêteté & la déférence qui leur sont justement
 » dûes. Les jeunes artistes peuvent se flatter d'être
 » admis avec le temps, dans ces sociétés lorsqu'ils s'en
 » rendent dignes. Là, sans aucune instruction formelle
 » ou directe, ils apprendront insensiblement à sentir
 » & à penser comme ceux avec qui ils vivent &
 » conversent, & à se former un système raisonné de
 » goût, que, par l'application des vérités générales
 » à leurs idées particulières, ils sauront réduire peut-
 » être à un plus exact & plus juste degré, que ne
 » pourroient le faire ceux même de qui ils ont em-
 » prunté les idées primitives ». (*Extrait du septieme*
discours de M. REYNOLDS).

SCIOGRAPHIE, (suff. fem.) Ce mot signifie pein-
 ture des ombres, & les Grecs l'employoient dans le
 même sens que nous donnons au mot *clair-obscur*, que
 nous avons emprunté de l'italien *schiaro-scuro*. Ap-
 pollodore fut le premier des peintres Grecs qui sût
 rompre les couleurs, & exprimer la privation de
 toute couleur dans les ombres. Pline dit qu'il fut le

premier qui fut arrêter les regards , & c'est à quoi l'on ne parvient que par le jeu & l'opposition des ombres & des lumières. Sans cette partie, un ouvrage peut avoir beaucoup de mérite , mais il n'appelle pas. Les succès d'Apollodore lui méritèrent , de la part des Grecs , le surnom de *Sciographe* ; (peintre des ombres , peintre du clair-obscur). C'est ce que nous apprend Hétychius , & ce fait est de quelque importance pour l'histoire de l'art chez les anciens. (L)

SCULPTEURS. (1) Nous ne consacrons cet article qu'à l'histoire des sculpteurs qui ont paru depuis la renaissance de arts. On trouvera les sculpteurs de l'antiquité dans l'article suivant qui sera consacré à l'histoire de l'art antique.

On a pu voir , à l'article ÉCOLE , que ce sont des peintres appelés de la Grece qui ont fait revivre la peinture en Italie , d'où elle s'est répandue dans les autres Etats de l'Europe. Les Grecs , depuis longtemps , avoient cessé de faire des peintures profanes ; mais l'art de peindre avoit toujours subsisté chez eux , uniquement consacré à la religion , & seulement exercé par des ouvriers sans intelligence qu'ils nommoient faiseurs d'images , *εἰκονογράφοι*. Célèbres dans l'antiquité par leur talent dans la sculpture , ils avoient entièrement oublié cet art , parce que les

(1) Nous devons la plus grande partie des matériaux de cet article à l'ouvrage intitulé : *Vies des fameux architectes & sculpteurs*, par M. d'Argenville , de l'Académie Royale des Belles-Lettres de la Rochelle. 2 vol. in-8°. Paris, 1787.

statues, qu'ils nomment idoles, leur étoient interdites par la religion. La sculpture avoit au contraire toujours subsisté dans les pays soumis à l'église Romaine qui décore ses temples de statues; & si l'art avoit péri, le métier n'avoit jamais été oublié. On ne faisoit, il est vrai, que des figures gothiques, sans souplesse, sans mouvement, sans proportion, sans intelligence; mais enfin on faisoit des figures, & pour remonter du métier à l'art, il ne falloit que se livrer à de meilleures études. Les noms des sculpteurs gothiques sont oubliés & doivent l'être; parce qu'on ne consacre pas la mémoire d'artisans maladroits.

C'étoit à la peinture ressuscitée à faire revivre l'art de la sculpture, & la Toscane qui avoit vu naître les premiers peintres artistes parmi les modernes, devoit aussi donner naissance aux premiers sculpteurs. Déjà Massolino avoit donné une sorte de grandeur & quelque mouvement à ses figures peintes; déjà le Massaccio répandoit sur les siennes de l'aissance & de la grace, & montrait quelqu'intelligence dans la science des raccourcis, quand le même pays vit naître le Donato.

(1) DONATO, plus connu sous le nom de *Donatello* parce que les Italiens aiment les diminutifs, naquit à Florence en 1383 de parens fort pauvres: un citoyen généreux lui servit de père, & lui donna un maître de dessin. Bientôt le jeune élève n'eut point d'égal dans cet art, il s'appliqua en même temps à l'architecture & à la perspective, & ne tarda point à étonner sa patrie par son premier essai en sculpture. C'étoit une annonciation en pierre. Quel dut être

l'étonnement de ses contemporains, encore accoutumés aux travaux grossiers des sculpteurs gothiques, quand ils virent, dans la tête de la Vierge, l'aimable expression d'une pudeur timide, & des draperies traitées dans la manière des anciens Grecs ! Il lui manquoit encore la noblesse. Un crucifix en bois qu'il fit à peu-près dans le même temps tenoit plutôt de la nature rustique que de la beauté divine. » Tu as fait un » paysan, & non un Dieu », lui dit un peintre qu'il consulta, & ce mot corrigea la manière du Donatello.

La figure qu'il regardoit comme son chef-d'œuvre représente un vieillard à tête chauve, l'une des quatre dont il décora la tour carrée qui sert de clocher à l'église de Santa Maria de Fiori. Il fit pour celle de Saint Marc *in orto* les statues en bronze de Saint-Pierre, Saint-Georges & Saint-Marc. Toutes trois sont belles; la république de Vénise, celle de Gênes, plusieurs princes de l'Europe en ont offert des sommes considérables. La figure de Saint-Georges, brillante de jeunesse, étonne par l'expression du courage & de la fierté : mais celle de Saint-Marc est consacrée par un mot de Michel-Ange. Un jour que ce célèbre statuaire la considéroit, il s'écria : *Marco, perché non mi parli?* (Marc, pourquoi ne me parles-tu pas ?) Ce n'est qu'un chef-d'œuvre de l'art qui a pu mériter ce mot d'un grand artiste.

Encouragé par les applaudissemens de ses concitoyens, il mit pour la première fois son nom à la statue en bronze de Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, ouvrage placé dans le sénat.

Sa réputation ne resta pas renfermée dans sa patrie;

Il fut mandé à Padoue par le sénat de Vénise, pour y jeter en bronze la statue d'Erasmus Narni, général de la république. Il reçut dans cette ville la qualité de citoyen, & fit dans l'église de Saint-Antoine l'histoire de ce Saint en bas-reliefs. La composition en fut admirée, & le Donatello est regardé comme l'un des sculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. On vouloit le fixer à Padoue. « Il faut, dit-il, que » je retourne dans ma patrie : je ne reçois ici que des » louanges : elles me feroient négliger mon art, & » je l'aurois bientôt oublié : à Florence, je serai » éperonné par la critique ».

Ses talens y furent employés par le célèbre Côme de Médicis, & sa vieillesse soutenue par les bienfaits de Pierre, fils de ce duc. Il avoit toujours été trop désintéressé pour acquérir de la fortune : il mettoit son argent dans un panier attaché au mur de sa chambre ; ses ouvriers & ses amis y puisoient à discrétion. Il mourut en 1466, âgé de quatre-vingt trois ans. On lui attribue les portes de bronze de la sacristie de Saint-Laurent, qui sont ornées de bas-reliefs : mais Baldinucci assure qu'elles sont l'ouvrage de Luc Della Robbia.

(2) SIMON, frère de Donatello, fut son imitateur. Il fut mandé à Rome en 1431, par le pape Eugene IV, pour faire une des portes de bronze de l'église de Saint-Pierre. Il employa douze ans à cet ouvrage orné de bas-reliefs en plusieurs compartimens. Un de ses principaux ouvrages est le tombeau de Martin V, dans l'église de Saint-Jean de Latran. On

ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort : on fait qu'il vécut cinquante-cinq ans.

(3) ANDRÉ PISANO, ou *Pisanello*, fut élève d'André del Castagno pour la peinture, & se signala entre les artistes de son temps. Il eut aussi de la réputation en qualité de sculpteur, & se distingua sur-tout par la gravure des médailles. On ne connoît ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort ; mais on fait qu'il a fait la médaille de Mahomet II qui prit Constantinople en 1453, & l'on peut croire qu'elle fut frappée peu de temps après cet événement. On fait aussi qu'il travailloit encore à Florence en 1478.

(4) ANDRÉ VEROCHIO, célèbre dans son temps par ses talens en peinture, est connu aujourd'hui par la célébrité de ses élèves, Pierre Perugin, & Léonard de Vinci. Celui-ci surpassa tellement son maître, que le Verochio, honteux de sa défaite, & désespérant de lutter avec avantage contre le jeune artiste qu'il venoit de former, abandonna les pinceaux & se livra entièrement à la sculpture. Il imagina le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le visage des personnes mortes pour conserver leur parfaite ressemblance. Il fut appelé par la république de Venise pour faire en bronze la statue équestre de Bartolomeo Colleone, de Bergame, général de la république. Il avoit déjà fait le modèle du cheval, lorsqu'un sculpteur intrigant, nommé Vellano, cabala auprès de quelques sénateurs pour faire la figure du capitaine. André, justement irrité de ce qu'on vouloit

lui ravir la gloire de faire tout le monument, brisa la tête de son modèle & prit la fuite. La seigneurie lui adressa de violens reproches & le menaça de lui faire couper la tête s'il retournoit dans les états. Il répondit qu'il se garderoit bien de s'y exposer, parce que leur seigneurie, toute puissante qu'elle étoit, ne sauroit jamais faire une tête comme la sienne, au lieu qu'il faueroit bien faire une tête de cheval encore meilleure que celle qu'il avoit détruite. Cette réponse ne déplut pas aux Vénitiens; ils avoient eu apparemment le temps de reconnoître que l'intrigant Vellano n'étoit pas un émule digne de lui être associé : ils le rappellèrent avec des offres avantageuses : le Vérochio termina son modèle, mais il s'échauffa dans le temps de la fonte, & gagna une pleurésie dont il mourut. Ce fait prouve que les statuaires faisoient alors eux-mêmes la fonte de leurs ouvrages, & ne confioient pas à de simples artisans, cette partie décisive du travail.

(5) JEAN-FRANÇOIS RUSTICI, né à Florence d'une famille noble, vers 1470, fut élève du Vérochio; il se trouva dans cette école avec Léonard de Vinci devenu déjà le rival du maître dont il recevoit encore les leçons, & il se rendit son élève quand le Vérochio partit pour Vénise. Léonard, savant dans tous les arts qui dépendent du dessin, lui enseigna la manière de modeler, celle de tailler le marbre, celle de couler en bronze, & lui démontra les principes de la perspective. Rustici, conduit par cet habile maître, devint l'un des plus habiles sculpteurs de son temps. Il fit en 1515 un Mercure en bronze, porté

sur un globe & qui semble prêt à prendre son vol ; cette figure couronne la fontaine qui est dans la grande cour du palais de Florence. Il fit aussi en bronze Saint-Jean-Baptiste prêchant entre un lévite & un pharisien, ouvrage dont on estime les formes & l'expression. Mal récompensé de son travail, il ne s'occupait plus de son art que pour éviter l'ennui de l'oisiveté. On compte, entre ses ouvrages les plus remarquables, une Leda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, & un homme nud à cheval. Il fut appelé en France par François I, & travailla au modèle d'un cheval du double de grandeur naturelle qui devoit porter la statue de ce monarque : mais le prince mourut, & l'ouvrage ne fut pas terminé. Il retourna à Florence, trouva cette ville assiégée, vit son héritage ravagé par les ennemis, & revint en France, où il mourut en 1550, âgé de quatre-vingts ans.

Il avoit trois maximes dont les deux premières surtout seroient bonnes à pratiquer : de réfléchir longtemps sur l'ouvrage qu'on veut entreprendre avant d'en faire l'esquisse ; de laisser reposer longtemps l'esquisse sans la regarder, avant de la mettre à exécution ; enfin de ne laisser voir son ouvrage que lorsqu'il est terminé.

(6) MICHEL-ANGE BUONARROTI, né en 1474, mort en 1564. Voyez ce que nous avons dit de ce grand artiste à l'article ÉCOLE. Il mania le ciseau dès sa première enfance à l'imitation d'un tailleur de pierre, époux de sa nourrice. Très-jeune encore, il étonna Florence par la tête d'un vieux faune &

bientôt après par une figure d'Hercule. Ayant fait le voyage de Bologne pour y étudier les plus beaux morceaux de peinture qui faisoient déjà l'ornement de cette ville, il y laissa deux figures qui manquoient à l'arcade de Saint-Dominique, celle de Sainte Pétronie & celle d'un ange. De retour à Florence, il y fit un Saint Jean & un amour fameux par une supercherie qu'il employa pour tromper les faux connoisseurs de l'antiquité. Il en cassa un bras, & fit enterrer la figure dans un endroit qu'on se préparoit à fouiller. Elle fut déterrée, on se récria sur la beauté de cette antique; ce morceau fut envoyé à Rome & y excita la même admiration; mais Michel-Ange montra le bras, & l'on critiqua l'ouvrage moderne. Un cardinal qui s'étoit hâté de l'acquérir, se hâta encore plus de s'en défaire. Ce fut vers ce temps qu'il fit son fameux Bacchus & le beau groupe de la Notre-Dame de pitié qui est dans la basilique Saint Pierre, à la chapelle de la Vierge. Il revint à Florence, où d'un marbre gâté par un sculpteur qui en avoit voulu faire un géant, il tira le jeune David armé d'une fronde. Nous avons parlé à l'article *école*, de sa fameuse statue colossale de Jules II, dont l'étonnante fierté étonna même le fier Pontife. Léon X le fit travailler aux tombeaux de Laurent & Julien de Médicis: l'artiste représenta ces deux princes eux-mêmes, & accompagna ces monumens des figures de l'aurore, du jour, du crépuscule & de la nuit, & il fit une Vierge assise dans le fond de la chapelle. Il finit ensuite à Rome le tombeau de Jules II qui lui avoit été autrefois commandé par ce pape lui-même. Suivant le premier dessin, ce monument devoit être composé

de quarante figures : Michel-Ange obtint la permission d'en réduire le nombre. Lui-même en fit trois , entre lesquelles est ce célèbre Moïse , en qui l'on peut bien reprendre quelques graves défauts de convenance , mais qui n'en reste pas moins célèbre entre les plus beaux ouvrages de la sculpture moderne. Les autres figures qui font partie de ce monument , & qui représentent Jules II lui-même , la Vierge , un prophète & une sybille ne sont pas de sa main ; elles ont été exécutées sur ses modèles par Raphaël da Monte-Lupo & d'autres statuaires habiles. Les deux figures d'Esclaves , non terminées , que l'on voit aujourd'hui à Paris dans le jardin de l'hôtel de Richelieu , faisoient partie du premier projet de ce monument & sont de la main de Michel-Ange. La manœuvre hardie de ces deux morceaux est capable d'effrayer nos statuaires , plutôt que de les engager à l'imiter.

(7) JACQUES TATTI , n'est connu que sous le nom de SANSOVINO , qui est celui d'un bourg de Toscane près d'Arezzo , où il naquit en 1477. Cet artiste est célèbre à deux titres , celui d'architecte & celui de sculpteur : nous ne le considérerons que sous le dernier. André Contucci , qui avoit alors de la réputation , lui donna les principes de la sculpture ; André del Sarto , son ami , peintre célèbre , lui inspira le goût.

Amené à Rome encore jeune , il fit en concurrence avec deux sculpteurs habiles le modèle du fameux groupe antique de Laocoon pour le jeter en bronze ; le sien eut la préférence , & il l'obtint au jugement de Raphaël.

Il venoit de copier un chef-d'œuvre avec succès : ce fut avec le même succès qu'il fut occupé à en restaurer d'autres.

Obligé par le mauvais état de sa santé de retourner à Florence, il y fit une Vierge pour l'oratoire du marché neuf, & les figures des apôtres pour l'église de Sainte Marie des fleurs; mais ce qui couronna sa réputation, ce fut la statue en marbre du jeune Bacchus, qui fut regardée comme le plus bel ouvrage de ce temps. Placée dans la galerie du grand-duc, elle a été détruite par un incendie en 1762, & il n'en reste plus que la gravure dans le tome III du Musée de Florence.

De retour à Rome, Sansovin fit, pour l'église de Saint Augustin, une Notre-Dame en marbre, & un Saint-Jacques pour celle des Espagnols.

Il quitta cette ville lorsqu'elle fut saccagée en 1527 par les troupes d'Espagne. Son dessein étoit de passer en France, & il étoit engagé à faire ce voyage par l'invitation de François I, mais il fut retenu à Venise & obtint la place d'architecte de la république. Il fit une Vierge en marbre, qui est placée sur la porte de l'église de Saint-Marc & trois figures en bronze, représentant un miracle de ce Saint. On les voit dans la chapelle ducale de ce même temple.

La loge de la place de Saint-Marc est l'ouvrage de Sansovin : il plaça dans les niches quatre statues de bronze, représentant Pallas, Apollon, Mercure & la Paix, & un bas-relief allégorique au milieu de l'attique.

La Vierge en marbre de l'église de Saint-Marc, & un Saint Jean-Baptiste, aussi en marbre, qui

est au dessus du bénitier de celle de *Casa Grande*, passent pour les chefs-d'œuvre du Sansovin, en sculpture. On loue en général la légèreté de ses draperies & l'action de ses figures; mais Winckelmann lui reproche une excessive monotonie dans l'exécution. Il est pour l'architecture l'un des artistes les plus célèbres de l'Italie. Il mourut à Venise en 1570, âgé de quatre-vingt treize ans.

(8) BACCIO BANDINELLI, né à Florence en 1487, eut pour maître son père qui étoit orfèvre & qui le destinoit à sa profession. L'orfèvrerie est bien une branche de la sculpture, mais le jeune Baccio vouloit exercer cet art dans toute son étendue, & il en reçut les leçons du Rustici. Il étoit encore plus animé par l'envie que par les dispositions naturelles & par l'émulation. Bon dessinateur, il crut pouvoir se rendre l'émule de Michel-Ange, & entreprit de peindre à l'huile & à fresque : mais il ne recueillit de cette tentative que des dégoûts, & retourna sans partage à la sculpture. Il n'avoit guère fait encore que de petits modèles; il exécuta en marbre un Mercure tenant une flute, figure estimée, & qui fut envoyée à François I. Il fit à Rome pour Léon X, Orphée qui adoucit Cerbere par le son de sa lyre. Chargé de copier en marbre pour la France le groupe du Laocoon, il parut avoir égalé son modèle. Clément VII voulut garder cet ouvrage pour la galerie de Florence où il a été détruit en 1762 par un incendie, & il aimeroit mieux envoyer à François I de véritables antiques d'un mérite inférieur, que cette belle copie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité.

Le Bandinelli finit en 1534, à Florence, Hercule étouffant Cacus. Ce morceau est placé près du David de Michel-Ange, & soutient cet effrayant voisinage. Mais ses talens furent dégradés par son caractère. Ardent à envahir toutes les entreprises, il employoit tous les moyens de les enlever à ses confrères, les commençoit, recevoit des à-comptes sur le prix convenu, & les abandonnoit. La réputation des grands artistes faisoit son tourment, & on l'accuse d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange & de Léonard de Vinci. Sa manière étoit savante, mais sauvage : on y reconnoît un imitateur de Michel-Ange qui n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de ce maître. On voit cependant de lui, au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuse. C'est lui qui a restauré le bras droit du Laocoon dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuse en général d'avoir trop affecté de montrer toute sa science. On voit de lui à Rome les bas-reliefs des tombeaux de Léon X & de Clément VII. Il est mort en 1559, âgé de soixante & douze ans. Son caractère avoit nui à sa réputation qui augmenta après sa mort.

(9) **BENVENUTO CELLINI**, né à Florence en 1500 ; fut peintre, orfèvre & sculpteur. Il est du nombre des artistes qui furent appelés en France par François I. Il fit pour ce prince plusieurs figures en bronze & des ouvrages d'orfèvrerie. De retour dans sa patrie, il prouva que les beaux arts peuvent s'accorder avec les talens guerriers. Clément VII lui confia la défense du château Saint-Ange, & l'artiste se distingua par

sa prudence & sa valeur. Il a publié l'histoire de sa vie & un traité de la sculpture. Il est mort à Florence en 1570, âgé de soixante & dix ans.

(10) PROPERZIA ROSSI, de Bologne, est la seule femme qui se soit fait connoître dans la sculpture, jusqu'à ce que, de nos jours, une autre à étonné par ses talens la Russie & la Hollande. On ignore l'année de la naissance de Properzia. Nous ne parlerons pas ici des figures qu'elle tailla sur des noyaux de pêche, ni de la passion de Jésus-Christ qu'elle traita en bas-relief sur l'un de ces noyaux; ces petits ouvrages supposent de la patience & l'adresse; mais ils se perdent devant les grands ouvrages de l'art. La réputation de Properzia est fondée sur le buste du comte Guido & sur deux anges en marbre dont elle décora la façade de l'église de Ste Pétronie. Etant mariée, elle eut, dit-on, le malheur de concevoir une passion violente pour un autre que son époux, & de ne pouvoir la faire partager. Dans une situation semblable à celle de la femme de Putiphar, elle espéra de soulager son cœur en représentant dans un bas-relief la passion de cette malheureuse Égyptienne; mais rien ne put charmer sa douleur qui la conduisit au tombeau. D'autres récits sont plus favorables à la mémoire de cette intéressante artiste. On dit que calomniée par un certain Amiconi, elle mourut de douleur à la fleur de l'âge en 1530. Née pour tous les talens, elle avoit peint & gravé quelques sujets d'histoire, & trouvoit ses délassemens dans la musique. Avec tant de moyens de plaire, est-il vraisemblable qu'elle ait aimé & n'ait reçu que des mépris? Croÿons

plutôt au caractère atroce d'Amiconi, qu'à la folle passion de Properzia.

(11) DANIEL RICCIARELLI, dit DE VOLTERRE, parce qu'il naquit dans cette ville de la Toscane en 1509. Voyez ce que nous avons dit de cet artiste à l'article PEINTRES. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en sculpture, & il en a laissé plusieurs imparfaits.

(12) JEAN GOUJON, né à Paris, on ne fait en quelle année, est le premier sculpteur dont la France se glorifie. On ignore les circonstances de sa vie; il n'est connu que par ses ouvrages. On voyoit de lui à la porte de la pompe Notre-Dame un bas-relief représentant un fleuve & une nayade; le dessin en étoit d'une grande élégance. Il a orné de quatorze mascarons l'arcade qui conduit à l'hôtel du premier président. Dans la cour du louvre, à l'ordre composite, il a représenté dans une frise des enfans entrelacés avec des festons. Dans les frontons circulaires qui couronnent les corps avancés de l'ordre composite, il a représenté Mercure, l'Abondance, & au milieu deux génies qui supportent les armes du roi. Dans les entrepilastres de l'attique, les esclaves enchaînés & les figures allégoriques sont des ouvrages de ce maître. C'est aussi de lui qu'on voit, au château de Ste Genevieve des bois, à deux lieues de Corbeil, deux nayades coëffées de roseaux & épanchant leurs urnes. Mais les chefs-d'œuvres de cet artiste sont les bas-reliefs de la fontaine des nymphes, qu'on nommoit la fontaine des Innocens; ouvrages transportés

depuis peu à la nouvelle halle. Le saillant en est très doux. » L'intelligence, dit Dandré Bardon, qui » a ménagé les tournans des objets en laisse appercevoir » toute la rondeur. Les figures n'y paroissent nullement appliquées sur un fond : elles ont sur leur » milieu une saillie suffisante qui leur prête la convexité du naturel, & qui les met en harmonie » avec l'ensemble dont elle font portion. Cet ouvrage » est un de ceux par lesquels les sculpteurs modernes » se rapprochent le plus des sculpteurs anciens. Il » présente une composition d'une noble simplicité ; » des nayades dessinées d'un goût correct, dans des » proportions sveltes & dans des attitudes animées par » les graces. Leurs draperies légères, comme étoient » celles dont on ufoit anciennement dans l'isle de » Cos, laissent décemment entrevoir le nud qu'elles » cachent, & n'y sont adhérentes qu'avec une forte » de discrétion. Des personnages des deux sexes & » d'âge divers y forment de gracieux contrastes, » & concourent tout à la fois à l'agrément & à » l'effet ».

Cet artiste étoit à la fois sculpteur & architecte. L'hôtel de Carnavalet fut élevé sur ses dessins, & ce fut lui qui en décora la façade de refends vermiculés & de deux bas-reliefs où sont un lion & un léopard. Au dessus de la porte, deux enfans, placés dans un cartouche, soutiennent des armoiries. Les figures en bas-relief de la Force & de la Vigilance se voyent dans les trumeaux. On a de lui au louvre, à la salle des antiques, une tribune enrichie d'ornemens de bon goût & soutenue par quatre cariatides. Plusieurs écrivains lui ont attribué les deux figures assises de

la Seine & de la Marne, qu'on voyoit à la porte St. Antoine; mais on lisoit au bas de ces figures le nom d'*Etienne Matteffon*. Jean Goujon se distingua aussi par l'art de graver les médailles, & celle de Catherine de Médicis, qui est son ouvrage, est recherchée des curieux. On ne peut douter que cet artiste qui paroît nourri de la belle antiquité, ait fait le voyage d'Italie. Il étoit calviniste, & le jour du massacre de la Saint-Barthélemi, en 1572, il fut tué sur son échafaud d'un coup de carabine.

(13) GUILLAUME DELLA PORTA, né à Milan on ne fait en quelle année, eut son oncle pour maître, & se fortifia dans l'art du dessin, à Gênes, par les leçons de Perin del Vago. Il fit dans cette ville plusieurs ouvrages de sculpture, entr'autres seize prophètes, de demi-relief, pour la chapelle de St. Jean, Jésus-Christ à qui St. Thomas touche le côté pour la porte St. Thomas, une Ste. Catherine & une Ste Barbe. Il se rendit à Rome en 1537, y restaura plusieurs antiques & fit les jambes du fameux Hercule. Michel-Ange trouva cette restauration si belle, que les jambes antiques ayant été retrouvées vingt-sept ans après, il ne jugea pas à propos de les rétablir. Della Porta fit au tombeau de Paul III, ouvrage de Michel-Ange, les deux figures couchées qui accompagnent celle du pape. Celle de la justice est d'une beauté portée jusqu'à l'idéal, & l'on raconte qu'elle fut souillée par l'amour d'un Espagnol, qui se laissa renfermer le soir dans l'église St. Pierre pour satisfaire sa passion. Ce qui est plus certain, c'est qu'on a couvert d'une draperie de bronze la nudité de cette

figure. Les ouvrages les plus considérables de notre artiste sont les quatre prophètes placés dans les niches qui sont entre les pilastres de la première arcade de St. Pierre.

Ce fut lui qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes statues en bronze, ce qui empêche le métal de se refroidir. M. Falconet est persuadé que les anciens connoissoient & pratiquoient ce procédé.

(14) GERMAIN PILON, né à Paris, est le Corrège de la sculpture. Plein de grace, il est souvent incorrect. On le regarde comme le premier des sculpteurs qui ait supérieurement rendu le caractère des étoffes. Tous ses ouvrages connus sont dans des églises de Paris : à la Ste Chapelle, une Notre-Dame de pitié ; à St Gervais, un *ecce homo* ; un autre à Picpus ; un Christ mis au tombeau, une résurrection & trois petits bas-reliefs à St. Etienne-du-Mont ; la sépulture & la résurrection de Jésus-Christ, en terre cuite, à Ste. Genevieve ; quatre anges de bronze & six vases au sanctuaire de St. Germain - l'Auxerrois ; le bas-relief du maître autel dans la même église ; les bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins, le St. François à genoux, figure en plâtre dans le cloître des mêmes religieux ; le mausolée du chancelier Birague & de son épouse dans l'église St. Louis rue St. Antoine ; plusieurs ouvrages dans l'église autrefois desservie par les Célestins & sur-tout son chef-d'œuvre dans cette même église ; ce sont les trois vertus théologales en albâtre, portées sur un piédestal en forme de trépied antique ; elles soutiennent une urne de bronze qui renferme les cœurs de Henri II

& de Catherine de Médicis Ces figures , grandes comme nature , sont remarquables par la beauté des têtes & par la légèreté des draperies. Cet artiste mourut en 1605 ; on ignore l'année de sa naissance.

(15) JEAN DE BOLOGNE naquit à Douai en 1624 , & reçut dans sa patrie les premières leçons de la sculpture. Bien des personnes ont cru que cet artiste Flamand étoit Italien. Il est vrai qu'il passa de bonne heure à Rome , où il s'attacha à modeler les chefs-d'œuvre antiques & modernes que rassembloit cette ville ; des conseils de Michel-Ange contribuèrent , avec ces études , à développer ses dispositions naturelles. Il monroit un jour à ce grand maître un modèle terminé avec le plus grand soin : Michel-Ange en changea toute la disposition ; « il faut , dit-il au » jeune homme , concevoir & raisonner son ouvrage » avant de penser à le finir ».

L'infortune alloit ramener le jeune artiste dans sa patrie : un riche amateur le retint à Florence par ses bienfaits. Il pourvut à ses besoins , & lui fournit un bloc de marbre , dont le jeune artiste fit une Vénus. Cet ouvrage , le premier qu'il exécuta en marbre , commença sa réputation ; elle fut confirmée par le groupe de Samson terrassant un Philistin , qu'il fit pour le grand-duc François de Médicis. Vers le même temps il fonda en bronze le célèbre Mercure volant qui est généralement connu par des plâtres moulés ou par des copies. On admira le Neptune colossal qu'il fit pour le Grand-Duc , & dont il décora un bassin dans le jardin de ce prince ; on admira encore

davantage l'enlèvement d'une Sabine qui fait l'ornement de la place de Florence.

Cet artiste est, je crois, de tous les modernes, celui qui ait fait le plus grand colosse. C'est son Jupiter pluvieux : dans sa tête est une chambre qui sert de colombier, & dans son corps, une grotte ornée de coquillages & de jets-d'eau.

Appelé à Gênes, en 1580, il y fit un grand nombre de modèles qui furent fondus en bronze : six vertus, six anges, un crucifix, sept bas-reliefs, dont le premier a pour sujet la présentation de Jésus-Christ au temple & dont les autres représentent diverses circonstances de la passion. On voit de lui à Venise, dans l'église des Dominiquains de St. Marc, la figure en bronze de St. Antonin, accompagnée de quatre anges plus grands que nature. Il fit à Florence les deux statues équestres des grands-ducs François & Ferdinand. Le nombre de ses ouvrages fondus en bronze est considérable : on connoît de lui, en ce genre, au château-neuf de Meudon, une statue d'Esculape. On voit aussi de lui, à Versailles, un groupe de l'Amour & Psyché.

Il travailloit artistement le marbre, étoit svelte dans ses figures, & leur donnoit beaucoup de souplesse & de mouvement. En le comparant à l'antique, il peut sembler un peu manieré, mais il tient un des premiers rangs entre les statuaires modernes : il a moins de fierté que Michel-Ange, il affecte comme lui la science anatomique, il est l'un de ses premiers imitateurs ; mais quoique peut-être quelquefois plus gracieux, il n'est pas son égal : il est mort en 1608,

âgé de quatre-vingt quatre ans, & n'a cessé de travailler qu'en cessant de vivre.

(16) PIERRE TACCA , élève de Jean de Bologne, succéda à quelques unes des entreprises de son maître, entre lesquelles étoit celle du cheval qui porte la statue de notre roi Henri IV, & dont le grand-duc Come II, vouloit faire présent à sa fille Marie de Médicis, épouse de ce prince. Nous ne dirons pas si Jean de Bologne en avoit avancé le modèle, ou si même il l'avoit commencé : on fait du moins qu'il fut fait ou terminé par Pierre Tacca, & quelque personnes ont prétendu qu'il travailla ce morceau sur un dessin du Cigoli. Quoique trois artistes paroissent y avoir eu part, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Tacca termina aussi la figure & le cheval de la statue équestre de Philippe III, & fit seul la statue équestre de Philippe IV. Le cheval court au galop, & n'a d'autre appui que ses pieds de derriere. Ce monument est en Espagne, dans le parc de Buen-Retiro. Quand M. Falconet, entreprit de représenter Pierre I^{er}. monté sur un cheval qui gravit au galop une roche escarpée, on l'accusa de témérité & l'on prétendit que son projet n'étoit pas susceptible d'exécution. On ignoroit & vraisemblablement lui-même ignoroit alors, que ce projet avoit été exécuté depuis plus d'un siècle. Mais on dit que Gallilée fournit à Tacca les moyens de mettre en équilibre la masse énorme de sa statue sur des appuis foibles en apparence; & M. Falconet n'a dû qu'à lui-même les moyens dont il a fait usage. Tacca est mort en 1640 : nous n'avons pu apprendre l'année de sa naissance.

(17) SIMON GUILLAIN , naquit à Paris en 1581. Son père, Sculpteur estimé dans son temps, lui donna les premières leçons de son art, & le jeune homme alla se perfectionner à Rome. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation, parce qu'il étoit placé dans un des endroits les plus fréquentés de Paris, faisoit l'ornement de la jonction de deux courtes rues élevées sur la culée du Pont-au-Change. Elles ont été détruites quand on a démoli les maisons qui couvroient ce pont, mais l'ouvrage de Guillain a été ménagé, & l'on peut croire qu'il sera placé un jour dans quelque endroit favorable à son exposition. Il représente Louis XIV, âgé de dix ans, monté sur un pied d'estal, entre Louis XIII son père, & Anne d'Autriche sa mère; une Renommée le couronne de lauriers. Ces figures en bronze, & grandes comme nature, se détachent sur un fond de marbre noir. Au dessous étoit un bas-relief, d'une bonne composition, mais d'un travail un peu sec, qui représentoit des esclaves & des trophées.

C'est de Guillain que sont les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais, & celui des Feuillans de la rue Saint-Honoré; mais on distingue plus celles qui ornent le portail de la Sorbonne & celles des apôtres qui sont dans cette église. On estime, dans le chœur des moines qui desservent le couvent de *l'Ave-Maria*, le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, veuve de Henri I, Prince de Condé: on y remarque le bon goût des ornemens, & des enfans en bronze qui tiennent des flambeaux.

Guillain vit instituer à Paris l'Académie royale de peinture & sculpture, & fut l'un des douze anciens

de cette institution : ses nombreux travaux lui procurèrent une fortune assez considérable. A une exacte probité, à une grande politesse, il unissoit beaucoup de courage. Paris manquoit encore de police, cette ville étoit infestée de voleurs; mais Guillaïn s'étoit rendu la terreur des perturbateurs de la sûreté publique. Il ne marchoit jamais la nuit sans porter un fléau garni de chaînes qui se terminoient par des pointes d'acier : avec cette arme, maniée d'un bras vigoureux, il bravoit les malfaiteurs & leurs armes, & eut plusieurs fois le plaisir de sauver des personnes attaquées. Sa réputation de valeur lui mérita d'être élu capitaine de son quartier; alors les bourgeois de Paris se gardoient eux-mêmes, usage tombé depuis en désuétude, mais qu'une constitution nouvelle vient de faire renouveler. Cet artiste est mort en 1658, âgé de soixante & dix-sept ans.

(18) JACQUES SARRASIN, né à Noyon en 1590; fut amené à Paris dès son enfance, & eut pour maître le père de Simon Guillaïn. Le desir d'imiter les grands maîtres, lui fit entreprendre de bonne heure le voyage d'Italie, & il ne tarda pas à se distinguer entre les habiles artistes qui étoient alors à Rome. Le Cardinal Aldobrandin, neveu de Clément VIII, sentit le mérite du statuaire françois, & lui confia l'exécution de l'Atlas & du Polyphème qui soutiennent à Frescati, le voisinage des figures antiques, dont cette maison est décorée. Ce fut là que Sarrasin connut le Dominiquin & mérita son amitié. Ces deux artistes réunirent leurs talens pour faire en commun quelques ouvrages, entre lesquels on distingue deux termes en stuc, Notre

statuaire eut à Rome le bon esprit d'étudier beaucoup Michel-Ange, & de se rendre propre la science & le génie de ce grand maître, sans devenir son imitateur.

Il ne revint à Paris qu'après dix-huit ans d'absence, & tous les ouvrages qu'il a faits assurèrent sa réputation. Mais on distingue surtout les cariatides qui décorent le grand pavillon du vieux Louvre, figures colossales & en même temps sveltes & légères : le crucifix qui est placé à Saint-Jacques de la Boucherie ; on en voit le modèle à l'Académie ; le mausolée de Henri de Bourbon, Prince de Condé ; le groupe de Romulus & Rémus à Versailles ; le groupe de deux enfans & d'une chèvre placé à Marli ; ces deux figures sont un peu manierées, mais elles semblent de chair ; le tombeau du Cardinal de Bérulle, aux Carmélites ; ouvrage dans lequel l'auteur a vaincu la dureté du marbre. Sarrafin possédoit de grandes parties de l'art, l'élégance, & les grâces, jointes à la sévérité. Il fut en France pour la sculpture, ce que Vouet fut pour la peinture, le chef d'une école féconde en artistes célèbres ; entre lesquels on compte le Gros & Lersambert. Il est mort en 1660, âgé de soixante dix ans.

(19) FRANÇOIS DU QUÉSNOI, bien plus connu sous le nom de *François Flamand*, naquit à Bruxelles en 1594. Fils d'un sculpteur, il reçut de son père les leçons de son art, & n'avoit pas encore quitté cette école, lorsqu'il fut chargé d'ouvrages publics pour sa ville natale. La manière dont il s'en acquitta, lui mérita la protection de l'archiduc Albert, qui lui accorda une pension pour faire le voyage d'Italie.

Arrivé à Rome, il crut ne pouvoir se prescrire un meilleur plan d'étude, que celui de modeler les plus belles figures antiques. Mais il avoit à peine atteint l'âge de vingt-cinq ans, lorsque, par la mort de son bienfaiteur, il se vit obligé de travailler pour sa subsistance, & de faire des ouvrages plus capables d'arrêter que d'avancer ses progrès : telles étoient de petites figures en ivoire & en bois, & des têtes de Saints destinées à orner des reliquaires. Il étoit dans cette situation, lorsqu'il se lia avec le Pouffin, infortuné comme lui, & comme lui, embrasé de l'amour de l'art. Tous deux employoient le moins de temps qu'il leur étoit possible aux travaux qui les faisoient vivre, & donnoient le reste de leur temps à de savantes études. Le Flamand fit des modèles, & de petites figures en marbre qui furent admirées : & ce qui est singulier, pendant que le Pouffin cherchoit à porter dans ses tableaux le style des statues antiques ; le Flamand tâchoit de donner à la sculpture l'aimable mollesse des tableaux du Titien, & ce fut par l'étude de ce peintre qu'il surpassa tous les sculpteurs dans l'art de traiter les enfans. Il se fit bientôt, pour cette partie de l'art, une grande réputation, & fut chargé de modeler les groupes d'enfans qui accompagnent les colonnes du maître-autel de Saint-Pierre. Malgré les obligations qu'il eut aux tableaux du Titien, il ne négligea pas la nature, & l'on fait qu'il fit un grand nombre d'études d'après les enfans, de l'Albane.

L'envie, forcée de l'applaudir, se plaisoit à répéter qu'il n'avoit de talent que dans un petit genre, & qu'il seroit incapable de réussir dans de grandes choses.

Il confondit les envieux, en faisant la Sainte Suzanne qui est placée à Notre-Dame de Lorette, figure à laquelle il fut communiquer quelques-unes des beautés de l'antique. On y admire la noblesse de l'attitude, la beauté de la tête, une douce expression de pudeur & de piété, une belle & sçavante maniere de draper. Il mit beaucoup de temps à cette figure, il en recommença plusieurs fois les modèles, qui tous étoient le fruit d'une profonde étude : mais on ne compte ni le temps ni les travaux, quand ils sont couronnés par le succès. Par la figure de Saint-André, placée dans la basilique de Saint-Pierre, il effaça la figure de Saint-Longin que fit en même temps le Bernin qui osoit le mépriser, & qui disoit qu'au lieu d'un apôtre, il ne feroit qu'un gros enfant. Cette statue haute de vingt-deux palmes, & fruit laborieux de cinq ans d'étude est une des plus belles de la Rome moderne. Les proportions sont élégantes, la tête élevée vers le ciel exprime la plus tendre dévotion, & est pour les artistes, un objet d'admiration & d'étude, la draperie est d'un grand goût. Un moine qui fréquentoit l'atelier du Flamand, prétendit que le Sculpteur lui avoit obligation du mérite de cette figure, & qu'il lui avoit fait réformer des défauts choquans qui déparoisent le premier modèle : dès-lors le Flamand prit l'usage de travailler sans témoins. Si tous les artistes étoient aussi sensibles que Duquesnoi à de semblables reproches, ils tiendroient leurs portes fermées à tous les connoisseurs : mais on sait que les avis des connoisseurs peuvent faire gâter un ouvrage, & qu'ils n'inspirent des beautés qu'à de grands artistes.

Si Duquesnoy, n'a fait qu'un petit nombre d'ouvrages capitaux, c'est que son travail étoit le fruit des plus profondes réflexions & d'une étude répétée de la nature & de l'antique. Il faisoit plusieurs modèles non seulement du corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds, & surtout des têtes, mais encore des doigts, & des masses de plis des draperies. Peu d'Artistes ont moins produit de grands ouvrages & se sont fait une plus grande réputation. Quelqu'un lui disoit qu'une figure à laquelle il travailloit étoit assez terminée : » Vous le croyez ainsi, répondit le Statuaire, parce que vous n'avez pas sous les yeux le modèle que j'ai dans l'esprit, & dont mon ouvrage doit être une copie fidèle ».

Les Artistes qui prennent tant de soin de leur réputation, vivent ordinairement dans la pauvreté : tel fut le sort du Flamand; il voyoit des sculpteurs médiocres comblés de récompenses, & il languissoit dans la misère. Il alloit passer en France avec le Poussin; un traitement honorable lui étoit assuré; déjà il avoit reçu l'argent de son voyage, & il faisoit les apprêts de son départ, lorsqu'il mourut, empoisonné, dit-on, par son frère, en 1646, à l'âge de cinquante-deux ans. Le scélérat fut brûlé à Gand pour d'autres crimes, & l'on assure que, dans les tourmens, il confessa qu'il avoit donné à son frère un breuvage mortel. Ce fait a occasionné l'erreur de quelques personnes, qui croient que le Flamand lui-même a été brûlé pour un péché que réprouve la nature. On a confondu le meurtrier avec sa victime. La conformité de nom & de profession a fortifié cette erreur.

Duquesnoy, que les Italiens nomment *il Fiamingo*

(le Flamand) cet homme qui a vécu dans la misère, & que la calomnie poursuit après sa mort, étoit du caractère le plus doux, de la plus belle taille, du plus aimable commerce, & l'on ne pouvoit le connoître ni même le voir sans l'aimer. La tendresse qu'eurent pour lui le sage Pouffin & l'Albane, cet Artiste qui avoit tant de pudeur, suffit à sa justification, & feroit l'apologie de ses mœurs, s'il ne l'avoit pas écrite dans la douce & vertueuse expression de ses chefs-d'œuvres.

(20) PHILIPPE BUYSER, naquit à Bruxelles en 1595 :
 » Il quitta sa patrie, dit Dandré Bardon, pour exercer
 » ses talens en France. Il donna des preuves de ca-
 » pacité dans la composition du tombeau du Cardinal
 » de la Rochefoucaud, à Sainte Geneviève, le joueur
 » de tambour de basque, le groupe de deux satyres,
 » la déesse Flore, le Poëme satyrique, & plusieurs
 » autres figures qu'il fit pour le parc de Versailles »
 Il est mort en 1688, âgé de quatre-vingt-treize ans.

(21) JEAN-LAURENT BERNINI, né à Naples en 1598, tint, pendant le dix-septième siècle, le sceptre de deux arts, la Sculpture & l'Architecture. Avec un génie facile, abondant, impétueux, il suivit plus ses caprices que les loix fondées par la sagesse des Artistes de l'antiquité, & s'il prêta un éclat à ces Arts, il faut convenir que c'étoit un éclat trompeur qui les menaçoit de leur décadence. Plus sa réputation fut grande & méritée, & plus devint dangereuse l'influence de ses défauts. La célébrité de son nom, la réalité de son

mérite devinrent des autorités puissantes pour ceux qui s'écartèrent de la simplicité, & l'on ne peut abandonner la simplicité, sans s'éloigner de la route dans laquelle se trouve la véritable beauté, sans se laisser tromper par des manières affectées que l'on prend pour elle.

Le Bernin, fils d'un Sculpteur, fut au nombre des enfans prodigieux : ses premiers jeux furent des ouvrages de l'art; il en mania les instrumens en sortant du berceau, & dès l'âge de huit ans, il fit une tête de Faune qui étonna les connoisseurs. Conduit à Rome par son père, il passoit à l'âge de dix ans les journées dans le Vatican, toujours occupé de l'étude des chefs-d'œuvre qu'il renferme, & fit dès lors une tête de marbre qui fut placée dans l'église de Sainte Potentielle. Les Amateurs de l'art, croyoient voir s'élever un nouveau Michel-Ange; mais le Bernin n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de l'artiste Florentin. Michel-Ange étonne, instruit, en même temps qu'il repousse en quelque sorte par une austérité sauvage : le Bernin plaît par des charmes séducteurs; mais il attire à lui pour égarer.

La protection du Cardinal Maffei, de la maison des Barberins, lui procura celle du pape Paul V; son mérite naissant fut accueilli par des récompenses, & les récompenses l'excitèrent à de nouveaux efforts. Après avoir fait les bustes du cardinal Bellarmin, du neveu de Paul V, & de ce Pontife lui-même, il surprit même ceux qui attendoient de lui de grandes choses, en mettant au jour, à l'âge de quinze ans, deux Statues de grandeur naturelle : l'une représentoit Saint Laurent, l'autre Énée qui enlève son père. A peine

étoit-il sorti de l'enfance, & déjà aucun Statuaire n'égalait sa réputation : aussitôt après il l'augmenta par son David qui est compté entre ses meilleurs ouvrages. Il l'a saisi au moment où le jeune héros lance la pierre contre Goliath. On admira l'expression dans les sourcils froncés qui peignent l'indignation, dans le mouvement de la lèvre supérieure qui couvre l'inférieure : mais, dans la suite, des juges sévères, éclairés par les conceptions les plus judicieuses des anciens Grecs, ont blâmé justement la bassesse de cette expression, qui conviendrait mieux à la figure d'un soldat, qu'à celle d'un héros. Le Bernin n'employa que six mois à cet ouvrage, & lui-même disoit qu'il dévorait le marbre. Quarante ans après, jetant les yeux sur les productions de sa première jeunesse, il s'écria tristement : » Combien j'ai fait peu de progrès dans la Sculpture en un si grand nombre d'années ! »

Il n'avoit pas encore dix-huit ans, quand il fit pour le cardinal Borghese, à qui appartenait son *Énée* & son *David*, le groupe d'*Apollon* & *Daphné* qu'il tailla dans un seul bloc de marbre. Le Dieu est près de saisir son amante ; il n'en est éloigné que d'un demi-pied ; mais déjà il l'a perdue & la métamorphose est commencée. Ce groupe fut regardé comme le chef-d'œuvre de la Sculpture moderne. C'étoit au moins, peut-être, le morceau le plus agréable qu'elle eût encore produit.

Le protecteur du Bernin, le cardinal Maffei, devint pape sous le nom d'*Urbain VIII*, & le chargea de décorer cette partie de la basilique de *Saint Pierre* qu'on nomme la confession, entreprise que l'artiste avoit désirée dès son enfance. Il eut le plus grand

succès, & pendant qu'on le combloit d'éloges, lui-même avouoit qu'il en devoit une grande partie au hasard, puisqu'il en devoit une grande partie au hasard, puisqu'il dans un si grand espace, il n'étoit guere possible de prendre des mesures assez justes pour s'assurer d'avance de produire l'effet qu'on désiroit.

Le génie du Bernin le portoit surtout aux compositions riches & magnifiques; il échouoit dans celles qui exigent de la sagesse. Il put suivre son impulsion dans le mausolée d'Urbain VIII placé dans l'église de Saint Pierre. » Dans une niche, dit M. D... paroît » un dais de marbre à quatre faces, ayant trois ordres » d'Architecture; au dessus est une urne cinéraire. De » là s'élève un grand piédestal qui soutient la Statue » en bronze du Pape, assis sur son trône, & en action » de donner la bénédiction. A gauche paroît la justice, » accompagnée de deux petits enfans : elle a les yeux » fixés sur le Pape & semble plongée dans une douleur » profonde. A droite est la charité tenant un jeune » enfant qu'elle allaite : un autre est à côté, mais » plus grand, qui paroît déplorer la perte d'un aussi » bon Pape. Au dessus de l'urne, on voit la mort en » bronze; elle tient un grand livre, dans lequel elle » a coutume d'inscrire avec sa faux les noms des Papes » morts. Elle semble écrire en lettres d'or ces mots : » URBANUS VIII, BARBERINUS PONT. MAX. Et pour » augmenter l'illusion, l'Artiste a mis sur le feuillet » précédent une partie du nom de Grégoire V, prédé- » cesseur d'Urbain ».

Peu de temps avant la mort de ce Pontife, Louis XIII avoit fait offrir au Bernin une pension de douze mille écus pour l'attirer en France; l'Artiste fut retenu par les bienfaits d'Urbain, & par son goût

pour le séjour de Rome. Mais il ne résista point en 1665 à l'invitation de Louis XIV, qui, trop peu sensible aux talens de Perrault, crut que le Bernin seul étoit capable de donner au château du Louvre une noblesse digne de la majesté du Monarque. » L'artiste fut conduit à Paris, dit Voltaire, en homme » qui venoit honorer la France. Il reçut, outre cinq » louis par jour pendant huit mois qu'il y resta, un » présent de cinquante mille écus, avec une pension » de deux mille écus, & une de cinq cent pour son » fils ». Le fruit que le Monarque recueillit de tant de dépenses fut un dessin pour la façade du Louvre; projet plus brillant par les écarts de l'imagination que par des beautés solides, qui auroit exigé des dépenses excessives, & qui ne fut pas exécuté.

Mais le Bernin, pendant son séjour en France, étonna les Sculpteurs par sa hardiesse; il exécuta le buste de Louis XIV sur le marbre, sans avoir fait aucun modèle, & sans autres préparatifs que quelques légers dessins qu'il avoit relevés de pastels. De retour en Italie, empressé de témoigner au Roi sa reconnaissance, il tailla dans un seul bloc de marbre, le plus grand qui soit connu jusqu'à ce jour, la Statue équestre de ce Prince. Ce morceau n'a guere de remarquable que sa grandeur colossale. Carle Maratte qui le vit à Rome, dit : » Voilà une figure qui ne » fera pas d'enfans », voulant faire entendre qu'on ne s'empreseroit pas de l'imiter. Tous les autres Italiens admirerent, car le Bernin avoit du crédit. Comme il n'en avoit point en France, elle fut généralement trouvée fort médiocre. Louis XIV chargea Girardon de changer les traits de la tête, & de représenter des

des flammes sous les pieds du cheval, pour faire de ce morçeau le dévouement de Curtius.

Le Bernin continua d'être plus heureux en Italie. Entre les anges dont il fit les modèles pour orner le pont Saint-Ange, il en exécuta deux de sa main : mais Clément IX ne voulut pas que des ouvrages qui lui sembloient si précieux fussent exposés aux injures de l'air, il les fit remplacer par des copies & donna les originaux au Cardinal son neveu. Le Bernin fit encore pour le même pont un autre ange tenant en main l'inscription de la croix. » Vous voulez donc absolument, lui dit obligeamment le Pontife, me faire faire encore les frais d'une copie » ?

Il seroit trop long de détailler les ouvrages de sculpture de cet Artiste fécond. On célèbre sur tout sa Sainte Bibiane & sa Sainte Thérèse, en qui l'exstase de l'amour divin ressemble trop à celui d'une volupté profane. Ses principaux ouvrages d'architecture sont le baldaquin & la confession de Saint-Pierre, la chaire de la même église, & la fontaine de la place Navonne. Au milieu des occupations dont on croyoit qu'il eût dû être accablé, il trouvoit le temps de se récréer par la peinture, & l'on connoît près de cent cinquante tableaux de sa main. Cet Artiste, laborieux jusqu'aux derniers instans de sa vie, est mort en 1680, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Comme architecte, il s'éleva trop au dessus des règles, il se livra trop à l'impétuosité de son imagination, & ses fantaisies toujours ingénieuses, toujours magnifiques, ne furent pas toujours approuvées par le goût. On reconnoît que ses licences sont agréables,

mais on lui reproche d'avoir ouvert la carrière aux extravagances du Borromini.

Mengs l'a jugé comme Sculpteur. » Le Bernin, » dit-il, 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 ».

L'Auteur des *vies des Architectes & des Sculpteurs*, après avoir dit que, depuis la mort de Michel-Ange, Rome n'avoit pas eu d'Artistes qui en approchât plus que le Bernin par la supériorité & la multiplicité des talens, que personne ne tira parti du marbre comme lui; qu'il savoit lui donner une souplesse surprenante & le travailler avec un goût & des graces singulieres; qu'il a excellé dans plusieurs bustes ou portraits d'après nature; cet écrivain, dis-je, se croit obligé d'ajouter : « Il faut néanmoins avouer que son *faire*, en général, » tient peu du vrai, & qu'il est d'ailleurs très-maniéré : » dans ses draperies : il prodigue autant l'étoffe que » les Grecs l'épargnoient; il y met un fracas qui » fatigue l'œil, fait paroître ses figures maigres, » & les suppose agitées par un vent violent. C'est » une hardiesse qui n'est pas à imiter, de faire en » sculpture des draperies volantes & trop repliées ».

(22) ALEXANDRE ALGARBI, né à Bologne en 1602, se destina d'abord à la peinture, & fut placé dans l'école de Louis Carrache. Ses liaisons avec un sculpteur le décidèrent en faveur de l'art qu'exerçoit son

ami : mais en se consacrant à cet art , il l'envifagea souvent en peintre , ce que l'on peut attribuer à fa première éducation. Les uns l'on loué d'avoir procuré à la sculpture une nouvelle richesse ; les autres l'ont blâmé d'avoir excédé les limites dans lesquelles elle doit se tenir renfermée. A l'âge de vingt ans , il fut conduit à Mantoue où il étudia , dans le palais du T , les peintures de Jules Romain : on y voit des reflets de l'antique , mais il auroit été plus utile à l'Algarde de pouvoir , dès-lors , étudier l'antique lui-même ; ne pouvant le voir en grand , il ne négligea pas du moins de le voir en petit & de dessiner ou modèler d'après les médailles , les pierres gravées ou les bronzes qui ornoient la galerie des Ducs de Mantoue. Il étoit en même temps au service du Duc , pour lequel il travailloit en ivoire , ou faisoit de petits modèles de figures ou d'ornemens destinés à être exécutés en bronze ou en argent.

De semblables travaux étoient plutôt capables de lui faire contracter une petite manière que de le conduire au grand ; il alla enfin à Rome , aux frais du Duc , à l'âge de vingt-trois ans , & fut quelque temps occupé à restaurer des antiques pour le Cardinal Ludovisi. Il devint l'ami du Dominiquin , qui lui procura les deux premiers grands ouvrages qui aient été produits par son ciseau. C'étoient deux figures en stuc , plus grandes que nature. L'une représente Saint-Jean ; l'autre , qui commença la réputation de l'artiste , est une Magdelène. Cependant il resta encore sans occupations dignes de son talent , obligé pour vivre de vendre son temps à des orfèvres , & de modeler pour eux des figures d'enfans , des ornemens

& des crucifix. Ses travaux les plus remarquables, étoient des restaurations d'antiques, & l'on se souviendra long-temps à Rome de son talent en ce genre. Il y fit les parties qui manquoient à l'Hercule du Palais Vérospi : on retrouva dans la suite les parties antiques, mais celles qui étoient l'ouvrage de l'Algarde, parurent encore si belles malgré la comparaison, qu'on prit le parti de les respecter : on se contenta de placer auprès de la statue, celles qu'on avoit recouvertes.

Comme l'envie se plaît à faire un tort aux artistes des occasions qui leur ont manqué, & qu'on leur reproche de n'avoir pas le talent qu'on ne leur a pas fourni le moyen d'exercer, on prétendit que l'Algarde, tout habile qu'il étoit à modeler, ne seroit plus le même si on lui confioit quelque grand ouvrage en marbre. Il fit enfin pour la sacristie des prêtres de l'Oratoire, la figure de Saint-Philippe de Néri, & il prouva que, dans son habileté à tailler le marbre, il ne le cédoit point à ses rivaux. Il prouva bien plus, en faisant bientôt après pour l'église des Barnabites de Bologne, le groupe de la décolation de Saint-Paul ; c'est qu'il n'avoit point de supérieur dans l'art de la composition, dans la beauté de l'expression & du caractère. On admira l'expression pathétique de la figure du saint ; on admira plus encore la figure du bourreau. Et il en faut convenir, les modernes ont plus complètement réussi dans ces sortes de figures que dans celles de héros ou de créatures célestes, & c'est en quoi ils se montrent surtout inférieurs aux anciens mais il faut peut-être moins accuser le génie des modernes, que les modèles vivans dont ils peuvent dif-

poser. Ils ne font leurs études que d'après des hommes grossiers; ils ne peuvent même se les procurer à leur choix; & les Grecs avoient des occasions fréquentes de voir s'exercer sans vêtemens une jeunesse choisie.

L'Algarde entreprit ensuite le tombeau de Léon XI, placé dans l'église de St. Pierre, & fit bientôt après, pour cette même église, le plus célèbre de ses ouvrages: c'est ce fameux bas-relief d'Attila, où ce conquérant féroce est représenté s'éloignant de Rome & prenant la fuite, effrayé de l'apparition menaçante des Saints Apôtres Pierre & Paul. Cet ouvrage a trente-deux pieds de haut sur dix-huit de large. Les figures du devant sont entièrement de relief, & la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Les figures du premier plan ont près de quatorze pieds de proportion. « Le roi des Huns, dit » Dandré Bardon, isolé dans sa partie supérieure, est » soutenu dans son saillant par un groupe de figures » si artistement dégradées, qu'elles vont insensiblement se confondre dans le fond. Saint-Léon paroît » sur le second site du bas-relief. Ces deux figures » sont liées par la médiation d'un page qu'elles couvrent d'une large demi-teinte, propre à relever » leur éclat & leur saillant. Saint-Pierre & Saint-Paul planent dans les airs: ils sont traités d'un relief assorti à leur situation. Une douce saillie » leur prête tout à la fois la légèreté qui leur convient & la consistance nécessaire au soutien du reste » de la composition, avec laquelle ils sont groupés » par l'entremise des nuages. Les finesse & la fierté des travaux sont partout ménagées, en proportion » du caractère & de la place des figures. Tout y

» concourt à la vérité des effets , & à la peinture
 » énergique de la surprise d'Attila, menacé par Saint-
 » Léon de l'indignation des deux Apôtres, s'il exé-
 » cute le projet de venir saccager Rome ».

Des hommes dont leur mérite dans les arts donne un grand poids à leur jugement, n'hésitent pas à préférer ce bas-relief à tous ceux de l'antiquité, & ils s'en servent même, comme d'un exemple frappant, pour critiquer la pratique des anciens dans leurs compositions en ce genre. D'autres juges non moins imposans, regardent ce qui fait l'admiration des premiers, comme un brillant défaut, & comme une infraction des loix qu'impose la nature du genre lui-même. Les uns & les autres s'appuyent sur des raisonnemens au moins très-spécieux.

Le même artiste a fait la statue en bronze du pape Innocent X. La fonte manqua : le statuaire paroïssoit inconsolable; mais le pontife lui rendit le courage par une riche récompense, & par la décoration de l'ordre de Christ. L'Algarde recommença la fonte, elle réussit, & c'est la plus belle statue de pape que l'on voye à Rome. Après un accident bien moins considérable, on se plut à rassembler les dégoûts sur un artiste qui vit encore : M. Falconet ne se laissa point abatre par les menées de ses ennemis; il répara les défauts de la première fonte par une seconde fonte partielle, qui termina la belle statue équestre de Pierre I.

Nous ne citerons plus des ouvrages de l'Algarde que son Christ en croix qui a été multiplié par un grand nombre de sculpteurs, & qu'on nomme le crucifix de l'Algarde. Cet artiste s'est aussi distingué dans

l'architecture, & a gravé quelques planches à l'eau-forte. Il est mort en 1654, âgé de cinquante-deux ans. Le grand nombre de ses ouvrages rend témoignage à sa facilité. Cette facilité est d'autant plus étonnante, qu'il avoit trente-huit ans lorsqu'il fit son Saint-Philippe de Néri, le premier morceau où il ait eu occasion de travailler le marbre en grand. On lui a reproché d'avoir un peu trop marqué le soin recherché qu'il donnoit à ses têtes, & d'avoir été quelquefois maniéré dans ses draperies.

Écoutez, sur cet artiste, le sévère jugement de » Mengs. « L'Algarde commença, dit-il, à introduire » dans la sculpture le style que les peintres de son » temps avoient déjà adopté : c'est-à-dire qu'il cher- » cha à se servir dans son art de la même imitation » qu'on employe dans la peinture, qui consiste à » chercher les effets du clair-obscur, à aggrandir » 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 ».

(23) FRANÇOIS ANGUIER, né dans la ville d'Eu, en Normandie, en 1604, fut placé à Paris dans l'école de Simon Guillain, & fit des progrès rapides sous ce maître habile qu'il surpassa. Sa fortune ne lui permettoit pas de faire le voyage d'Italie ; mais ayant eu occasion d'exercer ses talens en Angleterre, il fit assez d'épargnes sur le prix de ses ouvrages, pour aller perfectionner ses études à Rome. Il y mérita

l'amitié respectable du Pouffin. De retour à Paris, il fut encouragé par les bienfaits de Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, & la garde de son cabinet des antiqués. Quand l'académie royale fut instituée, il resta, par modestie, dans la classe des maîtres.

Il est, dit Dandré Bardon, un des premiers sculpteurs François qui aient donné le sentiment à la pierre. Paris renferme un grand nombre d'ouvrages de cet artiste qui conservent l'estime des connoisseurs. On distingue surtout à l'Oratoire le tombeau du cardinal de Bérulle, celui des de Thou dans l'église de St. André-des-Arcs, & le crucifix en marbre du maître-autel de la Sorbonne. Mais le plus grand, le plus considérable de ses ouvrages, monument important par l'effet qu'il produit, & très-estimable par la manière dont il est traité, est le superbe mausolée érigé dans l'église des religieuses de Sainte-Marie, à Moulins, au dernier duc de Montmorency décapité à Toulouse. « Sur un sarcophage, dit M. D..., le » duc est représenté à moitié couché, & appuyé sur le » coude, portant une main sur son casque, & de » l'autre tenant son épée; la duchesse, son épouse, » Marie-Félix des Ursins, qui lui a fait construire » ce tombeau, est à ses pieds, voilée & en mante. » Sur les côtés du sarcophage sont deux figures assises, » dont l'une représente la Valeur désignée par Hercule, & l'autre la Libéralité. Un portique formé » de quatre colonnes, dont deux soutiennent un » fronton, enrichit ce tombeau. Dans les entre-colonnemens on voit les figures de la Noblesse & de la Piété. Au milieu est une urne cinéraire, en-

» tournée de festons. Deux autres anges plus grands,
 » mais qui ne sont pas de la main d'Anguier, accom-
 » pagnent les armes de Montmorency, placées au-
 » dessus du fronton ».

On voit encore du même artiste, dans l'église des Céléstins, la pyramide de la maison de Longueville, accompagnée de statues & de bas-reliefs, & le mausolée de Henri Chabot, duc de Rohan. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde & pesante. Il est mort à Paris en 1699, âgé de quatre-vingt quinze ans.

(24) GILES GUÉRIN, né à Paris en 1606, avoit peu de génie, peu de caractère, & ne réparoit pas ces défauts naturels par cette perfection d'étude qui a élevé des artistes peu favorisés de la nature, bien au-dessus de la médiocrité. Si nous faisons ici mention de lui, c'est qu'il tailloit le marbre avec beaucoup d'intelligence, & comme l'observe Dandré Bardon, cette partie qui ne tient qu'au métier, étoit alors fort estimée, parce qu'elle étoit encore peu commune. On voit de lui à Versailles, dans les bains d'Apollon, un groupe de chevaux qu'une pensée triviale fait admirer du vulgaire, mais qui n'est point estimé des connoisseurs, & qui relève à leurs yeux le mérite du beau groupe des frères Marly. Il a fait aussi, dans le même parc, une figure peu remarquable représentant l'Afrique, & à Paris, dans l'église de Saint-Sauveur, la résurrection. Il est mort en 1678, âgé de soixante & douze ans.

(25) JEAN THEODON, sculpteur françois, a peu

travaillé pour sa patrie. Nous n'avons pu apprendre en quelle année, ni dans quelle ville il avoit pris naissance. On prétend que quelques dégoûts qu'il éprouva en France de la part de ses confrères, l'engagèrent à porter ses talens à Rome. Il est vraisemblable qu'il connoissoit déjà cette patrie des arts, & qu'il y avoit fait ses premières études. Ses talens y furent estimés, & il eut l'honneur d'avoir le Bernin pour émule, lorsqu'il y fit la belle figure de Saint-Jean-de-Latran. Ce n'étoit pas une foible gloire d'être jugé digne, par les Italiens eux-mêmes, d'entrer en combat d'émulation avec un artiste qui, suivant eux, n'avoit point alors d'égal.

La France artiste remporta encore à Rome un nouveau triomphe. Les Jésuites voulurent décorer de deux groupes, composés chacun de cinq figures, l'autel de Saint-Ignace qu'ils faisoient élever dans l'église du Jésus. Ils proposèrent ces ouvrages au concours les plus célèbres sculpteurs d'Italie se présentèrent dans la lice, & deux François obtinrent la palme; l'un étoit le Gros, & l'autre Théodon, alors sculpteur de la fabrique de Saint-Pierre. Leurs deux groupes sont cités entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. Celui de Théodon représente la foi qui foudroie l'idolatrie, exprimée par une figure de femme qui se termine en serpent : près d'elle est un roi du Japon qui se soumet à la foi chrétienne.

Il a fait, pour le Mont-de-Piété, un bas-relief représentant les enfans de Jacob, accusés du vol d'une coupe d'or, & amenés devant Joseph, leur frère. Il a aussi orné d'un bas-relief le tombeau de la fameuse Christine, reine de Suède.

On voit de lui à Versailles deux termes, celui de l'été & celui de l'hiver, & à Paris, dans la salle des antiques, une figure en marbre. C'est lui qui a commencé le groupe d'Arrie & Pœtus qui est placé aux Tuilleries, & qui étoit resté imparfait à Rome. Il a été terminé par le Pautre. On peut croire que, s'il l'avoit fini lui-même, il y auroit laissé moins de pesanteur. Il est mort à Paris vers 1680.

(26) MICHEL ANGUIER, frère de François, naquit à Eu en 1612. Il reçut dans sa ville natale les premières leçons de son art, & fit, dès l'âge de quinze ans, quelques ouvrages pour les Jésuites de cette ville. Il entra ensuite à Paris dans l'école de Guillain, aida ce maître dans quelques travaux, & par son extrême frugalité, il se ménagea quelques épargnes pour faire le voyage de Rome. Il y trouva, dans l'atelier de l'Algarde, les mêmes avantages que dans celui de Guillain, des leçons & des travaux payés. Il fit, d'après les modèles & sous les yeux de ce célèbre maître, plusieurs bas-reliefs : il fut chargé de quelques ouvrages subalternes pour l'église de St. Pierre & pour les palais de plusieurs cardinaux. Ces occupations suffisoient à sa subsistance, & lui laissoient le loisir d'étudier les plus beaux monumens de l'antiquité.

Après dix ans d'études, il revint à Paris en 1651, y trouva la guerre civile, & auroit languï dans la misère, si son frère, chargé alors de faire le tombeau du duc de Montmorency, & quelques autres ouvrages pour les religieuses de Ste. Marie de Moulins, ne lui avoit pas donné de l'occupation. Il fit dans

la même année le modèle de la statue de Louis XIII, qui fut jetté en bronze à Narbonne.

Cet ouvrage, envoyé en province, devoit peu contribuer à sa réputation : mais il eut occasion, l'année suivante, de faire connoître son talent, par les douze figures en bronze posées sur le tabernacle de l'Institution. On en admira le tour fin & agréable. Enfin après deux ans de séjour en France, il fut chargé de travaux considérables. Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli. » La sculpture de la première pièce, qu'il entreprit en 1653, » consiste en huit grands termes, au milieu desquels sont placés les élémens en quatre médaillons. Les parties les plus étroites du plafond sont occupées par quatre satyres mâles & femelles, d'une grande beauté, emblèmes des saisons. Le haut de la voute fait voir l'année & les heures du jour, élégamment traités en bas-reliefs feints de bronze.

» Dans la seconde pièce, des figures de fleuves désignent la Scène, le Rhône, la Garonne & la Loire. Les quatre renommées, placées aux extrémités du plafond, portent les armes du roi & de la reine; elles sont belles, sveltes, & d'un très-beau caractère. Deux bas-reliefs, feints de bronze, représentant la France & la Navarre, ornent le haut de la voute.

» Les angles du plafond de la troisième pièce offrent des renommées & des génies; ils groupent avec des trophées & des monumens élevés à l'immortalité. Douze petits amours portent une guirlande

» autour du grand morceau de peinture qui forme
» le milieu de cette pièce. Dans le cabinet sont des
» vertus & huit petits génies dont chacun tient une
» fleur de lys ».

La magnificence royale du surintendant Fouquet, & le luxe de quelques particuliers donnèrent pendant quelques années de l'occupation à notre artiste, qui fut ensuite chargé par la reine Anne d'Autriche, de la plus grande partie des sculptures du Val-de-Grace. La nativité en marbre qu'il plaça sur l'autel, est regardée comme le plus beau groupe qui soit sorti de sa main. Il décora de seize figures de femmes l'intérieur de ce superbe temple. On lui reproche d'avoir trop multiplié les ornemens de la voute.

Il fit un mélange de la ronde bosse & du bas-relief dans le morceau qu'il exécuta, encore par ordre d'Anne d'Autriche, pour le grand-autel de St. Denis de la Chartre. Le sujet est Notre-Seigneur venant communier lui-même dans la prison ou Chartre, Saint-Denis & ses compagnons. L'artiste s'est ménagé un effet piquant, en supposant la prison de forme circulaire, & faisant tomber la lumière d'en-haut. On estime aussi de lui le tombeau du maréchal de Souvré, à Saint-Jean-de-Latran, & le crucifix qu'il fit pour le cimetière de St. Roch, & qui est aujourd'hui placé dans la chapelle du Calvaire. La décoration de cette chapelle est l'ouvrage de M. Falconet. Les derniers travaux d'Anguier, qui couronnerent sa réputation, furent les statues & les bas-reliefs de la porte St. Denis. La statue de la Hollande & celle du Rhin, ont été faites sur les dessins de Lebrun, qui voulant se réserver la gloire de tous les travaux faits

pour Louis XIV, laissoit rarement aux plus habiles artistes la liberté de se livrer à leur génie.

Michel Anguier est mort à Paris, en 1686, âgé de soixante & quatorze ans.

(27) LOUIS TERAMBERT, né à Paris en 1614, entra d'abord dans l'école du Vouet, & y reçut les principes du dessin; mais le goût qu'il conçut pour la sculpture le fit passer dans l'atelier de Sarrazin. Élève des arts, il étoit en même temps courtisan. Fils du garde des antiques de Louis XIII, & filleul de ce roi, il avoit auprès de lui un accès, qu'il conserva dans la suite auprès de son successeur. Au talent de la sculpture, il joignoit des talens agréables; il étoit musicien, il faisoit des vers, & dançoit assez bien pour tenir place dans les ballets de la Cour: il plaisoit par la gaieté de son imagination, par la vivacité de ses réparties. Avec des talens moins variés, il auroit peut-être laissé un nom plus célèbre, mais il auroit éprouvé moins d'agrémens pendant sa vie.

Les premiers ouvrages dont il fut chargé ne devoient pas le conduire au grand: c'étoient des bustes & des médaillons représentant les portraits des personnes les plus distinguées de la cour & de la ville. On s'immortalise rarement par de semblables travaux, mais on plaît à ses contemporains.

Il obtint enfin une entreprise plus considérable, celle du tombeau du marquis de Dampierre placé dans la paroisse de ce seigneur, à trois lieues de Gien. Auteur des sculptures, il le fut aussi de l'épigraphie, & la fit en vers.

Il exécuta pour Versailles les figures en marbre

de Pan, d'un faune, d'une hamadryade dansante, d'une nymphe jouant du tambour de basque. Ces figures placées autour du bassin d'Apollon, en furent retirées dans la suite, parce qu'elles n'étoient que de pierre, & transportées au jardin du palais-royal d'où elles ont été encore déplacées. Elles étoient dégradées par le temps, mais on estimoit surtout l'hamadryade, qui plaisoit par un expression de gaiété & par la légèreté de sa draperie. Il fit encore, pour la terrasse près de l'orangerie, deux sphinx en marbre blanc, montés par des enfans de bronze jouant avec des guirlandes, & quatre groupes de trois enfans dans l'allée d'eau qui descend à la fontaine du dragon. Ces groupes plurent tellement à Louvois, qu'il voulut qu'ils fussent jetés en bronze.

Lérambert avec du mérite n'est pas capable de tenir un rang entre les grands artistes; mais, dit Dandré Bardon, ses ouvrages présentent beaucoup de goût, de vérité & une bonne manière. Il est mort à Paris en 1670, âgé de cinquante six ans. Il est utile aux artistes d'avoir des manières polies, de l'esprit, & même un esprit très-cultivé; mais il est bien difficile qu'ils ne perdent pas du côté de l'art, quand ils veulent, ainsi que Lérambert, faire profession de courtisans & de beaux-esprits.

(28) PIERRE-PAUL PUGET, peintre, architecte & sculpteur, naquit à Marseille en 1622. Son père qui étoit sculpteur & architecte, ne s'est fait de réputation ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts. Il contribua peu à la première éducation de son fils, & le plaça, dès l'âge de quatorze ans, chez un sculpteur médiocre,

qui étoit en même temps constructeur de galères, & que son élève eut bientôt surpassé. L'élève engagea le maître à lui confier la construction & la sculpture d'un bâtiment, & ce fut le meilleur ouvrage qui eût passé sous le nom de cet artiste obscur.

Le Puget étoit peut-être dès lors le premier artiste de Marseille : mais son génie lui apprenoit qu'il savoit encore à peine les premiers élémens de l'art, & que c'étoit en Italie que les mystères lui en seroient dévoilés : il entendoit nommer les habiles maîtres de cette contrée, & il brûloit de voir leurs ouvrages & de recevoir les leçons de ceux qui vivoient encore. Il partit sans calculer ses moyens, & arrivé à Florence, à l'âge de quinze ans, il se trouva sans argent, sans amis, sans ressources, demandant de l'ouvrage à des artistes qui ne lui répondoient qu'avec mépris. Il parvint enfin à être employé par un sculpteur en bois qui lui confia d'abord quelques ouvrages de peu d'importance, & qui bientôt après reconnoissant son maître dans le compagnon qu'il soudoioit, lui abandonna la composition de ses ouvrages les plus considérables. Il perdit un an entier dans ces occupations peu dignes de lui, & passa ensuite à Rome, où quelques dessins qu'il fit voir à Pietre de Cortone lui méritèrent l'estime & l'amitié de ce maître. Alors il se consacra principalement à la peinture, prit pour modèles les ouvrages du Cortone, & les imita de si près que les siens lui furent plusieurs fois attribués. Que ne seroit pas devenu le Puget si, puisant la science de l'art dans une source plus pure, il avoit employé le même temps à fonder, à pénétrer les principes des artistes de la Grece, à étudier profondément

dément ceux de leurs chefs-d'œuvre qui ont échappé à la destruction? Les modernes n'auroient pas eu de statuaire qu'ils eussent pu opposer au Puget. Mais on peut dire aussi que les artistes qui n'ont pas été entièrement contrariés par les circonstances, sont devenus à peu-près ce qu'ils devoient être. Puisque le Puget, à Rome, imita plutôt le Cortone que l'antique & Raphaël, c'est que son penchant l'entraînoit à cette imitation.

Après six ans de séjour en Italie, il revint à Marseille & fut mandé à Toulon par le duc de Brezé, amiral de France, qui le chargea de faire le modèle du plus beau vaisseau qu'il pût imaginer. Il passa quelques années dans sa patrie, & retourna à Rome où il ne s'occupa que de la peinture & du dessin des principales beautés de cette ville : il ne revint à Marseille qu'en 1653, & eut une maladie dangereuse, après laquelle on lui conseilla d'abandonner le pinceau, & de se faire des occupations plus proportionnées à ses forces corporelles qui exigeoient de l'exercice. Dès lors il se livra tout entier à l'architecture & à la sculpture. Il auroit été perdu dans la foule des peintres qui ont eu du talent sans avoir le premier des talens; la maladie qui menaça ses jours fut la cause de sa gloire.

On dût prévoir le grand nom qu'il se ferait dans la sculpture, quand, pour coup d'essai, il produisit les deux termes colossaux qui soutiennent, à Toulon, le balcon de l'hôtel-de-ville : ouvrages que leur beauté auroit fait transporter à Versailles, comme Louis XIV. l'avoit ordonné sur le rapport du marquis de Sei-

gnelay , s'ils n'avoient pas été composés de plusieurs pièces.

Il fut attiré à Paris par un amateur , pour lequel il fit au château de Vaudreuil , en Normandie , une figure & un groupe en pierre , dans la proportion de huit pieds : l'une représentant Hercule , l'autre la terre qui couronne Janus. Le Pautre les vit , il en parla à Fouquet , & le surintendant voulut être des premiers à occuper l'habile statuaire. Il le chargea d'aller choisir lui-même à Gênes les plus beaux marbres pour les ouvrages qu'il lui demandoit. Puget partit , s'acquitta de sa commission , & pendant qu'il veilloit à l'embarquement des marbres , il fit l'Hercule Gaulois aujourd'hui placé dans les jardins de Sceaux. Il alloit repasser en France , quand il apprit la disgrâce de Fouquet. On lui proposoit à Gênes des ouvrages importans : il y resta , & fit pour l'église de Notre-Dame de Carignan un St. Sébastien , & un bienheureux Alexandre Saoli , statues en marbre de treize pieds de haut. Bientôt après il exécuta , pour le duc de Mantoue , un bas-relief représentant l'Assomption. Lebrun , qui venoit en France , se détourna de sa route pour voir cet ouvrage & l'admira. Il en parla à Colbert , qui engagea le roi à rappeler le Puget en France , avec le titre de sculpteur & directeur des ouvrages concernant les ornemens des vaisseaux , & une pension de douze cents écus.

Pendant que le Puget étoit à Gênes , un noble lui demanda une statue sans convenir du prix. La statue fut terminée , ce noble l'admira , mais il crut pouvoir disputer pour la somme que l'artiste en demandoit. Puget , sans perdre le temps à contester ,

brisa la statue, & adressant la parole au Genoïs :
« je suis plus noble que vous, lui dit-il, car je fais
» dédaigner le prix de mon travail, & vous n'avez
» pas la noblesse d'employer votre argent à acquérir
» une belle chose ».

Il se délassoit à Toulon de ses travaux pour la marine, en ébauchant le groupe d'Alexandre & Diogène qui ne fut terminé que longtemps après. Plusieurs blocs de marbre de Gênes devoient être embarqués pour le Havre-de-Grace; il en obtint trois de Colbert, & de l'un d'eux, il fit sa célèbre statue de Milon, placée dans le parc de Versailles, & qui assure sa réputation. L'expression de douleur, de force & de résistance y est sensible dans tous les membres. Par tout le marbre a perdu l'apparence de sa dureté & pris la souplesse de la chair. Ce morceau, le chef-d'œuvre de son auteur, & l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produit le ciseau des modernes, ne le céderoit pas même au Laocoon antique si les formes avoient la même pureté. Puget ne pouvoit trouver aucun modèle assez intelligent, assez sensible, pour poser le pied souffrant de l'Athlete; il le posa lui-même en mettant dans cette partie toute l'expression qu'il avoit dans son ame, se fit mouler le pied, & travailla son marbre d'après ce modèle.

Eloigné de Paris, il étoit étranger aux cabales des artistes, & ceux-ci avoient intérêt de ne pas exposer ses talens dans le plus grand jour. Aussi parvinrent-ils à faire placer son chef-d'œuvre dans un endroit détourné du parc. Mais Louis XIV, qui savoit quelquefois pénétrer & déconcerter les petites manœuvres de l'envie, ordonna de le placer à l'entrée de l'allée royale. Il désira

que l'auteur s'occupât d'un ouvrage correspondant, & Puget fit le groupe d'Andromède délivrée par Persée. Le roi préféra ce groupe au Milon, jugement qui ne fut pas confirmé par l'auteur, & que n'a pas ratifié la postérité. La beauté, la noblesse héroïque & par conséquent idéale, étoit nécessaire dans ce morceau, & on ne la trouve pas dans la figure de Persée : loin d'être un héros, fils de Jupiter, & supérieur à la nature humaine, il n'est pas même un jeune homme d'une beauté remarquable. L'Andromède a une tête plus agréable que belle : mais le Puget seul pouvoit exprimer la délicatesse, la morbidezze des chairs qu'on ne peut trop admirer dans cette figure charmante. Elle semble trop petite par comparaison à celle de Persée : l'auteur s'excusoit sur la maladresse d'un artiste à qui il en avoit confié l'ébauche, & qui avoit gâté le marbre.

Cet ouvrage avoit été présenté au roi par le fils du statuaire; il vint lui-même à la cour en 1688, fut touché de l'accueil du monarque & peu satisfait du prix que les ministres mirent à ses travaux. Il ne resta que sept à huit mois éloigné de son pays & ne consentit à recevoir la visite d'aucun artiste. Il ne pouvoit ignorer que quelques uns ne rendoient pas justice à ses talens, & il les enveloppa tous dans sa haine. Coysevox vint un jour dans son atelier sans lui être connu & conduit par un ami commun : mais cet ami eut l'imprudance de le nommer, & le Puget prenant aussitôt l'artiste par les épaules, le fit sortir en lui disant : » eh quoi ! Monsieur Coysevox, un habile » homme comme vous vient voir travailler un ignorant » comme moi ! »

On lui offroit des ouvrages à Versailles : mais Les

Brun abusant de sa réputation & de sa qualité de premier peintre, s'obstinoit à fournir les dessins des travaux demandés par le roi, & à paroître les diriger. Le Pugeat ne voulut pas fléchir sous le despote des arts, & s'empressa de quitter un pays où le génie lui-même étoit enchaîné.

Ce fut après son retour qu'il termina son bas-relief d'Alexandre devant Diogène. Il l'envoya à Paris ; mais cet ouvrage n'y fut pas goûté, on ne lui assigna pas de place & il resta négligé dans la salle des antiques. On y trouve de l'incorrection, trop peu de noblesse, des figures qui sembleroient avoir été exécutées sur les dessins de Jordaëns, & qui tiennent plus au style trivial de ce peintre flamand qu'à la beauté antique : on y voit un cheval qui n'a pas été étudié sur la nature : mais on y remarque aussi des parties qui font reconnoître la main du maître. Ce sont ces parties qui ont fait dire à Dandré Bardon :

» l'enthousiasme qui y brille, le feu qui perce de toutes
 » parts sont si séduisans qu'à peine a-t-on le temps
 » de s'appercevoir des négligences échappées au scul-
 » teur. Disons tout : le charme qui en résulte est
 » capable d'adoucir l'humeur même de la censure
 » disposée à les relever ». M. Falconet, plus sensible aux défauts qui dégradent ce bas-relief & que ses beautés ne sont pas capables de réparer, a dit que c'étoit l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié & qu'il ne sentoit pas. Cependant cet artiste avoit déjà fait, comme nous l'avons dit, le bas-relief de l'Assomption admiré par le Bernin. Ce fut aussi par un bas-relief qu'il termina sa carrière, il n'eut pas même le temp

de le finir. Il représente la peste de Milan. On dit qu'il est incorrect, mal dessiné & qu'il se ressent de la vieillesse de l'artiste.

Le Puget mourut dans sa patrie en 1634 âgé de soixante-douze ans. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiste n'avoit reçu plus que lui le génie de la sculpture. Ses défauts sont balancés par des qualités qui le placent dans le petit nombre des plus grands statuaires. Heureux si, comme les anciens, il avoit été curieux de la plus grande correction & sensible à l'amour de la beauté : la beauté, la correction, la noblesse sont bien plus indispensables encore dans la sculpture que dans la peinture, qui répare l'absence de ces qualités par les charmes séduisants du clair-obscur & de la couleur. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec une hardiesse qui alloit jusqu'à l'audace, n'ayant souvent pour se diriger qu'un petit modèle ou même une maquette, & négligeant les aplombs, les compas, les équerres. Ses contemporains, dit M. D... assuroient avoir vu une partie de son *Milon* fort avancé, tandis que le reste n'étoit pas encore tout-à-fait dégrossi.

(29) ANTOINE RAGGI, dit le *Lombard*, naquit en 1624, à Vicomorto, lieu appartenant aux Suisses sur les confins de l'état de Milan. Venu jeune à Rome, il entra dans l'école de l'Algarde, perdit trop tôt ce maître, & fut admis entre les élèves du Bernin. On fait qu'il parvint aux honneurs d'académicien de Rome. Il a fait dans cette ville un grand nombre d'ouvrages, ce qui prouve du moins qu'il étoit l'un des artistes estimés de son temps. Il seroit très-inutile

d'entasser ici les titres de ses productions, lorsque nous ne pouvons en apprécier le mérite & le caractère. Nous avons à Paris, aux Carmes Déchaux, un morceau de sa main, mais fait sur le modèle du Bernin, & qui n'est pas d'ailleurs d'une beauté remarquable: c'est une vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Cet artiste se procura par ses talens une fortune considérable, & mourut en 1686, âgé de soixante & deux ans.

(30) THOMAS REGNAULDIN, né à Moulins en 1627, fut élève de François Anguier. Il reçut dans sa jeunesse des secours qui ont souvent manqué aux grands talens, fut envoyé à Rome par Louis XIV, eut de ce Prince une pension de 3000 livres, & ne manqua pas d'occupations à son retour; mais tous ces avantages ne purent l'emporter sur la nature qui ne lui avoit donné que les dispositions qui conduisent à une honnête médiocrité. On regarde comme son meilleur ouvrage, les trois nymphes placées derrière le dieu dans les bains d'Apollon à Versailles. On ne peut rien conclure contre lui de ce qu'elles sont exécutées sur les dessins de le Brun: nous avons déjà observé que les plus grands statuaires étoient soumis à cette servitude. Le groupe fort médiocre, de Cybèle enlevée par Saturne, dans les jardins des Tuilleries, est aussi de cet artiste qui mourut en 1706, âgé de soixante & dix-neuf ans. On lui reproche de la manière & de la pesanteur.

(31) DOMINIQUE GUIDI, naquit à Massa-Carréra, ville du Duché de Toscane, en 1628, & vint fort

jeune à Rome , où il entra dans l'école de l'Algarde. Il fit honneur aux leçons de cet habile maître, & est compté au nombre des artistes qui se font fait un nom sans avoir place au premier rang. Il auroit joui d'une plus grande réputation s'il avoit été plus curieux de la ménager; mais il préféra trop souvent le profit à la gloire; il entreprenoit des ouvrages à tout prix, & les faisoit exécuter par des artistes médiocres: il adoptoit même des ouvrages de ses élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour se faire une idée de son talent, il faut faire un choix entre le trop grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laisser passer sous son nom. On remarque surtout sa statue du cardinal de Bagni, dans l'église de Saint-Alexis, au Mont-Aventin, celle de Clément IX, à Sainte Marie majeure, le songe de Joseph, à qui un ange révèle le mystère de l'incarnation, dans l'église de la *Madonna della Vittoria*, un bas-relief sur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. La réputation de cet artiste parvint jusqu'en France, & Louis XIV voulut avoir un ouvrage de lui. Il est placé à Versailles, au-delà du bassin de Neptune, & représente la Renommée qui écrit la vie du Monarque: l'Envie est sous ses pieds, le Temps tient le livre dans lequel écrit la déesse, qui de la main gauche tient le médaillon du roi. Quoique le Guidi fût à Rome, loin de le Brun, il ne put se soustraire à l'empire du premier peintre, & fut obligé de travailler sur le dessin qu'il en reçut. Il mourut à Rome en 1701, âgé de soixante-treize ans.

(32) GASPARD ET BALTHASAR MARSY. Nous

ne séparerons pas ces deux frères qui se plurent à unir leurs talens. Tous deux naquirent à Cambrai, Gaspard en 1624, & Balthasar en 1628. Ils furent élèves de leur père, ne vinrent à Paris, qu'en 1648, & furent réduits à travailler d'abord pour un sculpteur en bois : ils parvinrent ensuite à être connus de Sarrafin & de Buyster, qui les firent travailler pour eux. Ils passèrent plusieurs années dans ces occupations subalternes, jusqu'à ce qu'ils furent chargés de décorer l'hôtel du secrétaire d'état la Vrillière, qui est aujourd'hui l'hôtel de Toulouse : ce fut alors que commença leur réputation. Cependant leurs travaux restoient encore renfermés dans des hôtels, lorsqu'ils trouvèrent enfin l'occasion de faire un ouvrage public. Ce fut la décoration en stuc de la chapelle basse des Martyrs, dans l'église de l'Abbaye de Montmartre, où ils exécutèrent en albâtre, la statue de Saint-Denis, grande comme nature.

Mais Versailles étoit le plus digne théâtre des grands talens : ils y débutèrent par les figures en bronze placés aux fontaines du dragon, de Bacchus & de Latone : cette dernière est comptée entre leurs ouvrages célèbres ; mais ils se surpassèrent encore dans le second groupe de chevaux des bains d'Apollon, où le mérite de leur ouvrage est relevé par la médiocrité du premier groupe, qui est de Guérin. Leur composition est pleine de feu, leur exécution d'élégance & de finesse. Le dernier ouvrage que les deux frères aient fait en commun, est dans l'église de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, le tombeau de Jean Casimir, Roi de Pologne, offrant à Dieu sa couronne. Balthasar après avoir mis la dernière main à cet ou-

vrage, abandonna la sculpture & se livra aux douceurs d'une vie obscure & tranquille. Il mourut, suivant Dandré Bardon en 1684, âgé de cinquante-six ans.

Quand les deux frères eurent cessé d'affocier leurs talens, on reconnut que c'étoit Balthasar qui avoit le plus apporté dans cette association : Gaspard, réduit à lui-même, ne montra qu'un talent sensiblement inférieur, quoique non méprisable. C'est lui qui a fait à Versailles, sur les dessins de le Brun, les figures du Point du jour, de l'Afrique & de Mars, & celle d'Encelade. Il a exécuté à la porte Saint-Martin, du côté du fauxbourg, le bas-relief qui représente Mars portant l'écu de France & poursuivant un aigle. Son dernier ouvrage, qu'il ne put terminer, est ce foible groupe de l'enlèvement d'Orythie aux Tuilleries : il y travailloit lorsqu'il mourut en 1681, dans sa cinquante septième année.

(33) ETIENNE LE HONGRE, né à Paris en 1628, » fit pour Versailles, dit Dandré Bardon, plusieurs » ouvrages estimés ; une figure qui représente l'air, & » deux termes désignant l'un Vertumne, & l'autre » Pomone. L'un des quatre bas-reliefs de la porte » Saint-Martin, est l'ouvrage de son ciseau, & c'est » d'après son modèle qu'a été fondue la statue équestre » de Louis XIV, érigée à Dijon ». Il est mort en 1690, âgé de soixante deux ans.

(34) FRANÇOIS GIRARDON est, de tous les sculpteurs qui furent employés pour le faste de Louis XIV, celui qui a laissé le nom le plus célèbre. Il dut une

grande partie de sa réputation à ses talens, mais il fit contribuer aussi à sa célébrité la souplesse de son caractère.

Il naquit en 1630 à Troies en Champagne. Son père qui étoit fondeur, croyoit que les arts ouvrieroient une route trop incertaine pour aller à la fortune, & que l'état de procureur en offroit une plus assurée. Ce fut à cette profession qu'il destina son fils, & il le mit quelque temps en apprentissage de chicane: vaincu enfin par les instances du jeune homme, il consentit à le placer chez un menuisier sculpteur; mais dans l'espérance de le rebuter, il pria le maître de l'employer aux travaux les plus pénibles & les plus défagréables. Le menuisier, à qui les talens de l'élève devinrent bientôt utiles, se rendit son appui auprès de son père, & le jeune homme obtint la liberté de suivre son penchant.

Il auroit fait peu de progrès dans une semblable école, s'il n'avoit pas eu d'autres secours: mais les églises de Troies lui offroient pour objet d'imitation & d'étude un très-grand nombre de statues d'un bon style. Faites dans le seizième siècle, elles sont l'ouvrage de deux artistes dont on n'a retenu que les noms. L'un, nommé Gentil, étoit de Troies, & son goût formé sur l'antique, témoigne qu'il avoit été en Italie: l'autre, nommé Domenico, étoit Florentin, avoit été amené en France par Maître Roux & s'étoit attaché au Primatice. Guidé par ces modèles, Girardon, sans être encore sorti de sa ville natale, fit une statue de la Vierge que sa famille conserve encore, & qui est recommandable par la légèreté des draperies.

Son maître eut occasion de travailler, à quatre lieues de Troies, au château de Saint-Liebaux, qui apparte-

noit au chancelier Séguier; il ne manqua pas de mener avec lui son élève, & ce voyage fut, pour le jeune homme, l'occasion de sa fortune. Le chancelier reconnut ses heureuses dispositions, & lui fit faire le voyage de Rome à ses frais. Le souple Girardon s'étudia dans cette ville à gagner l'amitié de Mignard. De retour en France, il reçut du chancelier une pension sur le fseau, & pour gagner l'utile amitié de le Brun, qui étoit aimé de ce magistrat, il eut pour lui les complaisances d'un élève, affecta de ne paroître travailler que d'après ses conseils, de le regarder comme son maître, & d'adopter son goût de dessin, qu'on peut même reconnoître dans les ouvrages où il étoit libre de se livrer à son propre goût : il avoit fini par se rendre propre cette manière qu'il avoit tant de fois suivie par politique.

Les hommes bas & flatteurs sont ordinairement envieux : Girardon le fut du Puget, quand cet artiste, dont il ne pouvoit égaler le génie ni la fière exécution, parut à la cour; il fut effrayé de l'apparition d'un tel rival, & on lui attribue, comme à leur premier auteur, les dégoûts qu'éprouva le statuaire provençal, qui lui rendirent odieux les artistes de Paris, & l'engagèrent à renoncer aux travaux de la cour.

Les deux statues, grandes comme nature, qui décorent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, aux Capucins de la rue Saint-Honoré, sont les premiers ouvrages de Girardon; il en fut chargé à son retour de Rome. C'est de lui que sont quatre figures des bains d'Apollon : il fut, dans cette entreprise, déclaré le vainqueur de ses rivaux, & reçut des mains de

Louis XIV, le prix d'honneur consistant en une bourse de trois cens louis : les frères Marfy n'auroient pas été indignes de le partager.

La faveur de Girardon baissa avec celle de le Brun à la mort de Colbert : Louvois, au lieu de consulter le premier peintre, donnoit toute sa confiance à Mansard : Girardon eut souvent l'humiliation d'être chargé des ouvrages peu recherchés par ses rivaux ; mais il avoit trop de réputation pour ne pas continuer d'être employé.

Quand Mignard devint premier peintre, Girardon fut l'humble courtisan de cet artiste, comme il l'avoit été de le Brun, ennemi de Mignard. On prétend que le peintre n'exerçoit pas avec modestie l'empire que lui donnoit le statuaire ; il affectoit avec lui l'orgueil d'un artiste supérieur sur un ouvrier subalterne, & peut-être goûtoit-il quelque plaisir à humilier l'artiste qui se dégradoit & qui, après l'avoir flatté lui-même, s'étoit reconnu la créature de le Brun.

Mais cessons de nous arrêter sur les foiblesses du statuaire & ne nous occupons que de ses ouvrages. L'un de ceux qui ont le plus contribué à sa réputation, est le mausolée de Richelieu dans l'église de la Sorbonne : la composition est de le Brun, mais on fait combien il y a loin d'un dessin à l'exécution d'un ouvrage de sculpture.

La statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place de Vendôme, est l'un des monumens célèbres de Paris ; elle a vingt-un pieds de haut, & c'est la première de cette grandeur qui ait été fondue d'un seul jet, au moins par les modernes. On fait que Girardon a un peu tâtonné cet ouvrage ; mais qu'importe les premières

incertitudes de l'artiste quand le travail est terminé. Ce qu'on a droit de reprocher à ce monument, c'est la pesanteur des formes dans la figure du héros, le défaut de finesse, de grace, de mouvement, & une certaine rondeur qui se remarquent dans cette figure & dans celle du cheval.

Girardon avoit fait un autre modèle qui se trouva trop petit. Il fut cependant jetté en bronze, & est aujourd'hui érigé à Beauvais.

On connoît de ce statuaire le tombeau de son épouse à Saint-Landri; il a été exécuté par ses élèves, & est trop grand pour le temple dans lequel il est placé; celui de la princesse de Conti à Saint-André-des-Arcs; celui de Louvois aux Capucines; celui de MM. Castellan à St.-Germain-des-prés.

Entre ceux de ses ouvrages qui décorent le parc de Versailles, on distingue les sculptures du bassin de Neptune, l'Hiver sous la figure d'un vieillard, tenant un vase de feu, la fontaine de la pyramide, & surtout le groupe de l'enlèvement de Proserpine. Tous ces ouvrages, excepté le troisième, ont été exécutés sur les dessins de le Brun.

On reproche à Girardon de n'avoir pas bien su travailler le marbre, & d'avoir imprimé à ses ouvrages une pesanteur que leur donne le vice de l'exécution. Dandré Bardon tâche de l'excuser, en disant que trop occupé pour pouvoir travailler lui-même les marbres, il abandonna cette partie essentielle de la sculpture à des artistes qui, quoi qu'habiles, n'ont pas jetté dans l'exécution tout l'esprit & toute la vérité que la main des auteurs y imprime ordinairement.

On peut croire cependant que s'il eût bien possédé

Le travail du marbre , il n'auroit pas souffert que les ouvrages eussent conservé une tache d'imperfection qu'il auroit dépendu de lui de leur ôter. Il auroit fait avancer ses marbres , & leur auroit imprimé le dernier caractère du maître. Quoiqu'il en soit , on avoue qu'il possédoit à un haut degré l'art de modeler. « La figure de Jupiter , placée dans une des niches de la colonnade du Louvre , dépose de son talent en cette partie. Ce plâtre travaillé à la main , » dit M. D... , a douze pieds de proportion , & » quoique ce ne soit qu'une première pensée , il est » un de ceux qui peuvent faire juger plus réellement du mérite de son auteur ».

Girardon est mort à Paris en 1715 , âgé de quatre-vingt-cinq ans.

(35) JEAN-BAPTISTE TUBI, naquit à Rome en 1630. Je ne trouve ni quel fut son maître , ni en quelle année il vint en France ; mais on sait qu'il fut admis à l'Académie royale en 1663 , à l'âge de trente-trois ans. Quoique la qualité de copiste soit rarement un titre de gloire , il suffiroit à celle de Tubi d'avoir fait la belle copie en marbre du groupe antique de Laocoon , qui décore les jardins de Trianon. Ce morceau peut consoler les François de ne pas jouir de l'ouvrage original.

Tubi a fait à Versailles , au milieu du bassin d'Apollon , ce Dieu monté sur un char tiré par quatre coursiers que conduisent des Tritons ; la fontaine de Flore , la Poésie Lyrique , Acis & Galatée , & la figure de l'Amour tenant un peloton de fil.

On voit de lui à Paris un morceau célèbre ; c'est la

belle demi-figure représentant la mère de le Brun, dans l'église de St. Nicolas-du-Chardonnet.

On regarde encore comme de beaux ouvrages les figures de la Religion, & celle de l'Immortalité, toutes deux placées dans l'église de Saint-Eustache, la première au tombeau de Colbert, la seconde à celui de la Chambre, médecin ordinaire du roi. Il est l'auteur des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, & du groupe qui, à Saint-Denis, représente, sur le tombeau de Turenne, ce grand capitaine expirant dans les bras de l'Immortalité. Un écrivain observe qu'un grand nombre des ouvrages de Tubi sont faits sur les dessins de le Brun, *d'après lesquels*, ajoute-t-il, *les plus fameux sculpteurs se faisoient gloire de travailler.* Il auroit été plus vrai de dire qu'ils étoient contraints de se soumettre à cette humiliation, & que c'étoit à ce prix qu'ils achetoient l'avantage d'être employés aux travaux ordonnés par le roi. Cette tyrannie du peintre a peut-être privé les arts de quelques chefs-d'œuvre du Puget.

Tubi est mort à Paris en 1700, âgé de soixante & dix ans.

(36) CHRISTOPHE VEIRIER, né à Tretz en Provence en 1630, « fut, dit Dandré Bardon, un digne élève » de Puget, son parent. Il n'est guère connu que » dans sa patrie, parce qu'il n'en sortit jamais. Il exé- » cuta une partie des ouvrages de son maître, & » notamment le cartel de l'hôtel-de-ville de Mar- » seille. On voit, au bureau de la consigne de cette » même ville, un enfant en marbre de demi-relief; » à Aix, dans une des chapelles de l'Oratoire, la
figure

» figure d'un Jésus ; aux Carmélites, deux bas-reliefs ;
 » un Mars au pavillon dit de la Molle ; un faune
 » chez M. d'Eguilles, & chez M. de Brue un Lyfi-
 » machus que les grands maîtres ne défavoueroient
 » pas ». Il est mort en 1689, âgé de cinquante-neuf
 ans.

(37) MARTIN VANDEN BOGAERT, connu sous le nom de DESJARDINS, naquit à Bréda, en Hollande, en 1640. Il vint encore jeune à Paris, & fut reçu de l'Académie royale à l'âge de trente-un ans. Il fit présent à ce corps d'un bas-relief représentant Hercule couronné par la Gloire, du portrait du Marquis de Villacerf, du nom de Colbert, mais surtout de celui de Mignard, morceau distingué. Le premier de ses ouvrages considérables est la statue équestre de Louis XIV, érigée à Lyon dans la place de Bellecour. Il orna ensuite de six groupes de pierre, représentant les évangélistes & les pères de l'église grecque & latine, le portail de l'église du collège Mazarin ; il sculpa en marbre, pour le petit parc de Versailles, le Soir désigné par Diane, ayant près d'elle une levrette ; par la manière dont il termina la statue d'Artemise, commencée par le Fevre, il se rendit propre cette figure ; il fit pour l'orangerie la figure pedestre de Louis XIV, vêtue à la romaine : mais rien ne donna plus d'éclat à sa réputation que le monument de la place des Victoires, érigé aux frais du maréchal de la Feuillade qui, dans ce siècle des flatteurs, se distingua par ses flatteries fastueuses, & fut imprimer à ses actions de courtisan un caractère de grandeur. Le roi, couronné par la victoire, est repré-

senté debout, vêtu des ornemens de la royauté, & ayant sous ses pieds un cerbère, pour désigner son triomphe sur la triple alliance. Ce groupe a treize pieds de haut, & fut fondu d'un seul jet. Ce fut Desjardins lui-même qui dirigea la fonte, & il étonna la France qui n'avoit pas encore vu tenter, d'un seul jet, des fontes colossales. Le piédestal étoit orné de six bas-reliefs : & aux quatre angles paroissoient enchaînés des esclaves en bronze qui désignoient les nations dont le monarque avoit triomphé. Ces esclaves viennent d'être enlevés, en 1790, par décret de l'Assemblée Nationale.

On voit aussi à Paris, du même artiste, les quatre Vertus Cardinales, distribuées en quatre bas-reliefs, dans l'église de Sainte-Catherine, & aux Capucines la figure en bronze de la Vigilance qui décore le tombeau de Louvois.

Desjardins mourut fort riche, en 1694, âgé de cinquante-quatre ans. Son fils reçut des lettres de noblesse, & ne se distingua que par le titre de nouveau gentilhomme, & par celui d'amateur de l'Académie royale, où son père s'étoit illustré comme artiste, réunissant en sa personne des titres de noblesse bien plus respectables.

(38) ANTOINE CORSEVOX, originaire d'Espagne; naquit à Lyon en 1640. Avant l'âge de dix-sept ans, il s'étoit déjà fait connoître dans cette ville par une statue de la Vierge : il vint alors à Paris, travailla sous Lérambert & sous d'autres maîtres habiles, fit par leurs exemples & leurs leçons de rapides progrès, se rendit bientôt célèbre, & avoit à peindre

vingt-sept ans quand il fut choisi par le cardinal de Fuirstenberg pour aller en Alsace décorer son palais de Saverne. Ces ouvrages l'occupèrent quatre années, après lesquelles il ne revint à Paris que pour partager avec les artistes les plus célèbres les travaux les plus capables, par leur importance, d'immortaliser leurs noms.

Après avoir fait la statue pédestre de Louis XIV que l'on voit dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, & les deux bas-reliefs dont est enrichi le piédestal, il fut chargé par les Etats de Bretagne d'exécuter la statue équestre du même roi, ouvrage en bronze de quinze pieds de haut. Il ne crut pas, comme l'avoit apparemment pensé le Bernin, que pour représenter des chevaux, il suffît d'avoir jeté sur ces animaux quelques regards, ou d'en avoir fait tout au plus quelques études légères. Il sentit que le succès en ce genre ne pouvoit être que le fruit d'une profonde étude, il se fit amener seize ou dix-sept des plus beaux chevaux des écuries du roi, choisissant entre ces animaux, choisis eux-mêmes, les plus belles formes qui distinguoient chacun d'eux, les observant dans l'état de repos & dans tous leurs mouvemens, fixant dans sa mémoire, traçant sur le papier ou imprimant dans la terre ou la cire les mouvemens les plus fugitifs, s'instruisant ainsi par lui-même & par les leçons des plus habiles écuyers, perfectionnant enfin toutes ces études en les appuyant sur la bête de l'anatomie, & faisant lui-même des dissections de chevaux. C'est à l'opiniâtreté de semblables études que sont dûs les succès dans les arts,

Des études légères peuvent quelquefois procurer des succès brillans , mais passagers.

On voit à Paris des preuves de l'habileté que Coysevox s'acquît en ce genre , dans les deux chevaux allés , destinés d'abord pour les jardins de Marly , & placés ensuite aux Tuilleries. L'un porte Mercure , & l'autre la Renommée , figure remarquable par son extrême légèreté. Ils ne sont pas tout-à-fait exempts de manière , mais on voit que cette manière est fondée sur la science , & que ne pardonne-t-on pas d'ailleurs au feu dont ils sont animés ? Ce jardin offre encore du même artiste le fluteur , jeune faune , dans lequel l'artiste a exprimé la vigueur de l'homme champêtre , & deux autres ouvrages moins remarquables , dont l'un représente Flore , & l'autre une Hamadriade.

Paris renferme des monumens plus austères ; ouvrages de la même main : le tombeau du cardinal Mazarin aux Quatre - Nations , celui du prince Ferdinand de Fustenberg à l'abbaye Saint-Germain-des-prés , celui de Mansard à Saint-Paul ; mais surtout celui de Colbert à Saint-Eustache , qui est compté entre ses chefs-d'œuvre.

Coysevox a fait à Marly les groupes placés aux deux extrémités de la rivière de Marly ; on y distingue le Neptune & l'Amphitrite ; à Versailles , deux fleuves en bronze , la Dordogne & la Garonne , l'Abondance , un esclave attaché à des trophées , sept bas-reliefs dans la colonnade , un grand vase entouré de bas-reliefs relatifs à l'histoire de Louis XIV , &c. à Sceaux , une figure de fleuve placée dans une niche rocaillée ; à Chantilly , la statue en marbre du Grand Condé.

Ces travaux considérables ne l'empêchèrent pas de

faire un grand nombre de portraits. On peut juger de leur mérite en général, par celui de le Nôtre à Saint-Roch, de Colbert à Saint-Eustache, de le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet.

Des portraits de Louis XV en bustes & en médaillons, & la figure en marbre de Louis XIV, placée dans le chœur de Notre-Dame, sont des ouvrages de sa vieillesse. Il est mort à Paris, en 1720, âgé de quatre-vingts ans.

(39) CORNEILLE VANCLEVE, originaire de Flandres, naquit à Paris en 1645, fut placé chez François Anguier, & seconda ce maître dans le travail des bas-reliefs de la porte Saint-Martin. Il remporta le grand prix à l'Académie Royale, & partit pour Rome en 1671 avec la pension du Roi.

Après six ans d'études dans cette ville, il revint à Paris, & ne tarda pas à être reçu de l'Académie Royale, à laquelle il donna en 1681, pour morceau de réception, la figure de Polyphème. Nos temples renferment un grand nombre de ses ouvrages. On voit de lui à Notre-Dame, deux anges en bronze, de grandeur naturelle, tenant des instrumens de la passion; ce sont les plus voisins du maître-autel: dans l'église de Sorbonne, un ange de marbre, sur le fronton du maître-autel; aux Invalides, trois bas-reliefs; l'un représentant la sépulture du Sauveur; l'autre, Saint Louis faisant la translation de la couronne d'épines; & le troisième, ce Prince recevant l'Extrême-Onction; les anges qui sont au-dessus de la porte du côté de la campagne, sont en dehors qu'en dedans; les deux anges & la

gloire placés au grand-autel dans l'église de Saint-Paul.

L'un des groupes de marbre placés dans le jardin des Tuileries, au bas du fer à cheval, est l'ouvrage de Vanclève, & fait honneur à cet Artiste; c'est celui qui représente la Loire & le Loiret sous la figure d'un fleuve & d'une rivière.

C'est lui qui fut chargé de décorer le maître-autel de la chapelle du Roi à Versailles. Il a fait pour la fontaine de Diane, dans le parc, le modèle du lion qui terrasse un loup, ouvrage fondu par les Kellers; c'est encore de lui qu'est dans le même parc, la statue de Mercure. Il a travaillé aux cariatides de Marly. S'il n'est pas du nombre des artistes qui ont répandu le plus grand éclat, il est au moins du nombre de ceux qui méritent de l'estime, & on ne pourroit lui en refuser, quand il n'auroit fait que donner l'exemple d'un zèle ardent pour son art & d'une vie très-laborieuse. On assure qu'il se leva toute sa vie à quatre heures du matin, pour donner au travail un temps où le silence & la tranquillité règnent encore dans la nature. Il se satisfaisoit difficilement lui-même, revenoit plusieurs fois sur ses idées avant de s'arrêter sur l'une d'elles, détruisoit & recommençoit les esquisses & les maquettes; & quand il avoit enfin arrêté son projet, il ne se monroit pas moins difficile sur le choix des formes, & sur l'exécution. Il avoit moulé sur la nature un grand nombre de figures de femmes pour avoir toujours ces objets sous les yeux; mais si ces moulures lui offroient les formes dans la plus grande vérité, elles n'offroient pas de même le sentiment de la chair; aussi reproche-t-on à notre artiste d'avoir

quelquefois manqué dans cette partie. Il est mort à Paris en 1732, âgé de quatre-vingt-sept ans : il joignoit à une exacte probité, une humeur affable & un caractère confiant, & ne se montrait pointilleux que sur les égards qu'il croyoit dûs au rang qu'il occupoit à l'Académie, dont il fut Recteur & ensuite Chancelier.

(40) SÉBASTIEN SLODZ naquit à Anvers en 1655, & vint à Paris où il entra dans l'école de Girardon. C'est de lui que l'on voit aux Tuileries cette figure d'Annibal qui compte les anneaux des Chevaliers Romains; morceau justement estimé par la précision des formes & par la beauté du travail, mais auquel on reproche justement le défaut de noblesse & d'expression. C'est encore un bon ouvrage que son bas-relief, placé aux Invalides, & qui représente Saint-Louis envoyant des Missionnaires dans les Indes. Il a exécuté à Versailles le groupe de Protée & d'Arillée, & à Marly la figure de Vertumne. Il est mort en 1726, âgé de soixante-onze ans.

(41) PIERRE LE GROS, né à Paris en 1656, fils d'un sculpteur dont il a effacé le mérite mais qui avoit eu assez de talent pour être Professeur de l'Académie Royale, remporta le grand prix, & fut envoyé à Rome avec la pension du Roi dès l'âge de vingt ans. Bientôt il eut occasion d'y faire connoître ses talens & d'y prendre place avec les Sculpteurs qui jouissoient alors de la plus grande célébrité. C'étoit le temps où les Jésuites faisoient décorer l'autel de Saint-Ignace dans l'église des Jesus : ils ont

vrèrent un concours pour deux groupes qui devoient être placés aux côtés de cet autel , & le Gros se sentoît intérieurement capable de prendre part à ce combat ; mais on ne croit pas volontiers qu'un jeune homme puisse lutter avec ceux que l'on compte au rang des maîtres ; l'âge de le Gros pouvoit inspirer à ses juges des préventions qui lui auroient été peu favorables. Les Jésuites eux-mêmes qui sentoient que son mérite étoit au-dessus de son âge , lui conseillèrent de faire ses modèles en secret , & de les envoyer encaiffés comme s'ils arrivoient de Gènes. Le jour du jugement arrive ; les modèles des concurrens sont exposés ; ceux de le Gros sont tirés de leurs caiffes : artistes , amateurs , tous admirent l'ouvrage de l'artiste étranger ; tous lui adjugent unanimement le prix , & apprennent avec étonnement que l'inconnu est ce jeune le Gros dont ils auroient peut-être blâmé l'audace , s'il leur avoit été nommé plutôt. Cet événement fit sa réputation , & il fut bien la conserver.

Il ne tarda pas à faire le fameux bas-relief où le Bienheureux Louis de Gonzague est représenté dans la gloire. » Il est composé, dit Dandré Bardon, de » deux groupes saillans liés par des objets intermé- » diaires de différens reliefs. Dans le groupe princi- » pal, le héros, tout-à-fait isolé dans sa partie supé- » rieure, & détaché sur un ciel qui lui sert de fond, » est porté sur un trône de nuées soutenu par des » anges. C'est par les tournans de la figure, & par les » fuyans des nuages, que les objets accessoires con- » duisent cette masse jusqu'au champ du bas-relief. » Un même artifice dirige les effets produits par les » chérubins qui forment le second groupe. Les ailes

» étendues du principal émissaire céleste, ses drapes-
 » ries voltigeantes, les nuées qui l'environnent, les
 » anges qui l'accompagnent, concourent successive-
 » ment au stratagème du ciseau. Eh ! quels accidens
 » de lumière n'en résulte-t-il pas ? De grandes masses
 » de jours & d'ombres, des parties de demi-teintes très
 » étendues qui les font valoir, des échos qui les rap-
 » pellent, jettent dans l'ouvrage les charmes du clair-
 » obscur. Des travaux variés & finis, des piquans
 » répandus, des noirs fouillés dans les objets des pre-
 » miers sites, un *faire* savamment négligé, & pres-
 » qu'effacé, des légèretés, des indécisions ménagées
 » avec adresse dans les parties fuyantes, l'embei-
 » lissent des charmes de la vérité. On croit voir
 » l'air rouler autour des corps, & tous les corps se
 » mouvoir dans les airs. Quelle magie produit une il-
 » lusion plus séduisante ? N'est-ce pas l'industrie
 » avec laquelle on expose les différens reliefs, qui
 » prête le mouvement aux objets ? Sans doute l'œil
 » attiré successivement sur les divers points présentés
 » par la rondeur des figures, croit voir en elles l'action
 » qu'il se donne pour en parcourir les beautés. Tel
 » un voyageur, du sein d'un navire, croit apper-
 » cevoir les bords de la mer fuir loin de lui, tan-
 » dis que c'est lui-même qui s'en éloigne. «

On compte aussi au nombre des célèbres ouvrages
 de le Gros, la figure de Saint Stanislas. Il est repré-
 senté de grandeur naturelle & couché sur le lit de
 mort : sa tête, ses mains, ses pieds sont de marbre
 blanc, sa robe de marbre noir, & son lit de marbre
 sicilien de différentes couleurs ; exemple qu'il ne faut
 pas imiter. L'objet de la sculpture n'est pas d'ex-

primer la couleur propre, & chez elle ces sortes de recherches de la vérité ne font que rendre le mensonge plus sensible. Si le marbre noir peut imiter la couleur de la robe d'un jésuite, le marbre blanc ne peut imiter celle de la chair. Ces bigarrures de marbres variés ont quelque chose de gothique : ce n'est pas elles que les vrais connoisseurs admirent dans l'ouvrage de le Gros, mais l'art par lequel il les a réparées.

La rivalité avec ce grand statuaire, ne pouvoit plus choquer les plus habiles sculpteurs; ils durent le voir sans envie concourir avec eux pour la décoration de Saint Jean de Latran, & faire les statues des apôtres Saint Thomas & Saint Barthelemi. Sa statue de Saint Dominique, dans la basilique de Saint Pierre, est comptée au nombre des chefs-d'œuvre de Rome.

Il venoit de la terminer, quand il voulut revoir sa patrie où il ne devoit pas recevoir l'accueil qu'il méritoit. Il y décora l'hôtel de Crozat, qui a été depuis celui de Choiseul, & qu'on a détruit avec les ouvrages de notre artiste, pour bâtir la salle de la Comédie Italienne. Il fit aussi quelques sculptures à Montmorency.

On ne peut assurer s'il fit pendant ce séjour, ou s'il envoya de Rome cette belle figure représentant une Dame Romaine, que l'on voit au jardin des Tuileries, & que les artistes regardent comme un monument précieux de la science & du grand goût de ce statuaire. Il est vrai qu'une figure antique lui en a inspiré l'idée; mais la gloire du succès lui reste toute entière, & l'original qu'il a suivi ne peut guère être regardé que comme une pensée ou une esquisse.

qui lui laisse à lui-même le mérite de l'originalité.

Voici la description du morceau antique qu'on lit dans le *Voyage d'un François en Italie*, tome IV. « Il y a dans un portique ouvert de la ville » Médicis, du côté du jardin, une matrone qui a » été copiée par le Gros. L'attitude de cette figure » est belle, ainsi que l'ordonnance de sa draperie; » mais l'exécution en est sèche, les plis en sont » égaux, sans variété; le caractère de la tête en est dur, » & sans aucun agrément, quoique grand; les che- » veux droits & secs; les pieds en sont chaussés à san- » dales dans lesquelles il y a un bas ». On peut voir dans les jardins de Sceaux, une copie exacte de cette antique, & l'on reconnoîtra combien elle a gagné dans l'imitation du statuaire moderne. Cette imitation « devient originale, dit Dandré Bardon, » par les beautés que le Gros y a introduites. Il a su » concilier la belle intention que présente le marbre » qui lui a servi de modèle, avec les vérités dont » il est dépourvu, & dont on sent qu'il étoit suscep- » tible ».

Il ne resta que deux ans à Paris, & partit mécontent de l'académie qui, au lieu de rechercher l'honneur de se l'associer, ne lui donna que des dégoûts. Il auroit désiré d'être au nombre de ses membres; mais son mérite étoit assez connu, pour qu'il pensât qu'on dût le dispenser de venir montrer des ouvrages comme un homme dont le talent est encore incertain. Les corps sont naturellement attachés à leurs formes ordinaires; mais il est des hommes que leur mérite doit mettre au-dessus de ces formes, & des réputations qui sont trop générales & trop brillantes pour

devoir être soumises à des jugemens particuliers. Mais les envieux traitèrent le Gros comme ils avoient traité le Pujet ; au lieu de joindre leurs applaudissemens à ceux du public, ils cherchèrent à dégrader la gloire de ces hommes qu'ils redoutoient, & les noms de ces deux grands statuaires manquent à la liste des académiciens. L'absence de ces noms fameux y fait une tache. Le Gros retourna à Rome, & aggravva, par de nouveaux chefs-d'œuvre, l'injustice de sa patrie.

On distingue entre eux le bas-relief de Tobie dans l'oratoire du Mont-de-piété ; la statue en pied du Cardinal Cafanatta à la Minerve, & le tombeau de ce même Cardinal à Saint Jean de Latran ; celui de Pie IV à Sainte Marie Majeure ; celui d'un prélat de la maison Aldobrandine à Saint Pierre aux liens ; celui de Grégoire XV à Saint Ignace.

Dans l'église du Jesus, il a fait la figure de Saint Ignace, en argent, de neuf pieds de proportion ; elle est groupée avec trois anges. La Sainte Thérèse qu'on voit de lui à Turin, dans l'église des Carmélites, est mise au nombre de ses meilleurs ouvrages.

La France doit regretter d'avoir si peu de monumens d'un artiste qu'elle a produit, & doit être jalouse de ce que Rome, pour me servir des expressions de M. D... , est la seule qui puisse dire que ce fut un grand homme. Il étoit persuadé que, dans son art, ce qui n'est qu'agréable, sans avoir un grand caractère, n'est point beau ; il voyoit avec peine le goût de son pays pour tous ces petits agrémens qu'on y préfère trop souvent à la beauté : « Vous ne voulez que du tendre, du joli, de l'aimable, disoit-il un jour à

» un François ; & souvent le beau , le grand vous
» échappe ».

Il mourut à Rome en 1719 , âgé de cinquante-trois ans. On croit que ses jours furent abrégés par le chagrin. Il ne pouvoit se consoler de l'indifférence qu'avoient témoignée pour ses talens les académiciens de Paris : il auroit dû se persuader qu'ils lui auroient fait un meilleur accueil , s'ils avoient intérieurement rendu moins de justice à sa supériorité.

(42) NICOLAS COUSTOU , né à Lyon en 1658 ; apprit les premiers principes de son art sous son père , qui étoit sculpteur en bois , & vint à Paris , à l'âge de dix-huit ans , recevoir les leçons plus savantes de Coysevox , son oncle. Il remporta le grand prix de l'académie à l'âge de vingt-trois ans , & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il s'appliqua principalement , dans cette ville , à étudier les ouvrages de Michel-Ange & de l'Algarde , tempérant par les agrémens de l'un ce que l'autre a de rudesse. Ce fut dans cette ville qu'il fit la copie de l'Hercule Commode qui est placée dans les jardins ; & comme l'original n'est qu'une antique des siècles inférieurs de l'art , il se crut permis de ne s'y pas attacher servilement.

Après trois ans d'absence , il revint à Paris & vit son talent recherché. L'ouvrage le plus important par lequel il commença à le consacrer , fut le groupe qui représente la jonction de la Seine & de la Marne. Ces deux figures ont neuf pieds de proportion , & sont accompagnées de figures d'enfans qui tiennent les attributs de ces rivières. Ce morceau capital , que l'on continue d'estimer , étoit destiné aux jardins de Marly ;

mais il est placé aux Tuileries, & fait un des ornemens de la capitale. On voit encore, dans le même jardin, quatre ouvrages de cet artiste : deux retours de chasse, figurés par des nymphes dont chacune est groupée avec un enfant ; la statue de Jules César, & sur-tout le berger chasseur. On estime moins les deux chasseurs qu'il a faits pour le jardin de Marly. L'un vient de terrasser un sanglier, & est prêt à lui donner la mort ; l'animal est une belle imitation du sanglier antique de Florence : l'autre tient un cerf par le bois, & va lui plonger le couteau dans la gorge. On blâme le costume de ces deux figures ; on y trouve un goût françois trop opposé au goût pur de l'antique. Mais on retrouve tout le talent de Coustou dans le groupe de tritons qui décore la cascade rustique de Versailles. On l'admire encore plus dans la descente de croix, qu'on appelle le vœu de Louis XIII, & qui est placée au fond du chœur de Notre-Dame, à Paris. C'est, suivant Dandré Bardon, un chef-d'œuvre qui renferme ce que le grand caractère de dessin & le majestueux pathétique de l'expression ont d'intéressant. On voit aussi du même artiste, dans cette église, un Saint Denys en marbre, & le crucifix élevé au-dessus de la grille du chœur. C'est de lui qu'est le tombeau du Prince de Conti dans le chœur de l'église de Saint André des Arcs, & celui du Maréchal de Créquy aux jacobins de la rue Saint-Honoré. Il fit pour la ville de Lyon, la figure en bronze de la Saone, de dix pieds de proportion, qui orne le piédestal de la statue de Louis XIV. Cet artiste a travaillé jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, & le dernier de ses ouvrages, que la mort ne lui a même pas permis de

terminer entièrement, est l'un des plus estimés : c'est un bas-relief en médaillon, représentant le passage du Rhin. Il est placé à Versailles, dans le salon de la Guerre. Coustou a fini sa carrière laborieuse en 1733. Il s'est distingué par l'esprit de ses conceptions & l'agrément de son exécution. Ses formes ont de la pureté ; mais on ne trouve pas dans ses ouvrages le caractère sage de l'antique : on pourroit lui reprocher de s'être trop pénétré du goût françois, & d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur.

(43) CAMILLE RUSCONI, né à Milan en 1658, apprit son art à Milan & se perfectionna à Rome. Il étudia surtout l'antique, & ce fut après l'avoir copié, qu'il tenta de l'imiter dans des ouvrages originaux. Il copia l'Antinoüs, l'enlèvement de Proserpine, l'Apollon du Belvedere, & deux fois l'Hercule Farnèse. L'Apollon & l'un de ses Hercules, ont passé en Angleterre.

Il travailla d'abord en stuc, & ses premiers ouvrages en marbre sont le tombeau de Palavicini, & celui de Fabretti. Il a fait quatre des apôtres qui ornent la nef de Saint-Jean de Latran : ces figures, dans la proportion de dix-neuf pieds, représentent Saint-André, Saint-Mathieu, Saint-Jean & Saint-Jacques le Majeur. Son ouvrage capital est le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'église de Saint-Pierre. Sous une grande arcade, ce pontife est représenté assis dans la chaire papale, & revêtu de ses habits pontificaux. Plus bas, la Justice & la Piété, soulèvent une grande draperie, & laissent voir un bas-relief qui n'est pas moins estimé que le reste du monument.

Quand cet ouvrage fut découvert, on y admira la beauté du génie soutenue par les charmes de l'exécution. » Peu de sculpteurs entre ses contemporains, dit M. » D... ont approché comme lui de l'antique & de » la nature. Ses attitudes sont belles & majestueuses, » ses têtes peu communes, & ses draperies très-élé- » gantes. Il donnoit à ses figures l'action qu'elles » demandoient; elles paroissoient vivantes, tant il » savoit bien exprimer les passions de l'âme ». On ajoute qu'il étoit modeste avec de grands talens, que jamais il ne déprisoit les ouvrages de ses rivaux, & qu'épris d'amour pour la gloire, il travailloit pour elle bien plus que pour l'intérêt. Il est mort en 1728, âgé de soixante & dix ans.

(44) GRINLING GIBBONS. On ignore l'année qui a vu naître cet artiste Anglais; on ne connoît pas même le lieu de sa naissance, & l'on ne fait de qui il reçut les principes de son talent. Le premier qui l'employa, fut un directeur de spectacles à Londres, qui lui confia les sculptures d'une salle de comédie. Il fut ensuite occupé par Charles II, à la décoration du Palais de Windsor, & de quelques autres maisons royales.

On dit que Gibbons fit son propre buste en bois; on parle d'un bas-relief sur lequel il représenta le martyr de Saint-Etienne. On soupçonne que ce fut lui qui fit le modèle de la statue en bronze de Jacques II, qui est dans le jardin de Witheal; la seule circonstance qui autorise ce soupçon, c'est qu'on ne sache pas qu'il y eût alors en Angleterre aucun sculpteur capable d'entreprendre cet ouvrage: mais ce
qui

qui affoiblit beaucoup cette conjecture, c'est que les deux vertus qui accompagnent le buste de Prior à Westminster, & le tombeau de Newton, dans la même église, donnent une idée bien peu favorable du talent de Gibbons pour la figure. C'est dans la partie de l'ornement qu'il s'est distingué, & nous aurions gardé le silence sur ce sculpteur, s'il n'étoit pas le seul qu'ait produit l'Angleterre. On vante de lui des morceaux qui tirent leur prix de la délicatesse du travail, & de l'extrême patience; tels que des oiseaux dont il semble que l'on compte les plumes, une cravatte de dentelle, &c. Quels chefs-d'œuvre à citer, après avoir nommé ceux de Michel-Ange, du Bologna, de l'Algarde, de le Gros, du Puget! Gibbons est mort à Londres en 1721.

(45) MARC CHABRY, élève du Puget, naquit à Lyon en 1660. Il a fait pour cette ville la peinture & la sculpture du Maître-Autel de l'église de Saint-Antoine, & un bas-relief représentant Louis XIV. à cheval, placé au-dessus de la porte de l'hôtel-de-Ville. Il fit présenter au roi une statue d'Hercule & une de la Vierge, & obtint le titre stérile de sculpteur de sa Majesté à Lyon. On nous apprend que le Maréchal de Villars, lui paya 8000 livres, une statue représentant l'Hiver: nous serions plus curieux de connoître le mérite de cet ouvrage, que le prix qui en a été donné. Chabry fit à Mayence le portrait de l'électeur, revint dans sa patrie, & y est mort en 1727.

(46) PIERRE LE PAUTRE, né à Paris en 1660;
Tome V. F f

étoit fils d'un architecte. Il apprit la sculpture sous un maître dont le nom est aujourd'hui oublié, mais il se perfectionna par l'étude de la nature & des grands maîtres. Il resta quatorze ans à Rome où il étoit allé avec la pension du Roi. De retour en France, il s'attacha à l'académie des maîtres, & ne voulut pas se présenter à l'académie royale. Cela ressembloit à de la modestie, mais la modestie cache bien souvent de l'orgueil. Il ne dissimuloit pas à ses amis qu'il n'étoit pas fâché de rester dans un corps où il n'avoit pas de rivaux. D'ailleurs le Brun tenoit le sceptre de l'académie royale, & le Pautre ne vouloit pas soumettre sa tête au joug. Avec de tels sentimens, on doit prévoir qu'il fit peu d'ouvrages pour le roi, puisque le Brun en étoit le distributeur.

Il en fit un cependant auquel il doit sa réputation : c'est le groupe d'Enée enlevant son père Anchise, & tenant par la main son fils Ascagne, morceau que l'on voit aux Tuileries, & qui est compté au nombre des plus précieux ouvrages qu'aient produit les statuaires françois. Peut-être les anciens juges de la Grèce auroient-ils exigé dans la figure d'Enée plus de grandeur, de noblesse, d'héroïsme : ils auroient voulu plus de beauté dans la tête du fils de Vénus : comme ils désignoient par un caractère bien marqué les descendans de Jupiter, ils auroient demandé qu'en eût reconnu dans Enée le fils de la plus belle des Déeses : mais des jugemens si sévères ne conviendroient pas aux modernes, qui sont trop souvent obligés à l'indulgence, & le groupe de le Pautre conserve la réputation qui lui a été justement accordée. Nous avons

dit ailleurs qu'il avoit terminé le groupe d'Arrie & Poetus, commencé par Theodon.

On voit de lui à la Muette, Clirie changée en tourne-
fol, & une femme arrosant des fleurs que lui pré-
sente l'amour. Sa Sainte Marcelline est un ouvrage
estimable. C'est lui qui a fait pour Marly une copie
libre de l'Atalante antique. Il y a encore de cet ar-
tiste d'autres ouvrages, dont quelques uns ne ré-
pondent pas à sa réputation; mais le mérite de son
Enée couvre les foiblesses de ses productions médiocres.
Il est mort à Paris en 1744, âgé de quatre-vingt
quatre ans.

(47) JEAN-LOUIS LEMOYNE, né à Paris en 1665 :
fut élève de Coysevox. » Il a fait, dit Dandré Bar-
» don, quantité d'ouvrages fort estimés: un bas-
» relief du portement de croix à la chapelle de Ver-
» failles: deux Anges adorateurs qu'il a sculptés
» pour les Invalides; une Diane pour la Muette,
» &c. Il s'adonna particulièrement au portrait. Celui
» du Duc d'Orléans, régent du royaume; ceux de Man-
» sard, de Largilliere, qui sont placés dans les salles
» de l'académie royale, dont il fut recteur, donnent
» une juste idée de son savoir. Il est mort à Paris en
» 1755, âgé de quatre-vingt dix ans ».

(48) ROBERT LE LORRAIN, Sculpteur; dont le nom
est peu connu, parce qu'il fut mal servi par les cir-
constances, naquit à Paris en 1666. Il se mit long-
temps sous la discipline d'un peintre pour se former
au dessin, & passa ensuite dans l'école de Girardon.
Il gagna le premier prix à l'âge de vingt-trois ans,

& fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il y fit une étude opiniâtre de l'antique & des chefs-d'œuvre de peinture que renferme le Vatican, & à force de travail, il se détruifit la fanté, qu'il eut le bonheur de réparer en revenant dans sa patrie.

Il s'arrêta à Marseille où il termina quelques ouvrages commencés par Puget. A son arrivée à Paris, il trouva les travaux publics suspendus par les malheurs des temps, & apprit qu'un nouveau règlement pour l'académie royale, ne permettoit plus de recevoir de nouveaux artistes, pour ne pas augmenter le nombre des académiciens indigens. Il fut obligé de se faire affilier à l'académie des maîtres, & n'eut d'autres occupations que celles que lui fournirent quelques amateurs. Ses ouvrages ne furent que des morceaux de cabinet, entre lesquels on cite une Andromède coulée en bronze. Mais la plus grande partie de son temps étoit consacrée à exécuter en marbre les modèles de Girardon. Ce fut lui qui exécuta le mausolée de ce statuaire à Saint-Landri. C'étoit ainsi qu'en travaillant beaucoup, il restoit dans l'obscurité.

Cependant la permission de faire des élections nouvelles, fut rendue à l'académie royale, & le Lorrain y fut admis avec unanimité de suffrages. Il donna pour morceau de réception une Galathée. Ce fut à-peu-près vers le même temps qu'il sculpra une femme pour la cascade rustique de Marli.

Il se vit enfin chargé de grands travaux, mais loin de la Capitale & des lieux fréquentés par les artistes & les connoisseurs. Le Cardinal de Rohan le choisit pour décorer en Alsace son Palais de Saverne. Ce fut là que le Lorrain, sans considérer le traité qu'il

avoit fait & qui lui étoit médiocrement avantageux, sacrifia ses intérêts & ceux de sa famille au desir de produire de grandes choses: ce fut-là qu'il déposa les monumens sur lesquels il espéroit fonder sa gloire, & qui furent détruits en 1779 par l'incendie qui consuma ce palais. Il avoit commencé les sculptures extérieures du palais épiscopal de Strasbourg; une attaque d'apoplexie l'obligea d'abandonner ces travaux qui furent terminés par une main peu digne de s'associer à la sienne. Ainsi les événemens se sont accumulés pour s'opposer à sa réputation pendant sa vie & après sa mort.

On peut se former une idée de son talent par les statues des quatre saisons qu'il a faites pour l'hôtel de Soubise, par le bas-relief des chevaux d'Apollon, par ceux dont il a décoré un mausolée de la maison de Laigue aux Jacobins de la rue du Bacq, par une figure de Bacchus dans les jardins de Versailles & par quelques ouvrages dans la chapelle de ce château; enfin, par la Vierge en marbre de la paroisse de Marly.

Pendant les fréquens loisirs que lui laissoit son indolence à se procurer des travaux, il faisoit des têtes de fantaisie qui sont dispersées dans les cabinets; il réussissoit principalement à celles de jeunes gens & de femmes. Vanclève l'invitoit un jour à venir voir une tête de bacchante qu'il avoit acquise & que ce sculpteur prenoit pour une antique. Le Lorrain fut agréablement surpris en reconnoissant un de ses ouvrages.

Il aimoit à vivre dans la retraite, ne se monroit pas, ne cherchoit pas les occasions de se faire confier des

entreprises : il falloit qu'on vint le chercher, & l'on chercheroit les hommes à talens qui se cachent. On dit qu'il travailloit souvent fans autres apprêts que de poser le marbre sur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un dessin, ou le projet qu'il avoit dans sa tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir.

Après avoir éprouvé plusieurs attaques d'apoplexie, il est mort à Paris en 1743, âgé de soixante-dix-sept ans. Il paroît avoir moins cherché le grand, que l'agrément & le goût.

(49) ANGELO ROSSI, né à Gènes en 1671, se distingua comme sculpteur & comme dessinateur. Il apprit son talent dans sa patrie & à Venise; mais ce fut à Rome qu'à l'âge de dix-huit ans, il vint le perfectionner & l'exercer. Il se fit connoître par deux bas-reliefs qui contribuent à la décoration de la chapelle de Saint Ignace dans l'église du Jesus. Le bas-relief qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, & qui représente plusieurs canonisations faites par ce pontife, est regardé comme le plus beau de ceux qui décorent la basilique de Saint Pierre. L'auteur consulta la nature même pour les moindres détails, & ne se permit de traiter les accessoires les plus indifférens, qu'après en avoir fait des études répétées. Ses toins furent couronnés par le plus grand succès, & cet ouvrage fut moulé par ordre de Louis XIV, qui voulut qu'un plâtre en fût déposé dans l'école Françoisé de Rome, comme un exemple que les élèves de l'art devoient toujours avoir sous les yeux.

« La composition , dit Dandré Barbon , en est établie
 » sur un plan circulaire : les figures y sont distri-
 » buées de manière que le héros du sujet, placé sur
 » le bombage du solide, est le plus apparent & reçoit
 » les accidens les plus lumineux. Celles qui sont sur
 » les sites tournaus aboutissent au fond du bas-relief,
 » sans que l'art semble y conduire. On dirait que,
 » dans ce morceau de sculpture, la nature seule
 » fait tous les frais de l'illusion : c'est le génie & le
 » savoir qui ont varié, d'un tact fin, le caractère des
 » chairs & celui des étoffes, & qui ont répandu,
 » sur tous les accessoires, le goût & la vérité ».

On parle avec beaucoup d'éloge du bas-relief de la Piété, ouvrage du même auteur, qui est conservé à Gènes, & de celui de la Prière au jardin des Olives, dont il fit présent au Cardinal Ottoboni.

On distingue entre ses ouvrages de ronde-bosse, qui sont en petit nombre, la statue colossale de Saint Jacques le mineur à Saint Jean de Latran, & un petit Satyre mangeant une grappe de raisin.

Mais sa gloire est sur-tout fondée sur le mérite supérieur de ses bas-reliefs. On dit que, dans ce genre, il a surpassé tous ses prédécesseurs, & a servi de modèle à ceux qui sont venus après lui. Il ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde qui donnoit une faillie considérable aux figures du premier plan, & faisoit du bas & du plein relief un mélange qui a trouvé des approbateurs illustres & d'illustres censeurs; mais il observoit ce demi-relief qui approche plus de la manière des anciens. L'étude, le travail le chagrin de voir ses talens mal récompensés, altérèrent la santé de cet artiste, qui n'étoit pas moins

aimable par son caractère & ses mœurs, qu'estimable par ses ouvrages, & le conduisirent au tombeau en 1715, âgé de quarante-quatre ans.

(50) GUILLAUME COUSTOU, frère de Nicolas, naquit à Lyon en 1678, fut élève de Coysevox, & surpassa son frère. Parti pour Rome avec la pension du Roi, des tracasseries l'empêchèrent d'en jouir. Avec un talent encore naissant, il fut obligé de travailler pour vivre dans cette capitale des arts, où les talens consommés ont peine à fixer l'attention. Les dernières ressources lui manquoient; il se dispoit à partir pour Constantinople, lorsqu'il fut recueilli par le Gros, & il travailla, sur le modèle & sous les yeux de ce grand maître, au bas-relief de Saint Louis de Gonzague. De retour à Paris, il donna pour sa réception à l'académie royale Hercule sur le bûcher, & fit quelques années après, pour les jardins de Marly, les figures de Daphné & d'Hippomène. La Daphné, légèrement drapée, finement dessinée, artistement exécutée, paroît être une imitation de l'Atalante antique. C'est aussi à Marly, sur la terrasse, à la tête de l'abreuvoir, que se voyent les derniers, & peut-être les plus beaux de ses ouvrages. Ce sont deux groupes, dont chacun est composé d'un cheval & d'un écuyer; ces chevaux se cabrent & sont pleins de feu. Le même artiste, quelques années auparavant, avoit décoré du groupe en marbre de l'Océan & de la Méditerranée, le tapis-vert de ces mêmes jardins.

On peut regarder comme un ouvrage capital la figure en bronze du Rhône, de dix pieds de proportion,

qui accompagne à Lyon la statue équestre de Louis XIV.

On voit de notre artiste, à Versailles, un Bacchus dans une allée du Théâtre d'eau, & un bas-relief placé sur l'une des portes de la tribune du Roi. Il représente Jésus-Christ dans le temple au milieu des docteurs. C'est lui qui a terminé le bas-relief du passage du Rhin, qui est placé dans le salon de la Guerre. « Le » fort Tholus, dit Dandré Bardon, désigné par » une tour embrasée, se dessine légèrement sur le fond. » Un génie portant le casque du monarque paroît d'un » côté; de l'autre, la Victoire couronne le héros. Ces » deux objets, traités dans une progression raisonnée » de relief, soutiennent le saillant de la figure » principale; tandis que celle du fleuve, placée sur le » site le plus avancé, soutient elle-même le groupe » où le roi domine, & s'accorde en même temps avec » le champ du bas-relief, où elle parvient par la mé- » diation des accessoires qui l'environnent ».

Si, dans cet ouvrage, les talens de Guillaume sont associés à ceux de François, il a fait seul le beau bas-relief qui décore la porte royale des Invalides. « Louis » XIV à cheval est accompagné de deux Vertus » assises aux angles du piédestal; les saillies, d'un » relief léger, sont en contraste avec des parties » entièrement isolées. C'est par la magie des opposi- » tions, que le ciseau a judicieusement contrebalancé » cette unité de plans qui jette de la monotonie & » de l'ennui dans certains bas-reliefs. La noble simplicité » de celui que nous examinons, continue l'artiste que » nous avons déjà cité, débarrassée des détails minu- » tieux qui appauvrissent les effets en les multipliant,

» dévoile que l'auteur, élève de l'antique & de la nature,
 » a perfectionné, par l'inspiration de celle-ci, les prin-
 » cipes puisés dans l'autre ». On estime dans cet hôtel
 les figures en pierre de Mars & de Minerve, ouvrages
 du même statuaire, ainsi que les figures d'Hercule
 & de Pallas à la principale porte de l'hôtel de Sou-
 bise.

Entre les morceaux qui assurent sa réputation, on met
 dans un rang distingué le fronton du château d'eau
 vis-à-vis le Palais Royal; il y a représenté la rivière
 de Seine & la fontaine d'Arcueil. Il a aussi décoré
 la Grand'Chambre du Parlement d'un bas-relief où
 l'on voit Louis XV entre la Justice & la Vérité. Ce
 laborieux statuaire est mort à Paris en 1746, âgé de
 soixante-huit ans.

(51) JACQUES BOUSSEAU, élève de Nicolas Coustou,
 naquit à Chavagnes en Poitou en 1681. Il donna
 pour morceau de réception à l'académie royale une
 figure d'Ulysse qui tend son arc. On voit de lui à la
 Magdeleine de Trénel le tombeau de M. d'Argenson.
 M. D... lui attribue aussi celui du cardinal Dubois
 dans l'église collégiale de Saint-Honoré; mais, sui-
 vant Dandré Bardon, ce monument est de Guil-
 laume Coustou. Il a fait à Notre-Dame, dans la cha-
 pelle de Noailles, les figures de Saint Maurice &
 de Saint Louis, & un bas-relief représentant Jésus-
 Christ qui donne les clefs à Saint Pierre. Le plus
 grand nombre de ses ouvrages est à Madrid où il fut
 appelé en qualité de premier sculpteur du roi d'Es-
 pagne. Il y est mort en 1740, âgé de cinquante-neuf
 ans.

(52) ANTOINE VASSÉ naquit à Seine en Provence, en 1683. Nous n'avons sur lui d'autres renseignemens que ceux qui nous sont offerts par Dandré Bardon. « Il entreprit avec succès, dit cet artiste, divers ouvrages de sculpture. Les décorations du chœur de Notre-Dame & celles de l'hôtel de Toulouse sont de son invention. Le bas-relief du maître-autel de la Métropole de Paris, la figure qui est à la chapelle de la Vierge, la sculpture du portail des Capucines, &c, sont les fruits heureux de son ingénieux ciseau ». Il est mort à Paris en 1736, âgé de cinquante-trois ans.

(53) FRANÇOIS DUMONT, né à Paris en 1688, fit de rapides progrès sous son père, Maître Sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il remporta de bonne heure le premier prix de l'Académie Royale : & étoit prêt de partir pour Rome avec la pension du Roi, lorsqu'il fut retenu dans sa patrie par l'amour ; il épousa la fille de Noël Coypel. Dès l'âge de vingt-trois ans, il fut admis à l'Académie Royale, & donna, pour morceau de réception, un Titan foudroyé ; morceau d'un beau style & d'une fine exécution : on voit le géant menacer encore le ciel qui le punit.

Sans parler de différens ouvrages qui contribuèrent à sa réputation, & dont plusieurs sont à Petit-Bourg, nous passerons à deux figures qui font sur-tout honneur à son talent ; elles sont à Saint Sulpice, & représentent Saint Jean & Saint Joseph : le premier est presque nud ; il a le bras gauche appuyé sur un tronc d'arbre, & tient une croix de roseaux enveloppée d'une banderolle : Saint Joseph, caractérisé par le lys qu'il tient de

la main droite , a, dans la gauche, un livre sur lequel il semble méditer. Les deux autres figures parallèles, représentant Saint Pierre & Saint Paul, sont du même auteur.

Le Duc de Lorraine voulut s'attacher un artiste devenu célèbre dès son entrée dans la carrière. Il l'appella à Nancy ; il le décora du titre de son premier sculpteur : mais les travaux du premier sculpteur se réduisirent à un fronton & au modèle d'un autel.

Un monument plus capital dont il fut chargé & qui causa sa mort, fut le tombeau du Duc de Melun placé chez les Dominicains de Lille. Dumont alla dans cette ville pour mettre la dernière main à son ouvrage : l'échafaud se brisa sous lui ; il se cassa la jambe, & reçut intérieurement des blessures plus dangereuses. Après avoir languï long-temps, il mourut en 1726, à l'âge de trente-huit ans, n'ayant fait, en quelque sorte, qu'indiquer ce qu'il auroit dû produire.

(54) EDMÉ BOUCHARDON, né à Chaumont en Bas-signy en 1698, montra d'abord la plus forte inclination pour la peinture ; son père qui étoit en même temps sculpteur & architecte, & qui avoit de l'aisance, seconda le penchant de son fils, & eut l'utile complaisance de faire chaque jour pour lui les frais d'un modèle. Le jeune artiste recueillit le fruit de ces études, lorsqu'une passion nouvelle, aussi vive que la première, l'entraîna vers la sculpture. Après avoir passé quelque temps dans l'école de Guillaume Coustou, il remporta le premier prix de l'Académie Royale, & fut envoyé à Rome avec la pension du Roi. Dessinateur pur & facile, il eut un avantage qui manque à ceux des sculpteurs.

qui ne savent guère que modéler, celui de multiplier aisément les études dans cette ville si abondante en chefs-d'œuvre de l'art. Il copia au crayon les plus beaux monumens de l'art antique, & les principales figures de Raphaël & du Dominiquin. Cependant il n'abandonnoit pas la pratique de l'art auquel il s'étoit particulièrement consacré. Il fit une belle copie d'une figure antique représentant un Faune endormi; il sculpa plusieurs portraits, & traita ce genre dans ce beau goût de simplicité pure qui a fait le caractère de son style. Il étoit déjà compté au nombre des habiles maîtres de l'Italie, & se voyoit chargé de l'exécution d'un grand monument, le tombeau de Clément XIII, lorsqu'en 1732, les ordres du Roi le rappellèrent en France.

Il fut chargé à son retour d'une statue de Louis XIV, destinée pour le sanctuaire de Notre-Dame; il en fit le grand modèle qui n'a pas été exécuté. Il répara, dans les jardins de Versailles, la fontaine de Neptune, & y fit le Triton qui, posé sur une coquille, s'appuie sur un énorme poisson. Quelques ouvrages, demandés par des particuliers, partagèrent ses soins; mais il n'avoit point encore fait de travaux publics importants, lorsque le Curé de Saint Sulpice, en le payant fort mal, le chargea d'orner le chœur de son église. Bouchardon fit dix statues, Jésus-Christ, la Vierge & huit Apôtres. La modicité du prix qu'il recevoit de cette entreprise l'empêcha de la pousser plus loin: mais il fit les deux anges en bronze qui tiennent le pupitre des chantres; & s'il fut peu généreusement payé de ces deux ouvrages, leur mérite, en contribuant à sa gloire, put suffire à sa récompense.

Le tombeau de la Duchesse de Lauragais, élevé dans le même temple, ne fait pas moins d'honneur à l'artiste. Ce monument, simple, mais touchant, n'est composé que d'une figure de femme éplorée, appuyée contre une colonne.

Mais le plus considérable de ses ouvrages, celui où il déploya son talent comme statuaire & comme architecte, est la fontaine que le corps de ville le chargea d'élever dans la rue de Grenelle. Sur le corps avancé, il a représenté la ville de Paris assise sur une proue de vaisseau qui en est le symbole, la Seine figurée par un fleuve robuste tenant un aviron, la Marne par une nymphe qui tient une écrevice. Dans les quatre niches des ailes, il a placé les figures des quatre Saisons.

Quelquefois une seule figure n'assure pas moins la réputation d'un artiste qu'un grand monument : c'est ce que prouvent les éloges accordés à l'Amour adolescent, taillant un arc dans la massue d'Hercule. Placé d'abord à Versailles, il eut alors peu de succès : transporté à Choisy, il y fut célébré : la postérité trouvera peut-être dans l'idéal de ce morceau un vice capital ; celui d'être énigmatique. Elle verra un grand jeune homme appuyé sur un morceau de bois dégrossi par le haut, encore brut par le bas : elle le verra faire un effort pour le courber, & aura peine à se rendre compte du motif de cette action. Une épée est aux pieds de cet adolescent ; mais qui pourra deviner alors que c'est l'épée de Mars dont l'amour s'est servi pour commencer son travail ? On verra une corde sur un tertre semé de fleurs, mais saura-t-on que cette corde est celle qui doit être adaptée à l'arc ?

On ne reconnoitra dans cet ouvrage qu'une figure élégante d'un adolescent, & l'intention de l'auteur restera inexplicable.

Bouchardon termina sa carrière par un monument digne de lui, la statue équestre de Louis XV, érigée au milieu de la place qui porte le nom de ce Prince. Le cheval est un chef-d'œuvre, le plus beau, le plus pur que l'ont eût peut-être produit en ce genre, & à qui il ne manque que d'être antique pour recevoir tous les éloges qu'il mérite. Le modèle étoit encore plus beau; mais des accidens arrivés à la fonte, ont forcé d'en altérer les finesses. Les Vertus qui soutiennent le pied-d'estal ne sont pas de Bouchardon: la mort ne lui a pas même permis d'en terminer les modèles en plâtre; elles sont l'ouvrage de Pigalle.

Bouchardon étoit regardé comme le meilleur dessinateur de son temps & traitoit avec la même facilité, la même pureté, le grand & le petit. On a de beaux monumens de son habileté en ce dernier genre dans les dessins des pierres gravées qui accompagnent le traité de M. Mariette. Fessard, le Comte de Caylus, Preysler, Soubeyran, ont gravé d'après lui des dessins représentant des sujets de l'antiquité généralement traités dans la manière du bas-relief. Ses cris de Paris sont précieux par leur simplicité naïve & leur justesse.

La sagesse & la pureté caractérisent le talent de cet artiste, qui est mort en 1762, âgé de soixante & quatre ans.

(55) LAMBERT-SIGISBERT ADAM, né à Nancy en 1700, étoit fils d'un sculpteur qui lui donna les premières leçons de l'art. Il vint à Paris se perfectionner sous

les plus habiles maîtres, remporta le premier prix de l'académie royale, & alla à Rome avec la pension, à l'âge de vingt-trois ans.

Il passa dix années dans cette ville à étudier & copier l'antique. Il restaura les douze statues de marbre qui représentent l'histoire d'Achille, reconnu par Ulysse, qui venoient d'être déterrées sous les ruines du palais de Marius, & dont le Cardinal de Polignac avoit fait l'acquisition. La plupart de ces figures étoient mutilées; les unes n'avoient point de têtes, à d'autres manquoit la moitié du corps: on prétend qu'il est presque impossible de distinguer les parties antiques des parties restaurées. Si cela est vrai, on peut se plaindre de l'artiste qui savoit si bien imiter l'antique dans ses restaurations, & qui en différoit tant dans ses ouvrages originaux. On auroit pu dire de lui en changeant un peu le mot de Mignard: » Qu'il fasse toujours des » antiques & non des Adam ».

Son talent de restaurateur fut souvent employé pendant son séjour à Rome. Il copia aussi dans cette ville un groupe de marbre, de six pieds de proportion, représentant Mars caressé par l'Amour. On assure que les Romains ne purent refuser d'applaudir au bas-relief dont il décora une chapelle de Saint-Jean de Latran & qui représente l'apparition de la Vierge à Saint André Corcini. Des entreprises plus considérables alloient récompenser ce premier succès lorsqu'il fut rappelé par le ministère de France.

A son retour, il décora le haut de la cascade de Saint Cloud des deux figures estimées qui représentent la Seine & la Marne. Elles sont colossales & ont dix-huit pieds de proportion.

Il fut ensuite chargé de faire pour le roi deux groupes qui étoient destinés au jardin de Choisy. Il réussit au gré du public qui trouve beau tout ce qui l'étonne : il fut moins applaudi des connoisseurs qui croient que le beau doit être toujours accompagné de la simplicité. Ces deux groupes représentent la chasse & la pêche. L'auteur y a mis tout son art à soigner les accessoires, & a été moins heureux dans la manière dont il a traité les objets principaux. Le premier groupe est composé de Diane accompagnée de deux nymphes. L'une attache un héron à un arbre ; l'autre assise à ses pieds, lui tend un arc & un carquois pour en faire un trophée. Les feuilles & les branches de l'arbre sont travaillées à jour ; les plumes du héron sont finies avec le soin le plus recherché : quelques unes de ces plumes se détachent & semblent avoir, en marbre, la légèreté de la nature. Voilà ce qu'aime le vulgaire : mais les meilleurs juges prononcent que ces triomphes de la patience & d'une adresse mesquine ne sont pas ceux de l'art du sculpteur qui, à la beauté, doit joindre la solidité. Ils auroient voulu que l'auteur eût un peu négligé les feuilles de son arbre, le plumage de son oiseau, & qu'il eût fait Diane plus belle.

Les mêmes recherches sont encore plus exagérées dans l'autre groupe qui représente deux nymphes occupées de la pêche. L'une tire un filet percé à jour & rempli de poissons qui semblent s'agiter. Un jeune triton est pris avec eux & fait des efforts pour échapper : l'autre nymphe aide sa compagne : le vent agite & fait voltiger les d'aperies de ces deux figures. Louis XV a fait présent de ces groupes au roi de Prusse,

& ils sont placés au jardin de Sans-fouci, près de Potsdam.

On trouve la même finesse de travail dans le groupe qu'Adam fit pour le jardin de Grosbois qui appartenait au Duc d'Antin : il représente un chasseur prenant dans ses filets un lion qui a tué son chien. Bouchardon fit le groupe correspondant, & comme il se montra plus grand & plus sage, il fut moins applaudi.

C'est Adam qui a fait à Versailles le groupe de Neptune & d'Amphitrite pour le bassin de Neptune. On voit de lui, à l'hôtel de Soubise, six figures en stuc ; la Poésie, la Peinture, la Musique, la Justice, l'Histoire, la Renommée ; & aux Invalides, la figure de Saint-Jérôme, qui est l'un de ses meilleurs ouvrages. Il a publié un *Recueil de sculptures antiques, grecques & romaines*, gravées d'après ses dessins. Il est mort en 1759, âgé de cinquante-neuf ans.

(56) PAUL-AMBROISE SLODZ, né à Paris en 1702, » réunit, dit Dandré Bardon, plusieurs genres de son » art. Le dais du baldaquin du grand autel de Saint- » Sulpice, les sculptures des deux balcons qui sont » dans les bras de la croisée, celles de la chapelle » de la Vierge, le bas-relief en bronze représentant » les noces de Cana qui est au rétable, les ornemens » & les figures du chœur de Saint-Méri, sont les » productions de son génie. L'Icare qu'il a sculpté » pour sa réception à l'académie, dont il fut professeur, est un ouvrage estimable ». Il est mort en 1758, âgé de cinquante six ans.

(57) JEAN-BAPTISTE LEMOYNE, fils de Jean

Louis, naquit à Paris en 1704, & fut élève de son père & de le Lorrain : mais en recevant leurs leçons, il ne consultoit pas avec moins de confiance Largilliere & de Troi ; il se préparoit ainsi, dès sa première jeunesse, à associer à la sculpture les agrémens de la peinture, & on peut lui reprocher d'avoir trop méconnu les limites de son art en voulant les étendre, & de lui avoir ainsi fait plus de tort qu'il ne lui a procuré de perfection.

A l'âge de vingt ans, il remporta le premier prix de sculpture à l'académie royale, & avoit acquis le droit de faire le voyage de Rome avec la pension du roi : mais son père demanda comme une grace que le jeune homme fût exempt d'accepter ce bienfait, & par une tendresse aveugle, il éteignit devant son fils le flambeau dont il avoit besoin d'être éclairé. Plus le jeune homme montroit de feu immodéré, plus il paroïssoit rechercher ces agrémens séducteurs qu'on peut appeller le bel-esprit de l'art, plus il avoit besoin d'être remis dans la route du vrai beau, par le spectacle & l'étude des grands modèles de l'antiquité & des ouvrages des plus sages maîtres modernes.

Il se fit avantageusement connoître par la figure de J. C. dans la composition du baptême du Sauveur, ouvrage dont Jean-Baptiste Lemoyne, son oncle, étoit chargé pour le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève, & que la mort l'empêcha de terminer. L'âge de l'auteur, qui n'avoit pas encore vingt-cinq ans, ajouta à l'admiration du public, & ce premier succès valut au jeune artiste une entreprise qui devoit consumer sa réputation ; c'étoit une statue équestre & colossale de Louis XV, destinée pour la ville de Bor-

deaux. Le monarque est vêtu à la romaine: l'air de noblesse de ce prince est heureusement saisi. Il commande & son regard se porte du côté opposé à celui qu'indique le geste. Quand Louis XV, suivi de sa cour, vint voir le modèle dans l'atelier de l'artiste, le prince Charles, grand écuyer, blâma ce contraste, & prétendit que le geste devoit être d'accord avec le regard. Le roi, sans prendre la peine d'entrer dans une longue discussion, se pose dans l'attitude du modèle, regarde le grand écuyer, dirige son geste du côté opposé; *c'est ainsi, dit-il, que je commande.* Il ajouta à cette justification une pension de quinze cents livres.

Il est certain que la critique du prince Charles étoit fautive, & que l'artiste avoit bien fait de saisir un contraste qui est dans la nature. Souvent on fixe le regard sur celui à qui l'on commande, & l'on indique par le geste un côté opposé, qui est celui vers lequel on ordonne de se porter.

Le succès du modèle étoit décidé; mais la moitié supérieure de la fonte manqua. Cet accident si grave fut réparé par un procédé ingénieux qu'imagina le fondeur Varin. Il fit tailler à queues d'arronde la partie qui avoit réussi, & par une seconde fonte, le métal réduit à l'état de liquéfaction, se joignit avec solidité à celui de la première. Il est impossible de reconnoître que ce monument, haut de plus de quatorze pieds, n'a pas été fondu d'un seul jet. Ce même procédé a été employé par M. Falconet à Saint-Pétersbourg, pour réparer un accident moins considérable à la statue équestre de Pierre I.

Les états de Bretagne voulurent consacrer par un

Monument immortel la joie qu'ils éprouvèrent avec toute la France, lorsque ce monarque, attaqué à Metz d'une maladie que l'on croyoit mortelle, fut rendu à l'amour de ses sujets. Le Moyne représenta le prince élevé sur une trône orné de drapeaux & de trophées, & près de marcher à de nouveaux exploits. La province de Bretagne, fléchissant le genou devant le souverain, indique aux citoyens la protection qu'il leur accorde. La santé placée à la droite du roi, tient un serpent qui boit dans une coupe qu'elle lui présente. On voit près d'elle un autel entouré de fruits. Quand Louis XV vint voir ce monument terminé, il accueillit avec bonté l'épouse de l'artiste, promit de faire tenir en son nom, sur les fonds de baptême, l'enfant dont elle étoit enceinte, & dont il assura la destinée par ses bienfaits.

Quoique ces deux ouvrages capitaux aient été transportés dans les provinces, les habitans de la capitale peuvent apprécier les talens de l'auteur. On voit de lui aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, le mausolée de Mignard, premier peintre du roi, la statue de Saint-Grégoire & celle de Sainte-Thérèse aux Invalides, une figure pédestre de Louis XV à l'école militaire; & dans le salon de l'hôtel de Soubise, la Politique, la Prudence, la Géométrie, l'Astronomie, la Poësie épique & la Poësie dramatique. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoît dans tous ses ouvrages un artiste plein d'esprit & de feu, mais peu correct; on voit qu'il s'est formé sur les ouvrages des peintres françois, & qu'il a trop négligé l'antique & les plus grands maîtres des écoles de Rome & de Florence. II

est mort à Paris en 1778, âgé de soixante-quatorze ans.

(58) RENÉ-MICHEL SLODZ, plus connu sous le nom de *Michel-Ange*, étoit frère de Paul-Ambroise & naquit à Paris en 1705. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-deux ans, & fit à Rome un séjour de près de dix-sept années. Ses talens lui firent obtenir quelquefois, dans cette métropole des arts, la préférence sur des artistes italiens. Il eut l'honneur d'être choisi pour décorer d'un groupe la basilique de Saint-Pierre; c'est celui de Saint-Bruno refusant la mitre qu'un ange lui apporte.

» Parmi les autres ouvrages qui lui acquirent à Rome
 » une grande célébrité, dit M. D....., on doit placer
 » le tombeau du Marquis Caproni à Saint-Jean-des-
 » Florentins, morceau digne de la plus haute estime,
 » soit pour l'expression, soit par l'art admirable avec
 » lequel la figure principale est drapée. Un socle
 » porte le sarcophage, sur lequel une femme tenant
 » un livre, est négligemment appuyée. A ses pieds,
 » un agneau, couché sur un livre désigne la dou-
 » ceur du caractère du Marquis & son amour pour
 » les lettres. Des Génies portent son médaillon ».

Slodz a fait aussi le bas-relief qui accompagne le tombeau de Wleughels dans l'église de Saint-Louis des François : & il fut en même temps l'auteur de l'épistaphe.

Deux villes de nos provinces renferment des monumens de son habileté. On voit & l'on estime à Lyon deux bustes ouvrages de son ciseau. L'un représente la tête de Calchas & l'autre celle d'Iphigénie. A Vienne, en Dauphiné, on voit le tombeau commun

de deux archevêques de cette ville; M. de Montmorin & le Cardinal d'Auvergne, son successeur. Le premier est à demi couché sur le tombeau; le second est debout: tous deux se tiennent par la main, & le plus ancien appelle l'autre. » Ce monument, » ajoute l'écrivain que nous avons déjà cité, offre de » grandes beautés; les draperies sont nobles, les ha- » bits magnifiques, les têtes, dont les principales » sont des portraits, brillent pour la vérité & l'exé- » cution ».

Ce fut en 1747, que Slodz résolut de se fixer dans sa patrie. Il y perdit beaucoup de temps pour sa gloire; temps qui fut employé aux décorations passagères de fêtes, ou à des modèles d'ouvrages qui n'ont pas eu d'exécution. Ces occupations éphémères le rendoient célèbre pour ses contemporains, mais elles n'existent pas pour la postérité.

Enfin on lui confia l'entreprise du tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice; entreprise faiblement payée; l'honneur du succès fut la principale récompense de l'artiste. » La composition parut neuve: » l'auteur y donna l'exemple de l'emploi ingénieux » des marbres de diverses couleurs; ou plutôt il suivit » cet exemple qu'avoit déjà donné le Bernin dans les » tombeaux de l'église de Saint-Pierre à Rome. La » figure du curé est d'une grande beauté; celle de l'Im- » mortalité, quoique moins heureuse, est néanmoins » très-estimable. Ne pourroit-on pas désirer dans ce » mausolée plus de pureté dans le dessin, plus de repos » dans la composition, plus de grandeur dans la » manière? » Nous n'avons fait que transcrire ici les paroles de M. D..., & nous croyons que l'éloge qu'il

fait de ce monument, & la critique dont il l'accompagne, seront généralement adoptés. On ratifiera peut-être aussi son jugement sur les bas-reliefs dont le même artiste a orné le porche de Saint-Sulpice: » ouvrages » en apparence peu intéressans, mais les plus propres à faire connoître Slodz, & qui sont autant de » chefs-d'œuvre de grace & de bon goût »

On voit à Choisy une très-belle copie faite par cet artiste du fameux Christ de Michel-Ange, dont l'original est à Rome dans l'église de la Minerve.

Slodz s'est distingué dans l'art de traiter les draperies modernes, comme on peut le voir par le monument du curé de Saint-Sulpice. Nous inclinons à croire que, pour les sujets qui le permettent, la manière de draper des artistes grecs est celle qui convient le mieux à la sculpture: mais quand les sujets exigent des draperies d'un autre genre, c'est une gloire aux statuaires de savoir les exécuter avec goût & avec toute la vérité dont leur art est susceptible. On peut reprocher à Slodz d'avoir quelquefois péché contre la pureté des formes; c'est un vice que les peintres ont des moyens de se faire pardonner, mais contre lequel on ne peut être trop sévère dans les ouvrages des sculpteurs.

René-Michel Slodz est mort à Paris en 1764, âgé de cinquante-neuf ans.

(59) NICOLAS-SÉBASTIEN ADAM, frere de Lambert. Sigisbert, naquit à Nancy en 1705. Elève de son père, il vint à Paris, à l'âge de seize ans, recevoir des leçons plus savantes, & fit des progrès assez rapides pour que, trois ans après, un riche financier le

chargeât de décorer un château qu'il possédoit près de Montpellier. Le jeune homme vouloit refuser cette entreprise, persuadé qu'il seroit plus utile à son avancement de continuer encore d'être élève à Paris, que d'aller, loin de la capitale & des yeux de ses maîtres, s'ériger en maître lui-même. Mais on lui fit comprendre que le séjour d'un lieu voisin de Montpellier le rapprocheroit de Rome, & qu'il pourroit en faire le voyage avec le prix des ouvrages qu'on lui offroit. Ces motifs le déterminèrent, il partit, & travailla pendant dix-huit mois à la décoration extérieure du château; mais quand on lui offrit de se charger encore de la décoration intérieure, il refusa opiniâtement, sentant bien que des travaux ne sont pas des études, qu'au contraire ils en détachent, & que la jeunesse n'est pas le temps où l'on doit entreprendre de grands ouvrages, mais où l'on doit se préparer à en entreprendre un jour. Il partit pour Rome.

L'académie de cette ville, instituée sous le nom de Saint-Luc, propose chaque année des prix qui ne sont pas un simple encouragement pour les élèves, mais un titre d'honneur pour des artistes déjà formés. Des artistes renommés n'ont pas dédaigné d'y concourir. Ils se distribuent dans la grande salle du capitolé richement ornée : les cardinaux, les ambassadeurs des cours étrangères & les personnes les plus distinguées de Rome, ajoutent, par leur présence, à la pompe de cette cérémonie. Un discours la précède & est quelquefois prononcé par un prélat; des vers sont récités à la louange des vainqueurs. Adam, âgé de vingt-trois ans, ne craignit pas d'entrer dans le concours, & sa jeune audace fut récompensée par les honneurs du

couronnement. Encouragé par ce titre de gloire qu'il vouloit soutenir, il étudioit avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il en restauroit quelquefois des débris, & donnoit à la peinture les instans de récréation.

Il revint à Paris en 1734 & fit pour la chapelle de Versailles un bas-relief qui est mis au nombre de ses meilleurs ouvrages. Il représente le martyr de Sainte-Victoire, vierge chrétienne, frappée près de l'autel de Jupiter pour avoir refusé de lui offrir de l'encens. Il eut part avec son frère au principal groupe du bassin de Neptune à Versailles : c'est de lui que sont la figure de la Néréide, l'enfant, la vache marine, les monstres marins, & le Dauphin. Il sculpta dans les nouveaux appartemens de l'hôtel de Soubise, quatre groupes en stuc, & fut chargé des figures de la Justice & de la Prudence qui ornent la principale entrée de la chambre des comptes. On voit de lui, dans une chapelle de l'église de Saint-Louis, qui fut autrefois celle de la maison professée des Jésuites, un groupe représentant la Religion ; elle instruit un jeune américain qui embrasse la croix. Le portail de l'oratoire, rue Saint-Honoré, offre du même artiste un groupe de l'Annonciation placé à la hauteur du premier ordre d'architecture, & deux médaillons au-dessus des portes. Le roi de Pologne Stanislas Leczinski le choisit pour élever à la reine son épouse un mausolée dans l'église de Bon-secours, près de Nancy ; ce monument a trente pieds de haut sur dix-huit de large. L'un des derniers ouvrages d'Adam fut son Prométhée, dont il fit hommage à l'académie pour sa réception. Cet artiste fut supérieur à son frère, sans atteindre cependant à la

hauteur des statuaire d'un très-grand goût. Il est mort à Paris en 1778, âgé de soixante quatorze ans.

(60) JEAN-BAPTISTE PIGALLE, né à Paris en 1714, fut élève de le Lorrain & de Lemoine le pere. Il montra d'abord peu de disposition, & vainquit par le travail les obstacles que lui oppoisoit la nature. Aidé par le secours de quelques amis, il fit le voyage de Rome, & y mena la vie la plus laborieuse. On assure qu'il commençoit ses études à cinq heures du matin pour ne les quitter qu'à onze heures du soir. La pratique des sculpteurs étoit de copier en petit & de ronde bosse, les figures antiques qui étoient de ronde-bosse elles-mêmes. Les préparatifs de ce travail, le soin de le conserver prenoit un temps précieux qui étoit perdu pour l'étude: Pigalle s'épargna cette perte en les copiant en demi-relief. Il passa trois ans à Rome, & à son retour, il fut arrêté à Lyon par différens travaux. Ce fut dans cette ville qu'il commença cette statue de Mercure qui suffit seule à sa réputation, & qui lui ouvrit l'entrée de l'académie royale. Elle eut un tel succès qu'il fut obligé d'ouvrir son atelier au public avide de l'admirer. Un jour un étranger s'écria: *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau.* Pigalle s'approcha & lui dit: *Pour parler ainsi, avez-vous bien étudié les statues des anciens? Et vous Monsieur,* répondit l'étranger au statuaire, sans le connoître, *avez-vous bien étudié cette figure-là?*

Il exécuta cette figure en grand par ordre du roi, & fit dans la suite une Vénus pour servir de morceau correspondant. On rendit justice à l'art avec lequel il avoit exprimé la délicatesse, la souplesse des chairs: mais

on jugea qu'il n'avoit point égalé le mérite de son premier ouvrage. Le roi de France a fait présent de ces deux monumens au roi de Prusse.

Pigalle fit pour la marquise de Pompadour, qui aimoit les arts, & affectoit même de les cultiver, le portrait en pied de cette dame, la statue du Silence, le groupe de l'Amour & de l'Amitié, & la statue de Louis XV placée à Belle-vue. Le groupe d'enfans qui décore la façade de Saint-Louis du Louvre, est un ouvrage de sa main. Mais il reçut bien plus d'applaudissemens, quand il eut fait la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où son oiseau s'est échappé; morceau précieux par la vérité des formes & de l'expression.

La capitale a la douleur de ne posséder aucun des ouvrages qui doivent assurer la réputation de ce très-habile artiste. Tel est le célèbre tombeau du maréchal de Saxe, placé à Strasbourg. Telle est la statue de Louis XV pour la ville de Reims, ouvrage célèbre, moins par la figure du héros que par celle du citoyen qui l'accompagne.

Le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame, a des vérités, mais il passe pour un de ses plus foibles ouvrages. On voit encore de lui à Paris la statue de Saint-Augustin aux Petits-Pères de la place des Victoires; celle de la Vierge dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice; Saint-Maur porté sur des nuages & soutenu par des anges, dans l'église de Saint-Germain-des-Prés; un bas-relief au-dessus de la porte des Enfans-Trouvés. Cet artiste est mort en 1782, âgé de soixante-onze ans.

(61) GUILLAUME COUSTOU, fils de Guillaume dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1716. A son retour de Rome, dont il fit le voyage avec la pension du roi accordée aux élèves qui remportent les premiers prix, il aida son père dans l'exécution des groupes de chevaux placés à Marli. Ardent à saisir les occasions de se faire connoître, il entreprit en marbre, pour les Jésuites de Bordeaux, l'apothéose de Saint-François Xavier, au même prix qu'ils offroient pour la faire exécuter en simple pierre de Tonnerre. Il resta longtemps sans occupation, jusqu'à ce que le roi de Prusse l'eut chargé des statues de Mars & de Vénus. La mort du Dauphin, père de Louis XVI, lui procura la triste occasion d'exercer ses talens à l'érection du tombeau de ce prince. On a encore de cet artiste le bas-relief en bronze de la visitation dans la chapelle de Versailles; la figure de Saint-Roch, dans l'église paroissiale consacrée à Paris, sous l'invocation de ce Saint: le bas-relief du fronton de Sainte Genevieve. Coustou fut peu laborieux; on ne lui conteste pas l'invention de ses ouvrages: mais on fait qu'au moins pour l'exécution, il se reposoit sur des sculpteurs habiles que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. Un nommé Dupré, qui est mort obscur, a eu beaucoup de part aux derniers ouvrages de Coustou; c'est lui qui a sculpté entièrement le fronton de Sainte Geneviève. Guillaume Coustou est mort en 1777, âgé de soixante-un ans.

T A B L E
 À L P H A B É T I Q U E
 DES SCULPTEURS MODERNES.

Les chiffres rappellent à des chiffres correspondans , placés avant lès noms des Artistes dans le précédent article.

- Adam , (Lambert-Sigisbert) 55.
 Adam , (Nicolas-Sébastien) 59.
 Algardi , (Alexandre) 22.
 Anguier , (François) 23.
 Anguier , (Michel) 26.
 Bandinelli , (Barthelemi ou Baccio) 8.
 Bernini , (Jean-Laurent) 21.
 Bogaert , (Vander) voyez Desjardins.
 Bologne , (Jean de) 15.
 Bouchardon , (Edme) 54.
 Bousseau , (Jacques) 51.
 Buonarroti , (Michel-Ange) 6.
 Buyster , (Philippe) 20.
 Cellini , (Benvenuto) 9.
 Chabry , (Marc) 45.
 Coustou , (Nicolas) 42.
 Coustou , (Guillaume) 50.

- Coustou, (Guillaume) fils , 61.
 Coysevox, (Antoine) 38.
 Desjardins, (Martin Vander Bogaert , *dit* Desjar-
 dins) 37.
 Donato ou Donatello, (1).
 Dumont, (François) 53.
 Flamand, *voyez* Quesnoy.
 Gibbons, (Grinling) 44.
 Girardon, (François) 34.
 Goujon, (Jean) 12.
 Gros, (Pierre le) 41.
 Guérin, (Gilles) 24.
 Guidi, (Dominique) 31.
 Guillain, (Simon) 17.
 Hongre, (Etienne le) 33.
 Lemoyne, (Jean-Louis) 47.
 Lemoyne, (Jean-Baptiste) 57.
 Lerambert, (Louis) 27.
 Lorrain, (Robert le) 48.
 Marfy, (Les deux frères) 32.
 Michel-Ange, *voyez* Buonarroti.
 Moyne, *voyez* Lemoyne.
 Pautre, (Pierre le) 46.
 Pigalle, (Jean-Baptiste) 60.
 Pilon, (Germain) 14.
 Pisano, ou Pisanello, (André) 3.
 Porta, (Guillaume della) 13.
 Puget, (Pierre-Paul) 28.
 Quesnoy, (François du) dit François Flamand,
 19.
 Raggi, (Antoine) 29.
 Regnauldin, (Thomas) 30.

- Ricciarelli, (Daniel) 11.
 Rolli, (Properzia) 10.
 Rolli, (Angelo) 49.
 Rusconi, (Camille) 43.
 Rustici, (Jean-François) 5.
 Sanfovino, (Jacques Tatti, dit) 7.
 Sarrafin, (Jacques) 18.
 Simon, 2.
 Slodz, (Sébastien) 40.
 Slodz, (Paul-Ambroise) 56.
 Slodz, (René-Michel) 58.
 Tacca, (Pierre) 16.
 Tatti, voyez Sanfovino.
 Théodon, (Jean) 25.
 Tubi, (Jean-Baptiste) 35.
 Vancleve, (Corneille) 39.
 Vaffé, (Antoine) 51.
 Veirier, (Christophe) 36.
 Verochio, (André) 4.
 Volterre, (Daniel de) voyez Ricciarelli.
-

SCULPTURE (subst. fem.) Comme la *sculpture*, au moins dans la Grèce, semble avoir été cultivée avant la peinture, & avoir fait des progrès plus rapides, l'histoire ancienne de cet art en particulier devient celle de l'art en général.

Nous la diviserons en deux parties ; dans la première nous donnerons l'histoire des différens caractères & des progrès de la sculpture antique, en général,

sans

fans nous attacher à considérer les différens artistes en particulier. Nous tâcherons de conserver ce qui nous a paru le plus important dans l'*Histoire de l'art* par Winckelmann. La seconde partie, plus positive, sera consacrée à l'histoire chronologique des artistes.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

Première partie.

Rapporter à un certain pays, à un certain homme, l'origine de l'art, c'est une erreur. L'art de peindre & de sculpter est né partout chez l'homme encore sauvage : on trouve de grossières sculptures chez les Sauvages de l'Amérique, on en trouve chez ceux de l'Asie septentrionale. Partout l'homme est devenu bientôt idolâtre; partout il a voulu imiter la forme de l'homme, parce qu'il a voulu représenter ses dieux à qui il supposoit une figure humaine; car l'anthropomorphisme, c'est à-dire, la forme humaine appliquée aux dieux, a été une erreur générale de tous les peuples dans l'idée qu'ils se sont faite de la divinité. Moÿse, que le Christianisme oblige de regarder comme un auteur inspiré, Moÿse s'est prêté lui-même à la foible intelligence du peuple qu'il instruisoit; il a représenté Dieu sous une forme humaine, se promenant dans le jardin & y conversant avec le premier homme. On n'a donc tardé nulle part à païtir de la terre, à tailler du bois, dans une forme qui approchât de la figure humaine; & l'on n'a pas tardé non plus à vouloir représenter à peu-près cette forme par des traits grossiers de couleur. Telle a été partout

l'origine de la sculpture & de la peinture, & ces deux arts se sont arrêtés à ces premiers rudimens sur une grande partie de la terre.

Winckelmann veut qu'on ait fait long-temps des modèles en terre, avant de rien tracer sur une superficie plate : car « pour modeler, dit-il, il suffit d'avoir la » simple idée d'une chose, & pour dessiner, il faut » avoir une infinité d'autres connoissances ». L'ingénieux Saxon, parce qu'il voyoit une profonde métaphysique dans l'art de dessiner & de peindre, croyoit que le premier qui avoit tenté de rendre, par des traits grossiers, une apparence très-imparfaite de la figure humaine, avoit dû être un grand métaphysicien. Assurément, il faut réunir un grand nombre de connoissances pour dessiner passablement ; il en faut aussi posséder un grand nombre pour modeler d'une manière non pas encore vraie, mais seulement à-peu près vraisemblable. Mais il n'en est pas moins vrai que les premiers inventeurs de l'art grossier n'eurent besoin d'aucunes connoissances pour tenter ces deux genres de représentation. Un tronc d'arbre, une masse de terre surmontée d'une forme arrondie, qu'on supposoit être une tête, fut une représentation suffisante de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la sculpture. Un rond, deux lignes parallèles pour représenter le corps, deux lignes diagonales pour représenter les bras ; telle fut l'imitation de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la peinture ; & l'on voit, dans les campagnes les plus agrestes, des enfans renouveler chaque jour l'invention de ces deux arts par les mêmes procédés.

SCULPTURE chez les Hébreux. Moÿse, que je regarderai seulement ici comme le plus ancien des historiens, nous montre des ouvrages de sculpture dans des siècles bien antérieurs à ceux où il écrivoit.

Dans la Genèse, lorsque Jacob, par ordre du Seigneur, se dispoſoit à quitter en ſecrer Laban & à retourner dans le pays où il avoit pris naiſſance, Rachel parvint à dérober les idoles de ſon père, c'eſt-à-dire les petites ſtatues que Laban adoroit. (Genèse, c. 31, v. 19.) Mais Laban ayant pourſuivi & atteint ſon gendre & réclamant ſes idoles, Jacob qui ignoroit le vol fait par ſon épouſe, permit à ſon beau-père de faire les plus exactes recherches, & de punir de mort le coupable. Rachel cacha les idoles ſous la litière des chameaux, s'aſſit deſſus, & s'excuſa de ne ſe pas lever même devant ſon père, parce qu'elle éprouvoit une maladie ordinaire à ſon ſexe. Ce détail peut nous faire conjecturer que ces ſtatues étoient de bronze, & qu'on avoit par conſéquent déjà quelques connoiſſances de la fonte. En effet, ſi ces idoles, ces eſpèces de pénates portatifs, n'euffent été que de bois, comme le furent long-temps les ſtatues des Grecs, Rachel n'auroit pu ſ'aſſeoir deſſus ſans riſquer de les mettre en pièces.

On voit du moins que l'art de jeter en fonte les métaux, & de les faire ſervir à des imitations de la nature, fut connu des Iſraélites dans des temps fort reculés, puisqu'ils fondirent un veau d'or dans le déſert. (Exod. c. 32.) C'eſt Moÿſe qui nous a conſervé le nom du plus ancien artiſte dont le ſouvenir ſoit parvenu juſqu'à nous : cet artiſte eſt Béſéléel, qui, encore dans le déſert, orna le propitiatoire de deux figures

de chérubins. Il fit aussi des vases, des thuribules, des candélabres.

L'auteur des petites idoles ou statues de Laban, pouvoit être l'élève de la nature, & devoit tout son art au goût des hommes pour l'imitation. Mais l'auteur du veau d'or, & le statuaire & fondeur Béséléel peuvent être regardés comme des élèves de l'Égypte, où la culture des arts remonte à la plus haute antiquité.

SCULPTURE chez les Égyptiens. Les Égyptiens inventèrent de bonne heure la sculpture; mais deux obstacles s'opposèrent à ce qu'ils pussent la porter à la perfection; le premier étoit invincible; c'est qu'ils n'étoient pas beaux eux-mêmes, & que par conséquent ils ne purent regarder l'art comme l'imitation de la beauté la plus parfaite: la seconde, c'est que les loix leur prescrivoient une continuité de principes & de pratique, qui ne permettoit pas aux artistes de rien ajouter à ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs.

Comment les Égyptiens auroient-ils pu s'élever, comme les Grecs, jusqu'à la beauté idéale, lorsqu'ils ne connoissoient pas même la beauté individuelle? La configuration du visage des Chinois, leur gros ventre, & la pesante rondeur de leurs contours sont des défauts que partageoient les Égyptiens. On pourroit hardiment prononcer que les Calmouques ne seront jamais de bons artistes aux yeux des autres nations; les Égyptiens, avec la même laideur, avoient reçu de la nature la même négation pour la perfection des arts. Si les Romains ont célébré quelquefois la beauté

Des jeunes Egyptiens , nous penserons , avec Winckelmann , que ces éloges avoient pour objets les jeunes Grecs nés en Egypte.

Il étoit interdit aux artistes , dans cette contrée , de rien changer au vieux style de leurs prédécesseurs. L'élève faisoit précisément comme son maître , qui lui-même suivoit servilement la manière des maîtres qui avoient vécu dans les siècles reculés ; & s'ils s'en étoient écartés , ils auroient été punis comme d'un attentat contre la religion. Il n'y avoit donc pas d'émulation ; aucun artiste ne cherchoit à faire mieux qu'un autre ; & si , dans l'état de torpeur où le jettoit la loi , il eût encore pu sentir quelques élans du génie ; s'il avoit éprouvé le besoin de créer , il auroit réfréné ce dangereux mouvement que le fanatisme se tenoit toujours prêt à punir comme une impiété.

Ainsi les Egyptiens conservèrent toujours , dans leurs statues , une position roide , & des bras pendans perpendiculairement sur les côtés. De quelle perfection pouvoit être capable un peuple qui ne connoissoit qu'une attitude ; celle des porteurs de brancards ? L'art doit être l'imitation de tous les mouvemens que la nature a rendus possibles aux animaux , à l'homme , à tout ce qui a de la flexibilité ; un peuple qui se propose pour objet l'immobilité , qui la consacre par des loix , se condamne lui-même à languir toujours dans l'enfance de l'art. Aussi , même dans le temps d'Adrien , les sculpteurs de l'Egypte avoient-ils conservé la roideur & l'immobilité dont ils trouvoient les exemples dans les ouvrages de leurs prédécesseurs. Ce furent encore avec des bras pendans , & dans la roideur consa-

crée de l'ancienne attitude, qu'ils représentèrent Antinoüs, lorsque leur lâche adulation mit entre les objets de leur culte ce favori de l'Empereur. On peut remarquer ici le travers de la superstition : elle eût fait à des artistes un crime capital d'ajouter à l'industrie de leurs ancêtres quelques perfections nouvelles, & elle permettoit au peuple d'adorer le vil objet de la passion dépravée d'un Souverain. Elle faisoit un crime de ce qui méritoit des récompenses, & elle érigeoit un crime trop réel en un devoir religieux.

Au reste, il ne faut pas confondre l'Antinoüs Egyptien, avec le faux ou vrai Antinoüs, dont la statue est comptée au nombre des plus célèbres antiques du second ordre, dont les moules ont été multipliés, & l'ont fait connoître dans toute l'Europe, & dont les copies en petit se trouvent dans tous les ateliers, où, par corruption, on nomme cette figure *le Lantin*. Cet ouvrage est regardé comme le chef-d'œuvre de ce qui nous est resté de la sculpture romaine : mais c'est peut-être gratuitement que nous en faisons honneur à l'art des Romains, & rien ne peut nous assurer que ce ne soit pas l'ouvrage d'un Grec employé par les vainqueurs de sa nation.

Les Egyptiens ne pouvoient connoître l'anatomie, puisque celui même qui ouvroit les corps pour les embaumer étoit obligé de se soustraire par la fuite à la fureur du peuple : autre égarement de la superstition qui ordonnoit l'ouverture des cadavres, & menaçoit ceux qui faisoient cette ouverture. Interdire l'étude de l'anatomie, c'est attaquer les arts dans leurs fondemens, puisque sans la connoissance des os qui font la charpente du corps humain, & des muscles qui donnent

aux différentes parties du corps le mouvement, on ne peut attendre aucune justesse, aucune expression, aucun caractère, aucune vérité dans les formes.

Malgré la constance des Egyptiens à leurs vieux usages, & les barrières qu'ils imposèrent à toute perfection nouvelle, on distingue cependant chez eux, selon Winckelmann, deux styles différens qui appartiennent à deux époques bien marquées; la première de ces époques conduit jusqu'à la conquête de l'Égypte par Cambyse; la seconde, depuis cette conquête jusqu'à la domination des Grecs, c'est-à-dire, jusqu'aux temps qui suivirent la mort d'Alexandre.

Dans le premier style, continue Winckelmann, les lignes qui forment les contours sont droites & peu saillantes: la position est roide & gênée. Dans les figures assises, les pieds sont ferrés l'un contre l'autre, & les jambes parallèles; dans les figures qui sont debout & posent sur leurs pieds, l'un avance plus que l'autre. Les bras adhérens aux côtés, s'opposent à tout mouvement. Les figures de femmes n'ont qu'un bras pendant sur le côté; le bras gauche est plié sous le sein. On voit, de ce style, plusieurs figures accroupies, & d'autres à genoux.

Les os & les muscles sont foiblement indiqués: on n'apperçoit que ceux qui ne peuvent échapper aux personnes qui considèrent, même avec une très-foible attention, la figure humaine, sans qu'elles soient d'ailleurs instruites, par aucune connoissance anatomique, de l'existence de ces os ou de ces muscles.

On peut conjecturer que les loix qui étoient imposées

par la religion aux Egyptiens pour l'imitation de la figure humaine, n'avoient rien prononcé sur celle des animaux. On connoît des sphynx & des lions égyptiens dans lesquels on admire un bon travail, & même un travail savant. On y voit la variété des contours, le coulant des formes, les attachemens des parties, le sentiment des muscles & des veines. C'étoit donc seulement dans l'exécution des animaux, qu'il étoit permis aux artistes de montrer de l'art.

Dans les têtes égyptiennes, les yeux sont plats & tirés obliquement, au-lieu que, dans les têtes grecques, ils sont enfoncés dans leur enchâssement. L'os sur lequel pose les sourcils est applati; d'où résulte, en sculpture, des têtes sans effet & sans caractère. L'os de la joue est saillant & fortement indiqué; le menton est toujours rapetissé & tiré. Ces caractères constans ne doivent pas être attribués au goût des artistes, mais au genre particulier de physionomie qui étoit le plus général dans la nation. On n'en peut dire autant de quelques autres vices non moins constans des figures égyptiennes: les oreilles y sont ordinairement placées à une hauteur qui n'est pas dans la nature. On peut de même accuser d'exagération la forme des pieds, qui sont trop larges & trop aplatis. Enfin, si chez les artistes de l'Egypte on peut trouver de l'idéal, ce n'est point dans la beauté, mais dans la défectuosité.

Les figures d'hommes sont ordinairement nues, à l'exception d'un tablier court & à petits plis qui est attaché autour des hanches. Le vêtement des figures de femmes n'est indiqué que par un bord saillant qui entoure les jambes & le col. C'est ce qu'on peu.

voir à trois statues conservées au Capitole , dont l'une passe pour une Isis.

A l'une de ces figures, il part du mammelon plusieurs traits serrés qui s'étendent sur les mammelles, & que l'artiste a destinés vraisemblablement à indiquer l'étoffe légère d'un voile.

On voit à la Villa Albani, une Isis d'un style que Winckelman juge postérieur. Elle a sur les mammelles des plis tendans à une même direction, & qui sont d'ailleurs si peu marqués, que le sein paroît être nud. En général, les draperies de ces figures sont si faiblement indiquées, que, sans une attention particulière à ces indications presque imperceptibles, on croiroit qu'elles n'ont aucune sorte de vêtement. C'est ce qui fait conjecturer à notre sçavant que les vingt statues colossales de femmes qui ont été vues par Hérodote dans la ville de Saïs, & que ce père de l'histoire prit pour des figures nues, étoient en effet drapées de cette manière à-peu-près insensible.

Une Isis assise, dont parle Pococke, semble absolument nue, & son vêtement n'est indiqué que par un bord saillant au-dessus des chevilles des pieds. Une figure assise du palais Barberini a une robe sans plis, qui s'élargit de haut en bas en forme de cloche. Une figure de femme, en granit noir qui se voit à Rome, au cabinet Rolandi, est aussi vêtue d'une robe dans laquelle on ne reconnoît aucun sentiment, aucune indication de plis, & qui d'ailleurs ne s'élargit pas. Comme on ne voit pas les pieds de la figure, elle ressemble par le bas plutôt à un cylindre qu'à un ouvrage de sculpture. Ces exemples, tous fournis par Winckelmann, prouvent que les Egyptiens n'avoient

pas même la plus foible intelligence de l'art de draper. Cependant on les entend fréquemment célébrer en qualité d'artistes. Mais, en se dépouillant un moment du respect qu'inspire l'antiquité, qu'étoit-ce que des artistes qui, n'ayant aucune connoissance de la forme des os, ignoroient absolument la charpente sur laquelle est établi l'édifice de la figure humaine; qui, n'ayant aucune connoissance des muscles, ne savoient point exprimer la variété des formes dans la diversité de leurs mouvemens, & ne pouvoient même les annoncer avec certitude, avec justesse, dans l'état d'immobilité; qui, n'ayant aucune connoissance des plis & du jeu des étoffes, ne savoient pas couvrir de draperies le roide mannequin qu'ils étoient capables de produire?

On n'apperçoit point de chaussure aux figures égyptiennes. Cependant Pococke est parvenu à découvrir, sur la cheville du pied d'une statue, une sorte d'anneau angulaire auquel tient une courroie qui passe entre le gros & le second orteil pour attacher la sandale. Il est vrai que cette sandale n'est pas visible: mais comme les Egyptiens se contentoient souvent de quelques traits, de quelques hachures, de quelques rugosités, ou même d'un seul rebord, pour indiquer l'étoffe d'une draperie qu'il étoit d'ailleurs impossible d'appercevoir, ils ont pu de même indiquer la chaussure par le seul cordon qui l'attachoit. Il est vrai que, suivant Plutarque, les femmes égyptiennes alloient nuds-pieds: mais Plutarque peut avoir parlé de l'usage le plus général, qui étoit, peut-être, susceptible d'exceptions.

Passons au style subséquent des Egyptiens. Win-

Winkelmann croit le reconnoître dans deux figures de basalte du Capitole, & dans une figure, aussi de basalte, de la Villa-Albani, mais dont la tête est restaurée.

Il examine d'abord les deux premières, & remarque encore dans le visage de l'une, des traces bien sensibles du premier style: il les reconnoît sur-tout dans la forme de la bouche dont les coins remontent, & dans le menton qui est trop court. Les mains ont plus d'élégance que dans les figures de l'ancien style, & les pieds sont plus écartés l'un de l'autre. La première & la troisième figures ont, comme celles de l'ancien style, les bras pendans & adhérens aux côtés; la seconde, qui a les bras plus libres, ne les a cependant pas détachés. Elle n'est point adossée à une colonne; ce qui la distingue de la manière la plus ordinaire des Egyptiens, qui ne terminoient que trois côtés de leurs figures, parce que le quatrième, qui étoit la partie postérieure, étoit toujours appuyé. Winkelmann soupçonne que ces trois figures ont été faites par des artistes égyptiens dans le temps de la domination des Grecs. Pourquoi donc s'en sert-il d'exemples pour marquer le caractère du second style, dont il fixe la période entre le temps qui s'écoula depuis la conquête de l'Egypte faite par Cambyse jusqu'à la domination des Grecs? C'est qu'il croit apparemment que, faites dans un temps postérieur au regne du second style, les auteurs y ont conservé le caractère de ce style: c'est qu'il pense que ce style fut le dernier qu'adoptèrent les Egyptiens, & qu'ils ne lui en firent point succéder un troisième. Car il ne faut pas confondre avec les artistes d'Egypte, les sculpteurs grecs

qui s'établirent dans ce pays, & dont plusieurs imitèrent quelque chose du caractère national.

Ces trois figures examinées par Winckelmann, ont une tunique, une robe, un manteau. La tunique est à petits plis, tombe jusques sur les doigts des pieds, & descend aux côtés jusques sur la base. Elle remonte jusqu'au col ; & , à la troisième figure, elle forme sur le sein des plis presque imperceptibles qui partent du mamelon dans tous les sens ; caractère qui tient encore au premier style. La robe, à la première & à la troisième statues, est adhérente à la chair ; elle n'en est détachée, ou plutôt distinguée que par quelques petits plis : autre caractère qui tient encore du vieux style. Enfin cette robe est attachée au-dessous du sein, & assujettie par le manteau, dont les deux bouts sont relevés sur l'épaule.

Comme il reste un grand nombre d'ouvrages romains, dans lesquels les artistes se sont proposés d'imiter la manière égyptienne, Winckelmann entre dans des détails qui peuvent aider à reconnoître ces ouvrages de ceux qui ont été faits par des mains égyptiennes. Tous les caractères qui distinguent ces derniers sont autant de défauts : la poitrine des figures d'hommes est aplatie ; les côtes, au-dessus de la poitrine, ne sont aucunement apparentes, le corps est grêle au-dessus des hanches, les articulations des genoux & les muscles des bras sont peu distincts, & les omoplates sont à peine indiquées.

Comme les sculpteurs égyptiens avoient des règles de proportions fixes, & que l'extrême simplicité de leurs figures, leur absence de souplesse & de mouvement, leur constance d'attitude rendoient très facile

l'observation de ces règles; quand ils avoient imprimé à la pierre la mesure convenue, il leur arrivoit souvent de la scier par le milieu, & l'ouvrage se partageoit entre deux artistes. Diodore de Sicile représente cet usage comme constant, en quoi nous verrons qu'il se trompe. Il ajoute que deux sculpteurs grecs, Téléclès & Théodore fils de Rhæcus, suivirent cette méthode pour l'Apollon Pythien de Samos: Téléclès en fit une moitié dans cette ville, tandis que son frère travailloit l'autre moitié à Ephèse. Si le texte de Diodore n'est pas corrompu, l'opération semble encore plus étonnante, puisque chaque artiste aura fait séparément une moitié de la figure prise du haut en bas, & par conséquent une moitié de la face, du col, de la poitrine, &c. Winckelman, par le changement d'un mot, ôte à la phrase de l'historien ce qu'elle a de peu vraisemblable (1), & suppose que les deux parties se réunissoient horizontalement à la région du nombril.

L'Antinoüs du Capitole est de deux morceaux qui se joignent au-dessus des hanches. Cependant, comme toutes les statues égyptiennes qui nous restent sont taillées dans un seul bloc, on doit croire que Diodore, en disant que la pierre se scioit & se partageoit entre deux artistes, n'a voulu parler que des colosses; encore, de l'aveu même de cet historien, y en avoit-il plusieurs taillés dans une seule pierre. Il nous apprend que les Egyptiens divisoient le corps

(1) Au lieu de lire *κατὰ ὄρθην*, Winckelman lisoit *κατὰ ὀσφύν*.

humain en vingt-quatre parties & un quart : il feroit à fouhaiter qu'il nous eût fait connoître les détails de cette divifion ; mais comme il n'écrivoit pas pour les artiftes , il eft excufable de n'avoir pas eu cette exactitude qui n'entroit pas dans fon plan , mais qui feroit très-précieufe pour nous. Ceux que ces détails intéreffoient , pouvoient aifément fe les procurer de fon temps ; mais on ne pourroit faire aujourd'hui , pour les retrouver , que des conjectures incertaines.

Les ftatues égyptiennes ne font pas feulement travaillées au cifeau : toutes font polies avec le plus grand foin , & celles qui étoient placées loin de la vue , au fommec des obélifques , étoient terminées avec autant de recherche & de patience que fi elles euflent dû être expofées près de l'œil. A l'obélifque du foleil , qui eft à préfent couché , on voit une orcille de fphinx travaillée avec autant de fineffe que les bas-reliefs grecs les plus foignés. Comme les figures égyptiennes font ordinairement exécutées en granit ou en bafalte , pierres dures & composées de parties hétérogènes , on a lieu d'admirer encore plus l'extrême patience des artiftes.

Ils inféroient fouvent , dans les yeux de leurs figures , des prunelles d'une matière différente & plus précieufe , ce qui a été quelquefois auffi pratiqué par les Grecs , & ce qui l'eft encore aujourd'hui par les Indiens. On affure que le fameux diamant de l'impératrice de Ruffie , le plus beau & le plus gros qui foit connu , formoit un des yeux de la fameufe ftatue de Schéringam , dans le temple de Brama.

Les Egyptiens fendoient en bronze des ouvrages de fculpture , & s'ils ont été très-inférieurs aux Grecs

Dans les belles parties de l'art, on doit convenir qu'ils ne leur ont cédé dans aucune partie du métier.

On conserve encore aujourd'hui des figures égyptiennes en bois & en terre cuite. Celles en terre sont couvertes d'un émail verd.

SCULPTURE chez les Phéniciens. Homère rend hommage à l'habileté des Phéniciens dans les arts. « Le » fils de Pélée, dit-il, pose aussitôt, pour prix de la » course, un cratère d'argent capable de contenir six » mesures. Il l'emportoit beaucoup en beauté sur tous » les ouvrages semblables de la terre entière, car c'étoit » les Sidoniens, ces hommes habiles, qui l'avoient » travaillé ». *Iliade*, l. 23, v. 740.

On trouve, chez les anciens, des témoignages de la beauté de ce peuple : beaux eux-mêmes, les Phéniciens pouvoient se former une idée du beau, & leur caractère laborieux devoit les faire parvenir à la perfection des arts dont ils avoient le goût, & que l'intérêt de leur commerce les engageoit à cultiver. Ce fut aux Phéniciens que Salomon demanda des architectes pour élever le temple du Très-Haut ; on voyoit briller dans leurs temples des statues d'or, des colonnes d'or ; l'émeraude ornoit leurs ouvrages de l'art : c'est décrire la richesse de ces ouvrages, sans en caractériser la beauté ; mais il est difficile qu'un peuple riche, & qui aime les arts, n'y fasse pas de progrès.

Les grands ouvrages des Phéniciens ont été détruits ; mais il reste des médailles Carthaginoises, & l'on sait que Carthage étoit une colonie de la Phénicie.

On conserve dix de ces médailles dans le cabinet

du Grand-Duc de Florence , & Norris témoigna qu'elles peuvent être comparées aux plus belles de la Grande Grèce.

L'inscription punique fait seule distinguer les médailles Carthaginoises frappées en Sicile des meilleures médailles grecques. Il faut convenir que cette preuve n'est pas péremptoire en faveur des arts de la Phénicie : car on fait que Carthage fut séparée de sa mère-patrie avant la guerre de Troie , & les artistes Carthaginois peuvent avoir acquis , dans la suite des siècles , des talens qui manquoient à ceux de Tyr & de Sidon. Peut-être avoient-ils emporté seulement de Phénicie les premiers élémens des arts encore grossiers, qu'ils portèrent ensuite à la perfection.

SCULPTURE chez les Perses. Les conjectures qu'on peut faire sur l'habileté des Perses dans les arts qui tiennent au dessin , ne sont pas favorables à ce peuple. On fait , il est vrai , qu'ils étoient sensibles à la beauté , & qu'ils l'exigeoient dans les hommes auxquels ils daignoient confier quelques parties du commandement ; mais amis du beau dans la nature humaine , on ne voit pas qu'ils se soient fait une étude de l'imiter. Comme la décence ne leur permettoit pas de se montrer nus , ils ne purent faire de grands progrès dans le dessin de la figure , puisqu'ils n'en connoissoient pas les formes , & ne dûrent guère connoître d'autre beauté que celle des têtes & la hauteur majestueuse de la taille. Tous les défauts que peuvent cacher les vêtemens , n'étoient pas pour eux des défauts ; les beautés que les vêtemens ne découvrent pas , n'étoient pas pour eux des beautés , & l'Europe moderne seroit entêvelie
dans

dans la même ignorance , si l'exemple des Grecs ne nous avoit pas appris à chercher le beau qui se cache à nos yeux , à le dépouiller , pour le progrès des arts , des voiles que lui impose la décence.

Les Phéniciens ne connoissant pas le nud , ne purent s'attacher comme les Grecs à le faire sentir sous la draperie. Il paroît d'ailleurs que leurs manteaux n'avoient pas cette ampleur qui peut fournir des plis larges & variés. Leurs habits , tels que nous les présentent les monumens , n'offroient que de très-petits plis étagés & parallèles. Sur une pierre gravée du duc Caraffa Noia , on voit une figure d'homme , dont l'habit forme huit étages de plis depuis les épaules jusqu'aux pieds. Les monumens des Perses n'offrent point de figures de femmes.

L'égarement des Grecs , qui leur représentoit les divinités sous des formes humaines , étoit favorable aux arts. Pour rendre sensible l'idée qu'ils se formoient de leurs dieux , ils étoient obligés de chercher les plus belles formes dont la nature humaine soit capable. Cette erreur fut la cause principale de leurs progrès , & sans elle , les arts seroient peut-être demeurés pour toujours dans un état de médiocrité ; car il est peu vraisemblable que les modernes se fussent même avisés d'étudier le nud , si les anciens ne le leur avoient pas montré dans sa perfection. Nos artistes doivent ce que leurs talens ont de plus sublime à l'émulation que leur ont inspirée les Grecs. Mais les idées religieuses des Perses ne purent offrir rien d'utile au progrès des arts , puisqu'ils révéroient la Divinité dans la substance du feu & du ciel matériel , & qu'ils

eussent cru la dégrader en lui supposant des formes humaines.

On fait que Xerxès & Darius appellèrent de Grèce le sculpteur Téléphanes : ce fait semble indiquer que les Perses n'avoient pas une haute idée du talent de leurs propres artistes, & nous ne risquerons guère de nous tromper en ratifiant leur jugement. Comme ils n'étoient point excités à la culture des arts par la religion, & qu'ils n'élevoient point de statues aux grands hommes, parce qu'il n'y avoit chez eux rien de grand que le monarque, ils manquoient à la fois de tous les alimens des arts. Aussi connoît-on des médailles faites sous les rois Perses, successeurs de Cyrus, qui ne sont pas d'un style supérieur à ce que nous avons de plus mauvais gothique.

SCULPTURE chez les Etrusques. Winckelmann regarde comme probable que les Etrusques avoient conduit avant les Grecs l'art à une certaine perfection. Il croit qu'on ne peut guère compter au nombre des causes de leurs progrès les deux colonies grecques qui passèrent en Etrurie, puisque toutes deux y vinrent avant les beaux jours de l'art chez les Grecs; l'une avant l'expédition des Argonautes, l'autre trois siècles après Homère. Il regarde seulement ces deux émigrations comme les causes des rapports sensibles qui se trouvent entre les langues grecque & latine; il pense aussi que ce furent ces émigrans qui apportèrent en Etrurie les caractères grecs qui y furent adoptés.

Nous ne ferons pas difficulté d'accorder au savant antiquaire, & à Pline qui avoit la même opinion, que ce fut sans se communiquer avec les Grecs, que les

Etrusques & d'autres peuples d'Italie firent des progrès dans les arts : mais l'histoire nous a conservé des traces de la manière dont ils en avoient reçus les élémens. elle nous apprend que longtemps avant le siège de Troie, un artiste qui faisoit l'admiration de ses contemporains, & qui conserva même l'estime de la postérité, l'ancien Dédale, fuyant la colère de Minos, se réfugia en Sicile, où il travailla, & d'où il passa en Italie où il laissa des monumens de son art. Nous ne chercherons point à discuter ici si ce fut Dédale qui donna son nom à l'art, ou si ce fut l'art qui donna son nom à cet artiste (1). Il nous suffit de savoir que, dès le temps du premier Minos, il existoit un habile artiste Athénien qui exerça ses talens en Sicile & en Italie, pour conclure que l'Italie & la Sicile ont dû à cet homme rare les premières connoissances des arts.

Nous ne connoissons pas le talent de l'artiste que nous appellons Dédale : mais il subsistoit encore du temps de Pausanias & de Diodore de Sicile des ouvrages qui lui étoient attribués ; & ces écrivains nous engagent à croire que les ouvrages de cet artiste, sans doute très-imparfaits, étoient d'ailleurs imposans par la grandeur de leur caractère. Ce fut aussi le grand

(1) En grec, on appelle *Dædalma* un ouvrage de l'art : *Dædalos*, *dædaleos*, est une épithète qui se donne à tout ouvrage fait artistement. On trouve souvent dans Homère le mot *Polydædalos*, pour exprimer qu'un ouvrage est fait avec toute la perfection de l'art, *Dædalein* signifie travailler avec art : enfin avant le sculpteur Dédale, les statues de bois se nommoient *dadala*, & c'est de là peut-être que cet artiste a reçu son nom.

caractère qui distingua les ouvrages des Etrusques ; & même ceux des Siciliens ; on a donc de fortes raisons de croire que ces deux peuples ne firent que s'avancer dans la route que Dédale leur avoit montrée, & dans laquelle ils avoient fait, sous ses yeux, les premiers pas.

Un caractère fortement prononcé, donne un certain prix même aux plus anciennes productions des Etrusques qui soient parvenues jusqu'à nous. Ils l'ont conservé, en approchant l'art de la perfection. Leur dessin étoit dur, exagéré, & c'est le même défaut qu'on reproche à Michel-Ange, le plus célèbre artiste de l'Etrurie moderne, qu'on appelle Toscane. Ce peuple avoit dans ses mœurs la dureté qu'il imprimoit dans ses ouvrages. Son culte étoit aussi triste que superstitieux : une sombre horreur se mêloit à ses cérémonies religieuses. On vit, l'an 399 de Rome, les prêtres de cette nation se montrer à la tête de ses troupes, armés de torches & de serpens. C'est d'eux que les Romains empruntèrent leurs jeux barbares, & les combats sanglans des gladiateurs. La douceur des mœurs inspire l'idée & l'amour de la beauté ; les mœurs rudes des Etrusques ne durent point leur donner cet amour ardent du beau dont les Grecs furent animés, & le caractère de la beauté ne doit pas être celui qui distingue leurs ouvrages : c'est plutôt celui du mouvement, porté même jusqu'à une certaine exagération nuisible à la grande beauté des formes ; car les formes ne conservent toute leur beauté que dans les mouvemens les plus naturels & les plus doux, dans les attitudes les moins violentes & les plus naïves. D'ailleurs, comme Winckelmann le remarque avec raison,

on ne voit pas que les Etrusques aient été , pour la culture des arts, dans une position aussi favorable que celle des Athéniens , lorsque Périclès employoit à payer les artistes les subsides de toutes les villes tributaires. Enfin, à supposer que les Etrusques se soient avancés plutôt que les Grecs dans la carrière des arts, ils ont été aussi forcés de l'abandonner plutôt, puisque, longtems en guerre avec les Romains, ils furent subjugués un an après la mort d'Alexandre, dans les temps où les arts étoient en Grèce dans leur plus grande splendeur.

Il faut observer encore qu'entre les ouvrages que l'on donne aux Etrusques, il en est un grand nombre qu'on ne leur attribue qu'avec beaucoup d'incertitude. La ressemblance qu'on leur trouve avec ceux des Grecs ne permet de leur assigner qu'avec beaucoup de circonspection une origine étrusque. Il est des monumens auxquels on n'accorde cette origine que parce qu'ils ont été découverts dans l'Etrurie, & que, sans cette circonstance, on n'hésiteroit point à regarder comme des productions des plus beaux siècles de la Grèce, avec lesquelles ils ont une parfaite conformité. Ces morceaux tiennent en suspens les antiquaires les moins timides, & même Winckelmann, à qui l'on ne peut reprocher d'avoir été trop réservé dans ses conjectures. Il n'est assurément pas impossible que des ouvrages de la Grèce proprement dite, & de la Grande Grèce, aient été transportés dans l'Etrurie, surtout après que cette contrée fut tombée sous la domination des Romains, qui s'enrichirent des dépouilles de la Grèce.

La cornaline représentant Tydée qui s'arrache da

la jambe droite un javelot brisé, rend témoignage à la perfection où l'art s'étoit élevé chez les Etrusques lorsqu'un de leurs artistes fut capable de produire un si bel ouvrage. La figure est svelte, les articulations sont fines, & cette gravure pourroit être attribué à l'art des Grecs, si l'attitude roide, gênée & peu naturelle ne faisoit pas reconnoître un défaut caractéristique de l'art étrusque. On diroit que l'artiste avoit reçu le dèu de faire suivre à la figure la forme ovale de la pierre, & de la rendre la plus grande qu'il étoit possible dans le champ donné. Le Pélée, gravé sur une agathe, est dans une pose encore plus exagérée, & nous atteste la perpétuité du goût toscan pour les mouvemens outrés. Nous ne connoissons cette pierre que par la taille douce qu'en a donnée Winckelmann; si le dessin en est exact, la tête est trop forte, mais ce défaut ne suffiroit pas pour faire prononcer qu'elle n'appartient pas à l'art des Grecs, puisque Pline nous avertit que ce vice étoit celui de plusieurs grands maîtres.

Il nous reste assez de monumens de l'art étrusque, pour nous faire reconnoître qu'ils ont eu deux styles bien marqués.

Dans leur premier style, les traits du dessin tendent plutôt à décrire des lignes droites que des lignes méplates ou ondoyantes; les attitudes sont roides, les actions forcées; on ne remarque dans les têtes aucune idée de la beauté. Comme les contours ont peu de mouvement, les figures sont trop grêles. C'est toujours le défaut de l'art commençant. On le retrouve dans les figures gothiques & dans celles des vieux maîtres Florentins. Quand on connoît trop peu l'art du dessin,

on ne peut ni varier les contours, ni donner du mouvement aux figures : comme on craint de charger les formes, on ne leur donne point le volume nécessaire, & les figures deviennent roides & maigres.

Le goût des Etrusques commençans, tenoit à tous égards du goût gothique, c'est-à-dire, du goût des artistes modernes commençans eux-mêmes. Comme, chez les uns & les autres, l'art étoit à la même période, il est naturel qu'il se ressemblât, parce que la nature est constante dans sa marche. Un ovale trop allongé traçoit, à cette période, la forme des têtes étrusques; le menton rétréci se terminoit en pointe. Les yeux étoient plats & tirés obliquement en haut, ainsi que les angles de la bouche, défaut qui ne se trouve pas chez nos vieux maîtres, & qui pourroit être regardé comme une imitation de l'art des Egyptiens, si l'on appercevoit que les Etrusques aient pu avoir alors quelques communications avec l'Egypte. C'étoit, peut-être, de Dédale qu'ils avoient emprunté ce caractère. Quelques figures en bronze de cette période nous montrent aussi, comme celles de l'Egypte, les bras pendans sur les côtés, & les pieds placés parallèlement.

Les Etrusques, dans ce même temps, savoient donner à leurs vases des formes élégantes : c'est ce que prouvent de très-beaux vases dont les figures qui les ornent sont traitées avec tous les défauts de l'art naissant. Il ne seroit cependant pas impossible que ces vases fussent d'un temps postérieur, & que l'art eût fait alors plus de progrès qu'ils n'en indiquent. On pourroit conjecturer que dans les fabriques de poterie, il se trouvoit des artistes capables de

donner à des ustensiles des formes heureuses, & que d'ailleurs on se contentoit d'y entretenir de mauvais figuristes. Pourquoi attribuer à l'industrie du temps un défaut qui ne tenoit peut-être qu'à la parcimonie des entrepreneurs; parcimonie forcée, s'ils étoient obligés, comme on peut le croire, de céder leurs vases à bas prix? Ces poteries Étrusques, aujourd'hui si recherchées, étoient alors consacrées aux usages les plus communs, & ne doivent pas être comparées aux ouvrages fastueux de la manufacture de Sévres, qu'il n'est donné qu'aux riches de posséder. Pourroit-on juger, d'après les dessins qui ornent les plus belles pièces de fayence fabriquées à Rouen dans le dernier siècle, du talent de Lebrun ou de Lesueur?

La force de l'expression & l'indication très-ressentie des parties, rendues avec quelque exagération, sont le caractère du second style des Étrusques, & l'on peut ajouter que c'est le caractère distinctif & permanent des artistes de la Toscane. Winckelmann croit que cette seconde époque de l'art chez les Étrusques répond à celle où il parvint à la perfection chez les Grecs, c'est-à-dire, au temps de Phidias: mais ce n'est qu'une conjecture qu'il n'a pu revêtir de preuves. Décrire le second style des Étrusques, c'est, à beaucoup d'égards, décrire celui de Michel-Ange; c'est représenter celui d'un grand nombre de ses imitateurs. Dans les monumens étrusques de ce temps, les articulations sont fortement indiquées: les muscles gonflés, les os trop apparens, toute la manière dure. Cette exagération se remarque surtout dans le dessin de l'os de la jambe, & dans la section

prononcée des muscles du mollet. Dans les monumens de marbre qui représentent des divinités, le dessin est plus coulant que dans les autres ouvrages. Les artistes vouloient témoigner, par cette différence idéale, que les dieux, pour exercer toute l'étendue de la puissance, n'avoient pas besoin de cette force musculaire que donne aux hommes l'habitude des travaux violens. Mais, en général, les attitudes sont outrées, les mouvemens forcés, les actions terribles. L'exagération des mouvemens se retrouve jusques dans les mains : si une figure tient quelque chose avec les premiers doigts, les autres doigts sont étendus avec roideur. Les têtes ne sont pas faites d'après une juste idée de la beauté, & jamais les Etrusques ne purent acquérir la grace qui caractérisa les artistes de la Grèce. Leur style fut maniéré, puisqu'il se montra toujours le même : Apollon, Mars, Hercule, Vulcain furent dessinés dans le même caractère.

Si l'on vouloit absolument reconnoître une troisième période de l'art & un troisième style chez les Etrusques, ce seroit celui d'un temps où ils n'eurent plus qu'un style d'imitation, & où leur style adopté ne leur appartenoit plus, puisque ce n'étoit qu'un emprunt qu'ils avoient fait aux Grecs. En cherchant à traiter de l'art des Etrusques à cette époque, qui peut-être n'exista pas, on risqueroit de leur attribuer des ouvrages grecs, & d'ailleurs ce peuple doit cesser de nous occuper, dès qu'il cessa d'être lui-même.

SCULPTURE chez les Grecs. L'histoire nous apprend que les Grecs étoient un peuple bien récent, ou, ce qui revient au même, bien récemment policé, ce

comparaison des Egyptiens , des Chaldéens & des nations de l'Inde. Le récit des historiens est prouvé par des monumens qui existoient encore au temps de Pausanias , & qui apprennent qu'il fut un temps où les Grecs n'avoient pas même l'industrie que l'on trouve chez la plupart des Sauvages , celle de tailler grossièrement , ou d'indiquer par des traits imparfaits une figure humaine. En effet , s'ils avoient eu cette industrie , ils l'auroient employée , comme les Sauvages , pour représenter les objets de leur culte , & ils n'eurent d'autre ressource que de les désigner par des pierres & des poteaux. Pausanias vit à Phérés , ville d'Arcadie , trente divinités désignées par des blocs informes , ou par des pierres cubiques , anciens monumens de la première ignorance des Grecs Il y eut un temps où le terrible & majestueux Jupiter , l'active Diane , la fière Junon , l'aimable Vénus , les Graces & l'Amour lui-même furent représentés par des pierres ou des espèces de colonnes. Deux poteaux parallèles , joints par des perches transversales , représentèrent chez les Lacedemoniens les deux frères Castor & Pollux , & la tendresse de leur union.

Mais longtemps avant l'époque où les Grecs sortirent de cette première ignorance , les Egyptiens avoient des pyramides , des obélisques , des édifices somptueux. Les Hébreux qui , comme nous l'avons déjà rapporté , avoient déjà des idoles , & , par conséquent , pratiquoient déjà la sculpture dès le temps du patriarche Jacob , se perfectionnèrent par leur commerce avec les Egyptiens. Ce qu'on ne peut nier , c'est qu'ils avoient dans leur langue des mots pour exprimer des figures sculptées & jettées en fonte , dans un

temps où les Grecs ne savoient désigner que par des pierres informes les objets de leur vénération. Ce qu'on ne peut non plus nier, c'est que l'usage des choses précède toujours l'invention des mots qui servent à les désigner.

Enfin, après une longue suite de temps, nous voyons les Grecs s'élever au premier essai de l'art naissant, & placer d'abord des pierres rondes, & ensuite des pierres grossièrement façonnées en manière de têtes, sur les cubes & les colonnes qui avoient été les premières représentations de leurs Dieux. Tel étoit un Jupiter que Pausanias vit à Tégée en Arcadie. Ces sortes de représentations se nommèrent des Hermès. Ce n'est pas que toutes représentassent Hermès ou Mercure; mais c'est que le mot *herma* signifioit une grosse pierre: c'est le nom qu'Homère donne aux pierres qui servoient à retenir les vaisseaux sur le rivage.

Comme ces premières têtes étoient trop mal travaillées pour qu'on pût distinguer si elles appartenoient à des hommes ou à des femmes, on s'avisa, dans la suite, d'indiquer le caractère du sexe vers le milieu de la pierre qui représentoit le corps de la statue. A une autre époque on imagina d'indiquer la séparation des cuisses par une incision. Ce nouveau progrès, dont on fait honneur à Dédale, fut regardé comme prodigieux par un peuple destiné à devenir un jour, pour les arts qui dépendent du dessin, le maître & le modèle de tous les peuples de l'Europe.

Si les Grecs entrèrent plus tard que d'autres peuples dans la carrière des arts, ils furent, en les devançant, faire servir ce désavantage à leur gloire. L'origine des arts chez les Egyptiens se perd dans la nuit des temps,

mais, comme nous l'avons dit, ils trouvoient dans leurs loix un obstacle à leur perfection, & au lieu d'être excités par l'émulation à faire des progrès, ils en étoient détournés par la crainte des peines. Mais dès que les Grecs eurent fait les premiers pas, les encouragemens, les récompenses, la gloire les excitèrent à en faire de nouveaux, & au moment où ils s'arrêtèrent enfin, s'il leur restoit quelques découvertes à faire, ce n'étoit du moins que dans quelques parties inférieures de l'art, qui nuisent souvent à l'étude des parties capitales. C'est donc chez eux qu'il faut étudier l'histoire de l'art: c'est chez eux qu'on le voit naître & faire des progrès successifs, conformes à la marche de la nature qui n'opère jamais brusquement.

Nous venons de les voir séparer les jambes des figures, & s'approcher de l'époque où ils sauront faire ce qu'on peut appeller des statues: mais les premières qu'ils firent, au lieu de montrer les contours purs & coulans de la nature, ne furent qu'imparfaitement équarries, & à cette époque l'art naissant des Grecs, ressembloit à ce que resta celui des Egyptiens. Les yeux aplatis & allongés sembloient clinquantans, car c'est ainsi, comme le pense du moins Winckelmann, qu'il faut entendre le passage de Diodore de Sicile, qui concerne Dédale, au lieu qu'en suivant l'interprétation des traducteurs, cet historien auroit dit que l'artiste donne à ses figures des yeux fermés. Au reste ces figures équarries étoient droites, roides, sans action, sans mouvement, ayant les bras pendans sur les côtés, & les jambes parallèles & peu écartées l'une de l'autre. C'est ainsi qu'étoit exé-

eutée la statue d'un Pancratiaste Arcadien, nommé Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques dans la 54 olympiade, 564 ans avant notre ère. On reconnoissoit, dans cette statue, dit Pausanias, tous les caractères de la haute antiquité. Les jambes étoient peu séparées, les bras étoient pendans sur les cuisses : cet Arrachion étoit mort, quand les juges de l'Elide lui décernèrent la palme, déjà il étoit vainqueur de tous ses adversaires ; un seul restoit encore qui le surprit, le fit tomber en lui saisissant la jambe, & l'étrangla ; mais Arrachion, en expirant, ferra avec tant de force l'orteil de son vainqueur, qu'il l'obligea de désavouer sa victoire.

On regarde ordinairement les Grecs comme les élèves des Egyptiens ; dans cette supposition, on auroit lieu d'être étonné de la lenteur de leurs progrès, puisqu'en recevant l'art tel qu'ils le trouvoient en Egypte, ils n'avoient plus qu'à lui procurer des perfections nouvelles, au lieu de s'arrêter à faire de longs tâtonnemens. Mais on devoit observer que si, dans une antiquité fort reculée, quelques colonies égyptiennes s'arrêtèrent dans la Grèce, on n'a pas lieu de supposer qu'elles aient amené des artistes avec elles : les colonies que les Européens modernes envoient dans le nouveau monde n'y portent pas aussitôt la culture des beaux arts. Les colonies égyptiennes, établies dans la Grèce, n'entretinrent aucune communication avec leur mère-patrie, & l'entrée de l'Egypte fut interdite aux étrangers jusqu'au règne de Psamméticus, époque à laquelle les Grecs cultivoient les arts depuis longtemps, puisque ce prince ne commença son règne que dans la 27 olympiade, 670 ans avant notre ère. Il

est très-vraisemblable que le premier usage que firent les Grecs de la liberté d'entrer en Egypte, ne fut pas d'y aller étudier les arts; & qu'il se passa encore plusieurs siècles avant qu'ils entreprissent ce voyage dans ce dessein. S'il n'étoit pas prouvé par la lenteur successive de leurs progrès, dont l'histoire nous a conservé les principales époques, qu'ils furent eux-mêmes leurs maîtres, ou plutôt qu'ils reçurent les leçons progressives de la nature; on pourroit les regarder plutôt comme des élèves des Phéniciens.

Comme la nature inspire de s'arrêter d'abord aux formes principales, que, faute d'adresse & d'expérience, on rend encore d'une manière très-groffière, elle inspire aussi d'employer d'abord les matières les plus faciles à manier. Ainsi comme la peinture, dans son origine, ne fit usage que d'une seule couleur, avec laquelle elle traçoit un simple contour, de même la sculpture ne dut employer, dans ses premiers essais, que la terre, & ensuite le bois: la terre, parce qu'il ne faut que la pétrir pour lui donner les formes qu'on veut lui faire prendre; le bois, parce qu'il est plus facile à tailler que la pierre & le marbre. Ainsi les anciens artistes firent d'abord en argile, & ensuite en bois, les ouvrages bruts que leurs contemporains regardoient comme des chefs-d'œuvre. Au temps de Pausanias, on voyoit encore des Dieux de bois dans les lieux les plus célèbres de la Grèce, & ces vieux monumens inspiroient la vénération par leur vetusté même. Tel étoit l'Apollon de Delphes donné par les Crétois. Pausanias nous apprend que les anciens appelloient *dédales*, *dædala*, les figures en bois, & il croit que c'est du nom de ces figures que le

célèbre sculpteur Athénien, fils de Palamaon, reçut le nom de Dédale, qui fut ensuite porté par un autre sculpteur natif de Sicyone.

On fait que l'on peignoit en rouge les anciennes statues d'argile, surtout celles de Jupiter, le souverain des Dieux, celles de Pan, regardé comme le grand tout. Ce fait n'est pas échappé à Wincke'mann; mais je suis étonné qu'il n'en ait pas découvert l'origine; cette découverte n'étoit assurément pas au-dessus de sa sagacité ordinaire. L'usage de frotter du sang des victimes les représentations des Dieux, se trouve encore aujourd'hui chez les nations idolâtres les plus voisines de l'état de nature; il dut être aussi pratiqué par les Grecs. Mais quand, plus policés, ils prirent du dégoût pour ce sang, qui se corrompoit sur les idoles, ils abandonnèrent ces sortes de libations, & en conservèrent cependant l'apparence en peignant leurs statues d'une couleur de sang. C'est ainsi qu'en général les peuples, en s'éloignant de leur origine, conservent la représentation de ce qu'ils ne pratiquent plus. Quelquefois on se contentoit de peindre en rouge les pieds des victimes, comme autrefois on s'étoit contenté de frotter leurs pieds de sang quand elles étoient fort élevées: Winckelmann, qui, je crois, se trompe ici, pense que Pindare a fait allusion à cet usage quand il a donné des pieds rouges à Cérés. On voit sur des pieds délicats des teintes d'un rouge tendre, approchant de la couleur des roses, & l'on peut croire que c'est ce qu'a voulu peindre le poëte lyrique. Les Grecs ont pu faire des pieds d'argent aux statues de quelques déesses: mais quand Homère a dit: *Thétis aux pieds d'argent*, quand il a donné des pieds

d'argent à d'autres divinités, il n'a fait aucune allusion à leurs statues; il a voulu seulement exprimer la blancheur éclatante de leurs pieds.

On a continué d'employer le bois pour les statues; même dans des temps où les statuaires savoient travailler les pierres: on joignit le luxe des siècles opulens à la simplicité des premiers siècles; les statues furent couvertes d'or, & les Dieux, sur leurs autels, ne risquèrent plus d'être rongés des vers.

Mais le luxe est tellement destiné à corrompre le goût, que celui même des Grecs ne put lui résister. Ils savoient travailler le marbre & c'est la matière la plus favorable à la beauté de l'art: ils savoient fondre le bronze, & c'est la substance la plus capable de leur assurer une longue durée: & cependant, dépravés par l'amour de la richesse, ils employoient à faire ces statues, l'ivoire qui est bien moins convenable à cet usage que le marbre & le bronze. Sa rareté lui méritoit seule la préférence, comme si le rare étoit toujours le beau. On mêla l'or & l'ivoire dans les statues, & l'art perdit de son prix par ce mélange imprudent de deux matières précieuses. On les prodigua jusques dans les colosses. La Minerve de Phidias, qui étoit d'or & d'ivoire, avoit vingt-six coudées, ou trente-neuf pieds attiques de haut.

Il ne faut pas croire que les statues fussent entièrement d'or & d'ivoire. On connoît la grandeur des plus fortes dents d'éléphants, & l'on sent bien que dans des ouvrages d'une grande proportion, l'ivoire ne pouvoit être employé que par plaques rapportées. C'étoient de véritables ouvrages de marquetterie, & les joints ne pouvoient être tellement dissimulés,

qu'

que ces pièces de rapport ne fissent un assez mauvais effet quand on les considéroit de trop près. Il est vraisemblable que les plaques d'ivoire étoient fixées avec de la colle de poisson : Elien parle de cette colle, & dit qu'elle étoit nécessaire aux artistes qui travailloient en ivoire.

M. de Pauw suppose que, dans les grandes statues, tout l'ouvrage étoit soutenu d'une forte armature de fer ou d'airain. Il croit que cette armature étoit revêtue de lames de bois de cèdre, dont toute la capacité restoit vuide. Il est conduit à cette conjecture par un passage de Lucien, qui, dans son Jupiter tragique, dit que l'intérieur de ces ouvrages, où brilloient l'or & l'ivoire, étoit rempli de toiles d'araignées, & servoit d'asyle aux animaux immondes qui fréquentoient les temples.

Il est certain que, du moins quelquefois, on établissoit en plâtre & en argile le modèle entier de la statue; sur ce modèle, sans doute peu terminé, on appliquoit les plaques d'or & d'ivoire. C'est ce que prouve le Jupiter de Mégare : la tête étoit d'or & d'ivoire, mais la guerre du Péloponèse ne permit pas de continuer un ouvrage si dispendieux, & les autres parties de la statue restèrent en plâtre. On pourroit cependant accorder la notion que nous avons sur le Jupiter de Mégare avec l'opinion de M. de Pauw : il n'y auroit qu'à supposer que l'armature étant faite, & la tête même achevée, on se contenta de faire, pour le reste de la statue, un modèle en plâtre par dessus l'armature, quand la guerre du Péloponèse fut déclarée.

M. de Pauw effraye l'imagination en entamant un

calcul sur la quantité d'ivoire qui pouvoit entrer dans un colosse. Il croit que le Jupiter Olympien, qui avoit cinquante quatre pieds de haut, ne dut pas exiger moins que la dépouille de trois cents éléphans, & l'on fait que les Grecs achetoient fort cher l'ivoire aux étrangers. On auroit gagné beaucoup, pour la convenance & pour les frais, en employant des substances moins rares.

Un autre mélange non moins condamnable fut employé sans nécessité. On fit long-temps des têtes, des mains & des pieds de marbre à des statues de bois. Si l'on pouvoit reprocher une profusion mal entendue de richesse aux statues d'or & d'ivoire, on pouvoit reprocher à celles dont nous parlons une léfine choquante. Une Junon & une Vénus, ouvrages de Damophon, offroient cette bigarrure de bois & de marbre. Cet usage n'étoit point encore pros crit au temps de Phidias, & il fit avec ce mélange vicieux sa Minervè de Platie.

Winckelmann croit que c'étoit les statues dont les seules extrémités étoient de marbre, que les anciens nommoient *acrolithes*, ἀκρολιθοι: cette explication mérite d'être remarquée & conservée, car il paroît que ce mot grec avoit toujours été mal entendu. Il explique aussi d'une manière très-vraisemblable un passage de Pline, qui dit qu'on ne commença à travailler en marbre que dans la cinquantième olympiade: il croit qu'il ne faut entendre ce passage que des figures entières.

Un goût non moins vicieux régna dans la Grèce; ce fut celui de vêtir les statues d'étoffes réelles. On peut voir l'effet de ce mauvais goût dans quelques

Noire-Dames de nos vieilles églises. On en voyoit une adossée à un pilier devant la porte de l'église des Quinze-vingt: cette figure étoit peut-être aussi ancienne que le temple, qui avoit été fondé par Saint-Louis.

C'étoit encore un mauvais goût des Grecs, lorsqu'ils avoient tant de marbre d'une blancheur éclatante, de faire des statues de marbre veiné & tacheté. Enfin pour excuser une erreur dans laquelle ont quelquefois donné les modernes, par une erreur semblable des anciens, remarquons encore que les Grecs peignirent les draperies de plusieurs statues, & qu'ils firent des statues de marbre de couleur dont les extrémités étoient de marbre blanc. Il n'est point de peuples que n'aient égaré quelquefois le goût de la richesse & le goût de la variété.

Mais ne nous arrêtons pas plus longtemps sur quelques défauts des Grecs: nous nous exposerions au reproche d'ingratitude, si nous paroissions nous appesantir sur les erreurs de nos maîtres. Ne traitons en détail que les sujets de notre reconnoissance.

On connoît l'amour des Grecs pour la beauté; on fait que leurs ouvrages sont remplis des éloges de cette qualité extérieure, mais non pas indifférente, & qu'ils ne parlent guères des personnes qui la possédoient sans la joindre à l'énumération des autres qualités auxquelles elle servoit d'ornement & de recommandation.

A Corinthe, dans un bois de Cyprès qu'on nommoit le Cranée, étoit un temple de Vénus; là étoit aussi le tombeau de Laïs qui n'inspiroit guère moins de vénération que les autels de la déesse. Son tombeau se

voyoit aussi en Thessalie où elle avoit été conduite par Hippocrate, son amant. Quelle étoit cette femme dont deux contrées se disputoient l'honneur de posséder les cendres, comme sept villes autrefois s'étoient disputé l'honneur d'avoir été le berceau d'Homère? Laïs n'étoit qu'une esclave, prise dans son enfance chez les Hyccariens dans la Sicile, par les soldats de Nicias, & vendue ensuite à Corinthe: mais elle surpassa en beauté toutes les courtisanes de son temps, & c'en fut assez pour que les Corinthiens voulussent s'attribuer l'honneur de l'avoir vu naître & de conserver les restes d'un corps qui avoit inspiré tant d'amour.

On ne placera pas les Lacédémoniens entre les peuples amis des arts, mais ils aimoient la beauté, & cet amour leur faisoit chérir les arts qui tiennent au dessin, parce qu'ils prennent la beauté pour objet de leurs imitations. Les femmes de Sparte gardoient dans leurs chambres à coucher les statues de Nérée, d'Hya-cinthe, de Castor & de Pollux, des jeunes héros enfin & des jeunes Dieux: en contemplant de belles statues, elles espéroient avoir de beaux enfans.

Chez un peuple qui aimoit la beauté, les artistes devoient se la proposer pour premier objet de leur art: ils devoient surpasser, en suivant cet objet, tous les peuples qui avoient cultivé la sculpture, & leurs ouvrages devoient être les modèles de tous les peuples à venir. D'ailleurs, jamais les statuaires n'eurent d'aussi fréquentes occasions que dans la Grèce de développer leurs talens, & d'en recueillir la récompense. Tout homme qui méritoit la reconnoissance de ses concitoyens, tout homme qui parvenoit à se distinguer, avoit les honneurs d'une statue: Pindare en eut

une à Athènes, pour avoir loué en passant les Athéniens. Quelquefois, dit Winckelmann, on s'en érigeoit à soi-même; on avoit la permission de placer dans les temples les statues de ses enfans. La grande quantité d'ouvrages suppose un grand nombre d'artistes, une grande émulation, de grands progrès.

Comme les honneurs des statues furent principalement accordés aux hommes qui excelloient dans les jeux publics, & furent au nombre des prix qu'on accordoit aux athlètes couronnés, les artistes durent avoir de beaux modèles; car il est difficile que des vainqueurs à la course, au pugilat, au pancrace, ne soient pas des hommes bien conformés: ils ne pouvoient manquer de trouver en même temps une heureuse variété dans leurs études; car ces différentes sortes d'athlètes devoient, par le genre de leurs exercices, se distinguer par différentes espèces de beauté.

Quelquefois les vainqueurs des jeux avoient autant de statues qu'ils avoient obtenu de couronnes: quelquefois une ville témoignoit sa reconnoissance à une divinité protectrice par autant de statues qu'elle avoit remporté de victoires sur ses ennemis. Entre-tant d'ouvrages de l'art, il y en avoit, sans doute, beaucoup de médiocres, beaucoup même de mauvais; mais pour qu'un peuple ait de grands artistes & des chefs-d'œuvre, il faut qu'il ait un grand nombre d'artistes, & qu'il paye un grand nombre d'ouvrages médiocres. Comme les talens distingués sont rares, ils ne peuvent naître qu'entre un grand nombre de personnes qui les cultivent, & au milieu desquels s'élève un homme de génie. Si les arts ne sont cultivés que par un petit nombre d'hommes, celui qui a reçu de la nature les

qualités nécessaires pour s'y distinguer, risquera de languir dans une profession absolument étrangère aux arts.

On croit qu'ils ont surtout besoin d'être favorisés par la liberté : c'étoit l'opinion de Winckelmann. Cependant les temps de leur gloire, dans la Grèce, furent ceux de la démagogie de Périclès, qui ressembloit à la monarchie, & du règne d'Alexandre qui ne laissa pas même à la Grèce la consolation de se croire libre ; à Rome, le siècle d'Auguste où les Romains étoient esclaves ; dans l'Italie moderne, celui de la domination des Médicis à Florence ou sur le siège pontifical de Rome ; en France, le règne absolu de Louis XIV. Ce qui favorise les arts, c'est l'amour du beau, le loisir, l'opulence, un homme puissant qui les encourage, & à qui le desir & le besoin de lui plaire donne un grand nombre d'imitateurs.

Nous allons suivre Winckelmann dans les détails où il est entré sur la manière dont les Grecs ont envisagé & traité la beauté dans les différentes parties du corps humain.

Le profil qu'ils ont adopté de préférence, est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par de légères & douces inflexions : ligne qui s'écarte le moins qu'il est possible de l'unité. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, le front & le nez tracent une ligne qui s'écarte peu de la perpendiculaire : cette forme se trouve bien plus communément sous un ciel doux & tempéré que sous un climat rigoureux : c'est aussi sous les climats rigoureux que la beauté devient

plus rare. Les formes droites constituent le grand; les contours souples & coulans, le délicat.

Si l'on ne peut nier que c'est dans le contraire de lalaidéur que se trouve la beauté, si l'on est contraint d'avouer que la laideur est d'autant plus choquante, qu'elle s'écarte plus, dans son profil, de la ligne qu'ont adoptée les anciens, on sera forcé de reconnoître aussi que cette ligne, dont le contraire est la laideur, est celle qui constitue la beauté. Plus l'inflexion du nez est forte, plus il s'avance & s'abaisse, en décrivant des lignes qui semblent se contrarier entre elles, & plus il s'éloigne de la belle forme : il en est de même du front qui perd d'autant plus de beauté, qu'il s'éloigne davantage de la ligne droite. Il semble donc démontré que les anciens ont trouvé la ligne qui constitue le beau profil, & l'on conviendra qu'avec un profil vicieux, on chercheroit en vain la beauté.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à la composer. Les anciens écrivains, les anciens artistes s'accordent à nous apprendre que les Grecs donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & que, par un caprice de mode, les modernes se sont avisés assez longtems de regarder comme des fronts défectueux. Il n'y avoit point de mère qui ne tâchât de corriger dans sa fille cette prétendue défectuosité, & ne lui épilât douloureusement le front, pour détruire en elle cet agrément du jeune âge; agrément trop tôt effacé par la nature. Sans doute les anciens raisoïnoient mieux, quand ils comptoient les fronts hauts dans le nombre des difformités. En effet, c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère & le

modèle de la beauté la plus parfaite, & l'on peut observer qu'à cet âge, le front n'est pas ordinairement élevé: il ne le devient que lorsqu'il commence à se dégarnir des cheveux dont la nature s'étoit plu d'abord à le couronner. Le front élevé est donc le premier caractère de la dégradation du beau, on pourroit même dire de la dégradation de la nature. Un front élevé, dans la jeunesse, a quelque chose de choquant, parce qu'il offre un caractère de la vieillesse mêlé à celui du jeune âge, & la fleur de la nature avec une apparence de la nature dégradée.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même, & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes: autrement la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décriroit des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties entre elles seroit détruit. Aussi l'arrondissement du front, qui est la conformation des belles personnes, se trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & surtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes, difformité dont nous nous ressouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté.

On convient généralement que les grands yeux sont les plus beaux: mais c'est moins la grandeur des yeux qui fait leur beauté dans les ouvrages de l'art, que leur forme & leur enchassement. Aux têtes idéales antiques, les yeux sont toujours plus enfoncés, qu'ils ne le sont généralement dans la nature, & par conséquent l'os des sourcils a plus de saillie. C'est

que, dans les grandes figures sculptées, lorsqu'elles sont placées à une certaine distance de la vue, les yeux, qui sont de la même couleur que le reste de la tête, auroient peu d'effet sans cet enfoncement. Le statuaire, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne à ses têtes plus de vie & d'expression. Cette règle, dont on sentit la nécessité pour les grandes statues, fut observée par imitation pour les petites figures & pour les médailles, & si elle y est moins indispensable, elle paroît leur donner du moins un plus grand caractère. Elle a été adoptée par les peintres imitateurs de l'antique, quoique leur art leur fournisse la ressource d'imiter la couleur des sourcils, des cils & des prunelles : c'est que ce principe tient à celui de donner aux grandes formes le plus de grandeur dont elles sont susceptibles, principe d'où résulte le grand dans toutes les parties de la figure. L'œil pris avec son enchâssement, est une des grandes parties de la face : le peintre d'histoire considère cette partie dans son ensemble, & fait moins d'attention aux petites parties dont elle est composée, telles que les poils des sourcils, ceux des cils, la couleur des prunelles, les plis de la peau, toutes parties inférieures dont l'imitation précise est réservée au peintre de portraits.

Les yeux, sans s'écarter de cette forme un peu cavée que leur donnoient les anciens, avoient cependant des différences sensibles & caractéristiques dans les têtes des différentes divinités. La coupe de l'œil est grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conserve l'air virginal & l'expression de la pudeur, par

ses paupières baissées. Vénus a les yeux petits; cette forme leur donne une douceur enchanteresse, & exprime une décente volupté. Il ne faut que voir la Vénus de Médicis; pour reconnoître que ce n'est pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté, & l'on trouvera la démonstration de cette vérité, si l'on compare les yeux de cette Vénus à ceux qui leur ressemblent dans la nature. On sentira tout ce qu'ils ont de touchant: la paupière inférieure, un peu tirée vers le haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La finesse des poils dont les sourcils sont formés, est indiquée dans l'art du statuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux; car d'ailleurs, l'art antique, rejetant les petites parties, négligeoit ces poils, & parvenoit cependant à en exprimer l'effet, par l'arrête plus ou moins vive de l'os qui les soutient.

La lèvre inférieure, plus pleine que la supérieure, procure cette inflexion qui donne au menton un arrondissement plus complet. Il est rare que, dans les ouvrages antiques, on voie les dents, même aux bouches riantes des satyres: une statue d'Apollon, au palais Conti, est la seule à qui Winckelmann connoisse cette expression; il observe que les lèvres sont ordinairement closes aux figures humaines, & légèrement entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux si agréable aux modernes, & qu'ils nomment fossète. C'est un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté; on peut même dire que c'est un défaut, puisqu'il interrompt l'arrondissement

d'une forme qui tire sa beauté de son unité. La fossette doit être mise au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits pour caractériser une ressemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques têtes antiques de divinités; mais on a lieu de soupçonner que, dans plusieurs, elle est l'ouvrage d'un restaurateur moderne.

Les mêmes raisons doivent faire proscrire les fossettes qui se trouvent quelquefois aux joues: quelque grace qu'elles puissent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de cette partie, & de rompre l'unité d'une grande forme par une petite forme subalterne que le grand style doit négliger.

Les modernes semblent avoir cru aggrandir leur manière, en faisant à peine attention aux formes des oreilles, qui sont cependant au nombre des parties principales de la tête; les artistes de l'antiquité les ont toujours, au contraire, traitées avec le plus grand soin. Si, sur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, est simplement indiquée, on peut soutenir que l'ouvrage est moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point que, si du moins on en croit Winckelmann, on peut quelquefois reconnoître, dans une tête mutilée, à la forme seule de l'oreille, la personne qui étoit représentée: par exemple, une oreille, dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique, suivant lui, une oreille de Marc-Aurèle.

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à distinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit suivant la nature de

la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne large, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler, pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbre, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits; car l'artiste alors se conformoit au modèle. Aux têtes virginales de femmes, où les cheveux sont relevés & noués en arrière, toute la chevelure est traitée par ondes, & forme des cavités considérables qui répandent de la variété d'ombre et de lumière, et produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Nous venons de considérer les différentes parties de la tête; si nous la considérons elle-même dans son ensemble, nous verrons qu'elle forme un ovale. Une croix, tracée dans cet ovale, indique le plan des parties de la face. La branche perpendiculaire de cette croix marque le milieu du front, du nez, de la bouche, du menton: la branche horizontale marque la ligne que doivent suivre les yeux, et à laquelle celle de la bouche doit être parallèle.

Tout ce qui s'écarte de cette règle, s'écarte aussi de la beauté. Si la face est trop longue ou trop courte, elle ne semble plus renfermée dans un ovale dont elle ne doit pas sortir. Si les yeux sont placés obliquement & relevés du côté de l'angle externe, ce qui étoit la conformation des Egyptiens, ce qui est encore celle de plusieurs Nations tartares, ils s'écartent de la ligne horizontale qui leur est prescrite.

Ils forment sur cette ligne deux sections par des lignes transversales, & détruisent l'harmonie qui résulte de l'unité. Si la bouche est placée de travers, elle forme une ligne qui ne s'accorde point avec celle des yeux, & cette discordance entre les lignes que suivent les parties de la face, en détruit l'accord, & devient une difformité.

Le nés, vu de profil, doit suivre la direction du front: il ne forme avec lui qu'une même ligne dans les belles têtes antiques. S'il s'écarte de cette ligne par une autre qui, prolongée, la coupe transversalement, ou par des courbes qui forment des bosses, des sinuosités; si sa pointe, haussée ou baissée, n'est pas sur le plan de la racine, alors les lignes se multiplient & détruisent l'accord de la beauté.

Il en est de même d'une bouche gonflée comme celle des Afriquains, ou d'une bouche trop enfoncée. La première offre une tumeur vicieuse; la seconde s'oppose à un arrondissement qui seul détruit la monotonie: car les formes, dans la nature, se varient, tendant toujours à la ligne droite ou à la ligne circulaire, & ne décrivant parfaitement l'une ni l'autre.

Les modernes se sont assez généralement écartés de la beauté régulière & sublime que les anciens ont étudiée, & dont ils ont fait l'objet de leurs imitations. Une sorte de beauté, moins conforme aux loix que nous venons d'établir, moins sage, moins austère, plus agaçante, & par conséquent plus capable d'opérer sur les sens, les a éloignés de celle qui inspire le respect & semble défendre le desir & interdire l'espérance. Ils ont même souvent donné la préférence à cette qualité qu'on appelle gentillesse,

& qui, en s'éloignant de la régularité des formes, semble promettre aussi de s'éloigner de celle des mœurs. Ce sont leurs passions qui ont jugé la beauté, & elles ont accordé le prix à celle qui paroïssoit moins éloignée de les satisfaire. On a cru voir le beau, où l'on voyoit la promesse de la volupté. Encore plus amis des plaisirs que de l'art, les jeunes artistes, dans l'effervescence de leurs passions, s'attachent de préférence aux personnes qui font naître en eux le desir, & promettent de le contenter. Elles les attirent par les plaisirs qu'ils en attendent, elles continuent de leur plaire par ceux qu'elles procurent, & semblent d'autant plus belles, qu'elles flattent davantage les sens. Ils s'accoutument à regarder avec une sorte d'indifférence la beauté sévère qui ne promet rien, & dont la décence fait expirer le desir : elle est belle, mais elle n'a pas la beauté qui plaît, parce qu'elle a celle qui se fait respecter.

L'artiste récompense la beauté imparfaite des plaisirs qu'elle lui a fait goûter en la transportant dans toutes les productions de son art, en donnant ses traits aux Déeses sévères, aux imposantes héroïnes. C'est d'elle seule que son imagination est remplie, c'est elle qui reçoit constamment ses hommages ; il ne lui reste plus de tributs à payer à la beauté parfaite. Ses sens ont dégradé son goût & son intelligence, & par eux il dégrade l'art lui-même.

On a vu des artistes en qui le sentiment de l'orgueil a détruit celui de la beauté : tel paroît avoir été Michel-Ange ; il a préféré le desir de montrer toute sa science, à celui de représenter la beauté. Partout il vouloit faire parade de ses études anatomiques. Si

Vénus s'étoit présentée à ses regards, il ne l'auroit considérée que pour l'ésorcher en imagination, & tracer sur ses cartons les muscles de la Déesse, qu'il n'auroit pas manqué de renfler & d'exagérer. L'idée du fort, du terrible, absorboit en lui celle du beau : il auroit transformé les Graces en robustes villageoises ; ou plutôt dans les formes, dans les expressions, dans les mouvemens, il créoit une nature imaginaire qui n'avoit rien de commun avec la belle nature.

Le Bernin a suivi une route différente. Il a étouffé, dit Winckelmann, le sentiment du beau à force de vouloir flatter les sens grossiers. C'étoit par des expressions triviales qu'il croyoit ennoblir des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures ressemblent à des parvenus de la lie du peuple, & l'expression qu'il leur donne est souvent en contradiction avec l'action qu'il leur suppose. Lui seul pouvoit imaginer de placer dans un temple la tête qu'il a donnée à Sainte-Thérèse ; elle conviendrait mieux, ou plutôt elle conviendrait seulement à une scène de débauche : l'expression ne peut en être désignée que par un mot consacré au libertinage : il a choisi pour représenter l'extase de l'amour divin, celle de la passion la plus lubrique, dans l'instant où elle se satisfait.

En parlant de la beauté, nous nous sommes principalement arrêtés, avec Winckelmann, à la tête, qui est surtout le siège d'où elle exerce son empire ; mais elle n'est pas moins remarquable dans toutes les parties, & surtout dans les extrémités. Quoique le temps ait conservé peu d'extrémités des antiques, on fait que les artistes de la Grèce cherchoient à donner à ces parties intéressantes la plus grande perfection.

Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré : des petits trous où l'articulation des doigts offrent, par leur léger enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent depuis leur origine jusqu'au bout une diminution agréable, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Chez les anciens, les articles ne sont point indiqués, & la dernière phalange n'est pas recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général leurs sculpteurs étudiaient soigneusement cette partie, Polyclète avoit entre eux, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures de jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont faiblement indiqués. Le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce que n'interrompent ni des éminences, ni des cavités. Winckelmann regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon *Saurochtonos* de la Villa Borghese, d'un Apollon qui a un cygne à ses pieds de la Villa Médicis, & d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque aussi qu'il est bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes est grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée. On fait même que les femmes employoient des moyens artificiels pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroissement, & même quelques-unes de leurs recettes nous ont

été transmises. Les mammelles, des nymphes & des déesses ne sont jamais surmontées par un mamelon saillant, caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. Les modernes commettent une faute grave contre les convenances, quand ils donnent ce caractère à des figures dans lesquelles ils doivent conserver ceux de la virginité.

La beauté ne se trouvant pas également parfaite dans toutes les parties d'un même individu, il faut la considérer comme un choix des plus belles parties prises dans différens modèles; mais avec tant de soin & d'intelligence, que ces parties détachées de différens corps, aient entre elles cet accord parfait d'où résulte un beau tout.

Il paroît que les anciens se bornèrent quelquefois au beau individuel, même dans les siècles les plus florissans de l'art. Théodote, à qui Socrate fit une visite avec ses disciples, servoit de modèle aux artistes de son temps. Il est probable aussi que Phryné servit quelquefois seule de modèle à des peintres & à des sculpteurs. Mais Socrate, dans son entretien avec Parrhasius, nous apprend que, pour s'élever à une beauté plus parfaite, les artistes réunissoient dans une seule figure les beautés de plusieurs corps, & nous savons que Zeuxis, pour peindre son Hélène, choisit les différentes beautés des plus belles femmes de Crotona.

Les anciens étudièrent même la beauté des eunuques; beauté équivoque entre les deux sexes, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, & qui tient de tous les deux. Elle se caractérise par la délicatesse efféminée des membres, par l'arrondissement de la taille, & par

l'ampleur des hanches. C'est Winckelmann, qui, peut-être aidé par les regards exercés de Mengs, a fait le premier cette remarque dans des figures de prêtres de Cybèle. Il a aussi reconnu pour un jeune eunuque, consacré au culte de cette déesse, une figure drapée qui a passé en Angleterre, & qu'on avoit prise pour un Pâris, parce qu'elle étoit coëffée du bonnet phrygien : cependant un flambeau renversé, de l'espèce de ceux qui étoient en usage dans les sacrifices, désignoit assez le caractère sacerdotal de cette figure. Une autre figure, en bas-relief, a été prise pour une femme, quoique le fouet qui est dans sa main désigne assez que c'est un prêtre de Cybèle, ce qu'indique aussi le trépied devant lequel il est placé.

On fait que les anciens ont étudié, ou plutôt ont créé une nature mixte composée de celle des deux sexes ; c'est celle des hermaphrodites ou androgynes. V. l'article MYTHOLOGIE, au mot *Bacchus*. Ils donnoient aux hermaphrodites la taille & les traits de femme, un sein virginal & le caractère distinctif de la virilité. On connoît les deux belles hermaphrodites couchées de la galerie de Florence ; on en connoît moins une troisième qui ne leur cède pas en beauté ; c'est une petite figure debout, ayant le bras droit posé sur sa tête : elle est à la Villa Albani.

La proportion est la base de la beauté. Cependant la proportion peut être observée dans une figure, sans que cette figure soit belle, si l'artiste a plus de savoir, que de sentiment de la beauté. Le vrai beau ne peut se trouver dans l'absence des bonnes proportions ; mais il peut ne se pas toujours rencontrer avec elles.

Les anciens ayant regardé l'idéal comme la source du beau le plus sublime, lui ont quelquefois subordonné les proportions que donne la nature; ils l'ont agrandie pour la rendre encore plus belle, & lui ont donné une hauteur qu'ils ont supposée divine, & à laquelle ne parvient pas l'humanité. Par exemple, la poitrine, prise depuis la fossète du cou jusqu'à celle du cœur, ne devoit avoir qu'une face de longueur, & souvent ils lui ont donné un pouce de plus, ou même davantage: ils se sont souvent permis la même exagération depuis cette partie jusqu'au nombril. C'est par ce moyen qu'ils sont parvenus à la sveltesse.

La face a trois parties, c'est-à-dire trois fois la longueur du nés; mais la tête n'a pas complètement quatre de ces parties. La partie supérieure de la tête, depuis l'origine des cheveux jusqu'au sommet, n'a que trois quarts de longueur du nés.

Winckelman suppose que le pied seroit de mesure aux anciens dans toutes leurs grandes dimensions, & que c'étoit sur la mesure du pied que les statuaires régloient celle de leurs figures, en leur donnant six fois cette longueur. C'est en effet la proportion que donne Vitruve: *Pes verò altitudinis corporis sextæ*, l. 3, ch. 1. Le célèbre antiquaire regarde comme certain que le pied a une mesure plus déterminée que la tête ou la face, qui sont les parties d'après lesquelles les sculpteurs modernes empruntent leurs dimensions (1).

(1) Quand Winckelman assure que le pied a une mesure plus déterminée que la tête, veut-il dire que les justes proportions du pied sont plus constantes? Cela semble extraordinaire dans une

Cette proportion du pied, quoiqu'elle ait paru étrange au savant Huet, & qu'elle ait été rejetée par Perrault, est, ajoute-t-il, fondée sur l'expérience, & s'accorde même avec les mesures des tailles sveltes.

» Après avoir mesuré avec soin, dit-il, une infinité
 » de figures, cette proportion ne s'est pas trouvée
 » seulement aux figures égyptiennes, mais encore à
 » celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart
 » des statues, si les pieds s'y étoient conservés. On
 » peut s'en convaincre par l'inspection de quelques
 » figures divines, dans la longueur desquelles les
 » artistes ont poussé de certaines parties au-delà des
 » dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvédère,
 » qui excède un peu la hauteur de sept têtes, le pied
 » qui porte a trois pouces d'un palme romain plus de
 » longueur que la tête. Cette même proportion a été
 » donnée par Albert Durer à ses figures de huit
 » têtes, dans lesquelles le pied compose la sixième
 » partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Mé-
 » dicis est d'une sveltesse extraordinaire; & quoique
 » sa tête soit très-petite, la figure ne porte néan-
 » moins que sept têtes & demie: son pied est long
 » d'un palme & un demi-pouce, & toute sa hauteur
 » porte six palmes & demi»; (ou six fois la lon-
 » gueur entière de son pied).

L'expression du contentement, celle de l'amour, ajoutent encore à la beauté; celles de la colère, de

partie plus sujette à souffrir la fatigue, & à être altérée par elle. Il semble que la tête, choisie par les modernes pour mesure commune, est en effet une mesure plus commode, par la division de la face en trois parties égales. (Note du Rédacteur.)

la douleur, la diminuent en proportion que ces affections s'annoncent avec plus de violence; le calme laisse les traits dans l'état de la nature.

La beauté étant le premier objet de l'art antique, l'expression devoit lui être subordonnée. Cependant les artistes ne s'exposoient pas au reproche de paroître sacrifier la seconde partie à la première, & ils évitoient de supposer leurs figures dans une situation où les mouvemens de l'ame, trop impétueux, trop violens, auroient trop altéré la beauté des traits; c'est par cet art qu'ils accorderoient ensemble la vérité & la beauté. Voyez à l'article PASSIONS, le morceau intitulé : *PRATIQUE des Grecs dans la représentation des Passions.*

Les anciens avoient adopté pour la composition deux règles principales dont ils se sont rarement écartés; celle de n'employer que le plus petit nombre de figures que permettoit le sujet, & celle de les représenter dans des actions modérées. Les poètes tragiques n'introduisoient ordinairement que deux personnages à la fois sur la scène & jamais plus de trois; les artistes, reconnoissant que cette règle étoit fondée sur les bornes de l'attention des spectateurs que les poètes vouloient ménager, pour la fixer plus sûrement, l'adoptèrent eux-mêmes autant que le leur permettoient les sujets qu'il avoient à traiter. Quelquefois même ils forçoient des sujets qui supposoient une grande multiplicité de figures, à se contenter d'un petit nombre ou même d'une seule, dont l'action avoit d'autant plus d'empire sur l'ame des spectateurs, que leur attention n'étoit pas distraite par d'autres objets. Ainsi le peintre Théon, que les anciens ont placé entre leurs artistes

les plus ingénieux, voulant représenter un guerrier qui résiste seul à ses adversaires, ne peignit que la seule figure de ce guerrier, & laissa l'imagination des spectateurs se peindre à elle-même les ennemis qui étoient censés hors de la toile. Les récits des temps héroïques & les poèmes d'Homère sont remplis d'actions qui se passent entre un petit nombre de figures, & c'étoit ces actions simples que l'art se plaisoit surtout à traiter.

» A l'égard du repos dans la composition, dit Winckelmann, on ne voit jamais dans les ouvrages des anciens artistes, comme dans ceux des modernes, de ces foules où chacun s'empresse de se faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences de peuple, où l'on diroit que l'un veut monter sur l'autre. Les compositions de l'antiquité ressemblent à des assemblées de personnes qui marquent & exigent de la considération ».

Quoiqu'il ne faille pas chercher des groupes dans la composition du plus grand nombre des bas-reliefs dont la forme allongée ne permettoit pas ce genre d'ordonnance, Winckelmann pense que les anciens entendoient bien l'art de grouper. Il le prouve par le bas-relief de la mort de Méléagre & par des peintures d'Herculanum, & soutient que, même à cet égard, les anciens peuvent servir de modèles aux modernes. Il est certain que dans cette partie, comme dans toutes les autres, on peut puiser chez eux des leçons de sagesse, & remarquer une attention constante à éviter tout ce qui peut sentir l'affection. On voit qu'ils ont bien groupé quand ils l'ont voulu; mais on voit qu'ils n'ont jamais paru chercher à faire des groupes.

Comme leurs orateurs connoissoient l'antithèse, de même, continue l'antiquaire, leurs artistes connoissoient le contraste. Mais leurs orateurs & leurs artistes se sont défendu de prodiguer, d'affecter le contraste & l'antithèse. Ces deux moyens correspondans de deux arts divers, doivent être naturels & naître du sujet: ils doivent surtout être épargnés, & il faut bien se garder de croire que le contraste soit le plus grand effort du génie, qu'il soit tout, qu'il remplace tout, qu'il excuse tout.

Winckelmann assigne à l'antiquité grecque quatre styles différens: le style ancien qui dura jusqu'à Phidias; le grand style qui fut imprimé à l'art par ce célèbre statuaire; le style de la grace introduit par Praxitèle, Apelle, Lysippe; le style d'imitation, pratiqué par la foule des artistes qui furent les imitateurs de ces grands maîtres.

Les monumens les plus authentiques de l'ancien style, sont les médailles dont le coin & l'inscription annoncent une haute antiquité.

L'écriture, dans ces inscriptions, est de droite à gauche à la manière de l'écriture hébraïque; usage abandonné long-temps avant Hérodote, puisque, pour marquer le contraste des usages de l'Égypte avec ceux de la Grèce, il dit, entre autres choses, que les Égyptiens écrivoient de droite à gauche. La statue d'Agamemnon à Elis, ouvrage d'Onatas, avoit une inscription de droite à gauche: Onatas florissoit environ cinquante ans avant Phidias; c'est dans la période de temps qui sépara ces deux artistes, qu'on doit placer la cessation de cet usage.

Dans les ouvrages de l'ancien style, aucune partie

ne se distingue par la beauté de la forme ni par la proportion de l'ensemble. Le dessin des yeux est allongé & applati; on voit qu'à cet égard, on n'avoit pas encore entièrement abandonné la manière que les écrivains attribuent à l'ancien Dédale. La fécion de la bouche va en remontant vers les côtés, ce qui forme aussi le caractère des ouvrages égyptiens & de ceux de l'ancien style des Etrusques. La forme du menton est pointue & termine désagréablement l'ovale de la tête. Les boucles des cheveux sont rangées en petits anneaux & ressemblent aux grains serrés d'une grappe de raisins. Enfin on ne peut décider à l'inspection des têtes, le sexe auquel elles appartiennent: Plin ne avoit remarqué ce défaut de la part des anciens, puisqu'il marque le temps où les artistes commencèrent à distinguer les deux sexes.

Voilà ce qu'on peut inférer de l'inspection des médailles, & ce qui est confirmé par celles des statues. La Pallas en marbre de la Villa Albani est la plus ancienne qui nous reste. Si elle étoit de basalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête est semblable à celles des médailles dont nous venons de marquer le caractère.

A juger de la composition des artistes de ce temps par les petites figures des médailles, on voit qu'ils recherchoient les actions violentes & les attitudes outrées: c'est une conformité de plus qu'ils avoient avec les Etrusques, auxquels d'ailleurs ils ressembloient parfaitement. Observation qui doit rendre timide à donner aux Etrusques certains ouvrages par la seule inspection du style, quand on peut douter d'ailleurs, s'ils leur appartiennent en effet; observation qui peut,

en même temps, fournir une utile leçon aux modernes; elle leur apprend que lorsqu'ils cherchent à donner à leurs figures ces grands mouvemens qu'ils croient seuls capables d'animer leurs compositions, ils ne font que se rapprocher des temps où les Grecs étoient encore barbares, & s'éloigner de ceux où ils avoient fait une étude profonde de la véritable beauté. Plus ils méditeront sur leur art & sur la nature, plus ils reconnoîtront que le beau ne se trouve que dans les mouvemens modérés, & ces méditations ne les aideront pas moins à se rapprocher des grands maîtres que la Grèce a produits dans les plus beaux temps de l'art, que l'étude de leurs chefs-d'œuvre. C'est par des méditations semblables, ou par un heureux naturel plus puissant que toutes les réflexions, que le Sueur s'est élevé à un excellent style, quoiqu'il ait eu peu d'occasions d'étudier l'antique. S'il connoissoit peu les anciens, il avoit leur ame, & il y trouvoit les mêmes principes.

On peut observer, quant à l'exécution, que les artistes de l'antiquité atteignirent à la finesse des détails, avant de connoître la beauté de l'ensemble. C'est ce dont on trouve la preuve dans la Pallas de la Villa Albani. La forme du visage est barbare & mesquine; la draperie offre la manœuvre la plus fine & la plus soignée.

Cet extrême fini se remarque aussi chez les modernes dans les temps de la renaissance de l'art, que l'on peut comparer à ceux de l'art naissant chez les anciens. Les Hollandois, qui ont conservé cette partie, ont négligé, & semblent n'avoir pas même connu la beauté.

Le style ancien peut se subdiviser lui-même en diffé-

rens styles: on peut remarquer la période où il sortoit du berceau, & celle où il s'approchoit de la perfection. A le considérer dans ces derniers temps, il attriste par son extrême austérité: il a du caractère, mais il n'a point de charmes; il peut étonner, mais il est incapable de plaire. Le dessin en est énergique, mais dur, mais sans graces; fort d'expression, mais sans beauté.

Le style ne suffit pas pour faire reconnoître l'âge d'une production de l'art. Il a été souvent imité dans des temps postérieurs, peut-être pour imprimer plus de respect; peut-être pour satisfaire des amateurs à qui plaisoit la manière des anciens maîtres; peut-être aussi quelquefois par des motifs religieux.

Winckelmann caractérise le second style par la grandeur. Il étoit grand, mais il n'étoit pas encore beau, puisqu'il lui manquoit la grace qui donne le charme à la beauté. » La nature apprit, dit-il, aux réformateurs de l'art, à passer des parties trop prononcées » & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus » libres & plus coulans; à modérer, à adoucir les » attitudes forcées & les actions violentes; enfin à » étaler moins de force & de science, & à répandre » plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclète, » Scopas, Myron & d'autres maîtres se rendirent célèbres par cette réforme de l'art. Leur style peut » être appelé le grand, parce que le principal objet de » ces artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec » la grandeur. Il faut bien distinguer la dureté de » l'austérité, pour ne pas confondre deux choses toutes » différentes: par exemple, il ne faut pas prendre pour » un reste de la dureté & de la sécheresse de l'an-

» cien style, cette indication marquée & tranchante
 » des sourcils qu'on trouve constamment dans les
 » figures de la haute beauté. Ce caractère ressenti du
 » dessin est fondé sur les idées de la beauté ».

Ce n'est pas cependant que le dessin du haut style n'ait affecté de conserver, en effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prêtoient de la grandeur; telles sont les lignes droites, tels sont les méplats un peu exagérés. C'est ce que Pline semble avoir indiqué quand il parle de quarrés & d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quicque de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une sorte de grandeur, en accusant certaines formes par des quarrés & des angles plus ressentis qu'ils ne sont dans la nature, & ont aimé à laisser dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ébauches des statuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illustré le second style chez les Grecs, étoient les législateurs des proportions, ils auront sacrifié quelque chose de la beauté coulante des formes, au plaisir de donner un caractère imposant à leur dessin, & d'accuser fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette savante affectation de ce que les artistes appellent *sentiment*, devoit imprimer à leurs figures quelque chose qui ressembloit à la dureté, quand on les comparoit aux ouvrages de l'âge suivant, celui de la grace.

Mais Winckelman observe, avec raison, qu'il faut se défier du témoignage des écrivains, parce que ces écrivains n'étoient pas de grands connoisseurs.

Ne voyons-nous pas, que, chez les modernes, la correction & la fermeté du dessin de Raphaël, qui est bien éloignée de la dureté, a paru dure à quelques écrivains qui ne connoissoient point l'art, & qui comparoient la manière de ce maître à la mollesse des chairs & aux contours arrondis du Corrège? Ils ne s'appercevoient pas que cette mollesse étoit quelquefois exagérée, & que cet arrondissement étoit souvent payé par des incorrections.

Si l'on en croit Quintilien, Calon & Hégéfias étoient durs & ressembloient aux Toscans, Calamis fut moins dur, & Myron eut plus de mollesse que tous ces artistes. (Inst. orat. l. 12, c. 10.) Consultez ensuite Pline : vous verrez qu'il reproche de la dureté à ce Myron, qui, suivant Quintilien, se distingua par la mollesse. (Plin. Hist. Nat. l. 34, c. 19.) Mais si vous lisez ensuite Lucien, dans son Dialogue intitulé *les Images*, il se trouvera que ce Calamis qui avoit paru si dur à Quintilien, avoit fait la statue de l'Amazone Sofandra, l'une des quatre figures qu'on admiroit le plus par l'aimable expression de la beauté. L'air modeste de cette Amazone, son sourire agréable & furtif, sont des qualités bien opposées au caractère de la dureté, qui ne peut traiter avec succès que les expressions fières & terribles.

Winckelmann donne, comme les monumens les plus considérables du grand style, Niobé & ses filles, & une Pallas qu'il ne faut pas confondre avec celle qu'il a présentée comme un modèle du premier style, quoiqu'elle se trouve de même dans la Villa Albani. La tête de cette figure, conservée dans sa beauté primitive, lui semble digne des grands statuaires de l'âge

où elle fut faite. Elle porte le caractère de la haute beauté, & en même temps la sorte de dureté qui désigne le style ancien. On voit qu'il manque à sa physionomie une certaine grace, & l'on voit en même temps qu'il eût été facile de la lui donner par un trait plus moëlleux & plus arrondi. Les figures du groupe de Niobé n'ont pas, suivant Winckelmann, cette dureté antique qui fixe l'âge de la Pallas : la hauteur de son style est caractérisée par la grandeur, par la simplicité qui règnent dans les airs de tête, dans les contours, dans les draperies, dans l'exécution. Les formes sont si simples, qu'elles ne paroissent pas avoir été établies par un effort de l'art, mais enfantées par une pensée créatrice, pour qui concevoir & produire n'est que l'acte d'un même instant.

Le troisième style est spécifié par le nom de beau : le caractère qui le distingue est la grace. Tous les angles saillans furent rejettés de ce style ; les artistes qui l'introduisirent n'adoptèrent que les contours les plus purs. Lyssippe fut peut-être celui qui ouvrit cette carrière nouvelle, en s'attachant plus que ses prédécesseurs à imiter dans la nature ce qu'elle a de doux, de pur, de coulant, d'agréable. Il évita les formes trop quarrées qu'avoient affectées les maîtres du second style, pour donner à leurs ouvrages un caractère plus imposant ; il crut que le but de l'art étoit moins d'étonner que de plaire, & que l'intérêt des artistes étoit de préparer les spectateurs à l'admiration par le plaisir, & non de les réduire au seul plaisir qui suit l'admiration & qu'elle ne produit pas toujours. D'après cette théorie, il dut donner à ses figures les contours coulans qui sont toujours agréables, & non ces con-

tours fiers & heurtés qui étonnent. Mais d'ailleurs la conformation de la beauté, consacrée par les habiles maîtres du second style, fut respectée par ceux du troisième: ils en firent le fondement de leur art, parce qu'elle avoit été établie d'après la belle nature. Ainsi l'art, en se vouant aux graces, ne sacrifia de sa première grandeur que ce qu'elle avoit d'exagéré.

La grace peut se trouver avec la plus haute beauté, & lui communique le don de plaire. Elle se manifeste dans tous les mouvemens, dans toutes les attitudes & même dans l'immobilité. Elle se montre jusques dans l'agitation des cheveux, jusques dans le jet des draperies. Le principe de la grace est dans la belle nature; il devoit donc se trouver dans le haut style qui étoit fondé sur la correction, sur la précision du dessin; mais ce principe ne fut développé que par les maîtres postérieurs qui s'en occupèrent davantage.

La grace n'entroit dans le haut style, qu'autant qu'elle se trouvoit à la suite de la beauté, que les artistes de ce temps cherchoient dans l'accord des parties ou dans la fierté de l'expression. Mais elle est délicate, & ils durent souvent la détruire en voulant trop exprimer: elle existoit dans la beauté qu'ils prenoient pour modèle; mais en voulant trop ressentir ce qui caractérisoit les belles formes, ils effaçoient ce qui les rendoit gracieuses. Ils n'avoient sur le beau que des idées austères, & pour eux, la grace même, quand ils la rencontroient, étoit fière & importante: on ne la reconnoissoit plus, parce qu'elle ressembloit trop à la majesté.

Les artistes du beau style donnèrent à la grace un charme plus attrayant, & remplacèrent la fierté

par l'aménité. C'étoit , dit Winckelmann, la fière Junon qui , pour être sûre de plaire , emprunte le ceste de Vénus. Il croit que les peintres furent les premiers à cultiver cette grace , que Parrhasius en fut le père, & qu'elle se communiqua sans réserve à Apelles. Les statuaires l'empruntèrent des peintres , & tous les ouvrages de Praxitèles se distinguèrent par la grace.

Si l'expression osoit se montrer dans ses mouvemens violens & impétueux , elle nuiroit à la grace , elle détruiroit l'harmonie du beau style. La plus grande douleur elle-même ne se montra donc que concentrée , telle qu'on la voit dans le Laocoon. La joie n'osa s'épanouir jusqu'au point où elle commence à grimacer ; il lui fut ordonné de réprimer les explosions par lesquelles elle dégrade la beauté : elle n'osa paroître que dans son aimable douceur , & ajouta de nouveaux traits aux graces , & à la beauté des charmes plus touchans : telle on la voit sur le visage d'une Lencothoé qui est au Capitole.

La grace ne craint point de s'allier à des formes qui ne s'accordent point avec l'idée de la beauté parfaite , & l'on peut même dire alors que, dans l'ouvrage de l'art ou de la nature , elle répare ce qui manque de beauté : on est même souvent tenté de croire que ce qu'elle a donné l'emporte sur ce qui manquoit. Ce n'est plus , il est vrai , la grace héroïque ; c'est celle qui peut accompagner la vie commune ; c'est celle qu'on trouve si touchante dans les enfans , dont les formes n'ont point encore éprouvé les développemens qui peuvent les conduire au vrai beau ; c'est celle qu'on peut rencontrer dans des réduits champêtres , & qu'on ne trouve jamais dans les Cours, où

L'art a lutté trop puissamment contre la nature. Cette grâce se trouve sur quelques têtes de faunes & de bacchantes. Souvent ces têtes ne seroient pas à l'abri du reproche, si l'on vouloit les juger suivant les règles févères du beau. Tantôt le profil en est commun & trop applati; tantôt le nez en est trop enfoncé; tantôt le sourire en fait relever les angles de la bouche. Cette même grâce, ces mêmes défauts se trouvent dans les têtes du Corrège. Souvent même les angles des yeux y sont un peu trop relevés. Enfin elles ne sont pas belles, mais elles plaisent; si ce maître, comme le pensent Mengs & Winckelmann, a pu connoître l'antique, c'est dans les figures de faunes & de bacchantes qu'il l'a sur-tout étudié.

On voit, à la Villa Albani, une statue de bacchante d'une très-belle conservation. Elle doit être placée, dans son genre, entre les figures idéales, & mérite même d'être comptée au nombre de celles à qui l'on a voulu donner la sorte de beauté qui leur convenoit. Elle a le nez applati, & les angles extérieurs des yeux tirés en haut, de même que ceux de la bouche. On fait que c'étoit le caractère convenu chez les anciens pour les têtes de faunes, & on voit qu'ils ont voulu l'imprimer à celles des bacchantes qu'ils leur donnoient ordinairement pour compagnes. Les caractères que nous venons de décrire, & qui seroient justement qualifiés de défauts dans les têtes nobles, devenoient la grace de ces sortes de têtes.

Toutes les sortes de graces ont été connues des anciens, & le temps qui a exercé tant de ravages sur leurs chefs-d'œuvre, a respecté des modèles de toutes. Un Cupidon endormi, à la Villa Albani; un enfant qui

qui joue avec un cygne , au Capitole ; un autre enfant monté sur un tygre , avec deux amours dont l'un cherche à l'effrayer en lui présentant un masque , suffisent à prouver que les anciens ont réussi à représenter la grace dans la nature enfantine. » Mais , continue » Winckelmann , le plus bel enfant que l'antiquité » nous ait transmis , quoiqu'un peu mutilé , est un » petit satyre d'environ un an , de grandeur naturelle , » & conservé à la Villa Albani. C'est un bas-relief , » mais d'une saillie si marquée , que presque toute la » figure est de ronde-bosse. Ces monumens doivent dé- » truire un préjugé , qui est devenu une opinion en » quelque sorte incontestable ; c'est que les artistes » antiques sont fort inférieurs aux modernes pour la » configuration des enfans ».

Nous voici parvenus , sur les pas du sçavant que nous avons pris pour guide , au quatrième style , celui d'imitation.

La grande réputation que se firent , avec tant de justice , les Praxitèles , les Apelles , nuit à l'émulation de leurs successeurs. Comme les artistes qui les suivirent désespérèrent de les surpasser , & même de les atteindre , ils bornèrent toute leur ambition à les imiter , & l'on sait que les imitateurs sont toujours au-dessous des maîtres qu'ils se proposent pour modèles. On conçoit pour ces maîtres un respect si religieux , que l'on finit par regarder leurs talens comme supérieurs à l'humanité , & l'on ne rougit pas de rester au-dessous d'eux. Bientôt même ce n'est plus eux que l'on prend pour modèles , mais ceux qui les ont imités avec le plus de succès : avec le temps enfin , on ne voit plus que des imitateurs de ces imita-

teurs. Ensuite on cesse même de s'occuper de ces anciens modèles & de ceux qui les ont suivis ; on se livre ou à la manière de quelques artistes qui ont acquis une réputation subalterne à la faveur de la dégradation du goût , ou l'on cherche à se distinguer par des manières de caprice & de mode. Telles sont les révolutions qu'ont éprouvées les arts chez les anciens & chez les modernes.

Quand les artistes grecs eurent cessé de chercher le beau, ils voulurent se distinguer par le fini des détails. Pour éviter la dureté du grand style, on donna dans une manière ronde & molle. On s'attacha à rendre sur le marbre des détails auxquels se refuse sa fragilité, & qu'on n'avoit hasardé jusques-là que sur le bronze. Ceux qui furent frappés de ces défauts, imitateurs comme les autres, ne firent que changer l'objet de leurs imitations. Ils tentèrent de renouveler ce que Winckelmann appelle l'époque du grand style, & ils n'en imitèrent que le défaut ; c'est-à-dire, que cette grandeur exagérée des formes qui en impose, mais qui néglige trop les recherches du vrai. C'étoit faire retourner l'art sur ses pas au lieu de le faire avancer : c'étoit le rapprocher de la manière égyptienne. Cette pratique qui ne négligeoit pas seulement les petites formes dont l'art ne doit que rarement s'occuper, mais encore le sentiment des chairs & les organes du mouvement, étoit expéditive ; & c'est peut-être ce que Pétrone nommoit *artis compendiarium*, & Plin *vias compendiaris*, un abrégé de l'art. Enfin, tout fut perdu, quand, au goût des grands ouvrages, succéda celui des grottesques. Vitruve s'étoit plaint de cette mode destructive, & plusieurs milliers de

tableaux, trouvés dans les fouilles d'Herculanum & des autres villes enfévelies sous les cendres du Vésuve, prouvent qu'elle avoit envahi les arts au moment de cette funeste explosion.

Quand le goût fut gâté, quand on eut perdu l'amour de l'art, quand une statue ne fut plus qu'une statue, & qu'on ne daigna plus examiner si elle étoit belle; quand enfin, ce qui arrivera toujours, la satiété eut amené l'indifférence, on ôta quelquefois la tête à des statues, pour les remplacer par d'autres traitées dans la manière qui étoit à la mode, ou représentant quelques personnages qu'on vouloit honorer. Ainsi peut-être des têtes, ouvrages de Lyfippe, de Praxitèles; furent détruites, pour y substituer l'ouvrage de quelques artistes obscurs & dignes de l'obscurité.

Il vint aussi un temps où l'on eut tant de statues, qu'on ne se soucia plus de s'en procurer de nouvelles. Alors on ne fit plus que des bustes, des portraits, & ces genres inférieurs se soutinrent quand on ne fit plus d'ouvrages capitaux. Les personnes qui ne connoissent pas les arts pourroient croire que ces sculpteurs en portraits les firent d'autant plus beaux qu'ils se consacroient entièrement à ce genre; mais l'expérience prouve que les genres subalternes se dégradent eux-mêmes, quand les genres supérieurs ne sont plus cultivés, & que l'on ne peut guère avoir de grands succès dans les genres inférieurs, quand on n'a pas soi-même cultivé le plus grand genre.

Les artistes des beaux siècles avoient négligé les petites parties de la nature: ce fut à les exprimer que les artistes des âges ténébreux firent consister une partie de leur talent. On voit que dans les temps inférieurs,

dans le siècle où fut élevé l'arc de Septime-Sévère, on affectoit de prononcer fortement les veines. On a eu soin de les exprimer, sur cet arc, même à des figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées : triple faute ; la première, de s'arrêter à des détails qui échappent aisément à la vue, dans un monument dont le travail ne devoit pas être fort voisin de l'œil ; la seconde, de donner à des femmes une force qui ne s'accorde point avec la délicatesse de leur sexe ; la troisième, de donner à des déesses un des caractères de l'humanité périssable ; erreur que n'auroient point commise les artistes de la belle antiquité, parce qu'eille étoit contraire à leur mythologie qui ne donnoit point de sang aux dieux. Les modernes n'ont que trop souvent imité ce procédé de l'art dégradé des anciens, qui, dans sa dégradation même, se soutint avec beaucoup plus de lustre à Rome que dans les provinces & les colonies.

Il faut ajouter, que, dans le déclin de l'art, les artistes n'oublièrent pas entièrement la grandeur de leurs maîtres, & retinrent toujours quelque chose de la sublimité de leurs principes. En général, les airs de tête conservèrent une idée de la beauté antique ; les attitudes, les ajustemens ne s'éloignèrent pas de la simplicité. Jamais, dit Winckelman les anciens ne se laissèrent éblouir par cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette souplesse contournée, enfin tous ces défauts auxquels les modernes ont donné tant de prix. L'école dégénérée & presque expirante conservoit toujours quelque chose de la grandeur & de la simplicité de son style, & ses derniers ouvrages nous donnent encore d'utiles leçons,

Ce qui la soutint, peut-être, c'est que l'on continua toujours de copier des ouvrages des anciens. On connoît d'excellentes statues du troisième siècle, dont on ne peut faire honneur à cet âge, & qu'on doit regarder comme des copies d'ouvrages antérieurs : ce n'est qu'à la manière dont sont traités les cheveux, qu'on peut reconnoître le temps où elles ont été faites.

Après nous être fait une idée de la théorie des anciens, il nous reste à connoître les détails de leur pratique.

L'argile est la première matière qui soit employée par l'art; c'est par elle que nous devons commencer à traiter de la partie mécanique des Grecs. On voit, par la figure du statuaire Alcamène, sur un bas-relief de la Villa Albani, qu'ils la travailloient, ainsi que les modernes, avec l'ébauchoir : mais ils se servoient aussi des doigts, & même des ongles, pour rendre les parties les plus délicates.

La connoissance de cette pratique des anciens a découvert à Winckelmann le vrai sens de quelques expressions communes des Grecs qui n'avoit pas été faisi par les favans. Comme il entendoit mieux les procédés des arts que tous les érudits qui se sont occupés des anciens auteurs, il est naturel qu'il ait mieux faisi des passages dont la signification leur étoit échappée, parce que c'étoit dans ces procédés des arts qu'il en falloit chercher l'interprétation. Du mot ὄνυξ, dit-il, qui signifie l'ongle, les Grecs avoient formé les mots ὀνυχιζεῖν, ἔξονυχιζεῖν, pour signifier qu'on donnoit les dernières touches, ou littéralement, *les derniers coups d'ongle à son modèle*; &

par métaphore, pour dire qu'on terminoit quelque chose. Quand on vouloit exprimer que l'opération la plus difficile étoit de terminer, on disoit, *le moment ou la terre glaise est sous l'ongle* : *ὅταν εἰς ὀνυχα ὁ πηλος ἀφικεται*. C'étoit aussi par allusion à l'art de modeler, que les Latins, en parlant d'un homme bien fait, disoient *ad unguem factus homo*. C'est par une métaphore semblable, prise de l'art de tourner, que nous disons, *un homme fait au tour*. Au lieu de dire qu'un auteur avoit châtié son ouvrage au point de n'y laisser rien à desirer, les Latins disoient : *Castigavit ad unguem*.

Ceux qui liroient dans le Comte de Caylus que les sculpteurs grecs ne faisoient pas de modèles avant de travailler le marbre, pourroient se laisser entraîner par l'autorité respectable de cet antiquaire, qui d'ailleurs semble appuyé d'un passage de Diodore de Sicile. Ils se croiroient en droit, d'après cette fausse découverte, de mépriser les statuaires modernes, comme des ouvriers timides. Il n'est donc pas inutile de faire connoître que cette fausse opinion a été renversée par Winckelmann. Il suffit, pour la combattre, de citer, d'après lui, une pierre gravée du cabinet de Stosch : elle représente Prométhée occupé à sculpter la figure de l'homme, & se servant d'un à plomb pour mesurer, d'après son modèle, les proportions de son ouvrage. Diodore a seulement voulu dire que le compas suffisoit aux Egyptiens ; mais que les Grecs consultoient encore leurs yeux pour donner la grace, & la véritable beauté des proportions à leurs figures.

Au reste, il ne faudroit pas nier que les Grecs quelquefois ont pu faire des ouvrages de sculpture

fans en avoir auparavant préparé le modèle. Ce procédé hardi a été plus d'une fois employé par des modernes, & même par des sculpteurs qui ne sont point placés aux premiers rangs des artistes.

Les anciens, ainsi que les modernes, ont fait des ouvrages en plâtre : il ne reste plus aujourd'hui, dans ce genre, que des bas-reliefs, & l'on a lieu d'être surpris que le temps ait respecté une matière si fragile. Les plus beaux de ces monumens ont été trouvés à Bayes : ils appartenoient à la voûte de deux chambres & d'un bain. Le travail en est doux & peu saillant, tel qu'il convenoit de le faire sur une substance peu solide : mais pour donner aux figures une apparence de dégradation à laquelle s'opposoit leur foible saillie, les artistes ont indiqué, par des contours profondément tracés, les parties qui doivent se distinguer en relief sur la surface plane. On hasardoit cependant quelquefois des parties saillantes, & même quelques-unes qui étoient entièrement de relief ; telle étoit la main d'un Persée tenant la tête de Méduse, dans un bas-relief trouvé à Pompeia : cette main étoit assujettie par une verge de fer.

On ne faisoit guère en ivoire & en argent que de petits ouvrages. L'art de les travailler se nommoit *toreuticé*. Winckelmann a raison de dire que ce mot ne vient point de *tornos*, tour, instrument des tourneurs : mais je me garderois d'affurer avec lui qu'il vient de *toros*, adjectif, qui signifie *clair*, *exact*, parce que, dit-il, le relief de ces ouvrages les rendoit plus clairs aux spectateurs que les travaux en creux, qu'on nommoit *anaglyphes*. J'aimerois mieux croire que le nom de l'art appellé *toreuticé*, vient de l'instrument

nommé *toros*, qui pouvoit être une forte de cislet;

Les Grecs tailloient le plus ordinairement dans un seul bloc leurs statues de marbre. Cependant il est prouvé par les monumens eux-mêmes, que souvent ils travailloient les têtes séparément, & que, quelquefois, ils suivoient aussi pour les bras cette singulière pratique. Les têtes du fameux groupe de Niobé, ont été adaptées après coup aux figures auxquelles elles appartiennent.

Il est prouvé par une figure moyennement colossale qui représente une rivière, & qui est conservée à la Villa-Albani, que les anciens ébauchent leurs statues de la même manière que les modernes; car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. On voit aussi que, comme les modernes, ils assujétissoient à la figure, par un soutien épargné dans le marbre même, les membres isolés, afin de pouvoir les travailler sans risque de les briser. On remarque qu'ils avoient pris même cette précaution à des statues pour lesquelles elle n'étoit pas absolument nécessaire.

On voit, par un passage de Pline, qu'ils étendoient un vernis sur leurs ouvrages de marbre, & qu'un peintre, nommé Nicias, étoit le vernisseur des ouvrages de Praxitèles. On fait qu'ils polissoient le plus grand nombre de leurs statues, même colossales; méthode qu'on ne sauroit approuver, puisqu'il est toujours à craindre que l'opération du poliment ne fasse perdre les touches les plus fines & les plus savantes, d'autant plus que cette opération n'est pas ordinairement exécutée par le maître.

Winckelmann croit qu'après l'opération du poliment à la pierre-ponce, les anciens repassoient souvent l'ou-

vrage tout-entier avec l'outil, ne laissant aucune partie sur laquelle ils ne promenassent le ciseau. Mais pourquoi auroient-ils fait précéder cette opération de celle du poliment? Le Laocoon est le plus bel exemple des statues terminées au ciseau seul, sans avoir été fatiguées par le poli: l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle science & quelle dextérité l'artiste a promené l'instrument sur tout son ouvrage, pour ne pas perdre les touches savantes par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque chose de brut à ce qu'on peut nommer l'épiderme de la statue, & ce brut est bien plus agréable à l'œil du connoisseur, que la surface luisante que donne le poliment, & qui jette un éclat si vif sur les parties frappées de la lumière, que l'œil ne peut bien distinguer le travail de l'artiste.

Aux statues de porphyre, les anciens faisoient ordinairement la tête & les extrémités de marbre. Il est vrai que l'on voit à Venise quatre figures entièrement de porphyre; mais elles sont l'ouvrage de Grecs du moyen âge. Dans les figures d'albâtre, ils avoient coutume de faire en bronze la tête & les extrémités.

Les restaurations faites par les anciens ne sont pas du nombre des choses les moins curieuses qui soient parvenues jusqu'à nous. On voit qu'ils restauroient les parties mutilées de la même manière qu'on le fait de nos jours, en pratiquant un trou dans la partie endommagée, pour y introduire & y fixer un tenon qui assujettissoit la partie nouvelle. Ce tenon étoit quelquefois de fer; tel est celui du Laocoon qui est pratiqué derrière la base. Mais l'airain étoit justement préféré au fer, parce qu'il n'est pas de même sujet à la rouille.

Le fer tache le marbre quand l'humidité s'y introduit, & ces taches prennent, avec le temps, une fort grande étendue. On voit à une statue, dont la tête, aujourd'hui perdue, fut autrefois affujettie par un tenon de fer, que la rouille a taché de jaune la moitié de la poitrine. Aussi, pour éviter cet inconvénient, les anciens employoient-ils ordinairement l'airain même aux tenons des colonnes & des piâstres.

Il reste des statues qui ont été mutilées dans des temps de l'antiquité où l'art étoit encore florissant : ces outrages contre les productions de l'art ont été vraisemblablement exercés dans des temps de guerre, où les vainqueurs exerçoient leur vengeance même sur les monumens.

Les anciens préparoient comme nous, par un alliage d'étain, le bronze destiné aux fontes. Si l'étain n'y est pas mêlé en assez grande quantité, l'airain n'est pas assez fluide pour se répandre dans les jets. Les ouvriers de Rome, disent alors que l'airain est enchanté : expression fondée sans doute sur quelques idées superstitieuses. Benvenuto Cellini raconte lui-même qu'ayant préparé la fonte d'une statue, & fait chasser le tampon qui bouchoit le fourneau, il alla se mettre à table, croyant sa présence peu nécessaire pendant l'écoulement du métal. Il y étoit à peine, quand les ouvriers vinrent lui annoncer que le bronze ne couloit pas. Aussitôt il se saisit des plats & des assiettes d'étain, les jette dans la matière en fusion, lui donne par ce moyen la fluidité nécessaire, & assure le succès de l'opération.

Les anciens fondoient quelquefois en cuivre jaune ; ils le choissoient de préférence pour les statues qui

devoient être dorées. Tels sont les quatre chevaux du portail de Saint-Marc à Venise. Ils doroiert aussi quelquefois les figures de marbre.

Les moules que les anciens préparoiert pour jeter leurs figures en fonte, paroissent avoir, au moins quelquefois, différé des nôtres. On croit avoir reconnu, sur les quatre chevaux dont nous venons de parler, que chacun a été fondu dans deux moules différens qui s'adaptoiert dans la longueur de ces chevaux.

J'ignore s'il est bien prouvé que les anciens aient quelquefois hazardé de faire d'un seul jet des fontes considérables ; mais il l'est que, souvent du moins, ils évitoiert d'en courir les dangers. Dans les premiers temps, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoiert composées de plusieurs pièces, & jointes par des clous. On suivit encore ce procédé dans des temps postérieurs. C'est un fait prouvé par six figures de femmes trouvées à Herculanum, les unes grandes comme nature, les autres au-dessous de cette grandeur. Les têtes, les bras, les jambes sont fondues séparément, & le tronc même est de plusieurs jets. Les pièces sont jointes par des attaches que leurs formes, semblables à des queues d'hirondelles, a fait nommer queues d'aronde. Ces figures ont des manteaux composés de deux pièces, qui se joignent sur les épaules, où ils sont représentés boutonnés.

Par ces procédés timides, les anciens sembloiert devoir se garantir de manquer leurs fontes, & cependant ils ne laissoiert pas de les manquer quelquefois. On remarque encore des remplissages ajustés avec des cloux, qui témoignent les défauts de la fonte.

Dans les temps les plus reculés de l'art, & dans les

siècles où il étoit le plus florissant, les anciens avoient la pratique d'adapter à leurs figures des boucles de cheveux par le moyen de la soudure. C'est ce que les modernes pratiquent encore pour de petites parties. L'ouvrage le plus ancien de ce genre est un buste de femme du cabinet d'Herculanum. La tête est coëffée de cinquante boucles sur le front & jusqu'aux oreilles, & ces boucles sont soudées. Une autre tête du même cabinet a soixante-huit boucles soudées de même. A une autre tête idéale, encore du même cabinet, qui paroît être des plus beaux temps de l'art, & qui est connue sous le nom de Platon, on voit des boucles soudées aux tempes.

Il s'est conservé quelques morceaux de bronze antique incrustés en argent : tel est le diadème de l'Apollon Saurochthonios de la Villa Albani ; telles sont aussi différentes bases de figures du cabinet d'Herculanum. Quelquefois on incrustoit en argent les ongles des pieds & des mains : Pausanias le dit, & son récit est confirmé par deux petites figures trouvées à Herculanum. Hérode Atticus fit ériger à Corinthe quatre chevaux dorés dont les pieds étoient d'ivoire.

On trouve des yeux incrustés à quelques têtes en bronze & en marbre. Le cabinet d'Herculanum offre de petites figures de bronze avec des yeux d'argent. Dans quelques têtes de bronze, des pierres fines représentoient l'iris. On ajoutoit quelquefois aux têtes des prunelles d'un marbre très-blanc & fort tendre, qu'on nomme *palombino*. Quelquefois on faisoit la cornée en argent, & l'on employoit des pierres précieuses de couleurs différentes, pour exprimer la prunelle & l'iris. C'est ce qu'indique un reste d'argent

qui se voit autour des paupières de quelques têtes, & les trous qui ont reçu les pierres dont étoient formées l'iris & la prunelle. Plutarque raconte qu'avant la bataille de Leuctres, à laquelle Hiéron perdit la vie, les yeux tombèrent de sa statue; ce qui fut regardé comme un présage funeste.

Winckelmann n'ose assurer que l'on connoisse avec certitude la manière dont les anciens gravoient en pierres fines. On fait qu'ils faisoient usage de petites pointes de diamans ferties dans des ourils d'acier; mais tenoient-ils ces outils à la main, ou les ajustoient-ils à une roue, comme le font, en général, parmi nous, les artistes en ce genre? Il croit avoir découvert le procédé de la roue sur des pierres antiques dont le travail n'est qu'ébauché; ce qui prouveroit que la pratique des anciens, à cet égard, ne différoit pas de la nôtre.

On a admiré que les anciens, sans le secours de nos verres oculaires, aient pu exécuter des travaux aussi subtils que ceux qui nous sont offerts par quelques unes de leurs pierres gravées. Winckelmann, qui ne conçoit pas que l'œil nud puisse guider des ouvrages d'une si grande finesse, suppose que les anciens ont connu la loupe ou lentille, & que cette découverte, dont ne parle aucun de leurs auteurs, aura été perdue pendant les siècles de barbarie. N'est-il pas plus vraisemblable que les graveurs qui se sont distingués par une grande finesse de travaux, étoient myopes?

On a prétendu que les Grecs & les Romains, dans leurs bas-reliefs, n'observoient aucune dégradation, & donnoient à toutes leurs figures la même sail-

Ie. Cette assertion est détruite par des bas-reliefs exposés à Rome dans des lieux publics. Dans l'un des plus beaux qui soient en cette ville, & qui se voit au palais Ruspoli, la principale figure a tant de faillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & le fond; les différens objets qui composent cet ouvrage ont des dégradations sensibles entre eux. On peut faire la même observation sur un petit sujet représentant une offrande, & sur un sacrifice offert par Titus. Il est donc certain que les anciens, ainsi que nous, connoissoient les bas-reliefs de forte & de foible faillie, & l'on ne doit pas être surpris de ne trouver qu'un petit nombre des premiers, puisque les occasions de les employer avec convenance sont bien moins fréquentes.

OBSERVATIONS de Mengs sur l'histoire de l'art chez les anciens.

Les anciens ont dû commencer l'art du dessin par des formes longues, simples & droites, telles que sont les figures des vases étrusques. On voit à Rome plusieurs bas-reliefs antiques de marbre traités dans ce goût, & dont quelques uns paroissent être des ouvrages égyptiens. Si l'on objecte que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, parce que leur climat, leurs exercices & leurs coutumes ont dû former des corps robustes, on peut répondre que l'art n'a pu d'abord imiter la belle nature, ni même la nature dans toute sa vérité, & que les Etrusques n'étoient pas non plus un peuple maigre, mais un peuple fort & vigoureux: cepen-

dant leurs ouvrages en marbre & les dessins de leurs vases font maigres & raides.

Il est probable que la philosophie & les sciences capables d'orner l'esprit avoient fait des progrès dans la Grèce, avant que l'on s'occupât de la peinture & de la sculpture, & c'est ce qui conduisit les anciens à tracer une route toute différente de celle que suivent les modernes. Ils prirent pour guide le raisonnement, & non la routine & le caprice, & eurent pour maxime de commencer par les parties les plus nécessaires, telles que les os & les muscles; ils passèrent ensuite aux proportions, & comprirent que tout ce qu'on peut appeller le nécessaire, l'utile dans l'art d'imiter les formes humaines, consiste dans ces deux parties. Ce furent elles qu'ils cherchèrent d'abord à observer, & qui constituèrent leur premier goût & leur plus ancien style.

Aussi voit-on dans leurs figures une proportion qui ne peut être que le résultat de principes fixes & certains, & qu'ils avoient calculée sur la plus belle nature de leur temps & de leur pays. C'est ce que prouvent les têtes de l'ancien style qui se ressemblent toutes. S'ils avoient, comme nous, travaillé sans principes, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans le second âge, ils s'aperçurent que leur premier style étoit sec & mesquin. Ils aggrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de noblesse à leurs ouvrages. Ils rétrécirent moins les proportions des corps; mais conservant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un style un peu massif, quoique d'ailleurs assez beau, & qui n'avoit plus la

maigreur de leur premier goût. Nous avons dans ce genre quelques anciennes statues étrusques, qui sont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère; telle est l'Amazone Étrusque. On ne connoît presque point d'ouvrages des Grecs dans ce style; mais il est probable qu'ils y ont passé, & l'on en voit encore un reste dans le petit nombre de leurs belles productions que le temps a respectées. On peut en donner pour témoignages certains, leur front plat, leur nés quarré, leurs sourcils fortement tranchés, leurs lèvres droites, &c. On connoît entr'autres, dans ce goût, une statue de la *Minerva Medica* au palais Giustiniani: les contours de cette figure sont de la plus grande simplicité, & on pourroit la rapporter au second style grec.

Toutes les figures du groupe de Niobé paroissent être imitées d'après d'autres statues faites dans un temps où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs: on y remarque la plus haute perfection dans les proportions; les formes en sont sublimes & d'une beauté achevée: mais il y manque encore une certaine morbidesse qui a été trouvée plus tard. Les lignes de ces figures sont un peu trop roides, les angles en sont trop sentis, & l'on n'y remarque point cette élégance, & ce contour si parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres statues grecques, telles que celles de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganymède, &c. On peut penser que les statues du groupe de Niobé ont été faites avant le siècle d'Alexandre; car on sait qu'avant cette époque, les Grecs ne s'occupoient que foiblement de la draperie, & qu'ils tâchoient seulement d'éviter le style dur

&

& roide de leur premier temps & la pesanteur du second.

Vers le règne d'Alexandre , on atteignit à la plus haute perfection , en donnant plus de mouvement aux contours & en ôtant à la pierre sa dureté ; les sculpteurs commencèrent alors à étudier la chair & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. C'est vraisemblablement à la peinture que la sculpture doit ce dernier effort. Elle même ne dut approcher de ce degré de perfection que dans l'école de Pamphile ; on peut même croire que beaucoup de choses manquoient encore à cette école ; mais Apelles , son élève , parut ; il aggrandit le goût de son temps & en ôta toute la sécheresse. Lui-même disoit que chacun des autres peintres en particulier savoit beaucoup , mais que lui seul avoit la grace en partage : il ajoutoit qu'il avoit un grand avantage sur Protogène , celui de savoir le moment où il falloit quitter un ouvrage. Il ne faudroit pas inférer de là qu'il laissoit à ses tableaux quelques négligences , mais qu'il savoit éviter tout ce qui conduit à la sécheresse qui est la suite d'un fini trop recherché.

Les sculpteurs ouvrirent les yeux en voyant l'élégance & la morbidezze que ce grand peintre mettoit dans ses ouvrages , & de là naquit le style admirable & sublime que l'on reconnoît dans l'Apollon , le Laocoon , &c.

Jusqu'au règne d'Alexandre , les arts s'avancèrent de plus en plus vers la perfection ; mais après la mort de ce prince , quoique la peinture & la sculpture fussent toujours plus cultivées , elles ne firent plus de progrès dans les parties capitales. Le siècle de ce conqué-

rant peut être comparé à celui qui vit naître Michel-Ange & Raphaël, à ce siècle qui produisit ce qu'on a vu de plus beau depuis la renaissance de l'art. En effet, quoique, dans la suite, on soit parvenu à mieux traiter de certaines parties, on n'a cependant pu jusqu'à nos jours surpasser, ni même égaler ces grands hommes; & il est probable que l'histoire de l'art depuis son rétablissement sera à-peu-près celle de l'art dans l'antiquité.

On peut bien avouer que, depuis le règne de Philippe, jusqu'à la chute des républiques grecques, les arts ne cessèrent pas de s'enrichir par des découvertes nouvelles: mais elles ne portoient que sur les moindres parties de l'art, au lieu que, dans les beaux siècles, tous les progrès appartenoient aux parties les plus essentielles. Ce n'étoit point alors à imiter la légèreté, la finesse des cheveux, ou à représenter d'autres objets dont l'imitation est impossible à la sculpture, que les artistes s'étoient arrêtés; on conviendra même qu'ils n'exécutoient pas les draperies aussi bien que les modernes; c'étoit l'imitation des grandes parties de la nature qui faisoit l'objet de leur étude.

Encore après la chute des républiques grecques, il y eut de très grands statuaires qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grèce. On pourroit même ajouter que le goût moëlleux & délicat a été porté plus loin par ces Maîtres que par ceux des âges précédens: mais ils n'ont pas surpassé les artistes du siècle d'Alexandre; ils ne les ont même pas égalés, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé.

Les beaux arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome ; mais on ne sauroit établir dans quel temps ils ont fleuri , puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins. On pourroit conjecturer il est vrai , que les artistes latins ont eu la manie de greciser leurs noms , comme plusieurs artistes modernes italianisent le leur ; mais il est possible que les artistes de Rome n'aient jamais porté l'art à une assez haute perfection pour mériter d'être distingués.

Nous avons beaucoup de statues qu'on regarde comme des ouvrages des latins , & qui ne sont pas du moins dans le goût grec. Ce qui peut encore faire croire qu'elles n'ont pas été exécutées dans la Grèce , c'est qu'elles n'auroient pas mérité d'en être transportées. Dans la plupart de ces ouvrages , on distingue le caractère national , particulièrement dans les têtes & dans les bustes des gladiateurs & des soldats. D'ailleurs le style en est dur , comme on le voit par les bustes romains faits d'après nature , tels que ceux de César , d'Auguste , & des consuls qui les ont précédés. Les arts ne paroissent pas avoir eu beaucoup d'éclat à Rome avant le règne de Néron . mais on voit de beaux ouvrages faits du temps de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre faits du temps de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs. On y reconnoît leur goût , & dans leurs défauts même , les auteurs de ces ouvrages semblent nous retracer le style des anciens , tant par la simplicité des contours , que par l'accord des proportions & les beaux caractères de têtes.

Les Siciliens ont eu quelque chose du bon goût

des Grecs, & l'ont même assez long-temps conservé, sans être néanmoins parvenus au même degré de perfection: car ils furent moins corrects, plus roides, plus chargés, & n'ont pas su donner au marbre la même élégance ni la même morbidezze.

On peut reprocher une erreur aux antiquaires: c'est d'avoir voulu chercher la perfection dans des choses qui n'en sont susceptibles qu'à certains égards; par exemple, dans les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la haute perfection des formes, mais seulement celle du style. On n'a pu se proposer en effet que d'y rendre les choses les plus faciles, en évitant celles qui offroient trop de difficulté dans de si petites proportions, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque les qualités dont ce genre est susceptible, celles du style, dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui avoient apparemment mérité l'estime des anciens même, puisqu'ils en avoient fait multiplier les empreintes. On y reconnoît qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. On peut croire que l'art ne s'est dégradé que par le trop grand nombre des artistes, & que, devenu trop commun, il cessa d'inspirer la même estime. Lorsque la Grèce fut tombée sous la domination de Rome, dans le temps de la plus grande splendeur de cette république, temps où l'on ne considéroit que les gens de guerre, les artistes privés de l'espérance de s'attirer de la considération, tombèrent dans le découragement: dès lors il renoncèrent à l'étude de l'art, qui devint une sorte de métier, & qui fut enfin plongé dans un abandon total. Comme rien ne

peut demeurer à un degré fixe, l'art ne faisant plus de progrès déchu rapidement; s'il se releva quelque temps sous des princes qui l'aimoient, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion, l'abolition des images, l'invasion des barbares portèrent les derniers coups au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Les beautés & les règles de la proportion paroissent avoir été découvertes par les Grecs & par les Etrusques. Ils reconnurent deux forces dans les principales parties, l'une par laquelle elles agissent, l'autre par laquelle elles sont soutenues; la première exige de la sveltesse & de la légèreté, la seconde de la puissance & de la solidité. La découverte des proportions doit appartenir au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le temps de leur premier style; mais y ayant reconnu de la roideur & de la sécheresse, il en changèrent le contour en pinçant moins la partie étroite des articulations, ce qui donna plus de grandiosité à leurs ouvrages; mais ils devinrent plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore su trouver la ligne serpentine & ondoyante.

Ils commencèrent à faire un plus grand usage des lignes convexes, & par elles, ils donnerent encore un plus grand caractère à leurs figures. Ils ne les employèrent que pour les grandes parties. Les ouvrages qui paroissent appartenir à ce temps, semblent étranglés dans leurs inflexions. Ils combinoient les lignes convexes avec les lignes droites: les droites servoient pour les parties

saillantes, & les convexes pour les inflexions; c'est-à-dire qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide, & qu'à l'endroit où ils vouloient beaucoup sortir, ils allongeoient beaucoup la ligne droite.

Cette méthode tient de leur premier style. On le remarque dans le caractère de leurs têtes, où l'on ne voit qu'une seule ligne saillante depuis la naissance des cheveux jusqu'à la pointe du nés; & cette ligne est droite. Ils observèrent d'abaïsser les petites parties & de donner de l'élevation aux grandes: ils portèrent la plus grande attention sur les formes générales. On voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerva Médica du Palais Justiniani, & de leurs autres statues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec grand soin les parties principales en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, & depuis la naissance des cheveux jusqu'au bout du nés, il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nés, & ensuite un angle droit va se terminer à sa racine. La partie supérieure du nés est plate, les deux côtés le sont également, & les narines sont à peine marquées; parce qu'on ne vouloit pas interrompre la forme principale du nés, qui, vu de côté, offre un triangle & dont la surface est une forme plate.

Depuis la racine du nés jusqu'à la partie la plus avancée de la lèvre supérieure, ils formèrent un méplat à-peu-près égal en longueur à celui qui partoit du bout du nés & qui aboutissoit à sa racine. Ils tirèrent du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & répétèrent un méplat sur la partie éminente de la

lèvre inférieure. Ils tâchèrent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui forment la mâchoire inférieure. De cette manière, ils procédoient, forme par forme, de l'extrémité d'une partie à l'autre, en se faisant une loi d'en négliger les petits détails, & ce fut ainsi qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & qu'ils atteignirent au second degré de perfection qui caractérise le second style.

Dans leur troisième style, ils sentirent que, par leur méthode précédente, ils ne rendoient pas l'effet de la chair, & reconnurent que la belle nature offre une variété continuelle qu'ils n'avoient pas encore exprimée. Ils posèrent pour principe que rien ne doit être répété que la ligne convexe doit conduire à la ligne concave & à la droite, pour exprimer le mouvement & la diversité des contours; qu'aucune inflexion, ni aucune partie saillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ni le même caractère d'un côté que de l'autre, & qu'enfin il faut mettre la plus grande variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Ils ne pouvoient tomber dans l'erreur en suivant cette nouvelle méthode, parce qu'ils l'appuyoient toujours sur les bons principes des styles précédens. Dans le premier, ils s'étoient garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second, en évitant tous les petits détails, il s'étoient assurés du vrai caractère des grandes formes: tout ce qui leur restoit, dans le troisième, étoit de chercher le complément de l'art; ils consisté

dans ce mouvement & cette variété d'où les choses représentées reçoivent la vie.

PARADOXE de Mengs sur les ouvrages qui nous restent de l'antiquité.

Lorsque je considère, dit Mengs, les productions des anciens dont on a le plus loué la perfection, je ne les trouve pas toutes également dignes des louanges qui ont été prodiguées aux grands artistes de l'antiquité par tant d'hommes illustres; ce qui me fait douter que nous possédions les ouvrages originaux des plus célèbres artistes de la Grèce. Je m'en rapporte plutôt, sur cet article, à la vérité de l'histoire, qu'au témoignage des productions qui sont parvenues jusqu'à nous, & lorsque quelques unes d'entre elles 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.

En effet, il n'est pas probable qu'on ait laissé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans le temps qu'on en a enlevé le plus grand nombre des statues. Tous les noms que nous lisons sur les marbres antiques sont inconnus dans l'histoire; plusieurs ont été falsifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tels que celui de Glycon. Phedre nous apprend que, de son temps, on mettoit déjà des noms pseudonymes sur les statues, & tel est peut-être celui de Lyippe que porte l'Hercule du Palais Pitti.

Vous me direz, sans doute: quels devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoissons

pas assez les ouvrages des Grecs pour en parler dignement : & il me semble , à 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 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 trouver dans les ouvrages les plus sublimes , parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople , & que les statues qui y restoiént encore du temps 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 qu'elles se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés , & devoient être par conséquent 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 Borghese , d'Agafias : 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 Glycon , que l'on voit sur l'Hercule Farnese , fait soupçonner 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 Phedre, les anciens ont donné de faux noms. Si l'Hercule Farnesé étoit véritablement un ouvrage de Glycon, celui qui l'a copié pour faire celui du Palais Pitti y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux passer pour l'original. Ajoutons à cela que ni Fulvius Ursinus, ni Flaminius Vacca qui ont parlé de l'Hercule Farnesé, 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 sculptés les caractères de ces inscriptions n'est certainement par celle donc se servoient les Grecs du bon temps de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles statues antiques qui nous restent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvédère ? la regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortalisé leurs auteurs ? Si sa beauté 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 des plus beaux siècles de la Grèce, je pourrois objecter que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes du temps de Pline, de sorte qu'il est probable que cette statue fut faite sous le règne 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 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 connût. 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'Agéfander comme d'un excellent sculpteur; & comme il est vraisemblable que le groupe de Laocoon n'est pas le seul ouvrage qu'il ait 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, a 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 quel qu'autre moyen de polir, ce qui se voit sur-tout dans les chairs : manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, entre lesquels il faut compter la Vénus de Médicis.

Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art que lorsqu'on 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, ne fait au contraire que l'augmenter.

Ce style ne peut pas s'être introduit du temps des meilleurs artistes; car il faut, avant tout, commencer stérilement par ce qui est le plus indispensable, pour s'élever ensuite, à mesure qu'on acquiert de plus grandes lumières, à exprimer les parties les plus essentielles des choses, & atteindre enfin au beau & à l'utile réunis, qui constituent la perfection, ou en d'autres termes, l'égalité bonté, l'égalité régularité de toutes les parties. Mais ensuite, il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir ensemble l'imitation parfaite de la nature, & le choix le plus délicat & le mieux raisonné, on se forma des règles de pratique qui composent le style agréable, qui tient plus à la perfection de l'art, tandis que le style précédent tenoit plus à l'idée parfaite de la vérité. C'est à ce style agréable que me semblent appartenir les ouvrages travaillés avec le seul ciseau.

Ce qui me porte encore à croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artistes du plus bel âge de la Grèce, c'est que dans le temps

où l'on s'étudia le plus à contrefaire ces artistes, c'est à-dire, sous le règne d'Adrien, on opéra d'une manière bien différente, & l'on affecta une exécution très-finie & fort recherchée: c'est ce que l'on voit à l'Hercule du Palais Pitti; l'auteur de cette copie a tâché d'imiter la manœuvre de l'ancien artiste qui avoit produit l'original, afin de pouvoir faire passer sa copie pour une production de ce célèbre statuaire. Il est bien plus facile d'imiter le style que les raisons & le talent des grands maîtres.

Comme nous ne possédons, du moins ainsi que je le pense, aucun monument que nous puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage des artistes les plus célèbres du bel âge, je me flate 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 réunies dans les monumens qui nous restent. Je dirai, par exemple, que si l'Apollon du Belvédère avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit encore d'une bien plus grande beauté, & elle en auroit encore davantage, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon seroit plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on admire dans d'autres ouvrages.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages qui nous restent des anciens, me les rendent au contraire plus précieux, parce que je

remonte de ceux que nous possédons à ceux que nous avons perdus. J'ajouterai qu'il y a encore tant de science & tant de talent même dans les ouvrages faits par les esclaves & les affranchis qui exercèrent les arts à Rome, quoiqu'ils fussent privés des honneurs & des récompenses qui ont porté les arts à un si haut degré de perfection dans la Grèce, qu'on y remarque toujours, jusqu'à l'époque de l'entière décadence, 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.

Il régné une grande inégalité entre les figures qui composent le groupe de Niobé : on peut même, dans plusieurs, remarquer des incorrections, & un grand nombre d'autres statues antiques leur sont bien supérieures en beauté. On voit au Vatican une Vénus assez médiocre, & d'un style qui approche du lourd, mais dont la tête est fort belle & ne le cède pas même à celle de la Niobé. Cependant cette tête est bien celle de cette statue de Vénus, & n'en a jamais été séparée. Cette statue est certainement la copie d'une autre bien meilleure. Dans le palais du roi d'Espagne, à Madrid, on conserve une tête parfaitement ressemblante à celle de la Vénus du Vatican, mais infiniment plus belle, en sorte 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 d'après lesquelles on les a copiées, & qui étoient bien plus parfaites encore. En effet, je ne regarde point ce groupe comme la production de très-grands artistes, mais comme 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 ont été en partie restaurées dans le temps du Bas-Empire, & que, dans la suite, les modernes les ont enfin dégradées totalement, en voulant les réparer par de mal-adroites restaurations.

Quant à la manière dure & angulaire dont sont faits les sourcils & les cheveux, je ne crois pas qu'on doive l'attribuer à un style particulier du maître ou de l'âge où il travailloit; mais plutôt à l'intention d'imprimer un caractère de tristesse & de sévérité à la figure; car si cela avoit tenu au style, on retrouveroit ce même style dans la bouche & dans les autres parties qui sont susceptibles d'une forme angulaire. On peut se convaincre que tel étoit le véritable motif des artistes, par les têtes de Jupiter qui nous restent des anciens, & qui ont toutes les sourcils angulaires & fortement indiqués; caractère que l'on ne retrouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus, & d'Apollon, divinités à qui les anciens attribuoient une chevelure blonde.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

Seconde partie.

La première partie de cette histoire, a été principalement spéculative, & nous y avons le plus souvent pris pour guide le savant Winckelmann dont les spéculations sont toujours d'un homme de beaucoup d'esprit & d'une sagacité peu commune, & quelquefois

d'un homme de génie. La seconde partie fera positive: Elle sera fondée sur les recherches que nous avons faites dans les écrits des auteurs de l'antiquité qui ont parlé de l'art & des artistes.

Pausanias qui, du temps des Antonins, au second siècle de notre ère, voyagea dans toute la Grèce, est de tous les anciens écrivains celui qui nous donne le plus de lumières sur l'histoire de l'art dans cette contrée qu'on peut regarder, à cet égard, comme l'institutrice de toutes les autres contrées de l'Europe. Si elle-même reçut les leçons de quelques autres peuples, tels que les Egyptiens & les Phéniciens, ces leçons étoient imparfaites: ce n'étoient que des élémens dont elle se servit pour opérer une véritable création.

Les Grecs peuvent être regardés comme un peuple récent, en comparaison des peuples très-anciennement policés, tels que ceux des grands empires de l'Asie; tels que ceux de la Phénicie & de l'Egypte: mais ils ont mérité d'autant plus de gloire, que venus fort tard, ils ont promptement surpassé tous ceux qui les avoient précédés, & qu'ils n'ont été surpassés ni même égalés par aucun de ceux qui les ont suivis, quoiqu'ils leur aient laissé les plus beaux modèles.

Quand on ne sauroit pas, par des témoignages multipliés, qu'entre les anciens peuples, les Grecs doivent être regardés comme un peuple nouveau, on en trouveroit la preuve dans Pausanias. On voyoit encore de son temps, dans la Grèce, non-seulement des monumens de l'art naissant, mais des monumens antérieurs à la naissance de l'art: tandis que dix mille siècles ne suffisoient pas pour remonter à l'origine
de

de l'art chez les Égyptiens. J'accorderai volontiers que cette chronologie égyptienne est fautive ; mais on peut réduire la durée qu'elle suppose, sans perdre l'idée d'une très-haute antiquité.

Nous avons vu qu'il fut un temps, dans la Grèce, où deux poteaux réunis par une traverse, figuroient Castor & Pollux, ces deux frères célèbres par leur amitié. Comme on a des preuves que l'art d'imiter au moins grossièrement la figure humaine en sculpture étoit pratiqué dans la Grèce long-temps avant la guerre de Troie, il faut donc croire que ces célèbres jumeaux qui passent pour fils de Lédæ & frères d'Hélène, étoient revérés des Grecs long-temps avant l'époque à laquelle cette opinion mythologique place leur naissance. On fait que la mythologie grecque offre de très-grandes variétés, & est différente à beaucoup d'égards dans les différens poètes & les différens mythologues. Si l'on veut cependant conserver la mythologie commune, & regarder Castor & Pollux, comme des frères d'Hélène, & par conséquent à-peu-près contemporains du siège de Troie, on pourra dire que, dans certains endroits de la Grèce, l'art n'étoit pas encore connu, tandis qu'il étoit déjà pratiqué dans d'autres. On pourra dire encore que, même après que l'art fut connu, on continua de suivre quelquefois l'usage ancien, & d'indiquer seulement les objets de la vénération, au lieu de les représenter.

Du temps de Pausanias, on voyoit encore quelques-uns des premiers monumens du culte des Grecs. Les Athéniens conservoient dans leur gymnase, près des portes nymphades, une pierre de forme pyramidale, & d'une médiocre hauteur, qu'on appelloit Apollon Cari-

nus. Le peuple qu'enorgueillirent dans la suite les travaux des Phidias & des Praxitèles, n'avoit pas encore, lorsqu'il se contentoit de semblables monumens, l'industrie naissante qu'offrent des peuplades sauvages. A Corinthe, ville que rendirent célèbre la beauté de ses ouvrages en bronze, & l'art qui donnoit à cette matière tant de prix, on voyoit Jupiter Mili-chius, figuré par une pyramide, & Diane protectrice de la patrie, offerte à la dévotion de ses adorateurs sous la forme d'une colonne. Enfin les Thespiens rendoient surtout à l'Amour un culte religieux: & l'aimable Dieu qui recevoit leur hommage étoit représenté par une pierre informe. Praxitèle, Lyssippe, leur firent chacun une statue du fils de Vénus; mais ces chefs-d'œuvre de l'art n'obtinent jamais toute la vénération qu'on avoit pris l'habitude d'accorder à l'antique caillou.

Le culte rendu à des poteaux, à des pierres, à des pyramides, à des colonnes devoit remonter à des siècles bien reculés, puisqu'e, suivant une tradition qui avoit passé de bouche en bouche jusqu'aux contemporains de Pausanias, les Grecs avoient connu des ouvrages de sculpture près de seize siècles avant notre ère. On voyoit à Athènes un Hermès de bois, apporté, disoit-on, par Cécrops qui, 1581 ans avant l'ère vulgaire, vint d'Egypte dans l'Attique, & y amena une colonie qu'il avoit rassemblée à Saïs.

A-peu-près 70 ans plus tard, Danaüs suivit l'exemple de Cécrops, & abandonna l'Egypte pour la Grèce. Il y fonda un temple en l'honneur d'Apollon, & y fit ériger en bois la statue du dieu; toutes les statues qu'on pouvoit rapporter à une très-haute antiquité

n'étoient que de bois. C'étoit cette matière, au rapport de Pausanias, qu'employoient, pour les ouvrages de sculpture, les Egyptiens qui accompagnoient Cecrops & Danaüs, quoique dans leur pays ils pratiquassent déjà depuis long-temps l'art de travailler les pierres les plus dures & de fondre les métaux. Peut-être lorsqu'ils abordèrent dans la Grèce, n'y connoissoit-on encore aucune carrière de marbre ; peut-être aussi les compagnons de ces deux chefs étoient-ils de trop mauvais artistes pour travailler des matières qui résistent à la main de l'ouvrier. On peut même conjecturer qu'ils n'avoient jamais cultivé les arts dans leur pays, & que les ouvrages qu'ils firent dans la Grèce, n'étoient que des imitations sauvages de ce qu'ils avoient vu dans l'Egypte.

Dans la même ville, Hypermnestre avoit dédié une statue de Vénus qu'on voyoit encore du temps de Pausanias. Il est triste que ce voyageur n'ait pas décrit avec plus de détail & plus de connoissance, les premiers essais & les chefs d'œuvre de l'art qu'il a vus en si grand nombre. Il satisfait la curiosité des savans qui se contentent de ce qu'il veut bien leur apprendre : mais les artistes ne trouvent pas ce qu'ils cherchent dans ses écrits. La statue de Vénus tenoit en main une victoire. Hypermnestre fit cette offrande, parce qu'accusée par son père Danaüs de n'avoir pas, à l'exemple de ses sœurs, tué Lyncée son époux, elle gagna sa cause au jugement des Argiens.

A Hermione, dans le bois sacré qui s'étend du mont Pontin à la mer, on voyoit, près du rivage, une autre statue de Vénus qu'on disoit avoir été dédiée par les filles de ce même Danaüs. Pausanias, en parlant de cette statue, se contredit lui-même ; car il dit qu'elle

étoit de marbre, & il assure ailleurs que les ouvrages faits par les Egyptiens qui vinrent en Grèce dans les temps anciens, & même toutes les anciennes statues, n'étoient que de bois. Il est vraisemblable qu'il avoit raison alors, & qu'il s'est trompé quand il a regardé une statue en marbre comme une offrande des filles de Danaüs. On peut conjecturer que cette statue plus récente, avoit été faite pour remplacer l'ancienne offrande que le temps ou quelque accident avoit détruite.

On doit rapporter encore à des temps voisins de Danaüs, des statues faites par des artistes égyptiens, & qu'on voyoit à Messène dans le gymnase.

La Phénicie peut disputer à l'Egypte la gloire d'avoir donné des instituteurs à la Grèce & d'avoir contribué à la policer. A-peu-près en même temps que Danaüs y venoit d'Egypte, Cadmus y aborda de Tyr, & y bâtit la ville de Thèbes, en mémoire de la Thèbes d'Egypte dont on prétend qu'il étoit originaire. On voyoit dans la ville qu'il avoit fondée une statue qu'on assuroit qu'il avoit dédiée lui-même. On y voyoit aussi trois statues de Vénus que l'on disoit faites du bois des vaisseaux qui avoient amené Cadmus. On ajoutoit qu'elles avoient été dédiées par Harmonie, sa fille.

Mais si la Grèce reçut quelques colonies de l'Egypte & de la Phénicie, des savans, tels que Frere, & M. Heyne, croient que des peuples venus du Nord contribuèrent le plus à sa population. On peut donc rapporter à des temps encore plus anciens que ceux des émigrations de Cecrops, de Danaüs, de Cadmus, les ouvrages de l'art qu'on attribuoit aux Pélasges ;

c'est le nom que reçurent ces émigrans septentrionaux. On regardoit comme le travail des Pélasges, une statue d'Orphée, sculptée en bois, dans un temple de Cérès Eleusine, bâti en Laconie, non loin des sommités du Taygete. Si les Pélasges qui d'abord s'établirent dans la Thessalie, d'où ils se répandirent dans le reste de la Grèce, étoient des Thraces, comme on a lieu de le penser, ils devoient rendre un culte à Orphée, ce poète religieux de la Thrace, qui y établit le culte divin, fut l'auteur de la plus ancienne théogonie, l'inventeur des mystères, & celui des cérémonies magiques qui furent toujours & sont encore aujourd'hui pratiquées dans la Thessalie plus que dans aucun autre endroit de la Grèce.

(1) Athènes qui devoit produire un jour de si grands artistes, & acquérir par eux tant de gloire, vit naître dans son sein, treize siècles & demi avant notre ère, le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé. C'est DEDAÏE, petit fils d'Erechtée, roi d'Athènes. On fait que le mot Dédale, *Dædala*, désignoit autrefois, dans la langue grecque, tous les ouvrages faits avec art, en sorte qu'on est incertain si Dédale donna son nom à l'art, ou si ce fut de l'art qu'il reçut son nom. Dédale ayant tué le fils de sa sœur, se réfugia auprès de Minos II, roi de Crète, & fit un grand nombre d'ouvrages de sculpture pour ce monarque & pour ses filles. On prétend que, le premier, il détacha les membres des figures, & leur ouvrit les yeux. Il se distinguoit également dans l'architecture & dans la mécanique. Le même feu qui le rendit le premier artiste de son temps, lui

donnoit aussi une grande violence de caractère. Il avoit fui sa patrie pour s'être souillé du sang de son neveu : il commit encore un crime capital dans les États du Souverain qui lui donnoit un asyle, & fut renfermé dans une étroite prison avec son fils. Il parvint cependant à prendre la fuite, & se retira à Inychus, ville de Sicile, auprès de Caucalus, & occasionna une guerre entre les Siciliens & Minos qui le réclamoit. Ses ouvrages rendirent son nom célèbre dans la Sicile & dans une grande partie de l'Italie, & l'on peut croire que les Siciliens & les Etrusques furent les élèves de cet artiste célèbre. On voyoit encore, ou l'on se rappelloit du temps de Pausanias, plusieurs de ses ouvrages, ou du moins des ouvrages qui lui étoient attribués : à Athènes, un siège ou espèce de trône ; à Corinthe, près du temple de Pallas Chalinitis, un Hercule nud, en bois ; une statue aussi de bois, dans le temple d'Hercule à Thèbes : la statue de Trophonius à Lébadée. On possédoit de cet artiste la Britomartis à Olynte, ville de Crète, & une Minerve à Cnosse. Cette ville conservoit de Dédale un morceau fameux par les vers d'Homère qui l'avoit célébré : c'étoit un chœur de danse qu'il avoit fait pour Ariadne. Pausanias dit que cet ouvrage étoit en marbre : ce qui doit faire présumer que ce n'étoit pas un original de Dédale, mais une copie, ou plutôt une composition du même sujet, par laquelle on avoit remplacé l'original détruit par le temps.

Les arts ont été florissans à Géla, ville de Sicile, & un savant italien a prétendu qu'ils y étoient nés dans des temps antérieurs à ceux où ils furent connus dans la Grèce : mais quand on lit dans Pausanias que

des ouvrages de Dédale avoient été transportés d'Omphæ dans cette ville, on voit qu'il faut attribuer à ces ouvrages, le goût que les habitans ont pris pour les arts, dont ils leur ont offert les premiers modèles, qu'ils ont ensuite perfectionnés. Il ne faut qu'ouvrir la carrière à des peuples ingénieux, pour qu'ils la franchissent d'un pas assuré.

Il est inutile d'avertir que les ouvrages du premier artiste qui ait détaché les bras & les jambes des figures, & qui leur ait ouvert les yeux, ne devoient pas être des chefs-d'œuvre: mais Pausanias observe que tout grossiers qu'ils étoient, on y remarquoit quelque chose de divin. On y voyoit ce qu'auroit pu faire l'artiste, s'il étoit venu dans des siècles, où il eût pu profiter des découvertes & des progrès de ses prédécesseurs.

(2) SMILIS d'Egine fut contemporain de Dédale, mais il ne parvint pas à la même célébrité: on n'est pas obligé d'en conclure qu'il lui fût inférieur en talent. Les voyages & les aventures de Dédale, l'occasion qu'il eut de laisser de ses ouvrages dans un grand nombre de contrées différentes, durent contribuer à étendre sa réputation. Pausanias vit à Samos, dans un temple antique consacré à Junon, la statue de cette déesse de la main de Smilis.

Depuis Dédale & Smilis, il s'écoula un grand nombre de siècles pendant lesquels les noms d'aucun artiste n'ont été conservés: mais si les noms des ouvriers se sont perdus, on a perpétué le souvenir d'un assez grand nombre d'ouvrages qui prouvent que l'art ne

cessa pas d'être cultivé, sans faire cependant de progrès remarquables.

Le plus ancien de ces ouvrages seroit une statue qu'on regardoit comme une offrande des Argonautes. Mais comme cette statue étoit en bronze, & qu'il est très-probable que l'art de couler en bronze les ouvrages de sculpture n'étoit pas encore connu des Grecs, au temps des Argonautes, on a lieu de penser que cette statue étoit d'un âge bien postérieur. On pourroit croire, tout au plus, qu'elle avoit remplacé celle qui avoit été dédiée par les Argonautes.

Sur le chemin d'Argos à Mantinée, on voyoit un temple qui avoit une porte au levant & l'autre au couchant. Du côté du levant étoit une statue en bois de Vénus, & du côté du couchant, celle de Mars. On croyoit que c'étoit des offrandes de Polynice & des Argiens, dont ces divinités avoient embrassé la cause; ce qui, suivant les marbres de Paros, seroit remonter l'âge de ces statues à 1251 ans avant notre ère.

Je n'ai point parlé d'un lion de marbre qu'on prétendoit avoir été dédié par Hercule après sa victoire sur Erginus roi d'Orchomène: on ne travailloit pas le marbre du temps d'Hercule.

On voyoit dans la Laconie la statue de la Pudeur, qu'on croyoit avoir été dédiée par Icare, père de Pénélope. Icare ayant donné sa fille en mariage à Ulysse, lui demanda si elle vouloit suivre son époux, ou retourner avec son père à Lacédémone. Pénélope, pour toute réponse, se couvrit le visage de son voile, témoignant par sa honte & son silence qu'elle vouloit

rester auprès de son époux. Ce fut cet acte de pudeur qu'Icare consacra par une statue.

Une statue bien remarquable étoit celle que l'on voyoit à Corinthe dans le temple de Pallas. Elle étoit de bois, comme tous les morceaux qui remontoient à des siècles reculés; on peut croire qu'elle n'étoit pas distinguée par la beauté du travail; ce qui mérite l'attention des curieux de l'antiquité, c'est la manière dont l'artiste avoit exprimé que Jupiter domine sur la terre, dans le ciel & sur la mer, & que rien de ce qui s'y passe ne lui peut être caché. Il avoit donné à ce Dieu trois yeux, dont l'un étoit placé au milieu du front. On croyoit que cette statue avoit été placée à Troie dans le vestibule du Palais de Priam & que ce fut aux pieds de ce simulacre que ce prince se réfugia lors de la prise d'Ilion. On ajoutoit que dans le partage du butin, elle étoit échue à Sthénéus, fils de Capanée. Troie fut prise suivant les marbres d'Arondel 1209 ans avant notre ère, & en admettant la tradition rapportée par Pausanias, la statue pouvoit remonter à une époque bien plus reculée, puisqu'elle pouvoit avoir été consacrée par les ancêtres de Priam.

Une autre statue étrangère fut apportée vers le même temps dans la Grèce; c'étoit cette fameuse statue de Diane devant laquelle on avoit sacrifié des étrangers en Tauride. On croyoit que c'étoit la même qu'on voyoit encore du temps de Pausanias, à Athènes, dans le bourg nommé Brauron: elle n'étoit que de bois.

(3) **EPÉUS**, cet artiste qui suivit les Grecs au siège

de Troie, & qui fit le fameux cheval de bois qui leur procura la conquête de cette ville, étoit un sculpteur. On croit que le cheval de bois n'étoit autre chose que la machine nommée dans la suite béliet, & qu'Épée termina par une tête de cheval. Une statue de bois représentant Mercure, qu'on voyoit à Corinthe, passoit pour un ouvrage de cet artiste.

La ville de Trézene renfermoit un temple dédié à Hippolyte : la statue du jeune héros étoit de bois & avoit le caractère de la haute antiquité. On croyoit que la statue & le temple avoient été faits par ordre de Diomède. On regardoit aussi comme une offrande de Diomède, une statue de Pallas, placée dans un temple de cette Déesse, à Mothone, dans la Messénie. Enfin un autre monument que l'on rapportoit encore aux premiers temps qui suivirent la prise de Troie, étoit une statue de Neptune à Phénée dans l'Arcadie : les habitans prétendoient qu'elle avoit été dédiée par Ulysse. Mais elle étoit de bronze, & Pausanias rapporte à des temps postérieurs l'invention de jeter en fonte les statues.

Les ouvrages dont nous venons de parler, faits vers le temps du siège de Troie, remontent au douzième siècle avant notre ère. Sans doute la plupart de ces ouvrages étoient supposés : peut-être même aucun de ceux que vit Pausanias n'appartenoit-il au siècle auquel on le rapportoit; nous pouvons conjecturer que c'étoient des morceaux plus récents par lesquels on avoit remplacé les originaux antiques : mais la tradition qui s'étoit conservée jusqu'à lui, suffit pour nous obliger d'admettre que les arts étoient cultivés dans la Grèce long-temps avant le siège de Troie. La statue de

Diané en Aulide, le fameux Palladium de Troie prouvent qu'ils étoient même cultivés chez des peuples que les Grecs appelloient barbares.

On ne trouve, dans la période des cinq siècles qui suivirent immédiatement le siège de Troie, les noms d'aucun artiste: ce qui ne doit pas nous faire supposer que, pendant cette longue durée de temps, les arts soient restés endormis. Les écrivains qui se sont succédés depuis Homère & Hésiode, jusqu'à Sappho sont entièrement perdus. Théognis qui vivoit dans le sixième siècle avant notre ère n'est connu lui-même que par des fragmens. Si quelques-uns de ces écrivains ont parlé des artistes leurs contemporains, ces noms se sont perdus avec leurs ouvrages: & comme les auteurs dont il nous reste des écrits complets écrivoient dans des siècles où les arts étoient perfectionnés, ils ont été peu curieux de recueillir les noms des artistes qui n'avoient cultivé que des arts imparfaits. Entre les ouvrages anciens dont parle Pausanias, & dont il ne nomme pas les auteurs, il en est peut-être qui appartiennent à ces siècles sur lesquels il ne nous reste aucune lumière. Nous sommes obligés de franchir d'un seul pas cette grande lacune, & de passer au septième siècle avant notre ère.

(4) RHÆCUS, paroît être le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé depuis le siège de Troie. Il peut même être fort antérieur au septième siècle avant l'ère vulgaire: car Pline dit qu'il florissoit long-temps avant que les Bacchiades fussent chassés de Corinthe, & l'expulsion de cette famille se rapporte à l'an 663 avant notre ère. Cet artiste étoit

de Samos. Il fut le premier, suivant Pausanias, qui fonda l'airain & en fit des statues. Pline ajoute qu'il inventa l'art de modeler, & cette assertion ne manque pas de vraisemblance. Tant qu'on ne fit que des figures imparfaites en bois, ou même en pierre, on put à la rigueur se passer de modèle, & travailler du premier coup la matière qui devoit produire la statue. Mais le premier qui jeta une figure en font e fut obligé de commencer par faire un modèle, d'après lequel il construisit son moule.

Du temps de Pausanias, on voyoit, au temple d'Ephèse, une figure de femme qu'on croyoit être de Rhœcus, & qu'on appelloit la nuit. Ce statuaire étoit en même temps architecte; il avoit fait à Samos le temple le plus vaste que l'on connût dans la Grèce au temps d'Hérodote.

(5) THÉODORE & TÉLÉCLÈS, fils de Rhœcus, marchèrent sur les traces de leur père, & pour se perfectionner, ils passèrent quelque temps en Egypte, & y exercèrent leur art: c'est un fait rendu authentique, suivant Diodore de Sicile, par le témoignage des prêtres égyptiens qui le trouvoient dans leurs registres. Les deux frères firent à Samos, pour le temple d'Apollon Pythien, la statue du Dieu, & ils suivirent, dans cet ouvrage, une pratique familière aux statuaires de l'Egypte; c'est-à-dire qu'après avoir pris leurs proportions Téléclès fit la moitié de la figure à Samos, & Théodore l'autre moitié à Ephèse. Ce procédé nous montre quel étoit l'état de l'art en Egypte, car il seroit impossible de l'employer dans une figure qui auroit du mouvement; mais on sent qu'il pouvoit réussir dans des figures droites, roides, dont les bras

étoient collés sur les flancs & les jambes rapprochées l'une de l'autre. C'étoit à produire de semblables statues que se réduisoit l'art des Egyptiens, & celui des Grecs n'étoit pas plus avancé au temps des fils de Rhæcus. Il semble que les statuaires d'Egypte se soient moins proposé pour modèle la nature vivante & agissante, que l'attitude des momies.

Je ne crois pas qu'on doive confondre avec Théodore fils de Rhæcus, le Théodore dont parle Pline, & qui étoit aussi de Samos. Il le nomme dans un endroit où il ne paroît pas faire mention d'artistes qui remontent à une haute antiquité. Il dit que Théodore fit lui-même son portrait en bronze, que la ressemblance étoit parfaite, & qu'on admiroit dans cet ouvrage la délicatesse du travail. Je doute que l'ancien Théodore eût assez de précision pour faire un portrait fort ressemblant, & d'ailleurs la délicatesse du travail ne semble pas être le caractère d'une antiquité fort reculée. Cette statue avoit une lime dans la main droite; & de trois doigts de la gauche, elle tenoit un quadrige si petit qu'une mouche couvroit de son aîle le char & le cocher. Pline ajoute que l'auteur de cet ouvrage étoit le même qui avoit fait le labyrinthe de Samos: cette circonstance pourroit faire croire que c'est le Théodore fils de Rhæcus: car ce labyrinthe devoit être un édifice très-ancien. Mais ne pourroit-on pas conjecturer que Pline, trompé par le nom, a fait un seul artiste de deux hommes qui ont vécu dans des temps fort éloignés l'un de l'autre? C'est une faute dans laquelle il paroît être tombé plus d'une fois.

L'ancien Théodore étoit en même temps statuaire

& architecte, s'il est vrai qu'il ait fait à Samos un labyrinthe. Il étoit aussi orfèvre & graveur en pierres fines. C'étoit lui qui avoit gravé cette fameuse fardonyx que Polycrate, tyran de Samos, jeta dans la mer, & qu'il retrouva dans un poisson dont un pêcheur lui fit présent. On regardoit aussi comme son ouvrage une grande patere d'argent dont Crœsus avoit fait présent au temple de Delphes.

(6) **DIBUTADE.** Nous le plaçons ici comme un artiste fort ancien, sans avoir d'ailleurs aucun moyen de fixer le temps où il vécut. Il étoit modelleur, & Pline raconte comment il imagina de faire des portraits en terre cuite. Sa fille amoureuse d'un jeune homme qui alloit partir pour un long voyage, s'avisa, pour charmer les tourmens de l'absence, de tracer sur la muraille l'ombre de son amant. Dibutade admirant la ressemblance de ce trait, y appliqua de l'argile qu'il fit cuire avec ses autres ouvrages. On affuroit que ce morceau avoit été conservé à Corinthe, dans le Nymphœum, jusqu'à la destruction de cette ville par Mummius. Dibutade travailloit à Corinthe, mais il étoit né à Sicyone.

(7) **EUCHIR** de Corinthe vivoit dans la trente-neuvième Olympiade, 663 ans avant notre ère, puisque cette année, il accompagna en Etrurie, Démaratus, père de Tarquin l'ancien. Pline, qui nous apprend cette circonstance, ajoute qu'il étoit modelleur & que ce fut lui qui apporta l'art de modeler en Italie. Si ce fait étoit vrai, on n'avoit pas, avant l'arrivée d'Euchir, su faire des statues de bronze dans

cette contrée. Le même écrivain lui accorde ailleurs le mérite d'avoir réussi à représenter des athlètes, des hommes armés, des chasseurs. Il seroit singulier qu'un artiste, qui vivoit long-temps avant la perfection de l'art, eût représenté avec un succès remarquable des figures qui exigent du mouvement. Cela est bien éloigné des figures roides que faisoient Théodore & Télécès qui devoient être à-peu-près contemporains d'Euclidès. Mais je crois certain qu'il y a eu plusieurs statuaires de ce nom, & que l'ancien Euclidès dont parle Plin dans un endroit, n'est pas le même dont il célèbre dans un autre, les succès pour les figures de mouvement. C'étoit de l'ancien Euclidès, ou peut-être encore d'un autre Euclidès différent des deux que nous venons de distinguer, que parloit Aristote, qu'il regardoit comme un cousin de Dédale, & à qui il attribuoit l'invention de la peinture dans la Grèce.

L'Euclidès qui réussissoit à faire des athlètes pouvoit être le même qui étoit né à Athènes, suivant Pausanias. & qui avoit fait pour les Phénéates, en Arcadie, une statue en marbre de Mercure. Il étoit différent d'un Euclidès de Corinthe, dont parle le même auteur, & qui fut maître de Cléarque de Rhégium.

L'Euclidès qui vint en Italie avec Démaratus étoit accompagné d'Eugrammus, son compatriote, & modéleur comme lui.

(8) MALAS, de l'île de Chio, ne peut-être placé à une époque plus reculée que la fin du septième siècle avant notre ère, puisque ses arrière-petits-fils vivoient dans la soixantième olympiade, 540 ans avant J. C.

On ne connoît de lui que son nom, & l'on ne fait rien de plus sur *Micciade*, son fils, mais on voyoit des statues d'*Antherme*, son petit-fils, à Délos & dans l'île de Lesbos. Pline observe que tous ces artistes étoient plus anciens que *Dipœnus* & *Scyllis*. *Antherme* eut pour fils *Bupalus* & *Athenis* dont nous parlerons bientôt.

(9) **DÉDALE** de Sicyone, est mis au nombre des artistes d'une haute antiquité. Il est aisé de marquer à peu-près son âge, si c'est à ce Dédale que Pausanias donne pour fils *Dipœnus* & *Scyllis* qui vivoient dans la cinquantième olympiade, 580 ans avant notre ère, suivant Pline. En le supposant âgé de trente ans plus que ses fils, il auroit fleuri 610 ans avant J. C.

(10) **DIPÆNUS**, & **SCYLLIS** son frère étoient de Crète. Ils fleurirent avant le règne de Cyrus sur les Perses vers la cinquantième olympiade. Les uns croyoient qu'ils étoient élèves de Dédale & les autres qu'ils étoient ses fils. Mais de quel Dédale vouloient-ils parler? Etoit-ce celui de Sicyone? Ce Dédale fit-il un long séjour en Crète? N'est-il pas plus vraisemblable que les anciens, qui faisoient souvent peu d'attention à la chronologie, sachant que *Dipœnus* & *Sycillis* étoient de Crète, & qu'ils étoient statuaires, les auront regardés comme des élèves ou des fils du célèbre statuaire Dédale d'Athènes. Ce qui me confirmeroit dans cette conjecture, c'est que Pausanias ne spécifie point le Dédale dont il parle, que par conséquent on peut croire qu'il entendoit le plus célèbre des
Dédale,

Dédales, celui dont tout le monde connoissoit le voyage & les aventures en Crète.

Pline dit que les deux frères vinrent à Sicyone, attirés par la réputation qu'avoit cette ville pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux: auroit-il donné ce motif de leur voyage, s'il avoit cru qu'ils étoient nés d'un artiste Sicyonien? N'auroit-il pas dit plutôt qu'ils avoient quitté la Crète pour revenir dans la patrie de leur père? Ils firent à Sicyone les statues d'Apollon, de Diane, d'Hercule, de Minerve. Les villes d'Ambracie, d'Argos, de Cléone furent remplies de leurs ouvrages, la plupart faits en marbre de Paros. Ils firent cependant en ébène plusieurs statues à Argos: telles étoient dans le temple de Castor & de Pollux, celles de ces fils de Jupiter, d'Hilaire & de Phébé leurs épouses, d'Anaxis & de Mnafinoüs leurs enfans: les chevaux étoient eux-mêmes d'ébène, excepté quelques foibles parties qui étoient d'ivoire. Ce mélange est remarquable, parce qu'il tient à un amour pour la bigarrure qu'on a pu trop souvent reprocher aux Grecs dans les arts, & qui ne s'accorde pas avec la justesse & la pureté générale de leur goût.

Les deux frères furent les maîtres d'une grande école, & cet honneur est un témoignage de la célébrité dont ils jouissoient. C'est la renommée des artistes qui attire un grand nombre d'élèves dans leurs ateliers.

(II) TECTEUS ET ANGELION, sortis de l'école de Dipœnus & Scyllis, furent sans doute très-estimés puisqu'on les chargea de faire, dans le temple de Délos, les statues d'Apollon & de Diane. On ne

choisit pas des artistes obscurs pour décorer des temples renommés.

(12) LÉARQUE de Rhégium, sorti de la même école, avoit fait la plus ancienne statue d'airain que l'on connût du temps de Pausanias. Elle représentoit Jupiter. Cet ouvrage étoit de plusieurs pièces réunies par des cloux. Nous ne faisons que transcrire le récit de Pausanias qui ne semble pas être ici parfaitement d'accord avec lui-même : car il parle ailleurs de certaines statues d'airain comme si elles eussent encore existé de son temps, & qui devoient être plus anciennes que l'ouvrage de Léarque.

(13) DORYCLIDAS, & MEDON, de Lacédémone, avoient eu aussi pour maîtres Dipœnus & Scyllis. On connoissoit du premier une Thémis; & du second, une Minerve armée d'un casque.

(14) DONTAS aussi Lacédémonien, & disciple des mêmes maîtres avoit fait des statues dans le trésor d'Olympie.

(15) THÉOCLÈS, concitoyen & condisciple des derniers artistes que nous venons de nommer, avoit fait les Hespérides au nombre de cinq. Il représenta aussi dans le trésor des Epidamniens, à Olympie, Atlas soutenant le ciel, Hercule venant pour enlever les pommes d'or des Hespérides, & le dragon enveloppant l'arbre de ses plis. Ces derniers ouvrages étoient de bois de cèdre.

(16) BUPALE & ATHENIS, de Chio, étoient fils d'Antherme & arrière-petits fils de Malas. Ils étoient contemporains d'Hipponax, & vivoient par conséquent dans la 60^e olympiade, 540 ans avant notre ère. Ils étoient en même temps statuaire & architecte; un passage de Pline infinue aussi qu'ils étoient peintres, & Acron, ancien commentateur d'Horace, le dit sans aucune équivoque. Le poète Hipponax étoit fort laid; les deux frères peignirent son portrait, & chargèrent tellement sa laideur, qu'ils l'exposèrent à la risée du peuple. Le poète irrité répandit contre eux des poésies si amères qu'on a cru qu'ils s'étoient pendus de désespoir. Pline réfute cette dernière circonstance, en rapportant qu'ils firent encore un grand nombre d'ouvrages depuis qu'Hipponax les eut pris pour objets de ses vers satiriques. Entre ces ouvrages, on célèbre un qu'ils avoient fait pour Délos; & sous lequel on grava cette inscription : *Chio n'est pas moins illustre par les talens des fils d'Anterme, que par sa puissance.* Les Sufiens montroient une Diane, ouvrage de ces artistes. On en voyoit une aussi à Chio, qui sembloit triste à ceux qui entroient & gaie à ceux qui sortoient: les expressions de Pline montrent qu'il ne croyoit pas à ce phénomène de l'art; cependant M. Falconet ne le regarde pas comme impossible. « La manière, dit-il, dont une tête est éclairée, peut » produire jusqu'à un certain degré ces deux expressions » si différentes: une lumière large d'un côté, des » ombres coupées de l'autre, suffisent pour occasionner » l'illusion: ajoutez que l'emplacement élevé, la position de cette tête, le sens dont elle étoit tournée pourvoient y contribuer. Peut-être aussi la tête de Diane

» étoit - elle travaillée d'un côté différemment que
 » de l'autre, & cela à une fin religieuse; le peuple,
 » qui ne savoit pas le secret, y voyoit un miracle ». Cette interprétation supposeroit qu'on ne sortoit pas par la même porte qu'on étoit entré; car si, en sortant, on s'étoit retrouvé à la même place qu'on avoit occupée en entrant, & qu'alors on se fût retourné, la figure se feroit montrée avec sa première expression de tristesse. Je croirois donc que la double expression de la Diane de Chio est un de ces contes qu'il vaut mieux ne pas croire que de chercher à les expliquer.

Quoique les deux frères Bupale & Athénis remon-
 tassent à une assez haute antiquité, on peut croire qu'ils étoient loin d'être sans mérite puisque plusieurs de leurs statues furent apportées & consacrées à Rome où l'on ne devoit tirer de la Grece que des ouvrages de choix. On voyoit de leurs statues dans le temple d'Apollon sur le mont palatin & dans presque tous les temples qui furent construits par Auguste. Les lecteurs de Pline doivent être portés à croire que les ouvrages de sculpture ne méritèrent aucune considération avant le temps de Périclès; mais cet écrivain suivoit sans doute des auteurs athéniens qui ne datoient l'origine de l'art que du moment où leur ville fut rétablie après l'expédition de Xerxès. Ils n'avoient pas conservé le souvenir des ouvrages qui décorent Athènes avant qu'elle eût été détruite par le conseil d'Epaminondas.

Ce fut Bupale qui fit le premier à Smyrne un statue de la Fortune: il l'avoit représentée tenant d'une main la corne d'Amalthée, & ayant le pole sur la tête. Ce pole étoit surmonté d'un axe qui servoit de Gnomon.

Dans la même ville, & dans le temple des Furies, il avoit fait les Graces en or-

(17) PÉRILLUS, que d'autres nomment Périlaus, pouvoit être un peu plus âgé que les artistes que nous venons de nommer. Il travailla pour Phalaris qui usurpa la tyrannie 564 ans & mourut 547 ans avant notre ère. Ce fut Périllus qui fit le taureau d'airain dans lequel le tyran faisoit renfermer & bruler les victimes de ses fureurs. Ce taureau ordonné par Phalaris, exécuté par Périllus, devint l'instrument du supplice dans lequel périrent son inventeur & son auteur. Si cet ouvrage étoit horrible par son objet, il paroît qu'il étoit estimable par le travail. Diodore de Sicile raconte qu'entre les ouvrages les plus précieux qu'Imilcar enleva d'Agrigente & fit porter à Carthage, étoit le taureau de Phalaris. Il ajoute, & son récit est appuyé du témoignage de Cicéron, que 260 ans après, Scipion ayant détruit Carthage, renvoya ce taureau aux Agrigentins qui le conservoient encore de son temps. Le témoignage de Diodore, celui de Cicéron doivent l'emporter sur l'assertion d'un Scholiaste de Pindare, qui prétend que les Agrigentins avoient fait jeter le taureau de Phalaris à la mer, & que celui qu'on voyoit encore chez eux, représentoit le fleuve Gélon.

(18) BATHYCLÈS vivoit vers la 63^e olympiade, dont la première année répond à l'an 528 avant notre ère. Il fut célèbre dans l'antiquité par les bas-reliefs dont il décora le célèbre trône d'Amiclès, dans la Laconie. Tout ce que l'on peut juger d'après la description que Pausanias nous a laissée de ce monument,

c'est que les sujets & les figures y devoient être trop multipliées; mais la réputation dont jouissoit ce morceau chez les anciens, fait présumer que d'ailleurs il ne manquoit pas de mérite. La statue principale n'étoit point de Bathyclès; elle portoit le caractère d'une haute antiquité, celui que les Grecs avoient emprunté des Égyptiens. Si l'on en eût ôté la tête, les mains & les pieds, ce n'auroit plus été qu'une colonne d'airain; on n'y voyoit aucun art. Sa hauteur pouvoit être de trente coudées. Elle étoit coiffée d'un casque & tenoit en mains un arc & une lance.

Cette statue grossière, mais que son antiquité rendoit respectable, pouvoit remonter aux temps voisins de Rhœcus à qui Pausanias attribue l'art de fondre en airain. Cependant comme cet écrivain ne remarque pas que les statues de Rhœcus fussent aussi imparfaites que celle d'Amyclès, ou pourroit rapporter celle-ci à des temps plus anciens, ce qui reculeroit l'époque à laquelle l'art de jeter des ouvrages en fonte fut inventé dans la Grece. Ce qui augmente les difficultés dans l'histoire des arts chez les Grecs, c'est que les auteurs n'ont pas eu assez d'attention d'observer que les mêmes inventions s'étoient faites dans différentes contrées de la Grece à des époques différentes.

(19) CALLIMAQUE est sur-tout célèbre par l'invention du chapiteau de la colonne corinthienne. Suivant le récit de Vitruve, il la dut au hazard. Une jeune fille mourut; sa nourrice déposa sur son tombeau, dans une corbeille, les choses qui lui avoient plu davantage, & pour qu'elles ne fussent pas gâtées par l'impression de l'air, elle la couvrit d'une tuile. Il se trouva que cette corbeille étoit posée sur une racine d'acanthé;

Le printemps suivant, elle fut enveloppée des feuilles de cette plante, & les angles de la brique comprimant ces feuilles, les forcèrent à se rouler sur elles-mêmes vers les extrémités. Callimaque vit cette corbeille & frappé de l'élégance qu'elle présentait, il la fit servir de modèle aux chapiteaux des colonnes qu'il éleva dans la ville de Corinthe, d'où l'ordre dont il est l'inventeur a pris le nom de Corinthien.

Il s'en falloit bien, suivant Pausanias, que Callimaque fût le premier des artistes, mais il étoit le plus adroit. Ce fut lui qui imagina le premier de percer le marbre. Il reçut, ou se donna le surnom de *Cacizo-technos*, qu'on pourroit traduire en françois par l'expression vulgaire de *gâte-métier*, parce qu'il donnoit à l'exécution de ses ouvrages un soin que les autres auroient difficilement imité. On lit dans Vitruve qu'il fut surnommé *Catatechnos*, l'*industrieux*, mais c'est peut être une faute de copiste.

Un des monumens les plus respectés de la citadelle d'Athènes étoit une statue de Minerve, qui avoit été révéérée de toutes les bourgades de l'Attique, avant que Thésée les eût réunies en une seule association. On prétendoit que cette statue étoit tombée du ciel. Elle étoit sans doute fort ancienne, & les lecteurs curieux de l'histoire de l'art desireroient que Pausanias eût laissé quelques détails sur la forme & l'exécution de cet ouvrage. Devant cette statue étoit une lampe d'or, ouvrage de Callimaque: elle brûloit nuit & jour, & l'on n'en renouvelloit l'huile qu'une fois l'an: la mèche étoit d'amiante. Au-dessus de la lampe étoit un palmier d'airain qui s'élevoit jusqu'à la voûte, & recevoit la fumée. On voyoit aussi, du même artiste,

à Platée, une Junon assise; Plîne observe que, dans ses Lacédémoniennes danfantes, l'excès du fini avoit détruit toute la grace.

(20) LAPHAES de Pliunte, vivoit dans un temps incertain; mais on doit le mettre au rang des fort anciens statuaires, puisque Pausanias observe que sa statue d'Hercule, sculptée en bois, étoit d'un travail qui tenoit au goût de l'antiquité.

(21) CALLON d'Egine étoit élève de Testée & d'Angélion, qui eux-mêmes avoient appris leur art de Dipænus & de Scyllis. On peut donc le placer vers l'an 540 avant notre ère. On voyoit de lui à Amycles une statue de Proserpine sur un trépied d'airain.

(22) CANACHUS florissoit, suivant Plîne, dans la 95^e olympiade, quatre siècles seulement avant notre ère. Nous croyons devoir suivre plutôt Pausanias qui le fait contemporain de ce Callon d'Egine dont nous venons de parler. En effet, Cicéron & Quintilien donnent au travail de ce sculpteur un caractère de sécheresse & de dureté qui ne pouvoit imiter parfaitement la nature, & qui ressembloit à celui des Etrusques. Ce caractère est celui de l'art dans les temps anciens, où les artistes n'avoient pas encore acquis l'heureuse facilité de l'exécution. Peut-être y a-t-il eu plusieurs Canachus. Celui dont Plîne a parlé travailloit en marbre & en bronze.

(23) MENECHME de Naupacte & SOIDAS firent en ivoire & en or une statue de Diane, placée dans

la citadelle de Pâtres. On voit que ce mélange vicieux de l'or & de l'ivoire, dans une même statue, avoit été adopté dans la Grèce avant que le goût de l'art y fût perfectionné. On le conserva lorsque les arts furent portés à leur perfection, par cet amour que les hommes ont pour la richesse, & qui souvent l'emporte sur les loix du bon goût & de la raison. Pline parle d'un veau sculpté par Ménechme, & observe que ce statuaire avoit écrit sur son art. Pausanias nous apprend que Ménechme & Soidas vivoient peu de temps après Canachus & Callon.

(24) CALAMIS : Quoique Cicéron & Quintilien ne fixent pas l'âge de cet artiste, ils indiquent assez qu'il étoit moins ancien que Canachus & plus ancien que Myron. Pausanias dit qu'une Vénus de cet artiste fut placée auprès de la lionne d'airain érigée en l'honneur de la courtisane Lééna. Si la Vénus a été faite en même temps que la lionne, Calamis vivoit vers l'an 515 avant notre ère. Mais je crois qu'il y a eu plusieurs Calamis; l'un qui vécut après Canachus & avant Myron, & un autre bien plus récent. Il est certain qu'il y eut un Calamis contemporain de Pindare, & qui fit pour le temple d'Hammon, dans la Bœotie, une statue que ce poëte y consacra. Pindare naquit 520 ans avant notre ère.

(25) DAMEAS de Crotone fit la statue de Milon le Crotoniate; & cet athlète, si célèbre par sa force extraordinaire, la porta lui-même dans l'Altis où elle devoit être placée. Il parut aux jeux olympiques la première année de la 62^e olympiade, 532 ans avant

notre ère. Cette époque nous apprend en quel temps vivoit Daméas, & sa patrie nous fait connoître que l'art florissoit alors dans la partie de l'Italie que l'on nomme Grande-Grèce.

(26) IPHICRATE. Une courtisane nommée Leæna (la Lionne) étoit dans la familiarité d'Harmodius & d'Aristogiton qui conspiroient contre le tyran Hipparque : ils la mirent dans leur secret ; elle fut arrêtée , appliquée à la torture , & mourut sans les avoir trahis. Les Athéniens voulurent lui marquer leur reconnaissance par un monument public ; mais pour qu'on ne leur reprochât pas d'avoir accordé à une courtisane les honneurs d'une statue , ils la firent représenter sous la figure d'une lionne. Ce fut Iphicrate qui fut chargé de cet ouvrage ; & , pour immortaliser le courageux silence de cette fille , il ne donna pas de langue à la lionne. Pline dit que cette figure étoit estimée ; mais il ne nous apprend pas si elle fut faite peu de temps après la délivrance d'Athènes. Si l'artiste que nous plaçons ici par conjecture n'appartient pas à une époque postérieure , & si son ouvrage méritoit les éloges que Pline assure qu'on lui accordoit , il faudra convenir que l'art avoit fait des progrès considérables dans la Grèce plutôt qu'on ne le croit communément.

(27) AGELADES d'Argos. Nous avons peu de chose à dire sur cet artiste dont on voyoit à Tarente des chevaux d'airain & des femmes captives : peut-être même aurions-nous omis son nom ; mais son âge est connu , & peut nous faire connoître l'âge d'autres artistes plus célèbres. Pausanias nous apprend que le

char de Cléostène étoit un ouvrage d'Agelades, & que Cléostène avoit remporté la victoire dans la 66^e olympiade, dont la première année répond à l'année 516 avant notre ère. Comme ces monumens s'élevoient du vivant des vainqueurs, Agelades étoit contemporain de ce Cléostène. Il eut pour élèves Myron d'Eleuthères & Polyclète de Sicyone.

(28) MYRON d'Eleuthères. Pline le fait vivre dans la 87^e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 de notre ère. Ailleurs, il dit que cet artiste fut célébré par les vers d'Erinna, contemporaine de Sapho; ce qui reculeroit à-peu-près de 170 ans le temps où vécut ce statuaire. Suivant Pausanias, il étoit élève d'Agelades, & vivoit par conséquent au commencement du cinquième siècle avant notre ère. Cicéron en parle comme d'un artiste moins ancien que Canachus, & qui avoit plus de douceur dans l'exécution. Pline lui accorde de la variété & de bonnes proportions: mais il ajoute qu'il ne traitoit pas les cheveux & les poils avec plus d'art que la grossière antiquité. Cet artiste excelloit dans les têtes, & c'est une grande partie de l'art. On voyoit de lui, dans la citadelle d'Athènes, un jeune Lycien tenant un goupillon pour asperger les assistans d'eau lustrale, & Persée tenant la tête de Méduse: à Egine, dans le temple d'Hécate, la statue en bois de la déesse.

A Elis, & près de l'édifice nommé Hippodamion, étoit une galerie demi-circulaire. On voyoit au milieu Jupiter recevant les prières que lui adressoient l'Aurore & Thétis en faveur de leurs enfans. Dans cette même galerie, on voyoit opposées les unes aux autres

des statues de Grecs & d'étrangers qui avoient été ennemis : Achille étoit opposé à Memnon ; Ulysse à Hélé-nus ; Ménélas à Pâris ; Diomède à Enée ; Ajax à Deï-phobe : sous ces ouvrages étoient de Myron ; c'étoient des offrandes des Apolloniates de l'Ionie qui payèrent ainsi la dixme du butin qu'ils avoient fait à Thro-nium , ville de l'Abantis. Mais on regardoit comme les plus admirables ouvrages de ce statuaire un Bac-chus à Thespies , & une statue d'Erecthée à Athènes. Ils furent cependant moins célébrés que sa fameuse vache , que les poètes chantèrent à l'envi. On doit aussi ranger entre ceux de ses ouvrages qu'on regardoit comme les plus précieux , une statue d'Apollon que Marc-Antoine enleva aux Ephésiens , & qui leur fut restituée par Auguste. Pline dit qu'à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage en bronze de Myron, étoit un morceau du premier ordre. Ce statuaire travailloit le bois & le marbre , & fondoit des statues en airain.

(29) POLYCLETE de Sicyone , élève d'Agelades , ne doit pas être confondu avec les deux Polyclètes d'Argos. Il est bien certain que Pline est tombé dans cette confusion , & qu'il a donné au premier de ces artistes ce qui appartient à l'un des deux autres. » Polyclète de Sicyone , dit-il , a fait un *Diadumène* , » figure de jeune homme , où il a exprimé la mol- » lesse , & qui devint fameuse par le prix de cent » talens qu'elle coûta. Il a fait aussi un *Doryphore* , » où , dans un enfant , il a représenté la vigueur. Il » a fait la figure que les artistes appellent *Canon* (la » règle) : ils en étudient le dessin , ils en font pour

» Part une forte de loi. Enfin , Polyclète est le seul
 » de tous les hommes que l'on regarde comme ayant
 » créé l'art par une production de l'art. Il a fait un
 » homme au bain qui se frotte , & un autre nud , qui
 » propose une partie d'osselets ; deux enfans nuds qui
 » jouent aussi aux osselets : on les nomme *Astragali-*
 » *zontes* : ils sont dans le palais de l'Empereur Titus.
 » La plupart regardent cet ouvrage comme le plus
 » parfait. Il fit aussi un Mercure qui étoit à Lyfima-
 » chie , & un Hercule qui est à Rome ; un brave qui
 » prend ses armes pour courir au combat , & un
 » Artémon qui fut surnommé *Periphoretos* , sont aussi
 » de lui. On regarde cet artiste comme ayant perfec-
 » tionné la ciselure que Phidias avoit découverte.
 » C'est lui qui a imaginé de faire porter les statues sur
 » une seule jambe. Varron écrit cependant que ses sta-
 » tues sont quarrées , & qu'elles se ressemblent presque
 » toutes «. Nous avons conservé dans ce passage la tra-
 » duction de M. Falconet. On pourra juger qu'entre les
 » ouvrages qui y sont cités , ceux qui supposent cette
 » mollesse qui tient à une facile exécution ne sont pas
 » de l'ancien Polyclète. On verra sur-tout que Plin ,
 » faisant Polyclète plus jeune que Phidias , a confondu
 » l'un des Polyclètes d'Argos avec celui de Sicyone.

(30) ONATAS d'Egine , travailla , conjointement
 avec Calamis , à une offrande faite à Olympie par
 Dinomède pour accomplir le vœu d'Hiéron son pere ,
 qui mourut 466 ans avant notre ère. Le char étoit
 l'ouvrage d'Onatas ; les jeunes gens qui le montoient
 & les chevaux étoient de Calamis. Il ne faut pas croire
 cependant que le talent d'Onatas se bornât à sculpter

des chars. On voyoit de sa main dans l'Altis, une statue d'Idomenée, descendant de Minos, fils du Soleil : un coq, sculpté en bas-relief sur son bouclier, témoignoit que le héros tiroit son origine du dieu à qui cet oiseau étoit dédié. Une inscription en vers apprenoit que la statue étoit l'ouvrage d'Onatas, fils de Myron. On voyoit encore dans le même lieu & du même artiste, un Mercure portant sous le bras un bélier ; il avoit un casque en tête, & étoit vêtu d'une tunique & d'une chlamyde. Il avoit fait à Pergame un Apollon, en bronze, qui excitoit l'admiration par sa grandeur & par l'art du statuaire.

A Phigalie, ville de l'Arcadie, étoit un antre consacré à Cérès qu'on surnommoit la Noire. Pausanias raconte qu'autrefois on y avoit vu une statue assise sur la pierre : sa tête étoit celle d'un cheval, & étoit ornée d'une crinière ; à l'entour étoient des serpens & d'autres animaux. Le corps de la statue représentoit une femme vêtue d'une tunique noire qui descendoit jusqu'aux pieds : d'une main elle tenoit un serpent, & de l'autre une colombe. Ce monument n'étoit que de bois & fut brûlé. Les Phigaliens négligèrent de la rétablir, & abandonnèrent le culte de la déesse : elle se vengea de leur oubli ; leurs terres devinrent stériles ; & l'oracle de Delphes, qu'ils consultèrent dans leur malheur, leur apprit que la déesse les punissoit de leur impiété. Ils chargèrent Onatas de faire une autre statue, & cet artiste s'astreignit à imiter l'ancien monument dont il se procura une copie ou un dessin.

(31) HÉGIAS d'Athènes étoit contemporain d'Onatas

& d'Agelades, comme nous l'apprend Pausanias. On accordoit des éloges à ses statues de Minerve & de Pyrrhus. Il avoit fait aussi de jeunes cavaliers, & Castor & Pollux.

(32) CALLITELE étoit peut-être fils ou du moins élève d'Onatas. Tout ce qu'on fait de lui, c'est qu'il travailla, conjointement avec cet artiste, au Mercure dont nous avons parlé.

(33) SIMON d'Egine avoit fait un cheval qu'un homme tenoit par la bride ; ce monument étoit placé dans l'Altis. Pline parle d'un ch en & d'un archer, ouvrages en bronze du même artiste.

(34) DIONYSIUS d'Argos fit aussi dans l'Altis un groupe semblable à celui de Simon, son contemporain : le cheval étoit peu estimé. Il fit un Jupiter, un Hercule, un Orphée qui furent donnés en offrande par Smicythus. Ce fait nous découvre l'âge de ces artistes, puisqu'Hérodote nous apprend que Smicythus étoit l'intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégium, 498 ans avant notre ère. On voyoit à Rome, au portique d'Octavie, dans le temple de Junon, la statue de la déesse, ouvrage de Dionysius & de Polyclès : ce qui prouve qu'il y eut des sculpteurs estimables avant Phidias.

(35) GLAUCUS d'Argos, fit pour le même Smicythus les statues d'Amphitrite, de Neptune & de Vesta.

(36) NICODAME de Ménale, dont une Pallas avec le casque en tête & l'égide, étoit placée près des ouvrages des deux statuaires dont nous venons de parler, me paroît avoir été à-peu-près leur contemporain. On connoissoit encore de lui Hercule tuant le lion de Némée, les statues de deux pancratiastes & celle d'un pugile.

(37) SOCRATE de Thèbes n'est connu que par un seul ouvrage en marbre qu'il fit avec Aristomède. Ces deux artistes étoient contemporains de Pindare, & l'on peut supposer qu'ils étoient dans la fleur de l'âge, lorsque ce poète qui mourut 435 ans avant notre ère, étoit déjà avancé dans sa carrière. En effet, il n'est pas vraisemblable que ce soit dans sa jeunesse qu'il ait consacré un temple à la mère des dieux, & qu'il ait chargé les artistes dont nous parlons de faire la statue de la déesse.

(38) ELADAS d'Argos, peu célèbre par lui-même, fut illustré par Phidias son élève. Il fit la statue d'Hercule pour un temple de ce demi-dieu à Mélite, bourg de l'Attique. C'étoit dans cette bourgade que le fils de Jupiter & d'Alcmène avoit été initié aux pe:its mystères.

(39) PHIDIAS d'Athènes reçut des leçons d'Eladas & d'Hippias. Il parut dans un temps favorable aux arts. Périclès qui gouverna pendant quarante ans la république d'Athènes, & qui mourut dans la troisième année de la 87^e olympiade, 429 ans avant notre ère, enchaînoit le peuple dans les jouissances que procurent

eurent les talens. On pouvoit le regarder comme un roi protecteur des artistes, & sa protection leur inspiroit l'émulation la plus vive, parce que de grandes récompenses attendoient leurs succès. Il fit bâtir des temples, creuser des ports, élever des théâtres, construire des aqueducs, & tous ces édifices étoient décorés par ses ordres avec la plus grande magnificence. Dans la foule d'artistes qu'il employoit, il distingua particulièrement Phidias, & le rendit l'ordonnateur & l'arbitre de ses grandes entreprises. Ce que le Brun fut sous Louis XIV, Phidias le fut sous Périclès.

Autant que l'on peut juger un artiste dont on ne connoît pas les ouvrages, & sur lesquels il ne reste que des traits assez vagues qui nous ont été transmis par des écrivains étrangers aux arts, on peut conjecturer que Phidias se distinguoit sur-tout par un caractère de grandeur. Il est vrai-semblable que, sous le règne d'Alexandre, des sculpteurs le surpassèrent par la grace, par une aimable mollesse, par des beautés qui appartiennent à l'exécution; mais qu'aucun n'égala la fierté de ce grand statuaire.

Toute l'antiquité se plut à célébrer son Jupiter Olympien. Il disoit lui-même que l'idée de ce chef-d'œuvre lui avoit été inspirée par ces vers d'Homère qui représentent le maître des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils. Le dieu étoit assis sur un trône; sa couronne imitoit des branches d'olivier. Il tenoit dans sa main droite une Victoire d'ivoire & d'or, ayant la tête ceinte d'une bandelette, & surmontée d'une couronne: dans sa gauche étoit un sceptre brillant de l'éclat de tous les métaux, & surmonté d'un aigle. Le manteau du dieu étoit d'or,

ainsi que sa chauffure ; des animaux & des lys formoient le dessin de ce manteau. L'ivoire dominoit dans ce monument ; ce qui a fait dire à Strabon qu'il étoit d'ivoire, quoique l'artiste y eût employé l'or & d'autres métaux : la figure étoit assise ; & , quoique le temple fût vaste & élevé, sa tête touchoit presque à la voûte : si le dieu eût voulu se lever, il auroit été obligé de la percer. L'intention de l'artiste étoit de donner une idée de la grandeur du dieu ; & quoique cette proportion, trop forte pour celle du temple, puisse nous sembler vicieuse, les anciens qui ont vu le monument n'ont fait que l'admirer : nous n'avons pas le droit de nous montrer plus sévères, nous qui ne pouvons nous en former qu'une image imparfaite ; croyons que l'artiste avoit mis dans cet ouvrage tant de majesté, qu'elle faisoit oublier ce que les proportions avoient d'exagéré. Le trône étoit d'or, d'ivoire & d'ébène. Les ornemens en peinture & en sculpture y étoient prodigués. Pausanias nous en a transmis la description que nous croyons inutile de transcrire. Il suffit de savoir qu'il étoit chargé d'une multitude d'objets, sans doute bien traités, mais qui ne devoient pas être exempts de confusion. On est obligé de convenir que, du temps de Phidias, on n'avoit pas encore découvert que le grand s'aggrandit par la sobriété & la simplicité des ornemens. Il en aura été des Grecs comme des modernes ; ce n'aura été qu'après avoir saisi le grand dans les parties capitales, que le goût se fera porté vers la théorie du grand dans les accessoires.

La statue de Minerve, dans le Parthenon, à Athènes, étoit au nombre des ouvrages célèbres de

Phidias : elle étoit d'or & d'ivoire. Un sphynx formoit le cimier de son casque, & aux deux côtés étoient des gryphons. La statue étoit debout & la draperie descendoit jusqu'aux pieds. Sur sa poitrine étoit la tête de Méduse en ivoire & une victoire haute de quatre coudées; cette mesure, qui nous a été conservée par Pausanias, peut nous donner une idée de la grandeur colossale de la statue. La déesse tenoit une lance, près de laquelle étoit un dragon que l'on croyoit être le dragon érichtonien. Son bouclier étoit à ses pieds : à la partie convexe, l'artiste avoit sculpté le combat des Amazones, & à la partie concave, le combat des dieux & des géans : il n'avoit pas même épargné le travail sur la chaussure; on y voyoit représenté le combat des Lapithes & des Centaures. Les anciens ont loué cette profusion; les modernes ont raison de ne la point approuver. Sur la base qui supportoit ce colosse étoit représentée en bas-relief la naissance de Pandore. Ce sujet contenoit vingt divinités.

Dans la même ville, Phidias fit une autre Minerve en bronze. Les Athéniens consacrerent à ce monument la dixme des dépouilles qu'ils avoient remportées sur les Perses vaincus à Marathon. Cette statue étoit d'une si haute proportion, que les navigateurs voyoient de Sunium le cimier du casque de la déesse & le fer de sa lance. Mys cisela sur le bouclier de cette Pallas le combat des Centaures & des Lapithes & d'autres sujets dont le peintre Parrhasius lui fournit le dessin. Pline a confondu cette Minerve avec celle du Parthénon, quand il a dit que la base représentoit la naissance de Pandore. Pausanias, témoin oculaire, mérite plus de confiance.

Près du temple de Vulcain, étoit un temple de Vénus, pour lequel Phidias exécuta en marbre de Paros la statue de Vénus-Uranie. Sa Pallas Lemnia, ainsi nommée parce qu'elle fut dédiée par les habitans de Lemnos, étoit regardée comme un monument digne de la déesse qu'il représentoit. Dans le temple de Némésis, près de Marathon, il fit en marbre de Paros la statue de cette divinité vengeresse : ce marbre avoit été apporté par les Perses; ils l'avoient destiné à en élever un monument de leur victoire, & il servit à consacrer leur défaite. On voyoit, dans la couronne qui ceignoit la tête de cette statue, des cerfs, & de petites figures qui représentoient des Victoires. Ces figures désignoient apparamment le triomphe des Grecs sur les Perses; & les cerfs, la promptitude de leur fuite: la figure de Némésis signifioit que leur défaite avoit été l'effet de la vengeance céleste. La déesse tenoit de la main droite une phiole sur laque le étoient représentés des Ethiopiens; & de la gauche, une branche de frêne. Pausanias n'a pu savoir ce que signifioient ces symboles. Il observe que cette Némésis n'avoit point d'ailes, & qu'on ne lui trouvoit ces symboles dans aucun monument ancien. Il ajoute que les habitans de Smyrne furent les premiers qui lui donnèrent des ailes, symbole de l'amour, parce qu'ils la regardoient comme la vengeresse des amans malheureux. Sur la base de la statue on voyoit Lédâ présenter Hélène à Némésis : ce sujet se rapportoit à un trait de la mythologie des Hellènes peu connu des modernes : ils croyoient qu'Hélène n'étoit pas fille de Lédâ, mais de Némésis & de Jupiter, & que Lédâ n'avoit fait

que lui prêter la mamelle (1). Cette base contenoit d'autres sujets qui n'avoient aucun rapport entre eux : Tindare & ses fils; un homme debout avec un cheval; on nommoit ce groupe le cavalier; Agamemnon, Achille, Pyrrhus son fils, époux d'Hermione; on n'avoit pas représenté Oreste, parce qu'il s'étoit souillé du sang de sa mère. On voyoit encore de suite sur cette même base un jeune homme nommé Épochus, & son frère : C'étoient les fils d'Énoë qui avoit donné son nom à une tribu de l'Attique. Les bas-reliefs de cette base pouvoient avoir un grand mérite de dessin & de travail; mais on ne peut se faire une idée favorable de leur composition : il faudroit qu'un moderne se fit pardonner par de grandes beautés une confusion de sujets si disparates.

A Mégare, dans le temple de Jupiter Olympien, étoit la statue de ce Dieu que Théocosmus de Mégare & Phidias avoient commencée ensemble & n'avoient pas terminée. Ce que Pausanias dit de ce morceau, nous apprend quel étoit le procédé des anciens dans les statues d'or & d'ivoire. La tête étoit finie; l'or & l'ivoire y étoient appliqués : le reste n'étoit que de plâtre; & cette ébauche devoit servir seulement de noyau ou de soutien à la sorte de marqueterie qu'on se dispoit à y appliquer. On conservoit dans une chambre qui étoit derrière le temple, des pièces de bois seulement ébau-

(1) C'est ainsi que s'exprime Pausanias. Le Scholiaste de Callimaque dit, sur le vers 232 de l'Hymne à Diane, que, dans un bourg de l'Attique, nommé Rhamnus, Jupiter eut commerce avec Némésis qui produisit un œuf, que Lédæ, Payant trouvé, l'échauffa, & qu'il en sortit les Dioscures & Hélène.

chées, sur lesquelles les artistes devoient appliquer l'or & l'ivoire pour terminer la statue. On commençoit, pour ces sortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avoit qu'imparfaitement la forme que devoit prendre la statue. On tenoit ce modèle un peu maigre, & on négligeoit d'y mettre ce qu'on nomme les finesses; il suffisoit d'y observer les proportions de la longueur des parties; ensuite on sculптоit en bois des pièces de rapport destinées à être appliquées sur ce noyau; & enfin, on colloit sur ces pièces de bois les tablettes d'ivoire & les plaques d'or: c'étoit de l'art que l'on mettoit à ce dernier travail que dépendoit la perfection de l'ouvrage. Plaignons les artistes les plus célèbres de l'antiquité d'avoir été soumis, par le goût égaré de leurs contemporains, à une semblable manœuvre. Les deux statuaires avoient représenté sur la tête du Dieu les parques & les saisons.

De la dépouille des Piséens vaincus, les habitans de l'Élide avoient consacré à Jupiter un temple & une statue. Une inscription apprenoit que celle-ci étoit l'ouvrage de Phidias. On voyoit aussi dans l'Élide une statue du même artiste représentant un jeune homme ceint d'une bandelette.

Une statue de Minerve, en or & en ivoire, dans la citadelle d'Élis, étoit regardée comme un de ses ouvrages. Le casque de la déesse étoit surmonté d'un coq oiseau guerrier, peut-être pour signifier que c'étoit une divinité belliqueuse: cependant comme on la nommoit *érané*, la *travailleuse*, on peut croire que l'artiste avoit cru devoir la désigner par l'oiseau dont le chant appelle à l'ouvrage.

Sa statue de Vénus céleste, aussi d'or & d'ivoire, fouloit d'un pied une tortue.

Celle de Minerve Aréa ou martiale, à Platée, avoit le corps de bois doré; la tête, les pieds & les mains étoient de marbre pantélique; mélange qui ne devoit pas produire un effet heureux.

On voyoit de lui à Delphes un grand nombre de statues : Minerve, Apollon, Erechtee, Miltiade, Cecrops, Pandion, Antiochus fils d'Hercule & de Midée, Agée, Acamas fils de Thésée, Codrus, Thésée, Phileus. Quoique le génie de Phidias le portât surtout à imprimer à ses ouvrages cette grandeur de caractère qui ne suppose pas toujours le talent de rendre avec précision les formes individuelles, & qui même semble l'exclure, il réussit à faire le portrait avec beaucoup de ressemblance, comme on le remarquoit dans la figure d'un jeune homme nommé Pantacès, qu'il avoit représenté en bas-relief sur la base du Jupiter olympien. Il fit aussi son propre portrait sur le bouclier de Pallas.

Phidias, malgré l'autorité que devoit lui donner sa grande réputation, fut obligé de soumettre son goût à celui des Athéniens. On ne doit pas lui reprocher, par exemple, d'avoir suivi son propre goût quand il fit des statues en or & en ivoire. Nous voyons par un passage de Valère-Maxime, qu'il voulut obtenir des Athéniens la permission de préférer le marbre pour la statue de Pallas. Ils l'écoutèrent tranquillement, tant qu'il ne leur parla que de la solidité du marbre & de l'avantage qu'il avoit de conserver plus long-temps son éclat: mais quand il eut l'imprudence d'ajouter qu'il coûtoit moins cher, ils refusèrent de l'entendre,

& crurent qu'il étoit de leur honneur de préférer la matière qui coûtoit davantage. Peut-être ne fit-il de même qu'obéir, quand il chargea d'un trop grand nombre d'ornemens quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Il est souvent bien difficile à un artiste de résister au goût erroné d'un seul homme qui l'emploie : il lui est impossible de résister à celui de tout un peuple.

Croiroit-on que les contemporains de l'artiste qui produisit les figures colossales de Jupiter & de Pallas, admirèrent peut-être encore davantage de petits ouvrages qu'il fit en s'amusant ou qu'ils lui demandèrent, tels que des poissons, une cigale, une mouche? Ces délassemens d'un habile homme ne pouvoient avoir que le petit degré de mérite dont des bagatelles sont susceptibles, & furent encore célébrées plusieurs siècles après la mort de l'artiste. On peut avancer que la plupart des hommes aiment le petit par goût, & ne feignent que par vanité d'aimer le grand.

Phidias eut contre lui les ennemis que lui firent ses talens, & en même temps les ennemis de Périclès qui persécutoient le protecteur dans la personne du protégé. Ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qui étoit entré dans la statue de Minerve : mais par le conseil de Périclès, il l'avoit appliqué de manière qu'on pouvoit le détacher, & il lui fut aisé de confondre ses accusateurs. Cependant on assure qu'il finit ses jours en prison.

Ou lit dans une déclamation de Sénèque le père, que les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeller chez eux Phidias pour faire le Jupiter Olympien, qu'à condition qu'ils leur rendroient ou cet artiste lui-même ou cent talens : mais que, l'ouvrage fait,

ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qu'ils lui avoient confié, lui coupèrent les mains, & le renvoyèrent aux Athéniens ainsi mutilé. Ce conte n'est qu'une narration falsifiée du traitement que lui firent éprouver ses concitoyens eux-mêmes.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, une Vénus en marbre que l'on regardoit comme un ouvrage de cet artiste.

(40) THEOCOSMUS de Mégare étoit contemporain de Phidias, & fut aidé, comme nous l'avons dit, par cet artiste, dans l'exécution d'une statue de Jupiter en or & en ivoire qui ne fut pas terminée. Il fit aussi la statue d'Hermon à qui les Mégariens avoient accordé le droit de cité, & qui avoit commandé le vaisseau amiral de Lyfander.

(41) APELLES, statuaire dont le nom a été omis par Junius, devoit être plus jeune que Phidias. Il fit la statue de Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, la première des femmes qui ait nourri des chevaux, & qui ait été victorieuse aux jeux olympiques. Lacédémonienne elle-même, elle fut imitée par plusieurs Lacédémoniennes. Le temps où régnoit Archidamus, qui mourut 430 ans avant notre ère, nous indique à-peu-près celui où fleurit Apelles le sculpteur. Ne seroit-il pas le même que Pline nomme *Apellas*, & qui avoit fait des statues de femmes en adoration ?

(42) STIPAX de Cypre avoit conservé de la célébrité au temps de Pline par une seule statue, représentant

un jeune homme qui fait rôtir des entrailles. Il souffloit le feu, & il est vraisemblable que le gonflement de ses joues, & la vérité de son action, contribuèrent beaucoup à la réputation de ce morceau. Ces vérités triviales, dont l'expression n'est pas d'ailleurs sans mérite, plaisent toujours plus au peuple que des conceptions plus nobles & plus dignes de l'art. La figure d'un jeune homme soufflant aussi le feu, dans le tableau de Saint Paul prêchant à Ephète, par le Sueur, attire bien plus les regards de la multitude que le reste de la composition. C'est même quelquefois un défaut qui assure, auprès du vulgaire, le succès d'un bon ouvrage.

(43) MYRMÉCIDE de Lacédémone, se rendit célèbre par de petits ouvrages qui supposent de bons yeux & beaucoup de patience, plutôt qu'un vrai talent. Il fit un char à quatre chevaux, qu'une mouche pouvoit couvrir de son aîle. On parle aussi d'un vaisseau qu'on pouvoit cacher tout entier sous l'aîle d'une abeille. Si ces ouvrages n'avoient pas le droit d'être admirés, parce que l'admiration doit être réservée au vrai beau, ils avoient au moins celui d'étonner, puisqu'ils étoient en marbre; ce qui ajoute à la difficulté. Mais Elien a parlé judicieusement de ces chefs-d'œuvres mesquins, quand il a dit que ce n'étoit autre chose qu'une perte de temps. Cependant Myrmécide avoit la vanité de se comparer à Phidias.

(44) ALCAMENE, d'une bourgade de l'Attique, fut un des plus illustres élèves de Phidias. Il fleurit, suivant Plinè, dans la 83^e olympiade, 448 ans avans

notre ère. Pline cite de lui une statue en bronze représentant l'un de ces athlètes que les Grecs nommoient *Pentathles*, parce qu'ils disputoient la victoire dans cinq sortes de combats : il falloit que le vainqueur eût surpassé ses adversaires dans la course à pied, la lutte, le pugilat, le saut, & le jet du disque ou du javelot. Le chef-d'œuvre d'Alcamène étoit une Vénus de marbre qui se voyoit à Athènes dans le quartier qu'on nommoit les jardins ; on la désignoit par le nom de *Vénus aux jardins*. On a prétendu que Phidias y avoit travaillé ; c'étoit peut-être une calomnie inventée par les envieux. Pausanias observe que cette statue étoit digne de fixer les regards, dans une ville où les regards étoient appelés pour un si grand nombre d'ouvrages admirables. On vantoit sur-tout la belle forme du sein, & en général toute la partie antérieure de la figure, la beauté & l'excellente proportion des mains & la finesse des doigts qui se terminoient en une pointe douce : si l'on admiroit à Athènes la Vénus d'Alcamène, on n'estimoit pas moins l'Amour qu'il avoit fait à Thespies. Vulcain fut aussi compté entre ses ouvrages célèbres : l'artiste avoit eu l'adresse de dissimuler, plutôt que de cacher, par une draperie la difformité de ce dieu boiteux. On voyoit encore du même artiste, à Athènes, une statue de Junon, celle de Diane, celle de Bacchus en or & en ivoire, Progné & Itys son fils, dont elle médite la mort ; à Corinthe, une Hécate, composée de trois figures réunies, & n'en faisant qu'une seule ; avant Alcamène, on n'avoit donné qu'une tête & qu'un corps à cette déesse. Il avoit décoré d'une statue d'Esculape le temple consacré à ce dieu dans la ville

de Mantinée, & avoit fait deux statues colossales pour le temple d'Hercule à Thèbes; l'une représentoit Hercule lui-même, & l'autre, Minerve. Ce fut lui qui orna de bas-reliefs la frise de l'une des aîles du temple de Jupiter à Elis; il y représenta le combat des Centaures & des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Pirithoüs lui-même occupoit le milieu de ce bas-relief; d'un côté, on voyoit Eurytion qui enlevoit la nouvelle épouse, & Cénéé qui la défendoit; de l'autre, Thésée, armé d'une hache, combattoit les Centaures. L'artiste avoit enrichi sa composition d'une épisode, où il avoit représenté deux Centaures, l'un enlevant un jeune garçon, l'autre une jeune fille, remarquables l'une & l'autre par leur beauté. Comme l'histoire de l'art de Winckelmann est un ouvrage justement célèbre, il n'est peut-être pas inutile d'avertir qu'il a mal entendu le passage de Pausanias où il est parlé de ce bas-relief, & qu'il l'a expliqué d'une manière très-confuse. L'antiquité regardoit Alcamène comme le premier sculpteur de son temps après Phidias.

(45) AGORACRITE de Paros apprit son art de Phidias, qui passa même pour avoir publié plusieurs de ses ouvrages sous le nom de cet élève qu'il chérissoit. Pline raconte qu'Agoracrite & Alcamène concoururent ensemble pour une Vénus, & que les Athéniens donnèrent la préférence à celle du dernier, favorisant plutôt leur concitoyen contre un étranger, que rendant justice au vrai talent. Agoracrite, irrité de leur injustice, fit de sa Venus une Némésis, déesse de la vengeance, & la vendit aux habitans de Rhamnus. Varron la regardoit comme la plus belle de toutes les statues.

Il est vraisemblable que cette Vénus étoit un de ces ouvrages que Phidias donnoit sous le nom de son élève : c'est même ce qui est affirmé par Suidas, ou plutôt par quelqu'auteur plus ancien dont il rapporte le passage dans son Dictionnaire. Pausanias attribue cette statue à Phidias, sans parler même d'Agoracrite. Ainsi les Athéniens, en prononçant contre Agoracrite en faveur d'Alcamène, auront, pour favoriser leur patrie, prononcé contre un de leurs concitoyens sans le connoître.

Le changement d'une figure de Vénus, en celle de Némésis, prouve ce que nous avons dit à l'article Mythologie, que les anciens représentoient sous les traits de la beauté les divinités les plus terribles. Eh ! pourquoi auroient-ils donné des traits hideux à Némésis, à la Vengeance céleste, qui punissoit le crime sans passion & sans colère ?

On cite peu d'ouvrages d'Agoracrite, qui peut-être ne montra plus qu'un talent médiocre, dès que son maître eut cessé de travailler pour lui : Plin^e dit seulement qu'à Rhamnus, où étoit sa Némésis, on voyoit aussi de lui une autre statue dans le temple de la mere des dieux, & à Delphes les statues en bronze de Minerve & de Jupiter.

(46) COLOTÈS, autre élève de Phidias, avoit travaillé avec ce grand maître à la statue de Jupiter Olympien. Ce fut lui qui fit l'égide de Minerve, à la statue que le même artiste fit de cette déesse. On connoissoit aussi de lui des philosophes, & un Esculape de bronze, dont on célébroit la beauté.

Il ne faut pas confondre avec ce Colotès, un autre artiste du même nom qui étoit de Paros & disciple de Pafitèle, & qui fit à Elis la table d'ivoire & d'or, sur laquelle les vainqueurs dépofoient leurs couronnes.

(47) POLYCLÈTE d'Argos. C'est peut-être ici que doit être placé l'un des Polyclètes d'Argos : car il faut convenir que la chronologie d'un assez grand nombre de sculpteurs grecs est fort incertaine, & qu'au moment où l'on croit pouvoir l'appuyer sur des faits, on la trouve renversée par d'autres faits qui les contrarient. Comment pourrions-nous être exacts dans une matière où les anciens qui nous servent de guides paroissent eux-mêmes avoir manqué d'exactitude ?

Nous avons déjà observé que Pline a confondu le Polyclète de Sicyone avec un des Polyclètes d'Argos, & peut-être avec tous les deux. Lorsqu'il dit que Polyclète faisoit ses statues quarrées, qu'il est le premier qui ait imaginé de faire poser les statues sur une seule jambe, que ses statues se ressembloient presque toutes, cela doit s'entendre du plus ancien des Polyclètes, de celui de Sicyone. En effet, ce sont autant de traits qui caractérisent l'art encore peu éloigné de son berceau, manquant encore de souplesse & de variété. On faisoit alors les statues quarrées, parce qu'on n'avoit pas étudié toutes les lignes que décrivent les contours, & dont les artistes expriment le mouvement souple & varié, en les nommant *ondoyantes*, *serpentine*, *flamboyantes*. On faisoit porter les figures sur les deux pieds, & c'étoit le premier pas que l'art avoit fait, quand il cessa de s'en tenir aux Hermès. Celui qui, le premier, osa les faire porter

fut un seul pied, fut regardé comme un artiste hardi. Enfin, toutes les figures se ressembloient entr'elles, parce qu'on n'avoit pas encore découvert par des études multipliées, l'extrême diversité des formes, ou plutôt parce que les artistes n'avoient point encore l'adresse d'exprimer toutes ces diversités. Je croirois aussi qu'on pourroit attribuer à l'ancien Polyclète cette figure qu'on appelloit la règle; car on a des preuves que les anciens ont trouvé de bonne-heure les proportions au moins en longueur; & quand les Grecs n'auroient pas eux-mêmes fixé ces mesures, ils les trouvèrent établies en Egypte, dès qu'ils eurent quelque communication avec cette contrée. Il seroit absurde de supposer que les proportions furent trouvées par un artiste qui vivoit dans la 87^e olympiade, 432 ans avant notre ère, & qui étoit par conséquent postérieur à Phidias, puisqu'il résulteroit de cette supposition que Phidias n'auroit pas connu les proportions.

Nous pouvons hardiment restituer au Polyclète d'Argos la plupart des ouvrages que Pline attribue au Polyclète de Sicyone, tels que ce Diadumène dans lequel l'artiste avoit su exprimer de la mollesse, qualité qui tient à la plus belle exécution, & ce Doryphore, dans lequel il avoit représenté la vigueur; car ce n'est que dans un siècle où l'art est consommé, qu'il est possible au même artiste d'exprimer deux caractères si différens. Nous en dirons autant des deux enfans qui jouoient aux osselets; car ce n'est pas dans le temps où l'on ne sait faire encore que des figures quarrées, que l'on peut rendre avec succès la nature enfantine, & Pline ne nous laisse pas ignorer qu'on admiroit encore ces deux enfans dans le temps où il écrivoit. Enfin,

ce brave qui prenoit ses armes pour voler au combat, ne pouvoit être l'ouvrage du statuaire qui, le premier, avoit osé faire porter ses figures sur un seul pied.

Croyons en même temps que c'est du second Polyclète que parlent les anciens, lorsqu'ils célèbrent la grandeur & la dignité qu'il donnoit à ses ouvrages. Ces caractères appartiennent au temps où les grandes parties de l'art sont déjà connues, & où il conserve encore l'austérité.

L'un des chefs-d'œuvre de cet artifice étoit à Mycène dans le temple de Junon : c'étoit la statue de la déesse elle-même, en or & en ivoire, & d'une grande proportion. On voyoit sur sa couronne les Saisons & les Graces ; d'une main elle tenoit une grenade, & de l'autre un sceptre. Au jugement des anciens, elle ne le cédoit aux grands ouvrages de Phidias, que parce qu'elle étoit moins riche & moins colossale.

Son Hercule tuant l'hydre étoit admiré du temps de Cicéron ; l'action de cette figure exigeoit du mouvement, & ne pourroit être attribuée à l'ancien Polyclète, à celui dont la manière tenoit encore de la roideur que les Egyptiens donnoient à leurs ouvrages. Mais qui sur-tout nereconnoitroit pas l'art perfectionné dans la description que Cicéron nous a laissée de ses deux canéphores. C'étoit deux statues d'airain, d'une proportion médiocre, mais de la grace la plus exquise ; leur vêtement, leur maintien rendoient témoignage à leur virginité. Elles portoient sur la tête les choses sacrées, à la manière des vierges athéniennes qu'on nommoit canéphores. Les personnes même qui n'avoient aucune idée de l'art, ne pouvoient se défendre d'en admirer la beauté.

La statue de Jupiter Mélichius ou le Clément, ouvrage de notre artiste, étoit en marbre blanc, de même que ses statues d'Apollon, de Latone & de Diane, dans le temple de cette déesse, bâti au sommet d'une montagne sur le chemin d'Argos à Tégée. Il avoit fait une Vénus à Amycles. On voyoit de lui, du temps de Dion Chrysofôme, une statue d'Alcibiade dont les mains étoient mutilées. Il a vécu & travaillé longtemps, si c'étoit lui, & non un autre Polyclète, qui avoit fait la statue d'un Antipater vainqueur entre les enfans, au temps de Denys de Syracuse. Ce tyran avoit engagé le père du jeune homme à déclarer qu'il étoit Syracusain; mais Antipater lui-même, méprisant les largesses du tyran, & voulant faire honneur à sa patrie, fit écrire sur la base qu'il étoit de Milet, & le premier des Ioniens qui eût consacré sa statue à Olympie.

Elien a écrit sur Polyclète un fait ou un conte qui peut trouver son application. Il rapporte que cet artiste fit à la fois deux statues: dans l'une, il ne fit que suivre l'impulsion de son génie & les règles de son art; il se fit une loi de suivre pour l'autre tous les conseils qu'on vouloit lui donner, faisant, défaisant, changeant à mesure qu'on lui communiquoit une nouvelle idée, ou qu'on lui prescrivait quelque correction. Ces deux morceaux terminés, il les exposa en public: le premier fut généralement admiré; le second excita la risée de tous les spectateurs: « Eh bien, leur dit-il, l'ouvrage que vous admirez est le mien; celui dont vous vous moquez, est le vôtre ».

Winckelmann croit qu'une figure nue, plus petite

que nature, qui se voit à la Villa Farnese, est une copie du fameux *Diadumène* de Polyclète, ou du moins la répétition d'une copie de ce morceau célèbre dans l'antiquité. Il remarque qu'une petite figure toute semblable se voyoit en bas-relief sur une urne funéraire de la Villa Sinibaldi, ce qui lui fait juger avec raison que ces deux figures ont été faites d'après un morceau qui jouissoit d'une grande réputation & qui a été fort souvent copié. En admettant cette supposition, qui ne manque pas de vraisemblance, nous pourrions juger du talent de Polyclète, à peu près comme on juge de celui de Raphaël par une estampe.

Notre antiquaire croit voir aussi dans un bas-relief représentant des Canéphores, c'est-à-dire des jeunes filles portant des corbeilles qui contenoient les choses sacrées, une copie, ou une imitation des fameuses Canéphores du même artiste. Le style témoigne en faveur de leur haute antiquité.

Enfin il est porté à reconnoître aussi les *Astragalizontes* ou joueurs aux osselets de Polyclète dans une figure du palais Barberini, qui mord le bras d'une autre figure détruite; mais la main qui reste tient un osselet. Les anciens, comme le font encore les modernes, donnoient souvent aux ouvrages de l'art des noms qui en désignoient très-imparfaitement le sujet. Notre antiquaire conjecture que les *Astragalizontes* représentoient Patrocle encore enfant qui, dans une dispute prise au jeu des osselets, tua le jeune Chrylonyme.

Nous avons dit ailleurs que nous soupçonnions qu'il y avoit eu deux *Canachus*. C'est que Pausanias parle d'un *Canachus* de Sicyone élève de Polyclète qui fit la statue d'un pugile nommé *Bicellus*. Peut-être les écrivains

ont-ils quelquefois confondu les ouvrages des deux Canachus.

Le même auteur nous apprend qu'il y eut un *Polyclete* d'Argos, différent de celui qui avoit fait la fameuse *Junon*. Ce troisième *Polyclete* étoit élève de *Naucydes*. On ne cite de lui qu'une statue représentant *Agénor* de *Thèbes*, vainqueur au jeux olympiques.

(48) *PHRAGMON* que *Pline* fait contemporain de *Polyclete*, & qui avoit fait des *Amazones* dans le temple d'*Éphèse*, est peut-être le même artiste que *Pausanias* nomme *Phradmon*, & qui étoit d'Argos.

(49) *CALLON* d'Elis : nous le plaçons ici parce que *Pline* parle d'un *Callon* qu'il fait contemporain de *Polyclete*, ce qui ne peut convenir à celui d'*Egine*, élève de *Teodée* & d'*Angelion*. *Pausanias* raconte que les *Mamertins* perdirent par un naufrage trente cinq jeunes gens, & que, pour honorer leur mémoire, ils leur firent élever des statues en bronze à *Olympie* : elles furent l'ouvrage de *Callon* d'Elis, dont on voyoit aussi un *Mercury* tenant le *caducée*. Comme *Pausanias* observe que les statues des jeunes *Mamertins* étoient comptées au nombre des ouvrages anciens, on pourroit soupçonner que la chronologie de *Pline* n'est pas ici fort exacte, & que *Callon* étoit antérieur à *Polyclete*.

(50) *SOCRATE*, célèbre entre les philosophes, doit trouver place entre les artistes. Fils d'un sculpteur, lui-même exerça la sculpture dans sa jeunesse. On voyoit de lui au *Propylée*, à *Athènes*, un *Mercury*

& les Graces drapées. C'est du moins l'opinion commune : mais il faut avouer que Pausanias s'exprime là-dessus avec incertitude ; il n'affure pas que ces morceaux fussent l'ouvrage de Socrate le philosophe, il rapporte seulement qu'on le disoit. Pline, sans parler même du philosophe Socrate, dit que les Graces du Propylée sont d'un Socrate & qu'on doute si elles sont de Socrate le peintre ou d'un autre. Il ajoute qu'on ne les admiroit pas moins que les ouvrages de Ménestrate. Il est permis de conjecturer qu'elles étoient de Socrate le Thébain, ou du peintre Socrate, ou d'un autre artiste du même nom, & que Socrate le philosophe s'étant fait une réputation, la conformité du nom lui aura fait attribuer ces ouvrages auxquels il n'avoit eu aucune part. Il abandonna de très-bonne heure la sculpture pour se livrer aux spéculations philosophiques, & il est difficile de croire qu'il ait pu faire dans les arts, qu'il pratiqua si peu de temps, des ouvrages dignes d'admiration.

(51) MÉNESTRATE ; nous ne le plaçons ici que parce que nous venons de le nommer au sujet de Socrate ; car d'ailleurs rien ne nous indique son âge. Pline dit seulement qu'on admiroit de lui un Hercule, & une statue d'Hécate, qui étoit dans le temple de Diane, à Ephese.

(52) PYTHAGORE de Rhegium est compté par Pline entre les contemporains de Polyclète, & rapporté à la 87^e olympiade, 432 ans avant notre ère : mais il devoit être beaucoup plus ancien puisque, au rapport de Pausanias, il avoit appris son art de Glearque, élève

d'Euchir de Corinthe. On voyoit de lui à Olympie, la statue du Pancratiaſte Leontifcus, qui ne prenoit pas la peine de renverſer ſes adverſaires, & ſe contendoit de leur brifer les doigts dans ſes mains, les obligeant ainſi, par la force de la douleur, à ſe-déclarer vaincus. Pline dit que Pythagore de Rhegium, & un autre Pythagore de Leontium, ſurpaſſèrent Myron; ce qui doit faire ſuppoſer qu'ils étoient un peu plus jeunes que cet artiſte; il parle d'un troiſième Pythagore qui étoit de Samos, & il peut bien avoir confondu l'âge de celui de Rhegium avec le temps où parut l'un des deux autres. Je crois qu'il faut attribuer au plus ancien des trois ce qu'il dit du ſecond, qu'il exprima le premier les nerfs & les veines, & qu'il rendit les cheveux avec plus d'art qu'on ne l'avoit fait juſqu'à lui. Il eſt vrai qu'on pourroit admettre que l'art de rendre les cheveux a fait des progrès après le temps de Phidias; car cette partie tient à une adreſſe d'exécution, que les modernes décorent du nom de goût, & qui n'appartient pas aux temps où l'arts'exerçoit avec la plus grande auſtérité. Il eſt poſſible auſſi que ce ne ſoit qu'après Phidias qu'on ſe ſoit aviſé d'exprimer les veines; elles ſont du nombre de ces détails inférieurs que négligeoient des artiſtes qui ne cherchoient à exprimer que les grandes parties & à les rendre plus grandes encore; ſurtout, comme nous l'avons dit, on n'exprimoit pas les veines dans les figures des dieux, parce qu'ils n'avoient point de ſang. Je ne dirai rien de ce que Pline appelle les nerfs, parce qu'il faudroit ſavoir ce qu'il entend par ce mot. M. Falconet le traduit par *tendons*, & croit qu'il s'agit des parties tendineuſes, des attaches &

des insertions des muscles. Si sa conjecture est vraie, il est très-probable que Pline se trompe : car il fait le Pythagore dont il s'agit postérieur à Phidias ; & comment supposer que Phidias eût conservé sa réputation dans les plus beaux âges de l'art, s'il n'avoit ni connu, ni su exprimer les attaches des muscles ?

Je pense que Pline erre souvent dans les époques qu'il établit pour les progrès de la sculpture. En le comparant à Pausanias, je crois qu'il place la perfection de cet art à des époques trop récentes. Le Pythagore de Rhegium paroît avoir conservé sa réputation dans des siècles bien postérieurs à celui où il a vécu, & il faut ajouter que ses ouvrages étoient d'un genre qui suppose une grande étendue de talens. Ce n'étoit pas dans l'enfance de l'art, qu'on pouvoit faire avec succès un monument de bronze représentant Cratistène montant sur un char, & la Victoire y montant avec lui ; Europe assise sur le taureau qui cachoit le maître des dieux ; le combat d'Étéocle & de Polynice. Ces ouvrages exigent le talent de bien traiter les animaux, de donner de l'expression & du mouvement à la composition. Mais si l'on suppose qu'ils étoient mal faits, ils n'auroient pas conservé leur réputation au temps de Pausanias, & même à celui de Tatien.

Le Pythagore le Léontin, celui qui, suivant Pline, exprima le premier avec art les cheveux, avoit fait une figure qui devoit avoir beaucoup d'expression ; elle représentoit un boiteux ; & suivant le même auteur, on ne pouvoit regarder cette figure sans éprouver la douleur qu'elle étoit supposée ressentir : on a conjecturé que cette statue étoit celle de Philostète.

(53) THRASYMEDE de Paros, fit à Epidaure la statue d'Esculape ; c'étoit une figure colossale, qui avoit la moitié de la proportion du Jupiter Olympien d'Athènes: elle étoit de même d'or & d'ivoire. Le dieu étoit assis sur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre sur la tête d'un dragon. Un chien étoit couché près du dieu. Sur le trône étoient sculptés les exploits de Bellerophon, vainqueur de la Chimère, & Persée enlevant la tête de Méduse.

(54) ARISTONUS d'Egine. Nous plaçons ici cet artiste, quoique son âge soit inconnu: on voyoit de lui à Olympie une statue de Jupiter. Le dieu étoit tourné vers le soleil levant. Il tenoit d'une main un aigle, & de l'autre la foudre. Sa tête étoit couronnée de fleurs du printemps. C'étoit une offrande des Métapontins.

(55) ANAXAGORAS d'Egine, doit être compris entre les sculpteurs qui vivoient dans le cinquième siècle avant notre ère. Il fit une statue de Jupiter qui fut placée à Olympie. C'étoit une offrande des villes de la Grèce qui avoient combattu à Platée contre Mardonius. Cette bataille se donna 479 ans avant notre ère, & il put se passer un nombre d'années avant le temps où les Grecs placèrent à Olympie le témoignage de leur reconnoissance envers le dieu qu'ils croyoient les avoir rendus vainqueurs. Anaxagoras écrivit sur la perspective ; mais les préceptes qu'il donnoit de cette science paroissent n'avoir été relatifs qu'aux décorations de théâtre. Agatarchus, qui, le premier à Athènes, avoit fait une décoration en perspective sous la conduite

d'Eschyle, fut aussi le premier qui en ait établi les règles par écrit.

(56) ATHÉNODORE, de Clitore en Arcadie, réussit très-heureusement aux figures de femmes. Ce n'est pas un foible triomphe de l'art que de plaire par l'imitation d'un sexe à qui la nature a prodigué les moyens de plaire. Athenodore étoit élève de Polyclète, & ne doit pas être confondu avec le statuaire du même nom qui contribua au beau groupe du Laocoon. Ce dernier étoit de Samos.

(57) CTÉSILAS ou *Ctésilaüs*, car il paroît que c'est le même artiste dont Pline a parlé sous ces deux noms si peu différens l'un de l'autre, fit un Doryphore, c'est-à-dire un garde armé d'une pique, & une Amazone. Il avoit aussi représenté un homme prêt de mourir d'une blessure, & avoit fait une statue de Périclès surnommé l'Olympeen. Pline dit au sujet de ce statuaire, que ce qui est admirable dans l'art de la sculpture, c'est qu'il ajoute encore à la noblesse des hommes distingués : un grand artiste a pu seul inspirer cette réflexion.

Ce caractère de noblesse que Ctésilaüs imprimoit à ses ouvrages, persuade à Winckelmann qu'on ne peut attribuer à cet artiste, qui a fait un homme mourant d'une blessure, la figure antique qui est parvenue jusqu'à nous & qu'on appelle le gladiateur mourant. Elle ne représente qu'un homme du peuple; mais notre antiquaire ne croit pas que ce soit un gladiateur. On voit à côté d'elle un cor brisé, & cet attribut n'est pas celui d'un gladiateur, mais d'un hérault. La

corde qui entoure le cou de ce mourant ne fait que confirmer Winckelmann dans son opinion, parce qu'il a appris par une inscription antique, que les héraults, dans les jeux olympiques, sonnoient du cor & qu'ils avoient le cou entouré d'une corde, afin, suivant la conjecture de Saumaïse, de ne se pas rompre une veine en sonnant du cor ou en criant à haute voix. Il se peut qu'un hérault, en remplissant ses fonctions pacifiques, ait reçu une blessure mortelle par accident ou par la perfidie des ennemis, & que les Grecs, par reconnoissance, lui aient accordé les honneurs d'une statue. C'est une production du bel âge de l'art, & les Grecs ne connoissoient pas alors les combats des gladiateurs. Le mérite de cet ouvrage ne permet pas à Winckelmann de l'attribuer aux Romains, ni même aux Grecs dans le temps où ils furent soumis à ces conquérans : mais sa conjecture devient bien foible, si l'on peut supposer avec quelque fondement que le groupe du Laocoon lui-même a été fait du temps des empereurs. C'est peut-être une erreur de croire que tous les beaux ouvrages antiques qui nous restent sont antérieurs au temps où Rome eut soumis la Grèce.

(58) NAUCYDES d'Argos florissoit, suivant Pline, dans la 95^e olympiade, 400 ans avant notre ère. On distinguoit de lui un Mercure, un Discobule, un homme sacrifiant un bélier, une statue d'Hébé, en or & en ivoire, placée à Corinthe, auprès de la Junon de Polyclète; dans la même ville, une Hécate en ivoire, & sur-tout deux statues de Chimon, vainqueur à la lutte; l'une continua de décorer Olympie, l'autre

fut apportée d'Argos à Rome , & placée dans le temple de la Paix. Il avoit fait aussi la fameuse Erinne de Lesbos , femme célèbre entre les poètes grecs , & dont il ne reste qu'une ode sur le courage. Naucydes eut pour élève le second Polyclète d'Argos , dont nous avons parlé.

(59) DINOMENE paroît avoir été un artiste célèbre, quoique l'on cite peu de ses ouvrages. On fait qu'il avoit fait une statue de Protésilas, une d'un lutteur, & celle de Besantis, reine des Pœoniens, dont les traits parurent dignes d'être conservés à la postérité, parce qu'elle avoit mis au monde un enfant noir.

(60) PRAXITELES, l'un des plus célèbres statuaires de l'antiquité, fleurit, suivant Pline, dans la 104. olympiade, 364 ans avant notre ère. » Plus heureux dans » le marbre, dit cet écrivain, (traduction de M. » Falconet) il y fut aussi plus célèbre. Il a cependant » fait de très-beaux ouvrages en bronze; un enlèvement » de Proserpine, une Cérès qui ramène sa fille; un » Bacchus, l'Ivresse personnifiée par un satyre devenu » célèbre, & que les Grecs nomment Periboetos (le » fameux). Les statues qui étoient devant le temple » de la Félicité sont aussi de lui, ainsi qu'une Vénus » qui fut brûlée avec le temple sous le règne de » Claudius; cette figure égaloit sa Vénus de marbre, » si renommée dans tout le monde. Il a fait aussi » une femme qui tresse des couronnes, une vieille mal » propre, & un esclave portant du vin; les tyrannicides » Harmodius & Aristogiton, statues que Xerxès, roi » de Perse, avoit enlevées & qu'Alexandre, après la

» conquête de la Perse, rendit aux Athéniens; un jeune
» Apollon guettant avec une flèche, un lézard qui se
» glisse auprès de lui, & qu'on appelle du mot grec
» *Sauroctonos* (le tueur de lézard). On voit aussi de lui
» deux figures qui ont une expression différente; une
» matrone qui pleure, & une courtisane qui exprime
» la gaieté: on croit que celle-ci est Phryné, & l'on
» prétend découvrir en elle tout l'amour de l'artiste,
» & dans son air, la récompense d'une courtisane «.

Tous les ouvrages que Pline vient de rapporter sont de bronze: il parle ailleurs de ceux de marbre.
« En parlant des statuaires, dit-il, nous avons fait
» mention de Praxitèles qui s'est surpassé lui-même
» dans le marbre. Mais la première des statues, non-
» seulement de Praxitèles, mais de toute la terre,
» c'est sa Vénus qui a engagé bien des gens à entre-
» prendre la navigation de Gnide pour la voir. Cet
» artiste avoit fait deux Vénus qu'il mit en vente
» en même temps: l'une étoit couverte d'une espèce
» de voile, & par cette raison, ceux de Cos, qui
» avoient le choix, la préférèrent, quoiqu'ils pussent
» avoir l'autre au même prix, croyant montrer en cela
» de la pudeur & des mœurs sévères: les Gnidiens
» achetèrent l'autre. La différence de leur réputation
» est extrême. Le roi Nicomède voulut dans la suite
» acheter celle des Gnidiens, sous la promesse de
» payer les dettes de la ville, qui étoient immenses;
» mais les habitans aimèrent mieux s'exposer à tout
» que de s'en défaire, & ils eurent raison; car, par
» cette figure, Praxitèle illustra la ville de Gnide.
» Le petit temple où elle est placée est ouvert de
» toutes parts, afin que la figure puisse être vue de

» tous côtés, ce qu'on croit ne pas déplaire à la déesse ;
 » & , de quelque côté qu'on la voie , elle excite
 » une égale admiration. On dit qu'un homme épris
 » d'amour pour cette figure , s'étant caché , en jouit
 » pendant la nuit , & qu'une tache qui y resta fut
 » la marque de sa passion. On voit à Gnide d'autres
 » statues de marbre d'artistes illustres ; un Bacchus
 » de Bryaxis , un autre Bacchus & une Minerve de
 » Scopas ; & ce qui prouve mieux la beauté de la
 » Vénus de Praxitèle , c'est qu'entre ces beaux ouvrages ,
 » on ne parle que d'elle seule. Il y a de Praxitèle un
 » Cupidon que Cicéron reproche à Verrès d'avoir
 » enlevé ; c'est pour cette figure qu'on alloit voir
 » Thespies : il est aujourd'hui placé dans le portique
 » d'Octavie Il en fit un autre nud à Parium , colonie
 » de la Propontide : il égale en réputation la Vénus de
 » Gnide , & il a reçu le même outrage ; car Alchidas
 » de Rhodes en fut épris , & y laissa le même vestige de
 » sa passion. Les ouvrages de Praxitèle , à Rome , sont
 » une Flore , un Triptolème , une Cérés dans les jardins
 » de Servilius ; les simulacres du Bon-Succès & de
 » la Bonne-Fortune , qui sont dans le Capitole ; des
 » Ménades , ce qu'on appelle des Thyades & des
 » Caryatides ; des Silènes enfin ; & , dans les mo-
 » numens d'Asinius Pollion , un Apollon & un Nep-
 » tune « .

Peut-être Praxitele n'avoit-il pas encore fait sa célèbre
 Vénus , quand il préféreroit à tous ses autres ouvrages son
 Amour & son Satyre. Voici comment l'auteur du
 voyage du jeune Anacharsis raconte , d'après Pausa-
 nias , que Phryné lui surprit cette aveu. Il étoit éperdue-
 ment amoureux de cette courtisane , & elle vouloit avoir

le plus bel ouvrage de l'artiste. » *Je vous le donne avec plaisir*, lui dit-il, *à condition que vous le choisirez vous-même*. Mais comment se déterminer au milieu de tant de chefs-d'œuvre? pendant qu'elle hésitoit, un esclave secrettement gagné vint en courant annoncer à son maître que le feu avoit pris à l'atelier, que la plupart des statues étoient détruites, que les autres étoient sur le point de l'être. *Ah! c'en est fait de moi*, s'écrie Praxitele, *si l'on ne sauve pas l'Amour & le Satyre! Rassurez-vous*, lui dit Phryné en riant; *j'ai voulu, par cette fausse nouvelle, vous forcer de m'éclairer sur mon choix*. Elle prit la figure de l'amour, & en enrichit la ville de Thespies, lieu de sa naissance ».

Le même auteur fait voyager le jeune Anacharsis à Gnide : » Bientôt, lui fait-il dire, nous nous trouvames en présence de la célèbre Vénus de Praxitele. » On venoit de la placer au milieu d'un petit temple qui reçoit le jour de deux portes opposées, afin qu'une lumière douce l'éclaire de toutes parts. Comment peindre la surprise du premier coup-d'œil, & les illusions qui la suivirent bientôt? Nous prêtions nos sentimens au marbre, nous l'entendions soupirer. Deux élèves de Praxitele, venus récemment d'Athènes pour étudier ce chef-d'œuvre, nous faisoient entrevoir des beautés dont nous ressentions les effets, sans en pénétrer la cause. Parmi les assistans, l'un disoit : *Vénus a quitté l'Olympe, elle habite parmi nous*. Un autre : *si Junon & Minerve la voyoient maintenant, elles ne se plaindroient plus du jugement de Pâris*. Un troisième : *la Déesse daigna autrefois se montrer sans voile aux yeux de Pâris, d'Anchise, & d'Adonis : a-t-elle*

» *apparu de même à Praxitele?...* Oui, répondit un
 » élève, & sous la figure de Phryné. En effet, au
 » premier aspect, nous avons reconnu cette fameuse
 » courtisane. Ce sont de part & d'autre les mêmes traits,
 » le même regard. Nos jeunes artistes y découvroient
 » en même temps le souris enchanteur d'une autre
 » maîtresse de Praxitele, nommée Cratine.

» C'est ainsi que les peintres & les sculpteurs, prenant
 » leurs maîtresses pour modèles, les ont exposées à la
 » vénération publique sous les noms de différentes
 » divinités. C'est ainsi qu'ils ont représenté la tête de
 » Mercure d'après celle d'Alcibiade.

» Les Gnidiens s'enorgueillissent d'un trésor qui favo-
 » rise à la fois les intérêts de leur commerce &
 » ceux de leur gloire. Chez des peuples livrés à la
 » superstition, passionnés pour les arts, il suffit d'un
 » oracle ou d'un monument célèbre pour attirer les
 » étrangers. On en voit très-souvent qui passent les
 » mers & viennent à Gnide contempler le plus bel
 » ouvrage qui soit sorti des mains de Praxitele ».

Nous avons dit à l'article MYTHOLOGIE, en parlant
 de Vénus, que celle qui porte le nom de Médicis,
 nous offre probablement, sinon une copie, du moins
 une imitation de la Vénus de Gnide. On voyoit encore
 celle-ci à Constantinople du temps de Théodose.

Winckelmann soupçonne que les modernes possèdent
 encore un ouvrage original de Praxitele, c'est l'Apollon
 Saurostone ou tueur de lézard dont Pline a parlé. Il est
 tenté de le reconnoître dans celui qui se voit à la
 Villa-Albani, & qu'il regarde comme le plus beau
 bronze de l'antiquité. Il est haut de cinq palmes. Cette
 statue a été trouvée dans les excavations du mont

Aventin. Les bras manquoient, on les découvrit près de la figure. La tête est ceinte d'un diadème incrusté en argent.

Le fameux amour donné par l'auteur à Phryné, & consacré à Thespies par cette courtisane, attiroit l'affluence des étrangers dans cette ville qui n'avoit d'ailleurs rien de remarquable. Il fut enlevé par Caligula, & restitué aux Thespiens par Claude : mais Néron le fit reporter à Rome, où il fut détruit dans un incendie. Ménodore, pour dédommager autant qu'il étoit possible les Thespiens, leur fit une copie de ce chef-d'œuvre, & elle se voyoit encore chez eux du temps de Pausanias.

Une épigramme de l'anthologie suppose que l'amour de Praxitele étoit de bronze ; mais on sait qu'il étoit de marbre pentélique. C'étoient aussi des ouvrages de marbre que cette Danaé, ces nymphes, & ce satyre portant une outre, dont il est parlé dans une autre épigramme du même recueil, & que Momus lui-même, y est-il dit, eût été forcé de louer.

Praxitele avoit pris quelques traits de Phryné pour faire sa Vénus : il fit aussi la statue de cette courtisane : elle étoit dorée & portée sur une base de marbre pantélique ; on y lisoit : PHRYNÉ. L'ILLUSTRE THESPIENNE. Phryné la consacra dans le temple de Delphes : une autre statue du même artiste, & représentant aussi cette courtisane, se voyoit à Thespies, auprès d'une statue de Vénus, de la même main.

Sur le chemin du Pirée à Athènes étoit un cavalier près de son cheval, ouvrage de Praxitele dont nous voyons peut-être une imitation sur une pierre antique de la collection du duc de Malboroug. C'est la qua-

rante-cinquième du recueil ; & elle y est annoncée comme une représentation d'Alexandre. Dans le temple de Cérès, à Athènes, la statue de la déesse, celle de sa fille, celle de Bacchus avec un flambeau étoient aussi de Praxitèle. Dans un des temples qui se trouvoient sur le chemin qu'on nommoit les trépieds, étoit son fameux satyre, l'un de ses ouvrages qu'il aimoit le plus, comme Phryné le lui avoit fait avouer. Il avoit fait la Diane Brauronienne, dans le quartier nommé Brauron, où se célébroient les Dionysiaques ; à Mégare, dans le temple d'Apollon, ce dieu lui-même, Diane, & Latone ; dans le temple de Bacchus, un satyre de marbre de Paros ; dans le temple de Diane, les statues des douze grands-dieux lui étoient attribuées : à Elis, une statue de Bacchus dans le temple dédié à ce dieu ; à Platée, en marbre pantélique, la statue de Junon, & celle de Rhéa, portant à Saturne une pierre enveloppée de langes, comme si c'étoit l'enfant qu'elle venoit de mettre au jour ; dans le bois sacré de Trophœnius, la statue d'Esculape ; à Anticyre celle de Diane, ayant le carquois sur l'épaule, un flambeau à la main, un chien à côté d'elle ; à Mantinée, Junon sur un trône, & ayant auprès d'elle Minerve & Hébé. Il avoit fait aussi pour le Panthéon d'Athènes deux chevaux, placés au dessus du grand portail.

Vitruve compte Praxitèle au nombre des artistes qui travaillèrent au tombeau de Mausole. Ce roi de Carie mourut dans la quatrième année de la 106^e olympiade, 353 ans avant notre ère. Cette date s'accorde avec celle de Pline qui fait fleurir notre artiste vers la 104^e olympiade.

(61) CÉPHISSODORE, ou plutôt *Cephiſſodote*. Il y eut plusieurs ſculpteurs de ce nom. L'un contemporain de Praxitèle, commença à fleurir quelques années avant ce grand ſtatuaire, c'eſt à dire, dans la 102^e olympiade. L'autre étoit fils de Praxitèle, & ſe montra le digne héritier du talent de ſon père. On voyoit de lui à Pergame un groupe qui paroît avoir été diſtingué par le ſentiment de la chair. Cette partie de l'art, qui en fait reſſembler les productions à la nature, n'eſt pas une de celles qui ſe trouvent les premières. Les premiers artiſtes qui s'élèvent à la perfection conſervent un ſtyle auſtère qui ne s'accorde pas avec cette aimable molleſſe. Les anciens ont remarqué que Praxitèle avoit mis, dans ſes ouvrages, plus de vérité que ſes prédéceſſeurs, & ſon fils marcha ſur ſes traces. On voyoit de lui à Rome, au temps de Pline, une Latone dans le temple du mont Palatin, une Vénus dans les monumens d'Asinius Pollion, & un Eſculape & une Diane, dans un temple de Junon. Je ne ſais ſi c'eſt de ce même Céphiſſodote qu'on admiroit une Minerve ſur le port d'Athènes, un Mercure nourriſſant Bacchus encore enfant, un orateur tenant la main élevée, & les deux courtiſanes Anyta & Myro. Il y eut un troiſième Céphiſſodote qui ne fleurit que dans la 120^e olympiade. Je ne déciderai pas ſi c'eſt à ce dernier, ou au fils de Praxitèle, que Pline attribue des ſtatues de philoſophes.

(62) HYPATODORE, que Pline range ſous la même époque que le premier Céphiſſodote, paroît avoir été un très-habile artiſte, quoiqu'on n'ait conſervé le ſouvenir que d'un petit nombre de ſes ouvrages. Pau

fanias parle d'une statue de Minerve, en bronze, qui étoit placée dans un temple de cette déesse, à Aliphère en Arcadie, & qui ne méritoit pas moins d'attacher les regards par sa beauté que par sa grandeur. On voyoit souvent dans l'antiquité plusieurs artistes associer leurs talens. C'est ainsi qu'à Delphes, les statues des chefs devant Thèbes, avoient été faites en commun par Hypatodore, & un Aristogiton dont on ne fait rien de plus. Près de ces figures héroïques étoit le char d'Amphiaraüs, monté par Baton, cocher & parent de ce prince.

(63) PAMPHILE. Tout ce que nous savons de ce statuaire, élève de Praxitèle, c'est qu'un de ses ouvrages, représentant Jupiter Hospitalier, faisoit partie des monumens qu'Asinius Pollion s'étoit plu à rassembler. On peut présumer que ce Romain n'avoit fait apporter de la Grèce que des ouvrages distingués. Mais comme, de tout temps, on a pu tromper les riches amateurs, cette présomption prouve peu de chose en faveur de Pamphile.

(64) EUPHRANOR est placé, sur la foi de Pline, entre les contemporains de Praxitèle. Nous avons manifesté nos doutes sur la justesse de cette époque à l'article Peintre; car Euphranor étoit à la fois peintre & sculpteur. « Il y a de cet artiste, dit Pline, (traduction de M. Falconet) un Pâris estimé, en ce » qu'on y reconnoît tout ensemble & le juge des » déesses, & l'amant d'Hélène, & le meurtrier d'Achille. Il y a de lui à Rome une Minerve, qu'on » appelle Catulienne, parce qu'elle a été dédiée au

» bas du Capitole par Q. Lutatius Catulus, & une
 » figure du Bon-Succès, qui tient de la main droite
 » une coupe, & de l'autre un épi & un pavot : une
 » Latone qui porte Apollon & Diane qu'elle vient d'en-
 » fanter ; cette figure est dans le petit temple de
 » la Concorde. Il a fait aussi des quadriges & des chars
 » à deux chevaux ; un Pluton d'une rare beauté ; la
 » Vertu & la Grace, toutes deux colossales, & une
 » femme en admiration & qui adore ; un Alexandre
 » & un Philippe sur des quadriges ». On connoissoit
 aussi de lui une statue de Vulcain.

En admettant, suivant la leçon d'un manuscrit de Pline, que ce fut avec Ptolemée & non avec Attale, que Nicias qui avoit appris son art d'un élève d'Euphranor, fut en marché pour un tableau, on pourroit admettre, s'il ne restoit pas d'autres difficultés, que celui-ci fleurit à peu-près dans le même temps que Praxitèle.

M. Falconet révoque judicieusement en doute la triple expression que Pline attribue au Pâris d'Euphranor.
 » S'il avoit trouvé, dit-il, le secret merveilleux, &
 » perdu depuis, de donner à la fois à une statue trois
 » expressions différentes, manifestées en même temps,
 » & dont chacune fût également claire pour le spec-
 » tateur, il paroît que Pline a eu tort de ne pas ap-
 » puyer davantage sur une circonstance si extraor-
 » dinaire, pour faire sentir dans toute son étendue,
 » l'inconcevable talent de l'artiste qu'il vouloit célé-
 » brer... Vous plaît-il de croire que ces trois
 » expressions étoient rendues sur le visage de Pâris? Je
 » le veux bien ; pourvu cependant que vous puissiez
 » allier dans les traits d'un visage de bronze, l'air
 » judicieux, imposant, majestueux, à l'air charmant,

» passionné, galant, & à l'air cruel, fourbe & lâche ».

(65) LÉOCHARÈS fut contemporain de Praxitèle, puisqu'il travailla au tombeau de Mausole. Vitruve le compte au nombre des artistes distingués, quand il dit en parlant d'un Mars colossal qui étoit dans la citadelle d'Halicarnasse, *nobili manu Leocharis factam*. Ce même artiste avoit fait, au portique d'Athènes, Jupiter, le Peuple, Apollon. Près de la sortie de l'Altis, on voyoit de lui, dans un temple élevé par Philippe, ce prince & Alexandre, Amyntas, Olympiade, & Eurydice, statues d'or & d'ivoire. Il avoit fait un Gany-mède; & s'il avoit bien réussi dans cette figure qui exigeoit de la grace, de la mollesse & de la beauté, il méritoit un rang distingué entre les artistes aimables.

(66) THIMOTHÉE travailla aussi au mausolée. On voyoit de lui à Rome, dans le temple d'Apollon, sur le mont Palatin, une statue de Diane. Il faisoit des athlètes, des hommes armés, des chasseurs, des hommes qui offroient des sacrifices. On regardoit comme un Esculape une statue qu'il fit pour Trézène; mais les habitans soutenoient que c'étoit un Hippolyte.

(67) POLYCLÈS. Il y eut au moins deux sculpteurs de ce nom. L'un fut contemporain de ceux dont nous venons de parler. Il avoit fait plusieurs des statues qu'on voyoit à Rome au portique d'Octavie. Il travailloit en marbre & en bronze. L'autre appartient à des temps postérieurs, & mérita d'être compté entre les bons artistes de ces temps: il fit une statue remarquable d'Hermaphrodite. L'un de ces Polyclès eut des

filz qui exercèrent le même talent que leur père, & travaillèrent ensemble. Cette union des talens étoit plus fréquente chez les anciens que chez les modernes : elle suppose plus de modestie ; car des hommes orgueilleux ne veulent pas que leur travail soit confondu avec celui de leurs égaux, ou plutôt ils n'en connoissent pas, & croiroient que leur talent seroit dégradé par l'association de mains étrangères.

(68) BRYAXIS, ainsi que Léocharès, fut employé au mausolée. D'ailleurs, on connoissoit de lui à Rhodes cinq statues colossales de Dieux. Il fit aussi une Pasiphaé, un Esculape avec sa fille Hygié, & un Bacchus à Gnide. On admiroit de lui une statue d'Apollon, à Daphné, fauxbourg d'Antioche ; elle fut détruite par un coup de tonnerre du temps de l'Empereur Julien. Il suffit à l'éloge de Bryaxis de rapporter qu'on doutoit si le Jupiter & l'Apollon qu'on voyoit à Patares en Lycie étoient de cet artiste ou de Phidias.

(69) SCOPAS de Paros a été rejeté à un âge trop reculé sur la foi d'un passage de Pline qui le place sous la 87^e Olympiade, dont la première année répond à l'an 432, avant notre ère. Deux faits rapportés aussi par Pline méritent plus de confiance : le premier est que Scopas travailla au tombeau de Mausole qui, comme nous l'avons dit, mourut 353 ans avant notre ère ; le second qu'il sculpta unè, ou suivant la correction de Saumaïse, trente six colonnes du temple d'Ephèse, qui avoit été détruit par un incendie. Or on fait que cet incendie arriva dans la 106^e olym

piade, à-peu-près dans le temps de la mort de Mausole. Scopas étoit donc contemporain de Praxitèle, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès. Aussi Pline lui-même qui, dans son livre 34, avoit placé Scopas dans la 87^e olympiade, & par conséquent l'avoit supposé bien antérieur à Praxitèle, ne le place, dans le livre 36, qu'après le fils de ce statuaire (*).

» La réputation de Scopas entre, dit-il, en concurrence avec celle de ces artistes. Il a fait une Vénus, le Desir, & un Phaëton, statues auxquelles on rend à Samothrace le culte le plus religieux. Il a fait aussi Apollon Palatin, Vesta assise qui est estimée; elle est dans les jardins de Servilius, avec deux de ses compagnes assises auprès d'elle. Il y en a de pareilles dans les monumens d'Asinius Polion, où est aussi la canéphore du même auteur. Mais les plus renommées de ses statues sont dans le temple de Domitius, au cirque Flaminien, Neptune, Thétis, Achille, & les Néréides assises sur des dauphins, sur des baleines & sur des chevaux marins; des Tritons, le troupeau de Phorcus, des monstres marins & beaucoup d'autres figures marines, toutes de sa main: bel ouvrage, y eût-il employé toute sa vie. Mais outre ceux dont nous avons parlé, & ceux que nous ignorons, on voit encore de lui un Mars assis, de proportion colossale, dans le temple de Brutus Callinique au même cirque. De plus, on

(*) M. Heyne croit que le passage du livre 34, où Scopas est placé dans la 87^e olympiade, est altéré, & que le nom de ce sculpteur y a été intercalé par une main étrangère.

» voit au même endroit une Vénus nue , supérieure
 » même à la fameuse Vénus de Praxitèle, & qui
 » pourroit illustrer quelque autre lieu que ce fût où elle
 » seroit placée. A la vérité, elle est comme perdue
 » à Rome dans le nombre immense d'ouvrages que
 » renferme cette ville, où la multitude des devoirs
 » & des affaires ne permet à personne d'examiner ces
 » sortes d'objets. Il faut du loisir, & le silence d'un
 » lieu tranquille, pour se livrer à l'admiration conve-
 » nable à de tels ouvrages. Aussi ignore-t-on l'auteur
 » de la Vénus que l'Empereur Vespasien a consacrée
 » dans le temple de la Paix qu'il a procurée à l'Em-
 » pire. Cette statue est digne de la réputation des
 » anciens sculpteurs. On est également incertain si la
 » Niobé mourante avec ses enfans, dans le temple
 » d'Apollon Sosien, est de Scopas ou de Praxitèle ;
 » & si le Janus apporté d'Egypte, qu'Auguste a con-
 » sacré dans le temple de ce Dieu, & qui est actuel-
 » lement caché par l'or, est de l'un ou l'autre de ces
 » deux sculpteurs. On a la même incertitude sur le
 » Cupidon tenant un foudre dans les portiques d'Oc-
 » tavier : ce qu'on assure, au moins, c'est que sa
 » figure est celle qu'Alcibiade avoit au même âge ».

Nous n'avons fait que transcrire la traduction de
 M. Falconet. Ce savant artiste, dans une note, a
 relevé la contradiction de Pline qui, après avoir dit
 que la Vénus de Praxitèle étoit la plus belle qui fût
 au monde, *in toto orbe terrarum*, affirme ici que celle
 de Scopas lui étoit supérieure en beauté, *Praxitelliam
 illam antecedens*. M. Brotier, dans son édition de
 Pline, a voulu sauver cette contradiction. Il a cru
 que le mot *antecedens* marquoit ici une priorité de

temps, & non une supériorité de beauté; que Plinè avoit voulu dire seulement que la Vénus de Scopas, artiste qui vivoit dans la 87^e olympiade, étoit plus ancienne que celle de Praxitèle qui florissoit dans la 104^e. Mais puisqu'il est prouvé que Scopas a travaillé avec Praxitèle au maufolée, on ne peut lui sauver une contradiction qu'en lui attribuant une faute de chronologie, faute qui lui est épargnée par l'heureuse conjecture de M. Hejne. Voyez les *œuvres diverses concernant les arts*, par M. FALCONET, édition de 1787, tom. 2, p. 50.

Puisqu'il est certain que Scopas étoit contemporain de Praxitèle, une conjecture de Winckelmann tombe d'elle-même. Il présume que si la Niobé qui existe encore, est celle dont Plinè fait mention, elle est l'ouvrage de Scopas & non de Praxitèle; il croit que la simplicité de la draperie des filles de cette malheureuse mère favorise cette opinion, parce qu'elle indique un genre de travail plus ancien. Mais le travail de Scopas, contemporain de Praxitèle, ne devoit pas tenir à un style plus ancien que celui de ce statuaire.

Il fait sur la Niobé d'autres observations que nous nous permettrons de placer ici, quoiqu'elles soient étrangères à Scopas. Il regarde les figures qui sont aujourd'hui dans le jardin de Médicis, comme des copies antiques de statues faites dans un temps antérieur à Praxitèle, & dans lesquelles le copiste s'est imposé de suivre le style des originaux. On a vu à Rome, ajoute-t-il, une autre Niobé de la même grandeur & dans la même attitude, & l'on en conserve encore une tête en plâtre. Elle porte le caractère d'un style

postérieur & qu'on pourroit rapporter au temps de Praxitèle. Les os de l'œil & les sourcils, rendus dans la Niobé de Médicis par une faille tranchante, sont sensiblement arrondis dans la tête en plâtre; ce caractère a plus de grace, & la grace paroît avoir été trouvée par Praxitèle. Il manque au groupe plusieurs figures; & ce n'est pas sans vraisemblance que les lutteurs, quand ils furent trouvés, furent regardés comme en faisant partie. Ils se trouvent indiqués sous le nom d'*Enfans de Niobé*, dans une estampe de 1557. Flaminius Vacca atteste qu'ils ont été déterrés dans le voisinage des autres figures du groupe. La ressemblance du style, l'économie du travail peuvent faire présumer qu'ils lui appartiennent, & la Fable nous apprend que les plus jeunes fils de Niobé furent tués lorsqu'ils s'exerçoient à la lutte.

Il ne faut pas confondre avec la Niobé que nous connoissons celle dont parle Pausanias, & dont le travail devoit être bien plus brut. De près, on n'y voyoit aucune expression, elle ne ressembloit même pas à une figure de femme: mais en montant sur le mont Sipyle pour la considérer de son vrai point de vue, on croyoit la voir accablée de douleur & versant des larmes.

Revenons aux ouvrages de Scopas. On voyoit de lui à Gnide une Minerve & un Bacchus; mais effacés par la beauté de la fameuse Vénus, ces morceaux n'excitoient pas l'attention qu'ils méritoient. Dans le temple de Vénus; à Mégare, on le voyoit encore en concurrence avec Praxitèle: celui-ci avoit fait les statues de la Persuasion & de la Consolation; celui-là celles de l'Amour, de l'Appétit & du Desir. A Corinthe, il avoit fait pour le gymnase un Hercule de marbre;

& à Argos, pour le temple d'Hécate, la statue de la Déesse. A Elis, sa Venus *Pandemos* ou populaire étoit en bronze; il l'avoit représentée assise sur un bélier, animal lascif. Il avoit décoré le temple d'Esculape, à Gortys en Arcadie, de la statue du Dieu & de celle d'Hygié, sa fille; à Chrysa, ville de la Troade, il avoit représenté Apollon Sminthien ayant un rat sous le pied. Il seroit difficile aux antiquaires de deviner le sens de ce symbole, si Strabon ne nous l'avoit pas conservé d'après Callinus, poète élégiaque. Les Teucriens, sortis en grand nombre de Crete, furent avertis par un oracle de ne s'arrêter que dans l'endroit où ils seroient attaqués par les enfans de la terre. Parvenus au lieu où ils éleverent la ville de Chrysa, ils furent attaqués pendant la nuit par une multitude de rats qui rongerent les courroies de leurs armes & tous leurs ustensiles, & ils crurent que c'étoit là qu'il leur étoit prescrit de s'arrêter.

La Bacchante furieuse de Scopas, en marbre de Paros, est célébrée dans l'Anthologie, ainsi que son Mercure. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il avoit fait à Athenes deux Euménides; la troisième étoit l'ouvrage de Calos.

Ce statuaire si fécond, qui avoit enrichi de ses ouvrages la plupart des villes de l'ancienne Grece de l'Ionie, de la Carie, étoit en même temps architecte. Ce fut lui qui bâtit & qui décora de sculptures à Tégée, dans l'Arcadie, le temple de Minerve Aléa, l'un des plus vastes & des plus ornés de tout le Péloponèse. Un ordre dorique y étoit surmonté d'un ordre Corinthien, & en dehors, regnoit une galerie d'ordre ionique. Sur le fronton, étoit représentée

en bas-relief la chasse du sanglier de Calydon. On y voyoit d'un côté Atalante, Méléagre, Thésée, Télamon, Pélée, Pollux, Iolaüs qui a partagé la plupart des travaux d'Hercule; les fils de Thestius, les frères d'Althée, Prothoüs & Cometès: le sanglier occupoit le milieu de la composition; de l'autre côté Epochus qui soutenoit Ancée déjà blessé & qui laissoit tomber sa hache; près d'eux étoient Castor & Amphiraüs, ensuite Hippothoüs fils de Cercyon, & la composition se terminoit par la figure de Pirithoüs. Un autre fronton couronnoit la partie postérieure du temple: Scopas y avoit représenté le combat de Téléphe & d'Achille dans les champs du Cayce.

La statue de la Déesse étoit un ouvrage d'Endius, entièrement d'ivoire. On ne fait rien de cet artiste; mais je croirois qu'il étoit plus ancien que Scopas, & que sa statue étoit déjà réverée avant qu'on bâtit le temple; sans cela, pourquoi n'auroit-on pas chargé de cet ouvrage le célèbre statuaire à qui l'on confioit la construction & la décoration de l'édifice? Elle fut enlevée par Auguste à cause de sa beauté, ou de sa réputation, ou peut-être par sa singularité, puisqu'on ne connoît que ce grand ouvrage qui fût entièrement d'ivoire. Elle fut placée dans le forum, & les Tégéates la remplacèrent par une autre statue qui fut apportée de chez les Manthuriens. D'un côté de la Déesse étoit Esculape, & de l'autre Hygié, ouvrages de Scopas.

(70) CALOS, contemporain de Scopas, n'est connu que par une des Euménides qu'on voyoit à Athènes:

elle occupoit le milieu ; les deux autres étoient de Scopas.

(71) T É L É P H A N E S de Phocée, étoit fans doute un grand statuaire, puisqu'il fut célébré par les écrits des artistes qui le plaçoient à côté des plus grands maîtres. Ils louoient sa Larisse, son Spintharus, athlète victorieux dans les cinq combats du Pentathle, & son Apollon. Ce qui nuit à sa réputation, c'étoit, suivant les uns, que ses ouvrages étoient restés comme ensevelis dans la Thessalie où il demouroit ; &, suivant les autres, qu'il s'étoit consacré à travailler pour les Rois de Perse Xerxès & Darius. On pourroit conjecturer des expressions de Pline, que cet artiste, capable de se faire un grand nom par ses talens, s'étoit engagé à travailler obscurément dans quelques fabriques établies par ces Rois : *Quoniam se Regum Xerxis atque Darii officinis dediderit.*

(72) A L Y P U S de Sicyone, élève de Naucyde, fit pour Olympie, les statues de plusieurs vainqueurs. Si c'est une preuve de talent que d'être souvent employé, on peut présumer qu'Alypus n'en manquoit pas. Mais des artistes médiocres durent travailler quelquefois à la décoration d'Olympie, parce que les vainqueurs ou leurs villes n'avoient pas toujours le moyen de payer les plus célèbres statuaires. Les monumens dont Alypus fut chargé pour la ville de Delphes, déposent plus puissamment en sa faveur. Pendant que Tisander faisoit pour cette ville les statues des principaux guerriers lacedémoniens qui avoient combattu avec Lysander à Egos-Potamos, il fit celles des chefs

alliés. Si l'on suppose, comme il est vraisemblable, que ces monumens furent élevés peu de temps après cette victoire, que les Spartiates remportèrent sur les Athéniens 405 ans avant notre ère, il faudra reculer l'époque où fleurit Naucyde, élève de notre statuaire. Pline fixe cette époque à l'an 400 avant notre ère, & l'on voit que l'élève de cet artiste étoit déjà célèbre quelques années auparavant.

(73) TISANDER. Nous venons de dire, en parlant d'Alypus, tout ce que l'on sait sur cet artiste son contemporain. Il faut observer qu'un Canachus concourut avec eux à perpétuer la gloire des chefs vainqueurs à Egos-Potamos. C'est probablement celui qui fut élève de Polyclète d'Argos. Voyez la fin de l'article Polyclète.

(74) LYSIPPE de Sicyone étoit contemporain d'Alexandre, qui lui donna la préférence sur tous les statuaires de son temps. Ce prince commença son règne 335 ans avant notre ère. Notre artiste devoit dès-lors être célèbre. Pline ne le fait fleurir que dans la 114^e olympiade, dont la première année répond à la mort d'Alexandre; mais il ne faut pas croire que ces époques de Pline soient d'une exactitude sévère. M. Heyne conjecture avec beaucoup de vraisemblance, que cet écrivain prenoit pour époque de l'âge florissant des artistes, l'année où il trouvoit leurs noms dans les historiens ou les annalistes qu'il consultoit. Quelqu'historien, en parlant de la mort d'Alexandre, qui arriva la première année de la 114^e olympiade, 324 ans avant notre ère, aura dit que, sous son règne, avoient fleuri

Lyfippe, Sthénis, Euphionide, &c; & Pline aura copié cette date dans fon ouvrage. Il auroit dû penfer qu'un artifte employé de préférence à tous les autres par un fouverain, floriffoit avant la mort de ce Prince, & que même fa célébrité avoit commencé avant que le Prince employât fes talens.

Lyfippe avoit été d'abord un fimple ouvrier en airain. Quand il voulut fe livrer à la ftatuairie, il consulta le peintre Eupompe pour favoir quel ancien artifte il devoit prendre pour modèle; mais Eupompe lui montrant une multitude rafsemblée: « Voilà ce que vous » devez étudier, lui dit-il; la nature, & non des » artiftes ». C'eft apparemment ce qui avoit fait croire à Duris que Lyfippe n'avoit pas eu de maître; mais il pouvoit avoir eu des maîtres, & être déjà même un élève avancé, quand il consulta Eupompe fur le modèle qu'il devoit fuivre. La marche ordinaire des artiftes eft de fuivre d'abord fervilement les leçons d'un maître, de s'élever enfuite au-deffus de fon autorité, & de chercher de nouveaux maîtres dans les ouvrages des artiftes célèbres ou dans ceux de la nature.

Nous allons rapporter ici ce que Pline a dit de Lyfippe, & nous ne ferons que transcrire la traduction littérale de M. Falconet.

» Lyfippe étoit très-fécond, & c'eft celui de tous » les ftatuaires qui a fait le plus d'ouvrages. De ce » nombre étoit un homme au bain qui fe frotte, & » que M. Agrippa avoit confacré devant fes bains; » cette ftatue fut fi agréable à l'Empereur Tibère, que » ce prince, qui fut fe commander à lui-même dans » les commencemens de fon règne, ne put réfifter à la » tentation de l'enlever, & de la faire mettre dans

» sa chambre à coucher, après y avoir substitué une
» autre figure : mais l'obstination du peuple étoit si
» forte, qu'il demanda à grands cris dans l'amphi-
» théâtre que ce baigneur fût replacé; l'Empereur,
» quelqu'attaché qu'il y fût, le fit remettre à sa
» place. Lysippe est encore célèbre par la statue d'une
» joueuse de flûte dans l'ivresse, par des chiens &
» une chasse, & sur-tout par un quadriges sur lequel
» est le soleil tel que les Rhodiens le représentent.
» Il fit aussi beaucoup de statues d'Alexandre le
» Grand, à commencer dès l'enfance de ce prince.
» Néron, charmé de la beauté d'une de ces statues,
» la fit dorer : mais le prix que la dorure y avoit ajouté
» ayant fait perdre les finesses de l'art, on enleva l'or;
» & dans cet état, on la trouve plus précieuse, quoique
» l'on voie encore les hachures & les cicatrices qu'on
» avoit faites pour fixer l'or sur le bronze. Il a
» fait aussi un Ephestion, l'ami d'Alexandre, que
» quelques-uns attribuent à Polyclète, quoi qu'il ait
» vécu près de cent ans auparavant; une chasse d'Ale-
» xandre qui est consacrée à Delphes; à Athènes,
» un satyre Il a représenté aussi le cortège d'Alexandre,
» & il a rendu avec la plus grande précision la ressem-
» blance des amis de ce prince. Métellus, après la
» conquête de la Macédoine, fit transporter ces ouvrages
» à Rome. Il a fait aussi des quadriges de plusieurs
» espèces. On dit qu'il a beaucoup enrichi la statuaire,
» en donnant de la légèreté aux cheveux, en faisant
» les têtes plus petites que les anciens, & les corps
» plus sveltes & moins charnus; ce qui fait paroître
» ses figures plus longues. Le latin n'a pas de mot
» pour exprimer ce que les Grecs nomment *symme-*

» *tria* , qu'il observa très-exactement , en changeant ,
 » par un art nouveau & inconnu , les tailles quarrées
 » des anciens. Il disoit ordinairement que ses prédéces-
 » seurs avoient fait les hommes tels qu'ils étoient ; &
 » lui , tels qu'ils paroïssent être. Aussi voit-on dans
 » ses ouvrages une élégance , une finesse qui lui étoient
 » propres , & qu'il a observées jusques dans les moin-
 » dres parties ».

On peut conclure de ce passage , que les prédé-
 cesseurs de Lyssippe , dont il faut peut-être excepter
 Praxitèle , avoient de la grandeur , de la fierté , du
 caractère , mais qu'ils manquoient encore d'élégance
 & de sveltesse. Phidias étoit imposant , terrible ; Pra-
 xitèle le premier fut gracieux ; Lyssippe , par une
 exécution plus facile , traita mieux que tous ses pré-
 décesseurs les parties qui exigent de la légèreté , telles
 que les cheveux. Pour faire paroître les figures plus
 grandes , il tint les têtes plus petites ; pour leur donner
 plus d'élégance , il les rendit moins charnues. Il fut
 que l'art ne rend pas la nature elle-même , mais
 l'apparence de la nature ; cette apparence peut être
 faisie de bien des manières différentes ; il la faisit dans
 le gracieux : c'est du moins ce qu'on peut entendre ,
 lorsque Pline dit que ce statuaire fit les hommes *tels*
qu'ils paroïssent être. Quintilien lui accorde d'a-
 voir , ainsi que Praxitèle , plus approché que les autres
 de la vérité : ce qui vient de l'art de bien saisir les
 apparences de la nature , au lieu de se fatiguer à la
 copier servilement. Les anciens avoient donné à leurs
 figures une force imposante ; Lyssippe leur donna une
 aimable légèreté. Il y avoit long-temps qu'on avoit
 étudié les proportions ; c'est-à-dire , l'accord des diffé-
 rentes

rentes parties entr'elles: c'est ce que les Grecs nommoient *symmétrie*. On peut croire que Lyfippe étudia ces proportions par rapport à la grace; il respecta celles que les anciens avoient établies pour la longueur des parties; mais il en diminua la largeur, & fut plus svelte que les anciens. On pourroit aussi appliquer la *symmétrie* au balancement réciproque des parties, & alors elle tiendroit à la composition des figures. Nous venons de chercher à interpréter, à commenter les paroles de Pline; mais nous ne sommes pas assurés d'en avoir bien saisi le sens. Il a parlé de l'art avec obscurité, parce qu'il n'en avoit pas des connoissances assez nettes, assez étendues, & l'on ne peut pas être toujours assuré qu'il se soit bien entendu lui-même.

On pourroit s'en tenir à penser, avec Winckelmann, que les prédécesseurs de Lyfippe, en cherchant l'idéal, s'étoient trop écartés de la vérité, & que Lyfippe s'en rapprocha. On pourroit ajouter aussi qu'il s'appliqua davantage à rendre ses figures élégantes, & qu'il eut plus de facilité, de goût & de légèreté dans l'exécution.

Alexandre ne permettoit qu'à Apelles de le peindre, à Lyfippe de le sculpter. Le privilège exclusif qu'il accordoit à ces artistes seroit un foible témoignage de leurs talens, si toute l'antiquité ne s'étoit accordée à célébrer leurs ouvrages. En effet on fait qu'Alexandre payoit cherement les méchans vers par lesquels un mauvais poëte, nommé Chérilus, se proposoit de l'immortaliser. Assurément un prince qui lisoit assidument Homère, & qui tenoit les ouvrages de ce poëte renfermé dans un coffre précieux, sous le chevet de son lit, devoit se connoître mieux

en vers qu'en peinture & en sculpture : & puisqu'il ne dédaignoit pas d'honorer un misérable versificateur, il pouvoit , à plus forte raison , estimer de mauvais artistes.

Quoique Lyssippe ait représenté bien des fois Alexandre, & que ses ouvrages aient été sans doute multipliés par des copistes , on ne connoît qu'une seule statue de ce conquérant. C'est, dit Winckelmann, celle que possède le Marquis de Rondinini à Rome. Il est représenté nud , à la manière des héros Grecs. Ses cheveux sont disposés comme ceux de Jupiter, dont il prétendoit être fils ; c'est-à dire qu'ils sont relevés & retombent par ondes à différens étages. On peut croire , ajoute l'antiquaire , que c'est Lyssippe qui l'a représenté le premier avec ce caractère , pour lui donner quelques traits de ressemblance avec le maître des Dieux.

Pline parle d'un Jupiter colossal que ce statuaire fit pour les Tarentins. On assuroit que l'artiste avoit si bien observé la justesse de l'équilibre dans cette énorme figure , qu'un seul homme pouvoit de la main lui imprimer du mouvement ; cependant aucun ouragan ne pouvoit le renverser. L'artiste avoit prévenu cet accident , en opposant une colonne placée à peu de distance de ce monument , du côté où il étoit sur-tout nécessaire de rompre le vent. La grandeur de ce colosse , la difficulté de le déplacer empêchèrent Fabius Verrucosus de l'enlever , quand il transporta du même lieu l'Hercule qu'on voyoit au Capitole.

Une épigramme de l'Anthologie nous apprend que Lyssippe avoit fait un Hercule dans la douleur ; il s'affli-

geoit d'avoir été dépouillé de ses armes par l'Amour. C'est peut-être l'Hercule qui fut transporté de l'A-carnanie à Rome. Sénèque, Stace & Martial ont célébré un autre Hercule du même statuaire : il n'avoit qu'un pied de proportion, & l'on y admiroit toute la grandeur du demi-dieu. Ces petites figures servoient à garnir les tables.

On sait que les Athéniens se repentirent d'avoir condamné Socrate ; ils exilèrent les accusateurs de ce philosophe ; ils firent périr Mélitus plus coupable que les autres : & après avoir traité le sage comme un criminel pendant sa vie, ils lui érigèrent une statue après sa mort. Lysippe fut chargé de faire ce monument de leur repentir. On ne sait pour quelle ville il fit la statue d'Ésope ; mais on ne doit pas croire qu'il ait donné à ce fabuliste la difformité que lui prêtent les modernes.

Il représenta l'Occasion sous la figure d'un adolescent. Sa tête, garnie de cheveux sur le front, étoit chauve par derrière. Il tenoit de la main droite un rasoir, & de la gauche, une balance, & il avoit des ailes aux talons.

Les poètes ont célébré un cheval de bronze de cet artiste. On lui attribue les quatre chevaux de bronze du portail de Saint-Marc à Venise : mais il est au moins très-douteux qu'ils soient l'ouvrage de ce célèbre artiste, & ils ne répondroient pas à la haute réputation qu'il a conservée. On seroit obligé de dire qu'il n'avoit pas aussi bien étudié la nature des chevaux que celle des hommes : mais cette négligence ne seroit pas excusable de la part d'un artiste qui a fait un grand nombre de statues équestres.

C'étoit en effet des statues équestres que celles de ces vingt & un gardes d'Alexandre qui perdirent la vie en défendant ce prince au passage du Granique. Alexandre voulut perpétuer leur mémoire en ordonnant à Lysippe de leur ériger ces monumens. Il sembloit que ces travaux eussent dû suffire à occuper toute la vie d'un artiste, & ils ne sont qu'une petite partie des ouvrages de notre statuaire. Les têtes de ces statues étoient des portraits. Metellus le Macédonique, les fit transporter de Macédoine à Rome.

On voyoit de Lysippe à Athènes Jupiter & les Muses : à Corinthe, dans le marché, Jupiter & une Diane; près du temple d'Apollon Lycien, un Hercule; dans le temple de Jupiter Neméen, la statue du dieu; à Olympie, la statue d'un Pancratiaste, & celle de Pyrrhus d'Élide, qui étant Hellanodice, ou préfet des jeux, prit lui-même part au concours, & remporta le prix de la course des chevaux. Ce fut à cause de cette victoire qu'il fut ordonné que les Hellanodices ne pourroient plus concourir. Dans le même lieu, il fit aussi la statue de Polydamas, l'homme de la plus haute taille qu'on eût vu depuis les temps Héroïques. Célèbre par ses victoires en qualité de Pancratiaste, il le fut par d'autres preuves qu'il donna de son extrême vigueur. Il tua un lion sur le mont Olympe, dans la Thrace, sans autres armes que sa force; il arrêta un taureau furieux par un des pieds de derrière, & l'animal ne put échapper qu'en laissant la corne de son pied dans les mains du vainqueur; il arrêta par derrière un char attelé de plusieurs chevaux que pouffoit vigoureusement le cocher. Ces prodiges de force,

& plusieurs autres, étoient représentés en bas-relief sur la bête de sa statue.

Pline a écrit que Lyfippe a fait seul quinze cents morceaux, tous avec tant d'art, qu'un seul eût suffi pour l'illustrer. Winckelmann a pensé qu'il y avoit de l'exagération dans ce nombre, quoiqu'on sache qu'en effet Lyfippe a été très-fécond. M. Falconet croit que ce passage prouve le peu de connoissance que Pline avoit de l'art. » Un connoisseur doit savoir, dit-il, » qu'il n'est pas possible à un statuaire de faire 1500 » statues dont chacune suffise pour l'illustrer. Il se peut, » à la rigueur, que plusieurs figures de Lyfippe aient » été fondues & répétées, & qu'avec ses autres » ouvrages, cela ait produit, de compte fait, 1500 » morceaux dont il étoit l'auteur. Voilà ce qu'un écri- » vain plus versé dans les connoissances de l'art eût » pensé ».

Dans plusieurs éditions de Pline, le nombre des ouvrages de Lyfippe est réduit à six cent dix. M. Falconet trouve que cela passe encore les bornes de la vraie semblance.

J'oserai ne pas partager ici le sentiment du savant antiquaire & de l'habile statuaire. Après la mort de Lyfippe, on fut le nombre de ses ouvrages quand son héritier ouvrit son trésor; car il avoit coutume de mettre à part une pièce d'or sur le prix qu'il recevoit de chaque figure. Cette circonstance que Pline rapporte prouve que ce n'est point ici un de ces endroits qu'il a écrits négligemment. Il faut observer que Lyfippe ne faisoit que des statues en bronze; c'est-à-dire qu'il ne faisoit que des modèles, & que ces modèles faits, il ne lui restoit plus qu'un travail d'inspection sur les

mouleurs, les fondeurs & les ciseleurs. Un artiste qui ne fait que modeler, expédie bien plus d'ouvrages que celui qui exécute en marbre les modèles qu'il a faits. C'est ce qui est échappé à M. Falconet dont tous les ouvrages sont en marbre ou en pierre, excepté son beau monument de Saint-Pétersbourg.

Je fais que les modèles des grands ouvrages de Lyssippe, tels que son Jupiter Colossal, ses statues d'Alexandre, celles des vingt-un cavaliers qui périrent au passage du Granique, & tant d'autres, dûrent lui coûter beaucoup de temps; je fais qu'il dû employer encore bien du temps aux réparations des cires, & à l'inspection des travaux qui se faisoient sous ses ordres. Mais pendant qu'on mouloit, qu'on préparoit des fourneaux, qu'on réparoit les défauts des fontes, il lui restoit du loisir, & il l'employoit à de petits ouvrages, tels que son Hercule d'un pied de proportion. Or un artiste qui avoit une grande habitude du travail, ne devoit pas mettre beaucoup de temps à faire des modèles d'un à deux pieds, qu'il regardoit comme des objets de récréation, mais que ceux qui les acquéroient regardoient comme des chefs-d'œuvre. On sait qu'un élève de l'académie fait en trois jours de pose, c'est-à-dire en six heures, un modèle d'une plus grande proportion que le petit Hercule de Lyssippe; pourquoi un artiste consommé feroit-il moins expéditif? mais au lieu de six heures, donnons-lui deux ou trois jours, plus ou moins, suivant les circonstances & le travail qu'exigeoient les différens morceaux: Nous voyons encore que Lyssippe put faire en sa vie assez de petits modèles, pour qu'avec ses grands ouvrages, le nombre en montât non seulement à six cent dix, mais même à quinze cent. On n'a

qu'à s'en tenir au premier nombre, & alors la supposition n'aura rien d'extraordinaire.

On peut tout au plus reprocher à Pline d'avoir dit que chacun de ces modèles de Lyfippe auroit fuffi pour P'illuftrer. Il eft impoffible qu'il n'échappe pas des ouvrages médiocres à un homme qui en fait un fi grand nombre : mais, jufques dans ces ouvrages médiocres, on fent encore la main du maître habile, & cela fuffit pour qu'un amateur dife, & qu'un écrivain répète, que chacun de ces morceaux auroit fuffi à la gloire de l'artifte.

On lit le nom de Lyfippe fur le focle d'une ftatue du palais Pitti à Florence. C'eft vraifemblablement, dit Winckelmann, une fupercherie antique ; on fait que les anciens fe permettoient ces fortes de menfonges. La ftatue du palais Pitti eft en marbre, & le filence des anciens peut nous faire légitimement douter que Lyfippe ait jamais travaillé le marbre. Pline ne le nomme que dans fon 34^e livre qu'il a consacré aux artiftes qui ont travaillé en bronze.

A propos de Lyfippe, ftatuaire privilégié d'Alexandre, nous allons parler d'un ouvrage qui n'eft pas de Lyfippe, ni même de fon temps, mais qui représente un trait de la vie d'Alexandre ; fon entretien avec Diogène. Si nous faisons mention de ce morceau, c'eft parce qu'il prouve que les modernes pèchent contre le coûtume, en représentant le philofophe cynique dans un tonneau. Ce bas-relief nous le montre dans un de ces grands vafes de terre que nous appellons des jarres. Sur cette jarre eft un chien qui indique la fecte du philofophe.

(75) **LYSISTRATE** étoit frère de Lyfippe. Il imagina le premier de mouler les vifages des perfonnes dont il entreprenoit le portrait; il couloit enfuite de la cire dans ces moules, la retouchoit, & parvint par ce moyen à la plus parfaite refsemblance. On cherchoit plus, avant lui, à faire de belles têtes, qu'à leur donner une refsemblance exaëte. Tel est du moins le fens que je crois devoir donner au paffage de Pline qui concerne cet artifte, parce que ce fens est le feul raifonnable, le feul, comme l'observe M. Falconet, qui lui épargne une contradiction ridicule. On cite de lui le portrait de Mélanippe, femme alors célèbre par fes talens.

(76) **STHÉNIS**, d'Olynthe, contemporain de Lyfippe, avoit fait une Cérés, un Jupiter, une Minerve qu'on voyoit à Rome dans le temple de la Concorde. Il avoit auffi représenté des femmes en larmes, des hommes en aëte d'adoration, ou faifant des facrifices. On fait auffi qu'il avoit fait pour la ville de Sinope la statue d'Autolycus, qui en paffoit pour le fondateur. Lucullus, ayant pris cette ville, emporta ce morceau qui lui fembla précieux. Il avoit fait auffi la statue de Pyttalus, dont la mémoire étoit révérée des habitans de l'Arcadie & de ceux de l'Élide, parce que, choifi par eux pour arbitre, il avoit terminé leur différent fur les limites réciproques de leur pays.

(77) **SOSTRATE** de Chio, contemporain de Lyfippe, n'est cite ici que parce qu'il étoit, fuivant Pline, neveu de Pythagore de Rhegium. L'âge connu du neveu peut conduire à établir par approximation celui de

Poncle. D'ailleurs tout ce qu'on fait de Sostrate, c'est qu'il avoit fait avec Hecatodore une statue d'airain de Minerve consacrée dans la ville d'Aliphère.

(78) APOLLODORE, trop ami de l'extrême exactitude & de la plus grande correction, se jugeoit lui-même avec la sévérité d'un ennemi. Ne pouvant parvenir à exprimer l'idée de perfection qu'il avoit conçue, il brisoit des ouvrages parfaits, & ses emportemens contre ses propres productions le firent surnommer l'insensé. Il paroît qu'il ne travailloit pas le marbre, & qu'il ne faisoit que des modèles destinés à être fondus en bronze.

(79) SILANION d'Athènes avoit fait le portrait du statuaire dont nous venons de parler. Il exprima sur le bronze les emportemens ordinaires de cet artiste, & Pline dit que ce morceau représentoit moins un homme que la colère elle-même. On célébroit l'Achille de Silanion ; il paroît que son inspecteur des jeux exerçant des athletes étoit aussi un morceau remarquable. On en peut dire autant de sa Sapho, puisqu'il est très-probable que c'étoit cette statue qui avoit été enlevée par Verrès ; il avoit fait aussi celle de Corinne. Sa Jocaste mourante devoit être un beau morceau d'expression. Les Athéniens donnoient à Silanion le même rang entre les statuaires qu'à Parrhasius entre les peintres ; c'est dire assez qu'ils le regardoient comme un artiste du premier rang.

Il ne travailloit qu'en bronze, & le nombre des artistes en ce genre étoit considérable. Cependant il n'est venu jusqu'à nous qu'un très-petit nombre de leurs

ouvrages, quoiqu'ils fussent bien plus capables que ceux en marbre de braver les outrages du temps : mais le bronze excite la cupidité; on a détruit des chefs-d'œuvre pour en faire de vile monnaie; & l'on ne peut en détruisant le marbre, en tirer que de la chaux.

(80) EUTHYCRATE, fils de Lysippe, imita plutôt l'assiduité que l'élégance de son père. Il aima mieux en imposer par un style austère que se faire des partisans par un style agréable. On distinguoit entre ses ouvrages un Hercule, à Delphes, le chasseur Thespis, les Muses révérees à Thespies, la statue de Trophonius, plusieurs figures de Médée sur des quadriges, un cheval muselé, des chiens de chasse; la statue de Mnésarchis, femme éphésienne, celle de la courtisane Anyta qu'il fit en société avec Cephisodote, enfin celle d'une fille nommée Panteuchis, enceinte des suites d'un viol. Apparemment que l'outrage qu'elle avoit reçu lui avoit donné de la célébrité.

(81) EUTHYCHIDE de Sicyone étoit élève de Lysippe. Il avoit fait la statue de l'Eurotas, & Pline dit que cette figure étoit plus coulante que les eaux mêmes du fleuve. On louoit aussi un Bacchus de cet artiste qui faisoit partie des monumens rassemblés par Asinius Pollion. On n'estimoit pas moins sa figure de la Fortune. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend qu'il avoit fait un dieu des jardins. Les éloges des poètes ne sont pas toujours un témoignage assuré du mérite d'un ouvrage; mais ils en constatent ordinairement la célébrité. Entre les ouvrages d'Eutychide, ont remarquoit une statue de Démosthène.

(82) DAHIPPE OU LAHIPPE; on auroit perdu le souvenir de tous ses ouvrages, si Pline ne nous apprenoit pas qu'il avoit fait un homme qui se frottoit à la sortie du bain, ou, suivant la correction de Brotier, savant éditeur de Pline, un homme tombant en défaillance. Il étoit élève de Lyssippe.

(83) BEDAS de Byzance étoit aussi élève de Lyssippe; Pline dit qu'il avoit fait un homme en adoration. Cet artiste, ainsi que Dahippe, ne manquoit pas de talent; mais dit Vitruve, il ne s'est pas fait de réputation, parce que la fortune lui a manqué.

(84) CEPHISSODOTE; il y eut un artiste de ce nom, contemporain de Lyssippe, & qui travailla conjointement avec Euthycrate, fils de ce célèbre statuaire. Voyez *CephiSSodote*, sous le chiffre 61.

(85) PYROMAQUE. Il y eut deux statuaires de ce nom. L'un, contemporain des élèves de Lyssippe, qui fit un quadrigé monté par Alcibiade; l'autre, postérieur, qui travailla à représenter les combats d'Attale & d'Eumène contre les Gaulois.

(86) CHARÈS de Linde, élève de Lyssippe, fut célèbre pour avoir fait le colosse de Rhodes, représentant le soleil. » Cet figure, dit Pline, (traduction de M. » Falconet) avoit soixante-dix coudées de hauteur; » elle fut renversée trente-six ans après par un tremblement de terre; mais toute abbattue qu'elle est, » on ne sauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu » d'hommes qui puissent embrasser son pouce; ses doigts

» font plus grands que la plupart des statues; le vuide
 » de ses membres rompus ressemble à l'ouverture de
 » vastes cavernes. On voit au dedans des pierres d'une
 » grosseur extrême, dont le poids l'affermissoit sur sa
 » base. On dit qu'elle fut achevée en douze ans,
 » & qu'elle coûta trois cent talens, (1,620,000 liv.
 » de notre monnoie) que produisirent les machines de
 » guerre laissées par le Roi Démétrius, ennuyé de la
 » longueur du siège». Un oracle empêcha les Rhodiens
 de rétablir cette statue. Les fragmens de ce colosse
 restèrent négligés jusqu'au règne de Constant, petit
 fils d'Héraclius. Alors un Juif les acheta, & ils pro-
 duisirent la charge de neuf cent chameaux.

Les Rhodiens aimoient les colosses, ils en avoient
 cent dans leur ville; mais tous étoient plus petits que
 le fameux colosse du soleil.

(87) TISICRATE de Sicyone fut élève d'Euty-
 crate, lui-même élève & fils de Lyssippe; mais il tenoit
 bien plus de la manière du père que de celle du fils,
 & l'on pouvoit à peine discerner plusieurs de ses ou-
 vrages de ceux de ce grand maître: tels étoient son
 vieillard Thébain, son Roi Démétrius; sa statue de Peu-
 ceste qui avoit sauvé la vie à Alexandre.

(88) PISTON, élève de Tisicrate, n'est connu que
 pour avoir fait un Mars & un Mercure, ouvrages sans
 doute estimés, puisqu'ils furent apportés à Rome &
 placés dans le temple de la Concorde.

(89) CANTHARUS de Sicyone, élève d'Euthychides,
 étoit de ces artistes qui possèdent à un degré estimable

les différentes parties de leur art, sans en porter aucune à ce degré qui donne de la célébrité : ils tiennent pendant leur vie, un rang honorable entre les artistes; ils sont même quelquefois opposés par leurs contemporains à des hommes qui leur sont bien supérieurs; mais la postérité oublie bientôt leurs noms, ou ne se les rappelle qu'avec indifférence. On pourroit dire qu'ils sont plutôt destinés à soutenir la continuité des écoles, & à en remplir les lacunes, qu'à faire la gloire de l'art. On voyoit de Cantharus, à Olympie, la statue d'un certain Alexinicus d'Élide, qui, dans les combats des enfans, avoit remporté le prix de la palestre.

(90) AGESANDER, l'un des auteurs du fameux groupe du Laocoon, & même, vraisemblablement, le principal auteur de ce chef-d'œuvre, puisqu'il est nommé avant POLYDORÉ & ATHÉNODORÉ qui ont concouru avec lui à produire ce bel ouvrage. On fait que ces artistes étoient de Rhodes; mais ce n'est que par conjecture que quelques savans les rangent entre les artistes qui ont vécu dans le beau siècle d'Alexandre. Ces savans ne peuvent se persuader que d'autres siècles, moins célèbres dans l'histoire de l'art, aient vu naître des artistes capables d'une telle production.

Cependant Mengs loin de soutenir que ce groupe appartienne au siècle brillant d'Alexandre, n'ose même assurer que ce soit celui dont Pline a parlé. Le groupe que Pline avoit sous les yeux étoit, ou lui paroïssoit être, d'un seul bloc; celui que nous possédons est de plusieurs morceaux. Et d'ailleurs, ajoute-t-il, quand ce seroit le même dont Pline a fait l'éloge, fait-on s'il

n'a pas été fait sous le règne de Titus, & si ce n'est pas pour cette raison qu'il en parle avec tant d'admiration, & en même temps avec si peu de connoissance, puisqu'après avoir dit que c'est un ouvrage auquel on ne peut rien préférer en peinture & en sculpture, il se contente de célébrer les nœuds que forment les serpens ?

Il est cependant bien difficile de douter que le groupe du Laocoon, dont Pline a parlé, & qui étoit dans le palais de Titus, ne fût le même qu'on voit aujourd'hui à Rome, & qui a été trouvé dans un fallon qui faisoit partie des thermes de Titus. Cette découverte s'est faite sous le pontificat de Jules II.

Le bras droit n'est qu'en terre cuite, dit Winckelmann, & c'est le Bernin qui l'a restauré. Michel-Ange avoit été chargé de cette restauration, & avoit déjà dégrossi ce bras en marbre. Le mouvement qu'il lui avoit donné étoit tourmenté & ne pouvoit être celui de l'original. On voit aujourd'hui ce bras aux pieds de la figure. Il est entortillé de deux serpens, & devoit se recourber par-dessus la tête.

(91) GLYCON, si le mérite du Laocoon suffisoit pour en faire placer les auteurs dans le beau siècle d'Alexandre, il faudroit aussi ranger entre les artistes du même siècle, Glycon que l'on suppose l'auteur du célèbre Hercule Farnese. Il faudroit aussi regarder comme des ouvrages de cet âge l'Apollon du Belvédère, & la Vénus de Médicis. Toutes ces conjectures portent sur de trop foibles appuis pour que l'on doive s'y arrêter.

(92) XENOPHILE : nous plaçons ici cet artiste sans

avoir aucune indication fixe sur son âge. Il avoit fait à Argos la plus belle statue d'Esculape que l'on connût du temps de Pausanias. Le Dieu étoit assis ; près de lui étoit Hygié debout.

(93) STRATON, n'est connu que pour avoir travaillé avec Xénophile à l'Esculape dont nous venons de parler. Ce fut sans doute pour rendre hommage au mérite de ces deux artistes, que l'on plaça leurs statues près de celle du dieu.

(94) APOLLONIUS & TAURISCUS, frères, firent ensemble le groupe d'Amphion & Zethus : ils taillèrent dans un seul bloc de marbre, les figures de ces deux héros, celle de Dircé & le taureau. Cet ouvrage remarquable fut apporté de Rhodes à Rome, & placé entre les monumens d'Asinius Pollion. Winckelmann croit que les auteurs de ce groupe sont de la fin du quatrième siècle avant notre ère. C'est une de ces opinions qu'on ne sauroit appuyer ni combattre que par des conjectures fort vagues. Il est vraisemblable que nous possédons encore ce fameux groupe, mais dans un triste état de dégradation ; c'est ce qu'on appelle le taureau Farnèse. Il représente Amphion & Zéthus au moment où ils vont attacher par les cheveux, aux cornes d'un taureau indompté, Dircé leur mère qui avoit fait périr leur mère Antiope. Des antiquaires ont cru que ce monument étoit un ouvrage Romain ; ils le trouvoient trop peu digne d'un artiste grec : mais, observe Winckelmann, ils ont confondu le travail antique avec les restaurations modernes qui sont en grand nombre. Elles ont été faites par un certain

Battista Bianchi, Milanais, qui, sans aucune connoissance de l'antique, a suivi le style de son temps. A la figure de Dircé attachée au taureau, il a restauré la tête & le sein jusqu'au nombril, ainsi que les deux bras. Il a aussi réparé la tête & les bras d'Antiope. Aux statues d'Amphion & de Zérhus, il n'y a d'antique que le torse & une seule jambe; les jambes du taureau & le torse sont modernes. La partie antique de la figure d'Antiope, & la figure assise d'un jeune homme saisi de frayeur à la vue du châtiment de Dircé, justifient les éloges que Pline a donnés aux auteurs de ce groupe. La tête du jeune homme est dans le même style que les enfans du Laocoon. On remarque une grande finesse dans le mouvement d'outil qui a produit les accessoires, sur-tout la corbeille qui est du travail le plus fini :

C'est vers le même temps que les Athéniens, en une seule année, érigèrent trois cent soixante statues de bronze à Démétrius de Phalère. Nous connoissons le nombre de ces statues, nous n'en connoissons pas le mérite. Ce fait historique prouve seulement que les Athéniens avoient un grand nombre d'artistes & que ces artistes étoient fort expéditifs. Peu de temps après, la même république décerna des statues d'or à Démétrius Poliorcète; autre fait qui prouve qu'elle étoit encore en état de faire de très-grandes dépenses, mais non qu'elle renfermât encore d'habiles artistes dans son sein.

(95) DAMOPHON de Messène. Les ouvrages de sculpture faits en or & en ivoire avoient un grand inconvénient. La chaleur, l'humidité, la sécheresse faisoient
travailler

travailler l'ivoire qui se décolloit. On prenoit des précautions pour éviter cet accident. A Olympie, où l'on craignoit plus l'humidité que la sécheresse, on employoit l'huile pour conserver la fameuse statue de Jupiter. A Athènes, la statue de Minerve, placée sur la sommité rocailleuse de la citadelle, ne craignoit que la sécheresse, &, pour la prévenir, on se servoit de l'eau que l'on faisoit tomber en forme de rosée. A Épidaure, on avoit pris une autre précaution pour conserver la statue d'Esculape; elle étoit placée au dessus d'un puits qui étoit caché par la base. Cependant on ne pouvoit remédier entièrement au défaut de solidité naturelle à cette sorte de travail. Le Jupiter Olympien, déjà fort endommagé, menaçoit d'une entière destruction : Damophon entreprit de le restaurer, il réussit, & ce succès lui mérita de grands honneurs. Il fit pour les Messéniens la statue de Diane Laphria, celle de la Mère des Dieux en marbre de Paros, & toutes celles qui décoroient à Messene le temple d'Esculape. A Egium, ville de l'Élide, dans un vieux temple, on voyoit de lui la statue d'Ilitye (la Déesse des accouchemens;) un voile léger la couvroit jusqu'au bout des pieds: elle étendoit une main, & tenoit de l'autre un flambeau. La tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique, & le reste de bois. Non loin de ce temple, dans une enceinte consacrée à Esculape, le même artiste avoit fait la statue du Dieu & celle d'Hygié. Il avoit fait aussi à Mégalopolis un Mercure & une Vénus en bois. C'étoit encore du même statuaire, qu'à quelques stades d'Acacesium, dans le temple de Proserpine surnommée *Despœna*, (la Maîtresse) étoit la statue de cette divinité & celle de Cérés, taillées dans un seul bloc de

marbre, avec le trône sur lequel elles étoient assises. Cérés tenoit de la main droite un flambeau, & posoit la gauche sur Proserpine. Celle-ci avoit un sceptre, & appuyoit sa main droite sur la corbeille mystérieuse qu'elle tenoit sur ses genoux. D'un côté du trône, & près de Cérés, étoit Diane qui, suivant les Egyptiens, étoit fille de Cérés & non de Latone : elle étoit couverte d'une peau de cerf, & avoit sur les épaules un carquois. D'une main, elle tenoit une lampe, & de l'autre deux dragons : à ses pieds étoit un chien. De l'autre côté du trône, près de Proserpine, étoit Anytas, couvert d'une forte armure : les prêtres disoient que cet Anytas étoit du nombre des Titans, & qu'il avoit été le nourricier de la déesse. Pausanias dit que Damophon étoit le seul statuaire Messénien digne de quelque attention.

Nous ne savons pas en quel temps il vécut. Si nous l'avons placé vers la fin du quatrième siècle avant notre ère, c'est que nous avons supposé qu'il avoit dû s'écouler un temps assez long avant que le Jupiter Olympien eût besoin de réparation. Nous nous rendrions cependant volontiers à l'opinion de ceux qui croiroient devoir le rapporter à une époque un peu plus reculée.

(96) HÉLIODORE peut-être placé dans le même siècle par conjecture. Pline est le seul écrivain qui l'ait nommé; mais il nous apprend que cet artiste avoit fait un groupe qui passoit pour le second en beauté de tous ceux qu'on connoissoit. Il représentoit Pan & Olympus disputant le prix de la flûte.

(97) PASITELE appartient au troisième siècle avant notre ère. Né dans la grande Grèce, à l'extrémité de l'Italie, il reçut le droit de citoyen Romain, lorsque ce droit fut donné aux habitans des villes de cette contrée. Il avoit fait un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus. Pline ajoute que cet artiste avoit fait beaucoup d'autres ouvrages, mais dans la foule des statues que Rome renfermoit, on ne savoit plus quelles étoient celles qui étoient de sa main. C'est donc sur la foi de Varron que nous croirons que ses talens étoient dignes d'éloges. Il paroît qu'il s'étudioit à représenter des animaux. Pline raconte que ce sculpteur étant un jour fortement appliqué, sur le port, à dessiner ou à modeler un lion qu'on venoit d'apporter d'Afrique, une panthère s'échappa de sa loge, & mit ses jours en danger. Il avoit écrit cinq livres sur les chefs-d'œuvre qui se trouvoient dans le monde entier.

Pline ne croit pas que ce Pasitèle soit le même qui eut pour élève un Colotès de Paros, auteur d'une table d'or & d'ivoire sur laquelle les vainqueurs aux jeux olympiques dépofoient leurs couronnes.

Depuis la fin du quatrième siècle avant notre ère, les arts languirent sans honneur dans la Grèce subjuguée. Peut-être quelques uns des artistes dont nous lisons les noms dans Pline & dans Pausanias, sans apprendre le temps où ils ont vécu, appartiennent-ils aux siècles postérieurs : mais nous n'avons aucun moyen de les rapporter à des époques même conjecturales. La magnificence des Ptolémées attira les arts à Alexandrie ; on fait qu'ils y jettèrent quelque éclat, mais on manque de matériaux pour tracer l'histoire des artistes Alexandrins & de leurs ouvrages. (L.)

T A B L E

A L P H A B É T I Q U E

D E S S C U L P T E U R S G R E C S ,

Les chiffres rappellent à des chiffres correspondans placés en tête des mêmes noms dans l'article précédent.

- Agélades (27).
- Agéfander (90).
- Agoracrite (45).
- Alcamène (44).
- Alypus (72).
- Anaxagoras (55).
- Angéliion (11).
- Apelles (41).
- Apollodore (78).
- Apollonius, (94.)
- Aristonus, (54.)
- Athenis, (16.)
- Athenodore, (56.)
- Bathyclès, (18.).
- Bédas, (83.)
- Bryaxis, (68.)
- Bupale, (16).
- Calamis, (24.)
- Callimaque, (19.)
- Callitèle, (32.)

- Callon d'Egine, (21.)
 Callon d'Elis, (49.)
 Calos, (70.)
 Canachus, (22.)
 Cantharus, (89.)
 Céphissodote *l'ancien*, (61.)
 Céphissodote *le jeune*, (84.)
 Charès, (86.)
 Colotès, (46.)
 Ctéfilas ou Ctéfilaüs, (57.)
 Dahippe, (82.)
 Dameas, (25.)
 Damophon, (95.)
 Dédale d'Athènes, (1.)
 Dédale de Sicyone, (9.)
 Dibutade, (6.)
 Dinomène, (59.)
 Dionysius, (34.)
 Dipœnus, (10.)
 Dontas, (14.)
 Doryclidas, (13.)
 Eladas, (38.)
 Epeus, (3.)
 Euchir, (7.)
 Euphranor, (64.)
 Euthychide, (81.)
 Euthycrate, (80.)
 Glaucus, (35.)
 Glycon, (91.)
 Hégias, (31.)
 Héliodore, (96.)
 Hypatodore, (62.)

- Iphicrate, (26.)
Laphaës, (20.)
Léarque, (12.)
Iéocharès, (65.)
Lyfippe, (74.)
Lyfiftrate, (75.)
Malas, (8.)
Médon, (13.)
Ménéchme, (23.)
Ménéstrate, (51.)
Myron, (28.)
Myrmécide, (43.)
Naucydes, (58.)
Nicodame, (36.)
Onatas, (30.)
Pamphile, (63.)
Pafitèle, (97.)
Périllus, (17.)
Phidias, (39.)
Phragmon, (48.)
Pifton, (88.)
Polyclès, (67.)
Polyclète de Sicyone, (29.)
Polyclète d'Argos, (47.)
Praxitèle, (60.)
Pyromaque, (85.)
Pythagore, (52.)
Rhœcus, (4.)
Scopas, (69.)
Scyllis, (10.)
Silanion, (79.)
Simon, (33.)

- Smilis , (2.)
 Socrate de Thèbes , (37.)
 Socrate le Philosophe , (50.)
 Softrate , (77.)
 Sthénis , (76.)
 Stipax , (42.)
 Straton , (93.)
 Tauriscus , (94.)
 Tectéus , (11.)
 Télécès , (5.)
 Téléphane , (71.)
 Théoclès , (15.)
 Théocosmus , (40.)
 Théodore , (5.)
 Timothée , (66.)
 Tifander , (73.)
 Tificrate , (87.)
 Thrafymède , (53.)
 Xénophile , (92.)

SCULPTURE chez les Romains.

Il ne faut qu'avoir lu les premières pages de Saluste & de Denys d'Halycarnasse, pour savoir combien l'origine de Rome est incertaine, & pour soupçonner que cette origine remonte à des siècles plus reculés que ceux où la place le plus grand nombre des Historiens. Ce soupçon se change presque en certitude, quand on apprend que dans le temps auquel on a coutume de rapporter sa fondation, cette ville

avoit déjà des sculpteurs. Ce n'est pas dans une bourgade naissante , composée de misérables chaumières , & peuplée d'un amas de brigands , qu'on voit naître des artistes , ou qu'on appelle des artistes étrangers. Une certaine opulence doit toujours précéder l'entrée des arts dans un état.

On voyoit à Rome , du temps de Pline , dans le marché aux bœufs , un Hercule qu'on nommoit triomphal & qui passoit pour avoir été consacré par Evandre. Evandre avoit amené en Italie une colonie d'Arcadiens 60 ans avant la prise de Troie , 1269 ans avant notre ère. Si l'on admettoit cette tradition , l'art auroit été plus ancien en Italie que le voyage qu'y fit le premier Dédale : mais en la regardant même comme fabuleuse , elle fait présumer du moins que la statuaire y avoit pris naissance dans une haute antiquité.

Romulus , & tous les Rois ses successeurs , avoient eu des statues , & l'on croyoit qu'ils se les étoient érigées eux-mêmes. Cette opinion fait remonter l'exercice de l'art à Rome jusqu'avant l'an 716 avant notre ère , qui est l'époque à laquelle on place la mort de Romulus. Mais si les artistes étoient dès lors capables de faire en bronze des statues-portraits , il falloit que , depuis plusieurs siècles , la sculpture fût connue dans l'Italie. Il falloit que l'art de jeter en bronze les statues y eût été inventé au moins à-peu-près vers le même temps où il fut trouvé en Grece par Rhécus.

La statue de Janus à deux faces passoit pour avoir été dédiée par Numa , qui mourut 672 ans avant notre ère.

Du temps de Tarquin l'ancien , dont le règne finit l'an 578 avant l'ère vulgaire , furent posées les statues

de deux sibylles & celle de l'Augure Attus Navius. C'est à-peu-près à la même époque que fleurirent à Sicyone les deux frères Dipœnus & Scyllis nés en Crète.

Horatius Coclès obtint les honneurs d'une statue, pour avoir arrêté seul les ennemis sur le pont sublicien, l'an 507 avant notre ère. La même année, une statue équestre fut érigée à Clélie qui s'étoit sauvée avec les autres ôtages donnés à Porfenna. A cette époque, Bupale & Athénis son frère, Périllus, Bathyclès, & peut-être Callimaque s'étoient déjà fait un nom dans la Grèce.

Spurius Cassius qui fut tué par son père 487 ans avant notre ère, sur le soupçon qu'il aspiroit à la royauté, s'étoit fait ériger lui-même une statue de bronze. Du produit de la confiscation de ses biens, fut consacrée une statue, aussi de bronze, à Cérés. Les Romains, ainsi que les Grecs, accéléroient sur le bronze la belle teinte que lui donne la vétusté, en le frottant d'un enduit de bitume; usage bien préférable au luxe barbare de la dorure, qui cache toujours plus ou moins les finesses de l'art.

Hermodore d'Éphèse, qui interprétoit les loix que publioient les Décemvirs, fut récompensé par les honneurs d'une statue l'an 451 ou 450 avant notre ère. On conserva par des statues la mémoire des Ambassadeurs Tullus Clœlius, Lucius, Roscius, Spurius Nautius, Caius Fulcinius qui furent tués par les Fidénates, dans leur légation, vers 438 ans avant l'ère vulgaire. La sculpture, exercée par Phidias, jettoit alors dans la Grèce le plus grand éclat.

Des statues furent élevées à Pythagore & à Alcibiade dans la place des comices de Rome, pendant la

guerre contre le Samnites qui commença l'an avant notre ère 343 & dura 60 ans. Une statue fut élevée à Hercule l'an 305, en reconnoissance de deux victoires remportées sur les Samnites. C'étoit alors que, dans la Grèce, Lyfippe joignoit la grace de la composition & les charmes d'une belle exécution, au caractère de grandeur & de fierté que l'art avoit reçu de Phidias.

P. Junius & Titus Coruncanus furent tués par ordre de Teuta ou plutôt Teuca, Reine des Illyriens, l'an 230 avant notre ère : ils eurent après leur mort les honneurs d'une statue.

Quand les Romains, l'an 146 avant notre ère, eurent pris la riche Corinthe, & rempli leur capitale des statues qu'ils avoient enlevées de cette ville ; quand, l'année suivante, ils eurent soumis la Grèce, & l'eurent changée en province romaine sous le nom d'Achaïe, ils purent faire exercer les arts par des Grecs, & , dès cette époque nous avons lieu de douter si les statues qu'ils firent élever n'étoient pas des ouvrages des vaincus. Nous devons donc terminer ici l'histoire de la statuaire chez les Romains. Si Cornélie, mère des Gracques, dont le plus jeune fut tué l'an 121 avant notre ère, eut les honneurs d'une statue, si l'on éleva à Marius, qui fut Consul pour la septième fois 86 ans avant l'ère vulgaire, autant de statues qu'il y avoit de rues dans Rome, nous avons lieu de soupçonner que tous ces ouvrages de l'art, faits par des Grecs, étoient étrangers à l'industrie Italique.

Pline marque son étonnement de ce que l'origine des statues de bronze remontoit en Italie à la plus haute antiquité, & de ce que l'on se contenta long-temps de consacrer aux dieux des statues de bois ou d'argile,

tandis qu'on employoit à la gloire des hommes une industrie plus somptueuse. Mais je vois aussi que, chez les Grecs, on consacra long-temps aux dieux des statues de bois; je vois qu'en certains endroits, en certains temples, cet usage continua lors même que les statues de bronze ou de marbre furent devenues communes, & je suis porté à croire que cet usage avoit quelque chose de religieux. Comme on consacroit aux prières certaines paroles anciennes ou étrangères, dont on ne comprenoit pas le sens, on conserva aussi très-long-temps, par respect pour les pratiques anciennes, la manière de représenter les dieux qu'avoit d'abord imposée la nécessité. (L.)

SCULPTURE. La *sculpture* (1) après l'histoire, est le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foiblesses. Si nous avons dans la statue de Vénus l'objet d'un culte imbécille, & dissolu, nous avons, dans celle de Marc-Aurèle, un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité.

Cet art en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous transmet

(1) Cet article avoit été composé pour l'ancienne Encyclopédie. L'auteur en fit la lecture à l'Académie royale de Peinture & Sculpture, le 7 Juin de l'année 1760. M. de Jaucourt se contenta d'en insérer un extrait dans l'ancienne Encyclopédie. Nous nous sommes fait un devoir, en l'insérant tout entier dans l'Encyclopédie méthodique, de le rendre à sa première destination.

Etienne-Maurice Falconet, né à Paris dans le mois de Novembre 1716, vient de mourir dans la même ville, pendant qu'on imprimoit cet article, dont il est l'auteur, le 24 Janvier 1791. (Note du Rédacteur.)

l'histoire; tandis que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous restent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs statues, raniment en nous ce sentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préservés de l'oubli. César voit la statue d'Alexandre; il tombe dans une profonde rêverie, laisse échapper des larmes & s'écrie : *Quel fut ton bonheur! à l'âge que j'ai, tu avois déjà soumis une partie de la terre; & moi, je n'ai encore rien fait pour ma propre gloire. Quelle gloire que la sienne!* Il déchira sa patrie.

Le but le plus digne de la *sculpture*, en l'envifageant du côté moral, est donc de perpétuer la mémoire des hommes illustres, & de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, & nous le vénérons. Qui fait si nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?

La *sculpture* a un autre objet, moins utile en apparence; c'est lorsqu'elle traite des sujets de simple décoration ou d'agrément: mais alors elle n'en est pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelque fois elle n'excite que des sensations indifférentes. Un sculpteur, ainsi qu'un écrivain, est donc louable ou reprehensible, selon que les sujets qu'il traite sont honnêtes ou licencieux.

En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, la *sculpture* ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide, & telle qu'auroit pu être l'homme avant le souffle vivifiant qui l'anima. Cette sorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par

son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance, & l'ame du spectateur n'en seroit point émue. C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre.

Tout ce qui est pour le sculpteur un objet d'imitation, doit être pour lui un sujet continuel d'étude. Cette étude éclairée par le génie, conduite par le goût & la raison, exécutée avec précision, encouragée par l'attention bienfaisante des souverains, & par les conseils & les éloges des grands artistes, produira des chefs-d'œuvre semblables à ces monumens précieux qui ont triomphé de la barbarie des siècles. Ainsi, les sculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges d'ailleurs si légitimement dû à ces ouvrages sublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour règle de leurs productions, acquerront cette supériorité que nous admirons dans les statues grecques. S'il étoit permis d'en citer pour preuve les ouvrages de nos sculpteurs vivans, il s'en trouveroit dans Paris, dans les jardins de Choisi (1), & dans ceux de Sans-Souci (2).

Non seulement les belles statues de l'antiquité seront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles soient. La lecture d'Homère, ce peintre sublime, élèvera l'ame de l'artiste, lui imprimera si fortement l'image de la grandeur & de la

(1) Une statue de l'Amour, par Bouchardon.

(2) Un Mercure & une Vénus, par M. Pigalle.

majesté, que la plupart des objets qui l'environnent lui paroîtront considérablement diminués.

Ce que le génie du sculpteur peut créer de plus grand, de plus sublime, de plus singulier, ne doit être que l'expression des rapports possibles de la nature, de ses effets, de ses jeux, de ses hazards : c'est-à-dire, que le beau, celui même qu'on appelle idéal, en *sculpture*, comme en peinture, doit être un résumé du beau réel de la nature. Il existe un beau essentiel, mais épars dans les différentes parties de l'univers. Sentir, assembler, rapprocher, choisir, supposer même diverses parties de ce beau, soit dans le caractère d'une figure, comme l'Apollon, soit dans l'ordonnance d'une composition, comme ces hardiesses de Lanfranc, du Corrège, de Rubens & des autres grands compositeurs, c'est montrer dans l'art ce beau qu'on appelle idéal, mais qui a son principe dans la nature.

La *sculpture* est sur-tout ennemie de ces attitudes forcées que la nature défavoue, & que quelques artistes ont employées sans nécessité, & seulement pour montrer qu'ils savoient se jouer du dessin. Elle l'est également de ces draperies dont toute la richesse est dans les ornemens superflus d'un bizarre arrangement de plis. Enfin, elle est ennemie des contrastes trop recherchés dans la composition, ainsi que dans la distribution affectée des ombres & des lumières. En vain prétendrait-on que c'est la *machine* : au fond ce n'est que du désordre, & une suite certaine de l'embarras du sculpteur & du peu d'action de son sujet sur son ame. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir sont à découvert, moins nous sommes émus. D'où il faut conclure, que moins l'artiste emploie de moyens

à produire un effet , plus il a de mérite à le produire , & plus le spectateur se livre volontiers à l'impression qu'on a voulu faire sur lui. C'est par la simplicité de ces moyens que les chefs-d'œuvre de la Grèce ont été créés, comme pour servir éternellement de modèles aux artistes.

La *sculpture* embrasse moins d'objets que la peinture; mais ceux qu'elle se propose, & qui sont communs aux deux arts, sont des plus difficiles à représenter; savoir, l'expression, la science des contours, l'art difficile de draper & de distinguer les différentes espèces d'étoffes.

La *sculpture* a des difficultés qui lui sont particulières. 1°. Un sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournans & des raccourcis. 2°. S'il a bien composé & bien rendu une vue de son ouvrage, il n'a satisfait qu'à une partie de son opération; puisque cet ouvrage a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne (1).

(1) Cette vérité simple fut poussée loin par quelques artistes; elle occasionna même un sophisme en peinture assez ridicule. Des sculpteurs prétendoient qu'une statue seule, qui fait voir plusieurs attitudes en tournant autour de l'ouvrage, prouve que la *sculpture* surpasse la peinture. Que ces sculpteurs-là raisonnaient puissamment! *Giorgione* prétendoit lui, que la peinture l'emporte à cet égard sur la *sculpture*, puisque sans changer de place, & d'un seul coup-d'œil, on voit dans un tableau tous les aspects & les différens mouvemens que peut faire un homme. Le *Giorgione* n'avoit jusques là que deux petits torts; celui de ne pas voir qu'il s'agissoit d'une seule figure, & celui d'oublier les bas-reliefs. Mais il alla plus loin; il prétendit que le peintre peut

3°. Un sculpteur doit avoir l'imagination aussi forte qu'un Peintre, je ne dis pas aussi abondante. Il lui faut de plus, une ténacité dans le génie qui

montrer à la fois, & d'une seule vue, les différens côtés d'une même & seule figure. Voici comment il s'y prit pour le prouver & pour convaincre ses adversaires.

« Il peignit un homme nud, vu par le dos ; devant lui, une eau très-limpide présentoit, par sa réverbération, le devant de la figure : une cuirasse polie monroit, d'une part, le côté gauche ; de l'autre, un miroir faisoit voir le côté droit. Très-belle imagination qui prouvoit en effet, que la peinture a plus de moyens que la sculpture, pour montrer dans une seule vue, toutes celles du naturel. On applaudit, on loua singulièrement cet ouvrage, à cause de son adresse ingénieuse. » (*Vafari, Vita di Giorgione.*)

On ne nous dit pas si cet ouvrage, avec son adresse ingénieuse, fut regardé comme une bonne preuve. Je laisse au lecteur à juger jusqu'où la prévention peut mener le sens commun, même chez les hommes qui doivent particulièrement connoître l'objet des questions qu'ils agitent. Je voudrois aussi pouvoir excuser l'historien de cette idée creuse ; mais j'en ignore le moyen, puisqu'il ne la désapprouve pas, & que cette eau, ce miroir, cette cuirasse, ne l'avertissent point. Il ne me reste que deux partis à prendre ; celui de jeter mes papiers au feu, ou celui de trembler pour mon propre compte, sur la débilité de notre raison.

Mais pourtant je ne voudrois pas, comme M. Laugier, avancer que » la perfection du dessin fait l'unique mérite de la sculpture ; » que le sculpteur a beau étudier la précision & l'élégance de ses contours, à peine peut-il jamais faire illusion sur la dureté & la roideur des matières dont il est obligé de faire usage. (*Voyez Manière de bien juger des ouvrages de peinture, p. 248.*) Si j'avois raisonné ainsi de la sculpture, & qu'on me montrât un modèle brûlant d'expression, & dont la matière, flexible sous le pouce ou l'ébauchoir de l'artiste, ne me donneroit aucune

du papillotage, ignoreroient les moyens du sculpteur intelligent pour l'éviter (1).

Parce que d'autres hommes, venus plusieurs siècles avant nous, n'auront tenté de faire que quelques pas dans cette carrière, nous n'oserions en faire plus ! Les sculpteurs anciens sont nos maîtres, sans doute, dans les parties de l'art où ils ont atteint la perfection ; mais il faut convenir que, dans la partie pittoresque des bas-reliefs, nous devons peu d'égards à leur autorité. On peut déployer beaucoup d'érudition pour prouver que les bas-reliefs antiques sont une source précieuse où nous devons puiser le *costume des anciens*. Qui en a jamais douté ? Mais cette question n'a aucun rapport avec l'intelligence pittoresque, ou si vous voulez *sculpturale*, dont il est seulement question ici.

(1) M. Dandré Bardon a donné, en 1765, cinq ans après que ses *Réflexions* eurent paru pour la première fois, une excellente idée de ces bas-reliefs. Voyez son *Essai sur la Sculpture*, p. 48, 49 & 50. Mais ne lisez qu'avec précaution la page 54 : l'enthousiasme patriotique l'a dictée. Il s'agit de l'étonnant Puget & de son bas-relief d'Alexandre visitant Diogène : ouvrage suprême dans plusieurs parties d'exécution, mais absolument faux dans l'intelligence du bas-relief : ce n'est que du papillotage. Respectons les erreurs sublimes, & tolérons aussi les erreurs honnêtes, sur-tout quand elles sont compensées. Lisez la succincte, mais juste description du bas-relief d'Algarde, dans l'ouvrage de M. Dandré, p. 55. (*Note de l'Auteur.*)

Nous avons cru devoir placer dans ce Dictionnaire les descriptions que Dandré Bardon a faites, avec beaucoup d'exactitude & d'un style pittoresque, des plus célèbres bas-reliefs modernes. Voyez, à l'article *SCULPTEURS*, les vies de l'Algarde, de le Gros, du Puget, d'Angelo Rossi & de Guillaume Coustou. (*Note du Rédacteur.*)

Seroit-ce, parce qu'ils ont laissé quelques parties à ajouter dans ce genre d'ouvrage, que nous nous refuserions à l'émulation de le perfectionner? Nous qui, vraisemblablement, avons porté notre peinture au-delà de celle des anciens, pour l'intelligence du clair-obscur, de la magie de la couleur, de la grande machine, & des ressorts de la composition, n'oserions-nous prendre le même essor dans la sculpture? Bernin, Le Gros, Alegarde, Melchior Caffa, Angelo-Rolli, nous ont montré, qu'il appartient au goût & au génie, d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands artistes modernes se sont affranchis avec succès d'une autorité qui n'est recevable qu'autant qu'elle est raisonnable.

Je n'introduis donc aucune nouveauté, puisque je m'appuye sur des exemples qui ont un succès décidé. Après tout, si mon opinion sur le bas-relief étoit une innovation; comme elle tendroit à une plus juste imitation des objets naturels, son utilité la rendroit nécessaire.

Je ne veux laisser aucune équivoque sur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y trouve, ainsi que dans les belles statues, la grande manière dans chaque objet particulier, & la plus noble simplicité dans la composition. Mais quelque noble que soit cette composition, elle ne tend en aucune sorte à l'illusion d'un tableau; & le bas-relief y doit toujours prétendre, puisque cette illusion n'est autre chose que l'imitation des objets naturels.

Si le bas-relief est fort saillant, il ne faut pas craindre que les figures du premier plan ne puissent s'accorder avec celles du fond. Le sculpteur saura mettre

de l'harmonie entre les moindres faillies & les plus considérables : il ne lui faut qu'une place, du goût & du génie. Mais il faut l'admettre cette harmonie, il faut l'exiger même, & ne point nous élever contre elle, parce que nous ne la trouvons pas dans certains bas-reliefs antiques.

Une douceur d'ombres & de lumières monotones qui se répètent dans la plupart de ces ouvrages, n'est point de l'harmonie. L'œil y voit des figures découpées, & une planche sur laquelle elles sont collées; & l'œil est révolté. Art divin de percer la toile, ne franchiras-tu jamais cette barrière insipide, qui ne doit ses admirateurs qu'à son ancienneté ?

Afin qu'on ne croie pas que je fabrique une chimère qui n'a de réalité que dans mon imagination, je prouverai que cette admiration mal entendue, a une existence plus réelle. Il y a plus d'un siècle qu'elle fut soutenue dans notre académie par un de ses recteurs (1). Après avoir parlé des bas-reliefs où les plans seroient observés selon la dégradation naturelle, & après les avoir blâmés, il dit : « Cet ordre de bas relief, quoique » naturel, n'a aucun rapport avec les bas-reliefs des » sculpteurs anciens, qui n'ont voulu faire aucune » figure inutile ni perdue par la distance éloignée » d'où on les doit voir; & c'est avec juste raison qu'ils » y ont tenu leurs figures, tant celles de devant que » celles de derrière, les plus grandes qu'ils ont pu,

(1) Conférence manuscrite du 9 Juillet 1673, sur l'ordre que le sculpteur doit tenir pour faire les bas-reliefs selon les angles, par M. Anguier, Sculpteur. (Note de l'Auteur.)

» afin de les faire paroître & de bien faire connoître
 » tout le sujet de l'histoire avec peu de figures, de la
 » distance dont elles doivent être regardées ». Il
 conclut, après quelques autres observations, que « Les
 » figures seront peu différentes de leur hauteur, &
 » presque d'une même grandeur; qu'étant ainsi, il n'y
 » aura rien de perdu ». Ce sculpteur raisonnoit tout
 juste comme ces enfans qui ne savent danser que du
 côté de la cheminée, & qui sont fort sots quand il
 faut danser ailleurs. Exemple humiliant de l'aveugle
 routine (1).

(1) C'est vraisemblablement cette idée fautive d'un bas-relief, qui a fait dire à un voyageur François, en parlant de notre comédie de Paris : *quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une même ligne, comme un bas-relief au devant du théâtre*. Voyage d'un François en Italie, Tom. VIII, page 211. Pourquoi ne l'auroit-il pas dit ! M. Mariette croyoit bien, lui, que les sculpteurs modernes qui ont observé des dégradations & des distributions de plans, ont mis figure sur figure, & ont formé des groupes qui se développent toujours mal dans la sculpture en bas-relief, où il faut tâcher, dit-il, autant qu'il est possible, que les figures soient isolées. Il ajoute que *les anciens, mieux conseillés que les modernes, ne se sont presque jamais écartés de cette louable pratique*. (Traité des Pierres gravées, Tome I, page 83.)

Cependant à la page 40 du même volume, il blâme les peintres anciens de n'avoir introduit dans leurs tableaux qu'un petit nombre de figures, presque toujours isolées, & disposées sur un même plan, & loue les modernes d'être à cet égard, fort au dessus des anciens. Pourquoi donc refuse-t-il ici aux faiseurs de bas-reliefs l'art enchanteur de la composition ! Le peintre a bien fait d'étendre la sphère de son art, le statuaire fait mal d'étendre la sphère du sien, est un raisonnement qu'on doit rougir d'avoir produit, sur-tout quand on enseigne. (Note de l'Auteur.)

D'habiles artistes cependant pourroient penser, qu'un bas-relief ne doit avoir d'autre prétention, que celle d'un dessin rehaussé d'un peu d'ombre pour y faire appercevoir quelques saillies, & l'idée de prétention à un tableau peut leur paroître outrée. La raison qu'on en donneroit peut-être, seroit le peu de réussite qu'ont eue ces sortes de bas-reliefs, lorsque quelques-uns de nos sculpteurs les ont tentés. Mais auroit-on bien examiné si ce défaut vient de l'art ou de l'artiste? Le beau bas-relief d'Attila par l'Alegarde, est-il dans ce cas? Les bas-reliefs des élèves qui concourent au prix, n'ont-ils pas le suffrage de l'académie, quand aux autres parties, ils savent réunir l'intelligence heureuse des plans variés avec sagesse, c'est-à-dire, autant que la sculpture doit le permettre, sans aller jusqu'à une prétendue liberté, qui choqueroit bien plus qu'elle ne feroit illusion? Car je n'approuve pas que l'artiste se livre à un beau rêve que les spectateurs ne pourroient pas faire avec lui.

Nous avons quelque part au vieux-louvre un grand bas-relief de marbre, fait par un de nos très-habiles sculpteurs. Le principal groupé, qui consiste en deux figures, est fort saillant, sans harmonie, sans dégradation, & sans qu'il y ait aucun objet qui y conduise avec intelligence; on apperçoit seulement sur le fond, des figures presque invisibles. Ce bas-relief est l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, (*Le Puget*) qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié, & qu'il ne sentoit pas. Son exemple seroit donc assez mal choisi, si on vouloit s'en prévaloir pour blâmer la sorte de bas-reliefs dont je parle, puisqu'il lui est entièrement contraire. Ce seroit dire à-peu-près; il faut renoncer à faire

des Odes, car celle de Boileau sur la prise de Namur n'a pas réussi.

Ce seroit mal défendre la cause des bas-reliefs anti-ques, si on disoit, que ce fond qui arrête si désagrément la vue, est le corps d'air serein & dégagé de tout ce qui pourroit embarrasser les figures; puisqu'en peignant ou dessinant d'après un bas-relief, on a grand soin de tracer l'ombre qui borde les figures, & qui indique si bien qu'elles sont collées sur cette planche qu'on appelle fond, on ne pense donc pas que ce fond soit le corps d'air. Il est vrai que cette imitation ridicule est observée pour faire connoître que le dessin est fait d'après de la *sculpture*. Le sculpteur est donc seul blâmable d'avoir donné à son ouvrage un ridicule qui doit être représenté dans les copies, ou les imitations qui en sont faites.

Dans quelque place & de quelque saillie que soit le bas-relief, il faut l'accorder avec l'architecture, & que le sujet, la composition & les draperies soient analogues à son caractère. Ainsi, la mâle austerité de l'ordre Toscan n'admettra que des sujets & des compositions simples : les vêtemens en seront larges & de fort peu de plis ; mais le corinthien & le composite demandent de l'étendue dans les compositions, du jeu & de la légèreté dans les étoffes.

De ces idées générales je passe à quelques observations particulières.

La règle de composition & d'effet étant la même pour le bas-relief que pour le tableau, les principaux acteurs occuperont le lieu le plus intéressant de la scène, & seront disposés de manière à recevoir une masse suffisante de lumière, qui attire, fixe & repose sur eux la

vue, comme dans un tableau, préférablement à tout autre endroit de la composition. Cette lumière centrale ne sera interrompue par aucun détail d'ombres maigres & dures, qui n'y produiroient que des taches, & détruiroient l'accord. De petits filets de lumière qui se trouveroient dans de grandes masses d'ombre, détruiroient également cet accord.

Point de racourci sur les plans de devant; principalement, si les extrémités de ces racourcis sortoient en avant, ils n'occasionneroient que des maigreurs insupportables. Perdant de leur longueur naturelle, ces parties seroient hors de vraisemblance, & paroîtroient des chevilles enfoncées dans les figures. Ainsi, pour ne point choquer la vue, les membres détachés doivent, autant qu'il sera possible, gagner les fonds. Placés de cette manière, il en résultera un autre avantage: ces parties se soutiendront dans leur propre masse, en observant cependant que lorsqu'elles sont détachées, elles ne soient pas trop adhérentes au fond; ce qui occasionneroit une disproportion dans les figures, & une fausseté dans les plans.

Que les figures du second plan, ni aucune de leurs parties, ne soient aussi saillantes ni d'une touche aussi ferme, que celles du premier; ainsi des autres plans selon leur éloignement. S'il y avoit des exemples de cette égalité de touche, fussent-ils dans des bas-reliefs antiques, il faudroit les regarder comme des fautes d'intelligence contraires à la dégradation que la distance, l'air & notre œil, mettent naturellement entre nous & les objets. Dans la nature, à mesure que les objets s'éloignent, leurs formes deviennent à notre égard plus indéçises: observation d'autant plus essen-

tielle, que dans un bas-relief, les distances des figures ne sont rien moins que réelles. Celles qu'on suppose d'une toise ou deux plus reculées que les autres, ne le sont quelquefois pas d'un pouce. Ce n'est donc que par le vague & l'indécis de la touche, joints à la proportion diminuée selon les règles de la perspective, que le sculpteur approchera davantage de la vérité & de l'effet que présente la nature. C'est aussi le seul moyen de produire cet accord que la *sculpture* ne peut trouver & ne doit chercher, que dans la couleur unique de la matière.

Il faut sur-tout éviter, qu'autour de chaque figure il règne un petit bord d'ombre également découpée, qui en ôtant l'illusion de leurs saillies & de leur éloignement respectif, leur donneroit encore l'air de figures aplatiées les unes sur les autres, & enfin collées sur une planche. On évite ce défaut en donnant une sorte de tournant aux bords des figures, & suffisamment de saillie dans leurs milieux. Que l'ombre portée d'une figure sur une autre, y paroisse portée naturellement, c'est-à-dire, que ces figures soient sur des plans assez proches pour être ombrées l'une par l'autre, comme si elles étoient naturelles. Cependant il faut observer, que les plans des figures principales, sur-tout de celles qui doivent agir, ne soient point confus, mais qu'ils soient assez distincts & suffisamment espacés, pour que les figures puissent aisément se mouvoir. Lorsque, par son plan avancé, une figure doit paroître isolée & détachée des autres, sans l'être réellement, on oppose une ombre derrière le côté de sa lumière, & s'il se peut, un clair derrière son ombre : moyen heureux, que présente la nature au sculpteur comme au peintre,

pour donner le mouvement & la distance aux objets.

Si le bas-relief est de marbre, les rapports avec un tableau y seront d'autant plus sensibles, que le sculpteur aura varié les travaux des différens objets. Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une forte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoie le poli d'une draperie sur l'autre, donnent de la légèreté aux étoffes, & répandent l'harmonie sur la composition.

Si l'on doutoit que les loix du bas-relief fussent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choisisse un tableau du Poussin ou de le Sueur, & qu'un habile sculpteur en fasse un modèle : on verra si l'on n'aura pas un beau bas-relief. Ces maîtres ont d'autant plus rapproché la sculpture de la peinture, qu'ils ont fait leurs sites toujours vrais, toujours raisonnés. Leurs figures sont, en général, à peu de distance les unes des autres, & sur des plans très-justes : loi rigoureuse, qu'on doit observer avec la plus scrupuleuse attention dans un bas-relief. Enfin, je le répète, cette partie de la sculpture est la preuve la moins équivoque de l'analogie qui est entre elle & la peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce seroit dégrader la sculpture, & la restreindre uniquement aux statues (1); tandis que la nature lui

(1) M. Dandré Bardon, dans une petite note, p. 3, *Essai sur la Sculpture*, dit : Ce terme (statuaire), loin de rétrécir l'idée que l'on donne des sculpteurs, ne sert qu'à lui prêter une plus grande étendue. Comme la raison de cette étendue, fondée sur le mot *statuaire*, n'est pas rapportée, je ne puis la deviner. Ainsi je suis obligé de croire, jusqu'à ce jour, que le nom de *statuaire* venant de *stare*, être debout, s'arrêter, désigne celui qui fait une

offre, comme à la peinture, des tableaux. Ceux des lecteurs à qui cette dénomination ne seroit pas familière, pourroient consulter Vasari & d'autres écrivains Italiens; ils verroient qu'un bas-relief est nommé *quadro*, terme qui, ainsi que *tavola*, signifie *tableau*. Les Italiens disent depuis plus de 300 ans, un *quadro di basso-rilievo*, un *tableau de bas-relief*. Ne méritons pas le reprochê de rétrécir, d'appauvrir un art que nos maîtres nous ont transmis avec l'idée de son étendue, & disons, sans entrer dans plus de détails, qu'à la couleur près, un bas-relief saillant, est, *en sculpture*, un tableau difficile. Mais quelle que soit sa difficulté & même sa réussite, je ne prétens pas dire qu'il fasse la même illusion que la peinture. je suis seulement, & intimement persuadé, qu'il doit emprunter d'elle, ou plutôt de la nature, tous les moyens qui lui sont favorables, & qui peuvent l'aider à jeter le plus d'intérêt possible dans sa composition. C'est souvent en ne s'expliquant pas assez, qu'on

figure qui a l'air de s'arrêter où elle est. Je laisse au lecteur à juger, si l'artiste qui représente un sujet en mouvement, quelquefois même en mouvement très-rapide, une machine, en un mot, qui paroît agissante, ne pourroit pas dire que le nom de *statuaire*, loin de prêter à son talent l'idée d'une plus grande étendue, ne fait qu'en rétrécir l'idée. Mais ne chicanons point sur les mots; disons *sculpteur* ou *statuaire*, & mettons du mouvement où il en faut.

Pline entend par *statuarius*, l'artiste qui fait des figures de métal fondu; & par *sculptor*, celui qui en fait de marbre avec le ciseau. Nous n'observons pas cette distinction, parce qu'il faudroit changer de nom à chaque ouvrage de l'une ou l'autre de ces deux matières quand nous les employons, (*Note de l'Auteur.*)

pourroit, contre son intention, donner lieu à la méprise & à des imputations qu'on n'auroit pas méritées.

D R A P E R I E S.

Il me reste à examiner une partie de la *sculpture* sur laquelle les artistes ne sont peut-être pas bien d'accord; partie aussi intéressante qu'elle est difficile: c'est l'art de draper.

Je suppose qu'un statuaire épris de la simplicité des belles draperies antiques, & révolté contre quelques bizarreries ingénieuses du Bernin, adopte uniquement le style des plis antiques; & qu'un autre statuaire, voyant tous les genres dans la nature, se croie permis, comme son imitateur, de les représenter tous: il semble que ces deux systèmes, qui paroissent s'exclure, peuvent être également avantageux à la *sculpture*, & que ce seroit lui préjudicier, si l'un prévaloit sur l'autre. N'en seroit-il pas des arts d'imitation comme des langues, que l'on appauvrirait, en en retranchant des mots qui seroient les seuls signes représentatifs de certaines idées? Si l'on ôtoit à la *sculpture* des moyens d'imitation, ne l'appauvrirait-on pas aussi? Il ne s'agit donc que de proscrire ce qui seroit ou froid, ou pesant, ou extravagant, ou déplacé.

Les draperies qu'on appelle mouillées, sont d'un très-bon usage dans la *sculpture*, où étant employées sans affectation, sans maigreur, selon le sujet & l'à-propos, elles laissent voir les mouvemens du nud, en rendent les formes plus sensibles, moins embarrassées, & conséquemment plus intéressantes.

Les sculpteurs Grecs, affectés de la beauté du nud,

drapotent avec des étoffes si fines , qu'elles paroissent mouillées , & quelquefois collées sur la peau. Leurs mœurs , leur climat , leur façon de se vêtir , les étoffes dont ils s'habilloient , accoutumoient leurs yeux à ces objets , & formoient leur goût. Le vêtement des femmes de l'isle de Cos étoit une gaze si transparente , que le nud se voyoit à travers ; & les sculpteurs de la Grèce se régloient sur ce vêtement pour faire leurs draperies (1). Mais comme la sculpture a toute la nature pour objet d'imitation , & que la nature a des beautés de plus d'une espèce , pourquoi un sculpteur s'asserviroit-il à une seule manière de draper , employée selon les temps , les climats & les circonstances ?

Les grands sculpteurs modernes , tels que François Quenoi , Puget , Alegarde , Rusconi , Le Gros , Angelo-Rossi , Sarrazin , & Bernin quelquefois , font voir quelles beautés les étoffes larges & jettées de grande manière , produisent dans la sculpture. Les anciens sculpteurs le font voir aussi , mais rarement : en sorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût exclusif des petites draperies antiques , par des draperies larges du même tems , comme celle du Zénon au Capitole , celle de la petite Flore du même palais , dont les plis sont ordonnés avec la chaleur des plus brillantes étoffes ; celle du Sardanapale , au *Musæum* Clémentin , & celle de Marius , à la *Villa Negroni*.

(1) Winckelmann assure qu'il s'est conservé autant de statues antiques de femmes vêtues d'étoffes de laine , que de statue ajustées de draperies légères , & qu'on y reconnoît aisément le drap à l'ampleur & à la rupture de ses plis. (*Note du Rédacteur.*)

Dans les observations que l'on pourroit faire sur les draperies des anciens, il ne faut pas confondre le travail avec l'ordre & le choix des plis. Si le travail en est quelquefois sans goût, sans intelligence & sans vérité, l'ordre & le choix en sont presque toujours savans, & propres à donner les plus sublimes leçons. On voit dans la belle copie d'après l'antique, faite par Le Gros, aux Tuileries, l'effet que produisent les draperies antiques, lorsqu'elles sont traitées dans le vrai de la nature. Tous les artistes qui ont vu l'original de cette figure, savent jusqu'à quel point son exécution est inférieure à la copie; mais entre les mains d'un grand statuaire, nous voyons ce que deviennent les plis antiques. La belle exécution des figures de la Fontaine des Innocens, montre encore l'emploi heureux qu'on en peut faire. Ces figures sont des Nymphes, & cette sorte de draperie leur convient.

Osons avouer que les anciens ont souvent négligé l'étude de cette partie; mais ils perdent peu de chose en comparaison de ce qu'ils nous ont laissé à admirer. Aucun sculpteur ne doit ignorer aujourd'hui, que le ciseau réussit très-bien dans la variété du travail que demandent les différentes étoffes. Quelles qu'elles soient, observons que l'espace & la quantité des plis ne soient pas égaux; que leur saillie & leur profondeur, qui produisent les ombres, soient harmonieusement variées: sans quoi l'œil sera fatigué d'une monotonie, telle qu'on la remarque dans les draperies de la *Famille de Niobé*, où les plis, sans intelligence dans la distribution, sans vérité dans l'exécution, sont assez semblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces insipidement arrangés. L'harmonie est aussi nécessaire dans

la sculpture, que dans la musique : les yeux ne sont pas plus indulgens que les oreilles (1).

Que les plans de chaque pli soient donc disposés de manière à ne produire aucun angle aigu de lumière ou d'ombre, qui en se découpant durement, choqueroit la vue, détruiroit le repos des chairs ; & semblable aux figures Gothiques, ne présenteroit que des détails défunis : défaut qui affoiblit, étouffe même les beautés réelles d'un bon ouvrage.

Mais il faut proscrire les draperies voltigeantes ; elles interrompent l'union, divisent l'intérêt, fatiguent l'œil, & empêchent de voir l'objet principal : excepté pourtant les sujets & les actions où elles doivent être nécessairement agitées, comme la chute d'Icare, Apollon poursuivant Daphné, &c. Alors, traitées avec beaucoup d'art & de légèreté, ces draperies ajoutent à l'intérêt & à la vérité de l'action.

Dans un bas-relief, elles s'emploient aussi avec succès pour étendre des lumières & des ombres, lier des groupes, & servir utilement à l'agencement d'une composition. Mais si elles sont traversées en sens contraire par une multitude de cassures, comme on en voit dans quelques ouvrages de Bernin, alors elles ont l'air de rochers, & détruisent absolument le repos & l'accord.

Si ces principes sont fondés sur le goût & sur la

(1) Vitruve nous conte fort sérieusement, que les canelures furent ajoutées aux colonnes, pour imiter les plis des robes que portoient les dames : *Truncoque toto strias, uti stolarum rugas, matronali more dimiserunt*, l. 4, c. 1. Les statuaires l'ont bien rendu aux architectes, quand ils ont fait leurs plis semblables aux canelures des colonnes. (Note de l'Auteur.)

nature, il en résulte qu'un sculpteur en les suivant, pourroit s'éloigner de quelque système particulier. Mais que lui importe? Il doit savoir que dans les arts, la recherche du vrai ne connoît point d'autorité particulière. Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems & pour tous les pays.

J'ai dit que l'ordre des plis antiques est propre à donner les plus sublimes leçons. Il faut donc, pour se former le goût de draper dans les meilleurs principes consulter les draperies antiques, telles qu'elles sont exécutées, préférablement à certaines draperies modernes, plus larges & moins froides en général. Cette étude doit être même regardée comme aussi nécessaire pour le drapé, que l'étude de l'écorché pour le nud.

Ces principes, une fois reconnus, sont applicables à tous les styles; & la nature, qui ne perd jamais ses droits, offrira toujours des variétés & des leçons avantageuses au sculpteur qui aura pris dans l'antique un préservatif contre l'abus des différentes manières.

J'ai dit aussi, que les mœurs, le climat, les vêtemens des Grecs, étoient la cause de leur goût de draperies ferrées. Il ne faut donc pas s'étonner si les draperies larges n'auroient pas toujours réussi à leurs yeux. C'est par la même raison qu'on en voit peu dans leur peinture. La noce Aldobrandine, peinture antique, est composée & drapée précisément comme les statues & les bas-reliefs du même tems.

Nous avons un sujet de Coriolan, gravé d'après une peinture antique trouvée dans les thermes de Titus, dont les figures sont très-symétriquement arrangées; l'ordre & le goût des plis y sont traités comme dans les statues antiques.

Les peintures & les sculptures trouvées à Herculanum, font d'un même style.

Si l'on avoit encore des doutes sur la réussite des draperies larges, on pourroit voir, pour se rassurer, les figures de Le Gros, de Rusconi, d'Angelo-Rossi, qui sont à Rome dans Saint-Jean de Latran; le Saint-André de François Flamand, dans Saint-Pierre, la Sainte-Thérèse du Bernin, dont l'habillement de carmelite paroîtroit se refuser à l'effet & au jeu d'une draperie qui annonce les mouvemens divers du corps humain : en un mot, tant d'autres figures, dont les draperies larges sont unanimement admirées. Si ces sculpteurs avoient servilement imité les anciens, & qu'ils n'eussent osé essayer quelque chose d'eux-mêmes, de combien de beautés ne serions-nous pas privés? » Ce qui » est aujourd'hui fort ancien, fut autrefois nouveau, » pouvoient-ils dire avec Tacite, & ce que nous faisons sans exemple, servira d'exemple ». *Annal.* l. II. c. 24.

(Article de M. FALCONET, Recteur de l'Académie Royale de peinture & sculpture de Paris, honoraire de l'Académie Impériale des beaux-arts de Saint-Petersbourg.)

SCULPTURE. Le plus grand nombre des principes établis dans l'article précédent est incontestable & consacré; mais on y trouve aussi quelques opinions qui partagent les artistes & les juges de l'art, & nous croyons ne pouvoir refuser, dans ce dictionnaire, une place à ceux qui soutiennent des opinions contraires. Nous sommes même obligés à cette impartialité, parce qu'un dictionnaire de l'art, doit offrir des alimens & des

des principes divers à ceux des jeunes artistes que leur goût & leurs dispositions naturelles entraînent à des manières différentes d'envisager cet art & de l'exercer; C'est une carrière où plusieurs sentiers, affectant une direction différente, aboutissent à la gloire. Après avoir entendu, sur la *sculpture*, un sculpteur célèbre qui veut faire partager à son art quelques-uns des avantages qui semblent réservés à la peinture, écoutons, sur le même art, un célèbre peintre qui veut que la *sculpture* se renferme dans les qualités qu'il croit lui être seules accordées.

La *sculpture*, dit M. Reynolds dans son dixième discours, est un art beaucoup plus uniforme que la peinture; il y a même une infinité d'objets pour lesquels il ne peut-être employé d'une manière convenable & capable de produire de bons effets.

L'objet de la *sculpture* peut-être exprimé en deux mots; la forme & le caractère: & ces qualités ne peuvent être rendues que dans un seul style, (1) tandis que les ressources de la peinture, plus variées & plus étendues, permettent par conséquent d'employer une plus grande diversité de manières. Les écoles Romaine,

(1) Ce n'est pas qu'en effet chaque sculpteur n'ait son style particulier; mais qui doit rentrer dans le genre qu'on nomme grand, sévère, noble, pur. Des ouvrages de sculpture, traités dans le style de Michel-Ange de Caravage, de Jordans, de Rembrandt & même de Luca Giordano, ne feroient aucun plaisir, parce que la sculpture ne représentant que les formes, & ne les relevant pas du charme de la couleur, perd tout son mérite, quand elle offre des formes qui n'ont point de beauté. (Note du Rédacteur.)

Lombarde, Florentine, Vénitienne, Francoise, & Flamande, tendent toutes au même but par des moyens différens.

Mais la *sculpture*, réduite à un seul style, ne peut avoir de rapport qu'avec un des styles de la peinture, & ce style est le plus noble dont la peinture puisse se glorifier.

Des sculpteurs du siècle dernier sont tombés dans plusieurs erreurs, faute de n'avoir pas considéré suffisamment cette distinction des différens styles de la peinture (1).

Il est permis aux sculpteurs d'imiter le grand style de la peinture, ou d'y puiser du moins des idées pour le perfectionnement de leur art; mais ils ne peuvent en agir de même avec le style d'ornement ou d'apparat. Lorsqu'ils cherchent à imiter les effets pittoresques, les contrastes, ou les beautés de détail de quelque espèce que ce soit, dont on peut faire usage avec succès dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent, sans doute, améliorer leur art par cette imitation, & en étendre les limites; mais ils ne font en effet que détruire son caractère essentiel, en se proposant un objet auquel cet art ne peut atteindre, & qui est d'ailleurs fort au dessous de celui dans lequel il doit se renfermer.

La perfection de chaque art consiste à remplir son

(1) Entre ces sculpteurs est le Bernin qui, suivant M. Reynolds, n'a pas bien compris que la peinture, même dans le genre de l'histoire, a deux styles: l'un qu'on peut appeler le *style sévère*, & l'autre le *style pittoresque* ou *d'apparat*, & que le premier convient seul à la *sculpture*. (Note du Rédacteur.)

but. On doit s'opposer hardiment à toute innovation contraire à la grandeur des idées qu'un art est capable de faire naître; à toute innovation qui tend à se proposer dans la nature, pour objet d'imitation, ce qu'on ne peut que faussement imiter, & qui favorise la petite ambition de produire des effets pittoresques & des illusions auxquels les moyens de l'art lui refusent de parvenir.

Si l'on veut que ce soit dans le talent de tromper les yeux que consiste la perfection de la *sculpture*, il faut donc, sans aucun autre examen, pour favoriser cette absurde prétention, procurer à cet art la ressource barbare de la couleur : en effet, elle contribuera plus efficacement à rendre l'illusion complète, que tous les artifices qu'on a imaginés jusqu'ici, & qu'on a tâché d'autoriser sous prétexte de donner plus de vérité aux productions de l'art.

La *sculpture* a son caractère qui lui est propre; caractère grave & austère, qui l'oblige à produire un charme différent. On pourroit ajouter même que son caractère est d'un genre plus élevé, puisqu'il consiste dans l'imitation de la beauté parfaite. Le charme qu'elle produit est un plaisir vraiment intellectuel, & il se trouve, à beaucoup d'égards, incompatible avec le plaisir qui tient uniquement aux sens, & que procure aux esprits ignorans & superficiels le spectacle des formes qui n'ont que de l'élégance, sans avoir de la beauté.

Il est permis au sculpteur de mettre hardiment en œuvre tous les moyens que lui fournit son art pour produire la sorte d'illusion qui lui est accordée (1) :

(1) L'illusion accordée à la *sculpture* ne va pas jusqu'à faire

mais il ne lui est pas permis d'altérer par cette pratique les parties plus sublimes auxquelles il doit s'attacher. Il faudra qu'il convienne, malgré lui, que depuis long-temps, les limites de son art sont fixées, & que ce seroit en vain qu'il oseroit se flatter d'atteindre à une plus haute perfection que celle qu'on admire dans les chefs-d'œuvre qui nous restent de l'antiquité.

On pourroit être tenté de croire que les formes qu'il employe, avec quelqu'exactitude, quelque précision, quelque beauté qu'il les exécute, ne doivent être estimées que relativement à une plus noble fin, celle de signifier & de rendre, par l'attitude des figures, le sentiment, le caractère intérieur, & les passions des personnages qu'il représente. Mais l'expérience nous apprend que la beauté seule des formes, sans le concours d'aucune autre qualité, constitue par elle-même un grand ouvrage, & qu'elle exige, à juste titre, notre estime & notre admiration.

On peut produire comme une preuve de la grande valeur que nous attachons à la beauté des formes, la plupart des ouvrages de peinture & de *sculpture* de Michel-Ange, & sur-tout un nombre considérable de statues antiques, qui jouissent d'une admiration justement méritée, quoique d'ailleurs elles n'offrent pas

prendre une statue pour la nature elle-même, ni à imiter avec une matière qui n'a qu'une seule couleur, la nature colorée. L'illusion dont il faut qu'elle se contente, est de montrer des formes qui ressemblent aux formes les plus belles de la nature, de représenter des expressions qui imitent la vérité, de donner au marbre l'apparence de la mollesse des chairs, de la fermeté des tendons, &c. (*Note du Rédacteur.*)

un caractère bien déterminé ni une fort grande expression.

La *sculpture* est un art borné en comparaison de quelques autres arts; mais elle a néanmoins ses difficultés, & , dans les limites qui lui sont propres, elle a des combinaisons nombreuses & très-variées.

L'essence de la *sculpture* consiste dans la correction; Quand à la correction des formes, se trouvent joints le charme de la grâce, la noblesse du caractère, & la vérité de l'expression, comme dans l'Apollon, la Vénus de Médicis, le Laocoon, le Moïse de Michel-Ange, & plusieurs autres ouvrages, on peut dire que cet art a parfaitement rempli son but.

Il est difficile de déterminer par la théorie ce que c'est que la grâce, & comment on peut l'acquérir ou s'en former une idée; mais *causa latet, res est notissima*: on en apperçoit continuellement l'effet, sans se livrer à des recherches pénibles; & quoique la grâce puisse se trouver quelquefois unie à l'incorrection, on ne peut jamais prononcer qu'elle en soit une conséquence.

Je fais qu'on a souvent cité le Corrège & le Parmesan pour prouver que la grâce est, chez eux du moins, une suite de l'incorrection: mais la moindre attention doit suffire à convaincre que l'incorrection de quelques parties que l'on remarque dans les ouvrages de ces deux maîtres, loin de faire naître la grâce, sert plutôt à la détruire.

Mais pour nous renfermer dans des ouvrages de *sculpture*, on a dit que l'élégance de l'Apollon dépend d'un certain degré d'incorrection; que la tête ne se trouve pas placée entre les épaules, & que la moitié inférieure

de la statue est plus longue que ne le permet l'exacte proportion.

Je puis répondre que la première de ces assertions critiques n'est pas vraie d'après l'autorité d'un fort habile sculpteur de cette académie (*l'académie royale de Londres*) qui a copié cette statue, & qui, par conséquent, l'a examinée & mesurée avec beaucoup de soin.

Pour réfuter la seconde assertion, il faut se rappeler qu'Apollon est représenté ici comme exerçant une de ses qualités particulières, la vélocité, & que, par conséquent, l'artiste lui a donné les proportions les plus propres à faire naître l'idée de ce caractère. Il n'y a donc pas plus d'incorrection dans ces formes sveltes, qu'il n'y en a dans les muscles fortement prononcés de l'Hercule, qui servent à lui donner le caractère de la vigueur.

La supposition qu'on peut produire la grace par l'incorrection, est un poison pour l'esprit du jeune artiste, & peut le porter à négliger ce qui est essentiel à son art, la pureté du dessin, pour s'attacher à un fantôme qui n'a d'existence que dans l'imagination déréglée de ceux qui prétendent trouver par tout de l'idéal & du sur-humain.

Je ne puis quitter la statue d'Apollon sans vous communiquer une reflexion qu'elle m'a suggérée. On suppose que ce dieu est représenté au moment qu'il vient de décocher une flèche contre le serpent Python, & que la tête, un peu tournée vers l'épaule droite, indique qu'il est attentif à l'effet qu'elle produit. Ce que je veux remarquer ici, c'est la différence qu'on

observe entre cette intention du dieu & celle du Discobule qui attend aussi l'effet de son disque.

L'air gracieux, négligé, quoiqu'animé de l'un, & l'empressement d'un homme vulgaire que montre l'autre, nous prouvent d'une manière évidente avec quelle attention judicieuse, & avec quelle finesse d'esprit, les anciens statuaires savoient indiquer le véritable caractère de leurs statues. Les deux artistes dont il s'agit ici ont été également fidèles à la nature, & également admirables dans leur genre.

Comme l'attitude générale d'une statue se présente aux yeux d'une manière bien plus frappante que les traits du visage, c'est dans cette habitude qu'on doit principalement chercher l'expression : *patuit in corpore vultus*. La tête est une si petite partie, relativement à l'effet de toute la figure en général, que les anciens sculpteurs ont quelquefois négligé de donner aux traits de la physionomie aucune expression, pas même l'expression générale de la passion qu'ils représentoient. On en voit un exemple frappant dans le groupe des Lutteurs, qui, se trouvant engagés dans un combat fort animé, conservent néanmoins sur le visage la plus grande sérénité possible (1). On ne recommande pas cela comme

(2) Ce qui pourroit excuser l'auteur de cet ouvrage antique, c'est que, de la manière que les lutteurs sont groupés & penchés vers la terre, les visages sont des parties peu apparentes dans tout l'ensemble. Or on fait que les anciens avoient pour principe de s'attacher au plus utile, & de négliger ce qui l'étoit moins. Dans la composition de ce morceau, les têtes n'étant que des parties peu apparentes, sont par conséquent peu utiles à l'effet de tout l'ouvrage, au-lieu que la tête est ordinairement la partie sur la-

un exemple à suivre, car il n'y a aucune raison de ne pas faire accorder l'air du visage avec l'attitude & l'expression de la figure : mais de ce que ce défaut étoit fréquent dans les ouvrages de *sculpture* antique, on peut conclure qu'il provenoit de l'habitude qu'avoient les artistes de négliger ce qu'ils regardoient comme moins important.

Quoique la peinture & la *sculpture* soient, ainsi que plusieurs autres arts, fondés sur les mêmes principes, il semble cependant qu'il n'y a aucun rapport dans ce qu'on peut appeller les principes secondaires de ces arts. La différence des matières sur lesquelles ils exercent leur pouvoir doivent nécessairement occasionner une différence relative à la pratique qui leur est propre.

Il est un grand nombre de beautés de détail que le peintre saisit aisément & qui sont hors de la portée du sculpteur. On ose même ajouter que, dans le cas où il pourroit en faire usage, ces sortes de beautés, qui ne lui sont pas propres, n'ajouteroient aucun prix, aucun mérite à ses productions.

Parmi les différens essais infructueux que les sculpteurs modernes ont faits pour le perfectionnement de leur art, on peut regarder comme les principaux ceux qui suivent.

La pratique de détacher les draperies des figures, pour les faire paroître volantes.

Les différens plans donnés au même bas-relief.

La prétention de présenter les effets de la perspective,

quelle s'attachent d'abord les yeux, & par conséquent la plus importante de toutes. (*Note du Rédacteur.*)

L'adoption du costume moderne, qui, en *sculpture*, fait le plus mauvais effet.

La folie de chercher à faire jouer & voltiger la pierre en l'air est si visible, qu'elle porte avec elle sa condamnation. Cependant il paroît qu'elle a été l'objet de l'ambition de plusieurs sculpteurs modernes, & particulièrement du Bernin. Comme ce statuaire tient un des premiers rangs entre les modernes, il est du devoir de la critique de prévenir les mauvais effets que pourroit produire une si puissante autorité.

Le premier ouvrage célèbre qu'il exécuta dans sa jeunesse, le groupe d'Apollon & Daphné, fit espérer qu'il disputeroit un jour la palme aux meilleurs artistes de l'antiquité : mais il s'écarta bientôt de la bonne route. Quoique tous ses ouvrages offrent des parties qui le distinguent de la foule des artistes ordinaires, il paroît néanmoins, par ses dernières productions, qu'il s'étoit égaré. Au lieu de continuer l'étude de la beauté idéale qu'il avoit commencée avec tant de succès, il se livra à la folle recherche des nouveautés ; & , entreprenant d'exécuter ce qui n'est pas au pouvoir de l'art, il s'obstina à vaincre & à maîtriser la dureté & la fierté du marbre. Quand même il seroit parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes qu'il affectoit, le mauvais effet & la confusion qui résultent de ce qu'elles se trouvent ainsi détachées de la figure à laquelle elles appartiennent, auroient dû suffire pour le détacher de cette méthode.

Sa tête de Neptune, dans l'académie de Londres, suffit pour nous donner un exemple de l'ineptie qu'il y a de vouloir représenter en sculpture, les effets du vent par les moyens qu'il a choisis. Les boucles de

cheveux de cette tête voltigent en tous sens, enforte que l'on ne peut, du premier coup-d'œil, reconnoître quel est l'objet que l'on voit, ni démêler le visage entre toutes ces boucles volantes, parce que tout étant de la même couleur & de la même solidité, tout se détache avec la même force.

Cette même confusion embarrassante qui résulte ici des cheveux, est également produite par les draperies volantes, puisque l'œil doit, par la même raison, les confondre inévitablement avec les formes principales de la figure, si même ces masses de pierre, qui ont la prétention d'imiter des draperies, ne l'empêchent pas absolument de démêler les formes, jusqu'à ce qu'il soit à portée d'examiner l'ouvrage en détail, & de séparer, avec une sorte d'effort, tout ce qui y est confondu.

Il est une règle générale, également vraie dans les deux arts; c'est que, du premier coup-d'œil, on doit discerner, d'une manière claire & distincte, & sans le moindre embarras, les formes & l'attitude d'une figure. C'est à quoi le peintre parvient aisément, en éteignant certaines parties du fond, ou en les tenant assez obscures, pour les empêcher de se mêler avec les parties principales, & par conséquent de leur nuire.

Le sculpteur n'a d'autre moyen d'empêcher cette confusion, que d'attacher immédiatement à la figure, les draperies des grandes parties, de manière que les plis, en suivant l'ordre de ces parties, les accusent nettement, & laissent appercevoir la forme & l'attitude du nud qu'elles couvrent.

Quoique la draperie de l'Apollon forme une grande masse, & se trouve séparée de la figure, elle ne contrarie

point ce que nous venons d'établir. Cette draperie est totalement isolée, & la régularité, la simplicité de sa forme ne permettent en aucune manière de la confondre avec la figure. Elle n'en fait pas plus partie, que ne le font un cippe, un tronc d'arbre, ou de semblables objets que l'on voit souvent joints aux statues.

Le principal objet de ces accessoires est de renforcer la statue & de la préserver des accidens. On croit assez généralement que le manteau qui tombe du bras de l'Apollon du Belvédère a la même destination; mais l'artiste a eu une plus grande idée; celle d'éviter la sécheresse qui seroit résultée d'un bras nud étendu dans toute sa longueur; à quoi l'on peut ajouter l'effet désagréable qu'auroit produit l'angle droit formé par le corps & le bras.

Les statues des Apôtres, dans l'église de Saint Jean de Latran, à Rome, me paroissent dignes de censure, comme offrant une imitation peu judicieuse de la manière des peintres. Les draperies de ces statues sont disposées par larges masses, & leur donnent, sans contredit, une certaine grandiosité que l'ampleur & la quantité de l'étoffe doivent nécessairement produire: mais en convenant qu'elles sont exécutées avec beaucoup d'esprit, & de manière à paroître aussi légères que la matière le permet, on sent qu'il a été impossible aux artistes de faire disparaître totalement la pesanteur & la solidité de la pierre.

Quoiqu'il n'y ait aucun moyen d'empêcher le mauvais effet que les projections de draperies massives des statues doivent toujours produire dans les ouvrages de ronde-bosse, il n'en est pas de même de ceux en bas-relief.

Le sculpteur peut y ménager à son gré , aussi bien que le peintre même, des parties détachées de draperies, en les unissant au fond, & les y faisant perdre en mourant, de manière qu'elles ne puissent ni embarrasser les figures, ni rendre les compositions confuses.

Mais dans ces sortes d'ouvrages, le sculpteur, peu satisfait de cette heureuse imitation, s'est avisé de représenter, comme les peintres, des figures ou des groupes de figures sur des plans multipliés : c'est à dire quelques unes sur un premier plan, & d'autres supposées à une plus grande distance ; pour parvenir à l'indication de ces plans dégradés, il n'a d'autre moyen que de faire les figures qu'il suppose éloignées, d'une proportion plus petite que celles qu'il place sur le premier plan, & de leur donner moins de relief en raison de leur distance. Rien de cela n'atteint au but qu'il se propose. Ces figures paroîtront seulement faites sur une échelle plus petite, mais elles seront d'ailleurs aussi voisines de l'œil que celles qui se trouvent placées sur la ligne de terre (1).

(1) Un grand vice des plans multipliés dans les bas-reliefs, vice qui suffit à prouver que cette multiplication des plans n'est pas du ressort de l'art, c'est que les premières figures portent des ombres sur des plans prétendus reculés, auxquels, dans la nature, cette ombre seroit loin de pouvoir atteindre. En peinture, les différens plans reculent par l'imitation de la perspective aérienne, par la dégradation des tons, par la vapeur qui éteint les objets éloignés : ces ressources ne sont pas au pouvoir du sculpteur. Il représente des figures qu'il prétend faire fuir, en dégradant leurs proportions, & qui ne fuient point par l'effet, puisqu'un bas-relief, quelle que soit sa profondeur réelle, ne peut fournir qu'une très-foible dégradation, depuis les figures les plus

Ce procédé est non seulement sans succès relativement à l'intention de l'artiste ; mais cette division de l'ouvrage en plusieurs petites parties lui fait inmanquablement perdre de la grandeur de son effet général.

S'il est une partie dans laquelle les modernes ont, peut-être, surpassé les anciens, c'est la disposition qu'ils ont faite quelquefois d'un simple groupe en bas-relief, & l'art avec lequel ils ont donné, par degré, plus de saillie aux différentes figures qui composent ce groupe, en partant du fond uni jusqu'au point où l'ouvrage devient de demi-bosse. On ne connoît point, je pense, d'ouvrage ancien, qui, à cet égard, puisse être comparé au talent que le Gros a montré dans le bas-relief d'un autel de l'église des Jacobins, à Rome. Différens plans, ou degrés de relief, produisent donc un bon effet dans le même groupe, & c'est ce qu'a prouvé le Gros : mais cet exemple ne prouve rien en faveur des groupes séparés, & qui se trouvent à quelque distance les uns des autres, & se détachent les uns sur les autres.

L'idée de ce perfectionnement dans l'art de composer un groupe en bas-relief a été suggérée, sans doute, par la pratique des peintres modernes, qui détachent leurs figures ou leurs groupes du fond par la même dégradation insensible & qui opèrent en tous points d'après les mêmes principes généraux : mais comme le marbre n'a point de dégradation de ton, c'est l'é-

avancées, jusqu'au plan le plus reculé. Un art ne doit pas hasarder des mensonges qu'il ne peut soutenir adroitement. (*Note du Rédacteur.*)

conomie de l'ouvrage qui offre le seul moyen d'y obtenir le clair-obscur.

Le second perfectionnement imaginaire dont on a voulu s'occuper, a été de représenter dans les bas-reliefs, les effets de la perspective. Nous avons peu de chose à dire sur ce sujet. On doit se rappeler avec combien peu de succès les sculpteurs modernes ont cherché à montrer par un de leurs angles les fabriques qu'ils ont introduites dans leurs bas-reliefs, afin qu'elles parussent fuir en perspective vers le fond (1). Ces essais nous montrent l'ardent desir qu'ont eu ces artistes de surmonter les difficultés; mais ils nous prouvent en même temps que le marbre & la pierre ne se prêtoient pas à seconder leur ambition. Les anciens ont montré plus de sagesse, en se contentant de représenter seulement l'élevation des fabriques qu'ils introduisoient dans leurs bas-reliefs.

Nous voici parvenus à la dernière observation qui porte sur la manière dont il faut draper les statues faites en l'honneur des personnes mortes depuis peu, ou encore actuellement vivantes.

La satisfaction de transmettre à la postérité la forme

(3) Les auteurs des bas-reliefs, en montrant les fabriques par un de leurs angles, les font fuir par les lignes qu'ils tracent, sans qu'elles fuient par le ton. C'est tracer de la perspective, & non en exprimer l'effet; il n'y a que le ton qui puisse le rendre. L'emploi des couleurs, ou du moins d'une couleur dégradée suivant l'effet de la nature, est absolument nécessaire à l'expression de la perspective. On la démontre par des lignes, on ne peut l'exprimer que par des tons, & il faut que la perspective aérienne soit unie à la perspective linéale. (*Note du Rédacteur.*)

de nos vêtemens actuels est, sans doute, achetée à trop haut prix, s'il faut y sacrifier ce que l'art a de plus précieux. Le travail du marbre demande un très-grand talent, & ce n'est pas la peine de se servir d'une matière aussi solide que celle qu'emploie le statuaire, pour faire passer aux siècles futurs des modes dont l'existence ne s'étend presque jamais au-delà d'une année.

On peut voir en cette ville, (*Londres*) une statue équestre dans le costume moderne, & il n'en faut pas davantage pour détourner les artistes de semblables essais.

La *sculpture* est un art formaliste, régulier, austère même, qui dédaigne tous les objets familiers comme incompatibles avec sa dignité, & qui rejette en même temps toute espèce d'affectation & d'apparence de style académique. Ce n'est donc qu'avec une grande circonspection qu'il faut employer le contraste, soit d'une figure avec une autre, soit des membres d'une seule statue isolée, soit des plis d'une draperie. Enfin tout ce qui tient à la fantaisie ou au caprice, & tout ce qui est connu sous le nom de pittoresque, quoiqu'admirable partout ailleurs, ne peut s'accorder avec la sagesse & la gravité qui caractérisent particulièrement cet art.

Il n'y a rien qui distingue mieux le goût sage & raisonné, qu'une correspondance régulière, un juste accord entre les différentes parties du dessin, qui toutes doivent être unies & enchaînées pour former un ensemble. Nous pouvons donc prononcer hardiment, d'après cette règle générale, que l'uniformité, la simplicité, la monotonie de la matière qu'emploie le sculpteur, qui est ordinairement le marbre blanc, prescrivent des limites à son art, & lui commandent de

ne point s'écarter de la simplicité de dessin qui y est convenable. (*Article extrait de M. REYNOLDS.*)

SEC (adj.), **SÈCHERESSE** (subst. fém.). C'est par les applications que nous faisons des mots attachés aux propriétés & aux fonctions de nos sens, que nous donnons à la plus grande partie de nos idées intellectuelles une certaine existence, qui les rend plus sensibles. Les sens d'ailleurs semblent faire entr'eux communication, & communauté de biens, en se prêtant les différens mots, ou les différentes manières de s'exprimer qui leur sont propres:

Ici la vue s'approprie ce qui appartient au toucher. Un corps peut être humide ou *sec*; de ces deux qualités, la *sécheresse* semble en général moins amie du tact, & vraisemblablement cette différence a conduit aux applications empruntées de ce mot; elles expriment toutes un caractère blâmable. Un style *sec*, une poésie *sèche*, un musicien dont le jeu est *sec*, une composition musicale dont la tournure est *sèche*, un trait & des contours *secs*, uné couleur *sèche*, sont des défauts dont l'art d'écrire, la musique & la peinture doivent se préserver avec soin. Mais d'où provient cette *sécheresse* de manière qui déplaît? sans doute d'un défaut de l'imagination; car le sens de ce mot s'étend figurément jusqu'à cette faculté purement intellectuelle.

L'imagination, dans les arts, présente l'image d'un terrain qui produit. Si l'imagination est peu féconde, elle présente ce terrain dénué d'une fertilité qu'on attend d'elle, comme des sables arides, comme une terre desséchée, & cette aridité se fait sentir dans la
manière

manière dont l'image est rendue, comme elle se fait voir dans les fruits qu'il produit.

Les vers du poëte *sec* sont dénués de graces, de liaison, de richesse, de cette sorte d'abondance, superflu nécessaire aux agrémens de la poësie. Le musicien *sec* ne donne aux sons qu'il tire de la corde & de l'archet aucune rondeur, retient les vibrations, & il semble ne produire qu'à regret les sons qu'il fait entendre. Le dessinateur qui a le même défaut trace ses figures avec un trait amaigri qui n'a rien de moëlleux; ses contours ne sont point préparés, sa touche est épargnée. Chez le peintre *sec*, les teintes seront sans passages, mal fondues, & cette aridité, cette *sécheresse*, comme on peut le sentir, ont un rapport avec le tact soit de la main, soit du palais ou de la langue. Ces idées se font jointes naturellement à celles qui ont rapport à la nature des sols arides & *secs*, en opposition avec les terrains gras.

Dans les premiers essais de l'art de la peinture, l'imitation timide entraîne les artistes à la *sécheresse*, par l'effort qu'ils se croient obligés de faire pour imiter dans les plus petits détails les objets qu'ils prennent pour modèles. Cette *sécheresse* tient à la marche générale de l'art; & la preuve qu'elle peut être indépendante du talent de l'artiste, c'est que Raphaël, imitant les maîtres qui l'avoient précédés & qui n'étoient pas éloignés de la renaissance de l'art, a eu ce défaut dans sa première manière, & l'a perdu absolument dans sa dernière. Ce défaut est donc corrigible par la méditation & le travail, lorsqu'il n'est pas inhérent au caractère de l'artiste.

On peut comparer la plus grande partie des jeunes

artistes qui commencent à dessiner, aux nations qui, pour parler figurément, commencent, dans leur jeunesse, à pratiquer les arts.

Les jeunes artistes sont naturellement portés à la *sécheresse* dans les premiers essais qu'il font du crayon, à moins que les bons modèles qu'on leur offre à copier, & les bonnes instructions ne les détournent de cette *sécheresse* qui les place au rang des artistes qui commencent ou à créer ou à faire renaître l'art.

Si ce défaut a sa source dans la nature, rien ne pourra le corriger. L'artiste dont le caractère sera *sec*, l'esprit aride, l'imagination stérile, aura une *sécheresse* qui se démontrera dans sa manière de s'exprimer, dans ses mouvemens, dans ses actions & dans l'exercice de toutes les parties de son art. Les productions de cet art sont, il est vrai, destinées à imiter les objets extérieurs ; mais en même tems, elles trahissent toujours, dans cette imitation, aux yeux de ceux qui se donnent la peine de la bien observer, le caractère intérieur & moral de l'artiste.

On doit appliquer au pinceau ce que j'ai dit du crayon, & les moyens souvent trop insuffisans de se corriger de la *sécheresse*, sont de copier & d'observer beaucoup les ouvrages des grands maîtres qui, pour parler le langage de l'art, ont peint gras & fait des tableaux dont la touche est moëlleuse, & dont la couleur fondue n'a point cette aridité qui tient à la *sécheresse*. (*Article de M. WATELET.*)

SENTIMENT (subst. masc.) Ce mot peut s'employer, en parlant des ouvrages de l'art, dans un des sens qu'on lui donne dans le langage ordinaire, où il

se prend souvent pour l'effet de la sensibilité: Ainsi l'on peut dire qu'il y a du *sentiment* dans l'ouvrage d'un artiste, comme l'on diroit qu'il y en a dans l'ouvrage d'un poëte. Tous les peintres & statuaires qui réussissent dans la partie de l'expression, montrent du *sentiment*, puisque l'expression dans l'art ne peut être produite que par une sensibilité exquise.

Mais le mot *sentiment* a une signification dans laquelle il appartient à l'idiôme particulier des artistes, & il s'applique alors à une partie de l'art qui tient à l'exécution. C'est ainsi que l'on dit d'un contour qu'il y a du *sentiment*, ou de quelque partie d'une figure qu'elle est faite avec *sentiment*. Mais ce mot en prenant une nuance étrangère à son acception commune, ne s'écarte cependant pas de cette acception; puisqu'il marque toujours un résultat de la sensibilité. En effet, c'est parce qu'un artiste sent fortement ce qui sert à bien exprimer les formes de la nature, qu'il les rend par un trait *ressenti*, & qu'il donne à son trait ce qu'on appelle du *sentiment*. C'est parce qu'il s'est bien rendu compte de ce qu'il y a de principal dans une partie qui fait l'objet de son étude, c'est parce que ce caractère principal excite en son ame une sensation vive, qu'il exprime ce caractère avec *sentiment*. Comme l'orateur prononce avec *sentiment*, une vérité capitale dont il est bien pénétré, comme son accent est alors plus appuyé, plus vif, plus véhément, de même l'artiste qui veut imiter un objet de la nature, employe les moyens de son art pour appuyer, en quelque sorte, davantage, pour accuser avec plus de force, pour rendre d'une manière plus frappante, ce qui contribue surtout à bien exprimer l'apparence de ce

qui caractérise principalement cet objet. Exprime-t-il ce caractère par un trait ? on reconnoît qu'il l'a conduit d'une main plus vigoureuse, qu'il l'a plus fortement appuyé dans la partie qui annonce principalement ce caractère. Frappe-t-il une touche ? il lui donne une fermeté qui annonce le *sentiment* dont il étoit rempli. N'a-t-il qu'un *sentiment* incertain sur l'objet qu'il imite ? Il le rend avec mollesse. Son trait, sa touche partagent l'indécision de sa pensée. L'indécision, la mollesse, sont le contraire de ce que, dans l'art, on exprime par le mot *sentiment*. Le *sentiment* est toujours accompagné de fermeté ; mais la fermeté ne sert qu'à dissimuler l'ignorance, quand elle n'est pas le résultat d'une sensation juste imprimée par l'objet imité, & d'une connoissance parfaite de cet objet, sans laquelle il ne peut exciter que des sensations incertaines. (L.)

SFUMATO (adj. Italien pris substantivement.) Il consiste dans une manière de peindre extrêmement moëlleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour, & sur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près ; mais qui n'occasionne aucune indécision quand on se place à une juste distance. Cette manière est agréable & exprime bien la nature, qui, à une certaine distance, nous montre les objets avec une sorte d'indécision, parce qu'ils sont enveloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant, quoique le mot *sfumato* signifie proprement *enfumé*, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre *sfumato*, il faille représenter les objets comme si l'on ne les appercevoit qu'au travers

d'une fumée : c'est alors l'excès de cette qualité, & elle devient vicieuse. Le Guerchin a bien saisi le point juste du *sfumato* ; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.

Le *sfumato* exclut la qualité dont nous venons de traiter dans le précédent article, & que nous avons exprimée par le mot *sentiment*. La carrière de l'art est si vaste, qu'on peut la parcourir avec gloire, sans que les concurrens s'y rencontrent les uns les autres, & des couronnes y sont promises aux athletes dont les qualités sont les plus opposées. La condition des prix est de bien rendre les apparences de la nature, & il y a mille manières différentes de voir & de saisir ces apparences. La nature montre les objets plongés dans le milieu aérien qui les enveloppe ; telle est l'apparence que saisissent les artistes qui peignent *sfumato*. Les différentes parties qui composent les objets ont un caractère qui leur est propre : & c'est ce caractère dont sont principalement frappés les artistes qui l'expriment avec *sentiment*. (L.).

SGRAFITTO, peinture *al sgraffito* ; c'est une manière de peindre introduite par le Polidore, & qui a été abandonnée après lui : le procédé en tenoit plutôt de la gravure que de la peinture. Voyez ÉGRATIGNÉ.

SILENCE (subst. masc.) Comme on dit qu'il y a du *iapage* dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement, on dit aussi qu'il y a dans un tableau un grand *silence*, un beau *silence*, pour exprimer que la composition en est sage ainsi que l'effet, que le tout-ensemble met l'ame du spectateur dans un

état de calme dont il se plaît à jouir. Le *silence* suppose de la modération dans les mouvemens , & de la douceur dans l'effet. Il ne s'accorde point avec le grand éclat du coloris. C'est plutôt dans les écoles de Rome ou de Lombardie qu'il faut chercher un aimable *silence*, que dans les écoles brillantes de Venise ou de Flandre. (L.)

SIMPLICITÉ (subst. fem.) Cette qualité, jointe à la beauté constitue le grand. Dès qu'on s'éloigne de la *simplicité*, on abandonne le grand pour tomber dans l'apparat. Le grand style suppose la *simplicité* dans toutes les parties; dans le sujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajustemens, dans la composition, dans l'ordonnance, dans les accessoires, dans les effets, dans la couleur. Rien de simple au contraire n'entre dans le style d'apparat; tout y est brillant, riche, fastueux.

Le style simple & grand suppose une grande ame dans celui qui le possède, un grand goût dans celui qui l'applaudit. Le style d'apparat procure des succès plus faciles & plus universels, mais une gloire moins durable.

A Rome, dit Mengs, où l'on a conservé plus qu'ailleurs le goût antique, on méprise cette variété d'objets qui font, par leurs différentes couleurs, le charme des tableaux du Titien, & l'on cherche au contraire à rendre les compositions aussi simples qu'il est possible. (L.)

SINUEUX (ajd.) Ce mot n'appartient pas à l'art, mais il exprime une idée qui y est relative. Les con-

tours auroient de la roideur, si les lignes droites y dominoient: ils doivent décrire une grande variété de courbes, & être par conséquent *sinueux*; c'est ce que les artistes expriment, quand ils parlent de contours *ondoyans*, ou de lignes *serpentine*s que décrivent les contours. (L.)

SITE. (subst. masc.) Ce mot, dans le langage de la peinture, signifie ce que veut dire, dans le langage ordinaire, *situation* d'un lieu, lorsqu'on dit, *une belle, une agréable, une riante situation*.

Quoique le mot *site* appartienne plus particulièrement à la peinture du paysage, il n'est point du tout étranger au genre de l'histoire. En effet la perfection à laquelle doit tendre le peintre d'histoire, exige, par rapport aux *sites*, un choix très raisonné.

Premièrement, parce que le *site* doit contribuer à désigner le lieu de la scène, la saison & même la partie du jour où s'est passée l'action qu'on représente, & que, par ces propriétés, il fait quelquefois une partie très essentielle du *costume*.

Secondement, parce que le *site*, par sa nature & son caractère, doit, en s'assortissant à l'action, contribuer à l'effet général, à la poésie, & quelquefois même à la moralité du sujet.

Comme les *sites* des tableaux d'histoire sont généralement composés par le peintre, & ne peuvent que difficilement être exécutés d'après la nature, le soin le plus essentiel qu'on doit avoir, après le choix du caractère, & après avoir arrêté les dispositions générales, est de désigner les plans de manière que les dimensions des terrains & des objets qui s'y trouvent, en indiquent les espaces & les éloignemens.

Ce soin exige (ce que les artistes observent rarement avec assez d'exactitude) de recourir aux loix des deux perspectives. Premièrement, en se fixant des points à-peu-près déterminés d'éloignement; secondement en faisant entrer dans ces déterminations les inégalités des terrains, les profondeurs des vallons, les hauteurs des collines & celles des montagnes. Enfin en déterminant, d'après ces points arrêtés, les grandeurs & les formes particulières des arbres, des rochers, des fabriques, & en établissant bien, d'après toutes ces dimensions, l'effet perspectif aërien qui, joint à l'exactitude de la perspective linéale, fait parcourir à l'œil du spectateur l'étendue du terrain qu'on a eu dessein de représenter, & le promène dans des lieux circonscrits, ou le fait voyager dans de vastes contrées.

On doit faire entrer dans les richesses des *sites*, l'étendue des mers, si le sujet le comporte, les aspects des rivières & les accidens dont le Ciel est susceptible; car les effets de sa lumière, les formes, les couleurs des nuages & le ton dont on les peint, contribuent, non-seulement à l'effet général du clair-obscur, & à l'harmonie de la couleur, mais au caractère des *sites*, & à déterminer, comme je l'ai dit, la saison & les parties du jour.

Les *sites* que représentent les paysagistes demandent une sorte de méditation, relativement aux détails. J'ai parlé de cet objet à l'article PAYSAGE. J'ajouterai seulement ici que les *sites* pittoresques, piquans ou extraordinaires, peuvent, lorsqu'ils sont bien choisis & bien composés, faire excuser quelques moindres perfections dans l'exécution des détails, & qu'à son tour, l'exécution fine, juste & soignée dans toutes les parties,

peut donner à des *sites* communs & qui manquent de caractère, des agrémens qui attachent & qui plaisent.
(Article de M. WATELET.)

SOIGNÉ. (adj.) Un ouvrage *soigné* est celui à qui l'on a donné des soins curieux & recherchés. Ces soins ne s'accordent pas avec l'enthousiasme, ni même avec la vivacité de conception qui entraîne ordinairement celle de l'exécution. L'idée du *soigné* emporte avec elle celle de la petitesse dans l'ouvrage & de la médiocrité dans l'esprit de l'ouvrier, & par conséquent elle exclut celle du grand.

Ce n'est pas que les ouvrages qui ont le plus de véritable grandeur, & ceux même qui sont inspirés par l'enthousiasme, n'exigent des soins. Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange lui-même, tout bouillant qu'il étoit, donnoient des soins à leurs travaux; mais ils n'y donnoient pas cette sorte de soins qui produit le *precieux*, le *recherche*, & ce qu'on entend enfin par le mot *soigné*.

Il peut sembler contradictoire de dire qu'un bon ouvrage exige des soins, & même de très-grands soins, & d'ajouter que le *soigné* ne convient qu'à des ouvrages d'un genre médiocre. Mais avec un peu de réflexion, on sentira qu'il faudroit avoir l'ame bien froide pour se trouver devant un tableau dont le sujet auroit de la grandeur, & qui seroit traité avec toute la grandeur convenable au sujet, & n'avoir d'autre éloge à donner à un si bel ouvrage, sinon que c'est un ouvrage *soigné*.

Mais quand on voit un petit tableau, dont le sujet est indifférent par lui-même, tels que sont, en gé-

néral, les sujets traités par les Maîtres Hollandois ; quand on reconnoît que les soins de l'artiste ont donné du prix à ce sujet trivial, on peut dire que c'est un ouvrage *soigné, très soigné*, & c'est lui accorder en grande partie l'éloge qu'il mérite.

Le sentiment des soins que l'artiste s'est donnés pour parvenir à la perfection d'un grand ouvrage contribue si peu au plaisir des spectateurs, ou plutôt est tellement nuisible à ce plaisir, que l'on cherche à dissimuler ces soins par des travaux qu'on ajoute à tout l'appareil du premier travail, & auxquels on donne la plus grande apparence de liberté.

Cependant il est des palmes pour tous les genres de mérite dans la carrière des arts ; & ceux qui n'ont reçu de la nature que le moyen de plaire par des ouvrages *soignés*, doivent se contenter de leur partage. On ne marche pas sans gloire sur les pas des Gerard Douw, des Micris, des Vander Werf. (L.)

SOUPLESSE. (subst. fém.) Cette qualité louable est opposée au vice de la roideur. Elle doit se trouver dans les contours, dans les attitudes, dans les ajustemens & dans toute la composition. Les contours doivent être sinueux, coulans ; les attitudes être faciles ; le ajustemens naturels ; la composition, variée : si toutes ces loix sont observées dans un ouvrage, on y trouvera toute la *souplesse* que l'on est en droit d'exiger.

La *souplesse* s'attribue plus particulièrement au mouvement des contours, au cadencement des parties, au jet des draperies, qu'à l'ordonnance générale. » C'est des cadencemens répandus dans les parties du corps qui en sont susceptibles, que naît, dit Dandré Bardon, cette

» *souplesse* qui donne des grâces infinies à la nature :
 » prérogative sans laquelle une tête, une figure, res-
 » semblent à un bloc de marbre sans mouvement, &
 » n'ont ni ame, ni esprit.

» Que la *souplesse*, si justement requise pour les
 » grâces de l'imitation & pour les charmes du pres-
 » tige, ne jette pas cependant le dessinateur dans cette
 » espèce de dislocation vicieuse qui fait disparaître
 » la solidité de la machine animale. En se rappelant
 » les principes de l'ostéologie, il se souviendra que
 » les os se trouvent sous les chairs; qu'ils ne sont
 » flexibles que dans leurs articulations, & il sentira
 » qu'il y a du danger de les faire paroître brisés,
 » lorsqu'à leur préjudice on donne une *souplesse* outrée
 » & un mouvement exagéré aux muscles & aux membres
 » d'une figure, qui ne doivent avoir qu'un léger ca-
 » dencement.

» Qu'il évite de prêter à son ensemble ce tortil-
 » lement affecté que la nature dément, & qui est
 » un des plus grands vices de la *manière*. La *souplesse*
 » consiste bien plus dans la disposition naturelle &
 » facile de toutes les parties, que dans les travaux
 » auxquels on asservit tous les muscles. C'est altérer
 » leur mouvement, que de les trop tourmenter. Que
 » les figures soient souples sans affectation : c'est le
 » moyen de leur donner cette ame, cette expression,
 » qui les rend si admirables dans la belle nature.»

SOURD. (adj.) En adoptant le mot *sourd* dans
 le langage de la peinture, pour signifier des couleurs
 ou des fonds qui n'ont aucun éclat, & laissent l'œil
 tranquille, on a supposé que la sensation produite

à leur occasion sur la vue, approche de celle que causent sur l'oreille des sons adoucis & qui ont quelque chose de vague.

On appelle donc *sourd* en peinture les couleurs ou les fonds dont le ton a quelque chose de doux & de vague; & ces tons, qui se forment par des couleurs rompues & sans éclat, sont doux en effet à l'œil comme les sons de certains instrumens à sourdine, ou comme des accords qu'on entendroit de loin, le sont à l'oreille.

Les tons *sourds* font briller les objets peints de couleurs brillantes, comme les accords adoucis font valoir les voix sonores qu'ils accompagnent. Le pouvoir de ces oppositions bien ménagées est connu dans tous les arts. (Article de M. WATELET.)

SPIRITUEL. (adj.) Les figures seront *spirituelles*, si elles ont de l'expression. Il est aisé de sentir que des têtes qui expriment avec justesse les affections de l'ame dont les figures sont censées pénétrées, ont tout l'esprit qu'elles doivent avoir.

On dit un trait *spirituel*, une touche *spirituelle*, comme on dit: il y a de l'*esprit* dans ce trait; cela est touché avec *esprit*. On dit même que le feuillé d'un paysage est *spirituel*, ou qu'il y a de l'*esprit* dans le feuillé d'un paysage: alors le mot *spirituel* se rapporte à la manœuvre, & prend une signification particulière à la langue de l'art. Voyez l'article ESPRIT. (L.)

STANTÉ. (adj.) Ce mot qui appartient exclusivement à la peinture, est synonyme de peiné, fati-

gué. Il est emprunté du verbe italien *stentare*, qui signifie pâtir, être mal à son aise, se donner de la peine.

Un peintre doit se donner de la peine pour parvenir à plaire; mais il ne plaira pas s'il laisse sentir la peine qu'il s'est donnée. Quand on a bien travaillé pour finir un tableau, il reste souvent un dernier travail à faire pour empêcher qu'il ne paroisse *stanté*. (L.)

STATUAIRE (subst. masc.) Sculpteur. Quoique ce mot appartienne au style élevé, il est nécessaire, même dans l'usage commun, pour distinguer le sculpteur qui fait des statues, de celui qui ne fait que des ornemens. Les latins employoient le mot *statuarius* pour signifier l'artiste qui faisoit des statues en bronze. C'est dans ce sens que Pline en fait usage. Il appelloit l'artiste qui travailloit en marbre *sculptor*, *marmorum sculptor*. Cette distinction avoit beaucoup de justesse. L'artiste qui fait un ouvrage que l'on doit couler en bronze ne sculpte pas, il modèle. (L.)

STATUAIRE (subst. fém.) La statuaire est l'art de faire des statues. Socrate exerça la *statuaire* avant de se livrer à la philosophie.

STATUE (subst. fém.) Figure fondue en bronze, ou sculptée en marbre, en pierre, en bois. Ce mot vient du verbe latin *stare* qui signifie *se tenir debout*. On ne devoit donc appeller *statues* que des figures droites, & laisser le nom générique de figures à celles qui sont assises ou couchées. Cependant l'usage l'emporte sur les convenances étymologiques, &, par exemple,

dans le détail des *statues* de Versailles, on compte le Gladiateur mourant.

L'usage a sa bizarrerie. Toute figure sculptée & debout devrait se nommer *statue* : Mais pour qu'on lui accorde ce nom, il faut, sans qu'on puisse dire sur quel fondement, qu'elle soit d'une proportion approchant au moins de la proportion naturelle. Ainsi une figure sculptée dans la proportion de demi-nature, ou au dessous de cette proportion, ne s'appelle point *statue*, mais figure. Si cette figure est de bronze, on l'appelle quelquefois simplement un bronze, sur-tout quand il s'agit de l'antique. On appelle aussi quelquefois un marbre, une figure de marbre.

La figure en diminuant de proportion perd le nom de *statue*; mais en augmentant de proportion, elle la conserve. Le plus grand colosse que l'on puisse exécuter est une *statue*. (L.)

STRAPASSER (v. act.) Les artistes françois ont formé ce mot de l'italien *strapazzare* qui signifie *tourmenter*. Une figure *strapassée* peut-être tourmentée au point d'être même estropiée; mais on n'appellera pas cependant *strapassée* une figure estropiée par l'ignorance d'un méchant artiste. *Strapasser* est un défaut, mais dans lequel ne peut tomber un peintre médiocre, car il suppose de la facilité & de la *grandiosité*. On tombe dans le *strapassé*, en voulant outrer la grandeur de caractère & de mouvement; & en se piquant de joindre à ces qualités louables par elles-mêmes, quand elles sont modérées, le charme d'une extrême facilité.

Du verbe *strapasser*, on a dérivé le mot *strapasson* pour désigner l'artiste qui *strapasse* des figures. Al-

phonse Dufrenoy, dans ses *sentimens sur les ouvrages des meilleurs peintres*, accorde au Tintoret le mérite de grand dessinateur, & de praticien, mais il lui refuse la pureté des contours, & il ajoute qu'il étoit quelquefois *grand strapasson*. Cela confirme ce que nous avons dit que le défaut de *strapasser* ne peut appartenir qu'à un habile dessinateur, qui, abusant de sa science, tombe dans ce qu'on appelle la pratique, abandonne la nature, & cherche hors d'elle une grandiosité imposante, mais qu'elle désavoue, un mouvement qui étonne, mais qu'elle est incapable de produire.

Ainsi une composition peut elle-même être *strapassée*, c'est-à-dire tourmentée, quand elle exagère les mouvemens qu'a pu offrir la nature dans l'action supposée. (L.)

STYLE (subst. masc.) La réunion de toutes les parties qui concourent à la conception, à la composition & à l'exécution d'un ouvrage de l'art, en forment ce qu'on appelle le *style*, & l'on peut dire qu'il constitue la manière d'être de cet ouvrage. Il y a une infinité de *styles*: mais les principaux, & ceux dont tous les autres ne sont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé: savoir, le sublime, le beau, l'expressif, & le naturel.

Le *style sublime* est la manière propre à l'exécution des plus grandes idées, de celles qui nous rendent sensibles les qualités d'objets qui sont d'une nature supérieure à ceux que nous connoissons par les sens. Tels sont, dans notre religion, Dieu & les anges; tels sont, dans l'antique mythologie, les divinités de

différens genres, & les personnages héroïques qui tiennent le milieu entre la nature des dieux & celle de l'homme.

La magie de ce *style* consiste à savoir unir ensemble, dans un même objet, le possible & l'impossible. Pour rendre le possible, l'artiste doit n'employer que des formes connues: pour s'élever jusqu'à l'impossible, il doit porter ces formes à une perfection qui ne se trouve que dans sa pensée, & dont la nature n'offre point de modèles; il doit, dans ces formes, négliger tous ces signes d'un mécanisme inférieur, qui semblent n'être pas absolument nécessaires à l'action, dont on a droit de supposer que des personnages divins peuvent se passer, & qui ne font qu'interrompre par des formes subalternes, la grandeur des formes principales.

L'Apollon du Belvédère est le plus grand exemple que nous ayons de ce *style*.

Le *beau style* est celui qui rend sensible l'idée de la perfection dans la nature humaine. Il doit être pur, & débarrassé de toutes les parties inutiles ou gratuites; mais sans s'élever cependant jusqu'à l'idée sublime d'une nature céleste. Il doit être plus individuel, moins fier, moins austère, plus suave que le *style* sublime: en donnant une idée de la perfection possible, il ne remonte pas jusqu'à celle qui n'est donnée qu'aux dieux.

Les statues grecques qui nous restent sont, en général, plus ou moins de ce *style*, suivant ce qui convient à chacune d'elles; & lors même que, dans quelques unes, l'expression énergique des passions est fortement prononcée, comme dans le Laocoon,

les formes heureuses de la beauté s'y font toujours appercevoir, malgré l'altération que doit y causer une situation violente.

La beauté y change de caractère suivant l'objet ou elle se trouve. Ainsi, par exemple, dans l'Apollon, elle approche du sublime auquel elle devoit atteindre dans le Jupiter de Phidias; dans le Méléagre, elle est humaine, mais héroïque; la Niobé nous montre l^a beauté dans la nature des femmes; l'Apollino, la Vénus de Médicis nous la font voir telle qu'elle convient dans les sujets gracieux. Le Castor & Pollux de Saint Ildéphonse, la lutte de Florence, le Gladiateur Borghese, l'Hercule Farnèse, offrent tous un caractère différent; mais on remarque dans tous ces ouvrages que les artistes n'ont jamais oublié de leur donner la beauté.

Le *style gracieux* consiste à donner aux figures des mouvemens aisés, modérés, délicats, plus modestes que fiers. L'exécution en doit être facile, suave, variée, mais sans tomber dans la *manière*.

Apelles, suivant le témoignage des Grecs, avoit porté cette partie à un degré supérieur. Mais il faut remarquer ici que les anciens avoient, de la grace, une idée toute différente de celle que nous nous en formons aujourd'hui. En comparant la grace que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une affectation théâtrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne consiste, pour ainsi dire, qu'en certains gestes, certains mouvemens, certaines attitudes, qui, loin d'être naturels, sont plutôt pénibles & même violens, ou qui ressemblent à ceux des enfans, comme on le voit

dans quelques ouvrages du Corrège même, & plus encore dans ceux du Parmesan & d'autres peintres qui ont suivi la même route. Ce n'étoit pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui tenoit à l'idée du beau, elle consistoit à faire appercevoir dans la beauté ce qui contribue sur-tout à la rendre agréable.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient donné de ce *style*, sont la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa Borghese*, ce qui reste d'antique du beau Cupidon de la même Vigne, & plusieurs autres statues.

Le *style expressif* est celui d'un auteur qui a fait de l'expression le principal but de son travail. On peut proposer Raphaël comme un parfait modèle de ce *style*; jamais personne ne l'a surpassé dans cette partie. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expression; trop sensibles à la perfection, ils craignoient de dégrader les formes par l'altération qu'occasionnent les passions violentes.

Le *style naturel* est celui par lequel l'artiste ne cherche qu'à rendre la nature même, sans la corriger & sans l'embellir : c'est celui des peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de prêter quelque beauté idéale à leurs modèles, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau. Ils se contentent de la copier telle qu'elle se présente à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque instant.

On peut comparer ce *style* de la peinture à celui de la poésie comique, dans laquelle on employe l'art des vers, mais sans se permettre des idées réellement

poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrandt, Gerard Douw, Teniers, &c, ont porté ce *style* à un haut degré de perfection. Cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diégo Velasquez, & si le Titien lui a été supérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Velasquez l'a bien 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, puisque les objets naturels ne peuvent exister sans avoir du relief & sans qu'il y ait une certaine distance entre eux, au lieu que la beauté des couleurs locales est arbitraire.

On peut donner le nom de *facile* à un *style* qui a de l'agrément, qui suppose peu de peine, peu de recherches de la part de ceux qui le suivent, qui n'entraîne pas de grands défauts, & que n'accompagnent pas de grandes beautés. C'est dans ce *style* que s'est distingué Pierre de Cortone & ceux de son école, particulièrement Luc Giordano. Les peintres qui ont suivi ce *style* se sont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expression nécessaire pour distinguer une chose d'une autre, mais ils ne se sont pas piqués de porter aucune partie à la perfection. Elle est connue de peu de personnes, & est trop souvent ignorée de ceux qui récompensent le plus magnifiquement les maîtres de l'art. (*Extrait des œuvres de MENGES*).

M. Reynolds a partagé la peinture d'histoire en trois *styles*; le *grand style*, le *style d'apparat* & le *style composé*. Il fait consister le premier à s'élever au-dessus des formes individuelles, & à éviter toutes les particularités locales & les petits détails de toute espèce.

Il donne pour modèles de ce *style* les ouvrages des statuaires grecs. Dans le grand *style*, on cherche la beauté, la juste expression & non le nombre des figures; une couleur capable de fixer l'attention du spectateur, d'augmenter en son ame l'impression qu'y doit faire le sujet, & non l'éclat qui éblouit les yeux & empêche l'ame de se recueillir pour jouir du spectacle qui lui est offert; les attitudes vraies qu'inspire la nature, & non les attitudes affectées auxquelles nous avons été accoutumés par notre éducation, & qu'elle nous fait regarder comme de la grace; les mouvemens que l'homme fait avec facilité, & non ceux qui le mettent dans un état violent. Enfin le beau & le simple composent ce *style*.

Le *style d'apparat* est celui dans lequel on cherche à plaire par des compositions tumultueuses, où l'on fait entrer un grand nombre d'objets; par de grands mouvemens, par des effets singuliers de clair-obscur, par le vif éclat des couleurs, enfin par tout ce qui est capable d'affecter agréablement le sens de la vue, sans parler à l'ame ni à l'esprit. On peut l'appeller le *style ornemental*, parce qu'il est propre à orner, à décorer des appartemens, des édifices, mais qu'il est indifférent à l'instruction. On peut aussi l'appeller le *style pittoresque*, parce qu'on y recherche tous les agrémens que peut procurer la peinture proprement dite, en négligeant les beautés supérieures qu'elle doit créer en qualité de poésie. J'oserois dire qu'on peut même l'appeller le *style sensuel*, parce qu'il ne s'occupe que de flatter un de nos sens.

Du grand *style* & du *style d'apparat*, le premier négligeant les beautés secondaires de l'art, ou ne les

admettant qu'avec la plus grande discrétion ; le second faisant de ces agrémens secondaires son principal objet, peut se former un troisième *style* : il est composé de l'un & de l'autre. Moins grand que celui qui ne s'attache qu'à la beauté par excellence, mais ayant cependant de la grandeur, il cherche à la parer de tous les agrémens que procure l'étude de la couleur propre, la magie du clair-obscur, & la recherche de ce qu'on appelle la grace, qualité inférieure à la beauté proprement dite, qui tient plus à la majesté. En cherchant ce *style composé*, il est aisé de tomber dans un *style* bâtard ; de dégrader par des agrémens trop fleuris la noble simplicité des grandes écoles, & de ternir l'éclat de l'école vénitienne par le mélange de cette simplicité. Le *grand style* aime à être conservé dans sa pureté native ; tout mélange le dégrade. (*Article extrait des œuvres de MENGES & de M. REYNOLDS.*)

SUAVE. (adj.) La *suavité* est une nuance fine qui tient à la douceur, à l'agrément & même à la grace.

On dit *un effet, une couleur suave*. Une composition *suave* seroit celle dont toutes les parties & l'effet général inspireroient un sentiment à la fois doux & agréable.

Ces idées s'appliquent principalement, comme on le voit, à l'effet & à la couleur.

La *suavité*, ainsi que la douceur, ont pour écueils la mollesse & même la fadeur ; & l'on seroit tenté de croire que des tableaux dont le plus grand mérite seroit d'être *suaves*, conviendroient plus à des hommes de mœurs & d'esprits énervés & affoiblis, qu'à des

hommes dont l'ame auroit toute l'énergie dont elle est susceptible. (*Article de M. WATELET.*)

Si l'on rapproche l'un de l'autre deux extrêmes de couleur ou d'effet, leur choc sera brusque & aura quelque chose de dur. Si l'on ne parvient d'un extrême à l'autre que par des passages insensibles, l'effet sera *suave*, parce que l'œil sera conduit doucement de l'un à l'autre extrêmes.

SUBLIME (adj.) Il signifie *grand, élevé au suprême degré*. Il se prend aussi substantivement, comme dans ces phrases : « Le *sublime* est toujours » simple. Il n'est pas donné à tous les hommes » de sentir le *sublime* ; le trouver est plus rare » encore ».

Le *sublime* est la plus haute perfection. La nature se montre quelquefois *sublime* & l'imitation cherche souvent à l'être.

Pour arriver à ce but il est deux moyens qu'il est indispensable que l'imitation réunisse. Le premier c'est de saisir la nature, objet de l'imitation, dans les instans où elle se montre *sublime* : l'autre de choisir, parmi les moyens que fournit l'art qu'on employe, ceux qui doivent contribuer davantage à rendre le *sublime* d'une manière *sublime*.

La simplicité appartient au *sublime* : simplicité d'intention, d'action, & de moyens. La grandeur & l'énergie comportent cette même énumération, & font le plus souvent partie du *sublime*. L'unité d'intention produit l'unité de sentiment & d'action. Une seule intention prédominante dans une composition, dans

laquelle tout se montre l'effet de cette intention, a quelque chose d'imposant qui appartient au *sublime*. Peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la disposition de ces objets, une seule lumière, un coloris sans recherche, un accord simple & général, tendant à un effet unique, &c. Voilà quels sont, pour tendre au *sublime*, les moyens de l'art. L'heureux choix qu'en fait l'artiste de génie le conduit au *sublime* de l'imitation.

Le *sublime*, de quelque genre qu'il soit, *sublime* de vertu, d'action, d'expression, de discours, de silence même, n'est pas à la portée de toutes les ames & de tous les yeux : la simplicité & l'unité paroissent souvent avoir bien moins de mérite que la complication.

Plus les idées même se multiplient par le progrès des lumières, plus on s'apperçoit que les idées *sublimes* dont je viens de parler deviennent rares. (Article de M. WATELET.)

Voyez à l'article STYLE, ce qui a été dit du *style sublime*.

SVELTE. (adj.) Ce mot est emprunté de l'Italien *svelto*, qui signifie *délié*. Une taille *svelte* est, dans la langue des artistes, ce qu'est, dans la langue ordinaire, une taille *déliée*.

Le sens du mot *svelte*, dans toute l'étendue que lui donnent les artistes, ne peut être employé que par la réunion de plusieurs idées que donnent ceux-ci : *élégant, délicat, léger*.

Le *svelte* tient de près à l'élégance, avec cette différence que le *svelte* s'applique plus ordinairement,

dans la langue de l'art, à la taille, à l'ensemble, qu'à de moindres parties.

On ne dit pas, *des bras, des jambes sveltes*; mais on dit, *une taille svelte* en parlant de celle d'une nymphe, ou du corps d'un jeune homme; & l'on entend, en parlant ainsi de l'une & de l'autre, une proportion dans toutes les parties de l'ensemble qui dénote qu'il est léger, dispos, en même-tems qu'agréable. Cette dénomination emporte même quelque chose d'un peu élané qui appartient au développement de la jeunesse.

L'enfance n'est pas *svelte* & ne doit pas l'être: c'est un état encore trop imparfait. La rondeur, la mollesse des parties, la fraîcheur, la naïveté, la grace qui vient de l'accord des impressions & des mouvemens sont des compensations qui lui suffisent. Les sentimens que l'enfance inspire ressemblent au plaisir que donne l'espérance.

La jeunesse, dans son épanouissement, c'est-à-dire, aux approches de l'adolescence, devient *svelte*: elle l'est encore, ou du moins elle a encore de l'élégance dans l'âge qui suit; mais la virilité confirmée commence à changer de caractère; car la nature, qui, dans les âges précédens, avoit l'air de s'élaner pour atteindre le terme de sa parfaite croissance, s'appuie & se repose, pour ainsi dire, sur elle-même, lorsqu'elle y est parvenue. Elle se pare alors d'une sorte de consistance: le corps devient *musclé*. Il paroît s'enorgueillir d'une vigueur qui fait disparaître le *svelte* & ralentit l'agilité.

Donner une tête de plus à la dimension totale d'une figure, pour la rendre *svelte*, est un moyen plus

toléré qu'autorisé par l'art. Il est plus fin dans ses moyens avoués, & la nature n'en employe pas de tels pour produire la beauté, la grace, l'élégance & le *svelte*.

On exige même de l'artiste plus que de la nature; le choix parfait. Ainsi le *svelte* doit s'offrir dans les tableaux, sans blesser la correction, c'est-à-dire, léger, sans être fluet, élégant sans être maniéré, & délicat sans maigreur. (*Article de M. WATELET.*)

SUJET (subst. masc.) Le principal but d'un artiste est d'exprimer son *sujet* & de le rendre sensible au spectateur. Ce *sujet* doit être un, parce que l'attention du spectateur ne peut s'occuper à la fois que d'un objet; il fera plus d'effet, s'il est simple que s'il étoit composé, parce qu'un objet composé, fixe moins l'attention qu'un objet simple. Il fera plus d'effet sur l'ame du spectateur, s'il n'est offert que dans sa principale circonstance, que si l'artiste cherche à réunir un grand nombre des circonstances qui ont pu l'accompagner, encore par la même raison; c'est-à-dire, parce que l'attention est distraite par des objets compliqués.

Les anciens, & quelquefois les plus illustres des artistes modernes se sont attachés à exprimer beaucoup avec peu, c'est-à-dire, à exprimer avec une seule figure, ou du moins avec un petit nombre de figures, des *sujets* qui en comportoient un grand nombre. Une seule scène du massacre des innocens, ou de l'enlèvement des Sabines fera sur l'ame du spectateur une impression plus profonde, que si on lui offroit toutes les scènes dont ces sujets sont susceptibles,

parce que ces différentes scènes partageroient son attention & les facultés de son ame, & rendroient l'impression moins forte en la divisant.

Tout doit être grand dans un *sujet* qui a de la grandeur, tout doit être gai dans un *sujet* riant, triste dans un *sujet* affligeant, simple dans un *sujet* qui a de la simplicité. Le caractère de dessin, l'ordonnance, le site, l'effet, la couleur; il faut que tout corresponde au *sujet*, que tout concoure à l'impression qu'il doit faire.

Un même principe existe pour les ouvrages de l'art & pour la poésie. Un *sujet* triste seroit manqué par le poëte s'il le traitoit d'un style badin, un *sujet* sombre s'il le traitoit d'un style brillant. Le peintre fait la même faute quand il n'accorde pas l'effet & la couleur à son *sujet*.

Les peintres cherchent souvent à montrer, par des épisodes, la richesse de leur esprit & la fécondité de leurs ressources. Si le *sujet* fait d'autant plus d'impression qu'il se rapproche plus de l'unité, les épisodes semblent devoir toujours nuire à l'impression qu'il doit faire. Il est cependant des occasions où ils peuvent la renforcer en la multipliant: mais ils seront toujours nuisibles, s'ils ne s'accordent pas avec le genre des *sujets*, s'ils sont bas dans un *sujet* héroïque, gais dans un *sujet* pathétique, &c. De grands maîtres sont tombés quelquefois dans ce vice de convenance; mais leur exemple ne sauroit excuser leurs imitateurs. (L.)

SYMMÉTRIE. (subst. fém.) Les Grecs appelloient *symmétrie* ce que nous appellons *proportions*.

C'est par la connoissance de cette partie de l'art, qu'ils se sont élevés, dit Mengs, 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.

Les modernes entendent par *symmétrie*, le parfait rapport qu'ont entr'elles des parties correspondantes, comme les deux aîles d'un bâtiment, les deux candélabres qui décorent les deux côtés d'un dessus de cheminée, &c. La *symmétrie*, prise dans cette dernière acception, est contraire à l'art de peindre, qui se propose au contraire la plus grande variété, & qui en trouve par-tout l'exemple dans la nature. Cependant, au renouvellement des arts, les peintres avoient emprunté des architectes le goût des compositions symétriques. Ce goût vicieux duroit encore quand Michel-Ange composâ son jugement dernier. La composition de ce tableau imite assez bien la forme d'un portail couronné d'un fronton. Il faut admirer les fières beautés de cet ouvrage, & pardonner à l'artiste le dernier tribut qu'il a payé au goût qu'avoient introduit ses prédécesseurs. (L.)

SYMPATHIE (subst. fém.) amitié, accord des couleurs entr'elles. Il y a des couleurs dont le voisinage est dur, & d'autres qui s'approchent doucement, qui semblent se complaire à s'avoisiner.

Il y a des couleurs qui sont matériellement antipathiques. Telles sont deux couleurs qui, belles par elles-mêmes, & capables de s'avoisiner avec douceur, ne produisent par leur mélange qu'une troisième couleur désagréable. (L.)

T

TABLEAU. (subst. masc.) On donne ce nom à tout ouvrage de peinture qui peut se déplacer, à la différence des ouvrages peints sur les voûtes & sur les murs. Il y a des tableaux peints sur bois, sur toile, sur cuivre, sur étain, &c

TACHE. (subst. fem.) Des parties de couleur qui ne sont pas d'accord avec celles qui les avoisinent, font *tache* au tableau.

Il arrive que des *taches* que l'on voit sur les murs représentent, sur-tout aux yeux des artistes, des têtes, des expressions singulières, des figures & même des groupes. Ces accidens peuvent fournir des idées à des hommes capables d'en tirer parti. Mais il semble trop souvent que les peintres aient pris pour modèles de leur composition les *taches* de quelque muraille ; on n'y voit pas plus de méditation sur ce que le sujet auroit dû leur inspirer. (L.)

TALENT (subst. masc.) On n'acquiert du talent que par le travail ; mais il faut, pour rendre ce travail fructueux, être secondé par des dispositions naturelles. Cependant l'art de la peinture a tant de parties différentes dont chacune devrait suffire à la gloire d'un artiste, que peu d'hommes peut-être se trouveroient sans *talent*, si chacun se livroit à la partie à laquelle il est appelé par la nature, & si le public étoit juste.

Cette observation n'avoit pas échappé à M. Cochin.

» Il doit vous être venu à Rome, dit-il dans une
 » de ses lettres à un jeune artiste, une pensée dont
 » j'ai souvent été occupé pendant le séjour que j'y
 » ai fait : c'est que la peinture dont on nous fait à
 » Paris un phantôme effrayant, vu toutes les qua-
 » lités qu'on exige dans le peintre, paroît confi-
 » dérablement moins difficile en Italie, lorsqu'on
 » observe toutes les différentes manières des grands
 » maîtres, & même les défauts ou l'absence de beauté
 » qu'on leur pardonnoit ; il semble qu'on auroit pu
 » être quelqu'un de ces maîtres, chacun suivant
 » son inclination. Si je ne puis être un Guide, diroit-
 » on, je pourrois du moins être un Caravage, ou
 » enfin un Valentin. Si l'on n'exigeoit pas un coloris
 » plus précieux que souvent on en voit dans les
 » maîtres les plus estimés, je pourrois me livrer tout
 » entier à l'étude du dessin. Mais si je suis un Daniel
 » de Volterre, on dira que j'ignore ce que c'est
 » que de peindre ; un Pietro da Cortona, on me
 » querellera sur mes licences ; un Paul Veronèse, on
 » s'écriera que je ne fais pas dessiner. Apprenons
 » donc tout, sauf à ne savoir de tout qu'un peu.
 » Je le repete ; il ne sert de rien de crier contre
 » son siècle : il faut se soumettre, & faire le moins
 » mal qu'on pourra. »

Mais il faut dire aussi qu'en se soumettant au goût d'un siècle blazé, on réunit toutes les parties à un degré médiocre ; que de toutes ces parties médiocres résultent de médiocres ouvrages, & pour l'artiste, un honneur médiocre qui ne lui survivra pas. Les

hommes immortels font ceux qui ont excellé dans une partie. (L.)

T A L E N T. Peintre à talent. C'est ainsi qu'on appelle un peintre qui réussit dans plusieurs genres, sans avoir dans aucuns des succès éminens.

T A P A G E (subst. masc.) Ce mot signifie proprement un grand bruit, tel que le font des enfans dans leurs jeux défordonnés. Il est singulier que ce mot ait passé dans la langue des arts, & qu'il y soit pris en bonne part. Il s'est introduit dans l'idiôme des artistes, quand les peintres, au lieu de raisonner leurs conceptions, de ne rien admettre dans leurs ordonnances qui ne pût être adopté par la sagesse, ont mis leur gloire principale à remplir leurs tableaux de figures auxquelles ils affectent de donner un mouvement défordonné, & qui feroient un grand *tapage* si elles pouvoient être animées. On dit aussi, en parlant de semblables compositions, qu'elles font du *fracas*.

Les sujets à *tapage*, tels que les batailles, les bacchanales, &c. doivent être admis entre ceux qui sont proposés aux artistes; mais ils sont subordonnés au grand genre de l'histoire. La gloire de l'art est de représenter la nature humaine dans sa beauté, & non dans l'ivresse ou dans la fureur. (L.)

T A P E R. (verbe act.) Frapper de plusieurs coups, mais avec peu de violence. Les peintres ont adopté ce mot. Ils appellent un tableau *tapé*, celui qui est d'une exécution si facile & si prompte, qu'il

semble que l'artiste n'ait fait, pour le produire, que *taper* la toile de quelques coups de brosse. On dit d'un tableau qui fait son effet à une certaine distance, & qui, de près, n'offre que des coups de pinceau donnés librement, qu'il n'est que *tapé*. Les premières esquisses ne sont ordinairement que *tapées*. Quand les coups de crayon ou de pinceau que le vulgaire croiroit avoir été donnés presque au hasard, dévoilent aux connoisseurs la science de l'artiste, on dit que l'ouvrage est savamment *tapé*. Quand l'artiste indique beaucoup avec peu de travail, on dit que son ouvrage est spirituellement *tapé*. On le compare alors à l'homme d'esprit, qui dit beaucoup de choses avec peu de paroles. (L.)

TÂTER. (v. act.) C'est l'action d'un homme qui manque de science ou de pratique, qui est incertain de ce qu'il doit mettre sur la toile, & qui n'opère qu'à tâtons, comme s'il étoit dans les ténèbres. Il ne peut de cette manière produire qu'un ouvrage *peiné*; ses travaux sont *fatigués*, ses couleurs *tourmentées*; on n'y reconnoît aucune des graces que donne la facilité jointe au savoir. (L.)

TÂTONNER (v. neutre) se dit des artistes qui semblent, en opérant, *tâtonner* comme des aveugles.

TEINTE. (subst. fém.) Les *teintes* sont des couleurs mêlées entre elles dans des proportions différentes, suivant les nuances dont on a besoin. Elles se forment de deux manières. On peut prendre

au bout du pinceau des couleurs capitales dans la proportion convenable à la nuance que l'on veut produire ; on peut aussi arranger séparément sur la palette les diverses nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. Ces mélanges de couleurs se nomment *teintes* au moment où le peintre les fait, & plus communément on les appelle *tons* quand ils sont employés : ainsi le peintre fait des *teintes* violâtres pour une tête à laquelle il travaille, & le spectateur admire la justesse & la vérité des *tons* violâtres qu'il a établis dans cette tête. Le savant artiste dont on va lire l'article *Teinte*, pense autrement que nous sur l'emploi des mots *teinte* & *ton*. (L.)

TEINTE, terme de peinture qui sert à désigner une petite portion de couleurs naturelles mélangées, pour imiter une partie des nuances diverses que présente la nature, soit que les *teintes*, ou petites portions de couleurs mélangées soient sur la palette du peintre, soit qu'il les ait disposées sur son tableau.

Ainsi on dit : *avant que de peindre, il faut faire ses teintes ; les teintes doivent être posées avec bien de la justesse ; noyez les teintes les unes dans les autres sans cependant les salir ; tel peintre varioit infiniment ses teintes, tel autre les employoit d'une manière fort simple. Il y en a qui les font au bout du pinceau, sans mélanger les couleurs avec le couteau à couleur. Les teintes de Rubens sont vives, les teintes du Guide sont fraîches. Le Corrège fendoit bien ses teintes, &c. &c.*

Voilà quelques exemples de l'emploi du mot *teinte* ; mais on en use souvent d'une manière peu exacte
dans

dans les ateliers, & c'est mal-à-propos qu'on y entend dire *voilà une teinte trop claire* en parlant d'un ton dans un tableau, parce que, quoique la teinte contienne en effet le degré de brun ou de clair nécessaire à l'ouvrage, le mot *teinte* ne doit s'entendre particulièrement que de ce qui est relatif au coloris. Ainsi on diroit très-justement : cette *teinte* est trop bleue, ou trop verte, & c'est avec moins de précision, qu'on dit : le tableau du déluge par le Poussin est d'un ton gris ; il seroit mieux de dire d'une *teinte* générale grise, & à l'inverse il ne faudroit pas dire : *Les fonds du Caravage sont d'une TEINTE noire, ils avancent autant que ses figures* ; il faudroit se servir du mot TON & dire d'un TON trop noir, parce que le dernier mot est seul consacré à exprimer le degré de brun ou de clair, & que c'est ce qui forme sa distinction avec le mot *teinte* qui n'est applicable qu'au coloris (1).

Si l'on consulte de Piles qui réunissoit la justesse des principes à la pureté du langage, on verra la précision dont nous parlons bien établie. Voici comment il s'exprime : « la variété des *teintes*, à-peu- » près dans le même ton, employée sur une même » figure, & souvent sur une même partie, ne contri- » bue pas peu à l'harmonie. » (*Traité du coloris*).

(1) Je crois que les langues n'ont jamais tort dans la bouche de ceux qui les parlent bien ; qu'on peut souvent trouver la raison de ce qui ressemble chez elles à de la bizarrerie, & qu'il est facile de justifier la nôtre de ce que, dans certaines occasions, elle employe indifféremment les mots *teinte* & *ton*. Voyez le second article TON, où la cause de cet usage est discutée. (*Note du Rédacteur.*)

Nous convenons encore que l'extrême liaison qui se trouve entre les *teintes* & les *tons* d'un tableau, fait qu'il y a souvent peu de différence dans le sens de ces deux expressions, puisque la couleur locale d'un objet comme, par exemple, celle d'un maron, le fait détacher en brun, sur un fond clair ou de couleur claire éclairée, comme seroit un citron, & dans ce cas là on pourroit dire indifféremment : *Ce maron se détache par la vigueur de la TEINTE, ou par la vigueur du TON.*

Il y a des objets qui sont de même couleur & qui offrent une *teinte* différente. On sait qu'il y a plusieurs sortes de blancs, de noirs, de citrons, &c.

Les peintres ont adopté, par rapport aux *teintes*, des manières exclusives, faute de bons principes, & de vues droites sur la nature. Les uns varient constamment leurs *teintes* à l'infini; d'autres ont une manière plus *simple* & constamment plus large. Cependant la nature nous dicte la loi qu'on doit suivre selon les diverses circonstances des lumières qui éclairent les objets. S'ils sont frappés d'une lumière vive, telle que l'est celle du soleil, ils en sont fort emprégnés, les couleurs locales disparaissent en partie, les petites formes perdent elles-même de leurs saillies, & les *teintes*, dans chaque masse des différens objets, sont peu variées, si ce n'est par la diversité qu'y apportent les divers plans.

Si au contraire l'objet n'est pas éclairé fortement, les couleurs locales reprennent tout leur jeu & les *teintes* sont infiniment variées.

La nature des objets détermine aussi sur le plus ou le moins de variété dans les *teintes*. Sur les corps

polis & luisans, susceptibles de la réflexion de tous les objets qui les entourent, on voit le modèle d'une infinité de *teintes*. Ainsi les draps de nature fort poreuse & qui absorbent la lumière, montrent moins de cette variété que les taffetas & les satins qui, d'un tissu plus dur & plus ferré, réfléchissent une grande quantité des rayons qui les entourent.

De ces observations, il faudra conclure que bien loin d'adopter pour tous les ouvrages le même système sur les *teintes*, un homme à principes sent la nécessité d'en employer de différens dans le même tableau. Si la scène est en partie éclairée du soleil, les *teintes* de la partie qui en est éclairée seront vives, mais larges & presque égales, tandis que, dans les parties privées de la grande lumière, elles seront infiniment variées.

Quant aux principes de la pratique, ils se réduisent à peu de chose, & varient selon le genre de peinture. Pour l'huile, les *teintes* doivent être les plus fraîches & les plus vives qu'il soit possible; les huiles, la composition métallique des couleurs les rendent susceptibles de changement.

Les *teintes*, comme nous l'avons dit plus haut, doivent être posées avec la plus grande justesse, afin qu'étant peu tourmentées sur le tableau par la main du peintre, elles en conservent plus de fraîcheur & de franchise.

Les *teintes* de la détrempe & de la fresque, demandent une grande habitude, parce qu'en séchant, elles prennent des nuances très-différentes de celles qu'elles ont avec l'eau. (*Article de M. ROBIN.*)

TENDRE (adj.) On dit des couleurs *tendres* comme des couleurs *dures*, & ces deux mots sont opposés entr'eux. Ils ont été transportés métaphoriquement du sens du toucher à celui de la vue. Il semble que des couleurs douces & suaves fassent sur les yeux le même effet que des choses délicates & *tendres* opèrent sur le tact. (L.)

TENDREMENT (adv.) Peindre *tendrement*, c'est peindre d'une manière suave & moëlleuse. Ce mot ne semble pouvoir s'appliquer qu'à des effets doux : ainsi je ne crois pas qu'on puisse dire d'un tableau peint moëlleusement, mais fier d'effet, qu'il est peint *tendrement*. (L.)

TENDRESSE (subst. fém.) Comme on dit peindre *tendrement*, on dit aussi peindre avec *tendresse*. On peut aussi opérer avec *tendresse*, dans la sculpture & dans la gravure. L'Andromède du Puget a été faite avec *tendresse*, & au contraire les statuaires Florentins ont été sujets à opérer *durement*. Le burin de Drevet avoit de la *tendresse*, celui de Baléhou en manquoit. (L.)

TERME (subst. masc.) On donne le nom de *termes* à des statues dont la partie inférieure se termine dans la forme d'un obélisque renversé, ce qui s'appelle gaine. Cette forme a été empruntée des anciens Hermès, & rappelle à l'enfance de l'art, au temps où pour représenter une figure d'homme on se contentoit de mettre une tête, ou même une pierre ronde, sur un poteau. Le *terme* marin est celui qui se termine

en queue de poisson, au lieu de se terminer en gaine. (L.)

TERMINER (v. act.) Ce mot n'a pas un autre sens dans la langue des arts que dans le langage ordinaire. Il signifie porter un ouvrage à la perfection que l'artiste est capable de lui donner. Il est, à cet égard, synonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifféremment ces deux verbes. On dit *finir à l'excès*, & on ne dit pas *terminer à l'excès*. On dit aussi : Il faut *finir* cela davantage, & on ne peut pas dire : Il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une signification substantive ; on dit un *fini* précieux, un *fini* excessif, un beau *fini*, & on ne dit pas un *terminé* beau, excessif, précieux. Voyez l'article FINIR. (L.)

TERRAIN (subst. masc.) Ce mot est consacré au paysage. Voyez l'article PAYSAGE.

TERRASSE. (subst. fém.) Voyez ce qui en est dit à l'article PAYSAGE.

TÊTE. (subst. fém.) C'est celle de toutes les extrémités à laquelle les artistes doivent mettre le plus de choix & d'étude, parce que les regards se portent d'abord sur la tête, qu'elle est le principal siège de la beauté, & que c'est sur elle que se peignent les plus foibles nuances des affections de l'ame. Voyez ce qui a été extrait de Winckelmann sur la tête, dans la première partie de l'*Histoire de la Sculpture*, premier article SCULPTURE.

La forme ovale que décrit la tête ne doit être ni trop courte, ni trop allongée ; elle ne doit se terminer d'une manière aiguë, ni dans sa partie supérieure, ni dans sa partie inférieure.

Les petites têtes ont de l'élégance & de la noblesse ; les grosses têtes de la pesanteur. Comme l'œil se fert sur-tout de la proportion de la tête pour mesurer les autres parties du corps, si elle est grosse, le corps renfermera moins de fois la mesure de la tête, & sera court. Si au contraire la tête est petite, le reste de la figure contiendra un plus grand nombre de mesures de la tête, & par conséquent la figure entière sera grande & élégante. Lysippe qui s'occupa sur-tout de l'élégance & de la grace, fit les têtes plus petites que ses prédécesseurs, & cette circonstance parut assez importante, pour que le souvenir en ait été consacré par les anciens historiens de l'art.

Un grand front est un témoignage des insultes du temps, puisque la nature a coutume de prodiguer les cheveux au jeune âge. On voit par les ouvrages des anciens poëtes & par l'inspection des têtes antiques, que les Grecs estimoient les petits fronts. Ils vouloient que la forme, ni trop plate, ni trop relevée, en fût arrondie doucement des deux côtés ; ce qui n'arrive pas quand les tempes sont dégarnies de cheveux, défaut que les modernes ont quelquefois érigé en beauté.

Les anciens paroissent avoir donné la préférence aux cheveux blonds. Ces cheveux conviennent bien aux figures qui représentent le jeune âge, & sur-tout aux divinités célèbres par leur jeunesse inaltérable, telles qu'Apollon, Bacchus, Vénus, Hébé. Des

Cheveux noirs , pourroient donner de la fierté aux têtes de Junon & de Pallas. Les peintres peuvent aimer les cheveux blonds & ceux que les anciens appelloient dorés , parce qu'ils ont une teinte jaune plus ou moins forte. Ces sortes de cheveux se marient doucement avec la couleur d'une belle peau. Cependant les cheveux bruns qui se détachent fièrement sur la peau , & en relèvent l'éclat , peuvent aussi produire de beaux effets de peinture. Les cheveux châains , les cheveux cendrés tiennent le milieu entre les cheveux blonds & les cheveux bruns , & les peintres ne doivent pas négliger l'usage de ces variétés.

Les sourcils , sans trop d'épaisseur , décrivent un arc médiocrement tendu , & ne doivent être ni trop écartés , ni trop rapprochés l'un de l'autre. Les modernes , ou du moins les François , aiment les yeux à fleur de tête ; les anciens les enfonçoient sous l'os qui sert de support au sourcil ; ils considéroient l'œil avec son enchâssement , comme formant une des grandes parties , une des parties capitales de la tête , & ils donnoient à cette partie le plus de grandeur qu'il étoit possible , par le principe qu'ils s'étoient fait d'agrandir les grandes formes. Les modernes paroissent considérer l'œil d'une manière isolée & indépendamment de son enchâssement , ce qui est une petite manière de voir la nature. Si l'œil s'enfonce modérément sous l'os qui lui sert de toit , l'effet est plus grand , parce que l'ombre portée par cet os est plus grande elle-même.

Les plus belles joues sont arrondies : l'unité n'en

doit être interrompue, ni par la trop forte éminence des os qu'on appelle pommettes, ni par ces trous qu'on appelle fossettes. Les joues enfoncées sont la marque d'une nature souffrante & dépourvue d'embonpoint. L'enfoncement modéré des joues peut servir à désigner une longue douleur.

Les oreilles ne doivent pas être trop grandes ; elles s'arrondissent, & décrivent des formes variées qui méritent une étude particulière.

Les Grecs faisoient décrire au nez une ligne droite & continue avec celle du front ; ils respectoient l'unité dans cette partie, & l'unité est interrompue par les détails qu'on peut y ajouter. On doit imiter à cet égard la pratique des Grecs, au moins pour les têtes idéales, réservant les détails individuels pour les figures qui ne s'élèvent pas jusqu'à la nature divine ou héroïque : encore, dans le grand style, fera-t-on bien de s'écarter fort peu de la manière des anciens, puisqu'elle a plus de grandeur.

C'est un défaut à la bouche d'être trop grande, c'en est un d'être trop petite : les lèvres ne doivent être ni plates, ni fort épaisses ; l'inférieure est plus épaisse que la supérieure. Ce n'est que dans des situations violentes, qu'on représente la bouche fort ouverte : il est même rare qu'elle le soit assez pour laisser appercevoir les dents ; quoique cela puisse être agréable, quand l'expression l'autorise.

Le menton qui termine la face, s'arrondit agréablement ; il la dégrade d'une manière ridicule, s'il s'allonge en pointe ; il n'est pas moins défectueux quand il est trop court.

Cet article est peut-être trop long. Il est inutile

à ceux qui feront une étude particulière de la tête ; il ne l'est pas moins à ceux qui ne la feront pas. (*Extrait en grande partie de WINCKELMANN, Hist. de l'art.*)

THÉÂTRAL, (adj.) Quand les arts de peinture & de sculpture sont exercés chez une nation qui a le goût le plus vif pour les représentations *théâtrales*, & qui se livre chaque jour au plaisir de ces représentations, il doit arriver qu'elles prendront de l'influence sur ces arts, & que les artistes, au lieu d'étudier la nature elle-même, se contenteront d'imiter les comédiens. Alors les ouvrages de l'art seront des imitations non de ce que font les hommes dans telle action, dans telle affection ; mais de ce que font les imitateurs de ces affections & de ces actions. Si ces imitateurs, c'est-à-dire les comédiens, se livrent à de fausses conventions au lieu de saisir & de suivre la nature ; s'ils mettent une affectation étudiée à la place des attitudes, des mouvemens, des gestes que la nature inspire aux hommes suivant les actions qu'ils font, ou les affections dont ils sont pénétrés, les artistes s'éloigneront des vérités de la nature, & adopteront tous les vices des modèles qu'ils se sont choisis. Ces vices ont affecté l'art en France plus que dans tout autre pays, parce que la capitale de la France a des spectacles journaliers, & qu'aucun peuple n'est plus avide de spectacles que celui de Paris. (L.)

TIMIDE. (adj.) L'apparence de la timidité déplaît même dans un bon ouvrage ; on veut qu'au

mérite d'être bien fait, il joigne celui de paroître avoir été fait hardiment. On est devenu si difficile, qu'on exige que l'artiste joigne aux qualités qui forment le vrai talent, celles qui dépendent de la main, comme l'aissance du trait, de la touche, du pinceau. (L.)

TOILE, (subst. fém.) On n'a pas de preuve que les artistes de l'antiquité aient peint sur *toile* avant le règne de Néron. Depuis la renaissance des arts, on a long-temps peint sur le bois, ou le cuivre. La *toile* enfin a été plus généralement adoptée. Certains peintres ont préféré les *toiles* fines; d'autres des *toiles* fort grossières ou des coutils. Le choix, à cet égard, doit être subordonné au goût de l'artiste & à sa manière d'opérer. (L.)

TON, (subst. masc.) Ce mot a, dans l'ART, un sens général & un sens spécial.

On dit généralement parlant: *Cette estampe est d'un beau TON, d'un TON vigoureux, suave, chaud, argentin, sourd, lourd, &c. Ce tableau est d'un TON ferme, clair, brun, rouge, gris, &c. &c.* On dit: *Il faut hausser le TON de cet ouvrage*, pour exprimer la nécessité d'en rendre les couleurs plus vives, & encore mieux, celle d'en rendre les masses plus décidées, & les objets plus saillans.

Mais, comme nous l'avons dit, dans l'article *Tainte*, l'emploi spécial du mot *ton*, est d'exprimer les degrés de clair ou de brun. *Couleur du même ton*, dit un petit vocabulaire à la suite du poëme de Dufresnoy,

c'est-à-dire, couleur qui n'est ni plus claire ni plus brune.

Dans les teintes d'un objet, il doit donc y en avoir qui soient de différens *tons*, pour les différens degrés de clair ou de brun.

Les *tons* d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obscur : ainsi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les dessins & dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude : ce n'est que par la connoissance des *tons*, par l'art de les ménager, de les appliquer avec précision, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à sa vraie place, donner du corps aux objets, & faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue. Voyez le mot *Teinte*. (*Article de M. ROBIN.*)

TON. Ce mot vient du verbe grec *τενω*, *je tends*. Le *ton* est la *tension*, l'*intensité* ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obscur. Il paroît, par un passage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement par le mot *τονος*, *ton* dans la peinture, ce que nous appellons la couleur propre de l'objet. Il dit que le *ton* est autre chose que l'éclat, & qu'il se trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière & l'ombre. L. 35, c. 5. Il seroit plus précis de dire, entre la plus vive lumière & la demi-teinte.

Le mot *ton*, relativement au clair-obscur, exprime l'intensité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art : relativement au coloris, il exprime l'intensité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui sont employées dans un

ouvrage. Ainsi, quand on dit d'une estampe, ou d'un dessin dans lequel on n'a fait usage que du noir & du blanc, que le *ton* en est foible ou vigoureux, on entend que ce mélange du noir & du blanc y est porté à un fort ou foible degré d'intensité. Comme une couleur, ou un mélange de plusieurs couleurs, & ce qu'on appelle une *teinte*, peut avoir plus ou moins d'intensité; cette couleur, ou ce mélange prend le nom de *ton* quand on le considère relativement à cette intensité. Ainsi les couleurs mélangées, lorsqu'on les considère relativement à leur mélange, prennent le nom de *teintes*; considérées relativement à leur intensité, elles prennent celui de *ton*.

On ne doit donc pas être étonné que l'usage ait permis de dire assez indifféremment *teinte*, ou *ton*. Un tableau est d'une *teinte* grise, parce que le mélange des couleurs dont il est composé forme une *teinte* générale grise: il est d'un *ton* gris, parce que l'intensité de l'effet général n'y est pas porté au dessus du gris. On voit, par cet exemple, que la *teinte* générale d'un ouvrage forme son *ton* général, & que si cette *teinte* est jaunâtre, l'intensité de l'effet dans le tout-ensemble, ou ce qu'on appelle le *ton*, fera jaunâtre. Un ouvrage est d'un *ton* vigoureux, parce qu'il est tendu à une grande vigueur d'effet; & il est en même temps d'une *teinte* vigoureuse, parce que cette vigueur d'effet est produite par le mélange des couleurs dont le peintre a fait usage. L'artiste a composé sur sa palette, ou au bout de son pinceau, des *teintes* vigoureuses, d'où il a dû résulter que son tableau s'est montré à un *ton* vigoureux. (L.)

TOPOGRAPHIE (subst. fém.) Ce mot emprunté du grec, signifie peinture d'un lieu : C'est la représentation fidèle, on pourroit dire le portrait, d'un temple, d'un édifice, d'un port, d'une partie de la campagne. Le peintre qui adopte ce genre se nomme *topographe*. Mais ces mots ne sont point usités dans la langue des artistes, & les ouvrages de ce genre se nomment des *vues*. On les nomme aussi des *perspectives*, quand ils représentent des intérieurs d'édifices ou des vues fuyantes, telles que des allées d'arbres, des gorges de montagnes, &c. Le mot *topographie* est particulièrement consacré à l'art de dresser des *cartes topographiques*. (L.)

TORSE. (subst. masc.) C'est le nom que les artistes donnent à des statues mutilées dont il ne reste que le tronc. Toutes les personnes qui sont familières avec les arts, connoissent le fameux *torse* antique, que l'on regarde comme un précieux fragment de la figure d'un Hercule. (L.)

TOUR. (subst. masc.) Ce mot n'appartient pas spécialement à l'art. Il s'y employe, comme dans le style familier, lorsqu'on dit : Cette figure a un bon *tour*; cette composition a un bon *tour*; il faut tâcher de donner un meilleur *tour* à cette partie. Le *tour* de cette figure est roide, n'est pas naturel, &c. (L.)

TOURMENTER. (v. act.) *Tourmenter* un modèle, c'est lui faire tenir une pose à laquelle se prêtent difficilement la structure & les ressorts

du corps humain, & qui, par conséquent, le met à la gêne. *Tourmenter* une figure, c'est lui donner une attitude, un mouvement qui n'est pas dans la nature, & qu'on ne pourroit faire prendre à un modèle vivant. *Tourmenter* la couleur, c'est l'employer avec incertitude, brouiller les teintes au lieu de les fondre, remettre les unes au-dessus des autres des couleurs qui, par leur mélange, se nuisent mutuellement, les fatiguer par des mouvemens de pinceau mal-adroitement répétés; enfin, c'est tout ce qui est contraire à la manœuvre d'un pinceau facile, adroit & assuré. Une composition *tourmentée*, est celle à laquelle on affecte de donner beaucoup plus de mouvement que le sujet n'en exige, & même qu'il n'en permet. Enfin, on *tourmente* les contours quand on leur fait décrire des lignes exagérées que la nature défavoue. (L).

TOUT-ENSEMBLE. (subst. composé.) *L'ensemble* se dit sur-tout d'un seul objet; *l'ensemble* d'une figure, cette figure n'est pas *ensemble*, ou est bien *ensemble*; cette tête est d'un bel *ensemble*. Le *tout-ensemble* se dit de la composition entière, quoique le mot *ensemble* soit aussi employé dans ce sens. Il faut sacrifier les détails qui seroient capables de nuire au *tout-ensemble*. Des objets qui ont de la beauté, considérés séparément, peuvent nuire au *tout-ensemble*. Il ne suffit pas d'étudier chaque partie de son sujet, il faut en embrasser le *tout-ensemble*. On peut être capable de bien traiter des parties isolées, & ne l'être pas de concevoir un *tout-ensemble*. Quelquefois de beaux effets, des effets brillans, dé-

truisent l'accord du *tout-ensemble*. Il en est de même de la couleur ; les tons qu'elle produit doivent être ménagés relativement au *tout-ensemble*.

Quand on employe le mot *ensemble* pour indiquer le *tout-ensemble*, c'est-à-dire la totalité de l'ouvrage, il faut souvent en déterminer le sens pour qu'il se rapporte évidemment & sans équivoque à cette totalité. On dit alors *l'ensemble* du tableau, du sujet, de la composition. (L.)

TOUCHE (subst. fem.) TOUCHER. (v. 2^{de}.)

On dit *touche hardie*, *touche fine*, *spirituelle*, *lourde*, *légère*, &c.

On dit aussi *toucher avec sentiment les chairs*, *avec vérité les étoffes*, *avec esprit le paysage*, *avec fierté les animaux* & même *la nature morte*.

Ces deux manières de s'exprimer ont des significations assez différentes que je vais essayer d'exposer.

La *touche* est une manière de désigner dans les arts du dessin & de la peinture certains accidens, certaines circonstances de l'apparence visible des corps ; accidens & circonstances occasionnés par leur nature, par leurs positions ou par leurs mouvemens.

Lorsque le dessinateur *place la touche*, lorsqu'il *la prononce*, qu'il *l'appuye*, c'est parce qu'alors il est frappé plus particulièrement, plus expressément de l'effet que produisent quelques-uns des accidens ou des circonstances dont j'ai parlé.

Dans l'imitation que l'artiste fait d'une figure humaine, si la *touche* qu'il employe est déterminée par les seules courbures du contour qui font que certains endroits de ce contour ou du trait sont

privés de lumière & se dessinent en ombre, il n'y a rien qui ait rapport aux impressions de l'ame & à l'expression des passions qui inspirent cependant les usages les plus spirituels & les plus intéressans de la *touche*.

Si la *touche* est marquée par l'artiste d'après le sentiment qu'il a du juste mouvement de la figure qu'il dessine ou qu'il peint, elle peut être spirituelle, fine; elle peut avoir pour but de faire sentir la grace ou la force, d'après l'impression qu'en a l'artiste.

Ce n'est pas encore là tout-à-fait ce qu'on nomme *touche* d'expression; mais si le dessinateur ou le peintre prononce & appuye la *touche*, inspiré par son imagination qui lui représente fortement les accidens que produisent sur les apparences des corps les grandes passions, ou si mieux encore, il prononce cette *touche* d'après la nature même, alors sa *touche* est celle qu'on appelle *touche* des grands maîtres. C'est le signe inimitable qu'ils impriment à leurs ouvrages, signe qui les fait reconnoître & qui les distingue des copies qu'on en fait.

Le *trait* est une ligne qu'on peut supposer égale dans toute son étendue, & à l'aide de laquelle on trace la figure des corps, pour en faire la représentation par le dessin ou la peinture.

Si l'on s'en tient à désigner cette forme par un *trait* égal, il n'est rien dans cette manière d'opérer qu'on puisse nommer la *touche*. De même si, en peignant, on marque par une couleur uniforme les formes d'un corps, cette peinture sera une sorte d'enluminure

Luminure qui n'offrira ni caractère, ni *touche* ; mais si, en dirigeant le crayon, l'artiste fait attention aux accidens particuliers que produit le clair-obscure sur des objets éclairés & de relief ; si, à l'occasion de ces accidens ou effets observés, il appuie le crayon davantage dans certains endroits, en rompant par-là l'uniformité du trait ; si enfin ce trait se trouve alors plus marqué, par-tout où le dessinateur a voulu exprimer les effets de l'ombre, il a alors employé ce qu'on appelle généralement la *touche* qui commence à donner du caractère à son dessin.

Passons plus avant : si une figure, que je suppose dans une position parfaitement tranquille & n'éprouvant aucune impression marquée, donne cependant lieu à faire sentir par la *touche*, les courbures des contours & les accidens habituels que produisent les articulations, à combien plus forte raison le dessinateur ou le peintre ne sera-t-il pas invité à marquer plus sensiblement cette *touche*, lorsque des mouvemens plus caractérisés rendront les accidens des contours plus sensibles ? Alors, si, plus excitée, sa main docile & prompte suit avec justesse l'impression qu'il reçoit & qu'il veut transmettre dans son ouvrage ; s'il appuie la main pour rendre la trace du crayon plus significative ; s'il en obtient cet effet sans maigreur & sans sècheresse, il fait de la *touche* un des usages les plus importants & qui appartiennent de plus près à la partie spirituelle de l'art.

On voit par ces détails, que la *touche* n'est en aucune manière arbitraire, qu'elle n'est pas du ressort de ce qu'on appelle improprement le *goût*, comme se le persuadent trop souvent les jeunes artistes,

qui imitent sans réflexion les modèles qu'on leur donne, ou ceux qui, sous le nom de *connoisseurs*, n'ont que de très-superficielles lumières.

Il reste à parler à ceux qui veulent être instruits plus profondément de la mesure qu'on doit garder dans l'usage de la *touche*.

Il faut se représenter ici que la *touche*, telle que nous venons de la désigner, est à-la-fois un signe imitatif, tiré de la nature, & un signe communicatif de la manière dont l'artiste a vu & senti, en faisant son imitation.

La *touche*, pour peu qu'elle passe la juste mesure, penche à être un signe, plutôt qu'une imitation précise; & l'on est d'autant plus autorisé à faire cette observation, qu'à la rigueur, cette mesure juste n'existe peut-être dans aucune représentation.

Premièrement, parce que la *touche* étant un effet instantané de l'impression que ressent le peintre, ou le dessinateur, elle est susceptible des variétés de l'imagination.

Secondement, parce que, pour que la mesure exacte dans laquelle doit se renfermer la *touche*, pût être énoncée précisément, il faudroit avoir égard à la distance précise où étoit l'objet qu'on a imité.

Le plus souvent, la *touche* des dessins sur-tout, est exagérée, soit par l'effet du sentiment qui l'a inspirée, soit par l'effet de l'habitude qu'on a contractée.

Au reste, ce défaut, souvent inappréciable, produit fréquemment un effet qui plaît, lorsqu'on se prête aux conventions établies, par rapport à certaines parties de l'art; car la *touche*, regardée comme

signe de l'expression , frappe plutôt & plus fortement , lorsqu'elle est exagérée avec art , que lorsqu'elle est plus timide & plus foiblement écrite.

Dans l'imitation peinte , la *touche* est plus assujettie à la mesure qu'elle doit avoir , parce que son exagération nuirait trop sensiblement à la vérité de la couleur & quelquefois à l'accord ; cette exagération n'est admise que dans le petit , ou dans les peintures qui ne visent pas à un fini précieux.

Il est une autre acception du mot *touche* qui deviendra plus sensible , en l'observant dans le verbe qui en dérive. C'est le verbe *toucher* , qui , en peinture , a une signification qui diffère de celle du mot *touche*.

Lorsqu'on dit : Ce peintre *touche* parfaitement bien les chairs , les étoffes , le paysage , les arbres , les terrains , les plantes , les eaux , les accessoires , on entend parler de sa manière physique d'appliquer la couleur qui doit représenter ces objets.

Le *toucher* , qui est alors la manière d'appliquer la couleur , devient donc un moyen de désigner les objets , différent du trait & de la couleur , prise en elle-même.

La peinture n'est pas une complète imitation ; mais une imitation feinte. Elle n'imité pas le relief , elle feint seulement de l'imiter ; différente en cela de la sculpture , qui , abstraction faite de la couleur , imite d'une manière palpable , les formes des objets de ses représentations.

C'est donc le plus souvent de l'art de feindre la représentation des objets , par tous les secours de l'industrie , que les peintres s'occupent ; & c'est

en suivant cette route vraiment libérale , c'est-à-dire , libre & ingénieuse , qu'ils parviennent au grand mérite de leur art , plutôt qu'en se dirigeant péniblement à une vérité minutieuse qui borne d'autant plus leur carrière , qu'il est absolument impossible d'égaliser en cela la nature.

Voyez de près les chairs que peignoient Rubens , Rembrandt & tant d'autres grands maîtres : voyez du même point leurs étoffes , leurs arbres , leurs terrains ; vous n'apercevez plus que les signes magiques qu'ils ont employés , c'est-à-dire , les traces marquées du maniment de leur brosse , leur *touche* spirituelle , leurs teintes savantes , placées sans être fondues , mais dont la distance doit unir & mêler les nuances. (*Article de M. WATELET.*)

T O U C H E. L'arrondissement des objets , d'où naissent le relief & l'illusion , dégénéreroient en manière lourde , s'il n'étoit assaisonné de *touches* caractéristiques. Ces *touches* donnent l'ame aux êtres même inanimés ; mais si elles n'étoient portées avec un ménagement convenable , l'ouvrage ne présenteroit que des effets maniérés & faux.

Les *touches* doivent être variées. Elles seront légères , délicates , fermes , hardies , sèches , moëlleuses , solides ou spirituelles , non-seulement selon la nature du corps où elles seront adaptées , mais encore selon le plan que l'objet occupe dans le tableau , & relativement à la distance d'où la machine pittoresque doit être envisagée.

On donne les *touches* en portant une couleur vierge , d'une manière franche , sur la partie destinée

à la recevoir. Dans les endroits les plus faillans, la brosse hardie placera une couleur épaisse ; dans ceux qui le sont moins, le pinceau écrasé laissera une couleur plate & nettement fondue. Dans les tournans, ainsi que dans les ombres, les *touches* doivent être peu fréquentes & peu sensibles. Elles ne sont, le plus souvent, qu'un trait de pinceau spirituellement lâché pour ranimer un contour, ou pour caractériser une finesse d'une manière presque imperceptible.

Mais sur-tout que les *touches* ne soient jamais au préjudice de la masse. On doit consulter attentivement la nature d'un point de distance convenable pour ne pas y être trompé : elles y sont pour ceux qui savent les appercevoir. Le génie les discerne, l'intelligence les évalue, c'est le goût qui les place. (*Extrait du Traité de Peinture de DAN DR É BARDON.*)

TRACER (v. act.) Faire le trait d'une figure ou d'une composition. Les artistes, au lieu de dire qu'ils *tracent* une figure, disent plutôt qu'ils en font le trait : au lieu de dire qu'une figure ou une composition n'est encore que *tracée*, ils disent qu'elle n'est encore qu'au simple *trait*. Ainsi le mot *tracer* est moins un terme de l'art, qu'un mot de la langue commune, qu'on employe quelquefois en parlant de l'art, mais dont les artistes font peu d'usage. (L.)

TRAIT (subst. masc.) Le *trait* est la ligne qui termine une figure quelconque. Faire un *trait*, c'est

tracer les lignes que décrit une figure sur ce qui lui sert de fond.

Ce n'est point par des *traits*, mais par la couleur, que des objets se détachent les uns sur les autres dans la nature. Ainsi le peintre, imitateur de la nature, ne fait un *trait* que pour se rendre raison des formes ; mais il ne laisse pas subsister ce *trait*, & en peignant, c'est aussi par la couleur qu'il détache les objets qu'il imite. Dans les dessins qui ne sont pas extrêmement terminés & dont l'effet est plutôt indiqué que rendu, on laisse subsister le *trait*, sur-tout dans les parties qu'on ne détache pas sur un fond obscur. Quand les dessins sont finis au point de n'avoir plus besoin de *traits*, ce sont moins des dessins que des peintures monochromes, des camayeux.

Quoiqu'il n'y ait point de *traits* dans la nature, il y a quelquefois, dans l'art, beaucoup de sentiment & de goût à prononcer fortement le *trait* de quelque partie, à tracer & abandonner quelques portions de contours ; mais ces *traits*, pris & laissés, doivent être regardés comme des *touches*. Ces pratiques, spirituelles ou sâvantes, laissent subsister le principe, que les terminaisons des objets en peinture ne doivent pas être annoncées par des *traits*. (L.)

TRAITER. (v. act.) Ce mot fort usité dans la langue des arts, y reçoit à-peu-près la signification du verbe *faire*. Une figure bien *traitée* est une figure bien faite. Une composition bien *traitée*, est celle dans laquelle on a bien suivi les convenances^s

du sujet. Une draperie bien *traitée*, est celle qui est composée & rendue sagement. On dit qu'un peintre *traite* bien la figure, les animaux, les ciels, les arbres, &c., pour exprimer qu'il imite bien ces différens objets de la nature, qu'il fait bien ces différentes parties de l'art. On dit d'un peintre qu'il *traite* bien les têtes, les cheveux, la barbe, les chairs, les extrémités, les draperies, les accessoires, les effets; mais on ne dit pas qu'il traite bien la couleur ou le coloris. (L.)

TRANCHER (ce verbe est neutre dans la langue des arts). Des couleurs *tranchent* les unes sur les autres, quand l'artiste ne conduit pas des unes aux autres par des nuances. Les lumières *tranchent* sur les ombres, & les ombres sur les lumières, quand on néglige de conduire des unes aux autres par des passages doux & imperceptibles. On dit que des couleurs sont *tranchantes*, quand elles *tranchent* sur celles qui les avoisinent, quand elles ne se marient pas, ne se fondent pas, ne s'unissent pas tendrement avec elles. On dit que les ombres sont *tranchantes*, quand elles succèdent durement aux lumières, sans en être séparées par des demi-teintes. Quelquefois des couleurs *tranchantes*, des ombres, des lumières *tranchantes*, donnent de la fierté aux effets. C'est à l'art du peintre de les ménager avec goût, de ne les employer qu'à propos, de les empêcher de nuire à l'accord de l'ouvrage, comme il est de l'art du musicien de ménager & de sauver les dissonances. (L.)

TRANSPARENT, (adj.) Ce mot, dans l'art

de peindre, s'applique aux couleurs naturelles, & aux couleurs artificielles. Par rapport aux premières, il sert à distinguer les couleurs lourdes & terrestres de celles qui sont légères & aériennes. Ainsi on dit : *La laque, les sîls de grains*, sont des couleurs TRANSPARENTES ; les ochres, les bruns-rouges, la terre d'ombre ne sont pas TRANSPARENTES.

Quant à la seconde signification du mot TRANSPARENT, elle n'est relative, dans la pratique, qu'à des couleurs fines, légères, qui laissent voir les premières teintes que le peintre a placées sous les *glacis*. Dans ce sens, il n'exprime que *l'effet*, dont l'usage des *glacis* est le moyen ; comme dans cette phrase : *C'est par des glacis que Rubens rend ses couleurs transparentes*. Tout ce qui tient à la pratique dans l'art d'employer des couleurs TRANSPARENTES, a été exposé dans le mot GLACIS, auquel nous renvoyons le lecteur.

Nous ne pouvons faire un plus grand éloge des couleurs *transparentes*, qu'en citant les plus beaux tableaux des écoles Vénitienne & Flamande. C'est-là qu'on trouve les plus puissans témoignages en faveur des charmes de la *transparence* des teintes dans l'art de colorier. (*Article de M. ROBIN.*)

TRANSPARENT, (subst. masc.) Dans l'art des décorations en peinture, le *transparent* produit pendant la nuit un des plus piquans effets qui puissent naître d'une vive lumière réunie à l'emploi des plus éclatantes couleurs.

On fait des *transparens* sur des toiles fines, des

papiers appellés *Serpente*, & sur des taffetas. (*Article de M. ROBIN.*)

TRAVAIL. (subst. masc.) Ce mot se prend pour toutes les parties de l'exécution. Un beau *travail* est dans la peinture un beau maniement de pinceau ; dans la gravure, un beau maniement de pointe ou de burin ; dans le dessin, un beau maniement de crayon. On dit que le *travail* d'un ouvrage est facile, spirituel, peiné, lourd, léger, gracieux, agréable, grand, fier, petit, mesquin. Voyez les articles *Exécution*, *Faire*, *Fait*, *Manœuvre*.

Le mot *Travail* s'emploie souvent au pluriel, quand il est question de gravure. On dit : Les *travaux* de cette estampe sont maigres, nourris, moux, fermes, égratignés, moëlleux. Il y a de beaux & savans *travaux* dans la fameuse tête de l'homme à la grande barbe par Corneille Wiffcher. Les *travaux* de Masson ont souvent de la bizarrerie. (L.)

TRAVAILLER, (v. n.) Ce mot s'emploie dans la langue des arts, au même sens que dans la langue ordinaire. A cet égard, il n'appartient pas spécialement à l'idiôme des artistes, & ne doit pas avoir place dans ce Dictionnaire.

Mais le mot *travailler* se prend dans un sens particulier à l'art : quand on dit que les couleurs *travaillent*, cela signifie qu'avec le temps elles changent de ton, que les bleus noircissent, que les blancs jaunissent, que certaines couleurs s'évaporent. Pour prévenir, autant qu'il est possible, ces accidens, il faut que l'artiste connoisse bien les matériaux

qu'il emploie , & l'effet de l'huile & du temps sur les différentes couleurs. Il ne suffit pas qu'il ait cette connoissance ; il doit y joindre une pratique sûre & facile : car s'il change souvent d'idée, s'il recouvre la couleur qu'il a d'abord établie par une couleur différente, les couleurs de dessous perceront avec le temps à travers celles dont il les aura couvertes, & détruiront le dernier effet auquel il s'étoit déterminé. (L.)

TRIOMPHE, (subst. masc.) Nous avons promis à l'article *Milice*, d'en donner un sur les *triumphes* chez les Romains : avec plus de réflexion, nous ne croyons pas devoir remplir cette promesse. Les artistes, dans les sujets qu'ils traitent le plus ordinairement, sont obligés de connoître ce qui regarde la marine, la milice, les vêtemens des anciens. Mais un *triomphe* est un sujet, & ne demande pas à être traité plus spécialement ici, que le nombre infini de sujets qui peuvent être fournis à l'art par l'antiquité.

TRIVIAL, (adj.) Ce qui est bas & commun. Le peintre d'histoire doit bien se garder de rien introduire de trivial dans les sujets nobles qui sont proposés à son pinceau. On fait bien que, dans une scène noble, il peut se trouver des personnages d'une figure basse & *triviale*, qui n'aient qu'un geste *trivial*, qui fassent des actions *triviales*. Mais à cet égard, l'imitation doit être plus belle que la vérité, & comme l'artiste doit choisir les plus belles formes, & tâcher de les embellir encore, il

doit aussi , dans l'ensemble de sa composition , ne choisir que des circonstances qui aient de la noblesse & de la grandeur. Tout ce qui est *trivial* doit être abandonné aux genres inférieurs.

» Il y a , dit M. Reynolds , plusieurs genres de
 » peinture dont les prétentions ne s'élèvent pas si
 » haut que celles de l'histoire : mais qui cependant
 » ne sont pas sans quelque mérite , quoiqu'ils ne
 » puissent pas entrer en concurrence avec la grande
 » idée universelle qui préside à l'art. Les peintres
 » qui s'appliquent à rendre des caractères bas & vul-
 » gaires , & qui expriment avec exactitude les
 » différentes nuances des passions de la nature com-
 » mune , (ainsi qu'on le voit dans les ouvrages
 » d'Hogharth ,) méritent de grands éloges ; mais
 » comme leur esprit est sans cesse occupé de choses
 » communes & *triviales* , les éloges qu'on leur
 » donne doivent être proportionnés aux objets qu'ils
 » représentent. Les bambochades de Téniers , de
 » Brauwer , de van Ostade , sont excellentes en leur
 » genre ; & le mérite de ces ouvrages , ainsi que
 » l'estime qu'on en fait , sont en proportion de ce
 » que ces sujets communs & bas , & la manière
 » dont les passions y sont rendues , tiennent plus
 » ou moins de la nature. (L.) »

TROU , (subst. masc.) Ce mot s'emploie relative-
 vement à la composition , & relativement à l'effet.
 On dit qu'il y a des *trous* dans la composition ,
 lorsque les objets étant mal groupés , leurs parties
 laissent voir le fond , comme au travers de plusieurs
trous. Il y a des *trous* relativement à l'effet , quand

certaines parties d'un objet qui est sur les premiers plans font du même ton que des objets qui se trouvent sur des plans reculés. Alors les tons des objets avancés étant les mêmes que ceux des objets reculés, *percent avec eux*, comme disent les peintres, & font des *trous*. (L.)

TUER, (v. act.) On dit qu'une partie d'un tableau *en tue* une autre, quand elle en détruit l'effet. Quand un tableau d'une couleur vigoureuse est voisin d'un tableau foiblement coloré, on dit qu'il le *tue*. (L.)



V

VAGUE. (adj.) *Vague* se dit en peinture de la couleur, & plus particulièrement de celle du ciel.

On dit, la couleur de ce tableau est *vague*; ce ciel est d'un ton, d'une teinte, d'une couleur *vagues*. Le sens de ce mot tient dans cette acception de ce qu'on appelle *indécis*.

L'harmonie du coloris exige un mélange de nuances, de tons, de teintes, de lumières, de reflets & d'ombres qui n'est jamais plus parfait que lorsqu'on ne peut en discerner les liaisons.

On dit quelquefois *vagueffe*, qui est imité de l'italien *vaghezza*, pour exprimer ce ton aérien & une certaine légèreté ou finesse de teintes, qui appartiennent à d'heureuses ruptures ou mélanges de tons, dont la pratique, l'observation de la nature & l'étude des maîtres qui sont recommandables par cette partie, peuvent seules instruire l'artiste. (*Article de M. WATELET.*)

VARIER (v. act.) Non seulement la nature *varie* ses productions, elle *varie* aussi les détails de ses ouvrages. Chez elle, les genres sont innombrables; ils se subdivisent en de nombreuses espèces; & dans chaque espèce, il n'est pas deux individus qui se ressemblent. L'artiste qui se répète lui-même ou dans un seul ouvrage, ou dans ses différentes productions, n'imité pas la nature; il n'a qu'à la consulter, & il produira des œuvres variées comme elle. (L.)

VARIÉTÉ. (subst. fém.) Pline, après avoir dit qu'entre tant de milliers d'hommes, il n'y a pas deux ressemblances parfaites, ajoute que l'art, malgré tous ses efforts ne peut opérer cette *variété*, même dans un petit nombre de têtes. (liv. 7. c. 1.)

Pline s'est trompé. L'art peut imiter toutes les formes offertes par la nature ; il peut donc être aussi *varié* qu'elle, & s'il varie sans cesse le choix des modèles qu'il prendra dans la nature, il ne se ressemblera jamais.

Mais si l'art peut imiter toutes les *variétés* de la nature, doit-il les imiter toutes ? C'est ce que l'on peut nier, au moins pour la peinture d'histoire & pour la sculpture : comme dans ces genres, son objet est l'imitation de la belle nature, il ne peut l'imiter lorsqu'elle se *varie* par différens caractères de laideur & de déféctuosité. Voilà donc une grande abondance dont il se prive. Mais comme ses ouvrages sont bien moins nombreux que ceux de la nature, il peut encore montrer la plus grande *variété*, en n'imitant chez elle que ce qu'elle a de beau dans ses productions.

La *variété* se trouve même dans les têtes des statues antiques : si elles ont entre elles, comme le dit M. Falconet, une certaine ressemblance, c'est celle que leur donne le style de la grande beauté : mais cependant elles diffèrent assez les unes des autres pour qu'on ne puisse les confondre mutuellement. Si l'on trouve entre plusieurs têtes antiques une ressemblance réelle, c'est entre celles qui représentent la même divinité ; car chaque divinité avoit un caractère de tête convenu : c'étoit vraisemblablement celui que lui avoit imprimé quelque artiste

dans une statue devenue célèbre. La tête de cette statue devoit le prototype de toutes les têtes de cette divinité.

La *variété* que l'artiste doit mettre dans le choix de ses figures, doit se trouver aussi dans les attitudes, dans les ajustemens, dans les ordonnances & dans tous les accessoires.

Le peintre qui se livre à l'imitation de la vie commune, & au genre qu'on nomme bombochade, trouve dans la nature des sources de *variété* encore bien plus abondantes que celles qui sont ouvertes au statuaire & au peintre d'histoire. Comme il n'est point astreint à ne choisir les formes qu'entre celles qui s'élèvent jusqu'au caractère de la haute beauté ; comme il peut même se permettre de représenter la laideur ; comme il ne s'interdit pas les expressions communes, triviales, basses ; il peut mettre dans ses ouvrages une diversité sans bornes. C'est un devoir rigoureux pour lui non-seulement de ne pas admettre de ressemblance dans ses ouvrages, mais de ne s'en permettre même pas l'apparence.

Si la *variété* est un devoir pour l'artiste dans les objets qu'il représente, on peut ajouter qu'il doit aussi *varier* les travaux qu'il employe pour rendre ces différens objets. Cette *variété* est une expression du sentiment ; car si des objets divers excitent dans l'ame de l'artiste des sensations diverses, il rendra par des travaux *variés* la *variété* de ses sensations. Il ne traitera pas du même pinceau, de la même touche, les chairs de Vénus, & celles de Vulcain, l'embonpoint de la jeunesse & la sécheresse de la décrépitude, l'éclat des étoffes de soie, & la grossièreté de la

bire, la mollesse du duvet & la dureté du fer. La monotonie de manœuvre indique l'absence de sentiment dans celui qui opère. Si le sentiment l'animoit, sa main suivroit naturellement les impressions de son ame, & se *varieroit* comme elles. Écrire tout du même style, peindre tout de la même touche, c'est la preuve d'une ame froide, que rien ne tire de l'apathie. (L.)

VÉRITÉ. (subst. fém.) L'objet de l'art n'est pas la *vérité* elle-même, mais l'apparence de la *vérité*. Pour offrir cette apparence, il est obligé de recourir à des moyens de convention; c'est - à - dire qu'il est forcé de se permettre des mensonges, que les spectateurs conviennent de recevoir comme des *vérités*, & sans cette convention, l'art n'existeroit pas. C'est, par exemple, une convention de la part du spectateur avec le statuaire, d'admettre, comme ayant de la *vérité*, une figure qui représente un personnage humain, & que cependant il voit bien n'être que de marbre ou de bronze. La sorte de *vérité* que l'artiste se propose, ne va donc pas jusqu'à produire l'illusion. Voyez les articles CONVENTION, ILLUSION, PEINTURE. (L.)

VÊTEMENT, (subst. masc.) L'objet de Winckelmann en traitant du *vêtement* des anciens, dans son histoire de l'art, a été de se rendre utile aux artistes. Nous croyons devoir le suivre préférentiellement aux autres écrivains qui ont traité le même sujet, mais qui n'avoient pas le même but, & à qui les connoissances de l'art étoient même
absolument

absolument étrangères. En le prenant pour guide, nous nous permettrons quelquefois d'ajouter à son récit.

Les femmes, dans des temps fort anciens, portoient des *vêtemens* de lin, de coton & d'autres étoffes légères ; il est prouvé aussi qu'elles se vêtirent de drap. Dans les temps postérieurs, elles portèrent de la soie & même des étoffes tissues d'or. Les hommes, même avancés en âge, portoient des tuniques de lin, peu de temps avant la guerre du Péloponèse.

Soit que les anciens statuaires se conformassent à ce qu'ils avoient le plus souvent sous les yeux, soit qu'ils cherchassent à imiter ce qu'ils trouvoient le plus favorable à leur art, on voit qu'ils aimoient à employer la toile pour les draperies de leurs figures.

Il ne faut pas croire que chez les anciens, l'usage de la toile fût aussi rare qu'on le pense communément. Le plus ancien des historiens, Hérodote, rapporte que les Grecs tiroient du lin de l'Égypte & de la Colchide. On fait que les prêtres d'Égypte en étoient vêtus : on fait que c'étoit avec une robe de lin qu'on descendoit dans l'antre de Trophonius. Dans l'Élide, on cultivoit & l'on mettoit en œuvre le plus beau lin. En Italie, les Samnites portoient des vêtemens de toile dans leurs expéditions. Les Ibériens de l'armée d'Annibal avoient des tuniques de lin teintes en couleur de pourpre. Enfin Varron, cité par Pline, remarquoit que les femmes de la maison des Serranus ne portoient pas de robes de lin, & il n'auroit pas observé cette circonstance comme une singularité, si l'usage du lin n'avoit pas été ordinaire dans les autres familles.

Les étoffes légères en coton & travaillées dans l'île de Cos étoient célèbres chez les Grecs. Elles servoient au *vêtement* des femmes ; au moins fut-il des temps où les hommes n'auroient pu en faire usage sans passer pour des efféminés. Ces étoffes étoient quelquefois rayées , quelquefois ornées de fleurs. Il paroît que les anciens ont connu la toile de coton claire & transparente que nous appellons mouffeline, & une étoffe de soie semblable à nos gazes.

Il est vrai que la soie fut connue bien plus tard que le lin & le coton. L'usage ne s'en répandit à Rome que sous les Empereurs. Le tableau antique qu'on appelle la noce Aldobrandine représente des figures vêtues d'étoffes de couleurs changeantes. Ces mêmes couleurs, que n'admet ni le coton, ni le lin, ni la laine, se remarquent sur les copies des peintures antiques que l'on conserve au Vatican & sur plusieurs peintures d'Herculanum. S'il étoit bien certain que la soie n'a été connue en Europe qu'après les temps de la république Romaine, il seroit prouvé que le tableau de la noce Aldobrandine, & les originaux des peintures conservées au Vatican, n'ont été faites que sous les Empereurs.

Les anciens statuaires, & en général les artistes de l'antiquité, paroissent avoir employé de préférence les étoffes légères ; mais il est prouvé par quelques statues antiques, qu'ils ont aussi quelquefois fait usage du drap pour les draperies. C'est ce qu'il est aisé de reconnoître à l'ampleur & aux formes des plis.

Les anciens, & sur-tout les Romains, lorsque,

sous les Empereurs, ils se livrèrent à un luxe effréné, ont fait usage d'étoffes d'or. Mais la manière dont elles étoient fabriquées ne leur laissoit pas assez de souplesse, pour qu'on pût les imiter avec succès dans les ouvrages de l'art. Les anciens ne savoient pas, comme les modernes, couvrir d'une très-mince lame d'or un fil de chanvre ou de soie; mais c'étoit avec un fil d'or pur qu'ils faisoient le tissu de leurs riches étoffes. Elles devoient être d'un grand prix; mais inflexibles, elles ne pouvoient former que de gros plis d'une roideur désagréable, & qui ne se mouloient pas sur les formes du corps. Pendant que Winckelmann étoit à Rome, on y découvrit deux urnes funéraires, dans lesquelles on trouva des habits faits d'un fil d'or pur. Ces restes de l'antiquité auroient mérité d'être conservés, mais les propriétaires les firent fondre aussitôt. De l'étoffe trouvée dans l'une de ces urnes, on tira quatre livres d'or. C'est du moins ce que déclarèrent les moines du collège Clémentin, dans la vigne desquels elle fut déterrée. Winckelmann doute de la justesse de cette déclaration. On conserve dans le cabinet d'Herculanum quelques pièces de galon d'une fabrique semblable à celle de ces étoffes.

La tunique étoit le *vêtement* de dessous pour les deux sexes, & répondoit à notre chemise. Les Grecs lui donnoient le nom de *chiton*. La tunique n'étoit pas fendue sur le devant comme le sont nos chemises d'hommes; elle étoit assez ouverte pour se passer comme les chemises de nos femmes, & on l'attachoit au-dessus des hanches avec une ceinture.

Nous suivrons l'ordre que nous trace Winckelmann

pour le costume des *vêtemens*, & nous commencerons par ceux des femmes.

Il observe que, dans leurs *vêtemens*, il faut distinguer trois pièces différentes; la tunique, la robe & le manteau. Il remarque que la tunique se voit à plusieurs figures déshabillées ou endormies, telles que la Flore Farnèse, les Amazones du Capitole, la figure qu'on nomme vulgairement Cléopâtre, & la belle Hermaphrodite du palais Farnèse; que la plus jeune des filles de Niobé qui se précipite dans le sein de sa mère n'est vêtue que d'une simple tunique; qu'on peut voir, par ces figures, que la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, sans manches, & attachée avec un bouton sur les épaules, en sorte qu'elle couvrait toute la poitrine, à moins que le bouton ne fût détaché. On peut ajouter que la tunique ou le *chiton* des femmes étoit beaucoup plus long que celui des hommes, qui ne descendoit que jusqu'au dessus du genou.

Notre antiquaire pense que les tuniques avec des manches longues & étroites étoient réservées aux personnages de théâtre, parce que c'est ainsi qu'on les voit à de petites statues représentant des acteurs comiques. On pourroit conjecturer que les acteurs ne revêtoient ces sortes de tuniques, que parce qu'elles étoient ou qu'elles avoient été d'usage hors du théâtre. Cependant les artistes peuvent adopter l'opinion de Winckelmann, parce qu'elle est favorable à leur art qui se plaît sur-tout à exprimer le nud.

Si les figures comiques vêtues de tuniques à manches longues & serrées ne représentent que des esclaves,

on peut supposer que ce sont des esclaves phrygiens : car on fait que cette sorte de vêtement étoit affectée à cette nation. C'est celui que l'on voit aux belles statues de Pâris dans les palais Lancelotti & Attempi ; c'est celui que porte ce berger phrygien sur les bas-reliefs & les pierres gravées. Cybele, divinité phrygienne, est représentée avec des manches semblables. On les voit aussi aux figures d'Isis, non qu'elle appartint à la Phrygie, mais parce qu'elle étoit une divinité étrangère ; car il paroît que les Grecs caractérisoient généralement ainsi les figures qui appartenoient à des nations barbares.

On voit, sur des tableaux d'Herculanum, des robes à manches courtes qui ne descendoient que jusqu'à la moitié de l'humérus.

Ordinairement les robes de femmes, dit Winckelmann, ne consistoient qu'en deux longues piéces d'étoffe sans coupe & sans forme, cousues dans leur longueur, & attachées sur les épaules par un ou plusieurs boutons, auxquels on substituoit quelquefois des agrafes. Ces agrafes étoient pointues ; les femmes d'Argos & d'Egine les portoient plus longues que celles d'Athènes. Cette robe se passoit par dessus la tête ; on la donnoit ordinairement aux figures divines & à celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes sur les côtés depuis le bas, jusqu'au haut des cuisses ; elles voltigeoient librement, comme on le voit à des figures de danseuses.

Il y avoit aussi des robes de femmes à manches étroites & cousues qui descendoient jusqu'aux poignets : on peut en voir des exemples à la figure de la plus

agée des filles de Niobé, à la prétendue Didon des peintures d'Herculanum, & sur-tout sur les vases peints.

Les manches très-larges, comme celles des deux statues de Pallas de la Villa Albani, n'appartiennent pas à la robe, mais à la tunique. On peut quelquefois prendre pour des manches la partie de la robe qui tombe de l'épaule sur le bras. L'antiquité n'offre aucun modèle de manches larges & plissées à la manière des chemises de nos femmes. C'est par licence que le Bernin en a donné de semblables à sa sainte Véronique. Plusieurs peintres & sculpteurs sont tombés dans cette faute de costume.

Au reste, il ne faut pas croire que les monumens nous fassent connoître toutes les sortes de robes dont les femmes faisoient usage. L'ignorance où nous sommes à cet égard, peut donner aux artistes quelque liberté, & désarmer les censeurs trop sévères.

Les femmes ceignoient leurs robes au-dessous du sein, & cet usage se trouve encore aujourd'hui dans plusieurs endroits de la Grece. Leur ceinture étoit un ruban qui se nommoit *tænia*, *strophion*, *mitra*. Quelquefois il est apparent dans les figures, quelquefois il est caché par les plis de la robe qui le recouvrent. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani, & aux figures de femmes du plus beau vase de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud se détacher des deux bouts de la ceinture. La ceinture forme sous le sein un nœud qui est quelquefois en rosette. A la plus jeune des filles de Niobé, on voit les deux bouts de la ceinture passer sur les épaules & sur le dos : c'est ce qu'on

peut aussi remarquer aux quatre cariatides de grandeur naturelle trouvées en 1761 à Monté-Portio, près de Frefcati. Quelques figures du TERENCE du Vatican nous montrent la robe attachée de cette manière par deux rubans sur le haut des épaules : c'est du moins ce que doivent faire supposer les bandes qui tombent des deux côtés. Ces bandes ou rubans soutenoient la ceinture. Quelquefois la ceinture n'est pas une simple bandelette, mais un large ruban, comme on le voit à plusieurs figures antiques. Winckelmann observe que Melpomène a communément une large ceinture, qui se trouve aussi quelquefois aux représentations de la Muse Uranie.

Dans les figures d'Amazones, la ceinture, au lieu d'être placée au-dessous des mammelles, à la manière des femmes, est attachée au-dessus des reins, à la manière des guerriers, & ce caractère témoignoît apparemment leur humeur belliqueuse.

On voit quelques figures de femmes qui n'ont pas de ceinture, & dont la tunique détachée tombe négligemment sur une épaule. Telle est la figure du palais Farnèse à qui l'on donne le nom de Flore, & que Winckelmann croit être l'une des heures. Les peintures d'Herculanum, des marbres & des pierres gravées offrent des figures de danseuses & de bacchantes qui n'ont point de ceinture, ou qui la portent à la main. On voit aussi dans les tableaux d'Herculanum deux jeunes filles sans ceintures : l'une tient de la main droite un plat de figues & de la gauche une aiguiere panchée ; l'autre porte un plat & une corbeille. Notre antiquaire croit qu'elles représentent ces femmes qui servoient dans le temple

de Pallas & qu'on appelloit *Deiphophoroi*, porteuses de mets. Les femmes dans la douleur négligeoient leur ajustement & n'avoient pas de ceinture ; telle on voit, sur un bas-relief de la Villa-Borghèse, Andromaque accompagnée des femmes troyennes : elle est vêtue d'une robe traînante, & reçoit, aux portes de Troie, le corps de son époux.

Comme les manteaux des anciens étoient fort amples, & qu'on n'en connoît la forme que par des figures sur lesquelles ils sont différemment jettés, & font différens plis, il est très-difficile & peut-être même impossible d'en bien établir la coupe. Le plus grand nombre des savans supposent qu'ils étoient quarrés & qu'ils ne doivent la forme qu'ils paroissent avoir qu'à la manière dont ils sont jettés sur le corps ; Winkelmann veut au contraire qu'ils fussent ronds, ou du moins arrondis comme les nôtres : mais nous ne croyons pas qu'il ait donné des preuves convaincantes de cette opinion.

Il mérite plus de confiance quand ses observations lui ont été nettement indiquées par les monumens. Il mérite donc l'attention des artistes, quand il leur apprend que la manière la plus ordinaire de jeter le manteau étoit d'en croiser un quart qui pouvoit, au besoin, servir à couvrir la tête ; qu'on lit dans quelques auteurs que le manteau se plioit quelquefois en double ; & qu'on en trouve la preuve dans les manteaux des deux belles statues de Pallas de la Villa-Albani. Ces manteaux sont attachés au dessus de l'épaule droite, passent sous le bras gauche, & sont relevés par-devant & par-derrrière sous l'égide. Il a aussi fort bien remarqué que les artistes jettoient quel-

quelquefois le manteau sur leurs figures de la manière qui flattoit le plus leur goût & les aidoit le mieux à former de beaux plis. Il donne pour exemple une statue impériale de la Villa-Albani : elle est assise, & son manteau n'est qu'une chlamyde qui étoit assez courte ; cependant l'artiste l'a jettée sur les cuisses de la figure, enforte qu'elle traîneroit à terre si la figure étoit debout.

Le plus souvent, le manteau est jetté sur le bras droit par-dessus l'épaule gauche ; quelquefois il forme un nœud sous le sein ; d'autres fois les deux bouts sont contenus sous la poitrine au moyen d'une agrafe. L'antique offre des exemples de ces différentes manières de porter le manteau.

Les femmes avoient aussi de petits manteaux qui n'étoient guère plus longs que ce qu'on appelle aujourd'hui des mantelets, & qu'on pourroit leur comparer, avec la différence qu'ils n'étoient pas ouverts par-devant & qu'il falloit les passer par-dessus la tête ; ils s'attachoient sur l'épaule avec un bouton, & avoient deux ouvertures pour passer les bras. Winckelmann soupçonne que c'étoit cette sorte de manteau ou mantelet que les Grecs nommoient *encyclion*, *cyclas*, *ampechonion*, *anaboladion* : mais il est vraisemblable que ces différens noms indiquent des différences dans les ajustemens qu'ils désignent ; & ce sont ces différences qu'on ne doit pas espérer de pouvoir spécifier.

Winckelmann condamne les savans qui ont pris pour des représentations de Vestales, des figures de femmes qui ont la tête couverte de leurs manteaux. Il soutient que cet ajustement, loin de désigner des

vierges consacrées au culte de Vesta, ne convient qu'à des femmes mariées. Il ne veut reconnoître des têtes de vestales que dans celles qui sont ceintes d'une large bande qui descend sur les épaules, telles qu'on les voit sur une plaque de métal & sur une onyx, avec des lettres initiales qui indiquent leur qualité de vestales : il reconnoîtroit encore des vestales à un voile quarré, mais d'une forme oblongue, qui leur prendroit par-dessus la tête. Si l'on admet son opinion, il faut reconnoître qu'il ne nous reste, de toute l'antiquité, d'autres têtes de vestales, que celles qu'on voit sur l'onyx & sur la plaque de métal dont il fait mention. Mais n'est-il pas vraisemblable, comme nous l'avons dit ailleurs, que les vestales, qu'on cherchoit à dédommager, par une grande liberté, du sacrifice que l'on exigeoit d'elles, n'étoient pas assujetties à un costume très-rigoureux ? N'est-il pas encore possible que des savans se soient trompés dans l'interprétation de quelques lettres initiales, & que les deux monumens qui, suivant Winkelmann, nous offrent seuls la coëffure des vestales, ne leur soient en effet étrangers ?

Les femmes avoient communément la tête nue. Il est prouvé par les statues & les médailles que, sur-tout à Rome, elles changeoient souvent les modes de leurs coëffures & qu'elles ne le cédoient guère à nos femmes en inconstance. Montfaucon observe que l'on trouve Faustine, femme de Marc-Aurèle, représentée avec trois ou quatre coëffures différentes, dans l'intervalle de dix-neuf ans que régna son époux.

Les femmes se couvroient souvent la tête d'un voile

qui portoit différens noms, parce que fans doute il y en avoit de formes ou de grandeurs différentes. On en faisoit d'un tissu tellement subtil, qu'on les comparoit à des toiles d'araignées. Il y avoit encore bien d'autres ornemens de tête en usage pour les femmes, & comme on n'en connoît que les noms, cette ignorance laisse aux artistes une assez grande liberté. Ils ne doivent cependant pas en abuser jusqu'au caprice, & s'ils sont curieux d'observer le costume, ils doivent ne s'écarter qu'avec modération des formes que les monumens leur font connoître.

Pour se garantir du soleil, les femmes avoient une espèce de chapeau qu'on nommoit *sciadion*. Ceux dont la forme nous a été conservée par les monumens ont très-peu de fond. Les anciens ont aussi connu des parasols à-peu-près semblables aux nôtres.

Winckelmann observe que, dans les têtes de femmes qu'il rapporte à l'ancien style, on trouve des cheveux bouclés, mais en général plus négligés qu'aux têtes d'hommes; qu'aux figures du haut style, les cheveux sont peignés simplement par-dessus la tête, & forment des sillons ondoyans; qu'aux jeunes filles, ils sont relevés & noués sur le sommet de la tête, ou attachés en nœud, & assujettis sur le derrière de la tête par une aiguille. Quelquefois, continu-t-il, les cheveux des femmes sont attachés par-derrière à une certaine distance de la tête, & descendent en grosses touffes sous la bandelette qui les rassemble. C'est ainsi qu'on les voit à la Pallas de la Villa-Albani, aux cariatides de la Villa-Negroni & à la Diane du cabinet d'Herculanum.

Les femmes affligées, les veuves se coupoient les cheveux. Dans la haute antiquité, les enfans qui avoient le malheur d'être privés de leur père, déposoient leurs cheveux sur sa tombe. C'est ce que firent Oreste & Electre, comme nous l'apprend Euripide, & comme on le voit par leurs statues à la Villa-Ludovisi.

On voit des femmes & même des Déeses coëffées d'un réseau qui enveloppe leurs cheveux. L'usage des boucles d'oreilles étoit commun, & les artistes antiques ont même prêté cet ornement à des divinités. Il ne reste, il est vrai, que deux figures antiques qui aient des boucles d'oreilles; mais on en voit un grand nombre qui ont les oreilles percées: les boucles se sont perdues, parce qu'elles étoient d'or, & peut-être même enrichies de pierreries. Les filles de Niobé, la Vénus de Médicis, pour ne pas parler de statues moins célèbres, ont les oreilles percées. Buonarrotti s'est trompé quand il a soutenu qu'on ne trouvoit des oreilles percées qu'à des têtes représentant des Déeses: on en voit à des têtes qui sont des portraits, & à des cariatides qui apparamment ne représentent pas des divinités. On fait que chez les Romains, les femmes & les jeunes hommes portoient des boucles d'oreilles qui étoient souvent d'un grand prix. Platon, Xénophon ne nous permettent pas de douter qu'il en étoit de même dans la Grèce: & quand les écrivains auroient gardé le silence sur cet objet, on voit Achille avec des boucles d'oreilles, sur un vase antique de terre cuite de la bibliothèque du Vatican.

Winckelmann parle aussi d'un ornement que les

femmes portoient au-dessus du front, & qui ressembloit beaucoup aux aigrettes des femmes modernes. On voit cette parure à la tête de Marciana, nièce de Trajan, dans le jardin du palais Farnèse. Une autre tête de Marciana, conservée dans la Villa-Panfili, la représente avec un ornement du même genre, mais en forme de croissant. On fait que, du moins chez les Romains, les colliers étoient une parure des deux sexes, & que quelquefois ils étoient le prix des belles actions.

Les bracelets étoient des cercles élastiques de métal; cet ornement devoit être assez incommode. Comme on portoit des tuniques à manches fort courtes, on mettoit les bracelets au haut du bras; on en portoit aussi au-dessus du poignet. La nymphe antique endormie, fameuse sous le nom de Cléopâtre, a un bracelet en forme de serpent, ce qui l'a fait prendre pour un aspic.

Les jambes avoient aussi leur parure, qui consistoit en un anneau ou une bande, placée au-dessus des chevilles. Quoique l'on donne cette parure aux bacchantes, elle n'est pas étrangère à d'autres sortes de figures: on la voit à deux victoires sur un vase de terre cuite qui appartenoit au célèbre Mengs; elle fait cinq fois le tour de la jambe.

L'habit de dessous, pour les hommes comme pour les femmes, étoit la tunique; mais celle des hommes étoit plus courte. Elle étoit composée de deux pièces d'étoffes, droites & plus ou moins longues, cousues ensemble. On laissoit une large ouverture en haut pour passer la tête, & deux plus étroites aux côtés pour passer les bras. Souvent elle n'avoit pas de manches,

mais la partie qui couvroit le haut des bras en avoit l'apparence. On en voit cependant qui ont des manches courtes descendant à-peu-près à la moitié de la partie supérieure du bras. Une statue de sénateur, dans la Villa-Négroni, a une tunique à manches courtes. Sur la plupart des monumens, on ne voit que la partie de la tunique qui couvre la poitrine, parce que le reste est caché par le manteau.

On trouve dans les auteurs différens noms qui désignent différentes espèces de manteaux.

Celui qu'on appelloit *chlamyde* étoit un *vêtement* de guerre, & étoit en usage dès les temps héroïques. La *chlamyde* couvroit l'épaule gauche sur laquelle on l'attachoit au moyen d'une boucle, d'une agrafe, ou d'un bouton. Elle étoit arrondie dans sa partie inférieure. Dans les représentations de Castor & de Pollux, elle est déployée sur les épaules, & attachée avec un nœud sur la poitrine. Elle étoit affectée aux jeunes gens chez les Athéniens, & ils la portoient peut-être à la manière des Dioscures, jeunes demi-dieux.

Le *paludamentum* des Romains étoit la même chose que la *chlamyde*, ou du moins il avoit le même usage & à-peu-près la même forme. Les empereurs eux-mêmes ne le portèrent qu'à la guerre jusqu'au temps de Gallien.

Quoique Winckelmann ait cru avoir trouvé la forme de la *chlæna* des Grecs, de la *læna* des Latins, je pense qu'il est difficile de la connoître. Il en fait un manteau court, & je crois qu'il étoit ample, fort commode, & qu'il servoit, en quelque sorte, de déshabillé. Si cela est vrai, on peut supposer qu'il ne paroît

sur aucun monument. Il étoit connu dès les temps héroïques, & Homère en parle souvent. Il donne à la *chlæna* tantôt l'épithete de grande, tantôt celle d'épaisse : il nous apprend qu'elle étoit destinée à garantir du froid, à défendre contre le vent. En un mot, il en fait une espèce de redingote. Au reste il se peut qu'il y ait eu plusieurs sortes de *chlæna*. Les antiquaires à venir se tromperoient beaucoup, s'ils vouloient établir la forme de tous nos manteaux, de toutes nos redingotes, d'après celle de quelques redingotes & de quelques manteaux qui auroit été conservée par les ouvrages de l'art.

On connoît, par les monumens, de longs manteaux grecs, & les artistes doivent les étudier : mais ils ne peuvent se flatter de connoître tous ceux qui étoient en usage. On peut croire que l'himation, le pharos, le tribonion, &c, différoient par la forme ainsi que par le nom. Il y eut des manteaux nommés doubles ; il y en eut qu'on appelloit simples. Depuis Auguste, les Romains porterent indifféremment le manteau grec, & les Grecs la toge. Les Latins appelèrent le manteau grec *pallium*, & les Grecs adoptèrent eux-mêmes ce nom.

En général, les manteaux que l'on voit aux statues n'avoient point de collets. Ils étoient amples & longs. Quelquefois ils étoient découpés en languettes sur les bords. Les philosophes cyniques portoient le manteau nommé tribonion, & le revêtoient immédiatement sur la chair. Il avoit peu d'ampleur & ne descendoit pas fort bas. Winckelmann prétend que le manteau des cyniques étoit de ceux qu'on appelloit doubles. S'il a raison, ce mot double s'appliquoit à la grossièreté

de l'étoffe ; car le manteau des cyniques n'étoit pas doublé. On aura donc appelé simples, *aploi*, les manteaux d'une étoffe fine & légère.

La toge étoit le manteau des Romains. Quoiqu'en la trouve sur plusieurs statues & sur plusieurs bas-reliefs, on dispute sur sa forme, parce qu'elle est d'une ampleur & qu'elle fait des plis qui empêchent d'en suivre la coupe. Denys-d'Halycarnasse dit qu'elle avoit la figure d'un demi-cercle. Winckelmann pense que cet historien n'a voulu parler que de la forme qu'elle prenoit sur le corps, & il soupçonne qu'ainsi que les Grecs, les Romains mettoient souvent ce manteau en double. Il a raison d'ajouter qu'il suffit aux artistes, sans en connoître précisément la coupe, d'étudier la forme qu'elle prend sur les statues antiques qui en sont vêtues. Il ajoute, pour l'instruction des peintres, qu'elle étoit blanche.

Il ne faut pas négliger ce qu'il dit sur le jet de la toge qu'on nommoit *cinctus gabinus*, & qui étoit en usage dans les cérémonies sacrées & sur-tout dans les sacrifices. La toge étoit alors relevée jusques par-dessus la tête, « de sorte que le pan gauche, laissant l'épaule » droite en liberté, descendoit sur l'épaule gauche & » alloit sur la poitrine, où les deux bouts étoient passés » l'un dans l'autre, de manière pourtant que la robe » descendoit jusqu'aux pieds. C'est ce qu'on voit sur » un bas-relief de l'arc de Marc-Aurèle, où cet » empereur est représenté faisant un sacrifice.

» Lorsque les empereurs, ajoute-t-il, sont repré- » sentés avec une partie de la toge relevée sur la » tête, ils désignent par cet ajustement la dignité » sacerdotale. Parmi les dieux, Saturne est ordinaire-
ment

» ment figuré la tête couverte jusqu'au sommet. En fa-
 » de figures divines, il ne se trouve, si je ne me
 » trompe, que deux exceptions à cette remarque. La
 » première concerne un Jupiter, nommé le *chasseur*,
 » exécuté sur un autel de la Villa - Borghèse, &
 » monté sur un centaure : il a la tête couverte de la
 » manière en question. Pluton, sur une peinture du
 » tombeau des Nasons, nous offre la seconde ex-
 » ception ».

On peut cependant objecter à Winckelmann qu'une figure peut avoir la tête couverte d'une partie du manteau, sans être dans la fonction de faire un sacrifice. Les anciens, dans la douleur, se cachent le visage de leurs manteaux : ils se couvroient aussi la tête de leurs manteaux pour se garantir des injures du temps.

La prétexte étoit une robe bordée de pourpre. On la donnoit aux enfans de qualité quand ils entroient dans l'adolescence. Elle étoit aussi l'attribut de quelques magistratures sur-tout dans les colonies. On ne la peut voir représentée sur les statues, non plus que le laticlave, parce que le marbre ne rend pas les couleurs.

Des figures de l'arc de Constantin prouvent qu'au moins dans les siècles inférieurs, on donna de longues & larges manches aux tuniques. On portoit alors en écharpe une large bande, à la manière dont les modernes portent les cordons des grands ordres. On voit de ces bandes à l'empereur, aux officiers qui l'entourent, & à des hommes confondus dans la foule, & qui implorent les libéralités du souverain.

Quoique les anciens eussent communément la tête

nue , ils connoissoient cependant différentes sortes de chapeaux , dont ils faisoient sur-tout usage à la campagne , & que les Grecs nommoient *cynée* , *pilion* , *sciadion*. On voit , sur un bas-relief , un cavalier coëffé d'un chapeau semblable à ceux des nôtres dont les bords sont rabattus. Le *pileus* étoit un bonnet rond , ou un chapeau sans bords : le *petasus* étoit un chapeau à bords fort étroits. Le *cucullus* ressembloit beaucoup au capuchon des moines. Au moyen de rubans dont on garnissoit le chapeau , on pouvoit l'attacher sous le menton ; c'est ainsi qu'est représenté Thésée sur un vase de terre cuite à la bibliothèque du Vatican. Quand on vouloit aller nue tête , on rejettoit le chapeau sur les épaules , & il y restoit suspendu par les rubans. Les bergers portoient des chapeaux ; c'est même un des caractères de la vie pastorale. Ceux qui montoient des chars aux courses du cirque , à Rome , portoient des chapeaux pointus , en forme de pains de sucre.

Il faut étudier sur les monumens les chaussures antiques , qui toutes fort simples , prenoient cependant une grande variété de formes. Les anciens avoient des souliers entiers qui enveloppoient le pied , & qui étoient quelquefois brodés en or ; ils en avoient qui consistoient en une semelle avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt , & un cuir qui soutenoit le talon ; ces chaussures étoient lacées sur le cou-de-pied par des bandes de cuir qui partoient de la semelle. Ils avoient des souliers tissus de cordes , tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum ; ils en avoient de cuir qui montoient jusqu'à mi-jambe , & étoient des espèces de botines ; ils avoient des sandales

consistant en une semelle retenue par des courroies. Elles étoient composées quelquefois de cinq semelles cousues ensemble, ce qui est prouvé, dit Winckelmann, par autant d'incisions qu'on voit aux sandales de l'une des Pallas de la Villa - Albani, qui sont épaisses de cinq doigts. D'autres fois elles n'avoient que trois semelles ; chacune d'un doigt d'épaisseur, & souvent qu'un simple cuir. Winckelmann suppose que les semelles épaisses étoient de liège, garnies d'un cuir en dessus & en dessous.

Le cothurne étoit une chaussure plus ou moins haute ; mais le plus communément sa hauteur étoit du travers de la main. Cette chaussure étoit généralement affectée à la Muse tragique.

Winckelmann après avoir parlé de la forme des habits, traite de leur couleur sur laquelle en général les écrivains modernes ont gardé le silence.

« A commencer, dit-il, par les figures divines,
 » Jupiter se voit avec une draperie rouge, & Neptune,
 » si sa figure nous étoit parvenue en tableau, auroit un
 » vêtement verd de mer, comme on avoit coutume
 » de peindre les Néréïdes. Tout ce qui avoit rapport
 » aux dieux marins, jusqu'aux animaux qu'on leur
 » sacrifioit, portoit des bandelettes d'un verd de mer ;
 » c'est d'après ce principe que les poëtes donnent aux
 » fleuves des cheveux de la même couleur. En général
 » les nymphes sont ainsi vêtues dans les peintures
 » antiques. Le manteau d'Apollon, quand il en porte,
 » est bleu ou violet ; & Bacchus, dont la draperie
 » pourroit être de pourpre, est habillé de blanc.
 » Martianus Capella donne la couleur verte à Cibèle,
 » comme étant la Déesse de la terre & la mère des

» êtres. Junon, par rapport à l'air qu'elle désigne,
 » peut être vêtue de bleu céleste, mais l'écrivain que
 » je viens de citer lui donne un voile blanc. Cerès
 » devoit avoir une draperie jaune, parce que cette
 » couleur est celle de la moisson & qu'elle fait allusion
 » à l'épithète d'Homère qui l'appelle la blonde Cerès.
 » Le dessin colorié d'une peinture antique conservé à
 » la bibliothèque du Vatican, & publié dans mes
 » *Monumenti inediti*, nous offre Pallas, dont le man-
 » teau, au lieu d'être d'un bleu céleste, comme on le
 » voit communément aux figures de cette Déesse, est
 » couleur de feu, pour désigner sans doute son ardeur
 » guerrière; car c'étoit aussi de cette couleur qu'é-
 » toient les habits de guerre des Spartiates. Sur les
 » peintures d'Herculanum, nous voyons Vénus avec
 » une draperie flottante d'un jaune doré, faisant allusion
 » à l'épithète de Venus dorée. Une des Naiades, sur
 » le dessin du Vatican dont nous venons de parler,
 » a une tunique fine de cette teinte que nous nom-
 » mons couleur-de-fer, comme Virgile décrit la
 » figure du Tibre :

... *Eum tenui glauco velabat amictu
 Carbasus.*

» Mais d'ailleurs sa draperie est verte, comme l'est
 » celle des fleuves chez les autres poètes. Du reste ces
 » deux couleurs sont symboliques & désignent l'eau :
 » la verte sur-tout fait allusion au rives bordées d'ar-
 » brisseaux.

» Une courte notice sur la couleur de l'habille-
 » ment des héros & des rois ne sera pas jugée su-

» perflue, fut-tout par les artistes. Nestor étoit drapé de
 » rouge. Tout le vêtement des trois rois captifs de
 » la Villa-Médicis, & de deux autres de la Villa-
 » Borghèse, exécuté sur le porphyre, paroît indiquer
 » une draperie de pourpre, & désigner la dignité
 » royale de ces prisonniers. Dans un tableau antique,
 » Achille avoit une draperie verd de mer, pour
 » faire allusion à Thétis, sa mère ; cette partie de
 » costume a été observée de même par Baltazar
 » Beruzzi, dans la figure de ce héros, au plafond
 » d'une salle de la Farnesina. Sextus Pompée, après
 » avoir remporté une victoire navale sur Auguste,
 » prit un habit semblable, s'imaginant, au rapport
 » de Dion Cassius, être un des fils de Neptune.
 » Marcus Agrippa, ayant gagné à son tour une bataille
 » navale sur ce fils de Pompée, fut gratifié par Auguste
 » d'un drapeau couleur de verd de mer. Les prêtres
 » chez toutes les nations, étoient habillés de blanc.
 » Dans l'antiquité, les femmes portoient le deuil
 » en habits noirs, & cela chez les Romains comme
 » chez les Grecs. Cet usage existoit déjà du temps
 » d'Homère : il nous apprend que Thétis, plongée
 » dans la tristesse, à la mort de Patrocle, prit le
 » plus noir de ses vêtemens. Sous les empereurs cette
 » coutume éprouva un changement total, & les femmes
 » porterent le deuil en habits blancs. Ainsi quand
 » Plutarque nous parle en général des habits blancs
 » pour le deuil, sans fixer l'époque, il n'est question
 » alors que de l'usage de son temps. Hérodien fait
 » mention du deuil en habits blancs dans sa relation
 » des funérailles de l'empereur Septime-Sévère. Il
 » nous raconte que l'image de cet empereur, faite

» en cire, étoit entourée, d'un côté, d'une troupe
 » de femmes vêtues de blanc ; & de l'autre, du corps
 » des sénateurs habillés de noir.

» Chez les Romains, continue Winckelmann, les
 » hommes s'habilloient constamment de noir dans le
 » deuil, comme nous l'apprenons, entre autres, par
 » un trait de Trajan qui, ayant perdu son épouse
 » Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours. »
 Ici Winckelmann tombe dans la même erreur qu'il
 a reprochée à Plutarque, & prend pour un usage constant, ce qui n'appartient qu'au temps des empereurs. On fait que, du temps de la république, les Romains portoient le deuil en toges d'un gris sale & forcé, qu'ils nommoient *pullus color*. C'étoit avec ces habits que les accusés se présentoient sur la place, pour exciter la pitié du peuple. (L.)

VIE. (subst. fém.) Le premier degré de l'expression consiste à donner de la *vie* aux figures, puisqu'il faut d'abord qu'elles paroissent animées pour sembler éprouver quelque affection de l'ame. Les peintres gothiques ne savoient pas donner à leurs figures l'apparence de la *vie*, & depuis que l'art a fait de si grands progrès, il n'est encore accordé qu'à un petit nombre d'artistes d'imprimer cette apparence à leurs ouvrages. Des peintures fades & plates ne représentent rien qui ait de la *vie*. Deux parties de l'art contribuent sur-tout à la donner ; le dessin qui exprime avec justesse les mouvemens, le clair-obscur qui donne le relief aux objets. Une touche savante achève la création, & donne une ame à ce qui n'est que du papier, de la toile, du marbre, du bronze.

Dans la langue de l'art, on attribue la *vie* même à des représentations d'objets inanimés. Ainsi l'on peut conseiller à un paysagiste de donner de la *vie* à ses ouvrages; c'est-à-dire, de détruire ce qu'ils ont de morne, ce qui les empêche d'exprimer ce mouvement, cet esprit de *vie* qui semble répandu dans toute la nature. (L.)

VIERGE, *teinte vierge*. On voit par cette application du mot *vierge* dans l'art de peindre, qu'il n'est employé que comme attribut de certaines couleurs artificielles.

Lorsque le peintre à *empâté* une partie de son tableau à laquelle il veut donner la dernière main, il *fond* alors, ou *noye* les *teintes* les unes dans les autres pour en faire perdre à l'œil les différences, & en rendre les degrés insensibles. Ce travail, en arrondissant les corps, en ôtant la *crudité* des couleurs naturelles, fait perdre cependant aux *teintes* de leur fraîcheur. C'est alors que le peintre qui a la pratique du coloris, place de côté & d'autre des *teintes*, qu'on nomme *VIERGES*, parce qu'il ne les mélange plus sur son tableau. Il atteint à la perfection de cette pratique, si cette *teinte*, toute fraîche qu'elle est, n'est point dure, crûe, tranchante, & si elle est du ton convenable à son plan, & à l'effet de la partie qu'elle enrichit par sa fraîcheur & par sa pureté.

L'opposé des *teintes VIERGES*, sont celles qu'on nomme *sales*. (Article de M. ROBIN.)

VIGNETTE, (subst. fém.) On donne ce nom aux gravures qui décorent les livres. Mais ce mot a

reçu une signification trop étendue. Il devoit, suivant son étymologie, signifier seulement les gravures qui décorent le haut des pages, parce que ces gravures ont remplacé l'ornement que les miniaturistes peignoient autrefois au haut des pages des manuscrits, & qu'on nommoit *vignette*, parce qu'il repréentoit souvent des feuilles de *vigne*. Après l'invention de l'imprimerie, on a remplacé ces miniatures par des gravures en bois, & dans la suite, des éditeurs plus curieux ont préféré des gravures en taille-douce.

Les graveurs chargés de ces sortes d'ouvrages leur ont conservé le nom de *vignettes*, quoique ces ouvrages n'eussent plus rien de commun avec l'ornement nommé *vignette*, que d'occuper la même place : &, par extension, ils ont aussi donné le même nom aux gravures qui servent de frontispices aux livres, ou qui sont répandues dans le corps de l'ouvrage.

On nomme *culs-de-lampe* les ornemens en gravure qui décorent le bas des pages à la fin des livres ou des chapitres. Ce nom leur a été donné, parce qu'ils se terminent dans une forme à-peu-près semblable à celles de l'extrémité inférieure des lampes qui sont suspendues dans nos églises. M. de Voltaire vouloit que ce mot fût retranché de la langue française ; mais son autorité n'a pu l'emporter sur l'usage. (L.)

VIGUEUR, (subst. fém.) VIGOUREUX, (adj.) Sont des expressions qui, comme bien d'autres, s'emploient figurément dans la langue des beaux-arts. Comme la grace est de l'essence des femmes, & que la *vigueur* & la force forment la perfection

de l'homme, on applique ces expressions à ces genres de beautés qu'elles rappellent dans les ouvrages de l'art : ainsi on dit *la grace de l'Albane, & la vigueur de Ribera.*

Bien que le mot *vigueur* serve souvent à caractériser celle des formes, & que l'on puisse dire le dessin *vigoureux* de Michel-Ange, les formes *vigoureuses* de l'Hercule Farnèse, ou des figures d'Annibal Carrache, néanmoins les mots *vigueur* & *vigoureux* s'emploient le plus communément en parlant du Coloris. C'est dans ce sens qu'on dit, « la première » manière du Guide, fut mâle & *vigoureuse*, & la » seconde fut douce & aimable : Le Giorgion est » un peintre *vigoureux.* »

De quelque manière que l'on se serve des mots *vigueur* & *vigoureux* dans l'art, ils font toujours l'éloge du morceau dont on parle. (*Article de M. ROBIN.*)

VIVACITÉ (subst. fém.) Ce mot n'appartient point à l'art, & s'il y est quelquefois appliqué, c'est dans la même signification que dans la langue commune. On peut même ajouter que les artistes en font peu d'usage. Au lieu de dire que la couleur a de la *vivacité*, ils disent qu'elle a de l'éclat, de la force. Au lieu de louer la *vivacité* d'action dans les figures d'un tableau, ils disent qu'elles ont du mouvement, qu'elles ont un beau, un grand mouvement. (L.)

UNION, (subst. fém.) Ce mot peut être pris pour l'accord dont on a traité au long sous la première

lettre de ce dictionnaire, & alors il peut s'entendre de toutes les parties de l'art ; en effet il faut non-seulement de *l'union* dans les tons & dans les teintes d'un tableau ; il en faut aussi dans ceux d'une estampe, dans toutes les parties qui composent un ouvrage de sculpture, & dans celles qui sont relatives au dessin.

Maïs le sens propre de *l'union* dans la peinture est sur-tout applicable au Coloris. Pour en sentir toute la valeur, il faut établir pour principe que chaque objet de la nature a une couleur générale, une teinte universelle qui lui sont particulières : il y a plus : chaque partie d'un visage, par exemple, a sa teinte spéciale. Ainsi dans une peau fine, la couleur brillante & argentine du front, est différente de celle qui entoure les yeux, toujours un peu plus violâtre, de celle des joues, ainsi du reste. Ajoutons que la différente exposition de ces parties sous les divers rayons de la lumière y apporte encore des variétés. De tout cela il suit qu'il doit y avoir une approximation telle dans toutes les teintes qui s'employent dans chacune de ces parties, que si le peintre mettoit sur le front, par exemple, une de celles qui appartiennent aux joues, il n'y auroit plus *d'union* entre ces teintes. D'un autre côté, si de ces teintes destinées pour peindre le front, il mettoit, dans la masse lumineuse, quelque-une de celles qui doivent appartenir aux parties fuyantes, il n'y auroit plus *d'union* dans les tons.

Ce que nous venons de dire pour une partie de détail, par rapport au coloris, est applicable à de plus grandes parties d'un ouvrage de peinture : c'est ainsi qu'il faut de *l'union* dans le fond, dans les tons

d'un ciel, dans ceux d'une terrasse. &c &c. (*Article de M. ROBIN.*)

UNIVERSALITÉ, (subst. fém.) C'est une qualité nécessaire au peintre d'histoire. Suivant le sujet qu'il doit traiter, il faut qu'il sache représenter du paysage ou de l'architecture. Il peut être obligé de peindre des chevaux, des chiens, des tygres, des lions, des serpens. Les armes guerrières, les ustensiles des cérémonies sacrées, entrent souvent dans ses ouvrages. Enfin il est peu d'objets de la nature morte ou vivante qu'il ne puisse être obligé de peindre.

Les artistes de l'antiquité ne se piquoient pas d'être universels : la figure humaine étoit souvent pour eux l'unique objet de leurs études ; on leur pardonnoit de négliger les accessoires. Les modernes n'ont pas la même indulgence. (L.)

VRAI (le) (subst. maf.) Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. Le vrai est de l'essence des beaux arts, & tous les avantages qui lui sont attribués, leur appartiennent.

Sans le vrai l'art est nul. La fonction spéciale de l'art étant de parler aux yeux, son but est manqué s'il ne leur présente le vrai.

C'est par lui seul que l'art peut nous montrer les élémens, les saisons, les climats, les distances, les corps, les habitations, les rangs, les caractères ; & c'est lui qui donne les nuances aux passions.

Sans le vrai, l'art n'a rien exprimé ; il ne peut alors être ni jugé ni senti.

C'est dire combien un artiste est voisin de la per-

fection, que de louer sa supériorité dans le mérite d'être *vrai*: s'il ne le possède pas il n'y a plus d'ensemble, de sagesse, de variété, de simplicité, de grand, ni de mouvement dans ses ouvrages: D'où il suit que malgré tous ses efforts, l'artiste qui laisse voir des parties symétriques où il faut des contrastes; qui, par système ou par manie met indifféremment de l'agitation dans toutes ses figures; ou qui ne leur fait pas exprimer tout ce qu'elles doivent sentir: cet artiste, dis-je, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, est un artiste foible. Nous convenons pourtant qu'on peut intéresser les gens de l'art par des beautés d'exécution. Ces parties peuvent faire réussir quelque tems un artiste; mais ses succès seront passagers. En vain le *Vouet*, par l'aisance de ses compositions, la hardiesse de son pinceau & la témérité de ses teintes, si je puis m'exprimer ainsi; en vain, dis-je, ce peintre est parvenu, à l'aide de ses partisans exaltés, à faire éloigner le *Poussin* de notre France: ce même *Vouet* n'est aujourd'hui connu que de quelques possesseurs de tableaux, au lieu que le nom du *Poussin* sert à indiquer tout ce qui se rencontre de grand & de sage dans un ouvrage de peinture.

La première pensée d'un tableau ou d'une statue doit avoir le *vrai* pour base. Si ce premier point n'est rempli, les détails les plus précieux ne pourront fixer l'admiration. Il ne suffit pas d'être copiste insipide pour imprimer à une composition le caractère du *vrai*; il faut s'occuper de répondre, par une disposition poétique, aux idées que les spectateurs ont dû se former des sujets ou des personnages qu'on a le désir de leur faire reconnoître. C'est moins pour satisfaire

Les hommes qui auront connu ses modèles, que pour les peindre aux siècles futurs, que l'artiste doit travailler : sa tâche est de transmettre à la postérité les vertus & les caractères de ses héros.

Or, ce n'est pas avec des vérités individuelles, & présentées sans chaleur & sans choix, que l'artiste remplira cette tâche noble & difficile. Ni le statuaire Dupré, ni le peintre de Marie de Médicis, *Rubens*, ne nous ont représenté Henri le Grand avec une stature petite & mesquine, telle que la nature l'avoit donnée à ce héros. Dans sa statue au milieu de cette capitale, & dans cette suite de tableaux enchanteurs que le public pouvoit admirer n'aguère dans la galerie du Luxembourg, la figure de Henri est noble, fière & d'un bel ensemble.

C'est avec raison qu'on a blâmé *Pigale* d'avoir copié servilement la corpulence lourde & engorgée du Maréchal de Saxe. Une proportion bien découpée, des formes vigoureuses & ressenties, eussent peint à la postérité & l'ame de ce guerrier & le physique agile & robuste que l'histoire lui attribuera dans ses descriptions.

Si le vœu de ce citoyen raisonnable, qui demande que la statue de Voltaire soit érigée dans la place Dauphine, étoit mis à exécution, je ne voudrois pas que l'artiste nous le présentât sous la forme d'un vieillard desséché & d'une nature abjecte, ainsi que se montre la statue de *Pigale*. Je ne voudrois pas même que, courbé sous la charge pesante des années, il parût assis & drapé en philosophe antique, ainsi que l'a rendu M. Houdon avec tant de finesse & de pureté. Non, il faudroit que simplement couvert de

la tunique des poètes antiques, faisi dans cet âge heureux où il enrichit notre scène, de Mérope, d'Alzire & de Mahomet, on le montrât debout, l'air inspiré, tout occupé de la perfection de sa Henriade, fixant ses yeux enflammés sur la statue de son héros immortel. Son attitude élancée concourroit avec sa taille svelte à exprimer le mouvement & la légèreté précieuse dont il anima toutes ses productions. Enfin nos neveux, & nous même trouverions la statue de Voltaire en rapport avec cette abondance, cette subtilité d'esprit & ce sel inimitable, qu'il a su répandre dans ses ouvrages.

On voit donc qu'il ne suffit pas de copier indifféremment la nature. On voit qu'il faut la choisir avec sentiment, & que c'est au génie seul à nous donner le *vrai*.

Qu'on n'aille pas cependant croire que pour être *vrai*, on doive, dans tous les cas, être élégant & recherché; un véritable artiste, c'est-à-dire celui qui n'est pas borné à l'exécution mécanique de son art, se transporte à toutes les scènes qu'il veut peindre: il est simple & pauvre dans la chaumière de Philémon & Baucis; il est voluptueux dans les bosquets où il nous découvre le groupe de Renaud & d'Armide; il répand de la grace à Paphos, & de la sublime & respectable beauté dans la grotte où Diane & ses nymphes se reposent d'une chasse fatigante. Enfin c'est en s'oubliant soi-même, c'est en faisant passer dans son âme le caractère propre de ses sujets que l'artiste peut nous montrer le *vrai*.

Une fois bien pénétré de ce besoin de peindre toujours à l'esprit, les vérités de détails viendront d'accord

se placer dans son ouvrage. Il ne peindra pas les malheurs de Marseille sous un ciel brillant & serein : l'air, le feuillage des arbres, les habitations elles-mêmes, tout dans son tableau, prendra la teinte de cette vapeur empestée qui répand sur toutes les figures la douleur, l'horreur & la mort. Mais par quelle route parvient-on à commander, pour ainsi dire, à son *art*, & à le faire plier à ses volontés ? cette route est simple & mal-heureusement peu fréquentée. Les systèmes d'école, la manie de suivre ses maîtres en esclave, nous écartent des moyens de trouver & de rendre le *vrai*.

Ces moyens se bornent, comme nous l'avons dit à l'article *instruction*, à n'acquérir de science qu'avec son propre esprit, qu'avec ses propres yeux, à bien étudier l'antique, les organes & les causes des mouvements des êtres animés, enfin la nature dans toutes ses circonstances.

C'est par des vues solides sur le *vrai* & sur les moyens d'y atteindre, qu'on sentira le vuide de cette question ridicule : doit-on, pour faire des progrès dans l'*art*, copier la nature telle qu'elle se présente, ou corriger ses imperfections en l'étudiant ? Nous répondrons en un mot, que pour la rendre dans ses ouvrages avec choix & variété, il faut apprendre à l'imiter avec toutes ses différences.

Il n'est qu'une manière d'être *vrai* pour les yeux, dans l'art du statuaire & dans celui du peintre ; c'est d'être *vrai* pour l'esprit ; & comme nous l'avons dit, & ce à quoi se résument toutes nos réflexions, on y parvient en n'offrant le savoir que sous l'em-

preinte du jugement, du goût & du génie. (*Article de M. ROBIN.*)

VUE (subst. fém.) On appelle *vue* le portrait d'un site qu'on a fait d'après la nature. On dit *dessiner des vues, peindre des vues, saisir une vue.*

Ce terme, comme on le voit, est de la dépendance du paysage, & j'ai déjà parlé du sujet de cet article dans celui qui a été consacré au paysage.

Le genre des *vues* s'étend à une infinité d'objets particuliers. Une marine, une chaumière, un terrain singulier, des roches, tout cela (lorsque l'étude en est faite sur la nature) s'appelle des *vues*. (*Article de M. WATELET.*)



le mette au-dessus du dégoût que lui occasionnent le mécanisme, la fatigue & la lenteur de ses opérations. Le génie ne s'acquiert point; il se développe, s'étend & se fortifie par l'exercice. Un sculpteur exerce le sien moins souvent qu'un Peintre : difficulté de plus, puisque, dans un ouvrage de *sculpture*, il doit y avoir du génie, comme dans un ouvrage de peinture.

4° Le sculpteur étant privé du charme séduisant de la couleur, quelle intelligence ne doit-il pas y avoir dans ses moyens pour attirer l'attention ! Pour la fixer, quelle précision, quelle vérité, quel choix d'expression ne doit-il pas mettre dans ses ouvrages !

L'ouvrage du sculpteur n'étant le plus souvent composé que d'une seule figure, dans laquelle il ne lui est pas possible de réunir les différentes causes qui produisent l'intérêt dans un tableau, on doit exiger de lui non seulement l'intérêt qui résulte du tout-ensemble, mais encore celui de chacune des parties de cet ensemble. La peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéresse par les différens groupes, les attributs, les ornemens, les expressions de plusieurs

idée de roideur ou de dureté; si on me plaçoit vis-à-vis du Laocoon ou de l'Apollon, & qu'on me demandât si mon ame n'est frappée d'aucune illusion, si ces objets sont de la *sculpture* ou n'en sont pas; j'aurois quelque honte d'avoir produit un tel jugement. C'est en effet celui d'une ame froide, qui copie Philostrate, ou deux ou trois modernes qui ne s'entendent pas mieux que lui en *sculpture*: car en copiant, on met nécessairement du bon & du mauvais dans un livre, & quand on a de l'esprit, ou fait tout passer chez des lecteurs inattentifs, ou ignorans, ou vains, ou légers. (*Note de l'Auteur.*)

personnages qui concourent au sujet; elle intéresse par les fonds, par le lieu de la scène, par l'effet général: en un mot, elle en impose par la totalité. Mais le sculpteur n'a le plus souvent qu'un mot à dire; il faut que ce mot soit énergique: C'est par-là qu'il fera mouvoir les ressorts de l'ame, à proportion qu'elle sera sensible, & que lui-même aura approché du but.

Ce n'est pas que de très-habiles sculpteurs n'aient emprunté les secours dont la peinture tire avantage par le coloris; Rome & Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques: mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la *sculpture* désagréable & même choquante. Le brillant de la dorure, la rencontre brusque des couleurs discordantes de différens marbres, éblouira l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant, & l'homme de goût sera révolté. Le plus sûr seroit de n'employer l'or, le bronze, & les différens marbres qu'à titre de décoration, & de ne pas ôter à la *sculpture*, proprement dite, son vrai caractère, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque. Ainsi, en demeurant dans les bornes qui lui sont prescrites, la *sculpture* ne perdra aucun de ses avantages; ce qui lui arriveroit certainement, si elle vouloit employer tous ceux de la peinture. Chacun de ces arts a ses moyens d'imitation; la couleur n'en est point un pour la *sculpture*.

Mais si ce moyen, qui appartient proprement à la peinture, est pour elle un avantage, combien de difficultés n'a-t-elle pas qui sont entièrement étrangères à la *sculpture*? cette facilité de produire l'illusion par

Le coloris, est elle-même une très-grande difficulté; la rareté de ce talent ne le prouve que trop. Autant d'objets que le peintre a de plus à représenter que le sculpteur, autant d'études particulières. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des paysages, des différens instans du jour, des effets variés de la lumière, & la loi de n'éclairer un tableau que par un seul soleil, exigent des connoissances & des travaux nécessaires au peintre, dont le sculpteur est entièrement dispensé (1). Quoiqu'il y ait des études & des travaux qui appartiennent exclusivement à chacun des deux arts, ce seroit ne les pas connoître que de nier leurs rapports. Ce seroit une erreur, si on donnoit quelque préférence à l'un aux dépens de l'autre, à cause de leurs difficultés particulières.

La peinture est encore agréable, même lorsqu'elle est dépourvue de l'enthousiasme & du génie qui la

(1) *Les corps & les rayons de la lumière agissent continuellement les uns sur les autres ; les corps sur les rayons de lumière, en les lançant, les réfléchissant & les réfractant ; & les rayons de lumière sur les corps, en les réchauffant, & en donnant à leurs parties un mouvement de vibration, &c.*

Voilà ce qu'observe le grand Newton sur les effets de la lumière ; & c'est précisément ce que de grands peintres venus avant lui, avoient observé & pratiqué. Ils n'ont dû cet objet important de l'art à aucun philosophe & la plupart de ceux, qui l'ont supérieurement exécuté, n'auroient pas su lire Newton. Mais comme lui, ils lisoient la nature : l'un l'écrivit, les autres la peignirent. Ainsi quand on vous dira que le philosophe tient le sceptre qui doit régir les arts, & que ce sceptre ne doit jamais sortir de ses mains, exceptez-en la peinture. (*Note de l'Auteur.*)

a

caractérisent; mais sans l'appui de ces deux bases, les productions de la *sculpture* sont insipides. Que le génie les inspire également, rien n'empêchera qu'elles ne soient dans la plus intime union, malgré les différences qu'il y a dans quelques-unes de leurs marches. Si ces arts ne sont pas semblables en tout, il y a toujours la ressemblance de famille (2).

Appuyons donc là-dessus, c'est l'intérêt des arts. Appuyons-y encore, pour éclairer ceux qui en jugent sans en connoître les principes, ce qui arrive souvent, même à des esprits du premier ordre. Pour ne rien dire de nos littérateurs modernes, souvenons-nous que Plutarque en a méconnu les rapports quand il

(2) *Facies non omnibus una,
Non diversa tamen, qualem decet esse sororum.*

OVID. Met. lib. II.

Je n'avois pas encore lu Vafari, quand j'écrivois ces Réflexions; & depuis, j'ai vu que, sur le parallèle des deux arts, mon opinion est entièrement la sienne: le lecteur peut en juger.

« Dico adunque, che la *scultura* e la *pittura*... non precedono » l'una all' altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro » che le portano addosso, fà passare l'uno artefice innanzi all' » altro; non per differenza o grado di nobiltà che veramente si » trovi infra di loro. E sebbene per la diversità della essenza » loro, hannø molte agevolezze: non sono elleno pero nè » tanto, ne di maniera, ch' elle non vengano giustamente » contrapessate insieme; e non si conosca la passione, o la capar- » bietà, piu tosto che il giudicio, di chi vuole che l' una avanzi » l' altra. La onde a ragione si può dire, che un' anima mede- » sima regia due corpi: ed io per questo conchiudo, che male » fanno coloro, che s'ingegnano di disunirle, o di separarle » l' una dall' altra ». *Proemio dell' opera. (Note de l' Auteur.)*

à écrit : « On peut transporter à la danse ce que
 » Simonide a dit de la peinture, & dire que la danse
 » est une poésie muette, & la poésie une danse par-
 » lante ; car assurément la peinture ne se sert point
 » du secours de la poésie, ni la poésie de celui de
 » la peinture ; elles n'empruntent absolument rien
 » l'une de l'autre, tandis que l'orchestique & la
 » poétique ont une entière affinité & une intimité
 » parfaite (3) ».

Si c'est là ce que Plutarque a voulu dire, on peut demander quelle sorte de peinture il voyoit, ou quelles étoient ses connoissances dans l'art. Aucun tableau ne lui faisoit-il appercevoir le *pictoribus atque poetis*, & l'*ut pictura poësis erit* ? il y a quelque apparence qu'il ne sentoit pas que l'art de créer une scene sur la toile avec des personnages qu'il faut aussi créer avant de les représenter, tient bien autant, pour le moins, à la poétique, que l'art de dire à des hommes déjà faits à cet exercice, *figurez de telle ou telle manière*. Il est visible que Plutarque a confondu l'attitude du modèle avec le génie, l'étude avec le talent du Peintre, qui a peu fait quand il a imaginé sa scene & placé ses modèles, s'il n'a le grand art de les bien rendre ; car aucun de ses personnages ne fait faire un pas ; il est lui même, & lui seul, le maître, le décorateur & tous les figurans de son ballet.

Quoi qu'il en soit, il semble que l'honneur de la peinture ancienne & la raison demandent qu'on s'en rapporte plutôt au poëte Simonide qu'au littérateur, au

(3) Plutarch. Sympos. L. IX, Quest. 15.

philosophe Plutarque. C'est au reste une discussion de sentiment sur laquelle je m'en rapporte à l'homme de goût, au connoisseur & à l'artiste. Ce n'est pas qu'au premier chapitre du traité, *comment il faut lire les poëtes*, Plutarque ne dise: *la poësie est un art d'imitation, & une science correspondante à la peinture, & qu'il n'enseigne au jeune homme qu'il veut instruire, cette règle du goût, qui est, dit-il, dans la bouche de tout le monde: la poësie est une peinture parlante, & peinture une poësie muette.* D'où nous voyons jusqu'à quel point les hommes d'un très-grand mérite, sont soumis à la contradiction & à l'erreur.

Si, par une erreur dont on voit heureusement peu d'exemples, un Sculpteur alloit prendre pour de l'enthousiasme & du génie, cette fougue déraisonnée qui emportoit *Borromini & Meyssonier*; qu'il soit persuadé que de pareils écarts, loin d'embellir les objets, les éloignent du vrai, & ne servent qu'à représenter les désordres de l'imagination. Quoique ces deux Artistes ne fussent pas Sculpteurs, ils peuvent être cités comme des exemples dangereux, parce que le même esprit qui conduit l'Architecte, conduit aussi le Peintre & le Sculpteur. L'Artiste, dont les moyens sont simples, est à découvert; il s'expose à être jugé d'autant plus aisément, qu'il n'emploie aucun *vain* prestige pour échapper à l'examen, & souvent masquer ainsi sa non-valeur. N'appellons donc point *beautés*, dans quelque ouvrage que ce soit, ce qui ne feroit qu'éblouir les yeux & tendroit à corrompre le goût. Ce goût, si vanté avec raison dans les productions de l'esprit humain, me paroît en général le résultat de ce qu'opere le bon sens sur nos idées: trop vives, il fait les réduire,

leur donner un frein : trop languissantes, il fait les animer. C'est à cet heureux tempérament, que la sculpture, ainsi que tous les arts inventés pour plaire, doit ses vraies beautés; les seules qui soient durables.

Comme la *sculpture* comporte la plus rigide exactitude, un dessin négligé y seroit moins supportable que dans la peinture. Ce n'est pas à dire que Raphaël & le Dominiquin n'ayent été de très-corrects & très-savans dessinateurs, & que tous les grands Peintres ne regardent cette partie comme essentielle à l'Art : mais à la rigueur, un tableau où elle ne domineroit pas, pourroit intéresser encore par d'autres beautés. La preuve en est dans quelques femmes peintes par *Rubens*, qui, malgré le caractère flamand & peu correct, séduiront toujours par le charme du coloris. Exécutez-les en *sculpture* sur le même caractère de dessin, le charme sera considérablement diminué, s'il n'est entièrement détruit. L'essai seroit bien pire sur quelques figures de *Rembrand*.

Pourquoi est-il encore moins permis au sculpteur qu'au peintre, de négliger quelques-unes des parties de son art? Cela tient peut-être à trois considérations: au tems que l'artiste donne à son ouvrage; nous ne pouvons supporter qu'un homme ait employé de longues années à faire une chose commune: au prix de la matière employée; quelle comparaison d'un morceau de toile à un bloc de marbre! à la durée de l'ouvrage; tout ce qui est autour du marbre s'anéantit, mais le marbre reste. Brisées même, ses pieces portent encore aux siècles à venir de quoi louer ou blâmer.

Après avoir indiqué l'objet & le système général de la *sculpture*, on doit la considérer encore comme

soumise à des loix particulières, qui doivent être connue de l'artiste, pour qu'il n'ose ni les enfreindre, ni les étendre au-delà de leurs limites.

Ce seroit trop étendre ces loix, si on disoit que la *sculpture* ne peut se livrer à l'effort dans ses compositions, par la contrainte où elle est de se soumettre aux dimensions d'un bloc de marbre. Il ne faut que voir le *Gladiateur* & l'*Atalante*; ces figures grecques prouvent assez que le marbre obéit, quand le sculpteur fait lui commander.

Mais cette liberté que le sculpteur a, pour ainsi dire, de faire croître le marbre, ne doit pas aller jusqu'à embarrasser les formes extérieures de ses figures par des détails excédans & contraires à l'action & au mouvement représentés. Il faut que l'ouvrage, se détachant sur un fond d'air, ou d'arbre, ou d'architecture, s'annonce sans équivoque du plus loin qu'il pourra se distinguer. Les lumières & les ombres, largement distribuées, concourront aussi à déterminer les principales formes & l'effet général. A quelque distance que s'aperçoivent l'*Apollon* & le *Gladiateur*, leur action n'est point douteuse.

Parmi les difficultés de la *sculpture*, il en est une fort connue, & qui mérite les plus grandes attentions de l'artiste; c'est l'impossibilité de revenir sur lui-même lorsque son marbre est dégrossi, & d'y faire quelque changement essentiel dans la composition ou dans quelqu'une de ses parties: raison bien forte pour l'obliger à résoudre son modèle, & à l'arrêter de manière qu'il puisse conduire sûrement les opérations du marbre. C'est pourquoi, dans de grands ouvrages, la plupart des sculpteurs font leurs modèles, ou les

ébauchent du moins, sur la place où doit être l'objet. Par là ils s'affurent invariablement des lumières, des ombres & du juste ensemble de l'ouvrage, qui étant composé au jour de l'atelier, pourroit y faire un bon effet, & sur la place un fort mauvais.

Mais cette difficulté va plus loin encore. Le modèle bien arrêté, je suppose au sculpteur un instant d'affoiblissement ou de délire. S'il travaille alors, je lui vois estropier quelque partie importante de sa figure, en croyant suivre & même perfectionner son modèle. Le lendemain, la tête en meilleur état, il connoît le désordre de la veille, sans y pouvoir remédier.

Heureux avantage de la peinture! Elle n'est point assujétie à cette loi rigoureuse. Le peintre change, corrige, refait à son gré sur la toile; au pis aller, il la réimprime, ou il en prend une autre: Le sculpteur peut-il ainsi disposer du marbre? S'il falloit qu'il recommençât son ouvrage, la perte du tems, les fatigues & les dépenses, pourroient-elles se comparer avec celles du Peintre?

De plus, si le Peintre a tracé des lignes justes, établi des ombres & des lumières à propos, un aspect ou un jour différent, ne lui ravira pas entièrement le fruit de son intelligence & de ses soins. Mais dans un ouvrage de *sculpture*, composé pour produire des lumières & des ombres harmonieuses, faites venir de la droite le jour qui venoit de la gauche, ou d'en bas celui qui venoit d'en haut; vous ne trouverez plus d'effet, ou il n'y en aura que de désagréables, si l'Artiste n'a pas su en ménager pour les différens jours. Souvent aussi, en voulant accorder toutes les vues de son ouvrage, le sculpteur risque de vraies

beautés, pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux si ses soins pénibles ne le refroidissent point, & ne l'empêchent pas de parvenir à la perfection dans cette partie !

Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de M^r. le Comte de Caylus.

» La peinture, dit-il, choisit celui des trois jours qui
 » peuvent éclairer une surface. La *sculpture* est à
 » l'abri du choix ; elle les a tous, & cette abon-
 » dance n'est pour elle qu'une multiplicité d'études
 » & d'embarras ; car elle est obligée de considérer &
 » de penser toutes les parties de sa figure, & de les
 » travailler en conséquence ; c'est elle-même, en
 » quelque façon, qui s'éclaire ; c'est sa composition
 » qui lui donne ses jours & qui distribue ses lumières.
 » A cet égard, le sculpteur est plus créateur que le
 » peintre, mais cette vanité n'est satisfaite qu'aux
 » dépens de beaucoup de réflexions & de fatigues (1).

Quand un sculpteur a surmonté ces difficultés, les artistes & les vrais connoisseurs lui en savent gré sans doute ; mais combien de personnes, même de celles à qui nos arts plaisent, qui, ne connoissant pas la difficulté, ne connoîtront pas le prix de l'avoir surmontée ?

Le nud est le principal objet de l'étude du sculpteur. Les fondemens de cette étude, sont la connoissance des os, de l'anatomie extérieure, & l'imitation assidue de toutes les parties & de tous les mouvemens du corps humain. L'école de Paris & celle de Rome exigent cet exercice, & facilitent aux élèves cette connoissance

(1) Extrait du Mercure de France du mois d'Avril 1759.

nécessaire. Mais comme le naturel peut avoir ses défauts ; que le jeune élève, à force de les voir & de les copier, doit naturellement les transmettre dans ses ouvrages, il lui faut un guide sûr pour lui faire connoître les justes proportions & les belles formes.

Les statues grecques sont le guide le plus sûr ; elles sont & seront toujours la règle de la précision, de la grace & de la noblesse, comme étant la plus parfaite représentation du corps humain. Si l'on s'en tient à un examen superficiel, ces statues ne paroîtront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter ; mais l'Artiste intelligent & attentif, découvrira dans quelques-unes les plus profondes connoissances du dessin, & toute l'énergie du naturel. Aussi les sculpteurs qui ont le plus étudié & avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus distingués. Je dis *avec choix*, & je crois cette remarque fondée.

Quelque belles que soient les statues antiques, elles sont des productions humaines, par conséquent susceptibles des foibleesses de l'humanité : il seroit donc dangereux pour l'artiste d'accorder indistinctement son admiration à tout ce qui s'appelle *antiquité*. Il arriveroit qu'après avoir admiré dans certaines antiques de prétendues merveilles qui n'y sont point, il feroit des efforts pour se les approprier, & ne seroit point admiré. Il faut qu'un discernement éclairé, judicieux & sans préjugés, lui fasse connoître les beautés & les défauts des anciens ; & que les ayant appréciés, il marche sur leurs traces avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand. C'est dans ce discernement judicieux que paroît la justesse de l'esprit, & les talens du sculpteur sont toujours en

proportion de cette justesse. Une connoissance médiocre de nos arts, suffit pour voir que les artistes grecs avoient aussi leurs instans de sommeil & de froideur. Le même goût régnoit, mais le savoir n'étoit pas le même chez tous les artistes : l'élève d'un sculpteur excellent pouvoit avoir la manière de son maître sans en avoir la tête.

De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les plus grands principes du nud, sont le *Gladiateur*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, l'*Hercule Farnèse*, le *Torse*, l'*Antinoüs*, le *Groupe de Castor & Pollux*, l'*Hermaphrodite*, la *Vénus de Médicis*. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands sculpteurs modernes. Dans *Michel-Ange* on voit une étude profonde du *Laocoon*, de l'*Hercule* & du *Torse*. Peut-on douter, en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le *Gladiateur*, l'*Apollon*, l'*Antinoüs*, *Castor & Pollux*, la *Vénus* & l'*Hermaphrodite*? Le *Puget* a étudié le *Laocoon* sans doute, & d'autres antiques; mais son principal maître fut le naturel, dont il voyoit continuellement les ressorts & les mouvemens dans les forçats à Marseille: tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai système des arts, peut former le goût ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajustemens inventés à contre-sens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le masque, voir & connoître la nature, & n'exprimer dans nos ouvrages que ce beau indépendant de quelque mode que ce soit? C'est aux grands artistes à qui toute la nature est ouverte à

donner les loix du goût (1). Ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des bizarreries de la mode.

Je ne dois pas oublier ici une observation importante au sujet des anciens ; elle est essentielle sur la manière dont leurs sculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient si peu affectés des détails , que souvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera si cette observation est hasardée : il sera pris dans les ouvrages du *Puget*.

Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau , de la mollesse des chairs & de la fluidité du sang , aussi supérieurement rendu que dans les productions de ce célèbre moderne ? Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans les veines du *Milon* de Versailles ? Et quel homme sensible ne seroit pas tenté de se méprendre en voyant les chairs de l'*Andromède* (2) ; tandis qu'on peut citer beaucoup de

(1) On voit bien que *grands artistes* ne signifie pas ici les peintres & les sculpteurs seulement , & qu'il s'entend des grands maîtres dans tous les arts. Le chantre sublime de la colère d'*Achille* , étoit un grand artiste. (*Note de l'Auteur.*)

(2) Ceux qui connoissent ce groupe , savent qu'il est composé de trois figures , *Andromède* , *Perfée* & un petit *Amour* qui l'aide à détacher la fille de *Cassiope*. J'ignore où *M. de Hagedorn* a vu que le héros est entouré d'*Amours* , & je croirai long-tems qu'il faut connoître autrement que par des livres & des ouï-dire , les productions des beaux arts, si l'on veut en parler à-peu-près juste. Voyez *Réflexions sur la Peinture* , tom. I , pag. 113. (*Note de l'Auteur.*)

belles figures antiques où ces vérités ne se trouvent pas ? Ce seroit donc une sorte d'ingratitude, si, reconnoissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un artiste François.

La honteuse manie de relever les défauts des plus beaux ouvrages, n'est point l'objet de cette observation. L'artiste qui ne sentiroit pas de combien les beautés l'emportent sur les négligences & les défauts dans les monumens précieux de l'antiquité, seroit ou égaré par ce désordre effréné, enfant du délire, ou arrêté par cette exactitude que la médiocrité calcule à l'insçu du génie.

Nous avons vu que c'est l'imitation des objets naturels, soumis aux principes des anciens, qui constitue les vraies beautés de la *sculpture*. Mais l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, l'art même de rendre les passages harmonieux de la peau, & d'exprimer les ressorts du corps humain ; ce savoir, dis-je, n'est que pour les yeux des artistes & pour ceux d'un bien petit nombre de connoisseurs. Mais comme la *sculpture* ne se fait pas seulement pour ceux qui l'exercent ou qui y ont acquis des lumières, il faut que le sculpteur, pour mériter tous les suffrages, joigne aux études qui lui sont nécessaires, un talent supérieur encore. Ce talent si essentiel & si rare, quoiqu'il paroisse à la portée de tous les artistes, c'est le *sentiment*. Il doit être inséparable de toutes leurs productions. C'est lui qui les vivifie ; si les autres études en sont la base, le sentiment seul en est l'ame. Les connoissances acquises ne sont que par-

ticulieres , mais le sentiment est à tous les hommes ; il est universel : à cet égard , tous les hommes sont juges de nos ouvrages.

Exprimer les formes des corps & n'y pas joindre le sentiment , c'est ne remplir son objet qu'à demi. Vouloir le répandre par-tout , sans égard pour la précision , c'est ne faire que des esquisses & ne produire que des rêves , dont l'impression se dissipe quand on ne voit plus l'ouvrage , & même en le regardant trop long-tems. Joindre ces deux parties , (mais quelle difficulté !) c'est le sublime de la *sculpture*.

B A S - R E L I E F S .

Comme le bas-relief est une partie très-intéressante de la *sculpture* , & que les anciens n'ont peut-être pas laissé dans les leurs assez d'exemples de tous les moyens d'en composer , je vais essayer quelques idées sur ce genre d'ouvrages.

Il faut principalement distinguer deux sortes de bas-reliefs ; c'est-à-dire , le bas-relief doux & le bas-relief saillant ; déterminer leurs usages , & prouver que l'un & l'autre doivent être également admis selon les circonstances.

Sur une table d'architecture , un panneau , une colonne , un vase , objets qui sont censés ne devoir point être percés , & qui n'admettent point de renforcement ; un bas-relief saillant à plusieurs plans , & dont les figures du premier seroient entièrement détachées du fond , feroit le plus mauvais effet , parce qu'il détruiroit l'accord de l'architecture ; parce que les plans reculés de ce bas-relief supposeroient & feroient sentir un renforce-

ment où il n'y en doit point avoir ; ils perceroient le bâtiment , au moins à l'œil. Il n'y faut donc qu'un bas-relief peu saillant , & de fort peu de plans : ouvrage difficile par l'intelligence & la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui résulte de l'architecture , à laquelle il doit être entièrement subordonné. On doit entendre, sans qu'il soit besoin de le dire, que le *sujet* & le *style* doivent aussi concourir à l'union avec l'architecture. Je ne parle ici que de l'effet résultant des saillies.

Mais il y a des places où le bas-relief saillant fera très-avantageusement employé , & où les plans & les saillies, loin de produire quelque désordre, ne feront qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces places sont ordinairement sur un autel, ou sur telle autre partie d'architecture que l'on supposera percée ou susceptible de renfoncement, & dont l'étendue fera suffisamment grande, puisque dans un grand espace, un bas-relief doux ne feroit aucun effet à quelque distance. Ces places & cette étendue sont l'ouverture d'un théâtre où le sculpteur suppose tel enfoncement qu'il lui plaît, pour donner à la scène qu'il représente, toute l'action, le jeu & l'intérêt que le sujet exige de son art, en le soumettant toujours aux loix de la raison, du bon goût & de la précision. C'est aussi l'ouvrage par où l'on peut reconnoître plus aisément les rapports de la *sculpture* avec la peinture, & faire voir que les principes que l'une & l'autre puisent dans la nature, sont absolument les mêmes. Loin donc toute pratique subalterne qui, n'osant franchir les bornes de la coutume, mettroit ici une barrière entre l'artiste & le génie. Ceux qui penseroient que ces fortes de bas-reliefs produiroient

Y

YEUX. Les yeux, dans les draperies, sont les points où se cassent les plis.

Les peintres maniérés les ont presque tous faits de la même sorte, soit qu'ils les aient pris d'après leurs maîtres, comme l'ont fait une infinité de peintres allemands, qui ont imité la manière d'Albert Durer; soit qu'ils aient adopté certaine sorte d'étoffe qui leur présentoit toujours les mêmes yeux, comme Frédéric Barocci, Tiepolo, & autres, qui semblent s'être toujours servis de camelots, pour faire leurs draperies; ou comme le Dominiquin, Mignard, &c, qui paroissent avoir adopté le drap, ou enfin comme Rigaud à qui le velours servoit ordinairement de modèle.

C'est dans les yeux des plis des étoffes que les artistes ont occasion d'exprimer la forme la plus sentie de leurs draperies, par la touche, & par l'effet des lumières & des ombres. C'est par les yeux que les étoffes se caractérisent; ils sont aigus dans le taffetas & le satin, plus ronds dans la serge ou le drap, plus fins dans les linges, & autres étoffes molles & très-légères. Ainsi il n'y a pas de manière unique qu'on puisse choisir exclusivement pour les yeux des draperies, parce que la nature en offre de très-variés.

Le genre de l'histoire, est, comme la sculpture, moins susceptible de ces différences, parce que les

anciens se servoient le plus constamment des mêmes étoffes : cependant elles devenoient différentes suivant leurs usages , le sexe , & le rang des personnages qui s'en revêtoient ; ainsi un artiste instruit & recherché peut toujours varier les yeux dans les plis de ses étoffes , & suivre en cela les exemples que lui fournissent les peintures & les sculptures antiques. (Article de M. ROBIN.)

F I N.

T A B L E A U

DES PRINCIPALES PARTIES

QUI CONSTITUENT

L'ART DE LA PEINTURE.

Il faut considérer dans l'Art de la Peinture,

SON ORIGINE,

NATURELLE.

L'origine naturelle de la Peinture a pour fondement un besoin & un penchant universel qui portent l'homme à exprimer ce qu'il sent, à désigner & à imiter. Ce besoin & ce penchant qui font partie de la nature de l'homme, lui rendent les Arts libéraux indispensables; & ces Arts, au nombre desquels est la Peinture, deviennent des langages intellectuels attachés sur-tout aux plus nobles des institutions qui s'établissent dans les Sociétés, je veux dire, les systèmes de Religion, d'Héroïsme & de Patriotisme

HISTORIQUE.

L'origine historique de la Peinture a pour base les monumens de l'antiquité; mais ces monumens offrent peu de faits certains & ne remontent qu'à certaines époques: on trouve dans les plus anciens qui ayent traité de l'histoire des Arts quelques circonstances & quelques détails qui intéressent la curiosité. Ils ne font aujourd'hui la plupart ni essentiellement nécessaires, ni infiniment utiles aux progrès des Artistes.

SON USAGE,

UTILE

Aux *Sciences* & institutions en général, par la représentation des objets dont elles s'occupent & des moyens qu'elles employent.

A l'*Histoire*, par la représentation des faits, par la conservation fidèle des objets, des monumens, des ressemblances & des usages en particulier.

A la *Morale*, par la représentation des actions louables, & enfin,

Aux *Institutions*, parce que la Peinture les rend sensibles en mettant sous les yeux les faits qui appartiennent à ces institutions & les allégories qui leur sont propres.

UTILE ET AGRÉABLE

Aux *Arts Libéraux*, par les rapports que la Peinture qui en fait partie a avec eux.

Aux *Arts Mécaniques*, en facilitant l'intelligence, l'exécution & l'imitation de tout ce qu'invente l'industrie humaine; car l'Art de la Peinture est à cet égard une langue universelle.

AGRÉABLE,

Comme objet de délassement & de plaisir; soit par la satisfaction particulière que font éprouver les productions de la Peinture dans les imitations qu'elle produit.

Soit à titre de monumens & d'ouvrages Patriotiques.

Soit encore à titre de propriété & de jouissance personnelle.

SA PERFECTIBILITÉ,

PAR LA THÉORIE,

Au moyen de l'enchaînement des principes nécessaires à l'Art.

Par les secours qu'elle tire des parties de différentes sciences, telles que l'*Anatomie* qui démontre au Peintre l'*Ostéologie* & la *Myologie*.

Par les *Mathématiques* qui seules peuvent donner les loix précises de la *Perspective* & de la *Pondération*.

Par l'*Histoire* & la *Fable* où se trouvent consignées les faits intéressans & le *Costume* des temps & des peuples, ainsi que les allégories.

Au moyen des observations sur les formes des corps.

Leurs couleurs.

Les effets de la lumière.

Les effets des passions.

Les mouvemens apparans des corps animés.

Les accidens de toute espèce auxquels la nature visible est sujette.

PAR LA PRATIQUE,

Qui comprend:

L'exercice habituel de l'Art, d'où résulte la liberté & la facilité d'opérer.

Le Choix des meilleurs moyens & de tous les secours que peut employer l'Art.

Le Perfectionnement des ustensiles & des matières, de la préparation de ces matières & la parfaite connoissance de l'emploi qu'on peut & qu'on doit faire de toutes ces choses.





Special 81-B

N 281

33

W31

v.5

C.2

THE GETTY CENTER
LIBRARY



