



A. MONSIEUR. NERVE







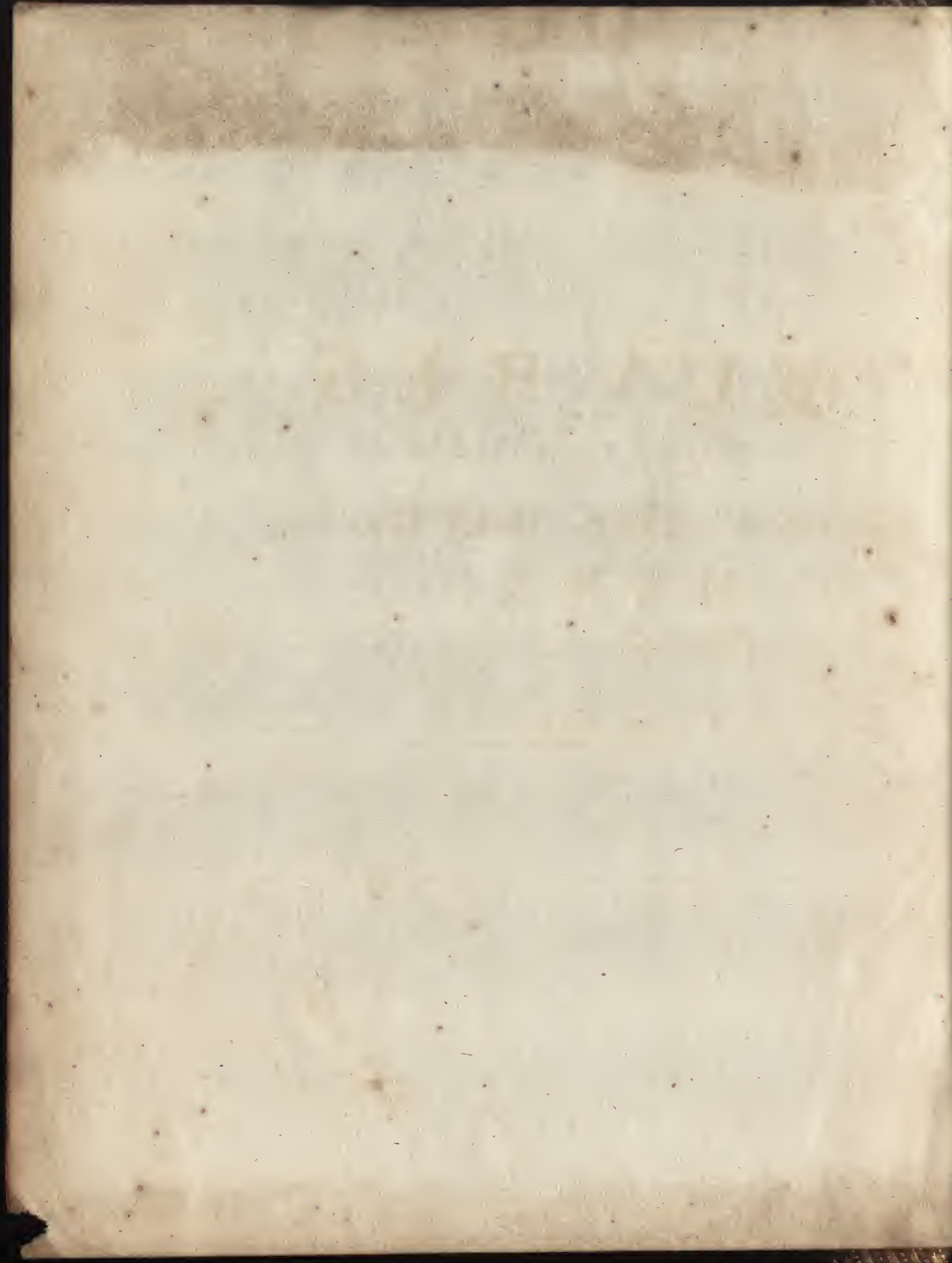


L. D. Co.



2nd  
row







ŒUVRES

COMPLÈTES

D'ANTOINE-RAPHAËL  
MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

---

TOME PREMIER.

---



REVUE

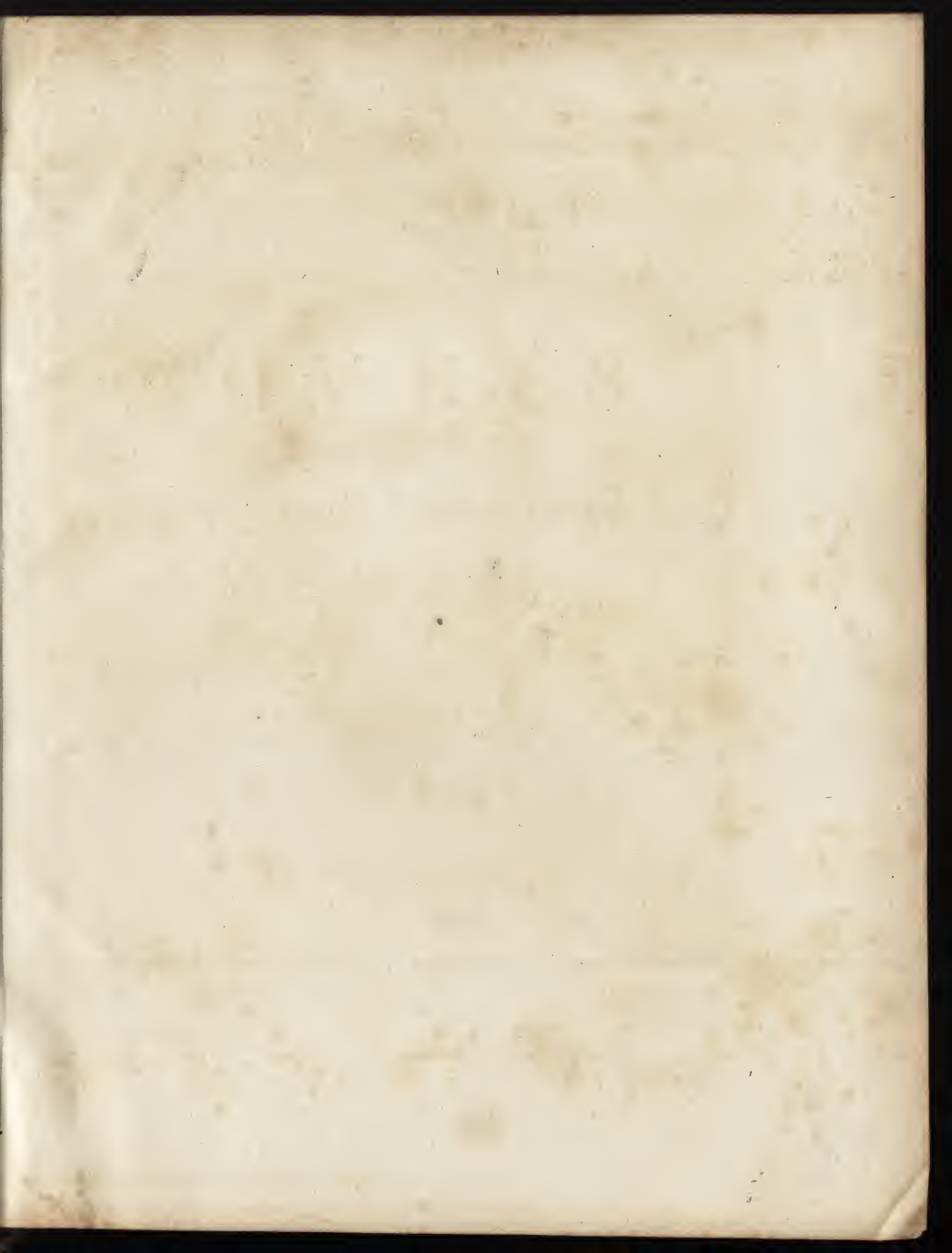
COMPTES

RENDUS

ANNUELS

DE LA SOCIÉTÉ

DES ANCIENS









ŒUVRES  
COMPLÈTES  
D'ANTOINE - RAPHAËL  
MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

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

---

*Urit enim fulgore suo, qui pręgravat artes  
Infra se positas : extinctus amabitur idem.*

HORAT.

---

TOME PREMIER.



A PARIS,

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

---

M. D C C. LXXXVII.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.



1870

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...



A MONSEIGNEUR,

*Monseigneur le Baron DE BRETEUIL, Ministre  
& Secrétaire d'Etat, Chevalier des Ordres  
du Roi, Maréchal de ses Camps & Armées,  
&c., &c.*

MONSEIGNEUR,

*VOTRE goût pour les Beaux - Arts, dont  
vous êtes le Protecteur éclairé, & la reconnois-  
sance que je dois aux bontés dont vous avez daigné  
me combler; voilà les titres sur lesquels j'ose  
m'appuyer pour vous supplier, Monseigneur, de  
recevoir, comme un hommage de mon respect, cette  
Traduction des écrits d'un artiste que vous avez  
assez connu personnellement pour l'estimer beau-  
coup, & dont vous avez admiré les chefs-d'œuvre  
de peinture en Italie.*



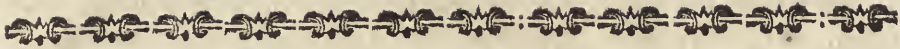
*Le plus doux fruit de mon travail sera , Monseigneur , de savoir que vous l'approuvez , & que vous jugez que j'ai rendu , d'une manière digne de M. Mengs , les pensées sublimes , quoique souvent abstraites ; de ce peintre philosophe , qui a jeté un jour si lumineux sur la partie idéale & théorique de son art.*

*Je suis avec un profond respect ,*

MONSEIGNEUR ,

Votre très-humble & très-  
obéissant serviteur ,

JANSEN.



P R É F A C E  
DU TRADUCTEUR.

---

---

C E n'est qu'aux artistes , dit Pline le jeune , qu'il appartient de juger les artistes \*. Si cet axiome est vrai , comme on ne peut en douter , qui alors étoit plus en droit de parler de la peinture & de ceux qui ont illustré cet art dans ses plus beaux tems , que M. Mengs , qui a constamment joint l'exemple aux préceptes ?

Doué d'un génie vaste , d'une ame sensible & d'un esprit aussi délicat que philosophique , M. Mengs a réfléchi toute sa vie sur son art , ainsi qu'on peut s'en convaincre par ses écrits. Mais c'est principalement sur les parties les plus grandes , les plus difficiles , sur celles que les artistes , en général , paroissent négliger le plus , qu'il a fixé toute son attention. Le *bon Goût* , qu'on peut regarder comme le sommaire des idées que l'esprit s'est formées des plus belles parties de la nature , en ne s'écartant point de la ligne qui sépare le moins du trop ; & la *Beauté idéale* , qui n'est que le résultat de ces conceptions ,

---

\* De Pictore , Sculptore & Fictore , nisi artifex judicare non potest. *Plin. Lib. I , epist. 1.*



épurées par une comparaison raisonnée de ces mêmes parties , pour en former , par le *Choix* , un tout doué de la plus grande *Perfection* possible : voilà les objets sur lesquels M. Mengs n'a cessé de méditer. Aussi tout son système se réduit-il à prouver , que pour atteindre le beau idéal , ce ne sont pas simplement les objets qu'on doit copier , mais l'idée des objets qu'il faut exprimer ; que tout ce qui rappelle trop les idées individuelles resserre l'imagination , & sert plutôt à produire un portrait qu'un tableau ; enfin , que c'est l'idée abstraite des objets en général que l'artiste doit consulter , & non l'image de tel ou tel objet en particulier \*.

Ce seroit sans doute une présomption de notre part , que de vouloir faire l'examen particulier de chacun des objets que M. Mengs a traités ; d'autant plus que les notes & les réflexions dont M. le Chevalier d'Azara a enrichi son édition Italienne , ne laissent rien à desirer à cet égard \*\*. Nous remarquerons seulement ici que la

\* Voyez le résumé que M. Mengs donne lui-même de ce système à la page 38 du second volume de notre traduction.

\*\* Toutes les notes répandues dans ces deux volumes , (à l'exception de celles où il est dit qu'elles sont du Traducteur) appartiennent à M. le Chevalier d'Azara , ministre de la cour d'Espagne , près le Saint Siège , éditeur des *Œuvres* de M. Mengs , à qui il a été attaché de l'amitié la plus tendre jusqu'au dernier moment de sa vie. Les additions qui se trouvent à la fin du second volume sont aussi de M. d'Azara , & sont prises d'une seconde édition des *Œuvres* de notre auteur , en 2 vol. *in-8°* , publiée , en 1783 , à Bassano , dans les états de Venise ; mais qui nous est parvenue trop tard pour

manière concise , & quelquefois abstraite , avec laquelle M. Mengs a exprimé ses idées , ne nous permet pas d'espérer que nous les ayons toujours rendues , dans notre traduction , avec toute la clarté que nous aurions désiré. Mais il faut se rappeler que M. Mengs n'a écrit sur l'art que pour satisfaire aux questions de ses amis , ou pour donner des instructions à ses élèves. Les *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture* , & la *Lettre à Don Antonio Ponz* , sont les deux seuls morceaux qu'il avoit destinés au public. La *Dissertation sur ce qu'on nomme dans les arts : Un certain je ne sais quoi que l'on ne comprend pas* , & les *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles* , que M. Doray de Longrais a publiées , en 1783 , comme des ouvrages de M. Mengs , appartiennent entièrement à M. Guibal \* ; ainsi que l'*Eloge historique de M. Mengs* , & le *Catalogue de ses Tableaux* , qu'on trouve dans le même volume.

---

que nous ayons pu intercaler ces notes dans les endroits où elles devroient se trouver.

\* M. Nicolas Guibal , ancien pensionnaire du roi , premier peintre & directeur de la galerie du duc de Wurtemberg , a été l'élève de M. Mengs. Nous avons de lui un *Eloge du Poussin* , qui , en 1783 , a remporté le prix de l'académie royale des sciences , belles-lettres & arts de Rouen. Il avoit aussi entrepris une traduction Allemande des *Ouvres* de M. Mengs , qu'il n'a pas eu le tems de finir. Cet artiste , homme de beaucoup d'esprit , est mort , il n'y a pas long-tems , à Stutgard.



---

---

Pour ne laisser rien à desirer aux artistes & aux amateurs de la peinture , nous avons cru devoir leur donner aussi une traduction du *Grand Livre des Peintres* , du célèbre *Laireffe* , qu'on imprime actuellement , & que nous publierons dans peu , en deux volumes *in-4<sup>o</sup>* , avec un grand nombre de gravures. L'excellence des leçons-pratiques de cet artiste , dont les idées étoient aussi élevées que belles , ne serviront qu'à consolider les principes de M. Mengs , avec lesquels elles paroissent avoir une parfaite analogie ; de sorte que ces deux ouvrages , faits par de grands artistes , contiennent la théorie & la pratique de la peinture , & semblent destinés à se prêter une lumière réciproque. Nous n'avons cependant pas voulu attendre la fin de l'impression du *Traité de Laireffe* , pour mettre au jour les *Œuvres* de M. Mengs , afin de satisfaire plutôt au desir des amateurs , & de faciliter l'acquisition de ces deux ouvrages , en les publiant successivement.



MEMOIRES

*SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES*

DE M. MENGES,

*PAR M. le Chevalier D'AZARA.*



25570221

1917

1917

1917



# MÉMOIRES

*SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES*

*DE M. MENGES,*

*PAR M. le Chevalier d'AZARA.*

**L**A plupart des hommes se contentent de jouir des plaisirs & des biens de la vie , sans réfléchir sur leur source , & moins encore à la reconnoissance qu'ils doivent à ceux qui , par leur génie , ont contribué à leur bonheur. Cette ingratitude provient , en général , de l'ignorance & de la paresse naturelles à l'homme , qui aime à satisfaire ses sens , sans se fatiguer l'esprit. Il y a cependant des époques où quelques individus montrent plus d'énergie que dans d'autres tems , & osent secouer le joug du vice pour faire triompher la vertu. Notre siècle fera remarquable sans doute , pour la postérité , par sa remuante

*Tome I.*

A



inquiétude. Les arts , les sciences , la politique , le destin des nations & des particuliers , la vie domestique même , tout nous offre le tableau d'un mouvement & d'une agitation continuelles. Cette activité , jointe à la satiété & au desir de varier sans cesse les plaisirs , suites ordinaires de l'opulence , a dû nécessairement donner un grand essor aux connoissances utiles & agréables en tout genre. Nos lumières , en s'étendant ainsi en superficie , ont , en même temps , beaucoup perdu de leur force & de leur mérite. L'amour de la gloire & de la patrie , ainsi que le goût des beaux-arts , que quelques peuples de l'antiquité ont porté jusqu'à l'enthousiasme , ne paroissent à nos yeux que chimère & folie ; & contents d'embrasser à-la-fois une infinité de choses , nous n'en approfondissons aucune , & nous demeurons froids & superficiels dans tout ce que nous faisons.

Cependant , malgré ce relâchement général , la nature produit encore , de tems en tems , des hommes d'une grande sensibilité , d'une ame ardente & vigoureuse , & d'un esprit bien organisé , qui , en surmontant cette corruption universelle , cherchent , à force d'études & de peines , à illustrer l'art qu'ils professent , & à lui donner son ancienne splendeur ; tandis que leurs contemporains les payent d'ingratitude , & que le petit nombre d'amateurs , qui sont à même de voir leurs chefs-d'œuvre , se contentent d'une froide & stérile admiration.

ANTOINE-RAPHAEL MENGES parut pour rétablir l'art de la peinture ; & si l'on pouvoit admettre la métempysycose des ames , on pourroit croire que quelque génie

de la florissante Grèce avoit passé en lui , tant cet artiste étoit admirable par la profondeur de ses idées , par la sublimité de ses conceptions , ainsi que par la simplicité & la candeur de ses mœurs. Victime de son grand amour pour l'art , & d'une trop constante application , il a été enlevé , dans la vigueur de l'âge , des bras de ses amis , regretté de toutes les ames honnêtes & de tous les vrais connoisseurs de l'art ; mais emportant avec lui au tombeau l'envie de ceux que son mérite offenoit.

L'amitié tendre & pure qui me lioit à lui , exigeroit sans doute que je jetasse quelques fleurs sur sa tombe , en l'arrosant de mes larmes , suivant la coutume de ce siècle , où l'on se contente de cette stérile démonstration ; mais l'ombre de mon ami m'avertit de ne point m'arrêter à ce vain tribut , & de satisfaire plutôt à ses vœux en rendant sa mémoire utile par la publication de ses écrits. Je laisserai donc à d'autres le plaisir de faire briller leur esprit par le récit des particularités de la vie privée de M. Mengs : mon but principal est de faire connoître l'artiste & ses ouvrages.

Les parens de M. Mengs étoient de la Luface. Son aïeul fut établi à Hambourg , & ensuite à Coppenhague , où son père naquit en 1690. Comme il étoit le vingt-deuxième de ses frères \* , on fut embarrassé sur le nom

---

\* Suivant M. Bianconi , chargé des affaires de Saxe à Rome , qui a donné un éloge historique de M. Mengs dans l'*Antologia Romana* , que M. le Chanoine Perutta , de Milan , a publié ensuite séparément , Ismaël Mengs n'a pas eu vingt - un frères , comme le dit M. d'Azara , mais vingt-trois sœurs , qui toutes moururent de



qu'on lui donneroit ; de sorte qu'on ouvrit la bible pour prendre le premier qui s'y présenteroit : ce fut celui d'Ismaël. Il eut pour parrain un peintre médiocre , ce qui néanmoins engagea ses parens à le destiner à l'art de la peinture. De cette mauvaise école , Ismaël passa chez M. Cofre , François , le meilleur peintre qu'il y eut alors à la cour de Coppenhague ; ce qui joint à quelques tableaux de Van Dyk , qu'un de ses amis lui prêta pour copier , suffit pour lui donner un bon coloris , qu'il conserva toute sa vie. M. Cofre avoit une nièce dont le jeune Ismaël devint amoureux. Cette demoiselle ne pouvant supporter l'odeur de l'huile , il s'adonna à la peinture en miniature , dans laquelle il excella bientôt , & il obtint ensuite la main de sa maîtresse. Une contagion maligne lui ayant fait quitter sa patrie , il se rendit dans plusieurs cours d'Allemagne , où il apprit l'art difficile de peindre en émail , dans lequel il devint très-célèbre.

C'est du mariage dont nous venons de parler que naquit notre Mengs , dans la ville d'Aufzig , en Bohême , le 12 Mars 1728. Il reçut au baptême les noms d'Antoine & de Raphaël , en mémoire des deux grands peintres , Raphaël d'Urbain & Antoine Allegri , dit le Corregé , que son père admiroit avec un enthousiasme singulier. Ainsi consacré dès le berceau à la peinture , on ne lui donna pour joujoux , pendant son enfance , que des choses relatives à cet art , tels que des crayons , du pa-

---

la peste dont la ville de Coppenhague fut affligée au commencement de ce siècle. *Note du Traducteur.*

pier , &c. ; & il fut mis à l'étude du dessin avant l'âge de six ans.

Les premiers soins de son père se bornèrent à lui faire tracer les lignes droites les plus simples , telles que la verticale , l'horizontale , l'oblique , jusqu'à ce que l'enfant fût parvenu à les tirer droites , d'une main ferme & hardie. C'est en suivant cette méthode qu'il le fit ensuite passer aux figures géométriques les plus simples , mais toujours sans règle & sans compas , jusqu'à ce qu'il eût acquis la justesse de l'œil ; après quoi il lui enseigna à dessiner les contours du corps humain , en l'obligeant à les réduire , le plus qu'il étoit possible , à des figures géométriques , pour ensuite les agencer ensemble avec jugement , afin qu'il apprît , de cette manière , à leur donner toute la grace possible. Vint après cela la hachure. J'ai tiré tout ce que je viens de dire de Mémoires écrits de la main du père de M. Mengs , où il est dit aussi qu'il eut beaucoup de peine à contenir la vivacité de son fils , qui ne se soumit que difficilement à la franchise & à la grande pureté avec lesquelles on l'obligea à dessiner à l'encre de la Chine ; ce qui lui ôtoit les moyens de retoucher son ouvrage.

Il passa deux ans à s'exercer ainsi la main ; après quoi il commença à peindre à l'huile. Son père , qui s'aperçut du grand talent que promettoit le jeune Mengs , chercha sur-tout à lui inculquer de bons principes , & lui fit , pour cet effet , reprendre le dessin avec plus de soin & d'attention que jamais. Il lui enseigna en même tems la chymie , dans laquelle il étoit fort versé , ainsi qu'à peindre en émail. Ces études n'interrompirent cependant



point celle du dessin , & il ne se passoit point de jour qu'il ne traçât le contour de deux figures au moins , soit de Raphaël ou de Carache ; enfin , pour ne point perdre un seul instant de la journée , il l'appliqua à la perspective & aux principales parties de l'anatomie ; mais comme il ne trouva point à Dresde , où il étoit alors , l'occasion d'étudier cette dernière science sur le corps humain , il fut obligé d'avoir recours aux livres & aux squelettes.

Après quoi il commença à dessiner les figures antiques par parties , de la même grandeur que les originaux , comme son père les avoit apportées de Rome ; & le soir il copioit , à la lumière , ces mêmes figures d'après de petits modèles. De cette manière , il mettoit en pratique ce qu'il avoit appris de la perspective & de l'anatomie , en remarquant les raccourcis & les diminutions des membres , ainsi que les différentes formes des muscles en action. Il s'instruisit aussi des effets de la lumière , de sa dégradation , des ombres & des reflets ; parties de la peinture dont on se pénètre infiniment mieux par le moyen d'une lumière artificielle , que par celle du soleil. En suivant cette méthode , & en répétant ces mêmes opérations pendant le jour ; il parvint à bien connoître la force du clair-obscur. Ces études conduisirent le jeune Mengs à l'âge de douze ans.

Son père , qui s'aperçut alors que son élève commençoit à étudier avec réflexion , & qu'il étoit tems de le former dans la partie de l'art dont il est impossible de se pénétrer hors de l'Italie , savoir , le bon goût , résolut de le conduire à Rome ; ce qu'il exécuta en effet en

1741. Le jeune Mengs fut ravi d'admiration à la vue des chefs-d'œuvre qu'on trouve dans cette capitale. Il voulut d'abord tout imiter ; mais il en fut empêché par son père , qui lui fit étudier les plus parfaits modèles de l'art , tels que le Laocoon , le Torse du Belvedere , les ouvrages de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Après lui avoir fait dessiner toutes ces choses sous leurs différens aspects , il l'introduisit dans les loges de Raphaël , dont il lui fit copier les plus belles têtes & quelques figures drapées , pour lui faire prendre le goût du jet des draperies & de leurs plis , dans lequel Raphaël étoit un si grand maître.

Le père de M. Mengs , qui étoit peintre d'Auguste III , roi de Pologne , desirant de faire connoître à cette cour le talent de son fils , lui fit copier en miniature deux tableaux de Raphaël , qui étoient au noviciat & à la maison professe des Jésuites ; & comme il vouloit en même tems envoyer à sa majesté Polonoise un tableau en émail , assez grand pour cette espèce de peinture , il ordonna à son fils d'en faire un dessin de son invention , qu'il ébaucha ensuite lui-même , & qu'il donna à finir au jeune Mengs. Il en résulta l'ouvrage le plus parfait qu'on connoisse en ce genre ; car Ismaël étoit le meilleur peintre en émail qui ait existé jusqu'à présent , & ses ouvrages sont d'un prix inestimable , tant pour la beauté du coloris , que pour la manière dont ils sont exécutés. Le seul défaut qu'on puisse lui reprocher , & qu'il connoissoit lui-même , c'est d'avoir péché par le dessin ; voilà sans doute aussi la raison pourquoi il stimula tant son fils à bien s'appliquer à cette partie.



Jusqu'ici nous avons suivi Ismaël dans l'éducation qu'il a donnée à son fils , & qui a si puissamment contribué à son progrès dans l'art , ainsi qu'à sa conduite dans la vie. Nous allons maintenant donner une idée de son caractère. Jamais il n'y eut d'homme plus dur pour ses enfans , de qui il exigeoit le travail le plus laborieux & le plus suivi , sans leur accorder un seul instant de relâche ou de récréation. Ils étoient déjà fort grands , sans qu'ils eussent parlé ou communiqué avec qui que ce fût , si ce n'est avec les domestiques de la maison ; de sorte que les personnes qui fréquentoient journellement M. Mengs , ignoroient qu'il eût des enfans. Cependant son goût pour la musique amollit un peu la dureté de son caractère , & l'engagea à admettre chez lui un ami , M. Annibale , qui fit connoître le mérite du jeune Mengs au roi de Pologne , comme nous le verrons dans la suite. Quand il sortoit de chez lui , il renfermoit ses enfans dans une chambre , & à son retour il examinoit rigoureusement s'ils avoient rempli la tâche qu'il leur avoit imposée. Ses corrections annoncoient plutôt un maître sévère qu'un père attentif ; en un mot , Ismaël étoit le tyran de sa famille. A Rome , il tint la même conduite. Le matin , il conduisoit son fils au Vatican , & lui indiquoit ce qu'il devoit faire dans la journée ; après quoi il le quittoit , en ne lui laissant , pour toute nourriture , que du pain & une bouteille d'eau. Le soir , il alloit le chercher pour le ramener chez lui , où il se faisoit rendre compte de ses travaux : on peut croire que cet examen se faisoit d'une manière assez rigide.

Cette méthode d'étudier rendit le jeune Mengs si réfléchi

&

& si attentif, qu'il pouvoit faire l'histoire de toutes les pensées de Raphaël; & j'ai quelquefois joui du plaisir de lui entendre expliquer, devant les peintures des loges du Vatican, les raisons & les causes qui doivent avoir déterminé Raphaël dans leur exécution. Il démonstroît, par la manière dont une partie de ces tableaux est peinte, que c'étoit par ceux-là que Raphaël avoit commencé ses travaux, parce qu'ils sont dans sa première manière. Dans les tableaux suivans, exécutés dans un autre style, il nous indiquoit les réflexions que ce grand maître avoit dû faire pour se résoudre à ce changement. Il nous en faisoit remarquer jusqu'aux corrections & aux repentirs, dont il tiroit des conclusions si évidentes, qu'après avoir vu ces chefs-d'œuvre de Raphaël, on avoit l'histoire complete de toutes les idées qui avoient passé par la tête de cet admirable artiste, en les composant. M. Mengs employoit, dans cette explication, des observations si justes & des preuves si péremptoires, exposées avec un raisonnement si clair & si conséquent, qu'on étoit obligé de s'y rendre comme à une démonstration de géométrie.

Après un séjour de trois ans à Rome, M. Mengs retourna à Dresde, où il s'appliqua à peindre au pastel: il y fit son propre portrait de deux manières différentes, & celui de M. Annibale, qui le présenta au roi. Sa majesté ne pouvant croire qu'un si jeune artiste put exécuter d'aussi belles choses, ordonna à M. Mengs de faire, en présence d'une élève de la célèbre Rosalba Cariera, le portrait du mari de cette dame; ce qu'il exécuta avec un si grand succès, que le roi en demeura étonné, & voulut sur-le-champ avoir son propre portrait de la main



de M. Mengs. Il fut encore si heureux dans la ressemblance avec laquelle il rendit l'air de bonté & de noblesse qui caractérisoient sa majesté Polonoise, que ce monarque lui accorda dès ce moment sa protection & ses bontés, qu'il lui a conservées jusqu'à la fin de sa vie.

Cette même année 1745, la guerre étant survenue, le roi se retira en Pologne; mais de retour à Dresde, après que la paix eut été faite, il voulut avoir les portraits de toute la famille de M. Mengs, & demanda que le jeune Antoine fit celui de son père, & que sa sœur aînée, laquelle peignoit aussi fort bien, exécutât celui de son frère. Tous ces portraits sont dans le cabinet des pastels du roi. C'est à cette époque que le jeune Mengs fut nommé peintre de sa majesté, avec six cents d'appointement, & un logement, sans autre obligation que celle de peindre de préférence les ouvrages que le roi lui demanderoit, & dont on devoit lui payer le prix qu'il y mettroit lui-même.

Il n'accepta cependant ces propositions qu'à condition qu'il lui seroit permis de retourner à Rome; demande qui parut beaucoup révolter M. le comte de Bruhl, ministre tout-puissant auprès du roi; mais sa majesté, loin d'en montrer du mécontentement, lui accorda cette permission avec toute la bonté possible.

De retour à Rome avec son père & deux de ses sœurs, M. Mengs prit un logement près du Vatican, afin d'être plus à portée d'y aller étudier les antiques, consacrant le reste de son tems à fréquenter les académies, & à prendre des leçons d'anatomie à l'hôpital du Saint-Esprit. Il fit aussi, dans ce même tems, quelques tableaux en

miniature pour plaire à son père. Quatre ans furent consacrés à cette étude , après quoi il s'adonna à la composition. Un tableau de Sainte-Famille reçut de grands éloges, & attira chez lui les principaux connoisseurs de Rome, où l'on chercha dès-lors à le fixer, en lui promettant d'en obtenir la permission du roi de Pologne. Cette offre ne put manquer de faire plaisir à M. Mengs , par l'idée qu'elle lui présentoit de pouvoir continuer ses études , en voyant tous les jours les merveilles de l'art que renferme Rome ; mais son père crut qu'il étoit plus avantageux de retourner en Saxe , ce qu'ils effectuèrent peu de tems après. Avant de partir , le jeune Mengs épousa une demoiselle aussi belle qu'honnête , appelée Marguerite Guazzi , dont il avoit fait la connoissance en cherchant un modèle pour la tête de la Vierge du tableau de Sainte-Famille dont nous venons de parler.

La famille de M. Mengs étant ainsi augmentée , elle partit de Rome à la fin de 1749 , & arriva à Dresde vers Noël. La rigueur du climat & plusieurs chagrins domestiques jetèrent notre artiste dans une grande mélancolie. Son père , par un dernier acte de despotisme , se rendit maître de tout ce que gagnoit son fils , aussi long-tems que celui-ci resta dans sa maison , & le mit ensuite à la porte , sans meubles & sans argent. Quelques amis , & entr'autres l'obligeant M. Annibale , lui prêtèrent des secours. Le roi & le prince Electoral son fils , tâchèrent de consoler M. Mengs , en lui faisant donner un logement commode & une voiture. M. Mengs demanda alors le titre de premier peintre de la cour , que sa majesté lui accorda gracieusement , à la place de M. Silvestre , qui ,



dans ce tems-là , se retira à Paris , avec une augmentation de pension , sans qu'on lui imposât aucune obligation. Depuis cette époque , le roi & la famille royale ne cessèrent de combler M. Mengs de bienfaits & d'honneurs : aussi puis-je attester , comme une preuve de la bonté de son caractère , qu'il ne s'offroit point d'occasion ( & il s'en présenta plusieurs ) de parler de la cour de Saxe , sans qu'il parût pénétré de la plus vive reconnaissance.

Le roi Auguste III , ayant fait ajouter à son palais de Dresde une belle église , qui fut consacrée en 1751 , sa majesté voulut que M. Mengs se chargeât de peindre le tableau du grand autel , & ceux des deux autels collatéraux.

Il peignit les deux derniers à Dresde , mais demanda pour faire l'autre , la permission d'aller à Rome , afin d'y rétablir en même tems sa santé , laquelle avoit beaucoup souffert en Saxe ; en donnant à entendre qu'il pourroit porter son ouvrage à un plus haut degré de perfection dans la capitale des beaux-arts. Le roi qui n'ignoroit pas l'influence du climat sur les talens & les avantages que l'Italie offre pour leurs productions , se rendit avec bonté au desir de M. Mengs.

Ce fut au printems de l'année 1752 que M. Mengs revint à Rome avec sa femme & une fille née en Saxe , laquelle est mariée avec Don Emanuel Carmona , célèbre graveur à Madrid. Le séjour de Rome rétablit promptement la santé de M. Mengs ; & la satisfaction de se revoir au centre des arts , lui donna une nouvelle énergie & un amour inexprimable pour le travail. Le

premier ouvrage dont il s'occupa, fut une copie du grand tableau de Raphaël, appelé l'Ecole d'Athènes, qui lui avoit été demandée par milord Northumberland. Il n'accepta cette réquisition que parce qu'elle lui fournissoit l'occasion d'étudier de nouveau cet artiste extraordinaire; & en effet, il a avoué plusieurs fois depuis, que jusqu'alors il n'avoit connu qu'imparfaitement tout le talent de Raphaël.

Après avoir achevé cette copie, il mit la main au grand tableau de Dresde avec un zèle & une ardeur sans exemple; mais lorsque cet ouvrage se trouvoit à-peu-près achevé, la guerre se déclara entre l'Impératrice Reine & le roi de Prusse; ce qui occasionna une invasion en Saxe, & la fuite du roi hors de ses états; de sorte que les appointemens de M. Mengs furent suspendus. Notre artiste se trouva réduit, par ces malheurs, au besoin le plus urgent, & fut obligé, pour soutenir sa famille qui augmentoit chaque année, d'accepter les ouvrages que différens particuliers lui demandoient. Il vit alors qu'il étoit nécessaire de se produire avantageusement par quelque grand ouvrage public, & profita pour cela de la proposition que lui firent les Pères Augustins, de peindre un plafond à fresque pour leur église de Saint-Eusèbe; ce qu'il accepta, malgré la modicité du prix de deux cents écus qu'on lui en offrit, par le desir qu'il avoit de se faire connoître, & de s'exercer dans un genre de peinture qu'aucun artiste ne cultivoit à Rome, depuis que Corrado Giaquinto étoit parti pour Madrid. Cet ouvrage mérita à M. Mengs un éloge général; l'on crut même qu'il étoit impossible de produire à fresque des



teintes aussi belles ; & quoique la composition n'en fût pas dans le goût des maîtres de la dernière école , la critique ne put cependant pas y trouver des défauts essentiels ; de manière que ce tableau devint plus célèbre que M. Mengs n'avoit osé s'en flatter lui-même.

Lorsque cet artiste partit de Dresde, le roi lui ordonna de se rendre à Naples , pour y faire les portraits de toute la famille royale , en lui recommandant de n'accepter aucun présent pour ce travail. Cet ordre pouvoit être observé aussi long-tems que M. Mengs étoit assuré de recevoir les appointemens de la cour de Saxe ; mais la guerre en ayant suspendu le paiement , sans espoir de voir les affaires rétablies de si-tôt , il fallut bien changer d'idée sur ce sujet. Sur la demande que fit donc M. le Duc de Cerifano , ministre de la cour de Naples à Rome , du prix de ces portraits , M. Mengs lui en remit une note sur le pied qu'on payoit ses ouvrages en Saxe , en déclarant, en même tems, qu'il avoit ordre du roi de Pologne de ne rien accepter. On lui donna pour réponse que la reine de Naples en avoit trouvé le prix trop exorbitant , & qu'il n'étoit pas nécessaire qu'il s'occupât de ces portraits. C'est là , entr'autres , un des moyens que l'envie des artistes courtisans mit en œuvre contre M. Mengs , à qui son caractère honnête & droit ne permettoit pas de se garantir de pareilles bassesses. Voici un autre trait à-peu-près semblable. Le roi de Naples ayant chargé M. Mengs de faire un tableau pour la chapelle de Caserte , en lui faisant remettre , en même tems , trois cents séquins d'avance pour la moitié du prix de cet ouvrage. Notre artiste reçut , peu de jours après , une lettre du premier

architecte de sa majesté , qui lui marquoit de ne faire ce tableau que quand bon lui sembleroit , parce qu'il n'en devoit plus être question de quelques années. Cependant M. le comte de Lagnasco , ministre de Pologne à Rome , étant allé à Naples , peu de tems après , dit à M. Mengs , que la reine paroissoit fort étonnée de ce qu'après lui avoir accordé ce qu'il avoit demandé pour les portraits de la famille royale , il négligeoit de les faire , de même que le tableau pour la chapelle de Caferte , dont on avoit été obligé de charger un autre peintre. Ces exemples suffirent à M. Mengs pour lui faire connoître les sourdes menées de l'envie , & combien on abuse facilement de l'autorité la plus respectable.

Afin de prouver la fausseté de cette calomnie , M. Mengs termina promptement son tableau , qu'il alla présenter lui-même au roi de Naples , au moment que sa majesté étoit prête à partir pour l'Espagne , dont elle alloit occuper le trône , vacant par la mort de son frère , Ferdinand VI. Sa majesté reçut gracieusement notre artiste , qu'elle chargea de faire le portrait de son fils , à qui elle laissoit le royaume de Naples.

De retour à Rome , M. Mengs commença par peindre le plafond de la *villa* du cardinal Alexandre Albani , où il représenta Apollon, Mnemofyne & les Muses. Il mit à profit , dans cet ouvrage , les observations que lui avoient fournies les peintures d'Herculanum du cabinet de Portici. Il fit 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 fortes 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. Dans ce même tems il s'occupa de plusieurs tableaux à l'huile pour des particuliers ; savoir , une Cléopâtre aux pieds de César ; une Vierge avec l'Enfant ; saint Jean-Baptiste & saint Joseph ; trois autres en demi-figures pour l'Angleterre , & une Madeleine en pieds pour le prince de San Gervasio , à Naples.

C'est en s'occupant ainsi que M. Mengs pensoit à se fixer pour toujours à Rome , lorsque Charles III , qui , en le voyant un seul instant à Naples , avoit pénétré tout le mérite de cet artiste , le fit inviter par Don Emanuel de Roda , qui , dans ce tems-là , étoit son ministre à Rome , de passer à son service en Espagne , avec deux mille pistoles d'or \* d'appointemens , un logement & une voiture , outre le prix de ses ouvrages qui lui seroient payés à part ; & dans le cas qu'il acceptât cette proposition , on lui indiquoit l'occasion d'un vaisseau de guerre , qui de Naples alloit retourner en Espagne. M. Mengs s'y embarqua en effet avec sa famille , & arriva heureusement à Alicante , le 7 octobre 1761.

A son arrivée à Madrid , le roi l'accueillit si gracieusement , que M. Mengs en fut lui-même surpris ; bonté

---

\* Quarante mille livres , argent de France.

que sa majesté lui a toujours continuée depuis , malgré les trames de l'envie & les bizarreries de M. Mengs même. Le roi avoit alors à son service Corrado Giaquinto , le meilleur peintre à fresque de l'école Napolitaine , & Jean-Baptiste Tiepolo , le premier artiste en ce genre de l'école de Venise ; mais malgré les obstacles que lui offrirent ces deux compétiteurs , M. Mengs n'eut pas plutôt fait paroître son premier ouvrage qu'on reconnut son talent supérieur , quoique sa manière fût bien différente de celle des autres artistes. L'envie elle-même fut obligée de lui donner des éloges simulés , afin de pouvoir préparer avec plus de sûreté le poison qu'elle lui destinoit en secret.

Le nombre des ouvrages que M. Mengs a exécutés en Espagne est incroyable , si l'on considère le peu de tems qu'il a resté à Madrid , & la foible fanté dont il jouissoit. J'en donnerai une notice à la suite de ces Mémoires , en me bornant ici à en citer les principaux. Il commença d'abord par peindre le plafond de la chambre du roi , où il représenta l'Assemblée des dieux. Cet ouvrage offre l'expression la plus sublime , l'harmonie la plus pure , & les teintes les plus suaves qu'aucun peintre ait jamais produites à fresque. Les amateurs ignorans , dans le tems même qu'ils étoient obligés d'admirer ce chef-d'œuvre , osèrent avancer que la composition en est froide & sans vie , & cela parce qu'ils jugeoient par les yeux seuls , sans faire usage de leur esprit. Cette tranquillité & ce caractère divin des figures , qui cachent tous les besoins & toutes les imperfections de l'humanité , ne devoient , sans doute , faire aucune impression sur l'ame de ceux qui étoient accoutumés aux compositions remuantes &



confuses de Jordans \* , & aux figures strapassées de Corrado.

Dans l'appartement de la reine mère, qu'occupe aujourd'hui l'infante Joséphine, M. Mengs a peint l'Aurore d'un style aussi beau que celui dont nous venons de parler ; & l'on diroit que les Graces, pour récompenser l'artiste de les avoir représentées si belles dans le plafond de la chambre du roi, ont conduit son pinceau dans l'exécution de cette figure de l'amante de Tithon. Sur les quatre pans, il a peint les quatre saisons, avec des allégories si belles, que l'imagination ne peut rien concevoir qui aille au-delà. Il y a de lui dans l'appartement de la princesse quatre tableaux, qui sont les quatre parties du jour, où l'on retrouve cette beauté & cette grace qui caractérisent tous ses ouvrages. Le tableau d'autel à fresque, de la chapelle particulière du roi, qui est une Sainte Famille, fut achevé en huit jours ; ce qui nous prouve le grand talent de M. Mengs ; puisqu'en peignant cet ouvrage avec toute la prestesse de Jordans, il a su y mettre toute la beauté & toute la correction de Raphaël.

Dans ce même tems, M. Mengs peignit quelques tableaux à l'huile pour le roi & pour la famille royale ; & sa majesté, dont le goût pour les arts ne pouvoit être rassasié, lui fit faire tous les tableaux de sa chambre à coucher, jusqu'aux dessus de porte même. Je ne parlerai

---

\* Il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & disciple de Ribiera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & disciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

ici que d'une Descente de croix , comme étant l'ouvrage le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu. Tous les peintres en général se sont distingués dans une partie de l'art qui caractérise leurs productions. Apelle s'est fait connoître par la grace , Aristide & Raphaël par l'expression , le Titien par le coloris , &c. ; mais il n'étoit réservé qu'à M. Mengs seul d'embrasser à-la-fois le genre gracieux , l'expressif , le naturel , l'altéré même , & de les manier tous avec cet esprit philosophique , qui y met le sceau de l'immortalité. En voyant ses ouvrages du genre gracieux , on a de la peine à croire que c'est le même pinceau dont est sorti cette Descente de croix. Tout y respire la douleur & la tristesse. Le ton général de ce tableau peut être comparé au mode Dorien de la musique & de l'architecture. Chaque figure a le degré de tristesse qui convient à son caractère. Le corps du Christ nous présente tous les signes d'une mort douloureuse ; mais on y distingue cependant encore toutes les formes de la beauté & d'une nature divine. Il ne l'a point défiguré par des plaies ou par du sang , ainsi que l'ont fait plusieurs peintres célèbres , qui se sont étudiés , pour ainsi dire , à tourmenter un cadavre , & à le rendre un sujet d'horreur ; artistes ineptes , qui n'ont travaillé que pour satisfaire les yeux des amateurs aussi peu instruits qu'eux-mêmes. M. Mengs , qui avoit un esprit philosophique , n'a travaillé non plus que pour les philosophes. La Vierge qui est debout , les yeux fixés vers le ciel , semble offrir en sacrifice , au Père céleste , la plus grande douleur à laquelle l'humanité puisse être soumise. L'attitude extatique & immobile , avec les bras tombant le long du corps , les muscles



du visage sans mouvement , enfin , le voile bleu avec la robe blanchâtre qui sont en contraste avec la pâleur de sa belle face , tout concourt dans cette figure à former une si forte expression , qu'il est impossible de la voir sans en être ému. La tristesse de la Madeleine est plus humaine ; elle est toute occupée du corps du Christ. Un torrent de larmes , qui coule de ses beaux yeux , fait connoître la sensibilité de son cœur ; tandis que les muscles gonflés du front de S. Jean , & ses prunelles teintes de sang au lieu d'être humides de pleurs , donnent l'idée de toute la force de l'émotion d'un jeune homme robuste , dont les yeux se refusent aux larmes. Un homme du peuple , qui tient un vase avec des aromates , exprime merveilleusement le regard & l'attitude stupides d'une compassion machinale & sans intérêt. Quant au site où la passion a eu lieu , il n'est que foiblement indiqué , afin de ne pas distraire l'œil de l'action principale ; cependant tout y annonce l'horreur de la scène où le Sauveur a subi la mort. C'est avec raison qu'on regarde ce tableau comme la production du génie guidé par le jugement ; & c'est plutôt à cet ouvrage qu'aux tableaux du temple de Junon à Carthage , qui représentoient la ruine de Troie , qu'on peut appliquer ces mots : *Sunt lacrymæ rerum , & mentem mortalia tangunt.*

Pendant que M. Mengs étoit ainsi occupé à décorer le palais du roi , il chercha , en même tems , à être utile au public , en formant à Madrid une école des arts. Il proposa pour cet effet à l'académie de peinture , dont il étoit membre , plusieurs réglemens conçus suivant ses idées sublimes. Ces projets furent reçus ; mais l'ignorance

& l'envie furent lui tendre des pièges , dont son cœur droit & sans malice ne put le garantir ; de sorte que non-seulement il se vit frustré du plaisir de faire le bien , mais sa réputation même fut attaquée. Tirons un voile sur cette scène d'intrigues & de bassesses , & , pour l'honneur de l'humanité , ensevelissons - les dans un éternel oubli \*.

Ces peines de l'ame , la douleur plus terrible encore de ne recevoir aucune consolation , jointes à un-travail trop laborieux & trop constant , ruinèrent entièrement la santé de M. Mengs. Au lever de l'aurore il se mettoit à peindre à fresque , & continuoit ainsi jusqu'au soir , sans quitter sa palette , pas même pour dîner. Quand la nuit suspendoit cette activité , il se renfermoit chez lui , prenoit un peu de nourriture , & passoit son tems à desfiner ou à préparer ses cartons pour le jour suivant. Comme il avoit fait passer sa famille à Rome , il se trouva privé de toute compagnie & de tout plaisir ; enfin , il tomba dans un tel marasme qu'on désespéra de son rétablissement. Dans cet état , il obtint du roi la permission d'aller à Rome ; mais ses forces ne lui permettant pas de supporter les fatigues du voyage , il fut obligé de s'ar-

---

\* Une des contrariétés dont M. Mengs se plaignoit avoir souffert le plus dans cet établissement , c'est que le chirurgien , chargé d'enseigner l'anatomie aux élèves de l'académie , ne s'occupoit que des parties internes du corps humain , sans jamais vouloir parler ni de l'ostéologie ni de la miologie , étant sans doute gagné par les envieux de M. Mengs à lui offrir ce désagrément. *Note du Traducteur.*



rêter à Monaco , où un habile médecin , & la bonté du climat le remirent bientôt en état de continuer sa route \*. Arrivé à Rome , il reprit une nouvelle vigueur , & sa fanté fut promptement rétablie. Il commença par y faire un tableau du Christ qui apparôit à la Madeleine , & un autre plus grand , dont le sujet est la Nativité , par lequel il chercha à lutter contre la fameuse Nuit du Corree. C'est à la postérité à juger s'il y a réussi , & si la palme ne doit pas lui être donnée. Le tableau de Descente de croix exprime , comme nous l'avons dit , la douleur la plus sublime ; tandis que celui-ci nous offre au contraire la scène la plus riante de la beauté dont les sens & l'esprit puissent jouir.

Ce tableau n'est éclairé par aucune autre lumière que par celle qui part de la tête de l'Enfant divin ; cependant tout y est d'une telle clarté , que la vue perce même jusques derrière les figures. Les chairs en font d'une si grande vérité , que si le Titien eût pu les rendre aussi belles , il ne lui auroit pas été possible d'en faire un meilleur choix & une distribution mieux entendue que l'a fait M. Mengs. La Vierge n'est pas une belle femme de la campagne , comme les choissoit , pour de pareils sujets , Raphaël , qui n'a jamais donné , à de semblables figures , un caractère au-dessus de la nature humaine. M. Mengs a cherché à imprimer à la Vierge une beauté

---

\* Suivant M. Bianconi , ce fut M. le prince Grimaldi , gouverneur de Monaco , qui donna lui-même à M. Mengs une médecine qui le guérit en peu de jours. *Note du Traducteur.*

héroïque qui tient tout-à-la-fois de la nature divine & de la nature humaine. Il a placé son propre portrait parmi le groupe des bergers. Vers ce même tems , il peignit pour le roi deux petits tableaux , l'un de S. Jean , & l'autre de la Madeleine , qui tous deux ont été gravés par Carmona , son gendre.

Le pape Clément XIV lui fit proposer , à cette époque , de peindre quelque chose au Vatican : c'étoit sans doute flatter son cœur par l'endroit le plus sensible ; car il y avoit long-tems qu'il desiroit de laisser un souvenir de sa mémoire dans ce sanctuaire des arts. Il accepta donc sur-le-champ cette proposition , mais en protestant qu'il n'accepteroit aucune récompense pour ce travail.

Il entreprit en conséquence de peindre le cabinet du Musée du Vatican , destiné à recevoir les anciens manuscrits de papyrus. Le tableau du milieu de la voûte représente le Musée même , dans lequel il a placé l'Histoire , qui écrit ses mémoires sur le Temps courbé , en jetant un regard majestueux sur une figure de Janus à double face : allégorie qui sert à indiquer le passé & l'avenir ; de l'autre côté est un beau Génie , qui semble destiné à veiller aux manuscrits du Musée. Une Renommée annonce au monde l'établissement de ce cabinet , qu'il montre dans le lointain. Sans offrir l'horrible caractère de la sœur d'Encelade , on reconnoît néanmoins que cette Renommée doit avoir *pedibus celerem & pernicious alis*. Une composition riche , un coloris brillant & suave , une expression bien entendue , une grande harmonie & un repos qui attache la vue , rendent , sans exagérer , ce plafond le plus bel ouvrage à fresque qu'il y ait au



monde. Dans les dessus de porte il a peint Moïse & S. Pierre, assis l'un & l'autre dans des niches accompagnées de Génies. L'air du premier annonce l'autorité d'un législateur, interprète des volontés de Dieu ; & sur le visage du second, on remarque la confiance d'une foi implicite qui ne connoît point le doute. Il exécuta ces dessus de porte en détrempe, pour ne pas gêner la dorure des ornemens qui étoient déjà en place. Les quatre Génies qui accompagnent les niches sont d'une beauté idéale si sublime, qu'on ne se lasse point de les voir & de les admirer. Au-dessus des deux fenêtres, placées l'une vis-à-vis de l'autre, on voit deux jolis Amours jouant avec des oiseaux qui habitent les lieux où croît le papyrus : l'un de ces oiseaux est l'Ibis, qui se tient dans les marais de l'Égypte ; l'autre est l'Onocrotale, qui fréquente les marais de Ravène : allégorie qui me semble fort belle. Les autres ornemens de ce superbe cabinet, qui sont aussi du dessin de M. Mengs, & qui ont été exécutés sous sa direction, font allusion aux arts de l'Égypte. Les marbres, les bronzes, l'architecture même, tout y offre la même allégorie : il n'y a que le dessin du pavé qui n'est pas de notre artiste.

Il y avoit environ trois ans que M. Mengs étoit de retour à Rome, lorsqu'il fit cet ouvrage, & sa fanté se trouvoit alors parfaitement rétablie ; de sorte qu'il n'avoit plus de prétexte pour s'y arrêter davantage, sans en rendre compte au roi d'Espagne, qui néanmoins continuoit à lui faire payer ses appointemens comme s'il eut été à Madrid. Il avoit d'ailleurs entrepris les peintures du Musée sans en avoir instruit sa majesté Catholique ; ce que

que tout autre prince que Charles III n'auroit sans doute pas permis ; mais la bonté sans bornes du roi se contenta de m'ordonner de favoir les raisons qui pouvoient encore retenir M. Mengs en Italie. J'accusai la vérité , en excusant notre artiste par son amour pour Rome , qui est le centre des beaux-arts ; par sa tendresse pour sa famille , dont il n'avoit pas la force de s'arracher ; par sa passion pour la gloire , si naturelle à un homme de talent & si excusable d'ailleurs , qui lui avoit inspiré le desir de laisser après lui quelqu'ouvrage digne d'être mis en parallèle avec ceux de Raphaël. Je ne manquai point non plus de faire favoir la délicatesse qu'il avoit eue , de ne prendre aucune récompense des autres souverains , par la raison qu'il étoit au service du roi d'Espagne , en assurant , en même tems , sa majesté , que j'avois engagé M. Mengs à partir pour Madrid.

Ayant été informé par une voie indirecte des ordres dont j'étois chargé auprès de lui , M. Mengs en fut vivement alarmé , & prit sur-le-champ la résolution de retourner en Espagne , sans même achever les peintures du Musée ; mais avant de partir pour Madrid , il alla néanmoins à Naples , pour y faire les portraits du roi & de la reine , ainsi qu'il l'avoit promis à sa majesté Catholique : cependant il n'acheva point ces portraits , comme il l'avoit résolu en partant de Rome , & il quitta Naples , où il avoit passé tout l'hiver , après n'en avoir peint que les têtes. De retour à Rome , il ne put résister au plaisir d'achever ce qui restoit à faire au cabinet des manuscrits. Ce fut aussi dans ce même tems



qu'il peignit le tableau de S. Pierre , dont nous avons parlé plus haut.

Il quitta enfin Rome pour retourner en Espagne avec toute sa famille , à l'exception de sa cinquième fille qu'il laissa dans un couvent , sous la garde du célèbre peintre Marron , son beau-frère. En passant , quatre mois après , par Florence , pour me rendre à Parme , j'y trouvai M. Mengs , qui ne pouvoit se déterminer à continuer son voyage ; & à mon retour , deux mois après , il y étoit encore , toujours retenu par son irrésolution. Pendant le peu de tems que je restai à Florence , il peignit mon portrait , dont son amitié pour moi lui fit faire un chef-d'œuvre de l'art. Cinq mois après mon retour à Rome , je fus de nouveau obligé de repasser par Florence ; & c'est à cette époque que je parvins enfin à déterminer M. Mengs à se rendre en Espagne. Il avoit fait deux tableaux à Florence : l'un pour le Grand-Duc , & l'autre pour la Grande-Duchesse. Le premier représente la Vierge avec l'Enfant Jesus , S. Jean-Baptiste , & deux anges , d'un peu plus que demi-figures. La beauté de ce tableau est faite pour charmer l'esprit de tous les vrais connoisseurs , & même de ceux qui ne le sont pas. Tout y est idéal ; car la nature n'offre certainement pas d'objets aussi beaux : le second tableau est S. Joseph , averti en songe de fuir en Egypte. Il n'est pas possible de mieux rendre les effets du sommeil ; cependant on voit que l'esprit du saint est agité par les pensées qui l'occupent. Avant de quitter Florence , M. Mengs finit le portrait du cardinal Zelada , qu'il avoit commencé à Rome ; il y fit aussi quelques autres petits ouvrages.

Pendant le tems que M. Mengs passa à Rome, lors de ce dernier voyage, il s'appliqua à se former une manière \*, ou plutôt à perfectionner celle qu'il avoit déjà. Ceux qui voudront prendre la peine de comparer ses ouvrages antérieurs avec ceux qu'il a faits depuis cette époque, en reconnoîtront facilement la différence. Une étude plus suivie & plus approfondie des antiques, & particulièrement des peintures d'Herculanum, lui fit connoître la véritable source du beau, & la route que les Grecs avoient parcourue pour y parvenir. Malgré la correction du dessin, la fraîcheur du coloris, & les idées poétiques de la composition des ouvrages de son premier tems, on y remarque facilement l'étude & la lime; mais dans ceux de sa dernière manière, tout est facilité & grace, & l'on diroit qu'ils ont été produits par un simple acte de la volonté, ou par cette force occulte avec laquelle opère la nature. Son clair-obscur y est de la plus grande force, & les effets de la réflexion de la lumière & de la perspective aérienne, y produisent une illusion qu'on ne trouve point dans les ouvrages des autres peintres.

---

\* *Manière*, en peinture, se prend en bonne & en mauvaise part. Dans le sens favorable, *avoir une manière*, c'est avoir un style particulier : voilà pourquoi, par exemple, on dit que Raphaël a eu trois manières. Dans l'autre sens, ce mot signifie la coutume vicieuse des mauvais peintres, de se copier eux-mêmes, en s'éloignant de la nature & du vrai; de sorte que toutes leurs productions se ressemblent; mais le plus grand vice d'un peintre, c'est d'être *manière*, tels que l'étoient Jordans, Solimène, Corrado & toute son école.



C'est dans ce style qu'il peignit le grand fallon à manger du roi à Madrid , ouvrage qui seul suffiroit pour faire la réputation de plusieurs peintres. Au-dessus de la table de sa majesté , il a représenté l'Apothéose de Trajan , né en Espagne , qui , comme on fait , a été un des meilleurs princes qui aient occupé le trône des Césars ; & en face , de l'autre côté , il a peint l'auguste émule de Trajan , qui règne aujourd'hui en Espagne. Sur le devant , on voit le temple de la gloire , où conduisent toutes les vertus qui enrichissent cette composition. Nous parlerons plus au long de ce tableau , ainsi que de tous les autres que M. Mengs a laissés en Espagne , dans la notice que nous joignons à la suite de ces Mémoires.

Dans ce même tems , il peignit aussi le plafond du théâtre particulier des princes à Aranjuez , où il a représenté le Temps qui enlève le Plaisir , dont la tête est ceinte d'une couronne , de laquelle tombent quelques fleurs. Cette figure du Plaisir est une des plus agréables que M. Mengs ait composées ; & son expression , qui dépeint les ravages du Temps , nous apprend à le mettre à profit. Le reste du plafond est orné de cariatides en camayeu , qui sont un monument où l'on pourra s'instruire du dessin de ce grand artiste.

Il semble , pour ainsi dire , impossible que M. Mengs ait pu faire toutes les choses qu'il a exécutées à Madrid , pendant le court espace de tems qu'il y a resté dans ce dernier voyage. On n'en fera néanmoins plus étonné , si l'on considère l'application de cet homme extraordinaire , qui a passé toute sa vie à peindre & à étudier , sans se laisser distraire par aucun autre objet.

Mais ce trop grand travail nuisit à sa santé, ce qui engagea le roi à lui permettre de retourner à Rome, le centre de ses desirs. Sa majesté Catholique le traita même avec cette générosité qui lui est propre, en le laissant jouir de trois mille écus d'appointemens, avec mille autres écus pour être répartis, en forme de pensions, pour servir de dot à ses filles.

Voilà donc M. Mengs de nouveau à Rome, au sein de sa famille, avec une réputation célèbre dans toutes les parties du monde, & dans une situation à ne devoir plus s'inquiéter de son existence, ou à y pourvoir par un travail forcé; de sorte qu'on auroit lieu de croire qu'il ne manquoit plus rien à son bonheur & à sa tranquillité: cependant il étoit bien éloigné d'être heureux. Peu de tems après son arrivée, il perdit sa femme qu'il adoroit, & avec raison; car elle étoit un exemple d'honnêteté, de vertu & de complaisance pour son mari. Dès ce moment son caractère changea à tel point, qu'il devint le tourment de lui-même, & de tous ceux qui étoient obligés de vivre avec lui. Ses anciens maux l'affligèrent de nouveau, & en firent même naître d'autres. Le froid, dont l'impression lui fut toujours contraire, & dont l'intensité fut fort grande cet hiver à Rome, lui fit adopter un genre de vie très-préjudiciable à sa santé. Il se renferma, pour travailler, dans un appartement bien clos, avec du feu dans toutes les cheminées, outre des poëles & des brasiers ardens qu'il y fit établir. Cette chaleur excessive y raréfia extrêmement l'air, & le rendit sec au point de ne plus être propre à la respiration. Ses poumons perdirent leur élasticité, & reçurent les émanations corrosives



d'une grande quantité de couleurs minérales, décomposées par la chaleur, & circulant sans cesse dans l'air ambient de l'appartement. Je me suis vu plus d'une fois contraint de me priver de sa compagnie, faute de pouvoir résister à cette atmosphère empestiférée. La peinture à fresque lui étoit bien plus nuisible encore; car, pour l'exécuter, il se mettoit sur l'échafaudage dans une position forcée, contre le plafond, où il respiroit les émanations nuisibles du ciment & des couleurs minérales dont on se sert pour ce genre de travail. Sa lymphe s'épaissit, de manière que le sang n'en recevoit plus de nourriture. Ses muscles & ses vaisseaux perdirent leur élasticité; sa voix s'éteignit, pour ainsi dire, totalement; une toux sèche le tourmentoit sans cesse; enfin, il paroïssoit ne plus avoir qu'un souffle de vie. Les médecins qui ne faisoient quel nom donner à sa maladie, le déclarèrent étique.

Malgré le triste état de sa fanté, & la déperdition continuelle de ses forces, il n'interrompit pas un seul jour ses travaux. Il acheva un tableau de Persée & d'Andromède qu'il avoit commencé l'année précédente, & dans lequel il déploya le caractère héroïque des Grecs; caractère qui ne peut pas être goûté par ceux qui n'ont aucune idée de la beauté idéale. Cet ouvrage destiné pour l'Angleterre, fut pris par un armateur François, & l'on ne fait ce qu'il est devenu \*. Pendant les derniers instans

---

\* Ce tableau, qui se trouvoit sur le bâtiment Anglois le *Westmoreland* (pris, en 1778, par un armateur François, & vendu

de sa vie , il fit au crayon le carton d'une Descente de croix dont la composition est différente de celle qui est dans l'appartement du roi d'Espagne ; & malgré la répétition du même sujet , il fut en varier l'ensemble , ainsi que l'expression d'une manière si étonnante , qu'il est impossible d'en donner une idée. Socrate n'a pas décrit avec autant de justesse , de vérité , de chaleur & de dignité , les passions de l'ame , que M. Mengs a su les exprimer avec deux différentes couleurs seulement ; & tandis que je suis occupé à écrire ces Mémoires , Rome entière admire ce prodige de l'art , dont M. le marquis Rinnuccini , de Florence , qui en a fait offrir mille écus , est actuellement possesseur.

Avant de faire son dernier voyage d'Espagne , M. Mengs avoit été chargé de peindre , pour la basilique de S. Pierre , un tableau de la Chûte de Simon le magicien. L'entreprise étoit devenue dangereuse , par la disgrâce qu'avoit essuyée un autre peintre qui vit encore , dont l'ouvrage fut rejeté. Lorsque M. Mengs fut de retour à Rome , il songea à faire ce tableau , malgré les dégoûts qu'il avoit éprouvés par l'ignorante pétulance de celui qui étoit chargé des affaires de cette église. Il en changea néanmoins le sujet , & prit celui où J. C. remet les clefs à S. Pierre ; choix d'autant plus sage , que c'est là sans doute la plus importante époque de la vie de ce saint ,

---

depuis à Cadix ) , fut apporté à Versailles , & a été envoyé à sa majesté l'impératrice de Russie , qui l'avoit fait demander. *Note du Traducteur.*



& en commémoration de laquelle ce temple a été bâti , fans qu'il y ait un feul tableau qui le représente. Plufieurs artistes ont peint ce fujet , & tous y ont traité l'allégorie des paroles du Chrifl d'une manière matérielle , en chargeant fes mains d'énormes clefs. M. Mengs , toujours ingénieux & fublime dans fes idées , a représenté l'Homme-Dieu , qui d'une main confirme à S. Pierre le pouvoir qui lui a été donné , comme chef de l'églife , & qui , de l'autre main , qu'il tient élevée , lui montre le Père éternel , qui , placé dans une gloire , ordonne aux anges de porter au faint les clefs , qui ne font point ici le fujet principal ; tandis que , dans le même tems , il femble tracer fur une table de marbre , foutenue par d'autres anges , ces paroles : « Ce que vous lierez fur la terre , » &c. » La beauté de l'expreflion du Père célefte eft digne du Créateur de toutes chofes. La figure du Chrifl eft pleine de bonté & d'amour , & celle de S. Pierre nous fait voir la foi la plus vive & la plus implicite. Les apôtres ont le caractère qui convient à leur âge & à leur fituation actuelle. L'intelligence de la compofition , le repos de la vue , la propriété des draperies , la beauté de leurs plis , le contraste admirable qui règne dans la gravité des perfonnages , & les belles formes des anges , qui , d'un vol léger , paroiffent fendre l'air , prouvent bien que M. Mengs avoit intention que ce tableau pût difputer le prix avec les autres merveilles de l'art que renferme ce temple ; mais il n'a laiffé de tout ceci qu'une ébauche aflez terminée en clair-obscur , haute de cinq palmes , qui peut-être n'a pas été reçue par les directeurs de la fabrique de cette églife , & qui aura paffé dans quelques  
mains

maines profanes , à cause que la composition n'en est pas dans la manière ordinaire de traiter ce sujet.

Passons maintenant au dernier ouvrage de M. Mengs , dans lequel il a déposé le reste de son savoir , & s'est , pour ainsi dire , surpassé lui-même. Le roi d'Espagne lui avoit demandé trois grands tableaux pour la nouvelle chapelle d'Aranjuez. M. Mengs commença par le principal , qui devoit représenter l'Annonciation. Après qu'il eut passé deux mois à le méditer & à le dessiner , je me rendis un matin chez lui , avec M. Hewetson , habile sculpteur , qui , dans ce tems-là , modeloit mon portrait , sous la direction de M. Mengs. Nous le trouvâmes qu'il s'amusoit à siffler & à chanter. Lui en ayant demandé la raison , il nous répondit qu'il répétoit une sonate de Corelli , parce qu'il vouloit faire le tableau de l'Annonciation dans un style pareil à celui de la musique de ce fameux compositeur. Les peintres modernes riront sans doute de l'idée de faire des tableaux par le moyen d'une sonate : ils changeroient néanmoins de sentiment , s'ils possédoient bien la vraie théorie de leur art , & s'ils étudioient un peu mieux les productions des anciens Grecs. Rien n'a plus d'analogie avec la peinture que la musique : ces deux arts ont pour objet l'imitation & la beauté , & l'un ni l'autre ne peut se passer de l'harmonie. Un son ne fauroit être beau , s'il n'est qu'une simple imitation ; de même qu'aucune production de la peinture ne peut pas être belle , si l'artiste s'est borné à imiter l'objet que lui présentait la nature. Tous deux , savoir , le son musical & le tableau , ne feront que des copies fidelles , & rien de plus. Toute espèce de musique peut plaire à l'oreille ;



mais , comme l'a remarqué Platon , dans le second livre des loix , il n'y a de musique digne de louanges , que celle qui exprime la vertu ou la beauté , qui doit flatter non-seulement le sens de l'ouïe , mais aussi l'esprit des gens de bien suffisamment instruits d'ailleurs. Il cite , à cette occasion , certaines loix qui ne permettoient pas aux Grecs d'employer un autre mode de musique que celui que demandoit le sujet ; & ils appliquoient , par comparaison , les termes de la musique aux autres arts , comme on peut le voir dans Diogène Laërce , qui , pour faire connoître la simplicité & la gravité des vêtemens de Polémone , dit qu'ils ressembloient au mode Dorien dans la musique.

M. Mengs , qui avoit faisi la finesse des idées des Grecs , & qui connoissoit toutes les ressources de son art , savoit que , pour une scène champêtre il faut employer le mode *Péonien* , & non le *Dithyrambique* , & que ce dernier convient à un Bacchanale , dans lequel le premier feroit un mauvais effet ; que pour une Descente de croix il est nécessaire de se servir du mode Dorien , & que le genre Chromatique , léger & gracieux fera d'un heureux succès dans un tableau de la Nativité ou de l'Annonciation. Cette convenance est rigoureusement observée dans tous ses ouvrages , dont la vue nous pénètre de l'impression que chaque genre particulier doit produire , sans qu'on puisse s'en rendre compte à soi-même.

Le caractère naturellement noble & élevé de M. Mengs lui faisoit éviter tout sujet bas & commun Il ne pouvoit souffrir , ni la musique des opéra-bouffons , ni les payfages , ni les bambochades , & bien moins encore les

grotesques & les arabesques , au fujet desquels il pensoit comme Vitruve , comme Pline , & comme toute la saine antiquité \*. En effet , ces choses ne peuvent parler qu'aux

---

\* Rien n'excitoit tant l'indignation du bon Vitruve , que ce goût dépravé des grotesques & des arabesques. Ce que dit cet excellent auteur à ce fujet est si sensé , que nous ne pouvons nous passer de le transcrire ici , dans l'espérance que cela pourra arrêter ce goût bizarre que quelques peintres de nos jours ont fait revivre , en s'appuyant sur l'exemple de Raphaël. Voici le passage de Vitruve dont il est question.

« Je ne fais par quel caprice on ne fuit plus cette règle que les  
» anciens s'étoient prescrite , de prendre toujours pour modèle de  
» leurs peintures les choses comme elles sont dans la vérité ; car  
» on ne peint à présent sur les murailles que des monstres extravagans,  
» au lieu de choses véritables & régulières. On met pour colonnes  
» des roseaux qui soutiennent un entortillement (*Harpaginetuli.*) de  
» tiges de plantes cannelées avec leurs feuillages refendus & tournés  
» en manière de volutes ; on fait des candelabres qui portent de  
» petits châteaux , desquels , comme si c'étoient des racines , il  
» s'élève quantité de branches délicates , sur lesquelles des figures  
» sont assises. En d'autres endroits ces branches aboutissent à des  
» fleurs dont on fait sortir de demi-figures , les unes avec des visages  
» d'homme , les autres avec des têtes d'animaux , qui sont des choses  
» qui ne sont point , & qui ne peuvent être , comme elles n'ont jamais  
» été. Tellement que les nouvelles fantaisies prévalent de forte  
» qu'il ne se trouve presque personne qui soit capable de décou-  
» vrir ce qu'il y a de bon dans les arts , & qui en puisse juger. Car  
» quelle apparence y a-t-il que des roseaux soutiennent un toit ;  
» qu'un candelabre porte des châteaux , & que les foibles branches  
» qui sortent du faite de ces châteaux , portent des figures qui y  
» sont comme à cheval ; enfin , que de leurs racines , de leurs tiges



sens ; tandis que la musique & la peinture d'un caractère noble , grave & héroïque touchent l'ame , & font naître des idées sublimes qui semblent agrandir notre

---

» & de leurs fleurs il puisse naître de moitié de figures ? Cependant  
 » personne ne reprend ces impertinences , mais on s'y plaît , sans  
 » prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles ou non ;  
 » tant les esprits sont peu capables de connoître ce qui mérite de  
 » l'approbation dans les ouvrages. Pour moi , je crois qu'on ne  
 » doit point estimer la peinture , si elle ne représente la vérité ,  
 » & que ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes ,  
 » mais qu'il faut aussi que le dessin soit raisonnable , & qu'il n'y  
 » ait rien qui choque le bon sens ». *Liv. VII, chap. 5* , où l'on  
 verra avec plaisir ce que Vitruve dit , avec une pareille énergie ,  
 de ce mauvais goût , en citant pour exemple un certain Apaturius Alabandin , qui peignit excellemment bien , à un théâtre de la ville de Tralles , une scène dans laquelle il représenta , au lieu de colonnes , des statues & des centaures qui soutenoient les architraves , les toits en rond , &c. ; ce qui plut à tout le monde , excepté au géomètre Licinius , qui fulmina avec une telle force contre ces incohérences , qu'Alabandin n'ayant pu y répondre , fut obligé d'ôter son ouvrage , & d'y corriger tout ce qui étoit contre la vérité.

Quant à la peinture des paysages , des marines & des bambochades que Ludius introduisit à Rome , sous le règne d'Auguste , on peut consulter Pline , *liv. XXXV, ch. 10* , où en parlant des peintures sur les murailles des maisons de campagne , des portiques , &c. avec un goût si dépravé , il loue celle de l'histoire qui ne fut connue que des Grecs. Voici comment il s'exprime : « Mais il n'y a  
 » de gloire que pour ceux des artistes qui ont peint des tableaux ;  
 » & en cela l'antiquité paroît encore plus respectable ».

nature. Pour tout dire , en un mot , le premier genre n'est que matière , & le second est tout esprit. Il reste à atteindre à la facilité de l'un , & à vaincre la difficulté de l'autre.

Le tableau de l'Annonciation , dont j'ai commencé à parler , devoit être exécuté par M. Mengs , ainsi qu'il le disoit lui-même , dans le caractère de la musique de Corelli , dont l'harmonie est si bien ménagée , que les sens en éprouvent une émotion & un plaisir suivis & modérés , sans qu'aucun ton plus fort ou plus foible nuise à la douce impression des autres , & sans qu'elle tombe néanmoins dans la monotonie ; de même cet ouvrage de M. Mengs attache la vue avec un charme qui ne permet pas , pour ainsi dire , à l'œil de s'en arracher. C'est à la beauté idéale qu'il faut en attribuer la cause ; & il paroît impossible que l'esprit humain puisse s'élever au-delà. La Vierge offre l'expression de l'humilité & de la joie modeste qui succède au premier trouble. La beauté de l'ange Gabriel & des autres anges est digne du caractère des ministres de Dieu , & répond à la satisfaction grave qu'ils ont de remplir les ordres du Très-Haut. La figure du Père éternel est sublime ; & si avec des choses humaines on pouvoit donner une idée des choses divines , ce tableau seul nous feroit concevoir une image de l'Être suprême. Michel-Ange & Raphaël ont toujours représenté le Père céleste avec une mine fière & terrible , & avec des draperies sombres qui lui donnent un air triste ; de manière qu'on croiroit que leur dessein a été de lui faire inspirer de la terreur. M. Mengs disoit que son Père éternel étoit le père de la grace ; c'est pourquoi il lui donnoit des



vêtemens blancs , & lui imprimoit un caractère tout-à-la-fois de majesté & de bonté , qui rendent aimable jusqu'au pouvoir & à la force.

Ce fut là le dernier ouvrage de M. Mengs , qui mourut pendant qu'il y travailloit , & dans le tems qu'il peignoit le bras & la main de laquelle l'ange Gabriel tient la fleur de lys. Peu de personnes font en état de s'apercevoir que ce tableau n'est pas fini , quoiqu'il y manque beaucoup de ce que l'auteur appelloit la dernière grace ; enfin , M. Mengs termina sa carrière , en laissant imparfait son tableau de l'Annonciation , de même qu'Apelle mourut sans finir sa Vénus. L'un & l'autre ont cherché à surpasser, dans leur dernière production, tout ce qu'ils avoient fait jusqu'alors , sans qu'ils aient pu y mettre la dernière main, & sans qu'il se soit trouvé un artiste qui ait osé entreprendre d'y toucher. « Apelle avoit commencé une autre » Vénus à Cos , qui auroit surpassé sa première ( la » Vénus Anadyomène ) ; mais la mort envia la perfection de l'ouvrage , & il ne se trouva personne qui » voulut l'achever , en suivant l'ébauche déjà formée \* ». Le tableau de l'Annonciation de M. Mengs eut donc le même sort que l'Iris d'Ariftide , que les Tyndarides de Nicomaque , que la Médée de Timomaque & que la Vénus d'Apelle dont nous venons de parler ; tous ouvrages laissés imparfaits par leurs auteurs , & qui par-là même étoient plus précieux que s'ils eussent été terminés ; « car , ajoute Pline , c'est dans ceux-là qu'on

---

\* Pline , liv. XXXV , chap. 10.

» découvre , par les traits laissés , la pensée de l'artiste ;  
» & le chagrin de voir ces ouvrages ainsi imparfaits ,  
» est un attrait qui les rend plus recommandables : on  
» regrette la main arrêtée dans l'instant qu'elle les exé-  
» cutoit ». Ce n'est pas encore là le seul côté par le-  
quel se ressembloient ces deux grands peintres. Apelle a  
joui de l'amitié d'Alexandre , & M. Mengs a possédé celle  
de Charles III. L'un & l'autre se sont distingués par la  
grace qu'ils ont répandue sur leurs ouvrages , laquelle se  
fait sentir au cœur , sans qu'on puisse en définir la rai-  
son , & qui consiste dans une certaine suavité de contours ,  
& une certaine facilité dans les mouvemens , qui ne pa-  
roissent ni guindés ni forcés ; comme aussi dans le choix  
de l'attitude la plus convenable & la plus agréable ; enfin  
dans la vérité & dans l'harmonie de la composition & du  
coloris. Apelle eut assez de franchise pour avouer qu'Am-  
phion le surpassoit dans la composition , & qu'Asclépiodore  
avoit plus de talent que lui dans la perspective. M. Mengs  
ne fut pas moins sincère que le peintre Grec , ainsi que  
nous le verrons par quelques exemples. Le tems nous a  
ravi les écrits d'Apelle ; mais il est à espérer que M. Mengs  
fera plus heureux que lui sur cet article ; en un mot , suivant  
Pline , le peintre d'Alexandre mettoit sur ses tableaux un  
certain vernis noir si léger qu'il faisoit sortir l'éclat des  
couleurs , & les préservoit de la poussière & des ordures.  
Le vernis qu'employoit M. Mengs ne le cédoit certaine-  
ment pas à celui d'Apelle , malgré tout ce que quelques  
peintres ignorans en ont pu dire.

On croira peut-être que l'écart que je viens de faire  
m'a fait perdre l'idée douloureuse de la mort de mon ami.



J'avoue que mon cœur souffre infiniment à se rappeler cette scène; cependant je vais la retracer ici le plus brièvement qu'il me sera possible. Ses fatigues & ses maux avoient réduit M. Mengs à la plus extrême foiblesse; on n'avoit néanmoins pas perdu encore l'espoir de le voir rétablir, s'il vouloit adopter une manière de vivre plus tranquille & plus convenable à l'état dans lequel il se trouvoit. Son impatience naturelle, jointe à l'imagination la plus ardente, lui fit prêter l'oreille à un charlatan de son pays, qui promit de le guérir dans peu de jours. Ce prétendu Esculape lui donna, à l'insçu des médecins & de sa famille, un remède si violent, qu'il épuisa le peu de forces qui restoient au malade, & lui occasionna plusieurs défaillances, pendant lesquelles on le crut mort. Revenu un peu de ces crises terribles, il lui resta une grande foiblesse d'esprit, & il se mit dans la tête de changer de demeure, en tourmentant sans cesse tous ceux qui l'entouroient pour qu'ils lui indiquassent les maisons qui pouvoient se trouver à louer à Rome; quoique dans ce tems-là il en eût déjà trois: deux à bail, & une qu'on rebâtissoit. Cependant il se fit transporter un matin dans une maison située rue Condotti, traînant avec lui ses maux & ses tristes pensées. Quelques jours après il alla en habiter une autre dans la rue Grégorienne, en continuant toujours sa correspondance secrète avec l'empirique, qui l'avoit engagé à prendre certaines drogues qu'un moine de Narni distribuoit avec un succès miraculeux. Enfin, pour mettre le comble à cette œuvre, il lui administra (comme on l'a découvert depuis), une forte dose d'antimoine diaphorétique; ce qui ne tarda pas

pas à détruire promptement les organes d'un corps si foible. C'est ainsi que l'empirisme concourut avec la superstition pour enlever au monde un homme si digne de la plus longue carrière. M. Mengs n'avoit que cinquante-un ans trois mois , lorsqu'il cessa de vivre.

Son corps fut déposé dans l'église paroissiale de S. Michel , au bas du Janicule. Les professeurs de l'académie de S. Luc assistèrent à ses obseques. Dans la suite on fit placer son buste en bronze ( qui avoit été modelé sous sa propre direction ) , dans le Panthéon , à côté de celui de Raphaël , avec cette inscription :

*A N T. R A P H A E L I. M E N G S.*

*P I C T O R I. P H I L O S O P H O.*

*J O S. N I C. D E. A Z A R A. A m i c o. s u o. P.*

*M. D C C. L X X I X.*

*V i x i t. a n n. L I. m e n s e s. I I I. d i e s. X V I I.*

Ses ouvrages de peinture , & ses écrits sur cet art , assurent à M. Mengs une place distinguée dans le temple de l'immortalité ; ainsi que la douceur de ses mœurs & la bonté naturelle de son ame laisseront une mémoire chère & douloureuse dans le cœur de tous ses amis.

La vie laborieuse & l'étude constante de ce grand artiste doivent servir d'exemple à tous ceux qui se consacrent aux beaux-arts ; ce qui ne pourra manquer de les



conduire à la perfection. Son père le dirigea assez bien dans sa jeunesse, en accoutumant son œil à la justesse; cependant il se plaignoit souvent de ce qu'il l'avoit fait dessiner d'après des gravures, qui, quelques bonnes qu'elles puissent être dans leur genre, font beaucoup perdre de la perfection des originaux; car les contours en sont toujours chargés, & n'ont point cette simplicité qui constitue la véritable beauté. La méthode de rendre raison de tout aux élèves est nécessaire sans doute; mais on ne doit néanmoins l'employer qu'avec discernement, sans quoi on accoutume trop les jeunes gens à s'arrêter aux détails, ce qui leur fait perdre l'attention qu'ils doivent aux grandes parties & à l'ensemble. M. Mengs se plaignoit aussi de ce que son père l'avoit occupé à peindre en émail & en miniature: genres de peinture qui lui laissèrent long-tems un goût sec \* & petit, dont il eut beaucoup de peine à se défaire. Le fait est, qu'il chercha à vaincre ce vice, lorsque, dans son dernier tems, il se prêta, par complaisance, à peindre quelques miniatures. Je ne crois cependant pas qu'il en ait fait plus de quatre, dont j'en possède actuellement trois.

---

\* *Sec* s'applique par métaphore, en peinture, aux choses qui manquent d'un certain moëlleux, d'un certain empâtement & d'une certaine morbidesse; telles sont, par exemple, les chairs sèches & arides. Le rapide passage d'une teinte à une teinte différente, & les lignes trop droites privent la peinture de toute suavité. Or, comme en miniature on opère en pointillant, sans qu'il soit possible d'approcher & d'unir assez ces points, pour que le passage de l'un à l'autre devienne imperceptible, il est très-difficile de faire une miniature qui ne soit pas sèche.

M. Mengs avoit une grande vénération pour l'antiquité, sans néanmoins la pousser jusqu'au fanatisme. Il tenoit note de tout ce qu'il y remarquoit de défectueux. Il y a cette différence entre découvrir les défauts d'un ouvrage & en reconnoître les beautés, que pour le premier il ne faut qu'un œil exercé, tandis que le second demande un esprit éclairé avec une ame sensible & délicate, ce qui n'est pas si ordinaire. L'envie & la malignité d'abatre nos rivaux, pour paroître plus grands sur leurs ruines, nous donne des yeux de lix pour les voir sous l'aspect le moins favorable; & l'on peut assurer que celui qui n'apperçoit dans un ouvrage que ce qu'il y a de mauvais, sans en faire connoître les beautés, est certainement un ignorant ou un envieux, & le plus souvent l'un & l'autre à-la fois. Personne n'a mieux connu que M. Mengs les beautés des statues antiques, & personne aussi n'en a fait un plus grand éloge. Je l'ai vu plusieurs fois, en admirant le groupe sublime de Laocoon, se livrer à l'enthousiasme; & une seule fois seulement il me fit remarquer que la jambe droite de l'un des fils est plus courte que l'autre.

En donnant à sa majesté Catholique tous les plâtres de sa collection de statues (collection unique qui lui avoit coûté beaucoup, & même plus que ses moyens ne le lui permettoient), il avoit songé à écrire un traité sur la manière de voir les ouvrages des anciens, & d'en découvrir les beautés; cependant il craignoit que les ignorans ne prissent occasion de quelques défauts qu'il auroit été obligé d'y faire remarquer, pour déclamer contre le mérite réel de ces admirables productions. La mort l'a



empêché de composer cet écrit qui auroit fans doute été un modèle de sagacité & de philosophie. Lui seul , par exemple , étoit en état de découvrir & de prouver , ainsi qu'il l'a fait dans une lettre à M. Fabroni \* , que le groupe de Niobé n'est qu'une médiocre copie de l'incomparable ouvrage dont parle Pline. Ses connoissances en ce genre étoient si grandes , qu'ayant trouvé un jour dans une fouille qu'on faisoit dans la *villa* des Pisons , à Tivoli , une tête fort maltraitée & méconnoissable , il me dit aussi-tôt qu'il y eut jeté un regard , que c'étoit un ouvrage du tems d'Alexandre le Grand ; en effet , peu de jours après , on trouva un Hermes avec une inscription , qui disoit que c'étoit la tête d'Alexandre même \*\*. Il est à remarquer aussi que toute la partie technique de *l'Histoire de l'art chez les anciens*, de M. Winckelmann, est, pour ainsi dire, de M. Mengs son ami \*\*\* ; ce qui suffit pour nous donner une idée du soin & de l'attention avec lesquels il avoit médité sur les ouvrages des anciens.

Comme je venois de découvrir une maison antique sur

\* Il y a deux lettres de M. Mengs sur le groupe de Niobé , qui forment la première & la seconde pièce de la seconde partie de notre traduction.

\*\* Cette inscription grecque porte : ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΙΟΥ ΜΑΚΕΔ ; *Alexandre le Macédonien , fils de Philippe. Note du Traducteur.*

\*\*\* M. Winckelmann convient lui-même de cette vérité dans quelques-unes de ses *Lettres familières*, qu'on trouve en deux Vol. chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

le mont Esquilin , où il y avoit plusieurs peintures à fresque , M. Mengs accourut pour les voir ; & se déterminant sur-le-champ qu'il falloit les faire graver , il voulut en faire lui-même les dessins ; mais non-content de cette entreprise , il se mit à les copier avec un zèle & un empressement incroyables ; il en a fini les trois premières , dont il a fait trois prodiges de l'art , qu'il m'a donnés avec une générosité sans égale : la mort ne lui a pas permis de copier les dix autres originaux \*.

Dans la même maison antique dont je viens de parler , il se trouva entr'autres une Vénus de marbre , d'une exécution si précieuse , & d'un style si gracieux , que M. Mengs voulut à toute force restaurer lui-même les parties qui y manquoient. Jamais il n'avoit jusqu'alors travaillé le marbre ; cependant le ciseau obéit sous sa main avec la même facilité & la même perfection que le pinceau ; & tous les habiles sculpteurs ont avoué , qu'excepté les productions des anciens du meilleur tems , il n'y a point d'ouvrage en marbre qui soit travaillé avec plus de correction , de grace & de délicatesse ; mais en méritant ainsi l'admiration générale , M. Mengs seul ne fut pas satisfait de son travail : il enleva de la statue les

---

\* Suivant M. Bianconi , cette maison découverte par les soins de M. d'Azara , sur le mont Esquilin , étoit une maison de campagne de Lucilla , femme de Lucius Verus , & fille de Marc-Aurele & de Faustine. On peut voir les raisons qu'il en donne dans son éloge historique de M. Mengs , qui se trouve dans l'*Antologia Romana*. Note du Traducteur.



premières jambes qu'il avoit faites , & en ébaucha d'autres qui sont restées imparfaites à sa mort ; mais j'ai eu soin de restituer les premières , que je conserve comme un vrai trésor de l'art \*.

De tous les peintres modernes , Raphaël étoit , selon M. Mengs , le premier pour le dessin & pour l'expression , ainsi que le Corrège \*\* étoit pour la grace & pour le clair-obscur , & le Titien pour le coloris. Le premier occupoit son esprit , le second parloit à son cœur , & le troisième flattoit ses yeux , mais n'alloit pas au-delà. Il mit à profit ce que ces trois grands maîtres offrent de meilleur pour former son style ; de même que l'abeille rassemble le suc de différentes fleurs pour en composer

\* Sans un accident , dit M. Bianconi , nous aurions possédé un autre ouvrage en marbre du ciseau de M. Mengs. Cet artiste , que rien ne put consoler de la perte de sa femme , avoit fait , après sa mort , un modèle en plâtre de cet objet de sa douleur , dont il avoit résolu d'exécuter une statue de marbre , pour être placée sur son tombeau ; mais cette consolation lui fut ravie par le malheur qu'il eut de casser , dans son désespoir , ce précieux modèle.

*Note du Traducteur.*

\*\* M. Bianconi nous a conservé une anecdote curieuse au sujet du goût que M. Mengs eut dans sa jeunesse pour le Corrège. Il assure que M. Mengs lui a raconté plusieurs fois , qu'en admirant dans la galerie de Dresde les chefs-d'œuvre du Titien , des Caraches , du Guide , & de plusieurs autres peintres , il finissoit toujours par s'approcher de quelque ouvrage du Corrège qu'il baisoit en disant : « C'est toi seul qui peut me charmer ». *Note du Traducteur.*

son trésor. Il suffit au reste de voir les ouvrages de cet admirable artiste pour être convaincu de la vérité de ce que nous difons.

Comme Raphaël possédoit donc la partie la plus essentielle de la peinture , favoir , l'expression , M. Mengs a toujours fait sa principale étude de ce maître , & ne se lassoit point d'admirer ses chefs-d'œuvre. Il y a cependant encore une grande différence entre le style de Raphaël & celui de M. Mengs. Raphaël chercha à rendre tout ce que la nature offre à nos yeux , ainsi que l'influence des passions sur les mouvemens du corps. Un discernement fin & délicat , que personne n'a possédé à un si haut degré que lui, le déterminoit toujours à choisir ce qu'il y a de plus beau dans la nature. Ses Vierges , par exemple , sont des portraits des plus belles filles qu'il pouvoit trouver ; ce qui fait qu'elles ont toutes une physionomie trop commune , & qui n'a rien de divin. La célèbre *Madonna della Seggiola* est-elle autre chose qu'une fraîche femme de la campagne , qui donne le sein à son enfant ? Il paroît par une lettre de Raphaël au comte de Castiglione , que ce ne fut que vers la fin de sa vie qu'il commença à se douter qu'il y a un genre de peinture toute idéale , laquelle consiste dans le choix judicieux des différentes belles parties qui sont dans la nature ; choix qui conduit l'artiste à former un tout parfait , supérieur à la nature même , ainsi que l'avoit fait Zeuxis , qui , pour peindre son Hélène , prit ce qu'offroit de plus beau ses différens modèles ; & ce fut sur ces principes que Raphaël vouloit exécuter sa Galathée au palais Farnèse. Si Raphaël n'eût paru que de nos jours , il



auroit fans doute porté son art au plus haut degré de perfection ; mais cette gloire étoit réservée à M. Mengs. Ses figures toutes divines n'ont de l'homme que le moins possible. Il composoit ses ouvrages des parties les plus parfaites , qu'il favoit choisir avec intelligence , en rejetant toutes celles qui sont gratuites , ou qui peuvent indiquer les besoins & les foiblesses de l'humanité : ce qui donne à ses ouvrages cette sublime beauté idéale qui les caractérise.

Raphaël , entièrement livré à l'expression sensible , semble , pour ainsi dire , ne s'être point arrêté au clair-obscur, ni au coloris. Ses tons sont crus , ses chairs tombent souvent dans le rougeâtre , comme on peut s'en convaincre en examinant ses ouvrages sans prévention. Ses tableaux ont , en général , je ne fais quoi de monotone , qui est défagréable à l'œil , de manière qu'il faut les étudier quelque tems pour en connoître le mérite. Ceux de M. Mengs réunissent l'expression la plus sublime au coloris le plus vrai & le plus harmonieux , & à cette intelligence des différens effets de la lumière , qui , du premier coup-d'œil , enchante les yeux , & dont l'examen imprime un sentiment agréable dans l'ame ; enfin , on y trouve sur-tout cette grace qui charme le cœur , sans qu'on puisse la définir , & qu'Apelle a possédée à un degré admirable. Le peintre d'Urbain copia ce que la nature offre de plus beau ; l'artiste Allemand l'a de même copiée , mais en l'embellissant & en l'ennoblissant. Le premier ne sacrifia qu'à la raison ; le second tout-à-la-fois à la raison & aux Graces.

On blâmera peut-être ce que je viens de dire , comme  
tendant

tendant directement à enlever à Raphaël le culte qu'on lui rend depuis plus de deux siècles ; mais rien ne pourra m'empêcher de dire la vérité , lorsque j'en ferai moi-même convaincu. Que celui qui voudra me juger s'examine d'abord lui-même , pour voir s'il est assez dépourvu de prévention ou de toute autre passion moins excusable encore.

Le faire de M. Mengs lui étoit particulier. Il empâtoit fortement ses tableaux , afin qu'ils reçussent & retinssent beaucoup de lumière. Il portoit même si loin son attention sur cet objet , que pendant toute sa vie il a préparé lui-même sa palette. Il connoissoit parfaitement , & même en chimiste , toutes les couleurs & l'effet qui doit en résulter au bout d'un grand laps de tems , lorsque toute l'huile en est évaporée. Il possédoit également bien la théorie de la lumière & de sa décomposition en sept couleurs par le moyen du prisme ; mais il s'étoit formé sur cela un systême particulier , que la pratique lui avoit fait découvrir ; savoir , de réduire toutes les couleurs à trois primitives seulement : le jaune , le bleu & le rouge ; du mélange desquelles il composoit toutes les autres. Il ne regardoit pas comme des couleurs le noir & le blanc ; & il ne se servoit jamais que de terres naturelles.

Il préféroit de peindre sur panneau , quand il pouvoit le faire , parce que la toile , quelque bien préparée qu'elle soit , ne présente jamais une surface aussi lisse , ni aussi unie que le bois ; & chaque trou ou point raboteux , quelque petit qu'il puisse être , occasionne une fausse réflexion de lumière. D'ailleurs la toile a encore un autre défaut ; c'est que pour peu qu'elle soit grande , elle cède



sous le pinceau ; de sorte que la main n'est jamais ni ferme , ni sûre.

On ne trouve point dans les ouvrages de M. Mengs les traces du pinceau qu'on distingue si facilement dans ceux des autres peintres. Tout y est lisse & fondu , comme dans la nature même , qui n'opère point d'une manière heurtée : une teinte s'y perd imperceptiblement dans une autre ; voilà pourquoi les jeunes élèves , qui veulent copier ses productions , ne peuvent comprendre de quelle manière elles sont faites , ni par où ils doivent commencer , parce qu'il leur manque ici les règles enseignées par les autres maîtres. Mais que dis-je de règles ? c'est plutôt une *routine* qu'ils appliquent à tout propos & à tout hasard ; & c'est là un vice qu'il faut attribuer à ce qu'on appelle *Ecoles* , qui , dans les arts , comme dans les sciences , ne peuvent conduire qu'à l'ineptie. Ceux qui ont établi ces écoles étoient sans doute des gens de mérite , que leurs disciples ont cherché à imiter , & qui , à leur tour , ont été successivement imités par d'autres ; mais comme en imitant on reste toujours au-dessous de son modèle , les derniers venus doivent nécessairement se trouver fort loin des premiers instituteurs : voilà donc quelle est la marche de ce qu'on appelle travailler par pratique ; & ce sont là ce que je nomme *peintres à routine* ( *pittori di ricetta* ).

Parmi les écrivains qui ont traité de l'art , il y en a peu à qui M. Mengs accordoit son approbation. Il méprisoit , en général , ceux qui ont écrit les vies des peintres , & particulièrement Vasari , parce qu'ils parlent de tout , excepté de ce qui fait l'essentiel de l'art. Ils entrent dans

tous les détails de la vie privée des artistes , & citent avec une minutieuse exactitude les prix de leurs ouvrages , & les noms de ceux qui les possèdent , en prodiguant à pleines mains les éloges les plus outrés , & les épithètes de divin , de miraculeux aux artistes les moins estimables. La vie du Corrège par Vafari est , entr'autres , si mal digérée , que cela a engagé M. Mengs à composer des Mémoires sur ce grand artiste , qui devoient être insérés dans une nouvelle collection des vies des peintres , dont on s'occupoit alors à Florence ; mais les éditeurs de cette biographie n'ont pas fait un grand usage de cet écrit de M. Mengs , lequel en effet ne convenoit pas beaucoup au plan qu'ils s'étoient proposé.

M. Falconet , sculpteur François , qui a fait à S. Pétersbourg une statue équestre en bronze du czar Pierre I , a composé deux volumes pour exhaler sa bile contre Pline , contre Cicéron , contre le cheval de Marc-Aurele , & contre les plus illustres écrivains anciens & modernes , ainsi que contre les ouvrages les plus estimés qui soient connus. M. Mengs avoit trop de mérite pour être oublié dans cette philippique.

M. Mengs écrivit , dans le tems , une lettre fort modeste à M. Falconet , non pour se justifier lui-même , mais uniquement pour défendre l'honneur des beaux-arts. Il reçut une réponse assez honnête de M. Falconet \* ; cependant

---

\* Cette lettre de M. Mengs & la réponse de M. Falconet sont les deux morceaux qui terminent la première partie de notre traduction.



cette querelle littéraire n'alla pas plus loin, soit parce que M. Mengs ne voulut point perdre un tems précieux, soit qu'il crut que la matière avoit été traitée trop légèrement par M. Falconet.

Il disoit que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois \*, est fait pour induire en erreur les jeunes artistes, parce que ses raisonnemens portent sur des principes superficiels & erronés, qui ne sont adoptés que par cet auteur.

Le tempérament sec & bilieux de M. Mengs le faisoit quelquefois paroître un peu âpre & rêche dans ses formes; & en matière d'art, il disoit son sentiment avec une franchise qui sembloit tenir de la dureté; mais son caractère étoit naturellement bon, & le repentir suivoit toujours chez lui de près la peine qu'il avoit pu causer par sa trop grande sincérité. D'ailleurs il ne refusoit jamais d'aider de ses conseils & de ses leçons ceux qui le consultoient, & il ne faisoit aucun mystère de son art \*\*.

\* Ce livre de M. Reynolds est intitulé : *Seven Discourses delivered in the royal Academy by the Président.* 8°. London 1778. Note du Traducteur.

\*\* M. Mengs a fait beaucoup d'élèves, dont les plus anciens sont Jean-Baptiste Casanova, actuellement professeur de l'académie de dessin à Dresde; Antoine Marron, beau-frère de M. Mengs; Nicolas Guibal, aujourd'hui premier peintre du duc de Wurtemberg, & M. Ratti, qui a fait aussi un éloge de M. Mengs, intitulé : *Epilogo della vita del fu cavalier A. R. Mengs*, imprimé à Gênes en 1779. Note du Traducteur.

Le pape Clément XIV ayant fait acheter , par un négociant de Venise , quelques tableaux , il en demanda son sentiment à M. Mengs , qui lui dit sans détour qu'ils ne valoient rien , & qu'il avoit été trompé. Sa fainteté lui ayant répondu qu'un certain peintre lui en avoit cependant fait un grand éloge , M. Mengs répliqua : M. \*\*\* & moi , nous sommes tous deux artistes ; avec cette différence , que l'un loue ce qui est supérieur à ses forces , & que l'autre méprise ce qui est au-dessous de son talent.

M. Mengs voyant qu'un certain sculpteur , qui a fait la statue d'une vertu cardinale au tombeau d'un grand pape , y a mis son nom de cette manière : *N \*\* invenit* , dit qu'il avoit bien fait d'avertir qu'il avoit *inventé* cette statue , puisque certainement il n'avoit pu l'imiter d'aucune chose existante. Je pourrois citer plusieurs traits semblables de M. Mengs ; mais je les passe sous silence pour ne pas faire de la peine à quelques artistes encore vivans.

La pureté des mœurs de M. Mengs étoit fort grande , & l'on peut dire que son amour pour les arts avoit éteint en lui toutes les autres passions. Sa véracité & son aversion pour le mensonge alloient à l'excès. Pour en donner une idée , je citerai ici un seul exemple d'un grand nombre que je pourrois produire. En entrant en France par Pont-Voisin , lors de son dernier voyage d'Espagne , les commis de la douane voyant parmi ses effets quelques tabatières d'or enrichies de diamans , lui demandèrent s'il en faisoit commerce , ou si elles servoient à son usage. Il répondit qu'il n'étoit pas marchand , &



qu'il ne prenoit point de tabac. Les préposés de la douane insistant à lui demander de nouveau si ces boîtes n'étoient pas destinées à son usage particulier, afin qu'il pût les passer librement, il persista à dire qu'il n'avoit jamais pris de tabac; de manière que les commis furent obligés, malgré eux, de confisquer ces tabatières comme marchandise. M. Mengs les laissa faire tranquillement; il n'auroit même jamais pensé à réclamer ces bijoux, si M. le Marquis de Llano & moi nous n'eussions pas débrouillé cette affaire à Paris.

Jamais il n'y eut de meilleur mari ni de plus tendre père que M. Mengs, qui donna une excellente éducation à ses enfans. Il a néanmoins préjudicié à sa famille par son peu d'économie & par son mépris pour l'argent. On fait que, de compte fait, il a reçu, pendant les dix-huit dernières années de sa vie, plus de cent quatre-vingt mille écus, & en mourant il laissa à peine de quoi subvenir aux frais de ses funérailles\*.

Tous les souverains de l'Europe, pour ainsi dire, ont voulu avoir des ouvrages de M. Mengs. L'impératrice de Russie lui avoit demandé deux tableaux, sur le sujet & sur le prix desquels sa majesté lui laissoit l'entière disposition, en lui faisant remettre, en même temps, deux

---

\* M. Bianconi dit que c'est par les soins du cardinal Riminaldi, & sur-tout par les secours généreux de M. le chevalier d'Azara, que la famille de M. Mengs fut tirée de l'embarras où elle se trouvoit à sa mort. *Note du Traducteur.*

mille écus d'avance ; mais la mort ne lui a pas permis de les commencer : cependant cette auguste souveraine ne fut pas plutôt informée , par S. E. le cardinal de Bernis , de l'état où cet artiste avoit laissé sa famille , qu'elle lui fit présent des deux mille écus dont nous venons de parler. Ce don ne mériteroit pas sans doute d'être cité ici , en venant d'une princesse qui fixe les regards de toute l'Europe par la sagesse de ses loix , par les victoires de ses armes , & par la générosité de sa grande ame , si la bonté & la délicatesse avec lesquelles elle a fait ce don , n'y avoit pas ajouté un prix infiniment précieux , & qui mérite de tenir sa place parmi les autres merveilles de son règne.

Le roi de Naples , qui vouloit introduire le bon goût de la peinture dans sa capitale , avoit résolu d'y établir une académie des beaux-arts , sous la direction de M. Mengs. Sa majesté demanda , pour cet effet , à son auguste père , la permission de fixer notre artiste à Naples ; ce que sa majesté Catholique accorda gracieusement , en lui conservant les pensions qu'elle lui faisoit , outre celle que pourroit lui donner sa majesté Sicilienne pour la commission dont elle vouloit le charger. La nouvelle de cette faveur n'arriva à Rome que huit jours après la mort de M. Mengs , qui fut par conséquent privé de ce plaisir , ainsi que Naples l'a été de l'avantage qu'elle auroit retiré des leçons de ce grand artiste.

On fait que les amphictions ordonnèrent par un décret que Polygnote seroit logé gratuitement dans toutes les villes de la Grèce où il pourroit se trouver , pour



avoir peint à Athènes le portique appelé le Pœcile\*. Charles III a versé ses bienfaits sur M. Mengs pendant toute sa vie, & après sa mort il a doté ses cinq filles, & fait à ses deux fils des pensions dont ils peuvent subsister honnêtement.

Nous n'avons pas encore parlé des écrits de M. Mengs, qui ne lui promettent pas moins de célébrité que les productions de son pinceau. Nous en rendrons compte à mesure que nous les publierons ; en observant seulement ici que ses papiers étoient en si mauvais ordre, qu'il ne nous a pas été possible de les rédiger avec tout le soin & avec toute l'exactitude que nous aurions désiré ; & que ce travail a été d'autant plus pénible, qu'il a fallu traduire tous ces écrits en une seule langue, M. Mengs s'étant servi pour communiquer ses idées tantôt de l'Allemand, tantôt de l'Italien, & tantôt de l'Espagnol.

La décadence des beaux-arts ne doit pas tant être attribuée aux artistes qu'aux amateurs & aux gens riches qui demandent des ouvrages. L'ignorance & l'ineptie de ces derniers obligent les artistes, lorsqu'ils sont sous leur direction, à renoncer à leurs idées, s'ils sont assez habiles pour en concevoir par eux-mêmes ; une espèce de sympathie fait cependant qu'ils choisissent, en général, les plus mauvais & les plus intrigans. Ces prétendus

---

\* Le nom de *Pœcile*, qui veut dire *varié*, fut donné à ce portique à cause de la variété des peintures dont Polygnote l'avoit orné. Note du Traducteur.

connoisseurs ne considèrent pas le blâme dont les couvre une pareille conduite , & le ridicule qu'ils payent à deniers comptans ; car qui est-ce qui peut voir ces productions où il n'y a ni conception , ni motif , ni goût , ni raison , sans traiter d'ignorant & de barbare celui qui les a fait exécuter. On fait que chez les Grecs c'étoient les philosophes qui ordonnoient les ouvrages des artistes & qui en jugeoient , & que les artistes eux-mêmes étoient philosophes. Il étoit donc nécessaire qu'il y eût un livre qui enseignât à voir les chefs-d'œuvre des artistes en philosophe : je pense que les écrits de M. Mengs pourront remplir cet objet ; ce qui ne fera pas le moindre service que cet homme admirable aura rendu aux arts.







N O T I C E  
D E S T A B L E A U X  
D E M. M E N G S.

---

E N E S P A G N E.

*Pour le Roi & pour la Famille Royale.*

DANS le palais du roi, le plafond de l'anti-chambre de sa majesté, peint à fresque, représentant l'Assemblée des dieux, avec l'Apothéose d'Hercule. Voyez à la page 17 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Dans le même genre, l'Aurore sur le plafond d'une autre chambre, qu'on appelle, à cause de cela, la *chambre de l'Aurore*; & sur les quatre faces, M. Mengs a peint les quatre Saisons avec divers ornemens sur la frise, tels que vases, amours, feuillages. Voyez à la page 18 des Mémoires.

Le grand plafond de la salle à manger du roi, où l'on voit l'Apothéose de Trajan & le Temple de la Gloire. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Dans la chapelle particulière de sa majesté, la Nativité du Christ, de même à fresque; après qu'on eut enlevé le tableau à l'huile de M. Mengs, qui s'y trouvoit, mais qui y faisoit un mauvais effet, à cause que la réflexion de la lumière y tomboit de front.

Dans la chambre à coucher du roi, la fameuse Descente de croix, peinte à l'huile sur un panneau de plus de douze pieds géométriques de hauteur, sur une largeur proportionnée. Les figures en sont

de grandeur naturelle. Dans la partie supérieure, il y a un autre tableau sur panneau, représentant le Père éternel avec le Saint-Esprit & des Anges. Voyez à la page 19 des Mémoires.

Les quatre dessus-de-porte de la même chambre, qui représentent quatre sujets de la Passion; savoir, la Prière du Christ dans le jardin, la Flagellation, le Crucifiement, & l'Apparition du Christ à la Madeleine après la résurrection.

Dans le même appartement, deux autres tableaux de chevalet, dont l'un est S. Jean adolescent, qu'il a peint en Espagne; l'autre Sainte Marie-Madeleine, qu'il fit passer de Rome à Madrid, pour servir de pendant au premier, d'un pied & demi de hauteur, sur un pied de largeur.

Un tableau de la Conception, un peu moins de trois pieds de hauteur, sur un peu moins de deux pieds & demi de largeur; & un autre de S. Antoine de Padoue à-peu-près de la même grandeur que le précédent, que sa majesté transporte toujours avec elle quand elle voyage.

Dans un corridor qui conduit à l'appartement du roi, il y a une Vierge avec l'Enfant, S. Joseph & S. Jean-Baptiste, haut de six pieds, & large de quatre pieds: c'est la première peinture à l'huile que Mengs ait faite à Madrid.

La Nativité, tableau à l'huile, qui a été enlevé, comme nous l'avons dit, de la chapelle du roi, & placé dans la chambre du prince des Asturies, haut de onze pieds, sur six pieds de large.

Un autre tableau représentant le même sujet sur panneau, que M. Mengs fit passer de Rome en Espagne, haut de neuf pieds, large de sept. Il est placé dans l'appartement du roi. Voyez à la page 22 des Mémoires.

L'estime que sa majesté fait de ce tableau est assez connue par l'ordre qu'elle a donné de le couvrir d'un verre de même grandeur. Cette méthode de couvrir les tableaux de verre a ses inconvéniens, parce qu'ils ne peuvent pas recevoir une lumière qui permette de les bien voir en entier sous un même point de vue; de manière que le spectateur doit se placer en différens endroits pour en parcourir successivement le champ entier. D'ailleurs les couleurs



obscures réfléchissent la lumière, & font l'effet d'un miroir. L'art n'a pas encore pu trouver le moyen de faire les deux surfaces d'un verre également parallèles; & plus cette surface est grande, plus aussi cette difficulté augmente. Cette différence entre les deux surfaces, quelque'imperceptible qu'elle soit, altère toujours la réflexion de la lumière, & par conséquent l'image de l'objet. Si la pâte du verre a quelque couleur, comme celle qu'on fait avec de la soude, qui lui donne un œil verdâtre, toutes les teintes du tableau sont dégradées par cette nuance. L'air qui se trouve renfermé entre le verre & le tableau ne pouvant pas être renouvelé, se corrompt nécessairement, & endommage les couleurs, d'où suit la perte totale du tableau.

Un Christ attaché à la croix, d'après nature, haut de cinq pieds, & large de quatre. Il est dans la chambre à coucher du roi à Aranjuez.

Dans le même endroit, il y a deux portraits du roi & de la reine de Naples, en demi-figures, d'environ cinq pieds de hauteur sur une largeur proportionnée.

Il y a deux autres portraits de la même grandeur dans les appartemens de ce palais. L'un est celui de la même reine de Naples, & l'autre celui de l'archiduchesse.

Il y a aussi les portraits des grands ducs de Toscane, & quatre autres de la famille royale, que M. Mengs a faits à Florence; les premiers ont quatre pieds & demi de hauteur sur une largeur proportionnée; les autres ont cinq pieds de hauteur.

Dans le même palais d'Aranjuez, M. Mengs a peint en détrempe sur le plafond du théâtre, le Temps qui enlève le Plaisir: allégorie frappante & digne du génie fécond & sublime de son auteur. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Plusieurs portraits du roi, & ceux de toute la famille royale. Il y en a deux du prince des Asturies, & deux de sa sœur, l'infante Charlotte-Joachime.

Les quatre parties du jour en dessus-de-porte, de neuf pieds de hauteur, dans l'appartement de la princesse.

Pour le prince des Asturies un tableau sur panneau , de la Vierge avec l'Enfant & S. Joseph.

Un autre représentant un jeune homme qui veut suivre l'honneur, & fuir les richesses. Il est placé dans le pavillon de S. A. R., à l'Escorial.

A S. Ildephonse il y a , dans la salle des dépêches, une Sainte Marie-Madeleine , d'un peu plus que demi-figure.

Pour l'infant don Louis une Vierge avec l'Enfant & S. Joseph, de quatre pieds de hauteur sur trois pieds de largeur.

Un portrait de S. A. R. , un peu plus que demi-figure : il n'est pas fini.

S. Pascal Baylon pour le maître-autel de l'église du couvent royal de ce même nom à Aranjuez.

L'infant don Gabriel a aussi un tableau de la Prière du Christ dans le jardin , qui n'est pas achevé.

### *Peintures pour des Particuliers.*

Le principal tableau de l'église de S. Isidore , dont le sujet est la Sainte Trinité avec la Vierge , S. Damas & trois autres Saints Espagnols : figures beaucoup plus grandes que nature. Le tableau a dix-sept pieds de hauteur sur douze pieds de largeur.

Pour le roi de Dannemarck , le portrait du roi d'Espagne en pied , armé & placé dessous un dais , avec tous les ornemens & tous les attributs de la souveraineté Espagnole ; haut de douze pieds sur neuf pieds de large.

Un autre tableau de douze pieds de hauteur sur sept pieds de largeur , représentant l'Assomption avec le Père éternel & un grand nombre d'Ange ; figures de grandeur naturelle.

Un autre de S. Jean-Baptiste prêchant au désert , de six pieds de hauteur sur un peu moins de cinq pieds de largeur ; tous deux pour M. le comte de Rivadavia. M. Mengs a peint ce dernier tableau dans un style singulier , qui ne lui étoit pas propre. L'emplacement sur lequel il devoit se régler , a une fenêtre par le haut , d'où



la lumière tombe dans les yeux des spectateurs. Pour cet effet, ayant été obligé de forcer la nature, il a fait de grandes masses, & a prononcé avec beaucoup de force toutes les parties. Ce tableau est dans la manière de Michel-Ange, quand il n'a pas chargé, ou de Raphaël dans son Incendie de Borgos.

Le portrait du duc d'Albe, demi-figure.

Deux autres portraits de la duchesse de Huefcar ( aujourd'hui d'Arcos. )

Un autre de la duchesse de Medina-cœli, assise dans un fauteuil.

Un autre en pied de la marquise de Llano, en habit de bal.

Un autre de la même dame, demi-figure.

Le portrait de don Pierre Campomanes, un peu plus que demi-figure.

Un autre de don Philippe de Castro, demi-figure; il n'y a que la tête de peinte.

La Vierge des douleurs pour don Antoine de la Quadra, directeur-général des postes.

Un S. Pierre assis, de grandeur naturelle, que M. Mengs a donné à son chirurgien, Pierre Martinez.

Il a fini aussi dans le palais un tableau de l'Ascension de J. C., qu'il avoit commencé à Rome, par ordre de la cour de Dresde.

Il a fait plusieurs fois son propre portrait, un peu moins que mi-figure, qu'il a donné à ses amis, entr'autres à don Bernard de Yriarte, son ami particulier.

Il a laissé imparfait le portrait de don Amérique Pini, auquel il manque cependant peu de chose. Il a laissé de même, mais bien moins avancé, celui de M. le marquis de Llano, qui étoit son ami & le mien. Il avoit fait venir ce portrait à Rome pour le finir, ainsi que plusieurs autres dont nous ne parlerons pas, parce qu'ils sont restés imparfaits.

A D R E S D E.

*A l'Huile.*

Un grand tableau d'autel dans l'église Catholique, de trente trois pieds de hauteur sur seize pieds de largeur, représentant l'Ascension. M. Cafanova en a donné une description qui se trouve dans le second volume de la *Bibliothèque des Arts* de M. Murr.

Un plus petit tableau à l'un des autels collatéraux : c'est le Songe de S. Joseph, devant qui il apparoît un ange.

Un autre dans la même église représentant la Conception. — Le dessin de ces trois tableaux est fort beau, & d'une grande correction.

Les portraits du roi & de la reine de Pologne en pied, & vêtus de leurs habits royaux.

Les portraits du prince & de la princesse royale jusqu'aux genoux.

Le portrait du comte de Bruhl, dont il n'y a que la tête de fini.

Une Madeleine couchée à demi-nue, dans la manière de celle du Corrège que possède la cour de Saxe.

*Au Pastel.*

Le portrait de l'électeur régnañt de Saxe, lorsqu'il n'avoit que deux ans, assis en chemise sur un coussin de velours cramoisi, galonné en or, de grandeur naturelle.

Le portrait de M. Mengs même, dessiné d'une manière pittoresque, avec de longs cheveux qui lui pendent sur les épaules.

Un autre aussi de lui, un peu tourné.

Le portrait d'Ismaël Mengs son père, en robe fourrée.

Celui de Madame Thiele, femme d'un bon Payfagiste.

Celui de M. Antoine Annibale.



Celui de M. Hoffmann , valet de chambre du roi de Pologne , en habit brodé.

Celui de M. Silvestre , un crayon à la main.

Celui d'un ami de son père.

Celui de M. Thull , peintre Saxon , ami de M. Mengs.

Celui de la Signora Mingotti , cantatrice du roi de Pologne , tenant à la main un papier de musique.

La Vérité , demi-figure.

Un Cupidon qui aiguise une flèche.

Plusieurs miniatures & peintures en émail.

## A R O M E.

Le plafond du Musée pour le dépôt des anciens manuscrits sur papyrus , dont il est parlé à la page 23 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Une Sainte Famille : voyez la page 11 des Mémoires.

Un plafond à fresque dans l'église Arménienne de S. Eusèbe : Page 13 des Mémoires.

Un plafond dans la *villa* Albani ; page 15 des Mémoires.

Une Vierge avec l'Enfant , S. Jean-Baptiste & S. Joseph.

Une Madeleine couchée , tenant une croix ; tableau qui le fit recevoir à l'académie de S. Luc.

Le Songe de S. Joseph ; voyez à la page 26 des Mémoires.

Un groupe de deux enfans , plus grands que nature ; ce fut le premier essai que M. Mengs fit en détrempe.

Une Nativité pour un Abbé Vénitien.

Deux petits tableaux en pastel : Cérès & Flore.

S. Benoît dans le désert , tableau d'autel dans l'église des Religieux Célestins.

Le portrait du cardinal d'Yorck en pastel.

Ceux du pape Rezzonicho & de son neveu.

Celui de M. le chevalier d'Azara.

## A NAPLES.

A N A P L E S.

Les portraits du roi & de la famille royale.  
Celui de la princesse Francavilla, née Borghèse.  
Une Madeleine pour le prince de San Gervasi.  
Un repos d'Egypte pour la reine de Naples.

A F L O R E N C E.

Un *Ecce Homo* pour le docteur Villigiardi.  
Son portrait peint par lui-même, que le grand-duc a fait placer  
dans la galerie des peintres célèbres.  
S. Joseph averti en songe de fuir en Egypte.  
La Vierge avec l'Enfant pour la grande-duchesse.

A G E N E S.

Une copie de la *Madonna della Seggiola* pour le seigneur Théaldo.  
Le portrait de la Signora Tomasina Cambiaso.

A M I L A N.

Une Vierge de demi-figure avec l'Enfant & S. Jean-Baptiste  
pour le général Clerici.

A P A R I S.

L'Innocence & le Plaisir, deux tableaux au pastel, dans le ca-  
binet de M. le Baron d'Olbach.

Semiramis dans le moment qu'on lui remet une lettre qui lui  
apprend la révolte de Babylone; tandis qu'une femme lui arrange  
sa chevelure; demi-figures.



Chez M. l'Epine, sculpteur, son portrait fait par M. Mengs.

## A R O U E N.

Chez M. de Hauterue, son portrait peint par M. Mengs, dont il fut l'élève.

## A V I E N N E.

Dans la galerie impériale, S. Pierre de grandeur naturelle, peint à l'huile.

Le portrait en pastel de la grande-duchesse de Florence.

Celui de la jeune archiduchesse Marie-Thérèse de Naples.

Chez M. le comte Ernest de Harrach, la Nativité de Notre-Seigneur.

Chez le prince Gallitzin, ministre de Russie, une Venus, demi-figure de grandeur naturelle.

Au château de Léopoldscron, près de Saltzbourg, chez M. le comte Lactance Firmian, le portrait de M. Mengs, peint par lui-même.

## A S T U T G A R D.

Dans le cabinet de M. Guibal, la tête d'un capucin avec deux mains, peinte d'après le frère Pierre de Viterbe, mort en odeur de sainteté.

Le dessin original du tableau représentant la Madeleine.

Deux figures académiques sur papier bleuâtre.

Une belle Nativité de Notre-Seigneur; dessin lavé & rehaussé de blanc. On dit que c'est la première pensée du tableau que M. Mengs fit pour le prince des Asturies.

Trois dessins que M. Mengs fit en 1741, d'après le dernier Jugement de Michel-Ange.

Une esquisse de M. Guibal pour le grand escalier de Stutgard, retouchée par M. Mengs.

## A C A R L S R U H.

Chez M. le comte d'Edelsheim, premier ministre de cette cour, le portrait de ce seigneur par M. Mengs.

Deux cartons d'un dessin très-fini & très-savant; l'un représente un Philosophe encore dans la fleur de l'âge; l'autre une jeune Corinthienne qui fait des bouteilles de savon avec un chalumeau, d'après lesquels M. Mengs avoit fait deux tableaux au pastel pour M. le marquis de Croixmare, qui les paya 2400 livres, & qui en outre fit présent à M. Mengs d'une belle épée. On ignore ce que ces deux pastels font devenus.

Huit figures académiques représentant des hommes de différens âges & de différens caractères de dessin.

## A C O P P E N H A G U E.

Le roi de Dannemarck a le portrait de Charles III, roi d'Espagne, peint par M. Mengs, en pied & sous un dais, avec tous les attributs de la royauté Espagnole. C'est le même dont il est parlé à la page 61.



## A N G L E T E R R E.

Chez milord Northumberland à Londres , une copie de l'Ecole d'Athènes. Voyez à la page 13 des Mémoires.

Le portrait de milord duc de Richemont , avec les cheveux flottans , dans le goût des ajustemens des portraits de van Dyk.

Une figure du Christ portant la croix , demi-figure pour milord Cuper.

Le portrait de milord Cuper.

Les portraits de M. & Madame Suimars , négociant de la Jamaïque.

Le portrait de Robert Wood , premier secrétaire du bureau des affaires étrangères , & auteur d'un ouvrage sur les ruines de Palmyre & de Tedmor , en deux volumes *in-folio*.

Le portrait de M. Webb , colonel Anglois.

Celui du chevalier William Hamsbury , envoyé de la cour Britannique à Drefde.

Celui de M. Wilfon célèbre payfagifte Anglois.

Cléopatre aux pieds d'Auguste , avec un grand nombre de figures : ce tableau est chez M. Hoorch.

Une Sainte Famille sur toile.

Une Sybille , demi-figure sur toile.

Une Madeleine , demi-figure.

## A O X F O R D.

Dans la nouvelle église d'Oxford un tableau d'autel , peint à Rome en 1770 , représentant le Sauveur qui apparôit à la Madeleine.

E N I R L A N D E.

Le portrait de M. Touche , gentilhomme Irlandois , peint par M. Mengs , jusqu'aux genoux , dans le costume en usage au commencement du dix-septième siècle.

*Ouvrages restés imparfaits.*

Une esquisse en grisaille ou camayeu de la Résurrection du Christ , d'après laquelle il devoit faire pour la cathédrale de Saltzbourg , un tableau d'autel de trente palmes de hauteur.

Le portrait de demi-figure de M. Honorat Gaëtan , un des ducs de Sermonette.

Un Jugement de Paris , figures de grandeur naturelle.

*Gravures faites d'après les Ouvrages de M. Mengs.*

Un S. Jean-Baptiste , gravé par Carmona.

Une Madeleine , gravée par le même.

Une Vierge avec l'Enfant , gravée par Volpato.

Le Christ ressuscité qui apparôit à la Madeleine ; gravé par Carmona.

La Sybille , demi-figure , qui est en Angleterre , gravée par Mosmann.

Nous remarquerons que d'après le dessin de M. Mengs , Volpato a gravé un Christ en prière , du Corrège. Ce morceau se trouve dans la collection des gravures qui paroît sous le titre de *Schola Italica picturæ*.

Il y a aussi des gravures d'anciens tableaux à fresque , dont M. Mengs avoit fait les dessins. Voyez à la page 45 des Mémoires.



Le portrait de don Gabriel, infant d'Espagne, qu'on vient de graver pour le mettre à la tête d'une édition des Odes d'Anacréon, dédiée à ce prince.

Le portrait de M. Mengs, que possède don Yriarte, à Madrid, gravé par Carmona, & que nous avons fait copier pour mettre à la tête de notre traduction.



REFLEXIONS

*SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOUT*

DANS LA PEINTURE.

BRUNCE



REPLIKATION

DER KUNSTWERKE  
DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

VON  
HERRN DR. G. H. R. VON  
MANNICH

PRÉFACE

---

---

## P R E F A C E

### DE L'ÉDITEUR ALLEMAND.

JE n'entreprendrai point de faire l'éloge de l'ouvrage que je présente aujourd'hui au public. Cependant la vérité, le devoir & la reconnoissance m'obligent d'en dire quelques mots. La *Beauté* & le *Goût*, dans la peinture, sont les deux principaux objets sur lesquels l'auteur cherche à donner aux artistes des notions claires & précises, & dont il leur trace la route, en leur indiquant les progrès qu'on y a déjà faits, & ceux qui restent encore à y faire. Si jamais on a bien développé ces deux grandes parties de la peinture, c'est sans doute dans cet ouvrage, dont l'auteur s'est élevé par la nature jusqu'à la Divinité, & a pénétré par les productions de l'art jusques dans l'ame des grands maîtres qui l'ont illustré dans ses plus beaux siècles. En veut-on la preuve? que ce livre à la main on médite sur la nature & sur l'art; qu'on les compare avec les préceptes que l'auteur y donne; & des notions claires & lumineuses de l'une & de l'autre seront le fruit de ce travail. L'auteur ne s'étend point en discussions, parce qu'il a voulu s'épargner à lui-même la peine de faire un gros livre, & laisser au Lecteur le plaisir de la réflexion. Il eût d'ailleurs été inutile d'éparpiller dans plusieurs volumes les vérités rassemblées ici en peu de pages. Quiconque a un



talent décidé pour l'art , auroit eu le dégoût de chercher dans ces volumes , ce qu'il trouvera ici en quelques lignes ; & celui qui n'en peut tirer aucun fruit , ne seroit pas plus éclairé en pâlisant sur des *in-folio*. Voilà ce que j'avois à dire du fond de l'ouvrage même. Quant au style , il n'est pas fleuri , mais énergique , mais expressif , & tel qu'il convient à un maître qui enseigne la simple vérité , & qui ne cherche à orner ses pensées que comme dans l'antiquité on décoroit les statues des dieux & des héros , par une draperie qui les couvroit avec décence sans les cacher , Quand on comparera cet ouvrage avec d'autres écrits sur le même sujet , on le distinguera , dans la foule , aussi aisément que le poëte fut découvrir sa chère Laure parmi une multitude de personnes de son sexe : — « Belle ;  
 » non comme l'essaim frivole des filles du peuple au teint  
 » de rose , qui ne semblent avoir été formées que par un  
 » écart ou par un jeu de la nature ; qui végètent privées  
 » d'esprit & de sentiment , & dont les regards ne sont  
 » point animés de ce rayon divin qui subjuge tous  
 » les cœurs ».

K L O P S T O C K .

Qu'il me soit permis de rendre ici un hommage public à l'amitié. Il y a quelques années qu'étant à Rome , M. Winckelmann daigna m'honorer de son estime , qui , depuis le premier moment que j'en ai joui , a fait le bonheur de ma vie. Je lui dois plusieurs sentimens agréables de ce qui est véritablement beau & grand , tant dans la

nature que dans l'art ; je lui suis redevable aussi de l'amitié de plusieurs personnes respectables , & entr'autres de celle de l'auteur de cet ouvrage ; c'est par lui enfin , que je jouis du bonheur de voir ici mon nom plus étroitement uni au sien ; ce qui semble me donner quelque droit à l'immortalité , à laquelle je n'aurois jamais osé prétendre par mes foibles ouyrages.

J. C. F U E S S L I.





---

P R E F A C E  
D E L'A U T E U R,

*Qui est à la tête de l'Édition originale Allemande.*

**J**E n'avois d'abord composé cet écrit que pour mon propre usage , & par le seul desir de découvrir des vérités nouvelles ; mais étant sur le point de le finir , je fus invité par une académie d'Allemagne \* de le publier dans ses Mémoires , ce qui néanmoins n'a pas eu lieu par différens obstacles : cette académie a depuis été abolie , & l'ouvrage m'est resté.

L'ayant relu par hasard quelque tems après , je n'en fus pas entièrement satisfait. Je résolus donc de le refondre & d'en retrancher quelques parties , pour y ajouter des idées nouvelles ; mais lorsque je considérai la peine & le travail que cela devoit me coûter , & combien il me seroit difficile de rendre mes idées d'une manière plus lumineuse , je fus de nouveau tenté d'abandonner cet ouvrage. En le parcourant néanmoins de nouveau , il me parut ne devoir pas rester enseveli dans un oubli total ; je crus que les vérités qu'il renferme pourroient

---

\* L'académie d'Ausbourg.

être utiles à plusieurs personnes. Ces considérations , jointes aux sollicitations de mon ami Winckelmann , m'engagèrent enfin à le publier. Je n'ai cependant pas voulu y mettre mon nom , parce que je n'ai pas l'habitude d'écrire , & que j'ai voulu éviter la censure de certaines personnes qui me critiqueront peut-être sans me comprendre.

Je prévien les jeunes peintres qu'ils doivent lire cet ouvrage avec attention , & à tête reposée ; car ce n'est que par une étude constante & des méditations profondes que j'ai porté l'art de peindre beaucoup plus loin que plusieurs artistes de mon tems , & je ne leur communique cet écrit que dans l'espoir de leur être utile. Si le Lecteur veut réfléchir mûrement sur ce que je vais lui dire , & si à cette étude il joint un zèle infatigable & un travail opiniâtre , j'ose me flatter qu'il pourra en tirer un grand avantage.

Je prie aussi les amateurs de cette espèce d'ouvrages , d'avoir soin , autant que cela dépendra d'eux , que celui-ci ne soit traduit en quelque'autre langue que ce soit , que sous ma révision ; étant persuadé que la manière d'écrire dont je me sers , ne peut pas être bien rendue dans d'autres langues : en Italien , elle seroit tout-à-fait inintelligible ; en François , elle paroîtroit ridicule , absurde même , & pourroit blesser les oreilles délicates du commun des écrivains & des personnes qui ne lisent que par simple amusement : car j'écris comme un maître pourroit parler à ses disciples.

J'ai cherché d'abord à donner une idée plus particulière & plus précise de la *Beauté* , à cause de la diversité



d'opinions qu'on s'est formées sur ce sujet ; pour donner ensuite une définition du *Goût*, parce que la plupart des écrivains, qui en ont parlé, n'ont pas expliqué d'une manière exacte pourquoi l'on se sert de ce mot dans la peinture ; enfin j'ai tâché de donner une idée plus distincte du *Goût*, en citant des exemples de celui qu'on trouve chez les plus grands maîtres ; car comme je me suis écarté un peu de la peinture dans la première partie de cet ouvrage, j'ai craint d'avoir manqué par-là mon but, qui est d'être utile aux peintres. J'ai donc cité des exemples qui me donnent le moyen de parler de toutes les règles de l'art. On verra que toutes les parties que je loue chez les grands maîtres, sont celles qui peuvent servir de règle à suivre & d'exemple à imiter.

J'avertis néanmoins les élèves de ne pas trop s'arrêter à la métaphysique ou à la partie idéale de l'art dont il est ici question ; car elle n'est rien moins qu'utile quand on ne fait que commencer. Le premier soin de l'élève doit être d'exercer son œil à la justesse, afin de parvenir par-là à bien imiter. Il doit, en même tems, travailler sa main, afin qu'elle apprenne à obéir avec promptitude, pour passer ensuite aux règles & aux secrets de l'art. Je veux que l'on commence d'abord par la pratique ou la partie mécanique, pour étudier après cela la théorie ; parce qu'on est propre à apprendre les règles de l'art quand on est parvenu à un certain âge ; mais la prestesse de la main, & la justesse de l'œil ne peuvent s'acquérir que pendant un certain tems, c'est-à-dire, aussi long-tems qu'on n'a pris aucune habitude ; car si une fois on s'est accoutumé à mal faire, il n'est plus possible de se déshabituer, dans

un âge mûr , de la méthode vicieuse qu'on a contractée.

Cet écrit doit donc être lu dans différentes vues par les différentes classes des peintres.

Les élèves ne doivent le lire que pour apprendre combien l'art est grand & difficile , afin qu'ils redoublent de zèle , & ne perdent point de tems à s'instruire de ses moindres parties. Car quoique les premiers principes soient les vrais matériaux & les fondemens de la peinture , on ne peut cependant en faire aucun usage qu'après avoir rassemblé les autres parties de l'édifice entier de l'art.

La seconde classe de peintres , c'est-à-dire , ceux qui sont déjà instruits de ces premiers principes , pourront principalement profiter de cet ouvrage ; car c'est pour eux qu'il a été composé , afin qu'ils y apprennent ce que c'est que le bon Goût , & pour qu'ils puissent juger s'ils en sont naturellement doués ou non , & par quels exemples ils peuvent l'acquérir ou s'y former davantage.

Les peintres faits pourront de même en retirer quelque fruit , en apprenant à connoître les beautés des ouvrages des grands maîtres , & à bien conduire leurs disciples dans la carrière difficile de l'art.

Je parle avec franchise , parce que l'expérience est le seul moyen par lequel les hommes puissent reconnoître l'utilité des choses pour les nommer bonnes ; & c'est à cette seule méthode que je dois tout ce que je fais , & tout ce que je vais exposer dans cet écrit.

Si dans cet ouvrage il se trouve quelques passages qui paroissent obscurs , je me sou mets à en donner tous les éclaircissémens qu'on pourra désirer ; & si je me suis trompé , un orgueil déplacé ne m'empêchera pas d'en



faire l'aveu , & de rétracter les erreurs que j'aurai pu commettre , si je puis les reconnoître ; sinon je tâcherai de défendre mes idées avec le plus de clarté qu'il me sera possible \*.

---

\* Voici comment M. Winckelmann s'exprime , dans une lettre à M. Franke , au sujet de l'ouvrage dont il est ici question : « Il » y a quelques mois qu'il a paru à Zurich un petit ouvrage , mais » fort précieux , intitulé : *Réflexions sur la beauté & sur le goût dans la peinture* , publié par M. Fuesli. L'auteur de ce traité , » qui m'est dédié , est le célèbre chevalier Mengs. Tâchez de vous » le procurer , & vous y trouverez des choses qui n'ont encore » été ni dites , ni pensées ». *Note du Traducteur.*





# REFLEXIONS

*SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOÛT*

*DANS LA PEINTURE.*

---

SECTION PREMIÈRE.

---

*DE LA BEAUTÉ.*

ARTICLE PREMIER.

*Définition de la Beauté.*

COMME la perfection n'est point le partage de l'humanité, que Dieu seul en est doué, & que l'homme ne peut comprendre que ce qui tombe immédiatement sous les sens, la sagesse infinie lui a donné une perception purement visible de la perfection : c'est ce que nous

*Tome I.*

L



nommons *Beauté*. Cette Beauté se trouve dans toutes les choses créées, toutes les fois que l'idée que nous avons des choses & notre sentiment intellectuel ne peuvent pas s'élever davantage par l'imagination qu'ils le font par la vue de ces choses mêmes : c'est ce qu'on peut comparer à la nature du point. Le point mathématique est regardé comme indivisible ; & par conséquent il est, dans le vrai, incompréhensible pour nous. Comme il est cependant nécessaire que nous nous formions une idée sensible du point, nous donnons ce nom à une petite tache qui nous paroît indivisible ; & c'est ce qu'on appelle point visible. On peut donc supposer que la perfection est le point mathématique ou indivisible, & qu'il comprend en lui toutes les propriétés essentielles & tous les attributs louables, qui ne peuvent se trouver dans la matière seule, qui est toujours imparfaite. C'est cette imperfection de la matière qui est cause que nous nous sommes formés une espèce de perfection d'après nos idées ; c'est-à-dire, lorsque nous ne pouvons pas appercevoir l'imperfection d'une chose ; & c'est à cette apparence de la perfection que nous donnons le nom de *Beauté*. Cette Beauté, comme je l'ai dit, se trouve dans chaque chose en particulier, ainsi que dans toutes prises collectivement, & c'est elle qui fait la perfection de la matière ; mais entre cette perfection & la perfection divine, il y a la même différence qu'entre les deux points. L'on peut donc appeler la Beauté une perfection visible, de même qu'on donne au point le nom de point visible. Or, comme dans le point sensible se trouve réellement le point invisible ou mathématique, la perfection se

trouve de même , quoique d'une manière invisible , dans la Beauté. L'œil ne peut appercevoir aucune de ces perfections invisibles ; mais l'ame les sent , parce que l'une & l'autre ( savoir l'ame & la perfection ) , ont été produites par la sagesse infinie , qui est l'origine & la source de toute perfection.

Platon \* appelle le sentiment de la Beauté une réminiscence de la suprême perfection ; & c'est à cette cause qu'il attribue l'émotion ravissante qu'elle fait naître. Peut-être réverois-je aussi heureusement que lui , en disant que notre ame est émue par la Beauté , à cause qu'elle jouit par sa vue d'une félicité momentanée , qu'elle espère goûter éternellement dans le sein de Dieu , mais qu'elle perd bientôt dans la contemplation des choses matérielles.

---

### ARTICLE II.

#### *Cause de la Beauté des objets visibles.*

**R**IEN n'est visible sans la matière ; tout objet matériel doit avoir une forme ; cette forme est la mesure de sa puissance , qui lui a été donnée par le Créateur ; & cette

---

\* Plato , in *Phædro* III. p. 249. Edit. Steph. Τέλο (καλον) δε  
ἔστιν ἀναμνησις ἐπεισαν ἃ ποίειδεν Ἡμεῖν ψυχῇ , συμπορευζοισα Θεω , και ὑπερι-  
δρασα , ἃ νουν εἶναι φαρμεν , και ἀνακνυφασα εἰς το ὄΝΤΩΣ'ΟΝ.



puissance est la cause de sa forme. Dans les premières formes de la nature il n'y a aucune Beauté; car elles ne sont pas encore distinctes pour nous; elles existent réellement, mais on ne peut s'en former aucune idée. De ces premières formes, la cause suprême en a fait d'autres qui sont visibles; & c'est cette visibilité qui produit les couleurs. Ces couleurs sont différentes suivant la forme; c'est-à-dire, que suivant la forme, les rayons du soleil produisent des effets différents. Si ces premières petites formes visibles sont régulières & uniformes, on les appelle *pures*; car le rayon de lumière ne produit alors qu'un seul effet, & de cet effet résulte la Beauté. Que cela est ainti, c'est-à-dire, que ces couleurs proviennent de l'aspect d'une matière uniforme ou régulière, c'est ce qui est prouvé par le prisme. Il est certain aussi que l'uniformité produit la Beauté, puisque le plus beau rouge dégrade le plus beau jaune, de même que le bleu altère le rouge, &c. ; & que si l'on mêle ensemble le bleu, le rouge & le jaune, ces trois couleurs seront totalement dégradées & sans force. Lorsque nous voyons donc que la nature a coloré si diversement la matière, on doit l'attribuer à la différence de ses moindres formes ou particules; & à leurs divers mélanges. De ces petites formes la nature en a fait de plus grandes, qu'on ne juge plus belles ou laides d'après leurs couleurs, mais d'après leurs formes. L'accord de ces petites formes avec leur cause & leur harmonie entr'elles, est aussi le principe de ce qui les fait trouver belles. C'est pourquoi de toutes les formes la ronde est la plus parfaite; car elle n'a qu'une cause, qui est l'extention de son propre point

central. Et celles qui dans leurs formes ont différentes causes, sont en proportion moins parfaites; cependant elles ont toujours quelque Beauté, parce que celles qui n'ont point une intime connection entre elles sont susceptibles néanmoins de diverses significations; de même que dans la nature on voit plusieurs objets, qui par eux-mêmes n'ont aucune Beauté, en acquièrent par le rapport qu'une partie a avec une autre partie. Or, comme toute la nature a été créée pour nous émouvoir, & que pour cela il doit y avoir des parties actives, & d'autres purement passives, il est nécessaire aussi qu'il y ait différens degrés de perfection; car la partie passive doit nécessairement être moins parfaite que la partie active. Ces parties imparfaites ne doivent pas pour cela être moins estimées, lorsqu'elles concourent à la même cause; & elles ont aussi dans leur moindre degré de perfection une espèce de Beauté qui leur devient propre, lorsqu'elles sont ce qu'elles doivent être pour remplir leur destination. La Beauté se trouve donc dans tout ce qui existe, car la nature n'a rien fait d'inutile; & comme je l'ai dit, chaque chose a sa Beauté, lorsque cette chose est parfaite suivant l'idée sous laquelle elle tombe. L'idée que nous nous en formons est produite par la connoissance que nous avons des objets; & cette connoissance vient de notre ame. La Beauté se trouve donc dans tous les objets, lorsque la matière est une avec sa destination. Il est d'ailleurs naturel qu'il y ait des parties parfaites & d'autres imparfaites, puisqu'on doit se représenter toute la nature comme une république où chaque individu



tient sa place, quoique les uns soient d'une condition plus élevée que les autres.

Il est nécessaire d'observer ici que les parties les plus parfaites en Beauté renferment souvent moins d'utilité que celles qui sont moins belles; car ces dernières peuvent produire plusieurs effets & sont propres à plus d'une opération; tandis que les plus parfaites ne peuvent produire qu'un seul effet & ne sont propres qu'à une seule chose. Ceci a lieu pour toutes les couleurs & pour toutes les formes. Il n'y a que trois couleurs parfaites, qui sont le jaune, le rouge & le bleu; & ces trois couleurs n'ont qu'une seule manière d'être parfaites, c'est lorsqu'elles sont également distinctes de toutes les autres couleurs. Mais les couleurs composées ou rompues, telles que l'orangé, le violet, le verd, peuvent être de différentes espèces; c'est-à-dire, qu'elles peuvent tenir plus ou moins d'une couleur ou d'une autre; & les moindres, formées du mélange de trois couleurs, peuvent être variées à l'infini, jusqu'à ce qu'il ne reste plus en elles de partie primitive & dominante; & alors elles sont pour nous comme une chose inanimée & sans expression. Il en est de même des formes visibles: la forme ronde, qui est la seule parfaite, de même que les formes équilatérales, ne peuvent être que d'une seule manière; mais celles qui ont des angles inégaux, sont susceptibles de différentes significations, & présentent à l'esprit différentes idées; de sorte qu'elles sont aussi utiles que les plus parfaites. On en a dit la raison; c'est qu'elles peuvent exprimer toutes sortes d'idées, jusqu'à ce que, par

la multiplicité de leurs faces , elles deviennent entièrement indécises & insignificatives. Que le sentiment de la Beauté d'une chose naît de son analogie avec l'idée que nous en avons, paroît clairement par les choses qui sont diamétralement opposées entr'elles , & qu'on regarde néanmoins comme belles. Nous appellons , par exemple, belle une espèce de pierre , lorsque cette pierre est parfaitement d'une seule couleur pure ; & nous donnons de même le nom de belle à une autre pierre qui a différentes couleurs ou veines. S'il n'y avoit qu'une seule espèce de perfection , cause de la Beauté , nous devrions regarder l'une de ces pierres comme belle , & l'autre comme laide ; pendant que nous estimons l'une & l'autre également belle dans leur espèce , à cause de l'idée que nous nous en formons. Voilà pourquoi nous donnons le nom de laide à la pierre que nous croyons devoir être d'une seule couleur , lorsqu'elle se trouve avoir la moindre tache , & que nous n'estimons pas l'autre lorsqu'elle n'est que d'une seule couleur ; car l'une & l'autre sont pour lors imparfaites , suivant l'idée que nous y attachons. Il en est de même de toutes les choses créées. Un enfant seroit laid s'il avoit les traits d'un homme fait ; à son tour l'homme est pour nous un objet désagréable , lorsqu'il a la figure de la femme ; de même que la conformation de l'homme nous révolteroit dans celle-ci.

Ces réflexions suffisent pour nous faire connoître la principale cause de la Beauté. Je dis donc que la Beauté est le résultat de l'analogie de la matière avec notre perception. Nos idées viennent de la connoissance que nous avons de la destination des choses ; nous devons cette



connoissance à l'expérience & à l'examen de l'effet général des choses : l'effet général vient de la destination que le Créateur a assigné à chaque chose ; cette destination a pour principe la division graduelle de la perfection de la nature , & le tout a pour cause la sagesse infinie de Dieu.

---

### ARTICLE III.

#### *Des effets de la Beauté.*

**L**A Beauté consiste dans la perfection de la matière , suivant l'idée que nous en avons. Comme Dieu seul est doué de la perfection , la Beauté est un attribut de la Divinité. Plus il y a de Beauté dans une chose , plus elle suppose d'intelligence : la Beauté étant l'ame de la matière. Comme l'ame de l'homme est la cause de son existence , de même la Beauté est , pour ainsi dire , l'ame des formes , & ce qui n'a aucune Beauté est comme mort pour nous. La Beauté a une force qui ravit & qui enchante ; & comme elle est intellectuelle , elle émeut l'ame de l'homme , augmente en même tems sa puissance , & lui fait oublier qu'elle est renfermée dans un espace très-borné : voilà d'où naît l'attrait de la Beauté. Lorsque nos yeux apperçoivent quelque chose de beau , l'ame qui en est frappée , desire de devenir une avec cette chose : c'est ce qui fait que l'homme cherche toujours à s'approcher de ce qui est beau. La Beauté élève notre ame au-dessus de l'humanité ; elle la pénètre en tout sens ; de sorte que  
 si

si cet enthousiasme dure quelque tems , il dégénère facilement en une espèce de mélancolie , lorsque l'ame s'aperçoit qu'elle est trompée par une fausse apparence de la perfection. Voilà pourquoi la nature a produit une infinité de degrés de Beauté , afin de tenir , par cette variété , notre esprit dans une émotion égale & continuelle. La Beauté touche tous les hommes , parce qu'elle a une puissance analogue à notre ame qui se tourne vers elle , qui la cherche par-tout , & qui ne tarde pas à la trouver ; car elle est la lumière de toute la matière , & l'image de la Divinité même.

---

A R T I C L E I V.

*La Beauté parfaite pourroit se rencontrer dans la nature ;  
mais elle ne s'y trouve pas.*

QUOIQUE la Beauté parfaite ne se trouve pas dans la nature , il ne faut pas en conclure qu'elle ne pourroit pas s'y rencontrer , & qu'il faut s'écarter des loix de la vérité pour imiter la Beauté. La nature a fait toutes les choses de manière qu'elles peuvent être parfaites , relativement à leur destination. Cependant comme la perfection participe toujours de la nature divine , qui est la souveraine perfection , il y a peu de choses qui soient parfaites , tandis que l'imperfection est fort grande ; car la perfection est ce qui a une cause parfaitement déterminée. Comme chaque figure n'a qu'un seul point central , de même la nature n'a mis dans chaque espèce qu'un seul point central où se



trouve toute la perfection de la circonférence. Le centre est un point, & la forme entière a une infinité d'autres points qui sont imparfaits relativement à ce point central. Ainsi que parmi toutes les pierres, il n'y en a qu'une seule espèce de parfaite, qui est le diamant, & que l'or est l'unique métal parfait; de même parmi les êtres animés, l'homme seul est doué de la perfection. Il se trouve aussi dans chaque sexe une grande variété; mais la perfection est rare. Comme l'homme n'existe pas par lui-même, mais qu'il doit son être au concours de différentes causes étrangères, il est, pour ainsi dire, impossible qu'il soit parfaitement beau. Il n'y a point d'homme dont quelque passion n'ait dérangé, en totalité ou en partie, la santé; il n'y en a point chez qui quelque goût particulier ne domine sur ses autres goûts. Ces différentes passions & ces goûts particuliers agissent toujours avec plus de puissance sur quelque partie du corps de l'homme. Il en est de même des femmes: leurs passions & leurs fantaisies dérangent ou altèrent leur santé; ce qui influe sur l'enfant, qui par conséquent n'a pas toujours la force d'accomplir librement la conformation de ses membres; au lieu que si l'ame de l'homme pouvoit opérer sans gêne son développement, il en résulteroit nécessairement la perfection \*. Voilà pourquoi aussi la

---

\* Ces idées & plusieurs autres répandues dans cet ouvrage, nous prouvent que M. Mengs se livre ici à ce mélange de la doctrine de Platon & de celle de Leibnitz, que son ami Winckelmann lui avoit inculquée sur la métaphysique de l'art. La puissance de l'ame

Beauté sert à exprimer la force de l'ame , & nous donne une idée avantageuse de l'homme qui en est doué ; mais comme l'ame se trouve souvent à la gêne , il naît peu de belles personnes. Aussi voit-on que les différens peuples de la terre ont des passions différentes , & sont distingués par des traits particuliers qui les caractérisent. On fera convaincu que la Beauté parfaite pourroit se trouver dans l'homme , si l'on considère que chaque individu a quelques belles parties , & que ce sont les plus belles parties qui portent le plus grand caractère d'utilité, & qui répondent le mieux à la cause de leur conformation. L'homme pourroit donc être doué de la Beauté , si divers accidens ne contrarioient pas le développement de son corps. Je parle ici de l'homme , parce qu'il est la partie de la nature dans laquelle la Beauté brille avec le plus d'éclat.

---

qui sert à développer le corps , sans savoir comment , & les natures plastiques que quelques écrivains ont fait renaître de nos jours , sont sans doute des idées qu'on ne se feroit pas attendu à voir s'établir dans ce siècle. Ces idées ont néanmoins trouvé des défenseurs ; ce qui a fait dire à l'auteur de l'éloge du célèbre Hartzocker , proposé par l'académie des sciences de Paris : *Qu'il n'y a point d'idée de l'ancienne philosophie qui soit assez proscrire , pour ne pas pouvoir espérer de la voir rétablir par la philosophie moderne.*



## ARTICLE V.

*L'Art peut surpasser la nature en Beauté.*

ON dit que la peinture est une imitation de la nature, comme si par ce mot *imitation* on vouloit faire entendre que cet art est moins parfait que la nature; ce qui cependant n'est vrai que dans un certain sens. La nature offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter; du moins trouve-t-on que l'art y est bien imparfait, lorsqu'on le compare avec la nature: telle est, par exemple, la partie du clair-obscur. D'un autre côté, l'art a une partie dans laquelle il est plus puissant, & surpasse même la nature: c'est la Beauté. La nature, dans ses productions, est sujette à plusieurs accidens; mais l'art opère librement, parce qu'il n'a pour instrumens que des matières passives, & qui n'offrent aucune résistance. L'art peut choisir dans le spectacle entier de la nature ce qu'elle offre de plus parfait, & rassembler différentes parties de plusieurs endroits, & la Beauté de plusieurs individus; tandis que la nature ne peut prendre la matière pour la formation de l'homme que de la mère même: étant d'ailleurs soumise à plusieurs accidens. L'homme peut donc être représenté par la peinture plus beau qu'il ne l'est en effet dans la nature. Où trouvera-t-on, par exemple, réuni à la fois dans un même homme la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, avec la souplesse & l'agilité des membres? Il n'y a même aucun individu qui

jouisse d'une santé parfaite , laquelle est altérée sans cesse par les besoins & les travaux renaissans de la société. Tout cela peut néanmoins être exprimé facilement par la peinture , en marquant la régularité dans les contours , la grandiosité dans les formes , la grace dans l'attitude , la beauté dans les membres , la force dans la poitrine , l'agilité dans les jambes , la vigueur dans les épaules & dans les bras , la franchise sur le front & dans les sourcils , l'esprit entre les yeux , la santé sur les joues , & l'affabilité sur les lèvres. Si de cette manière on donne de l'expression & de la force à toutes les parties , tant grandes que petites , de l'homme & de la femme ; & si l'on varie ces expressions , suivant les différentes circonstances dans lesquelles l'homme peut se trouver , l'artiste verra que l'art peut surpasser la nature ; car de même que le miel ne se trouve pas dans une seule fleur particulière , mais que chaque fleur en contient une partie , dont l'abeille compose son trésor en le rassemblant ; de même l'artiste peut choisir ce qu'il y a de meilleur dans la nature , & par ce moyen répandre la plus grande grace & la plus grande expression sur les ouvrages de l'art. Qu'il est possible d'embellir par le choix les productions de la nature , peut se voir par les deux arts les plus enchanteurs qu'il y ait : la poésie & la musique. La musique n'est qu'un composé de tous les différens tons qui se trouvent dans la nature , disposés dans un ordre méthodique , qui , par le choix , devient une cause , & reçoit alors un esprit propre à toucher l'ame ; & c'est cet esprit qu'on appelle harmonie. De même la poésie n'est que le langage ordinaire de l'homme , réduit en périodes mesurées & cader



cées ; premièrement des mots , ensuite des phrases ; & c'est par le choix des syllabes sonores & bien assorties , qu'on est parvenu à la prosodie , qui est une espèce d'harmonie. Comme la musique & la poésie font un effet plus puissant que les différens tons ou que les mots dont elles sont composées , lorsqu'ils se trouvent isolés ou rassemblés sans choix ; il en est de même de la peinture qui , en gardant un certain ordre , & en rejetant ce qui est inutile & sans effet , devient un art , & acquiert , ainsi que ses deux sœurs , une plus grande énergie.

Que l'artiste cependant ne pense pas que l'art est parvenu à son plus haut degré de perfection , & qu'on ne peut pas aller plus loin : cette idée est fautive & ne pourroit que lui nuire. Jusqu'à présent aucun des modernes n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs ont tracée ; car depuis la renaissance des arts , on n'a eu pour but que le vrai & le gracieux ; & quand même il seroit certain qu'ils eussent porté les parties qu'ils possédoient au plus haut degré , il reste encore à ceux qui cherchent la perfection , à réunir ces différentes parties ensemble. Il ne faut donc pas que les artistes se découragent , parce qu'ils ont été devancés par de grands maîtres ; ils doivent , au contraire , s'enflammer davantage , par l'idée de leur grandeur , pour lutter avec eux ; & quand même ils ne pourroient que marcher sur leurs traces , il leur sera glorieux encore d'être vaincus en les imitant ; car quiconque cherche à atteindre le sublime de l'art , paroitra grand dans ses moindres parties même. Ainsi qu'on juge qu'un homme , à qui l'on voit prendre le chemin d'une ville , y arrivera , s'il continue sa route ;

on peut dire de même d'un artiste qui s'élançe dans la carrière de la perfection , qu'avec le tems il y parviendra certainement ; s'il s'y exerce avec application & confiance. Oui , je le répète , de tous les peintres dont nous avons les ouvrages , aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens , qui furent les plus grands artistes , en ont toujours été détournés par la vanité , l'indigence ou l'appât du gain. Je crois même que l'art ne parviendra jamais plus à ce degré de perfection & de Beauté auquel les anciens Grecs l'avoient porté , à moins qu'il ne se forme une nouvelle Athènes : puisse-t-elle un jour exister parmi mes compatriotes \* !

Voilà ce que j'avois à dire de la Beauté , savoir que , comme la perfection est purement idéale & non pas individuelle , la Beauté est la perfection figurée & visible de la matière. La perfection de la matière consiste dans son analogie avec nos idées ; & nos idées sont fondées sur la connoissance de la destination des choses. Une chose est parfaite lorsqu'elle n'offre qu'une idée , & qu'elle est exactement une avec cette même idée. Les perfections peuvent être regardées comme les agens de la nature , dont les plus parfaits sont ceux qui dans leur espèce remplissent le mieux leur destination. C'est pourquoi ce qui est laid est en quelque sorte beau , à cause de l'utilité qui en résulte à la place qu'il occupe. Mais ce qui n'a qu'une seule cause par laquelle il a une parfaite iden-

---

\* Ce passage a été tronqué dans l'édition Italienne de M. d'Azara ; on sent assez pourquoi.



tité avec la matière, est d'une plus grande perfection que ce qui a plusieurs causes. Ce qui tient à l'idéal est plus parfait que ce qui tient à la matière. L'idéal peut communiquer de sa perfection à la matière, & la matière est susceptible de la recevoir. L'artiste qui veut produire quelque chose de beau, doit chercher à s'élever par degré au-dessus de la matière, ne rien faire sans cause & ne rien souffrir d'inanimé ni d'inutile; car cela dégrade tout. Son génie doit chercher à donner par le choix la perfection à la matière. Le génie est l'esprit du peintre, & l'esprit doit commander à la matière. Son plus grand soin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout son ouvrage qu'un seul objet principal, afin qu'il n'y ait qu'une seule cause de perfection; & cette cause doit se répandre jusques sur la moindre partie de la matière. Il doit choisir ce que la nature offre de plus convenable & de plus parfait, pour rendre ses idées sensibles aux spectateurs. Comme la perfection se trouve par gradation dans la nature, l'artiste doit de même donner à chaque chose des expressions différentes, qui toutes cependant doivent concourir à l'expression principale. Par ce moyen le spectateur reconnoîtra l'idée de chaque chose en particulier, & dans toutes ensemble l'idée ou la cause du tout; & il regardera comme parfait un ouvrage où la qualité de la matière de chaque chose sera rendue conformément à son idée. Alors il sentira la Beauté de l'ouvrage, qui résulte du concours de toutes les parties, & son ame en sera touchée. Car comme chaque partie qu'une telle production présente, a une cause & un esprit, l'ensemble en sera de même plein  
d'esprit,

d'esprit , & par ce moyen aura atteint le plus haut degré de perfection dont la matière est susceptible.

Comme l'Être suprême a doué chaque chose d'une perfection qui rend à nos yeux la nature si admirable & si digne de son Créateur ; l'artiste doit de même , par chaque trait & par chaque coup de pinceau , imprimer à son travail une trace de son génie , afin que son ouvrage puisse dans tous les tems être regardé comme la production d'un homme éclairé.





---

---

**S E C O N D E S E C T I O N .**

---

---

**D U G O Û T .****A R T I C L E P R E M I E R .***Origine de ce mot dans l'Art.*

**T**OUTES les productions de l'homme sont imparfaites; & quand nous disons qu'une chose est parfaite, ce n'est que parce que nous n'en connoissons pas les défauts: toutes les perfections de l'homme & des ouvrages de l'homme ne sont qu'une similitude de la véritable perfection; c'est pourquoi on se sert du mot *Goût* dans la peinture, pour signifier qu'un ouvrage peut avoir le Goût de la perfection, sans être lui-même parfait. C'est dans ce sens qu'on peut dire que dans la peinture le Goût ressemble en quelque sorte au Goût physique; c'est-à-dire, que de même que celui-ci agit sur le palais & sur la langue, l'autre agit sur les yeux & sur l'esprit. Dans les deux Goûts il y a plusieurs degrés différens, compris sous une seule dénomination générique; car comme plusieurs choses sont amères, douces ou aigres, sans que cette douceur ou cette amertume soit dans toutes au même degré; il en est de même du Goût dans la peinture, tant pour le grand que pour le gracieux & pour l'expressif, dont chaque genre a ses différens degrés.

---

ARTICLE II.

*Définition du Goût.*

**M**AIS comme rien ne peut plaire à l'homme que ce qui l'émeut, aucun aliment ne peut le flatter s'il n'y trouve un Goût dominant; de même dans la peinture chaque objet qui se présente à l'œil, doit, pour lui être agréable, causer une émotion dans les nerfs optiques.

C'est cette opération qu'on appelle le Goût, qu'on peut regarder comme une espèce de style ou de manière, qui est différent dans chaque homme. Cependant il y a cette distinction à faire entre le Goût & la manière, que celle-ci peut être bonne ou mauvaise, & qu'on en juge suivant sa perfection; tandis que le Goût peut être réveillé par une moindre perfection. Comme on appelle un mets doux ou amer, quoiqu'il ait peu de l'une ou de l'autre de ces qualités, de même aussi un tableau peut être de bon Goût, sans cependant être parfait. Le Goût dans la peinture peut, comme le Goût physique, devenir bon ou mauvais, car l'œil contracte, ainsi que la langue, des Goûts particuliers & vicieux. Des boissons fortes, des mets trop relevés usent le palais, au lieu que des alimens délicats & légers en conservent la finesse. Il en est de même en fait de peinture: l'exagération & la caricature gâtent le Goût de l'art; mais le beau & le simple accoutument l'œil à des sensations délicates. Le Goût que quelques hommes ont pour ce qui est outré,



vient de ce que leurs facultés intellectuelles & visuelles sont grossières ; mais ceux qui aiment ce qui est trop froid , ont en général le sentiment trop délicat : & cette différence dans la manière de voir se trouve aussi bien parmi les artistes que parmi les amateurs.

---

### A R T I C L E III.

#### *Usage & Règles du bon Goût.*

**L**E meilleur Goût qui puisse naître de l'étude de la nature , c'est le Goût moyen ; car il plaît à tous les hommes en général. Le Goût est ce qui détermine le choix du peintre ; & c'est par le choix qu'il fait qu'on connoît si son Goût est bon ou mauvais. Le bon Goût est celui qui est également éloigné de tous les défauts ; & le mauvais se trouve dans tous les extrêmes.

Les ouvrages de l'art qu'on appelle communément de bon Goût , sont ceux où les objets principaux sont distincts & bien exprimés , ou ceux qui sont exécutés d'une manière si facile & si légère , que le travail s'y trouve caché : l'une & l'autre espèce nous plaisent également , & nous donnent une haute idée de l'artiste qui les a faits , parce qu'on croit qu'il n'a rien ignoré en faisant ainsi le choix des objets principaux , ou qu'il a su beaucoup pour exécuter ses ouvrages avec tant de facilité.

Le grand Goût consiste à choisir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature , & à

rejeter ou à cacher celles qui sont foibles & subordonnées, lorsqu'elles ne sont pas absolument nécessaires.

Le Goût médiocre est celui où les grandes & les moindres parties sont également traitées; de sorte que le tout est foible & presque sans Goût.

Le Goût mesquin s'occupe de toutes les petites parties; ce qui rend l'ouvrage petit & froid.

On donne le nom de bon Goût à ce qui exprime ce que la nature offre de plus beau. Il est au-dessus du Goût médiocre, & sublime à côté du mauvais Goût, qui ne prend dans la nature que ce qu'elle a de mesquin & de commun. La même comparaison peut se faire pour le gracieux, l'expressif, ainsi que pour tous les autres genres.

Le Goût est ce qui détermine l'artiste à faire choix d'un objet principal, & à prendre ou à rejeter ce qui peut y avoir un rapport, bon ou mauvais: voilà pourquoi lorsque dans un tableau tout est exécuté d'une même manière, on dit que l'artiste a tout-à-fait manqué de Goût, parce qu'il n'offre rien de pittoresque ni de distinct, & que par conséquent l'ouvrage est sans effet & sans expression. Le choix du peintre décide du style de l'ouvrage: c'est ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obscur, au jet des draperies, & aux autres parties de la peinture; de sorte que lorsqu'il fait choisir le plus beau & le plus grand dans chacune de ces parties, il produit inmanquablement des ouvrages du plus grand Goût. Le beau est ce qui rend toutes les qualités gracieuses d'une chose, & le mauvais ce qui n'en montre que les parties désagréables. Il faut donc étudier chaque chose pour voir ce qu'on voudroit y trouver, pour ensuite choisir les parties qui répondent le mieux



aux objets qu'on veut représenter ; & c'est de cette manière qu'on produira des choses véritablement belles. Qu'on examine , d'un autre côté , ce qui est mauvais dans un objet , & qu'on voudroit qui n'y fût point ; c'est ce qu'il faut rejeter , car cela seroit désagréable.

C'est en examinant ainsi les qualités des choses qu'on trouvera l'expression : rien ne peut être expressif s'il n'est point rendu avec les qualités qui le caractérisent naturellement. Le bon est en général ce qui est utile , & ce qui flatte agréablement nos sens ; & le mauvais est dans chaque chose la partie qui blesse nos yeux & qui révolte notre jugement, en causant une sensation désagréable. Notre esprit est choqué de tout ce qui n'est pas d'accord avec sa cause & avec sa destination ; comme lorsqu'un objet est contraire à sa destination , ou quand nous ne pouvons pas trouver la cause de son existence , ou que nous ne savons pas enfin pourquoi il a telle ou telle forme. Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs optiques offense la vue ; ce qui fait que quelques couleurs , & les jours , & les ombres trop tranchans fatiguent l'ame. Les hachures trop fortes , de même que les couleurs trop vives & trop contrastées nous sont désagréables , par la raison qu'elles font passer trop subitement nos yeux d'une sensation à une autre , & causent par-là une tension violente des nerfs qui blesse nos yeux. Voilà pourquoi aussi l'harmonie nous est si agréable , parce qu'elle tient un milieu entre les extrêmes. Comme l'art de la peinture est très-difficile , il n'y a point encore eu d'artiste dont le Goût ait été également parfait dans toutes les parties. S'il a bien choisi dans l'une , il aura fort mal réussi dans une autre , & dans

quelques-unes même il n'aura mis aucun choix. C'est par où l'on distingue le Goût des plus grands maîtres même, comme nous le verrons dans la suite.

---

#### ARTICLE IV.

##### *Influence du bon Goût sur l'Imitation.*

L'IMITATION est la première partie de la peinture, & par conséquent la plus nécessaire, mais non pas la plus belle. Ce qui est le plus utile n'est pas toujours ce qui flatte davantage la vue. Le besoin prouve l'indigence, de même que le superflu marque l'abondance. Or, comme la peinture est, en général; plus un objet de luxe que de besoin, & qu'on regarde une chose comme bonne ou mauvaise d'après sa première cause, on doit préférer en peinture l'agréable à l'utile. Voilà pourquoi ce qui approche de l'idéal est regardé comme plus parfait que ce qui se borne à une imitation purement individuelle; mais comme l'art est formé de ces deux parties; le plus grand maître est sans contredit celui qui possède à la fois l'une & l'autre. Voici l'analogie qu'il y a entre ces deux parties, & la manière dont elles peuvent être réunies: l'idéal, qui est la première cause du Goût, est comme l'ame; & l'imitation peut être comparée au corps. Cette ame ou cette cause doit choisir dans le spectacle entier de la nature les parties qui sont les plus belles, suivant le concept que l'esprit s'en forme, sans néan-



moins produire des choses nouvelles & non-possibles ; car l'art seroit alors dégradé, puisqu'il perdrait, pour ainsi dire, son corps, & que ses beautés deviendroient inintelligibles pour le spectateur. Je dis donc que par l'idéal j'entends l'art de choisir dans la nature ce qu'elle offre de plus beau, & non l'invention de choses nouvelles. Si un tableau est composé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de sorte néanmoins que chaque partie paroisse naturelle & vraie, le bon Goût se trouvera dans tout l'ouvrage, sans qu'on ait négligé la partie de l'imitation.

Il nous reste ici une autre observation à faire, savoir qu'il y a une grande différence entre le Goût du peintre & ce qu'on appelle communément *Manière*. Le Goût consiste dans le choix, mais la manière est une espèce de fiction ou d'imposture ; il y en a de deux sortes : l'une qui consiste à omettre plusieurs parties, & l'autre à inventer des choses nouvelles. On trouve des exemples de l'une & de l'autre ; savoir, des artistes qui, en cherchant le grand Goût, ont omis tant de parties, qu'ils ont dénaturé l'essentiel de la chose même ; & ceux qui, en voulant corriger & embellir les objets, ont fait les grandes parties beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus petites ; de sorte qu'ils ont passé les bornes de la nature, tant dans les formes, que dans les jours & les ombres, & les autres parties de l'art. Le bon Goût qui approche le plus de la perfection, consiste à choisir dans la nature le meilleur & le plus utile, & à rejeter le gratuit & le superflu, en ne conservant que l'essentiel de chaque chose. De cette manière, tout ce  
qu'on

qu'on produira sera vrai & de bon Goût ; puisqu'on n'aura fait que rendre la nature plus belle , sans la changer ou l'altérer.

---

A R T I C L E V.

*Histoire du Goût.*

C O M M E aucune production de l'homme n'est parfaite , & que Dieu ne lui a laissé que la faculté de choisir ; que par conséquent tout le mérite de ses actions consiste dans le choix , on doit regarder comme le plus grand artiste celui qui possède la connoissance la plus approfondie de la valeur de chaque chose ; connoissance qui lui sert à distinguer ce qui est parfait de ce qui n'est que médiocre , & qui le met à même de commencer par la partie la plus essentielle pour y fixer tout son esprit , & pour chercher à l'exécuter comme la plus digne de son attention. C'est donc ce choix , plus ou moins bon , qui caractérise le mérite de tous les artistes , depuis le tems des anciens Grecs jusqu'à nos jours. Les plus grands maîtres sont ceux qui ont le mieux connu ce que la nature offre de meilleur & qui s'y sont entièrement appliqués. Ceux d'un ordre moyen ne se sont de même attachés qu'aux choses médiocres , & ont pensé que c'étoit en elles que consistoit la perfection de l'art. Les petits génies n'ont été frappés que des petites choses , & se sont imaginés que c'étoient ces détails qui constituoient



l'art. Enfin, la folie des hommes les a conduits du petit à l'inutile, de l'inutile au mauvais, du mauvais au fantastique ou chimérique. Parmi les anciens, ce sont les Grecs qui les premiers ont connu le Goût (Je ne parle point ici des premiers inventeurs de l'art, mais de ceux qui l'ont porté au plus haut degré de perfection & de bon Goût.) Ils se rappelloient sans cesse que les arts avoient été faits pour l'homme; que l'homme cherche à rapporter tout à lui même; que par conséquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature. Et comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtemens, ils le représentèrent presque toujours nud, excepté les femmes, que la décence exige qu'on vêtisse. Reconnoissant donc que l'homme est le chef-d'œuvre de la nature, à cause de la belle harmonie de sa construction & de la belle proportion de ses membres, ils s'appliquèrent sur-tout à étudier ces parties. Ils s'aperçurent aussi que la force de l'homme résulte de deux mouvemens principaux; savoir, celui de replier ses membres vers le corps, leur centre commun de gravité; & celui de les écarter de nouveau de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la signification & de l'expression. Leurs mœurs & leurs usages leur furent en cela d'un grand secours: en voyant les luteurs dans l'arène, ils furent naturellement conduits à y penser; & en y réfléchissant ils reconnurent la cause de ce qu'ils voyoient. Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination jusqu'à la Divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'ac-

cordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs dieux; & c'est par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foiblesse de l'humanité. Ils formèrent, à la vérité, leurs dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connussent; mais ils cherchèrent à les exempter des foiblesse & des besoins de l'humanité; & c'est ainsi qu'ils parvinrent à la Beauté. Ensuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'est en réunissant ces deux parties qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros. L'art atteignit alors à son plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent aussi dans les formes & dans les attitudes toutes les expressions caractéristiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaisons, ils parvinrent à connoître les accessoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Ils n'estimèrent cependant chacune de ces parties que suivant sa valeur, aussi long-tems que l'art fut cultivé par de grands génies; mais lorsqu'il fut exercé par des âmes étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philosophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils introduisirent, peu-à-peu, les petites parties dont j'ai parlé plus haut; jusqu'à ce qu'enfin ils composèrent des chimères bifares dont l'existence est impossible: ce qui produisit les bambochades & le genre *grotesque*. Depuis ce tems l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais se trouva abandonné au hasard! Quand



il se trouvoit un homme puissant dont le Goût étoit bon, on voyoit aussi-tôt paroître des artistes qui cherchoient à imiter les Beautés des anciens. Cependant la Beauté, dans les ouvrages de l'art, ne fut plus dès-lors le produit du génie, mais des yeux. C'est de cette manière qu'ils imitèrent les anciens, sans connoître les causes qui les avoient déterminés. La différence qui en résulte dans les ouvrages, c'est que les choses que l'imitation seule produit sont toujours très-inégales en elles-mêmes; car tandis qu'une partie paroît faite par un grand maître, l'autre semble être l'ouvrage d'un ignorant. Le peintre doit donc chercher non-seulement à imiter les productions d'un autre artiste, mais encore les causes mêmes qui l'ont fait agir, en se pénétrant de ses principes. Lorsqu'il y a eu de suite quelques hommes puissans qui avoient le Goût bon, ainsi que cela est arrivé sous le règne de quelques empereurs Romains; on a vu alors un foible crépuscule éclairer les arts, mais qui a bientôt disparu. C'est ainsi que le talent & le Goût se sont élevés & sont tombés successivement plusieurs fois; & qu'ils ont enfin entièrement disparu, quand les artistes, faute d'encouragement, ont commencé à travailler par simple routine, comme si l'art eût été un métier. Alors la peinture fut généralement méprisée, & ce mépris l'empêcha de s'élever plus haut, jusqu'à ce qu'enfin elle tomba dans l'oubli, parce qu'étant uniquement le signe de l'abondance & du génie elle ne trouva pas, comme plusieurs autres arts, une ressource dans les besoins de l'homme. Je parle ici de ces tems où la guerre désoloit le globe & particulièrement l'Europe; de ces tems

malheureux qu'on peut regarder comme le sommeil du monde, qui ne s'est passé qu'en rêves funestes, & pendant lequel l'art fut entièrement négligé, ainsi que tout ce qui est louable. Quand l'ordre fut rétabli, les arts parurent sortir du néant. Au commencement, le peu de Grecs opprimés, échappés au glaive, qui n'avoient conservé quelque connoissance de la peinture que par l'usage des tableaux dans les églises Catholiques, emmenèrent cet art en Italie; mais il étoit si imparfait qu'à peine pouvoit-on y reconnoître la seule intention de représenter un objet; & leur état d'opprobre ne leur permit pas de le perfectionner.

Mais lorsque les Italiens, qui, dans ce tems là, étoient opulens & heureux, prirent du goût pour la peinture, cet art commença peu-à-peu à sortir des ténèbres, par les efforts de quelques artistes, & principalement par les talens de Giotto. Cependant comme le choix n'est que le résultat de la connoissance ou de la comparaison des choses, ceux qui précédèrent Raphaël, le Titien, & le Corrège, ne s'attachèrent qu'à la simple imitation; de sorte qu'il n'y eut alors aucun Goût: un tableau ressembloit, pour ainsi dire, à un cahos. Les uns tâchèrent d'imiter la nature sans y réussir; les autres parvinrent à imiter la nature, & voulurent essayer d'y faire un choix, mais cela leur fut de même impossible. Enfin, du tems des trois grandes lumières de la peinture, Raphaël, le Corrège & le Titien, cet art fut élevé par ces maîtres jusqu'au choix, ainsi que la sculpture l'a été par Michel-Ange; & c'est du choix que naquit le Goût. Mais comme cet art est une imitation de toute la nature, il est trop



vaste pour que l'esprit de l'homme puisse l'embrasser tout entier , par conséquent il restera toujours imparfait entre ses mains. Le plus grand défaut des artistes qui précédèrent les trois grands maîtres que nous venons de nommer fut donc que celui-ci omettoit une partie , celui-là une autre , & que le choix du troisième étoit toujours mauvais. Mais chacun de ces trois célèbres maîtres prit une partie différente à laquelle il s'appliqua particulièrement , & crut que l'art consistoit dans cette partie. Raphaël s'attacha à l'expression qu'il trouva dans la composition & dans le dessin ; le Corrège préféra le gracieux , qu'il découvrit dans certaines formes , mais sur-tout dans le clair-obscur ; le goût du Titien lui fit préférer l'apparence de la vérité qu'il dut principalement à l'emploi des couleurs. Ainsi le plus grand de ces trois artistes fut celui qui posséda la partie la plus essentielle : or , comme sans contredit l'expression est la seule partie de la peinture qui soit utile , on ne peut pas disputer le premier rang à Raphaël. Après quoi suit le gracieux , ainsi le Corrège est le second ; & comme la vérité est plutôt un besoin qu'un ornement , le Titien ne doit être regardé que comme le troisième. Tous les trois néanmoins ont été de grands maîtres , parce que chacun a possédé une partie essentielle de l'art ; & tous les autres peintres qui sont venus après eux n'ont eu que quelques parties de ce qu'ils ont possédé en entier ; c'est pourquoi le Goût de tous ces artistes doit être regardé comme inférieur à celui de ces trois maîtres.

Mais comme l'idéal est la partie la plus sublime de l'art en général , on ne peut nier que les anciens Grecs

ont surpassé tous les modernes , parce que le choix de leur Goût renfermoit toute la perfection à laquelle l'homme peut atteindre. Si l'on veut favoir par quelle route ils sont parvenus à cette perfection , je crois qu'il faut en attribuer la cause à ce qu'ils ne se sont pas permis ( pour me servir d'une comparaison ) de cultiver un trop vaste champ , & que par ce moyen ils ont pu , avec le même degré d'intelligence des modernes , fouiller plus avant , & approcher davantage du centre de la perfection. Une autre cause de ce que cela a pu avoir lieu chez les anciens , & ne peut subsister chez nous , c'est celle dont j'ai déjà parlé plus haut ; favoir , que chez eux , c'étoient les sages , & que chez nous ce sont les ignorans & les aveugles qui jugent de l'art ; car un homme d'esprit n'examine & ne juge les productions de l'homme qu'avec les yeux de l'homme ; au lieu que l'ignorant ne fait que blâmer , & se fait un plaisir de nuire. Comme les anciens cherchoient donc plus que nous la perfection , ils s'attachèrent particulièrement à une partie , en commençant par le plus nécessaire , & préférèrent de porter cette partie à la perfection , plutôt que d'entreprendre beaucoup & de ne rien produire de parfait ; tandis que nous préférons au contraire de plaire aux ignorans , & méprisons les suffrages des gens instruits , qui semblent stériles pour nous ; parce qu'une basse condescendance pour les amateurs , vaut aujourd'hui mieux que le génie & la vraie connoissance de l'art. Nous devons la perfection de l'art aux peuples qui préféroient le génie aux richesses , chez qui le philosophe étoit le premier citoyen , & qui mettoient l'artiste au rang des philosophes. C'est



dans de telles contrées , & parmi des hommes de cette trempe , que les arts parviennent au plus haut degré de perfection. Mais comme on ne trouve plus de ces contrées heureuses & de ces sages peuples , il est difficile de rendre aujourd'hui aux arts leur ancienne splendeur. Si cependant l'artiste veut , malgré ce défaut général , chercher encore à parvenir au bon Goût dans la peinture , je lui indiquerai la route qu'il doit suivre , & hors de laquelle il lui est , pour ainsi dire , impossible d'y atteindre.

## A R T I C L E VI.

*Méthode que doit suivre l'artiste moderne pour parvenir au bon Goût.*

**I**L y a deux routes différentes pour parvenir au bon Goût , si l'on y marche conduit par le jugement ; mais l'une est plus pénible que l'autre. La plus difficile est celle qui consiste à faire un choix dans la nature même de ce qui est le plus utile & le plus beau ; la seconde , qui est plus aisée , se borne à étudier les ouvrages où ce choix a déjà été fait.

C'est par la première route que les anciens ont atteint à la perfection , c'est-à-dire , à la Beauté & au bon Goût ; la plupart des modernes qui ont suivi les trois grands maîtres que nous avons nommés , y sont parvenus par la seconde route. Mais ces trois artistes eux-mêmes l'ont trouvée , partie en suivant la première route , & partie  
par

par une méthode qui tient de l'une & de l'autre , c'est-à-dire , par l'étude de la nature & par l'imitation. Il est plus difficile de parvenir au bon Goût par la nature que par l'imitation , parce que la première route demande une espèce d'esprit philosophique pour bien juger de ce qui dans la nature est bon , meilleur ou parfait ; tandis que cela est plus facile en imitant les ouvrages de l'art ; car l'on parvient plus aisément à connoître les productions de l'homme que celles de la nature. Il ne faut cependant pas abuser de cette méthode , mais étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres avec le même soin & dans le même esprit qu'ils ont étudié eux - mêmes la nature ; fans quoi l'on ne pénétrera point au - delà de l'écorce , & l'on ne pourra discerner les causes de la Beauté de leurs ouvrages. Mais comme l'homme en naissant est très-foible , & qu'on doit lui présenter une nourriture analogue à ses forces , jusqu'à ce que devenu robuste , il puisse enfin se nourrir d'alimens plus solides ; le maître en doit agir de même en enseignant l'art à ses élèves , dont l'esprit n'est pas encore formé. Il ne commencera donc pas par leur présenter les parties les plus difficiles & les plus sublimes de l'art ; cela les rendroit stupides ou vains ; car l'élève se flatte ordinairement de tout savoir , lorsqu'il a retenu les leçons de son maître. L'élève doit d'abord se nourrir du lait le plus pur de l'art , c'est-à-dire qu'il doit étudier les ouvrages les plus parfaits des grands maîtres. En conséquence je commencerai par établir ce qu'on doit penser des productions des plus célèbres artistes , & sous quel point de vue il faut les considérer.



Le premier soin du jeune artiste fera de ne prendre que les meilleurs modèles , en rejetant tout ce qui est mauvais , qu'il se gardera bien d'étudier , & plus encore d'imiter. Il ne doit s'attacher d'abord qu'à copier ce qui est beau , sans chercher les causes de la Beauté ; par ce moyen il obtiendra la justesse de l'œil , qui est une des principales parties de l'art. Lorsqu'il sera parvenu à cette justesse , il commencera à réfléchir avec attention sur les ouvrages des plus grands maîtres , & à chercher les raisons qui les ont déterminés : ce qu'il pourra faire de cette manière.

Qu'il examine , par exemple , les tableaux de Raphaël , du Titien & du Corrège , & qu'il médite sur ce qu'il trouvera de beau dans chaque ouvrage. Si dans les productions du même maître il remarque quelques parties qui par-tout sont bien pensées & bien exécutées , il est certain que ce sont celles dont l'artiste s'est principalement occupé , & qui ont fixé son choix. Mais si dans quelques ouvrages il découvre des parties d'un beau faire , qui ne sont pas également bien exécutées dans tous les ouvrages du même maître , c'est une preuve que ce n'est pas dans ces parties qu'il a le plus excellé ; qu'elles n'ont pas été les objets de son choix , ni son but principal ; que par conséquent elles ne sont pas non plus la cause de la Beauté & du Goût qui règnent dans ses productions.

La peinture a deux parties dans lesquelles peut consister la Beauté ; savoir , la forme & les couleurs. A la forme appartiennent aussi les lumières & les ombres. Par la forme on exprime toutes les passions de l'homme , & les divers mouvemens qui en sont les effets ; & par les

couleurs les qualités des choses , telles que la morbidesse , la dureté , la sécheresse , l'humidité , &c. Je dis , par exemple , que Raphaël a possédé l'expression au suprême degré , & que c'est-là la cause de sa Beauté. On la trouve dans tous ses ouvrages , dans ses plus médiocres comme dans ses plus beaux. Il a même assez bien entendu l'emploi des jours & des ombres , & il est quelquefois aussi d'un bon ton de couleur. Cependant ces Beautés ne sont pas chez lui le fruit de la réflexion , mais d'une simple imitation de la nature : la partie de l'expression est donc celle qu'il faut étudier chez Raphaël.

La perfection de l'expression consiste à représenter la colère , la joie , la tristesse & les autres passions , de manière qu'elles ne peuvent pas en exprimer une autre , & avec la force & au degré qu'il convient à la situation actuelle des personnages , afin qu'on puisse reconnoître l'histoire par l'expression des figures , & qu'il ne faille pas chercher à trouver par l'histoire l'expression qui convient aux personnages.

Si l'on médite les ouvrages du Corrège , on y trouvera plus de grace que dans ceux de tous les autres maîtres. Le peintre doit donc savoir en quoi consiste cette grace , & ce qui la constitue véritablement. C'est par l'organe de la vue que la peinture nous plaît ; or , les yeux aiment le repos & la tranquillité. Il n'y a point dans la peinture de parties plus propres à procurer cette tranquillité aux yeux & à les flatter davantage , que celles du clair-obscur , & de l'harmonie ; & c'étoit là en quoi consistoit principalement le talent du Corrège. Qu'on étudie tous ses ouvrages , & on y trouvera ces



parties exactement observées. En cherchant à ménager ces effets du repos pour les yeux, il trouva la grandeur des formes, parce que les petites formes fatiguent plus la vue que les grandes; & c'est en quoi consiste la cause de la Beauté de ses ouvrages.

Le Titien enfin chercha la vérité, mais par une différente route que Raphaël. Raphaël a représenté l'homme sous tous ses aspects; mais il s'est principalement attaché à rendre les passions de l'ame & les causes de l'homme & de ses actions. Le Titien chercha la vérité dans les parties individuelles de l'homme & des autres objets; c'est pourquoi il a tâché d'exprimer la qualité & la nature de chaque chose par les couleurs qu'il employoit, comme il y est en effet parvenu. Dans ses ouvrages, chaque chose a la couleur qui lui est propre: sa chair paroît être véritablement composée de sang, de graisse, d'humeur vitale, de muscles & de veines, &c.; & c'est par ce moyen qu'il a produit la plus grande vérité. Voilà donc la partie qu'il faut chercher chez lui, & qu'on trouvera dans tous ses chefs-d'œuvre & même dans tous ses ouvrages médiocres.

Telles étoient donc les causes des effets & des Beautés de ces trois grands maîtres; & c'est de cette manière qu'il faut chercher & étudier dans tous les ouvrages des artistes la cause de leur perfection. J'ai indiqué la route qu'il faut suivre pour cet examen, quand j'ai dit: Qu'on doit observer quelle est la partie qu'un artiste a toujours préférée, & qui se trouve bien exécutée dans tous ses ouvrages. Par ce moyen on parviendra à la connoissance des motifs qui l'ont déterminé, & qui par conséquent étoient une

suite nécessaire de son caractère & de sa manière de voir. Je vais maintenant expliquer de quelle manière le caractère influa sur le Goût particulier de ces fameux artistes. C'étoient des hommes instruits, & qui avoient, comme je l'ai dit plus haut, un esprit philosophique. Ils virent qu'un seul individu n'est pas parfait dans toutes les parties; c'est pourquoi ils choisirent chacun en particulier la partie qu'ils regardoient comme la plus parfaite, & par laquelle ils pouvoient faire la plus grande impression, d'abord sur eux-mêmes, & ensuite sur les autres. Tous trois avoient donc le même but, qui étoit de plaire & d'émouvoir. Cependant on ne peut pas émouvoir par des objets purement matériels, à moins qu'on ne fasse sentir la cause qui leur donne de l'action; il faut par conséquent que l'artiste ait été lui-même ému par ces objets dans la nature. Voilà ce qu'ont fait ces grands maîtres qui n'ont rendu que ce qu'ils ont senti eux-mêmes. C'est à leur caractère naturel qu'il faut attribuer le choix que chacun d'eux a fait d'une partie différente. Raphaël a sans doute été doué d'un caractère modéré & d'un esprit actif & élevé, qui lui ont toujours inspiré de grandes idées, & lui ont fait préférer la partie de l'expression. Le Corrège avoit un esprit doux & délicat, qui lui fit rejeter tout ce qui étoit trop expressif & trop fortement prononcé, & qui le porta à choisir le gracieux & le suave. Le Titien doit avoir eu moins de génie que les deux autres; & comme tout homme préfère ce qui est le plus analogue à son caractère, il a sans doute été plus frappé de la partie individuelle ou visible de l'art que de la partie idéale. Raphaël doit par conséquent être



regardé comme le plus grand de ces trois célèbres artistes;

J'ai dit plus haut que le Goût vient de ce qu'après avoir fait choix de telles ou telles parties , on rejete ou néglige toutes les autres qui n'ont pas les qualités requises ; car le Goût dans l'art ressemble encore en ce point à celui du palais. Comme on donne le nom de doux , d'aigre , d'amer , à ce qui n'a pas d'autre goût qu'un de ceux-là , ou qui du moins y domine le plus ; de même on dit dans l'art qu'une chose est d'un goût gracieux , expressif ou vrai , lorsque ces parties ne sont pas confondues ensemble , quand une seule y règne principalement , & qu'on a rejeté de l'ouvrage tout ce qui n'y a pas un rapport direct & essentiel. C'est de cette manière que Raphaël , en composant ses ouvrages , a d'abord commencé par l'expression , de manière qu'il n'a pas fait agir une seule partie du corps sans nécessité , & sans que ce mouvement ne signifiat quelque chose ; il n'a de même donné aucun coup de pinceau ni tracé aucun trait , tant de ses figures que de chaque partie de ses figures , sans quelque cause qui contribuât à l'expression principale. Depuis l'état naturel de l'homme ou du premier jet de ses figures , si nous pouvons nous exprimer ainsi , jusqu'à leur moindre mouvement , tout concourt dans ses ouvrages à la cause principale. Et comme il a rejeté tout ce qui n'étoit pas expressif , il a rendu ses ouvrages pleins d'expression & de Goût. Ce qui fait que les tableaux de Raphaël ne plaisent cependant pas généralement à tout le monde , c'est que ses beautés sont des beautés pour l'esprit & non pour les yeux ; que par conséquent elles ne peuvent plaire aux yeux qu'après qu'elles ont touché

l'ame , & c'est alors seulement qu'on peut les apprécier. Or , comme beaucoup de personnes n'ont qu'une foible perception intellectuelle , il leur est quelquefois impossible d'appercevoir les beautés de ce peintre. Comme Raphaël avoit choisi l'expression pour partie principale , il a donné à chaque figure une expression différente , autant que le fujet le comportoit ; & comme il a employé cette expression dans toutes les parties de la peinture , ainsi que je le ferai voir plus bas , il s'est formé de l'expression un Goût qui lui étoit propre & particulier. C'est de la même manière , c'est-à-dire en rejetant tout ce qui ne concouroit pas à son but principal , que le Corrège est parvenu à posséder le Gout du gracieux , & le Titien celui du vrai.

Pour ne laisser à mes lecteurs aucune obscurité sur cette matière , je vais entrer dans des détails plus particuliers sur le Goût de chacun de ces trois artistes , & je tâcherai d'expliquer mes idées le plus clairement qu'il me sera possible, par toutes les parties de la peinture , en indiquant la manière dont j'ai trouvé la cause de leur Goût dans leurs ouvrages en général , & dans chaque partie en particulier. Je commencerai par le *dessin* ; après quoi je parlerai du *clair-obscur* , ensuite du *coloris* , & enfin de la *composition* , de la *draperie* & de l'*harmonie* , pour appuyer ce que j'ai déjà dit de chacun de ces grands maîtres en particulier.



---



---

 TROISIÈME SECTION.
 

---

 EXEMPLES DU GÔUT.<sup>A</sup>

## ARTICLE PREMIER.

*Réflexions sur le dessin de Raphaël, du Corrège & du Titien ;  
& des causes qui les ont déterminés dans leur choix.*

**R**APHAEL ne fut pas toujours semblable à lui-même ; il ne fit d'abord que s'effayer dans l'art avant de pouvoir bien exprimer sa pensée ; il eut cependant le bonheur de naître dans l'enfance & dans la vraie innocence de l'art. Il commença donc par copier la simple vérité , ce qui lui donna une grande justesse de l'œil , qui dans la suite lui servit de pierre fondamentale pour élever le magnifique édifice de son art. Jusqu'alors il avoit ignoré qu'il y eût un choix ; mais quand il eût vu à Florence les ouvrages de Léonard de Vinci & les cartons de Michel-Ange , son génie prit l'essor , & son esprit élevé ne se borna plus à la simple imitation. Les ouvrages de ces deux maîtres avoient déjà une espèce de choix & une certaine grandiosité ; cependant comme ils n'étoient pas encore assez beaux par eux-mêmes , ils ne pouvoient servir à indiquer à Raphaël la route qu'il devoit prendre pour trouver le choix ; parce qu'un objet , pour se  
communiquer

communiquer à d'autres , doit non-seulement être bon , mais parfait. Il resta donc quelque tems dans une espèce d'obscurité , & n'avança qu'à pas incertains & chance-lans ; mais lorsqu'il vit à Rome les ouvrages des anciens , son esprit trouva , pour la première fois , des modèles analogues à son caractère , & propres à échauffer son génie. Comme il avoit déjà acquis la justesse de l'œil , qui lui servoit de principe fondamental , il ne lui fut pas difficile d'imiter les antiques , comme il avoit imité jusqu'alors la nature. Cependant il n'abandonna pas l'étude de la nature , mais apprit dans les ouvrages des anciens à faire un choix dans la nature. Il remarqua qu'ils ne l'avoient point suivie dans tous ses petits détails , & qu'ils n'y avoient pris que ce qu'elle offre de plus beau & de plus nécessaire , en rejetant tout ce qui est superflu & gratuit. C'est ainsi qu'il s'aperçut qu'une des principales causes de la Beauté des ouvrages anciens consiste dans la régularité des proportions. Il commença donc par corriger cette partie de l'art. Il vit que dans la charpente du corps de l'homme , l'emmanchement des os , & le jeu libre de leurs articulations sont les causes de la grace de ses mouvemens ; & que les anciens avoient porté la plus grande attention à cette partie. C'est de cette manière qu'il chercha à connoître les causes de la Beauté des anciens , & ne se contenta pas de la seule imitation des objets , ainsi que l'ont fait plusieurs grands maîtres qui sont venus après lui.

Il ne faut pas douter que si Raphaël eût eu à représenter des figures purement idéales , il ne se fût encore approché davantage de la perfection des anciens. Mais



comme les mœurs de son siècle différoient beaucoup des mœurs des anciens Grecs, & que les idées élevées s'étoient changées en idées basses & communes, il n'y trouva rien d'analogue à la grandeur de son génie. Il se contenta donc de l'expression qu'il trouva en partie dans les ouvrages des anciens, mais plus encore par l'étude de la nature. Des premiers il prit les formes principales; mais il choisit encore plus souvent dans la nature ce qui en approchoit davantage, & l'imita; après quoi son génie le porta à rechercher la cause de chaque forme. Il reconnut par-là que certains traits du visage servent à certaines expressions, & désignent aussi une certaine espèce de caractère; & qu'à une certaine espèce de visage doivent se rapporter, en général, les formes des autres parties du corps, tels que les pieds, les mains, &c., qu'il réunit ensemble avec beaucoup de discernement; & donna par ce moyen une grande régularité aux mouvemens de ses figures. Quand il passa ensuite au dessin, il porta de nouveau son attention aux choses les plus essentielles; c'est-à-dire, premièrement à la proportion, ensuite aux formes principales, puis aux os & aux articulations, aux principaux muscles & nerfs, enfin aux muscles du second ordre, aux veines & aux rides même, quand elles étoient nécessaires. On s'apperçoit cependant que dans tous ses ouvrages les parties principales sont toujours celles dont il s'est le plus occupé & celles qui sont les plus dominantes; & si dans le dessin de Raphaël quelque partie est moins soignée que les autres, c'est qu'elle est la moindre de toutes. Ses plus médiocres ouvrages nous fournissent encore des preuves de son génie; car lorsqu'il n'a fait qu'indiquer un sujet

par quelques traits , ce sont toujours les principaux , & ce qui y manque est peu de chose en comparaison de ce qu'on y trouve. Sa manière de tracer même est pleine d'expression : sa chair est convexe , ses muscles sont bien placés , ses os sont angulaires ; ainsi chaque chose est plus ou moins prononcée , selon que le sujet le demande , & tout est vrai chez lui.

Je crois en avoir assez dit du dessin de Raphaël pour ceux qui veulent se donner la peine de réfléchir ; passons maintenant au dessin du Corrège.

Le Corrège vint onze ans après Raphaël , & l'art se trouvoit encore alors dans la même simplicité. Il commença aussi par imiter uniquement la nature ; mais comme il fut plus touché du gracieux que de la perfection , il trouva la grace dans la régularité , & purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. En s'avancant dans la carrière , & lorsque par l'étude des jours & des ombres , il se fut aperçu que les grandes masses contribuent à rendre un ouvrage gracieux , il rejeta toutes les petites parties , agrandit les formes , chercha à éviter les lignes droites & les angles aigus , & imprima par - là une certaine grandiosité à son dessin , qui cependant n'est pas toujours d'accord avec la vérité. Ses contours sont variés & ondoyans , mais son dessin est , en général , peu correct , quoique large & élégant. Il ne faut donc pas que le peintre rejete tout-à-fait cette manière , mais qu'il cherche plutôt à tirer quelque miel de ces fleurs ; c'est-à-dire , qu'il doit prendre les Beautés du Corrège quand elles sont d'accord avec la nature , & lorsque le sujet le permet. Comme le Corrège a souvent



dessiné des parties d'après de belles choses, il est parvenu à la Beauté par l'imitation.

Le Titien, qui est venu dans le même tems, n'a fait qu'imiter la nature, dans ce qui regarde la partie du dessin. Quand il l'a trouvée belle il l'a copiée de même; car tous les peintres de ce tems-là possédoient une parfaite justesse de l'œil; & si tous avoient fait un choix avec autant d'esprit que Raphaël, leur dessin auroit été aussi beau que le sien. Nous pouvons maintenant quitter cette matière, pour parler de la manière dont ces trois artistes ont fait usage du clair-obscur.

## ARTICLE II.

*Réflexions sur le clair-obscur de Raphaël, du Corrège & du Titien.*

**R**APHAËL ne connut d'abord le clair-obscur que par imitation, en copiant la nature; mais comme l'imitation sans choix ne peut rien produire de beau, cette partie de ses ouvrages étoit aussi sans Beauté. Il ne s'aperçut qu'il y a une certaine grandiosité dans les jours & les ombres, que lorsqu'il vit à Florence les ouvrages des peintres qui s'y trouvoient alors. Il apprit de Barthelemi de Saint Marc, & par les ouvrages de Massaccio, que sur une partie saillante il ne doit pas y avoir de plus fortement sentis, ni aucune ombre qui semble la couper. Il ne continua plus dès-lors à imiter sans choix la nature,

mais chercha la partie qu'on appelle *Massé*, & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes, tant dans les figures nues que dans les drapées; ce qui répandit sur ses ouvrages une telle netteté, qu'on peut distinguer de fort loin toutes ses figures; partie fort essentielle dans la peinture. Lorsque'il fut arrivé à Rome, & qu'il y eut vu les antiques, il se fortifia de plus en plus dans ce Goût; & c'est en les imitant qu'il parvint à donner de la rondeur à chaque partie; mais il n'a pas été au-delà. On ne peut nier qu'il ne se soit souvent attaché à la distribution des masses; mais comme il a toujours eu pour objet principal l'expression & la vérité, il s'est contenté de la partie du clair-obscur qui vient de l'imitation, & n'a pas cherché celle qui est idéale. Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes lumières & les plus fortes ombres sur les figures du premier plan, comme si les draperies & tous les autres objets eussent été d'une même couleur. Il porta la lumière de chaque couleur de ses figures du premier plan jusqu'au blanc, & toutes les ombres jusqu'au noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il dessinoit le sujet entier de son tableau d'après de petits modèles, & de ce qu'il en faisoit rarement des esquisses coloriées. De cette manière il s'accoutuma à placer les jours & les ombres sur ses figures, comme si elles eussent été ombrées d'après des statues; c'est-à-dire, que plus elles se trouvoient placées sur le devant du tableau, plus il renforçoit les lumières & les ombres, en les dégradant à mesure que les figures fuyoient. Voilà ce que les plus grands maîtres dans cette partie de la



peinture n'ont pas fait , & c'est en quoi il ne faut pas toujours imiter Raphaël , mais plutôt le Corrège.

Le Corrège ne fit aussi d'abord que calquer ses ouvrages sur la nature ; mais comme il avoit le goût très-délicat , il ne put souffrir la manière dure de ses maîtres. Il commença d'abord par rejeter toutes les petites parties , & à fondre toutes ses couleurs ; mais par les formes trop étroites de la simple nature , il se vit contraint de placer les jours & les ombres si proche les uns des autres , que ses yeux se trouvèrent encore blessés par ce contraste trop subit , & son goût délicat le porta à pénétrer plus avant dans la nature. Il trouva que tout ce qui est grand est agréable à la vue , parce qu'elle y trouve de la tranquillité & un mouvement doux. Il commença donc par agrandir toutes ses formes principales ; mais comme il vit que trop de lumière le forçoit à rendre trop de choses en voulant imiter la nature , il plaça ses objets de manière qu'il ne s'en trouvoit qu'une très-petite partie d'éclairé ; de sorte que la moitié de ses figures se trouvoit dans le jour , & que l'autre moitié restoit dans l'ombre. Cependant comme , en général , l'homme n'aime pas l'obscurité , il sentit que les réflets de lumière contribuent beaucoup à rendre un ouvrage gracieux ; c'est par ce moyen qu'il parvint à rompre les ombres ; de sorte qu'avec peu de lumières & beaucoup de réflets , il obtint de grandes masses , & peu de petites parties , & parvint à bien détacher les objets sans avoir rien de trop dur ; ce qui rend ses ouvrages si gracieux. Comme il reconnut qu'on peut donner de la Beauté à tous les objets & à toutes les

couleurs, par une plus forte ou une plus foible impression des jours ou des ombres ; ce ne fut jamais sans la plus grande nécessité qu'il négligea d'éclairer les objets, pas même dans les parties ombrées. De cette manière il donna à ses ouvrages autant d'expression que Raphaël, en les rendant beaucoup plus gracieux ; & plus ils sont éloignés de la vue, plus ils ont d'expression & de force. Mais avant d'avoir porté son goût à cette perfection, les bords de ses parties éclairées furent un peu trop tranchans, ainsi que cela se trouve dans la nature même, lorsque la lumière est forte, & qu'elle tombe de côté. A la fin cependant il porta son art au point de rendre les jours & les ombres très-moëlleux & très-agréables. Il ne répandit pas, comme Raphaël, la lumière sur tout le tableau, mais plaça les jours & les ombres où il crut qu'ils feroient le meilleur effet. Si le jour tomboit naturellement sur l'endroit qu'il vouloit avoir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit ; sinon il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque, de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui pouvoit produire le degré de lumière qu'il souhaitoit ; & c'est par ce moyen qu'il parvint à la Beauté idéale du clair-obscur. A cette partie du clair-obscur il joignit une espèce d'harmonie ; c'est-à-dire, qu'il distribua son clair-obscur de façon que la plus grande lumière & la plus forte ombre ne se présentoient que sur une seule partie de ses tableaux. Son goût délicat lui apprit que la trop forte opposition des lumières & des ombres cause une grande dureté ; c'est pourquoi il ne plaça pas, comme plusieurs autres artistes, qui (ainsi que lui, ont cherché la Beauté dans la partie du clair-obscur)



le noir à côté du blanc ; mais il passa par gradation insensible d'une couleur à une autre , en mettant le gris-obscur à côté du noir , & le gris-clair à côté du blanc ; de sorte que ses ouvrages furent toujours d'une grande douceur. Il se garda bien aussi de mettre ensemble & de suite de fortes masses de jour & d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éclairée ou fortement ombrée , il n'en plaçoit pas immédiatement une autre de la même espèce à côté , mais il laissoit entre-deux un grand intervalle de demi-teinte , par laquelle il ramenoit , pour ainsi dire , l'œil d'une grande tension au repos. Par cet équilibre des couleurs , l'œil du spectateur éprouve continuellement des sensations différentes , & ne se fatigue point à contempler un ouvrage où il trouve toujours des Beautés nouvelles ; c'est pourquoi je regarde le Corrège comme le plus grand maître dans cette partie de la peinture. L'entente du clair-obscur est plus nécessaire qu'on ne le croit généralement , puisque les connoisseurs & les ignorans en sont également frappés , & s'apperçoivent facilement si elle est observée ou non dans un tableau ; mais il n'y a que les gens instruits qui puissent juger du dessin. Quand le clair-obscur se trouve ménagé dans un ouvrage avec autant d'esprit que dans ceux du Corrège ; c'est-à-dire , que lorsqu'il influe sur les autres parties de l'art , il suffit seul alors pour le rendre précieux. Je conseille donc aux peintres de bien étudier le clair-obscur du Corrège , & de chercher à l'imiter.

Le Titien , qui de même a eu pour principe d'imiter la nature , n'a pas mis beaucoup de choix dans son clair-obscur ; & ce qu'on trouve quelquefois de beau chez lui

lui , n'est pas l'effet de son étude dans cette partie ; mais comme il chercha à imiter la nature dans ses couleurs , il s'aperçut qu'il ne pouvoit y parvenir , sans bien observer le degré de lumière. C'est par ce moyen qu'il trouva qu'un ciel , pour paroître naturel , doit être clair , parce que la propriété de l'air est d'être diaphane ; que la terre n'est pas si claire que l'air , & que la chair l'est davantage que la terre. Ces réflexions lui firent quelquefois obtenir une espèce de Beauté dans le clair-obscur ; mais il ne la dut , ainsi que je l'ai déjà dit , qu'à la propriété des couleurs qu'il sut bien employer. Comme il a poussé l'imitation de la nature au plus haut degré , on ne peut pas le regarder comme absolument ignorant dans la partie du clair-obscur ; je dis seulement qu'elle n'a pas été la cause de la Beauté de ses ouvrages , & que l'entente des couleurs locales a été sa principale partie. Son clair-obscur est souvent fort dur , parce qu'il cherchoit les contrastes ; & quelquefois il a été trop léché : ce qui prouve qu'il ne s'est pas essentiellement occupé de cette partie , & qu'il ne l'a possédée qu'autant qu'elle étoit nécessaire pour exprimer les qualités des objets.





## ARTICLE III.

*Réflexions sur le coloris de Raphaël , du Corrège & du Titien.*

COMME j'ai commencé , dans la marche que je me suis prescrite , à donner le premier rang à Raphaël , je parlerai encore d'abord de lui , quoiqu'il ne doive être regardé que comme le dernier des trois grands maîtres dans la partie du coloris. Raphaël , suivant l'usage de son tems , apprit d'abord à peindre en détrempe : comme il est plus difficile d'être bon coloriste dans ce genre que dans tout autre , son goût dans cette partie fut aussi mauvais que celui de ses maîtres. Ensuite il peignit à fresque , genre qui ne permet guère de se servir de la nature , & où il faut beaucoup travailler d'imagination ; ce qui fut cause qu'il se forma un certain style qui s'écartoit un peu de la délicatesse de la nature. Chez Barthélémi de S. Marc à Florence , son pinceau devint plus vigoureux , ses couleurs plus animées , sa touche moins léchée ; ses ouvrages à fresque acquirent sur-tout un grand degré de perfection ; mais il resta néanmoins , en comparaison des deux autres grands maîtres , toujours épais & rembruni dans le ton de ses couleurs. Je ne m'arrêterai donc pas plus long-tems à lui ; il suffira de dire que le coloris n'est pas la partie dans laquelle il faut l'imiter , mais pour laquelle on doit choisir le Titien.

Le Corrège commença d'abord par peindre à l'huile ; & comme ce genre de peinture est plus susceptible d'une touche délicate & suave , analogue à son caractère , il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux ; l'étude du clair-obscur lui ayant appris que si les couleurs ne sont pas moëlleuses & transparentes , elles ne peuvent pas représenter une ombre naturelle. Il chercha donc les couleurs de cette espèce , & une manière de glacer qui fit paroître les parties ombrées véritablement obscures. Ce qui fait que les couleurs sombres , qui ne sont pas moëlleuses , ne peuvent pas représenter une ombre réelle , c'est que le rayon de lumière réfléchit sur leur superficie , & que par conséquent elle représente bien une partie obscure , mais en même tems éclairée ; tandis que les couleurs moëlleuses laissent passer les rayons de lumière , ce qui fait que leur superficie reste réellement obscure. Il vit aussi qu'il étoit d'autant plus nécessaire d'empâter fortement les rehauts des jours , qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir encore un nouveau degré de clarté de la lumière du jour ; ce qui lui fit appercevoir que toutes les ombres appartiennent aux ténèbres , ainsi que tous les jours à la lumière ; que toutes les ténèbres sont noires , mais que la lumière qui vient du soleil n'est pas tout-à-fait blanche , mais jaunâtre ; & que les réflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps dont ils partent. Par ce moyen il parvint à la vraie connoissance de l'emploi des couleurs dans les trois parties ; savoir , les jours , les ombres & les réflets. C'est sur-tout la couleur des ombres du Corrège qu'il faut admirer ; car par un goût décidé pour la magie du clair-obscur , il fit ses jours trop purs



& trop clairs ; ce qui les rend un peu lourds , & fait que sa chair n'est pas assez transparente. En cela le Corrége alla au-delà de la vérité , en suivant plutôt son goût pour le clair-obscur , que l'exemple que lui donnoit la nature.

Le Titien , qui naquit aussi dans ce siècle d'imitation , se servit d'abord de couleurs à l'huile , & fut porté tout de suite , par sa perspicacité naturelle , à saisir le vrai caractère des objets ; & comme il peignit aussi bien ses figures que ses paysages d'après nature , il obtint un coloris qui approche le plus de la vérité. L'habitude de peindre le portrait le forma davantage encore dans cette partie , par le besoin qu'il eut de faire les accessoires , & d'y mettre de l'harmonie. Comme il s'aperçut que les objets qui sont beaux dans la nature sont souvent un mauvais effet dans la peinture , il chercha à parvenir au choix dans l'imitation de la vérité , & il remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs locales sont très-belles , mais qui sont dégradées par les reflets , par la porosité des corps , par les différentes teintes de la lumière , &c. Il vit aussi que dans chaque objet il y a une infinité de demi-teintes ; ce qui le conduisit à la connoissance de l'harmonie. Enfin , il observa que dans la nature chaque objet offre un accord particulier de transparence , d'opacité , de rudesse & de poli ; & que tous ces objets diffèrent dans le degré de leurs teintes & de leurs ombres. C'est dans cette diversité qu'il chercha la perfection de son art. Dans la suite il prit dans chaque partie le plus pour le tout ; c'est-à-dire , que d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes , il ne formoit

qu'une seule demi-teinte ; & qu'il n'employoit presqu'aucune demi-teinte dans celle où il y en avoit peu. Quand le rouge dominoit , il ne donnoit presque point d'autre teinte ( cependant en imitant toujours la nature ) , & ainsi des autres couleurs. Par ce moyen il parvint à posséder un coloris supérieurement beau ; c'est donc dans cette partie qu'il a été le plus grand maître , & dans laquelle on doit l'imiter. Par l'étude de la distribution des principales couleurs , il acquit la connoissance des principales masses , ainsi que Raphaël y étoit parvenu par le dessin , & le Corrège par le clair-obscur.

---

A R T I C L E IV.

*Réflexions sur la composition de Raphaël , du Titien & du Corrège.*

**I**L n'est pas nécessaire de faire mon apologie de ce qu'en parlant de la composition ou de l'ensemble des figures , je nomme d'abord Raphaël , car c'étoit la principale partie de ce grand maître. Raphaël touché de la vérité , la chercha en lui-même , & la trouva toujours avec l'expression. Il commença à travailler avec la plus grande simplicité , & fut d'abord froid , mais correct , jusqu'à ce qu'il eût acquis , avec l'âge , plus d'énergie & des passions plus fortes. Son esprit , qui , comme je l'ai déjà dit , étoit philosophique , ne fut pas touché des petites choses , mais seulement de celles qui ont quelque expression. Il



fut plus frappé de ce que la nature humaine offre de bon, que de ce qu'elle offre de mauvais. Il étoit tellement né pour la vérité, qu'il ne put jamais s'élever au-dessus d'elle, & en cherchant dans l'homme ce qu'il y a de meilleur, il ne put pas, comme les anciens Grecs, embellir la nature. L'esprit des Grecs semble avoir plané entre la terre & le ciel; Raphaël n'a marché qu'avec majesté sur la terre. Il conçut les premières idées de l'expression figurée en voyant les ouvrages de Massaccio, & les cartons de Léonard de Vinci; & c'est d'après eux qu'il considéra la nature sous toutes ses faces; mais il s'attacha particulièrement aux affections de l'ame & à leurs effets sur le corps. Le premier soin de Raphaël, quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'expression; c'est-à-dire, quel devoit en être le sujet, & quelles passions devoient animer les personnages qu'il vouloit employer. Ensuite il calculoit le degré de ces passions, & déterminoit les personnages auxquels il falloit les donner; quelles espèces de figures il pouvoit employer & en quel nombre; à quelle distance il falloit les placer de l'objet principal pour concourir à l'expression générale; & par ce moyen il concevoit l'étendue de son ouvrage. Si le champ qu'il devoit remplir étoit grand, il prévoyoit combien l'objet principal ou l'expression des principaux groupes avoit de rapport avec les autres; si l'action se bornoit au moment actuel ou si elle devoit s'étendre au-delà; si elle étoit d'une expression forte ou foible; si elle avoit été précédée de quelque événement antérieur, ou bien si elle devoit être suivie de quelqu'autre; si c'étoit un événement tranquille & ordinaire, ou bien un tumulte extraor-

dinaire, une scène agréable, d'une tranquillité lugubre, ou d'une tristesse tumultueuse.

Après avoir réfléchi sur tous ces détails, Raphaël choisissoit ce qui étoit le plus nécessaire pour disposer son objet principal, auquel il donnoit la plus grande vérité & la plus grande clarté possible; après quoi il faisoit suivre ses autres idées, selon leur importance; en plaçant toujours les choses les plus nécessaires avant celles qui l'étoient moins. De cette manière, ses ouvrages, sans manquer aucune partie essentielle, n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit toujours; tandis que chez les autres artistes le nécessaire manque souvent, parce qu'ils ont cherché la Beauté dans les choses inutiles. Lorsqu'il passoit à chaque figure en particulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres, l'attitude la plus pittoresque qu'il pouvoit lui donner, sans prendre garde si ces figures convenoient au sujet ou non; mais il réfléchissoit sur ce qui devoit se passer dans l'ame d'un homme qui se trouveroit dans la circonstance actuelle que l'histoire représentoit. Ensuite, Raphaël songeoit à l'effet que telle ou telle passion pouvoit faire sur le personnage qu'il représentoit; & quelle partie du corps devoit être mue pour l'exprimer. C'est à cette partie qu'il donnoit alors le plus d'action, en laissant oisives celles qui n'y étoient pas nécessaires: voilà pourquoi l'on trouve, dans les tableaux de ce maître, de ces figures tranquilles & droites qui sont aussi belles que celles dont le mouvement est très-marqué dans une autre partie du tableau; parce que cette attitude simple & tranquille sert à exprimer la situation intérieure de



l'ame; & que les autres, qui sont en action, représentent des mouvemens extérieurs. Ainsi on trouve l'esprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque groupe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, & jusques dans les cheveux & dans les draperies, comme je le remarquerai ailleurs. S'il fait parler quelqu'une de ses figures, on s'apperçoit si son ame est calme, ou si elle parle avec véhémence. Celle qui pense a véritablement l'air d'un homme qui médite; & l'on distingue dans toutes les passions, susceptibles d'être fortement rendues, si elles ne sont que commencer, si elles sont à leur plus haut période, ou bien si elles finissent. On pourroit faire un livre entier à ne parler que de l'expression que Raphaël a su donner à ses figures; mais je crois en avoir dit assez pour quiconque veut se donner la peine de penser, & je ne me suis déjà que trop étendu pour ceux qui ne veulent pas étudier, qui d'ailleurs ne me comprendroient pas. Je n'écris point pour ceux que la paresse domine; & qui prennent pour prétexte, comme on le fait souvent, qu'il est impossible de connoître les Beautés de Raphaël à moins que d'être à Rome; car je puis assurer que ceux qui sont en état de réfléchir, pourront faire toutes les remarques que je viens d'indiquer d'après les gravures que Marc Antoine, Augustin de Venise & d'autres, nous ont données des ouvrages de ce grand maître: quoique la partie de l'expression y soit nécessairement affoiblie. Je dis donc que Raphaël est parvenu à l'expression par les moyens dont nous venons de parler; c'est-à-dire, en rejetant tout ce qui n'en étoit pas susceptible; ou que lorsqu'il en a fait

fait usage , il a su rendre ces parties aussi nécessaires au bon Goût que le pain & l'eau le sont à un repas somptueux.

Le Corrège , formé par les Graces , ne pouvoit souffrir aucune expression trop forte. L'expression de la douleur , par exemple , ressemble chez lui à un enfant en pleurs prêt à rire , & le terrible à la colère d'une jeune fille amoureuse. Son ame nâgeoit toujours dans des sensations agréables , & prêt à les multiplier , le gracieux seul l'affectoit dans tout ce qu'il avoit à représenter ; il sembloit même redouter toute expression trop sentie. Il fut le premier qui inventa des tableaux pour une autre cause que pour la simple vérité ; & il n'y eut avant lui aucun artiste qui eut pour objet principal de donner de la grace à l'ensemble d'un sujet. Les contours trop maigres & trop resserrés de ses prédécesseurs ne pouvoient suffire à son esprit céleste. En agrandissant les masses des jours & des ombres , tel qu'un fleuve qui franchit ses limites , il entraîna ses spectateurs dans la vaste mer du gracieux , & en a conduit beaucoup , par le chant de ses sirènes , dans le pays de l'erreur. Ceux qui chercheront à imiter sa manière , sans être doués , comme lui , d'une ame sensible , ne pourront rien produire de beau. Le Corrège commença par étudier la nature ; mais il franchit bientôt ses bornes. Son Goût naturel le porta à éviter les angles trop aigus & trop obtus. On diroit d'abord qu'il a eu le dessein de faire quelque chose de gracieux ; mais ses productions ne sont que le fruit du sentiment , & non pas de la réflexion. Il chercha plus à placer ses figures de manière à pouvoir faire usage de



grandes masses de jours & d'ombres , qu'à leur donner de l'expression : si ce n'est une expression agréable qu'il ne dut qu'au sentiment seul. On peut donc en conclure que le Goût délicat & gracieux lui étoit naturel, car il a évité avec soin tout ce qui ne l'étoit pas. Le Corrège doit par conséquent nous servir de guide pour le style gracieux ; mais il faut l'éviter lorsque l'expression est nécessaire ; & je prévient les artistes de ne point chercher à l'imiter si leur caractère n'est point parfaitement analogue à celui de ce grand maître. Lorsqu'un artiste sent qu'il peut adopter la manière de faire de celui qu'il veut prendre pour modèle, il pourra aussi alors penser & exécuter de même que lui : sinon il vaut mieux qu'il travaille d'après ce qu'il sent par lui-même.

Le Titien eut, en général, peu d'énergie, & dut plus aux règles de l'art qu'à son génie : c'est pourquoi il n'est pas à imiter dans cette partie. S'il a quelquefois peint une belle figure, il est à croire que ce fut plutôt par un effet du hasard que de son Goût ; puisqu'à côté de cette figure il se trouve ordinairement quelque chose de fort mauvais.



---

A R T I C L E V.

*Réflexions sur les draperies de Raphaël , du Corrège & du Titien.*

**E**N parlant des draperies , je ne puis me dispenser de faire encore l'éloge de Raphaël. Ce grand artiste commença par imiter son maître dans la manière d'en faire le jet , qu'il perfectionna par l'étude qu'il fit des ouvrages de Masaccio , mais plus encore par ceux de Barthélemi de Saint-Marc. Il quitta enfin entièrement le Goût de l'école de son maître , lorsqu'il eut vu les antiques , & se servit alors des règles du bas-relief ; ce qui lui donna un grand Goût dans le jet de ses draperies. Il s'aperçut que les anciens n'avoient pas regardé les draperies comme une partie principale , mais seulement comme un accessoire , pour en couvrir le nud , & non pour le cacher ; & qu'ils ne l'avoient pas couvert avec de simples lambeaux , mais de draperies nécessaires : de sorte qu'un vêtement n'étoit ni trop ample ni trop mesquin , mais convenable à la grandeur & à l'attitude de chaque figure & analogue au sujet. Il vit aussi qu'ils avoient placé les grand plis sur les grandes parties du corps ; qu'ils n'avoient pas haché ces grandes parties par de petites choses ; & que quand ils avoient été obligés de le faire par la nature des vêtemens , ils avoient fait usage de quelques petits plis & leur avoient donné si peu d'é-



lèvement, qu'ils ne pouvoient signifier quelque partie principale. Voilà pourquoi Raphaël fit ses draperies larges, c'est-à-dire, sans plis inutiles, avec des échan-crures ou courbures à l'endroit des articulations, sans cependant paroître couper la figure en deux. Il régloit la forme des plis sur le nud que couvroit la draperie ; & si la partie ou le muscle étoit grand, il formoit de même de grandes masses. Lorsque la partie se présentoit en raccourci, il la couvroit bien de la même quantité de plis que si elle eût été droite ; mais ces plis se présentoient alors tous en raccourci. Dans son meilleur tems il chercha à ne faire sentir qu'un seul côté d'une partie du corps dans une draperie libre ; quelquefois néanmoins il a fait sentir toute la rondeur des parties sous des plis libres. Quand la draperie étoit volante, c'est-à-dire, lorsqu'elle ne couvroit rien, il s'est bien gardé de lui donner la grandeur ou la forme de quelque partie du corps ; mais il la représentoit par de grands yeux, des plis profonds, & par une forme tout-à-fait éloignée d'une partie quelconque du corps. Il n'a pas cherché dans ses draperies à ne placer que des plis élégans, mais seulement ceux qui étoient nécessaires pour bien représenter la partie que la draperie devoit couvrir. Il a rendu les formes de ses plis aussi différentes que le sont les muscles du corps, sans cependant les faire jamais ni carrées ni rondes ; car la forme carrée dans les plis fait un très-mauvais effet, excepté quand elle se trouve coupée, & forme deux triangles. Raphaël a de même donné de plus grands plis aux parties saillantes du corps qu'à celles qui fuient ; & il n'a jamais placé de longs plis sur une

partie raccourcie , ni des plis courts à forme triangulaire sur une partie longue. Les grands yeux & les coupes profondes n'étoient placés que sur les inflexions ; & il ne mettoit point à côté l'un de l'autre deux plis d'une même grandeur , d'une même forme , d'une même élévation. Ses draperies volantes font d'une beauté admirable ; on voit qu'elles ont toutes dans leur mouvement une cause générale , savoir l'air. Elles ne font pas comme les autres draperies , tirées & comme applaties par leur poids ; mais chaque pli est , par sa disposition naturelle , placé à côté d'un autre. Il laisse quelquefois appercevoir les bords de ses draperies , & fait sentir que ses figures ne font pas habillées d'un simple sac. Tous ses plis ont une cause , soit le poids spécifique de l'étoffe même , ou l'arrondissement des parties du corps. On apperçoit souvent chez Raphaël quelle attitude ses figures avoient auparavant ; car il a encore cherché à leur donner cette expression. On découvre par les plis de la draperie , si un bras ou une jambe s'est trouvé , avant l'action actuelle , replié ou allongé ; si un membre replié s'est étendu , s'il s'étend encore actuellement , ou s'il est étendu & va se replier. Il a pris garde que lorsque les draperies de ses figures principales ne couvrent les membres qu'à demi , elles coupassent ces parties obliquement ; qu'en général les draperies eussent des formes triangulaires , & que les plis semblables au tout fussent aussi disposés en triangle. La cause de cette forme triangulaire des plis vient de ce que toute draperie cherche à s'élargir ; comme cependant son propre poids la force à se replier sur elle-même , elle s'étend d'un autre côté : [ce qui forme des triangles.



Lorsque j'ai dit que Raphaël, à l'exemple des anciens, n'a regardé la draperie que comme un accessoire ; j'ai voulu faire entendre que, comme il reconnut que le corps que couvre la draperie & les mouvemens de ses membres sont les seules causes & le principe de la situation actuelle & du changement des plis dans les draperies, il a étudié de nouveau ces causes, s'est conformé à leur nature, & a jugé digne de son art d'y employer le travail & le choix, qu'il a néanmoins su cacher. En voilà assez pour les Artistes qui étudient ses ouvrages, & qui voudront les comparer avec ce que je viens d'en dire.

De même que Raphaël a tout rapporté au Goût de l'expression, le Corrège a cherché à faire servir ses draperies au genre gracieux. Il s'écarta bientôt de l'usage de ses prédécesseurs ; & comme il peignoit souvent d'après de petits modèles drapés de chiffons ou même de papier, il chercha plus les masses, & dans les masses il préféra le gracieux à la disposition des plis : c'est pourquoi ses draperies sont larges & légères ; mais les plis en sont mal distribués. Lorsqu'il a quelquefois peint d'après nature, il n'a pas été heureux dans le jet des draperies, dont il a le plus souvent caché ou coupé ses figures ; mais il a été savant dans les couleurs de ses étoffes, qui sont presque toujours moëlleuses, & souvent sombres, pour rendre ses chairs plus claires, & leur donner plus d'éclat.

Le Titien a été supérieur dans la partie des draperies, ainsi que dans toutes les autres qui tiennent à l'imitation. Il les a peint belles & d'une grande vérité, avec des couleurs franches & brillantes ; sur-tout les linges

qu'il a su rendre d'une blancheur éclatante : le tout cependant sans aucun Goût dans le choix des plis , mais tels que la nature les lui offroit : il ne faut donc pas l'imiter dans cette partie.

---

A R T I C L E VI.

*Réflexions sur l'harmonie de Raphaël , du Corrège & du Titien.*

Nous allons maintenant examiner les ouvrages de ces trois maîtres dans la partie de l'harmonie. Si l'ordre que j'ai observé jusqu'à présent ne me forçoit pas à commencer par Raphaël , je pourrois le passer ici sous silence. Comme il n'a jamais songé au délicat & au gracieux , mais toujours à l'expression , il n'a point réussi dans la partie de l'harmonie ; & si l'on en trouve quelque trace dans ses ouvrages , c'est plutôt un effet de l'imitation de la nature , que le fruit de ses talens dans cette partie.

Le Corrège au contraire y a excellé. En cherchant le gracieux , il trouva bientôt l'harmonie , qui en est la source , & qui elle-même naît d'un sentiment fin & délicat. Comme le Corrège ne pouvoit rien souffrir de ce qui offre de trop fortes oppositions , il devint un grand maître dans l'harmonie , qui n'est que l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes , tant dans le dessin que dans le clair-obscur & dans le coloris. Le Corrège , comme nous l'avons déjà remarqué à l'article du dessin ,



évitait toutes les formes triangulaires & carrées , & donnoit à ses contours une ligne ondoyante ; effet de son Goût pour l'harmonie. Tout angle est formé par le concours de deux lignes droites sans aucun centre ; cette forme ne pouvoit donc convenir au Corrège , qui sépara les lignes droites par une ligne courbe , & rendit par ce moyen ses contours harmonieux. Il plaça de même un espace entre chaque partie , tant des jours & des ombres que du coloris. Il remarqua aussi mieux qu'aucun autre peintre , qu'après une certaine tension les yeux ont besoin de repos ; c'est pourquoi après avoir placé une couleur franche & dominante , il avoit soin de la faire suivre d'une demi-teinte ; & lorsqu'il vouloit de nouveau employer une partie brillante , il ne revenoit pas tout de suite au degré de teinte d'où il étoit parti , mais conduisoit l'œil du spectateur par une gradation insensible au même degré de tension ; de sorte que la vue étoit , pour ainsi dire , réveillée de la même manière qu'une personne endormie est tirée du sommeil par le son d'un instrument agréable ; de façon que ce réveil ressemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu. Quand je dis que le Corrège a passé du fort au doux & du doux au moyen , c'est pour faire comprendre qu'on peut passer tout d'un coup , sans peine , de l'attention au repos , mais non pas du repos à l'attention , sans éprouver un sentiment désagréable. La raison pour laquelle je commence par le fort , & non (comme on pourroit le dire) par le moyen que je place le dernier ; c'est parce que le peintre doit s'attacher d'abord aux parties saillantes de ses figures , pour penser ensuite à celles qui

le

le font moins ; de même qu'il s'occupera d'abord des figures principales , sur la ligne de terre de son tableau , pour passer après , par gradation , à celles qui fuient ; car les parties grandes , belles & expressives doivent toujours être employées sur le premier plan du tableau , ou à l'endroit principal du sujet. Je commence donc par le fort ; & comme tout doit se rapporter au sujet principal , en affoiblissant tous les accessoires ; de même la principale figure du tableau doit avoir la plus forte expression , tandis que les personnages secondaires peuvent être plus tranquilles. C'est ce que le Corrège a supérieurement bien observé dans le coloris & dans le clair-obscur ; mais dans le dessin , il a fait un mauvais usage du gracieux & de l'harmonie. Cependant comme le dessin n'est pas la partie dans laquelle l'harmonie est la plus nécessaire , nous pouvons lui passer ce défaut , puisqu'on lui doit tout ce qu'il y a de gracieux dans la peinture ; car avant le Corrège il ne régnoit aucune harmonie dans cet art. Il jouit donc de la gloire d'avoir été l'inventeur de cette partie qu'il a portée au plus haut degré de perfection , & dans laquelle il n'a jamais été surpassé ni même égalé. Je me bornerois même à ne parler ici que de lui seul , si je n'avois pas promis d'examiner les ouvrages des trois grands maîtres de l'art , pour ce qui regarde chacune de ces principales parties ; il est donc tems de passer au Titien.

Le Titien n'avoit d'autre espèce d'harmonie que celle qu'il acquit par l'imitation de la nature. On ne peut donc le comparer au Corrège , qui avoit médité sur cette partie :



il s'est contenté de l'uniformié, & c'est par-là qu'il a paru posséder quelque harmonie.

Qu'on ne tire cependant aucune conséquence erronée de ce jugement. Tout ce que les autres ont dit, & tout ce que je viens d'avancer moi-même, doit être lu avec discernement. Quand je dis qu'un de ces grands maîtres n'a pas possédé telle ou telle partie, je veux faire entendre seulement qu'il n'y étoit pas aussi habile que dans les autres, qu'il possédoit supérieurement. Il en est de même quand je ne fais point l'éloge des Beautés des autres maîtres de l'art, ou lorsque je les passe sous silence. Mon intention n'est point de déprimer leurs ouvrages; je me fers seulement des expressions que je crois nécessaires, pour faire comprendre à mes Lecteurs la différence qu'il y a même entre les plus grands génies; car rien ne sort assez parfait des mains de l'homme pour qu'on ne puisse trouver quelque chose de plus parfait encore. Si je dis donc qu'en général tous les peintres qui ont suivi ceux dont nous avons parlé, n'ont possédé que quelques parties de l'art, ce n'est point pour les mépriser, mais seulement pour marquer la préférence que méritent les premiers. De même „ lorsque je critique l'harmonie & le coloris de Raphaël „ ce n'est pas à dire pour cela que chez lui ces parties soient absolument mauvaises, mais seulement qu'elles ne sont pas aussi parfaites que chez le Corrège & le Titien; car „ lorsqu'on le compare à Michel-Ange, à Jules Romain „ & même aux Caraches, il est très-beau dans ces mêmes parties. J'en dis autant du Corrège, qui, sans contredit „ étoit supérieur au Tintoret dans les draperies, & à Rubens

& à Jordans dans le dessin. Le Titien est très-foible dans le clair-obscur, quand on le compare au Corrège; mais il est supérieur, dans cette partie, à tous les autres peintres. On doit donc regarder ces trois artistes comme les plus grands maîtres de l'art, puisqu'ils ont été habiles dans toutes les parties en général, & supérieurs dans quelques-unes en particulier. Ils ont différencié dans leur Goût, parce qu'ils ont choisi des moyens différens. Raphaël possédoit le Goût de l'expression; le Corrège préféra le style gracieux; le Titien aima le vrai: c'est-à-dire, que Raphaël prenoit dans la nature ce qu'elle a d'expressif; le Corrège ce qu'elle offre de gracieux, & que le Titien se contenta de la vérité. Cependant, comme ces trois peintres ont cherché la vérité, quoique par des routes différentes, ils se sont souvent rencontrés; car tout est dans la nature: l'expression s'y trouve aussi bien que la grace. Ces trois grands maîtres ont eu chacun un Goût différent, parce qu'ils ne méloient pas ces parties ensemble, comme le fait la nature; mais chacun d'eux a fait choix de la sienne dans tout l'ensemble: Quand, en imitant la nature, ils trouvoient quelquefois une partie dans laquelle un autre les surpassoit, sans qu'elle fût contraire à leur objet principal, ils rendoient cette partie très-belle, quoiqu'elle ne leur fût pas particulière: voilà pourquoi Raphaël a souvent eu toute la grace du Corrège, & toute la vérité du Titien; de même que le dessin du Corrège est quelquefois aussi beau que celui de Raphaël, & son coloris aussi vrai que celui du Titien; comme on peut dire encore que le Titien a quelquefois dessiné avec à-peu-près autant de force que Raphaël, & peint



avec autant de grace que le Corrège. Cependant comme cela ne leur est arrivé que rarement, & que l'on ne trouve pas souvent de ces écarts heureux dans leurs ouvrages, j'ai pensé devoir distinguer leur Goût par les parties dans lesquelles ils ont principalement excellé.

---

## ARTICLE VII.

*Comparaison du Goût des Anciens avec celui des Modernes ;  
& des causes qui ont déterminé les premiers dans leur choix.*

## CONCLUSION.

**C**OMME aujourd'hui chaque peintre, pour ainsi dire, fait choix d'un genre différent, & qu'il y cherche la plus grande perfection possible, il faut croire que les anciens en ont agi de même. Une seule cause les a cependant toujours guidés, depuis la renaissance de l'art, savoir, l'imitation de la nature : elle seule a été leur but, quoiqu'ils l'aient cherché par des routes particulières. Les anciens Grecs, malgré les différences qu'on trouve dans leurs ouvrages, n'avoient cependant aussi qu'un même but principal ; mais il étoit beaucoup plus élevé que celui des modernes. Comme leurs idées étoient plus sublimes, ils prirent un terme moyen entre la perfection divine & la perfection humaine ; c'est-à-dire, la Beauté pour objet

principal, & l'expression seule de la vérité : voilà pourquoi toutes leurs productions ont cette parfaite Beauté, qui n'est jamais altérée par aucune expression trop forte. Je crois donc que, sans se tromper, on peut dire que le Goût des anciens étoit celui de la Beauté & de la perfection ; car quoique leurs ouvrages, comme productions de l'homme, aient des défauts, on y trouve cependant le Goût de la perfection. De même que le vin conserve encore le goût de vin, quoique mêlé avec de l'eau ; leurs chefs-d'œuvre, malgré les bornes circonscrites de l'esprit humain, ne tendent pas moins à la perfection ; je regarde donc leur Goût comme celui qui approche le plus de la perfection. En général, on remarque dans les ouvrages des anciens la même différence dans le degré de leur Beauté & de leur expression, que chez les modernes ; mais non pas dans celui de leur Goût. On peut distinguer en trois classes les monumens que les anciens nous ont laissé de leur art ; c'est-à-dire, que dans toutes les statues que nous avons de l'antiquité, il y a trois différens degrés de Beauté. Celles de la dernière classe ont au moins toutes le Goût de la Beauté, mais seulement dans les parties essentielles ; celles de la seconde classe ont déjà de la Beauté dans les parties simplement utiles ; & dans celles de la classe la plus parfaite, on trouve la Beauté dans toutes les parties, depuis celles qui sont absolument nécessaires, jusqu'à celles qui sont superflues : ces statues sont par conséquent parfaites. Or, comme la Beauté en elle-même n'est que la perfection de chaque concept, & que nous donnons le nom de belles, tant aux choses purement idéales qu'aux



individuelles , quand ces choses sont parfaites ; il faut de même considérer les ouvrages des anciens sous ces points de vue ; c'est-à-dire , que leur Beauté ne se trouve pas toujours dans la même partie , mais consiste seulement en ce que la partie qu'ils ont choisie est rendue dans toute sa Beauté. Les chefs-d'œuvre du degré supérieur sont le *Laocoon* & le *Torse* ; l'*Apollon du Belvédère* , & le *Gladiateur de Borghèse* , sont des ouvrages du second degré ; les productions du troisième degré sont sans nombre : nous ne dirons rien des ouvrages médiocres. Les grands maîtres de l'antiquité avoient des idées infiniment plus élevées que les modernes ; & leur manière de faire étoit beaucoup plus large , parce que leurs idées se formoient sur la perfection , & que dans leur exécution ils ne s'attachoient pas , comme les modernes , à une partie de la nature , mais à la nature entière.

De même que les modernes se sont proposés un seul but dans un ouvrage , les anciens ont observé dans chaque partie séparée les différentes causes pour lesquelles la nature l'a formée. Parmi les modernes , le Corrège a choisi le genre gracieux , Raphaël celui de l'expression. Comme le tendon d'un muscle , par exemple , est d'une plus grande expression que la chair , Raphaël indiquoit davantage les tendons que la chair ; tandis que le Corrège rendoit la chair plus apparente que le tendon. Mais les anciens exprimoient également l'un & l'autre , parce qu'ils savoient que la chair & les muscles ont chacun leur genre de Beauté particulière. Les modernes ont par conséquent affoibli une partie pour rendre l'autre plus expressive &

plus sentie ; c'est ce que les Grecs ne faisoient pas : ils changeoient seulement ces parties selon la signification qu'elles devoient avoir. Lorsque leur figure représentoit un homme , ils y mettoient tout ce que l'humanité comporte ; mais quand elle représentoit un dieu , ils y omettoient tout ce qui tient trop à l'humanité , pour n'y laisser que ce qui appartient à la nature divine : c'est de cette manière qu'ils se conformèrent en tout à l'expression & à la vérité. Quand ils représentoient des hommes , ils tâchoient de ne rien omettre , mais seulement de rendre les parties essentielles pour l'expression plus sensibles que celles qui sont inutiles.

Je conclus donc par dire que le peintre qui veut trouver le bon Goût , c'est-à-dire , le meilleur Goût , pourra l'acquérir en étudiant ces quatre modèles ; savoir , dans les *Antiques* , le Goût du *beau* ; dans *Raphaël* , le Goût de l'*expression* ou de la *pensée* ; dans *le Corrège* , le Goût du *gracieux* & de l'*harmonie* ; dans *le Titien* , le Goût de la *vérité* ou du *coloris*. Il doit cependant se perfectionner dans ces différentes parties par une étude constante de la *Nature*. Tout ce que j'ai avancé dans cet ouvrage n'a été dit que dans la vue d'être utile , afin que les jeunes artistes apprissent à connoître la manière de juger de leur propre Goût. Car ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de penser , c'est de ne point tomber dans l'erreur. Comme de tout tems on a cherché à imiter les grands maîtres dont nous avons parlé , sans que les plus habiles artistes aient pu les surpasser , on doit regarder comme une vérité de fait , que ces trois hommes illustres ont suivi la



meilleure route pour parvenir à la perfection ; voilà aussi pourquoi je me suis servi de leur exemple , & que j'ai enseigné le moyen de connoître leurs Beautés , & de les imiter. L'artiste qui voudra s'appliquer sans relâche , & réfléchir mûrement à ce que je viens de dire , pourra un jour se complaire dans ses propres ouvrages , & parvenir au bon Goût.



OBSERVATIONS

# OBSERVATIONS

D E

*M. LE CHEVALIER D'AZARA,*

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

D E M. MENGES.

*Tome 1.*

V •



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL



# OBSERVATIONS

D E

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENG S.

---

**M.** MENG S composa son *Traité sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*, avant de passer en Espagne. C'est son premier ouvrage littéraire; il l'écrivit en Allemand, & le fit imprimer dans cette langue. Comme la Beauté étoit son objet favori, il ne cessa jamais d'y méditer, ainsi qu'on pourra s'en convaincre par ses autres écrits que je publie aujourd'hui. Personne, sans doute, n'a mieux discerné & rendu la Beauté dans la pratique de l'art, & n'en a fait un plus heureux choix que M. Mengs; mais séduit par la métaphysique de M. Winckelmann, son ami, il se livra, dans la théorie, aux rêves des Plato-



niciens sur cette partie sublime de la peinture. Mes idées sur cet objet ont toujours été fort différentes de celles de mes deux amis ; c'est ce qui m'a engagé à les exposer au Lecteur , afin qu'il puisse juger qui de nous a approché le plus de la vérité. Il importe peu qu'on raisonne différemment sur la Beauté & sur son origine : elle restera toujours ce qu'elle est , sans rien perdre de son prix.

C'est en puisant dans les écrits de M. Mengs , en profitant de ses entretiens & de l'amitié qui me lioit à lui , que je me suis vu en état de rassembler les observations que je présente au public ; en convenant de bonne-foi que tout ce qu'on y trouvera d'utile , je le dois à M. Mengs , & que ce n'est qu'à moi seul qu'on doit imputer les idées fausses ou erronées qu'on pourra y remarquer.

---

## §. I.

*Des différentes opinions sur la Beauté.*

UN grand nombre d'auteurs ont écrit sur la Beauté ; je crois néanmoins qu'on est encore fort éloigné de savoir ce qui la constitue véritablement. Platon , qui en a beaucoup parlé , a jeté peu de lumière sur ce sujet ; & suivant sa méthode ordinaire de donner une existence , & , pour ainsi dire , une individualité à tout ce que son imagination lui représentoit , il l'a fait décrire par Socrate , comme une belle fille , qui étoit une de ses interlocuteurs. C'est à la même origine que les Graces , les

Muses , & tout le cortège de la poésie Grecque doivent leur existence. Cependant le systême de Platon , indiqué par M. Mengs , ne laisse pas d'être ingénieux , lorsqu'il dit : Que nos ames existoient avant d'être unies à nos corps , & qu'antérieurement à cette union elles étoient douées d'une connoissance parfaite de toutes choses , mais qu'après avoir été liées à la matière , elles en avoient perdu la mémoire ; & que lorsque nous apprenons quelque chose , ce n'est que par un acte de réminiscence de ce que nous savions déjà ; que comme dans ce premier état l'ame avoit une connoissance certaine & positive de la Beauté , elle ne fait que se rappeler cette idée , lorsque , dans notre existence actuelle , elle nous charme & nous ravit dans les objets matériels & visibles \*. Qu'il est malheureux qu'un systême aussi ingénieux pêche contre la vérité !

Saint Augustin , qui fut célèbre Platonicien , a donné , dit-on , un Traité sur le Beau , qui s'est perdu. Il paroît néanmoins par quelques idées éparfes dans ses autres écrits , que , selon lui , « le rapport exact des parties » d'un tout entr'elles , qui les constitue *un* , est le caractère distinctif de la Beauté » : *Omnis porrò Pulchritudinis forma unitas est*. Les adeptes initiés dans les mystères des nombres comprendront peut-être ce que cela veut dire.

Wolff & Leibnitz , qui n'ont pas toujours formé d'aussi beaux rêves que Platon , disent que tout ce qui plaît est

---

\* Platon , dans le Phédon.



beau , & que ce qui déplaît est laid. On ne peut certainement pas confondre plus mal-adroitement la cause avec l'effet , c'est-à-dire , la Beauté avec la sensation agréable qui en est le résultat.

D'autres prétendent que la Beauté consiste dans la *variété* , dans l'*unité* , dans la *régularité* , dans l'*ordre* , & dans la *proportion*. C'est ce qui s'appelle vouloir expliquer une chose abstraite , par une autre qui l'est encore davantage. Car si la Beauté est difficile à définir & à comprendre , la régularité , l'ordre , &c. ne le sont pas moins.

Le système de Hutcheson & de ses partisans , qui ont imaginé un sens interne , par le moyen duquel ils pensent que nous distinguons le Beau , de même que le sens de la vue nous sert à voir les couleurs & les formes , est , selon moi , le plus mauvais & le moins ingénieux de tous. Il ressemble au subterfuge de certains poètes , qui , embarrassés sur la manière de parvenir au dénouement d'une tragédie , ont recours à un prodige. Suivant ces philosophes , il seroit nécessaire de créer autant de sens internes qu'il y a des idées abstraites qui peuvent entrer dans la tête de l'homme. La *vertu* , l'*ordre* , &c. auroient donc aussi leurs organes particuliers , par lesquels ils s'introduiroient dans l'entendement , ainsi que la Beauté.

Le Traité du Beau du Père André , Jésuite , que M. Diderot trouve si bien écrit , si bien étendu , si bien lié , ne me paroît cependant pas mieux développer que les autres en quoi consiste la Beauté. Il la divise & la sous-divise à l'infini , & tout se réduit enfin à dire , que les diverses sortes de Beautés proviennent de la *régula-*

rité, de l'ordre, de la proportion, &c. ; ce qui revient encore à expliquer une chose obscure par une autre moins intelligible.

M. Diderot, après avoir rejeté plusieurs idées sur la Beauté, finit enfin par avancer les siennes ; mais il est à craindre qu'il ne périsse parmi les mêmes écueils où les autres ont fait naufrage. L'analyse de son système m'écarteroit ici inutilement de mon sujet ; il suffira de jeter un coup-d'œil sur le résultat qu'il en tire lui-même ; le voici : « J'appelle donc Beau hors de moi, tout ce qui contient » en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée » de rapports ; & Beau par rapport à moi, tout ce qui » réveille cette idée ». Je laisse au Lecteur à apprécier la sublimité de cette définition.

Dans un petit ouvrage qui parut, il y a quelques années, à Rome, & qui est dédié à M. Mengs, on attribue l'origine de la Beauté à l'amour-propre. Mais ce n'est là que renverser les idées ; puisque la Beauté est une qualité inhérente à l'objet qui nous paroît beau, & non pas à la personne qui en reçoit l'impression.

Si la Beauté pouvoit se définir, personne, selon moi, ne l'auroit mieux fait que Cicéron ; mais la simplicité avec laquelle il s'exprime à ce sujet, n'aura, sans doute, pas été du goût de ceux qui cherchent à tout quintessencier. « La Beauté du corps humain, » dit ce grand orateur, « consiste dans une certaine harmonie des proportions, » jointe au charme du coloris ». *Et ut corporis est quædam apta figura membrorum cum coloris quædam suavitate, eaque dicitur pulchritudo ; sic in animo opinionum judiciorumque*



*æquabilitas, & constantia, cum firmitate quâdam & stabilitate... Pulchritudo vocatur \**.

A peine y a-t-il un auteur qui ait écrit sur cette matière, sans avoir formé un systême particulier; & ce seroit perdre sans fruit mon tems que de vouloir les examiner tous. Ceux dont je viens de parler suffisent pour faire connoître la diversité des opinions sur cette matière. Il est tems d'exposer la mienne; cependant je me bornerai uniquement à la Beauté qui est relative à l'art du dessin.

Dans sa jeunesse M. Mengs regardoit la Beauté comme une chose véritablement existante par elle-même, & crut qu'il pourroit la définir; mais il n'avoit pas prévu la difficulté de cette entreprise, & fut obligé de se borner à donner quelques notions de ses effets. Je me hasarderai néanmoins à mettre sous les yeux du Lecteur ce que je crois pouvoir dire de plus probable sur un sujet aussi difficile à traiter \*\*.

\* *Cicero, Tuscul. IV.* C'est-là à-peu près la pensée d'un auteur Italien, qui dit: Que la Beauté n'est qu'une proportion bien entendue des différentes parties entr'elles, & un rapport exact de ces parties avec le tout; de manière que cela forme un ensemble qui ne laisse rien à desirer pour sa perfection. *Veri precetti della pittura, da Armenini.* Note du Traducteur.

\*\* Le lecteur nous saura gré, sans doute, de lui rappeler ici, par analyse, les idées contenues dans le *Discours philosophique sur le Beau*, de M. Panckoucke, que M. d'Azara n'auroit pas manqué de citer avec éloge s'il l'avoit connu.

Après avoir jeté un coup-d'œil sur les sentimens de Platon, du Père André, de Winckelmann, de Hogarth & de Pope, M.

## §. I I.

*Manière dont on peut se former une idée de la Beauté.*

QUAND nous voyons un corps qui remplit parfaitement toutes les fonctions pour lesquelles il a été destiné,

Panckoucke dit : Que le Beau est fixe , invariable , immuable , & que les idées différentes qu'on s'en forme ne tiennent qu'à un défaut de lumières & de développement. Après quoi il pose pour principes : 1<sup>o</sup>. que l'esprit humain n'est susceptible que d'un certain développement : 2<sup>o</sup>. qu'il y a eu dans les tems antérieurs , & qu'il y a encore aujourd'hui des nations qui ont atteint ce dernier degré de développement dans plusieurs genres : principes que l'auteur discute ingénieusement , en s'appuyant sur des exemples , & dont il se sert ensuite pour fixer les idées sur le Beau ; en prouvant que dans chaque genre on a des modèles du Beau , & que ces modèles sont fixes & invariables , étant adoptés généralement dans les sociétés civilisées par les personnes qui ont acquis tout le développement dont l'esprit humain est susceptible , & que tous les peuples ne tarderoient point à adopter , s'ils parvenoient à ce même degré de perfection. L'idée du Beau ne nous est point naturelle , puisqu'il n'y a point d'idées innées ; & nous ne l'acquérons qu'à force de voir & de comparer ; voilà pourquoi cette idée ne peut subsister que parmi les nations civilisées , qui se sont toujours formées , & qui se formeront toujours la même idée du Beau , qui n'est donc pas une qualité relative , comme on l'a prétendu. D'ailleurs c'est moins dans la nature que dans la tête des artistes qu'existent les modèles du Beau , qui n'a point été formé



nous difons que c'est un corps sain ; & en généralifant cette idée , nous appellons *santé* l'état où fe trouve ce corps. Ce mot *santé* ne fert donc qu'à faire connoître l'idée abstraite que l'esprit s'est formée des corps qui fe trouvent dans cet état. Vouloir lui donner une autre fignification , c'est tomber dans le Platonifme , qui place tous les objets dans nos idées : erreur dont M. Mengs n'a pas pu fe garantir. En fuivant la même analogie , nous dirons donc que la Beauté est une idée purement abstraite ; & c'est l'idée que nous nous formons des choses , douées de certaines qualités , qui les rendent belles , ainfi que nous le ferons voir dans la fuite : donc elle n'exifte que dans notre entendement.

---

## §. I I I.

*Ce qui fait qu'une chose nous paroît belle.*

**L**A Beauté des objets confifte fans contredit dans l'union de la perfection & de la grace. Nous appellons

---

d'un feul trait , mais de la réunion de différentes parties. Le Beau n'a point de degrés ; une chose ne pouvant être ni plus ni moins belle , & dans chaque genre les belles choses font semblables , quoique fur une échelle différente. Ce ne font point quelques qualités particulières qui constituent la Beauté , qui réfide fut-tout dans l'exacte proportion des parties & de l'ensemble. *Note du Traducteur.*

parfaite une chose à laquelle il ne manque rien , & qui n'offre rien de gratuit ou de superflu ; & nous donnons le nom de gracieux à tout ce qui fait une impression douce & agréable sur notre esprit. L'homme le moins instruit même est en état de juger de l'impression matérielle que reçoivent ses organes par le sens de la vue ; mais la perfection ne peut être sentie & appréciée que par celui qui a observé & étudié avec soin les qualités & les propriétés des choses , qui en a fait une exacte comparaison , & qui enfin est en état de juger s'il n'y a rien de superflu , ou s'il n'y manque rien relativement à leur destination : équilibre qui constitue leur véritable état de perfection. Ce n'est donc que par une étude constante & bien approfondie, qu'on peut parvenir à la connoissance du Beau ; & l'on peut poser comme un principe certain, que le choix de la Beauté, ou le jugement qu'on en portera , fera toujours en raison de l'intelligence de l'artiste ou de l'amateur \*.

Le mauvais ou le laid , qui est le contraire de la

---

\* Le Beau que présente l'art , dit un auteur Allemand , est bien plus sûr & plus déterminé pour nous que le Beau de la nature. Dans chaque ouvrage de l'artiste , son intention peut nous être connue ; nous pouvons savoir jusqu'à quel point son imitation approche du modèle , ou s'en écarte ; mais rarement connoissons-nous l'intention du Créateur dans les ouvrages de la nature.... Dans les ouvrages de l'art , nous avons deux données , le modèle & l'imitation ; dans les ouvrages de la nature , nous n'avons qu'une donnée : c'est l'objet lui-même , dont nous ne jugeons jamais que relativement à notre façon de voir , de sentir & d'être. *La Beauté, Conte* , par M. Nicolai. Note du Traducteur.



Beauté, provient de l'imperfection, qui produit des sentimens défagréables; & nous en jugeons d'après les mêmes principes qui servent à nous faire connoître la Beauté.

---

§. I V.

*De la différence qu'il y a entre le Beau & le Gracieux.*

**L**E Gracieux n'est pas toujours beau par sa nature; quoique, en général, le Beau soit gracieux. Ce qui plaît à l'un ne plaît pas toujours aux autres; souvent même ce qui nous a charmé dans un tems ne nous fait plus plaisir dans un autre tems: ce qu'il faut attribuer à ce que le Goût est un effet des sens, & non de l'entendement. Aussi n'y a-t-il aucune chose, quelque imparfaite qu'elle puisse être, qui ne plaise à quelqu'un.

« Il ne faut pas disputer des goûts, » dit le proverbe; c'est-à-dire, que celui qui aime une chose a véritablement du Goût pour cette chose; & cette proposition est incontestable. Mais si l'on prétendoit en conclure qu'indifféremment tous les Goûts sont bons, ce seroit en tirer une fausse conséquence.

Une femme qui mange du plâtre, de la terre, ou d'autres pareilles matières, a sans contredit du Goût pour ces choses-là; mais c'est un goût dépravé. De même M. de la Mothe, qui préféroit les bambochades qu'on vend au Pont-Marie, à Paris, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, avoit un très-mauvais Goût.

Quand on dit qu'une chose nous plaît davantage qu'une autre , on n'est pas tenu de rendre compte de cette préférence ; mais lorsqu'on avance que tel objet est plus beau que tel autre , il faut pouvoir en déduire la raison. Il y a des personnes qui aiment mieux les vers de Lucain que ceux de Virgile : cela ne les rend que ridicules ; mais si l'on prétendoit en conclure que les vers de la *Pharsale* sont plus beaux que ceux de l'*Enéide* , il faudroit pouvoir le prouver. On voit tous les jours des personnes qu'une couleur flatte plus qu'une autre , sans qu'on puisse leur disputer ce Goût ; mais si l'on poussoit cette affection jusqu'à soutenir que le verd est plus beau que le bleu , on passeroit pour un aveugle , à moins qu'on n'en démontrât la cause. Si quelqu'un prenoit de l'amour pour une femme qui auroit les traits & la barbe d'un homme , personne , sans doute , ne chercheroit à lui faire comprendre combien ce Goût est singulier ; mais on riroit de celui qui oseroit prétendre que les traits mâles & une paire de moustaches constituent la Beauté du sexe. Cela nous prouve que , pour avoir une notion exacte de la Beauté , & pour pouvoir en juger , il est nécessaire d'avoir des sens exercés & un jugement sain ; tandis que les sens seuls suffissent pour nous bien déterminer dans notre Goût. Le Goût de l'un ne doit pas décider du Goût des autres ; cependant il y a des Goûts qui sont bons , & d'autres qui sont mauvais , ridicules , extravagans , grossiers.

Nos mœurs & notre ignorance même ne nous permettent pas de nous représenter l'enthousiasme avec lequel les Grecs se laissoient transporter par la Beauté , dont ils avoient conçu une si haute idée , qu'ils la regar-



doient comme divine; aussi y sacrifioient-ils tout dans les ouvrages de l'art; & dans l'expression même des plus fortes passions, ils avoient soin qu'elle n'altérât point les formes heureuses de la belle nature. Virgile a dépeint Laocoon comme un taureau qu'une blessure mortelle rend furieux, & qui remplit l'air de ses mugissemens; tandis qu'Agésandre, plus sage, a su exprimer le plus haut degré de douleur, sans nuire à la Beauté.

Je pourrois citer des exemples sans nombre de la valeur que les Grecs attachoient à la Beauté; mais il suffira de dire que, dès les premiers tems, la Beauté avoit fixé, dans l'Elide, les yeux du gouvernement, & qu'il y avoit des juges pour distribuer des prix aux plus belles personnes des deux sexes. A Sparte, à Naxe, & ailleurs, on pratiquoit le même concours. Pour mériter ces prix, les concurrens devoient se présenter devant les peintres & les statuaires, qui, sans contredit, sont des juges compétens dans cette matière. Anacréon dit que la nature après avoir épuisé tous ses trésors en formant l'homme & les autres animaux, à qui elle donna en partage la force, l'agilité, l'esprit & les autres qualités estimables, il ne lui resta plus pour orner la femme que la Beauté, qui est un don bien plus précieux, & qui prévaut sur tous ceux dont elle a doué l'homme.

Ce peuple délicat poussa le raffinement jusqu'à établir aussi des prix pour ceux qui donnoient les baisers les plus doux & les plus amoureux. Ils exaltèrent enfin leur esprit jusqu'à s'imaginer que les ames qui habitent des corps bien conformés, les quittent avec plus de regret que celles qui se trouvent dans des corps mal-faits,

& qu'elles n'en sortent qu'insensiblement , afin de les laisser dans une espèce de sommeil ou de songe agréable\*.

D'ailleurs , l'idée que les Grecs avoient de la Beauté naturelle de l'homme , étoit bien différente de celle que les modernes s'en sont formée, puisqu'elle consistoit dans la perfection , dans une juste proportion des membres , dans le coloris , dans une certaine tranquillité , & dans une grandiosité qui , en cachant , pour ainsi dire , les imperfections de la nature humaine , donnoit à leurs figures un air divin ; tandis que nous n'estimons belles que celles qui tiennent le plus de l'homme , & qui laissent appercevoir davantage ses foiblesses , & même ses défauts \*\*. Des traits sans régularité , sans symétrie ; des membres sans proportion ; un air commun & sans noblesse , & d'autres semblables incorrections , peuvent chez nous former la Beauté , pourvu que le coloris soit bon , que les yeux aient de l'ame & de la vivacité , que les formes soient élégantes & sveltes , & que le tout enfin ait beaucoup de mouvement & d'expression ; sur-tout si cette expression dénote le desir ou une passion érotique. Nous ne sommes que matière & action ; les Grecs étoient tout sentiment & repos.

---

\* *Philostat. Icon. lib. I, c. 4.*

\*\* M. Cochin paroît avoir été dans les principes que M. d'Azara reproche ici aux modernes. Il prétend que les artistes qui se livrent au système de la *prétendue noblesse idéale* , n'ont presque jamais à eux que cinq ou six têtes de différens genres , qu'ils répètent par-tout ; mais que ceux qui suivent la nature à travers quelques irrégularités , sur lesquelles , lorsqu'ils sont en effet de vrais artistes , ils répandent de l'agrément par la belle manière de le rendre ; que ceux-là , dis je , unissent à la variété la vérité & la Beauté. *Sur le Costume , p. 37. Note du Traducteur.*



## §. V.

*Du Goût dans la Peinture.*

**L**E mot *Goût*, dans la peinture, est purement métaphorique, & l'on s'en sert par comparaison au goût du palais, qui est un de nos sens. La faveur ou le goût est l'impression que le sens reçoit; & nous le jugeons bon ou mauvais, suivant qu'il est relevé ou fade, agréable ou désagréable.

Les arts contribuent autant à charmer nos sens qu'à former notre esprit. Les sens reçoivent leurs impressions; l'entendement les distingue, & la raison en juge. Dans la peinture, c'est le sens de la vue qu'on compare au goût du palais, & les objets visibles aux faveurs.

On peut donc assurer qu'une personne n'a aucun Goût pour la peinture, quand ses yeux ne peuvent pas distinguer exactement les objets visibles, & que son esprit est incapable d'en juger avec discernement; de même qu'on dit que celui qui confond toutes les faveurs, n'a point de palais. On donne le nom d'homme de Goût, en peinture, à celui qui, du premier coup-d'œil, distingue ce qui est beau & ce qui est mauvais; mais celui qui préfère les choses mauvaises & ridicules à ce qui est bon, doit nécessairement passer pour un homme qui a le Goût dépravé.

Nous disons de même qu'un peintre a le Goût mauvais, lorsque,

lorsque , parmi les objets que lui offre la nature , il choisit , en général , pour son art , ceux qui sont mauvais ; tandis qu'au contraire l'artiste qui prend ce qu'elle présente de meilleur , passera pour avoir le Goût bon & épuré ; & celui qui ne fait pas distinguer le bon du mauvais , mais qui se contente de copier les objets tels qu'il les voit , doit être regardé pour n'avoir aucun Goût : c'est-là , sans doute , la classe la plus nombreuse des peintres. Il s'ensuit donc aussi que , comme le Goût dont nous parlons est le résultat du génie , du discernement & de l'étude , il faut en conclure que celui qui le possède est doué d'un jugement sain ; & que quiconque a le Goût mauvais , a aussi l'esprit mal tourné ; tandis que l'artiste qui est privé de tout Goût , est un ignorant stupide. On peut en dire autant des amateurs qui veulent juger de la peinture , & , en un mot , de tous ceux qui prétendent parler des arts.

En continuant ce parallèle du goût du palais avec celui des arts , nous devons observer que , comme dans le premier il y a des choses qui ont beaucoup de faveur , d'autres qui en ont moins ou qui n'en ont aucune , la nature nous offre de même des objets qui font une forte impression sur les nerfs optiques ; d'autres dont ils sont foiblement affectés ; d'autres enfin qu'on ne distingue que confusément. Ainsi donc , de même que pour flatter le palais on unit ensemble plusieurs ingrédients , afin d'augmenter ou d'améliorer la faveur d'un mets , le peintre judicieux doit pareillement rassembler tous les objets qui peuvent se prêter mutuellement de la Beauté , pour produire des ouvrages de bon Goût , & qui plaisent à la vue & à l'esprit.



## §. V I.

*Pourquoi la Beauté nous plaît dans les ouvrages de l'art , & quelle est l'espèce de plaisir qu'il en résulte.*

**I**L y a des personnes qui croient que le plaisir que nous cause la peinture provient de l'illusion , c'est-à-dire , de l'erreur où nous jete la vue d'un tableau. Ils s'imaginent , sans doute , que nous croyons appercevoir réellement les objets que cette peinture représente ; ainsi qu'ils pensent que nous pleurons à une tragédie ou rions à une comédie , parce que nous nous persuadons véritablement être présens aux événemens que nous voyons représenter sur la scène : d'où ils concluent que le tableau est d'autant plus beau , que l'imitation est plus parfaite.

Ce raisonnement est faux dans ses principes , ainsi que dans sa conséquence. Nul homme doué du moindre jugement , ne peut supposer , pas même pour un instant , que les objets qu'il voit dans un tableau , soient des objets réels. Je dis plus , s'il étoit possible que cela fût vrai , la peinture feroit le plus souvent un effet totalement contraire à celui qu'elle fait & qu'elle doit faire. Comment , par exemple , une personne dont les nerfs sont délicats & le cœur sensible , pourroit-elle soutenir la vue du tableau du Massacre des Innocens , que des soldats brutaux déchirent en pièces d'une manière si barbare ? Seroit-il possible qu'une femme aimable , que la vue d'une

araignée ou d'une souris fait évanouir , prît plaisir à voir placé au pied de son lit la figure d'un monstrueux dragon , prêt à dévorer la belle Andromède ? Ce n'est donc point par l'illusion que la peinture nous attache principalement. Ajoutons à cela qu'un excellent tableau ne nous paroît pas toujours tel au premier coup-d'œil ; mais qu'il nous plaît d'autant plus , que nous l'examinons avec plus d'attention & de soin.

Que l'imitation est d'autant plus belle qu'elle est plus exacte ; voilà une seconde erreur , qui est une suite de la première. Qu'est-ce que l'imitation a de commun avec la Beauté ? L'imitation a , sans doute , son mérite particulier ; mais si l'original n'est pas beau , la copie ne peut certainement pas être belle , quelque ressemblante qu'elle soit d'ailleurs. La Beauté consiste donc , comme nous croyons l'avoir prouvé , dans l'union de la perfection & de la grace ; & tout ce qui n'a pas ces deux qualités , ne peut pas être beau.

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

Mais en quoi consiste donc , demandera-t-on , le Goût , produit par la Beauté ? C'est-là une question fort compliquée , & qui seule exigeroit une longue discussion ; je me flatte cependant de pouvoir en donner une idée



assez claire , si le Lecteur veut bien me suivre avec un peu d'attention.

Le besoin de penser est essentiel pour notre ame , qui ne peut exister sans cette faculté ; & c'est en exerçant cette faculté qu'elle jouit : elle doit donc naturellement chercher des objets qui puissent l'attacher , & c'est ce desir de les trouver qu'on appelle *curiosité*. Lorsque l'ame suspend cet exercice , ou qu'elle s'en occupe trop long-tems de suite , il en résulte *l'ennui* , qu'on éprouve toutes les fois que par complaisance , ou par quelque égard , on est obligé de s'arrêter à des choses qui ne nous font pas plaisir. Rien ne pèse plus à l'ame que cette situation désagréable , & il n'y a point de peine , point de fatigue , point de péril même auquel elle ne se soumette pour s'en affranchir : de manière qu'on peut dire que le desir d'éviter l'ennui est le principal ressort du cœur humain. Ce que nous nommons amusemens , divertissemens , tels que les spectacles , la poésie , la musique , la peinture , &c. qui forment & entretiennent la société , n'ont point d'autre origine que cette crainte de l'ennui : voilà aussi pourquoi chaque individu en particulier tâche d'occuper son esprit le plus agréablement & avec le moins de fatigue possible. Au reste , l'ame ne peut exercer ses facultés que de deux manières : l'une , en recevant par les sens les impressions des objets extérieurs ; l'autre , en réfléchissant & en méditant sur les idées que la mémoire lui fournit , & en les combinant de différentes manières. Mais ce dernier moyen est trop pénible pour la plupart des hommes , dont bien peu sont en état de jouir du bonheur en se renfermant en eux-mêmes.

Ce qui plaît le plus généralement aux hommes, c'est la jouissance des impressions que les objets font sur les sens. Ces impressions sont ou agréables ou désagréables par deux motifs : le premier consiste dans la vibration plus ou moins forte des nerfs de nos organes ; l'autre, dans les idées que les objets font naître : je ne parlerai ici que du premier. Une couleur trop vive, un son trop fort, donnent une violente vibration aux nerfs optiques & auditifs ; ils occasionnent par conséquent des sensations désagréables. Il est donc nécessaire que cette commotion des nerfs soit douce, modérée, & qu'elle ne les agite qu'autant que le permet leur délicatesse. Si l'impression n'est pas assez forte pour émouvoir les nerfs au degré nécessaire, alors, au contraire, il n'en résulte aucune vibration, ou du moins elle est si foible, que l'ame ne peut la distinguer : on sent bien, à la vérité, une sensation confuse, mais dont il ne résulte ni peine, ni plaisir.

Nous pouvons donc en conclure que ce sont les sensations modérées qui occupent le plus agréablement notre ame ; & il s'ensuit naturellement que ce sont les objets qui produisent le mieux cet effet qui nous paroissent les plus agréables. Si à cela il se joint un certain rapport ou une certaine convenance entre les objets & les sensations, qui produise avec facilité & clarté des idées qui y soient analogues, il en résultera l'évidence ; & c'est cette évidence ou cette clarté qui satisfait notre ame, parce qu'elle lui procure des sensations agréables, sans peiner l'esprit par la conception des idées ; car l'on fait que l'ame est moins en état de souffrir la fatigue que le corps.



Or ; puisque la Beauté consiste dans la perfection & dans le plaisir qui en résulte , le sentiment agréable qui en est la suite , provient donc des sensations douces , ainsi que de l'évidence ou de la clarté avec laquelle l'esprit peut appercevoir sa perfection.

Si de plus l'objet agréable possède quelques autres qualités , de celles que nous appellons rapport , analogie , sympathie , &c. ( qu'il n'est pas de mon objet d'expliquer ici ) qui sur-tout ont lieu entre deux personnes de différent sexe ; alors la Beauté , outre l'effet dont nous venons de parler , produit dans l'ame un tressaillement de joie , & la transporte , pour ainsi dire , hors d'elle-même , ce qui produit cette passion ou cet enthousiasme qu'on appelle *amour*.

De la vue en peinture , de cette même Beauté résulte une impression plus modérée , parce qu'elle n'a point cette qualité sympathique ; par conséquent , elle émeut plus doucement les sens , & occupe agréablement l'esprit , sans le troubler ni le peiner.

### §. VII.

*Des qualités nécessaires au Peintre pour parvenir à la con-  
noissance du Beau.*

**D**ES organes délicats , une ame sensible , & un esprit dépourvu de préjugés , sont les qualités les plus essentielles que doit posséder un peintre ; car sans la première le Beau ne lui fera aucune impression ; sans la seconde

il ne pourra pas s'en enflammer l'imagination ; & en manquant la troisième, il aura le malheur de se tromper souvent dans son choix, en prenant une chose pour une autre. L'artiste qui voudra rendre la Beauté, doit d'abord s'en pénétrer lui-même, & l'envifager sous toutes ses faces.

J'ai déjà dit, & je ne me lasserai point de le répéter, qu'une imitation ne peut pas être belle, en tant que simple imitation, si l'objet imité n'est pas beau par lui-même. Le grand secret de l'art consiste donc, ainsi que l'observe M. Mengs, à savoir bien choisir & bien imiter les belles parties & celles qui sont nécessaires, en négligeant les mauvaises & les inutiles. Le Guerchin, le Caravache, Velasques, & une infinité d'autres peintres, *servum pecus*, ont très-bien copiés les objets, & ont su leur donner tout le relief & toute la vigueur qui pouvoient leur imprimer un air de vérité ; mais ils ont manqué dans le choix. Il ne faut donc pas chercher dans leurs ouvrages la Beauté, & moins encore la grace, qui n'est que la Beauté rendue d'une manière plus agréable & plus délicate. Leurs tableaux font, sans doute, une forte impression sur les sens ; mais ils ne font qu'effleurer l'ame sans y laisser aucune trace.

De tous les objets que présente l'univers, il n'en est point pour l'homme qui soit plus susceptible de Beauté que l'homme même ; parce qu'il n'y a rien qu'il connoisse mieux & qu'il aime davantage. Qu'est-ce donc qui constitue la Beauté de l'homme ? Je crois que c'est l'assemblage de ses bonnes qualités rendues sensibles, telles que la force, la santé & la modération ; & dans la femme,



la santé, la modération & la modestie. Ces qualités se reconnoissent par différens signes caractéristiques : la santé par le coloris, la force par des membres bien musclés, la modération par le repos de l'attitude & la simplicité des formes ; enfin la modestie de la femme par une attitude tranquille, jointe à des formes plus rondes & plus délicates que celles de l'homme.

Lorsque l'artiste sera parvenu à exprimer ces qualités avec la convenance nécessaire, & de la manière la moins compliquée, en omettant tout ce qui est inutile, mesquin, sans expression, ou étranger au sujet, il peut être assuré qu'il aura atteint le plus haut degré de Beauté ; pourvu néanmoins qu'il n'ait point négligé les autres parties de son art, telles que la composition & l'exécution.

---

### §. VIII.

*Des choses qui nuisent le plus à la Beauté, & quelle en est la cause.*

**N**ous avons déjà vu que la Beauté est diamétralement opposée à la laideur, qui consiste dans l'imperfection, & dont l'effet est un dégoût qu'elle cause aux sens. Il y a, outre cela, des choses qui, sans être directement contraires à la Beauté, y nuisent cependant, ou qui du moins la rendent moins évidente & moins distincte : ce sont les parties inutiles & les petits détails.

Les

Les parties inutiles , fans être mauvaises par elles-mêmes , contribuent néanmoins à dégrader la Beauté. Par gratuit ou inutile , on entend , en peinture , tout ce qui ne contribue pas à la perfection , & sans quoi l'on peut s'en former une idée claire & exacte. Dans un tableau , par exemple , dont le sujet se passe dans un édifice , il faut soigneusement se garder de représenter ce qui ne sert qu'à la décoration. On ne doit même pas rendre avec autant de soin l'architecture de ces fabriques , que les figures principales , ni y placer un plus grand nombre de figures ou d'autres objets que l'action ne le demande ; sans cela le sujet devient plus difficile à comprendre ; de sorte que l'esprit doit y porter plus d'attention , & par conséquent se fatiguer davantage. Plusieurs peintres néanmoins sont tombés dans cette erreur , en s'occupant bien plus des accessoires que du sujet principal ; de manière qu'on pourroit leur dire ce qu'Apelle répondit à celui qui lui demanda son sentiment sur un tableau représentant Hélène , qu'il avoit fait : « Jeune homme , si tu n'as pu la peindre belle , » du moins as-tu cherché à la faire riche ».

Les petits détails sont les vrais écueils où les peintres ordinaires font naufrage. Les petites parties des choses ne sont pas à la portée de nos sens , & ne doivent par conséquent pas être rendues. Un peintre qui voudroit distinguer , comme au microscope , tous les pores de la peau , tous les cheveux de la tête , & tous les poils de la barbe , tomberoit nécessairement dans le ridicule , & seroit digne de l'école des Goths. Il brilleroit , sans doute , dans la partie de l'imitation ; il trouveroit même



des amateurs pour l'admirer ; mais la raison le condamneroit , à cause que cette exactitude outrée dans les petits détails , distrait l'attention du sujet principal , & détruit toute idée de plaisir , en causant à l'esprit une véritable fatigue , au lieu de la satisfaction dont il croyoit jouir.

Un semblable défaut a déjà été critiqué par Horace , qui accuse un artiste d'avoir manqué de jugement , en rendant avec une minutieuse exactitude les ongles & les cheveux d'une figure , sans avoir pu mettre bien ensemble les parties les plus essentielles : *Totum componere nesciet.*

C'est le mécanisme de nos yeux qui fait que les petits détails dans la peinture & dans les autres arts fatiguent & peinent l'esprit , au lieu de le charmer , & de lui donner une idée de la Beauté : en voici une courte explication.

Chaque fois que nous considérons un objet , nous sommes obligés de rectifier trois erreurs de l'organe visuel. La première consiste en ce que nous ne voyons jamais les objets à l'endroit où ils sont véritablement ; savoir , hors de nous. La seconde provient de ce que les objets se présentent renversés à nos yeux ; c'est-à-dire , que ce qui est à la droite nous paroît à la gauche , & que ce qui est en haut semble être en bas. La troisième résulte de ce que nous voyons toutes les choses doubles. Cependant l'esprit , guidé par l'expérience , nous apprend à voir les objets tels qu'ils sont réellement dans la nature. C'est le sens du toucher qui nous conduit à connoître la vérité ; & il faut convenir que nous apprenons à voir comme nous apprenons à lire & à écrire. On juge aussi

de la grandeur des objets par la réflexion, que nous devons pareillement au sens du toucher ; & comme chaque idée de grandeur n'est que relative, selon l'angle que forme dans l'œil l'objet qu'on regarde ; le tact nous a appris que cet objet est plus grand ou plus petit qu'un autre : connoissance qui, étant rectifiée par une expérience continuelle, nous enseigne à juger de la grandeur des objets, suivant leur distance. L'œil ressemble à un miroir, & les objets viennent se peindre sur la rétine comme dans une glace ; c'est-à-dire, que nous voyons les objets dans nos yeux mêmes, & non à l'endroit où ils sont placés hors de nous.

C'est par la petite ouverture de la pupille qu'entrent les rayons de lumière qui partent des objets ; & comme, en général, les objets sont plus grands que cette ouverture, les rayons visuels ne peuvent y entrer qu'en se croisant ; voilà pourquoi ceux qui partent d'en-bas vont frapper la partie supérieure de la rétine, & que ceux d'en-haut sont reçus par la partie inférieure. C'est, comme nous l'avons dit, le sens du toucher qui remédie à cet inconvénient, en nous enseignant la véritable position des objets ; de sorte que, quoique nous voyons en effet les objets doubles & renversés, nous croyons cependant les appercevoir simples & dans le droit sens ; nous nous persuadons même que cette sensation, qui provient d'un raisonnement de l'esprit, instruit par le sens du toucher, est une sensation réelle, produite par les nerfs optiques.

Tout cela est d'une telle clarté, que nous pensons qu'il est inutile d'en rapporter d'autres preuves. C'est donc sur



ces vérités que je fonde mon système touchant la peine que cause la vue des objets qui sont trop petits. Tout objet plus grand que l'ouverture de la pupille se peint renversé sur la rétine ; cependant l'ame conclut que l'objet est dans une position droite. L'habitude que nous avons contractée de juger ainsi des choses que nous voyons , ne pourroit être détruite que par une habitude également longue & constante du contraire ; ce qui , à un certain âge , nous coûteroit beaucoup de peine & de tems. En supposant maintenant qu'un objet plus petit que l'ouverture de la pupille aille tomber sur la rétine , il faut nécessairement que l'image de cet objet y entre alors dans sa position naturelle , parce que les lignes que forment les rayons de lumière ne se croisent pas en y entrant ; & l'ame se trouvera par conséquent trompée , si elle suit sa méthode de raisonner d'après l'instruction qu'elle a reçue du sens du toucher. Elle sera donc en contradiction avec elle-même , & obligée d'avoir recours à de nouvelles réflexions pour se former une idée de la véritable position de ces objets. Mais elle ne pourra y parvenir sans de pénibles efforts , à cause qu'il est difficile de se défaccoutumer d'une habitude constante , sans beaucoup de fatigue & de soins.

C'est donc dans ce que nous venons de dire que consiste tout le mécanisme de la vue , lorsque nous contemplons de très-petits objets. La mesure de grandeur que doit avoir un objet pour entrer dans sa véritable position , au fond de notre œil , dépend de la grandeur de l'ouverture de la pupille ; mais c'est à ceux qui s'occu-

pent de l'optique à traiter ce fujet , ainsi qu'à examiner si les enfans ont cette ouverture de la pupille plus petite que les vieillards.

---

§. I X.

*Du Clair - Obscur.*

**C**EU X qui ne savent pas ce que c'est que le clair-obscur , ( & combien de peintres n'y a-t-il point qui l'ignorent ) pensent qu'il consiste dans le blanc & dans le noir , à cause qu'on emploie ordinairement le blanc pour peindre les parties claires , & le noir pour rendre les parties sombres , parce que la première couleur approche le plus de la lumière , & la seconde des ombres. Mais ce n'est pas là ce qui constitue le clair-obscur , qui ne dépend pas des couleurs mêmes , mais de l'art de les employer & de distribuer avec intelligence les jours & les ombres.

Une surface qui n'est pas parfaitement plane & unie , réfléchit de chaque point raboteux des rayons de lumière , dont les angles sont différens entr'eux , parce que l'angle d'imerfion que forme la réflexion de ces rayons est toujours égal à leur angle d'incidence ; & comme chaque point d'un champ inégal est d'une différente élévation , il faut de nécessité qu'il en résulte des rayons dont les angles différent entr'eux. Le sens du toucher a encore rectifié cette sensation , de la même manière que les autres



dont nous venons de parler dans le chapitre précédent ; de sorte que l'ame juge plus ou moins saillans les différens points de la surface , d'après les différens rayons de lumière qui en partent , c'est-à-dire , d'après les angles que forment ces rayons ; & c'est-là ce qui nous donne l'idée de la rondeur & du relief des objets.

Les objets en relief réfléchissent les rayons de lumière différemment qu'une surface plane ou qu'une concave , ce qui fait qu'ils paroissent plus éclairés ; & comme chaque angle diffère infiniment peu de celui qui le précède ou qui le suit immédiatement , on passe par une gradation insensible de l'un à l'autre ; car si l'œil devoit aller rapidement d'un grand angle à un petit , les objets lui paroïtroient interrompus ou découpés , & le clair-obscur seroit totalement détruit. L'art consiste donc à savoir distribuer les couleurs de manière qu'elles réfléchissent la lumière , ainsi que le Goût & la raison le prescriront , suivant l'effet qu'elles doivent produire dans un lieu déterminé , sans confondre un objet reluisant & poli avec un corps saillant ou arrondi , quoiqu'ils réfléchissent , à la vérité , les uns & les autres beaucoup de lumière ; mais comme ces corps sont très-différens entr'eux , ils doivent être rendus d'une manière différente.

On doit observer aussi que les rayons de lumière ne sont pas tous de la même force , parce que chaque couleur est d'une différente intensité. Il faut donc remarquer de quelle couleur est composée une masse , afin de lui donner un ton qui soit analogue à sa force.

L'artiste pourra bien s'instruire de quelques-unes de ces règles par la pratique ; mais sans une bonne théorie ,

il ne fera jamais que travailler en tâtonnant , & ce n'est que difficilement qu'il pourra produire quelque chose de beau.

Les peintres qui ne connoissent que la simple pratique ou le mécanisme de leur art , & auxquels j'ose donner le nom d'ignorans , prétendent néanmoins opérer avec la plus grande perfection , en imitant purement les accidens de lumière , & en copiant les jours & les ombres de la manière que les présente la nature , c'est-à-dire , comme un fluide qui se répand par-tout , & qui éclaire toutes les parties sur lesquelles il tombe en ligne directe , & qui laisse toutes les autres dans l'obscurité. En suivant cette méthode , ils font les parties éclairées trop claires , & les parties ombrées trop sombres. Ils parviennent , en effet , à donner un grand relief aux parties frappées de la lumière , & pensent avoir atteint par-là à la perfection du clair-obscur. Mais ils devroient songer que la dégradation en doit être imperceptible , parce que tout ce qui est trop tranchant & d'un contraste trop heurté , au lieu de plaire , blesse la vue.

Le Corrège & M. Mengs ont tous deux connu la manière d'éviter ces défauts de la direction de la lumière. Jamais ils n'employoient une seule grande masse de lumière pour éclairer leurs tableaux ; mais ils méditoient avec beaucoup de soin quelles parties de leurs compositions méritoient le plus d'être éclairées & saillantes , & distribuoient ensuite sur chacune de ces parties la lumière de la manière la plus convenable , pour que les jours éclairassent tout le tableau , en ne laissant rien d'absolument obscur ; de manière qu'il semble que la vue se pro-



mène entre leurs figures , & s'y arrête , enchantée par l'harmonie que produisent les contrastes de ces différentes lumières & ombres. C'est ainsi que ces grands artistes ont évité l'effet désagréable qu'on trouve dans les ouvrages des peintres , qui n'ont employé qu'une seule masse de lumière , comme si elle entroit par une fenêtre ou par un trou pour éclairer leurs tableaux.

Ces deux célèbres maîtres savoient de même que la lumière frappe non-seulement les objets en ligne droite , mais qu'elle réfléchit aussi d'un objet sur un autre , à qui elle communique ainsi , d'une manière immédiate , ses rayons. Ce qui leur a fourni le moyen ingénieux d'éclairer par des reflets toutes les parties qui ne pouvoient pas recevoir une lumière directe ; & c'est par cette magie qu'ils sont parvenus à donner une telle clarté , une telle harmonie & un tel relief à leurs chefs-d'œuvre , que l'œil en est charmé , sans savoir ni d'où , ni de quelle manière la lumière y tombe.

Ce qui rend encore plus merveilleux les ouvrages de ces deux artistes , c'est leur intelligence dans la perspective aérienne. Les rayons de lumière que les objets renvoient aux yeux sont forts ou foibles , à raison de leur distance , de leur grandeur & de la densité de l'air intermédiaire ; de sorte qu'un objet voisin de l'œil doit faire une plus forte impression que celui qui en est éloigné , & les contours doivent en être plus distincts & plus sentis que ceux du second. C'est la perspective linéaire qui nous apprend de quelle manière les objets se présentent à nos yeux , vus d'une distance déterminée ; & la perspective aérienne nous enseigne le degré de lumière que ces mêmes objets doivent

doivent réfléchir vers nous , à raison de leur éloignement. La première de ces sciences a des règles fondées sur les mathématiques ; la seconde porte autant sur l'observation & sur l'étude physique de la nature de la lumière & de la construction de l'œil , que sur la perception de nos sens , ce qui la rend plus compliquée & plus difficile ; mais c'est néanmoins de la connoissance approfondie de ces choses que dépend , en grande partie , la perfection de la peinture.





## §. X.

*De la Beauté de la Composition.*

CE feroit une présomption de ma part que de vouloir parler de la composition , après ce que M. Mengs en a dit. Je me bornerai donc ici à faire quelques réflexions sur la Beauté de l'ensemble de la composition , puisqu'on s'est contenté jusqu'à présent de parler de ses différentes parties en particulier.

Nous avons déjà remarqué qu'en peinture un objet est beau, quand il réunit en lui l'idée de la perfection & du gracieux , & quand l'esprit le discerne facilement & avec la moindre application possible , c'est-à-dire , lorsque cet objet se présente d'une manière évidente à nos sens ; car cette évidence est la source de la Beauté.

La composition est l'art de choisir , de disposer & de bien agencer les différentes parties qui forment un tout. Le peintre , ainsi que le poète , est le maître d'inventer & d'orner de la manière qu'il lui plaît le sujet qu'il a choisi ; mais ni l'un ni l'autre ne doit s'écarter des règles de la vraisemblance & de la Beauté. Le poète jouit de l'avantage de pouvoir montrer successivement son sujet sous ses différens aspects ; tandis que le peintre est renfermé dans des bornes plus circonscrites , puisqu'il est obligé de choisir un seul moment de l'action , dans lequel il doit la représenter & la renfermer exactement , sans

s'arrêter ni à ce qui précède , ni à ce qui fuit. Il faut de plus que ce moment soit le plus essentiel du sujet , & celui par lequel on puisse s'en former facilement une idée complète ; afin qu'on reconnoisse ( comme l'a fort bien remarqué M. Mengs ) sans peine le sujet par les personnages , sans qu'il soit besoin de chercher dans le sujet quels peuvent en être les personnages.

Il fuit donc de ce que nous venons de dire qu'une composition ne peut pas être belle , si elle ne rend pas l'intention de l'artiste avec une clarté assez grande pour que l'homme médiocrement instruit puisse la comprendre du premier coup-d'œil , sans se fatiguer l'esprit. La Beauté doit offrir moins de difficulté encore à être reconnue. C'est un très-grand défaut quand le sujet a besoin d'être expliqué ; mais c'est le comble du mauvais Goût que de diviser l'action ou de la représenter successivement. Je pourrois citer un grand nombre d'exemples de tous ces défauts , si je ne craignois pas qu'on m'imputât de faire la satyre de quelques artistes connus. Je me bornerai donc , pour le moment , à poser , comme une vérité de fait , qu'aucune production de l'art ne peut être belle si la clarté & l'évidence n'y règnent pas ; & que la moindre peine que l'esprit doit employer à distinguer le sujet d'un tableau , en dégrade la Beauté qui pourroit s'y trouver d'ailleurs dans l'exécution.





## §. X I.

*De l'Expression.*

SI je voulois m'étendre sur tout ce qu'il y a à dire de l'expression dans les ouvrages de l'art, je serois obligé d'écrire un gros volume. Ceux qui voudront approfondir cette matière, doivent étudier ce qui en est dit dans plusieurs endroits des œuvres de Cicéron, d'Horace, de Sénèque, de Pline, de Philostrate, & particulièrement du judicieux Quintilien, dont on trouve une compilation, assez indigeste, dans le *Traité de la Peinture des Anciens*, par Junius. Mon but est de ne m'arrêter ici à l'expression, qu'autant qu'elle contribue à la Beauté.

Par expression j'entends la manière de faire connoître les passions de l'ame, par le moyen de signes extérieurs. L'union de l'ame avec le corps est si intime, que l'une ne peut éprouver aucune sensation qu'elle n'excite un mouvement ou une altération dans une partie quelconque de l'autre. Or, comme le peintre doit représenter ses figures en action, il faut qu'il l'exprime par l'attitude que l'ame feroit naturellement prendre au corps, & par les mouvemens qu'elle lui feroit faire, si elle étoit réellement dans la situation où les personnages sont censés se trouver. Mais comme ces mouvemens sont plus ou moins marqués; c'est-à-dire, que les uns sont violens & forcés, les autres gracieux & nobles; d'autres enfin, com-

muns & guindés , c'est le Goût qui doit diriger le peintre dans le choix de ceux qui contribuent le plus à la Beauté ; & l'on reconnoîtra son talent par la manière de les rendre avec l'exactitude convenable. Il ne doit pas être moins attentif à employer des traits & des formes qui n'altèrent pas la Beauté. Si la passion qu'il veut exprimer est violente , & si pour cela il copie fidèlement quelque modèle ordinaire , il produira une figure commune & mauvaise , laquelle , en faisant une trop forte impression sur les nerfs , causera de la peine au lieu d'un sentiment agréable. Il ne doit donc point perdre un seul instant de vue ce grand principe dans lequel consiste tout le mystère de l'art ; savoir , que l'objet de la peinture est de plaire à l'esprit & de charmer les sens , en leur procurant toujours un nouveau plaisir , sans jamais les fatiguer.

Un artiste qui aura à peindre une violente douleur , ne manquera presque jamais de représenter son personnage avec une bouche excessivement ouverte , des yeux hagards & convulsifs , des muscles & des membres contractés , & tous les traits altérés. Il est vrai qu'en cela il imite fidèlement la nature , sans qu'il puisse néanmoins prétendre aux éloges des vrais connoisseurs de l'art , puisqu'il n'aura produit qu'un mauvais ouvrage ; car il n'est pas possible de conserver les belles formes , en altérant & défigurant de cette manière les traits & les muscles. Le groupe de Laocoon & de ses fils offre , sans contredit , l'exemple de la plus grande douleur à laquelle la nature humaine puisse être soumise ; cependant les artistes qui ont exécuté cet immortel ouvrage ont su l'exprimer & la varier de telle sorte , que dans le même



tems qu'ils nous donnent l'idée de la plus haute souffrance , ils n'y ont mis aucun mouvement , aucun trait convulsif qui nuise à la beauté des formes. Dans le père on voit un corps en proie aux plus affreux tourmens ; mais en même tems une ame forte & supérieure a son infortune , tel qu'un rocher vainement battu par les flots. Les deux fils, moins robustes, nous font voir une plus forte impression de la douleur ; cependant ni leur bouche , ni leurs yeux , qui se tournent vers leur père , comme s'ils vouloient implorer son secours , ( sentiment naturel à leur âge & à la situation où ils se trouvent ) leurs yeux & leur bouche , dis-je , ainsi que leurs muscles n'offrent aucune altération assez grande pour en défigurer la Beauté.

Le groupe de Niobé est un autre exemple de la manière grande & noble avec laquelle les Grecs avoient l'art de représenter les plus violentes situations de l'ame , sans altérer ni dégrader les formes du corps. La Descente de croix de M. Mengs , & sur-tout son Christ mourant , deux tableaux qui sont dans le cabinet de sa majesté Catholique , doivent , sans contredit , être regardés de même comme des modèles sublimes , au-dessus du genre forcé ou altéré. Il faut donc poser comme un principe certain que l'art des Grecs étoit : « de faire le plus possible , par les moyens les plus simples & les plus faciles ».

Les autres passions de l'ame , qui ne produisent pas des effets aussi sensibles , sont plus difficiles encore à rendre ; parce que , pour en faire connoître les causes , il faut que le peintre soit philosophe , & qu'il connoisse le labyrinthe du cœur humain ; qu'il joigne à cela une notion assez grande de l'anatomie pour être instruit du

jeu que chaque affection de l'ame produit sur les muscles : connoissances qu'on ne peut acquérir sans un bon jugement , & sans de profondes études. Les Grecs possédoient ces qualités au point que dans leurs statues on s'apperçoit à peine qu'ils aient songé à l'expression , & néanmoins chaque partie y rend ce qu'elle doit exprimer. Elles ont , en général , cette tranquillité qui en laisse appercevoir toute la Beauté sans aucune altération ; & le mouvement doux & modéré de la bouche & des yeux , qui sert à faire connoître le sentiment intérieur qui les occupe actuellement , émeut l'ame en même tems qu'il charme les sens.

Parmi les modernes ( nous ne pouvons nous empêcher de le dire ) , il y a une certaine secte de peintres & d'amateurs qui regardent comme pleines d'expression les figures dont l'attitude est violente & même forcée , ce qui , avec beaucoup de peine , produit peu d'effet : Goût dépravé , qui ne provient que de la paresse de réfléchir & d'une profonde ignorance de l'art. L'expression des mouvemens d'un homme du peuple , excités par une violente passion , qui met en contorsion tous ses membres , ainsi que le spectacle dégoûtant d'un cadavre ou du sang qui coule à grands flots d'une blessure , ne prouvent , en général , que peu de talent & de jugement ; puisqu'il suffit , pour y parvenir , d'avoir des yeux , & de savoir en faire usage. Mais il faut de grandes études & une bonne philosophie pour bien connoître les ressorts de l'ame en la surprenant , pour ainsi dire , sur le fait dans ses plus secrètes opérations ; & pour pouvoir , en même tems , exprimer tout cela sans altérer les formes de



la Beauté. Toutes ces connoissances ne suffisent cependant pas encore pour s'élever au plus haut degré de perfection ; il faut penser aussi à la convenance , c'est-à-dire , au caractère que doit avoir chaque personnage qu'on veut peindre ; car un héros ou un grand prince ne se laisse point aller à la colère comme un homme du peuple ; & une divinité doit être exempte des passions des mortels , ou du moins les avoir plus modérées. De plus , il est nécessaire que l'expression provienne de la vérité , & non de l'imitation ; car il y a une grande différence , ainsi que l'a dit M. Mengs , entre une personne véritablement agitée d'une violente passion quelconque , & le comédien qui le contrefait. Térence avoit déjà remarqué cette nuance , il y a plusieurs siècles , quand il a dit :

*Ex animo omnia ;*

*Ut fert natura , facias , an de industria.*

La peinture des portraits offre d'autres vices dont quelques nations entières sont affectées. Il est rare qu'on veuille être peint tel que Dieu nous a créé , ou que le peintre se contente de copier bonnement son original. Il faut une attitude qu'on appelle *élégante* ou *pittoresque* , sans savoir pourquoi. On prend beaucoup de peine à faire faire des grimaces ridicules à la bouche ; les yeux sont tournés hors de leur orbite ; le corps est dans une position forcée & désagréable ; on le représente renversé en arrière ou vu en raccourci , & le tout pour parvenir à cette prétendue élégance. Enfin , on met tout en usage pour que le portrait ne ressemble en rien à l'original , & pour altérer

rer la vérité des formes naturelles, sans laquelle néanmoins rien ne peut être beau ou agréable.

Toutes les belles figures & statues antiques ( à l'exception de celles qui demandent absolument une certaine attitude ), ont la tête un peu inclinée vers la poitrine. Il paroît qu'en général les anciens ont regardé cette position de la tête comme la plus propre à fixer l'attention du spectateur ; parce que de cette manière les statues semblent vouloir l'inviter à converser avec elles. Elle sert aussi à écarter l'idée, toujours odieuse, de vanité & de hauteur que paroît indiquer un front élevé & une tête jetée en arrière : *Est odiosa omnis supinitas*, dit Quintilien.

Pour ne pas trop m'étendre, je terminerai ce chapitre par observer que l'expression ne se borne pas à rendre seulement les passions de l'ame par les traits du visage. Chaque membre en particulier, l'attitude de la figure, les draperies, le site, l'architecture, les arbres, le ciel ou l'air, la lumière même, en un mot, tout ce qui entre dans la composition d'un tableau est susceptible de contribuer à l'expression ; de même que tout doit aussi y concourir à la Beauté.

---

§. X I I.

*Du grand Style, du Style mediocre, & du Style mesquin.*

QUAND, dans la peinture, on applique l'épithète de *grand* au style ou à une figure, il ne faut pas entendre



par-là la dimension de la chose désignée. Il en est de même du style médiocre, &c. parce que la valeur de la peinture ne se mesure pas à la toise. Le grand style est, comme l'observe M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Chaque chose dans la nature est composée de quelques parties principales, d'autres plus petites, & ainsi de suite à l'infini. Notre vue ne peut pas discerner les premiers élémens des choses; le peintre ne doit donc point se proposer de les copier, & moins encore de les rendre avec leurs couleurs. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe, qui forment ses grandes parties, & dont chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre; & lorsqu'enfin il entre jusques dans les plus petits détails, son style deviendra petit, mesquin & même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin, en peignant une figure colossale; de même qu'on peut avoir un grand style en représentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne sert qu'à rendre l'apparence visible des choses, elle aura atteint son but toutes les fois qu'elle nous en donnera une idée claire, évidente & qui ne fatigue point l'esprit: voilà aussi ce qui fait que le grand style est beau.

Quelques peintres célèbres se sont formés une fausse idée de la grandiosité, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuses, qui n'ont servi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par son ascendant,

le Goût de son siècle , si Raphaël ne s'y fût opposé par son Goût plus judicieux. Michel-Ange , pendant la longue durée de sa vie , n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture , de sculpture , ni peut-être même d'architecture , avec l'intention de plaire ou de produire la Beauté , qu'il ne connoissoit , sans doute , pas , mais uniquement pour faire briller son savoir. On voit que dans toutes ses figures il a cherché les attitudes les plus violentes , les plus forcées ; ou celles qui étoient le plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie ; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os , comme s'il eût craint que le spectateur n'auroit pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit néanmoins avoir un grand style , quoiqu'à la lettre il n'a eu qu'un petit style , qui d'ailleurs est outré & pesant. Ses contours ont cependant été admirés & même loués avec enthousiasme par de prétendus connoisseurs , qui donnent à son style les noms de *fier* , de *terrible* , & qui plus est de *divin*. Au reste , on prodiguera à cette manière de Michel-Ange les épithètes qu'on voudra , sans que cela la rende ni grande , ni belle. Livré à l'ambition de passer pour savant , cet artiste ne s'est jamais occupé de plaire ni de charmer l'ame par la Beauté. Il suffit de voir son fameux Jugement dernier , pour se convaincre de ce que je dis , & jusqu'où l'extravagance peut égarer un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet , qui ne se trompe pas toujours , a eu raison de dire que le célèbre Moyse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré. Le Dolce , dans ses dialogues , a remarqué les mêmes défauts dans



cet artiste, sans néanmoins en connoître la véritable raison. Mais si, par bonheur, on trouve un amateur qui fasse usage de sa raison en parlant de Michel-Ange, il y en a mille autres qui, les yeux fermés, soutiennent que cet artiste a été divin dans toutes les parties de son art.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour se former dans la correction du dessin & dans la connoissance de l'anatomie, en se rappelant néanmoins toujours que ce ne sont là que des moyens, qui seuls ne constituent pas le vrai but de la peinture.



# REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÈGE,

SUR LE TITIEN,

*Et sur les Ouvrages des Anciens.*



AVERTISSEMENT

DE M. L'ÉDITEUR

Le public est averti que l'édition de cet ouvrage est terminée et que les exemplaires sont en vente. Les souscriptions sont closes. Les exemplaires qui restent en magasin sont vendus au prix de détail. Les exemplaires qui ont été réservés pour les souscripteurs sont envoyés par la poste. Les exemplaires qui ont été réservés pour les libraires sont envoyés par la poste. Les exemplaires qui ont été réservés pour les particuliers sont envoyés par la poste. Les exemplaires qui ont été réservés pour les particuliers sont envoyés par la poste.



# AVERTISSEMENT

DE M. D'AZARA.

QU'ON ne pense pas, d'après le titre de ce Traité, que ce n'est qu'une répétition de ce que M. Mengs a dit dans ses *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*. Le but en est sans contredit le même ; mais on y trouvera tant de choses nouvelles, & des principes si grands & si clairement rendus, qu'on ne regrettera pas le tems qu'on emploiera à cette lecture.

Le manuscrit d'après lequel nous publions ce Traité, est rempli de répétitions & d'omissions de choses essentielles ; ce qui ne nous a pas permis d'y donner une forme exacte & méthodique, car cela nous auroit obligé d'en changer toute la contexture ; & de dénaturer par conséquent le style



100 AVERTISSEMENT, &c.

original de l'auteur, à qui nous laissons parler son langage ; afin que le Lecteur puisse en tirer une plus grande utilité, malgré les répétitions qui s'y trouvent ; lesquelles d'ailleurs ne peuvent déplaire, ni aux artistes, ni aux vrais amateurs.



RÉFLEXIONS

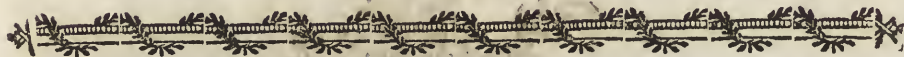


# REFLEXIONS

*SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÈGE,*

*SUR LE TITIEN,*

*& sur les Ouvrages des Anciens.*



## CHAPITRE I.

### INTRODUCTION.

**R**APHAEL mérite fans contredit de tenir le premier rang parmi les plus grands peintres, non parce qu'il est celui qui a réuni le plus de parties de son art; mais parce qu'il en a possédé les plus essentielles. La peinture, comme on fait, a différentes parties; favoir, le dessin, le clair-obscur, le coloris, l'imitation, la composition & l'idéal. Or, Raphaël s'est distingué dans le dessin, dans la composition, & même aussi dans l'idéal; tandis que

*Tome I.*

C c



le Corrège n'a excellé que dans le coloris seul , & que le Titien n'a bien réussi que dans le coloris & dans l'imitation de la nature. On ne peut donc refuser la palme à Raphaël , puisqu'il a possédé les parties les plus importantes & les plus sublimes de son art. Le Corrège en a choisi les plus agréables & les plus attachantes. Le Titien s'est contenté de ce qui est de nécessité absolue, c'est-à-dire , de la simple imitation de la nature.



## I.

*Règles générales pour juger du mérite des peintres.*

**P**OUR bien apprécier le degré de mérite des personnes qui ont cultivé un art ou une science, il faut connoître à fond cet art ou cette science même. La peinture a différentes parties, tant générales que particulières, dont quelques-unes sont essentiellement nécessaires pour constituer un peintre, & dont quelques autres rendent l'artiste ou plus noble & plus précieux, ou plus commun & moins estimable.

La partie qu'il est absolument nécessaire qu'il possède, c'est l'imitation de tous les objets qui peuvent se représenter & se concevoir dans un même moment. La seconde partie consiste dans l'idéal, par lequel on entend les choses dont il n'existe point de modèle dans la nature, & où l'art du peintre exprime les idées qu'il a conçues dans son esprit, & non celles qu'il s'est formées par le secours des yeux. Pour parvenir au premier degré, c'est-à-dire, à l'imitation, il suffit d'avoir l'œil juste, pour ne pas se tromper dans la représentation des objets qu'on voit & qu'on veut copier; mais pour atteindre au second degré ou à l'idéal, il faut être doué d'un bon esprit & d'une grande imagination. La partie de l'idéal n'a donc pu être portée dès le commencement de l'art au point où elle est parvenue dans la suite, parce qu'elle est la perfection de l'art, & qu'aucun art ne peut être parfait dans son origine.

Ces deux qualités, qui forment, pour ainsi dire, deux



différentes espèces de peinture, comprennent jusqu'aux moindres parties de l'art. Je vais m'expliquer par un exemple : Un peintre qui se bornera à la simple imitation, fera bien une tête ou une main d'après une belle personne ; mais cette partie sera rendue avec toutes les petites imperfections qui se rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne saura pas choisir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approche de la perfection idéale. Tandis que le peintre d'un ordre supérieur prendra seulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui est gratuit ou mauvais, & en rejetant même les belles parties qui peuvent se rencontrer dans la nature, sans être bien d'accord l'une avec l'autre ; comme, par exemple, un corps charnu & robuste avec des mains délicates & maigrelettes ; le sein d'une femme belle & potelée, avec un cou maigre ou un corps élancé, &c. ; car toutes ces parties peuvent être fort belles, prises chacune séparément ; mais elles feront un mauvais effet si on les met ensemble dans les ouvrages de l'art, quoiqu'elles se rencontrent souvent ainsi réunies dans la nature.

Je conclus donc, que le peintre qui possède la partie de l'imitation, sera un habile ouvrier ; mais que pour atteindre à l'idéal, il doit être savant, & joindre un esprit philosophique à une profonde connoissance de la nature ; & comme il ne peut parvenir à cette perfection sans posséder auparavant le mérite de l'imitation, il en résulte nécessairement qu'il doit être beaucoup plus estimable que celui qui n'a porté le talent qu'à ce premier degré.

Pour atteindre à la perfection de l'art , il faut donc que le peintre commence par en poser le premier fondement , en accoutumant son œil à une grande justesse , pour savoir bien employer toutes les règles de l'art , & imiter fidèlement tous les objets qui se présentent à la vue : voilà le fondement de l'art. Après quoi , il doit chercher à saisir le bon , pour le distinguer du mauvais , & pour choisir le beau du bon , & le parfait du beau. Ensuite , il tâchera de se rendre raison pourquoi une chose est plus belle qu'une autre , & pourquoi elle doit être comme elle est , & non d'une autre manière ; ce qui ne s'acquiert que par un bon esprit , un raisonnement juste , & des connoissances qui semblent sortir des limites de l'art de peindre , ou qui du moins sont tout-à-fait bannies des ateliers de nos jours ; car l'on a osé avilir cette noble profession jusqu'à le réduire à une espèce de métier ou d'art purement mécanique , en enseignant qu'on deviendra peintre à force de faire des tableaux. Mais j'exhorte les jeunes artistes à bien considérer que la peinture est un art libéral , qui demande autant de génie que d'habileté , c'est-à-dire , autant de réflexion que d'exercice , & que ce n'est que dans la réunion de ces deux parties que consiste sa perfection.

La grande différence qu'on remarque dans le mérite des peintres , même de ceux qui sont les plus habiles , ne vient que du degré plus ou moins grand auquel ils ont porté l'une ou l'autre de ces deux parties. Ceux qui ont plus de mécanisme que d'idéal , seront de serviles copistes de la nature , comme le sont les peintres Hollandois. Ceux , au contraire , qui se contentent de l'idéal , ne par-



viendront qu'à faire des ébauches sans pouvoir les finir ; parce qu'il leur manquera le mécanisme pour y mettre la dernière main.

Pour donner un exemple de cet inconvénient , je pourrais citer le Poussin ; & pour la vraie union de l'idéal & du mécanisme , je proposerois Raphaël. Cependant la partie idéale l'emporte autant sur la partie mécanique , que l'esprit l'emporte sur le corps.

Netscher , Gérard Dow , Mieris , ont possédé l'art de l'imitation à un très-haut degré. Raphaël n'a pas porté l'idéal aussi loin que le Poussin ; mais il est plus vrai , en ce qu'il a su mieux l'unir , que le Poussin , avec l'esprit d'imitation.

Dans la partie de l'imitation , Gérard Dow fut supérieur à Raphaël ; mais celui-ci l'ayant unie à la grandeur de l'idéal , il l'a rendue plus noble , & a surpassé , par cette union , les deux plus grands peintres dans chaque partie de l'art ; c'est-à-dire , le Poussin dans l'idéal , & Gérard Dow dans l'imitation.

D'après ces principes , on peut juger du mérite de tous les peintres ; car lorsqu'il y en a deux qui ont atteint le même degré de perfection , l'un dans l'imitation , & l'autre dans l'idéal , il faut préférer ce dernier , pour les raisons que nous venons d'indiquer. Mais celui qui possède également bien ces deux parties , est sans contredit le plus estimable , puisqu'il a atteint le vrai but de l'art , & c'est ce qu'on peut appeller un grand artiste. J'ai dit qu'un peintre purement idéal ne fera que des ébauches , sans pouvoir rien finir , & cela est vrai ; j'ajouterai même qu'il sera peu estimable. Mais quand j'ai avancé que le Poussin

à fait des ébauches , j'ai voulu dire qu'il a porté l'idéal jusques dans la forme des mains & des pieds ; & qu'abforbé , si je puis m'exprimer ainsi , dans ses idées , il n'a pas fini ces parties , & ne les a pas portées à la perfection de la nature , quoi qu'il ne fût pas absolument ignorant dans la partie de l'imitation : c'est pourquoi il faut le regarder comme un peintre d'un grand mérite.

Je l'ai déjà dit , le premier & le plus grand maître , depuis le renouvellement de la peinture , c'est sans contredit Raphaël ; car avant lui il n'y a eu personne qui ait possédé autant de parties de l'art , ni qui les ait portées à ce degré de perfection. Je ferai voir maintenant quelle route l'a conduit à cette perfection , & par quels moyens on pourroit parvenir à l'imiter & à atteindre au même degré que lui.

---

I I.

*Réflexions générales sur Raphaël.*

**R**APHAEL naquit à Urbain en 1483. Il étoit fils de peintre , ce qui n'étoit pas un médiocre avantage , puisqu'il est naturel qu'un artiste enseigne avec plus de soin son talent à ses enfans qu'à des étrangers. Il est donc à croire que le père de Raphaël n'épargna aucun soin pour son instruction. Lorsque Raphaël parut , les peintres ne connoissoient d'autres règles que l'imitation de la nature : celui qui possédoit le mieux cette partie , étoit regardé



comme le plus grand artiste. Comme cette imitation ne peut s'acquérir que par beaucoup d'attention & une grande justesse de l'œil, Raphaël eut le bonheur de poser le premier fondement de son art, en se servant de ces maximes, qui sont les plus nécessaires pour toute espèce de génie; car un esprit médiocre parviendra du moins de cette manière à bien imiter, tandis qu'un grand génie poussera sa course bien loin au-delà. Raphaël ne tarda donc point à vaincre les premières difficultés de l'art; il acquit surtout promptement la partie de l'imitation, parce qu'elle est celle qui frappe le plus les sens. Jean Sanzio, père de Raphaël, le mit chez le Pérugin pour acquérir la pratique, qu'il ne pouvoit apprendre chez lui, faute d'ouvrages assez considérables. Raphaël ne resta pas long-tems sans égaler son maître, dont le talent ne consistoit que dans la simple imitation de la nature, partie dont Raphaël s'étoit déjà instruit chez son père. Il ne prit donc du Pérugin que l'habitude de peindre à fresque, à l'huile & en détrempe, talent qu'il ne lui fut pas mal-aisé d'acquérir.

S'étant rendu maître de la plus difficile partie de l'art dans ce tems-là, il alla à Florence, où il vit des choses d'un plus grand goût. Il y étudia les ouvrages de Masaccio aux Carmes, ce qui lui donna quelque idée de l'antique, & lui fit quitter le goût des plis courts & rompus du Pérugin. Cependant quoique sa manière fût déjà devenue plus élégante, il ne put pas se défaire encore tout-à-fait du style sec & servile qu'il s'étoit formé.

A la mort de son père, Raphaël se rendit à Urbin pour arranger ses affaires de famille. Ayant alors entendu parler des cartons que Michel-Ange & Léonard de Vinci avoient

avoient faits pour être peints à l'hôtel-de-ville de Florence , il se rendit dans cette ville. A la vue de ces ouvrages , & particulièrement de ceux de Michel-Ange , il fit comme les abeilles qui tirent le miel des fleurs les plus amères ; car on peut dire que Michel-Ange a servi de remède violent à Raphaël , qui , par cette majestueuse charge , reconnut les défauts de son premier goût. Il résolut alors d'abandonner tous les petits traits ; & comme , par la grande justesse de l'œil qu'il avoit acquise , il étoit devenu le maître de son crayon , & qu'il n'étoit pas exposé au hasard de la main , comme nous le sommes dans ce siècle , où l'on estime plus une manière hardie & une audacieuse facilité qu'une touche vraie & sûre , il avoit le talent d'imiter tout ce qu'il vouloit.

La connoissance qu'il fit dans ce tems-là de Barthélemi de Saint-Marc lui fut très-avantageuse. Il apprit de lui à peindre comme Michel-Ange dessinoit ; cependant il ne put se résoudre à l'imiter exactement , à cause de la grande vérité , qu'il a toujours préférée à toute autre chose. Mais il prit assez de sa manière pour agrandir son goût , pour peindre avec des couleurs plus vigoureuses & plus fortement empâtées , & pour employer de plus grandes masses qu'il n'avoit fait jusqu'alors. Il quitta les petits pinceaux & prit la brosse , bannit le gris de ses teintes , & ne toupa plus par les plis de ses draperies la forme du nud qu'elles couvroient. Il apprit aussi à conserver dans ses draperies le même clair-obscur que les figures devoient avoir si elles étoient nues , & ne partagea plus les plis par de petits traits noirs. Enfin , son



génie lui fit exécuter ce que Barthélemi de Saint-Marc & Massaccio avoient soupçonné de bon.

Il retourna ensuite à Urbin , où il exécuta des ouvrages qui prouvent clairement les grands progrès qu'il avoit faits. Il y peignit , dans son nouveau style , une Descente de croix pour une chapelle. Son oncle Bramante l'invita alors à venir à Rome , où on lui donna d'abord à peindre les nouveaux appartemens du pape , appelés *Torre di Borgia* , ou *Camera della Segnatura*. Les Ecrivains disent qu'il commença par les quatre pendentifs du plafond ou de la voûte , lesquels tiennent encore beaucoup de la manière du frère Barthélemi. Cependant ces ouvrages firent un tel plaisir au pape , qu'il ordonna d'abattre des murs les tableaux des autres peintres , parce qu'ils ne pouvoient soutenir la comparaison de ceux de Raphaël.

Il peignit sur l'un des pans l'Assemblée des docteurs de l'église , ouvrage généralement connu sous le nom du tableau de la *Théologie*. Au haut du tableau , on voit la Sainte Trinité , autour de laquelle sont placés des patriarches , d'autres saints & des anges. Cet ouvrage est sur-tout admirable par les détails ; mais il est facile de s'appercevoir que Raphaël fut épouvanté du vaste champ qu'il avoit à parcourir ; que l'attention qu'il fut obligé d'y porter le gêna , & que la grande envie de bien faire , le fit tomber dans des défauts où les grands esprits se laissent souvent aller par le desir de produire des choses extraordinaires. Le goût du tems où il vécut & sa jeunesse , ( car il ne pouvoit alors avoir guères plus de vingt-cinq ans ) le firent ressouvenir de la manière du Pérugin

de faire des rayons d'or en reliefs , avec des anges & des chérubins embrochés en file par ces rayons. Il est vrai qu'on pourroit excuser Raphaël par des exemples de nos jours , puisque nous voyons que certains amateurs sont toujours prévenus en faveur du style des artistes qui ont joui d'une grande réputation ; de sorte qu'on peut croire qu'il y avoit encore alors des partisans du Pérugin , qui n'auroient pas trouvé un tableau bon s'il n'avoit pas été enrichi d'or. Je n'entreprendrai néanmoins pas de justifier Raphaël sur ce goût dépravé , en me contentant d'examiner comment il est parvenu à ce haut degré de perfection auquel il porta dans la suite son art.

Toutes les parties du tableau dont nous venons de parler , sont exécutées avec un soin extrême. On voit qu'il a commencé du côté droit & qu'il a fini par le côté gauche. On remarque dans l'angle du côté droit des parties qui sont encore d'un style sec ; mais qui cependant ont été peintes avec une grande vitesse & des couleurs bien empâtées. Rien , pour ainsi dire , n'y a été retouché , & l'on y remarque le goût de Barthélemi de Saint-Marc , comme entr'autres dans la figure du Bramante. On voit que toutes les parties ont été peintes d'après nature , c'est-à-dire , sur des dessins faits d'après nature ; mais on reconnoît qu'à mesure qu'il a avancé , il s'est plus assuré de son style , & a exécuté avec plus de franchise. Du côté opposé , on voit , au-dessus de la porte , dans la figure qui est appuyée , son véritable & son plus beau goût ; celle qui montre quelque chose derrière elle , est de la même beauté. Tout le haut du tableau est fini avec un grand soin & bien colorié ; mais on s'apperçoit clairement



que cette manière soignée, & une parfaite imitation de la nature, tenoient encore chez lui lieu du beau idéal. Dans les figures de son dernier style, il a vaincu toute gêne & toute crainte de mal faire : en comparant les premières avec les dernières, on pourra se convaincre de ce que je viens de dire.

Il a suivi la même route dans tous les tableaux qu'il a faits dans ces loges. Les premiers sont d'une touche timide & léchée, & on n'y trouve ni les principes ni le style d'un grand homme ; les contours en sont encore sans vrai caractère ; on voit qu'il a craint de les bien prononcer ; les plis sont bien finis ; les yeux sont beaux, mais exprimés avec timidité, & tout paroît plus beau de près que de loin.

Au contraire, les ouvrages de son dernier style paroissent faits avec une grande facilité ; on y voit quelques traits de ses premières intentions, tels qu'ils sont restés imprimés du carton ; les draperies sont moins finies, mais elles sont un plus grand effet de loin ; car comme il s'étoit aperçu que le peu de dégradation qu'il avoit donné aux premières devenoit invisible à une certaine distance, il a poussé plus loin les deux extrêmes du clair-obscur, & a mis plus de franchise dans les couleurs de ses contours. Il a observé que la grande timidité des contours rendent un ouvrage froid ; & que comme les petites parties sont celles qui se perdent les premières, par la distance & l'interposition de l'air, il est nécessaire de les agrandir davantage dans les grands ouvrages que dans les petits. Il a omis toutes les choses inutiles, & c'est alors qu'il apprit à distinguer celles qui sont plus ou

moins nécessaires. Il a connu qu'il faut plutôt marquer les os que les petits plis de la peau ; que les tendons des muscles doivent être mieux prononcés que la chair ; que les muscles en mouvement méritent plus d'attention que ceux qui sont oisifs ; que la force des draperies ne consiste pas dans chaque plis en particulier ; mais que tous les plis qui se trouvent sur une masse claire , ne doivent pas être coupés avec autant de force , ni être si décidés que ceux qui sont sur une articulation ; qu'en général on doit y observer la réflexion de la lumière , de la même manière à-peu-près que dans une grappe de raisins , dont les grains exposés à la plus grande lumière , la réfléchissent de manière qu'ils font , pour ainsi dire , disparaître ceux qui ne sont pas éclairés.

Ceux qui voudront voir toutes ces règles observées dans un même ouvrage de Raphaël , n'auront qu'à étudier attentivement le tableau de l'Ecole d'Athènes , où cet artiste a porté son style jusqu'à la perfection.

Jusqu'alors Raphaël ne s'étoit proposé que d'imiter Michel-Ange , excité par l'estime extraordinaire dont jouissoit cet artiste , & par les éloges qu'on lui prodiguoit ; ce qui empêcha Raphaël de se former un meilleur style , & lui fit perdre un tems précieux. Mais comme chaque homme est doué d'un certain génie particulier ; de sorte que ce qui est naturel chez l'un , est factice chez l'autre , & que l'art n'a jamais cet esprit ou ce feu que donne la nature , Raphaël perdit une partie de son propre mérite , en cherchant trop à imiter l'école de Florence. Le conseil de ses amis , & sur-tout son propre discernement , lui firent appercevoir que sa réputation commençoit à



tomber , parce qu'on ne le regardoit plus que comme un mauvais copiste, depuis qu'il eut fait ses tableaux de l'Incendie de Borgos & de la Défaite des Sarrafins , dans lesquels il a cherché le plus à saisir le style de Michel-Ange.

Il se réveilla donc avec plus de feu & de courage ; de même qu'un homme vif & ardent court avec plus de résolution à une entreprise , après avoir donné quelque repos à son corps. Il entreprit son tableau de la Transfiguration pour le cardinal , neveu du pape , qui vouloit en faire présent au roi François I. Il y mit d'autant plus de soin , qu'il avoit appris que Michel-Ange vouloit lui opposer Sébastien del Piombo , en faisant lui-même le dessin de l'ouvrage de son disciple. Raphaël disoit à ce sujet , qu'il étoit charmé que Michel-Ange lui ôtât la honte de combattre avec Sébastien del Piombo ; & qu'il étoit , au contraire , bien aise de se mesurer avec Michel-Ange.

Dans ce tableau Raphaël n'est plus ce maître hardi , tel qu'il avoit paru dans les fresques du Vatican ; il n'a plus rien hasardé , il n'a rien ajouté , rien altéré à la vérité ; il n'a même pas cherché à choisir le beau. Il commença alors , pour ainsi dire , à prendre un second degré de perfection , & traça le vrai chemin de l'art.

On trouve dans Raphaël les trois seuls styles de l'art qu'on sauroit imaginer. Dans ses premiers ouvrages , il paroît comme l'inventeur de la peinture , c'est-à-dire , simple imitateur de la nature , même sans la rendre avec la véritable grace qu'on y trouve. Dans ceux de son second tems , lorsqu'il a peint au Vatican le tableau de l'École d'Athènes , il a soumis le mécanisme de l'art & l'imitation

de la nature au beau idéal , qu'il a prononcé avec fierté & hardiesse ; car il étoit alors le maître de tout ce que son esprit lui dictoit.

Ensuite il sommeilla pendant quelque tems , bercé par l'amour-propre & par la trop grande opinion qu'il eut de son mérite. Il se négligea beaucoup , ne se voyant plus combattu par aucun de ses contemporains , & fit exécuter presque tous ses ouvrages par ses disciples. Mais ne pouvant plus faire de progrès dans la même carrière , il entreprit de tracer une route plus parfaite , c'est-à-dire , qu'il chercha à trouver une nature plus sublime qu'il n'avoit employée jusqu'alors dans toutes les parties de l'art. Il mit donc plus de variété dans ses draperies , plus de beauté dans ses têtes , plus de noblesse dans son style ; il donna à son clair-obscur des masses plus grandes ; enfin , il fit connoître de nouveau qu'il étoit fait pour atteindre à la perfection. Dans le tableau de la Transfiguration il a mis plus d'idées de la vraie beauté. Quoiqu'il y ait beaucoup de variété dans tous ses ouvrages , on peut dire qu'aucun n'a autant de beauté que celui-là. L'expression en est plus délicate & plus noble , le clair-obscur en est meilleur , & la dégradation mieux entendue ; en un mot, il y a dans ce tableau une touche admirable & fine , sans que ses contours soient marqués par des lignes , comme on en voit dans ses ouvrages antérieurs.





---

---

## CHAPITRE II.

*Des différentes parties de la Peinture , & du degré de talent que Raphaël a possédé dans chacune.*

---

### I.

#### *Du Dessin de Raphaël.*

**L**E dessin de Raphaël fut d'abord sec & servile , mais fort correct. Il agrandit ensuite sa manière. Son dessin est , en général , très-beau , quoiqu'il ne soit pas aussi fini que celui des antiques , parce qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la vraie beauté que les Grecs. Il a excellé dans le caractère des philosophes , des apôtres & des autres figures de ce genre. Ses femmes ne sont pas assez gracieuses ; en les peignant il a abusé des contours convexes qui l'ont fait tomber dans une sorte de pefanteur ; & quand il a voulu se garder de ce défaut , il a eu un style sec & roide , qui étoit encore plus mauvais. Comme il ne connoissoit pas la beauté idéale , il a plus excellé dans les figures des apôtres & des philosophes que dans les divines ; c'est-à-dire , qu'il donnoit à son dessin tous les contours qui se trouvent dans la nature , qu'il a toujours suivie dans tout ce qu'il a fait. Comme il

a principalement étudié l'antique d'après les bas-reliefs , il a pris plutôt le goût du dessin Romain que celui des Grecs. On remarque dans ses ouvrages les mêmes raisonnemens que dans l'arc de Titus & dans celui de Constantin , ainsi que dans les bas-reliefs de celui de Trajan. C'est de-là qu'il a pris pour coutume de faire sentir beaucoup les os & les articulations , & de travailler peu la chair. Ces bas-reliefs ne sont pas du plus grand style de l'antiquité , quoiqu'ils soient fort beaux quant à la partie de la symétrie , & de la convenance des proportions d'un membre avec l'autre. C'est aussi dans cette partie que Raphaël a excellé. Il a mieux entendu que tout autre artiste moderne la convenance des caractères , & le rapport des membres entr'eux. Il a fait ses figures dans la proportion de six têtes seulement ; cependant elles paroissent aussi belles que si elles étoient dans celle de huit ; ce qui dépend uniquement des bonnes règles de la proportion ; quoiqu'au reste ses figures n'aient pas, en général, cette élégance qu'on remarque dans celles des artistes Grecs ; & que leurs articulations n'aient pas cette flexibilité qui se fait admirer dans le Laocoon , dans l'Apollon du Belvedere , dans le Gladiateur , &c.

On reconnoît donc par-là l'étude que Raphaël a fait de l'antique ; & lorsque cette étude lui a manqué , il s'est trouvé sur-le-champ plus foible , comme on peut s'en convaincre par les mains de ses figures qu'il n'a pu faire belles , parce qu'il n'en avoit pas de modèle dans la nature & qu'il n'en reste point de l'antiquité , pour ainsi dire. Les mains des enfans & des femmes sont sur-tout ce que Raphaël a fait de plus mauvais , parce que dans



la nature elles font ordinairement ou trop grosses ou trop maigres. L'on voit aussi que Raphaël étoit accoutumé à étudier les formes des hommes faits ; ce qui fut cause qu'il ne fut pas donner aux enfans cette morbidesse & ce potelé que demande la nature enfantine. Il a donc, en imitant l'antique, fait, en général, des enfans trop sages & d'un caractère trop grave. Quand il a peint d'après nature, on voit qu'il s'est principalement attaché aux têtes, mais il ne leur a pas donné assez de beauté ; sans doute à cause qu'il ne s'est servi que d'enfans du peuple ; car il laisse toujours appercevoir dans ces têtes une nature commune, comme on le remarque clairement dans l'Enfant Jésus du tableau de la *Madonna della Seggiola*, au palais Pitti à Florence, où l'on voit que l'Enfant est fait d'après nature ; mais il n'est ni noble, ni beau ; & quoiqu'il soit bien peint, & qu'il ait un air spirituel, il ne pourra jamais être comparé pour la grace & pour la beauté aux enfans du Titien. Les têtes des Vierges de Raphaël sont belles ; cependant elles ne sont pas comparables aux têtes antiques. J'en déduirai plus amplement la raison dans le chapitre où je parlerai de l'idéal de Raphaël.

Ses ouvrages n'ont pas non plus ni cette grandiosité, ni cette noblesse des anciens ; car il n'a pu s'élever au-dessus du style de Michel-Ange, lequel en voulant être grand a été lourd, & qui en sortant par une ligne convexe hors des limites de la nature, n'a plus trouvé le moyen d'y rentrer. Voilà pourquoi les anciens artistes du premier ordre lui sont tous supérieurs, & ne paroissent pas massifs à côté de lui. C'est ainsi, par exemple,

que l'Hercule de Glicon , malgré toute sa grosseur & sa forme majestueuse , représente aussi bien le héros qui couroit avec la vélocité du cerf , que celui qui vainquit le lion de Nemée ; ce qu'on ne trouve point dans les figures de Michel-Ange , parce que les articulations des membres en sont si peu déliées ; qu'elles ne paroissent faites que pour l'attitude actuelle dans laquelle il les a représentées. Les chairs sont trop pleines de formes rondes , & les muscles ont une grandeur & une force trop égales ; ce qui ne laisse pas assez appercevoir le mouvement des membres. Enfin , on ne remarque jamais dans ses figures des muscles oisifs ; & quoiqu'il les fut admirablement bien placer , il ne leur donnoit pas le vrai caractère qui leur convenoit. Il n'exprimoit pas non plus assez bien la nature des tendons , qu'il faisoit charnus d'un bout à l'autre , & ses os étoient trop ronds. Raphaël prit plus ou moins de tous ces vices , sans avoir une parfaite connoissance des muscles , que Michel-Ange posséda beaucoup mieux que lui. C'est pourquoi il ne faut étudier Raphaël que dans les caractères qui lui étoient propres ; c'est-à-dire , dans les personnages d'un moyen âge , qui ne sont , ni d'une nature trop forte , ni d'une nature trop délicate : dans les vieillards , & dans ceux qui sont d'une complexion nerveuse. Car dans les caractères plus délicats , il est tombé dans le roide , & dans ceux d'une nature vigoureuse , il n'a été que la charge de Michel-Ange.

Raphaël a pris toutes les formes humaines sous toutes leurs faces ; & je suis persuadé que s'il eût vécu du tems des Grecs & dans leur pays , il seroit parvenu , en voyant leur belle nature , au plus haut degré de perfection , &



auroit égalé leurs chefs-d'œuvre. Mais il avoue lui-même dans une lettre à son ami, le comte Balthazar Castiglioni, à l'occasion de la Galathée qu'il peignit dans le palais Chigi, aujourd'hui nommé le petit Farnèse : « Que les bons conseils & les belles femmes étant » fort rares, il étoit obligé de se servir de son imagination ». Il ne dit pas qu'il a su faire usage des belles statues antiques, mais fait seulement entendre qu'il cherchoit toute la beauté dans la nature, & semble se fier à son génie pour l'y trouver. Je crois donc pouvoir avancer que Raphaël n'avoit pas assez étudié l'antique; ou que du moins, s'il a cherché à l'imiter, il n'a eu pour modèles que des ouvrages médiocres & non du grand style. Il a seulement pris des anciens les règles générales, & les a imités dans cette partie qu'on peut appeller pratique ou manière, mais non pas dans leur beauté & dans leur perfection. Il a tâché de prendre dans la nature les choses qu'il avoit trouvé belles dans les antiques du second ordre; & c'est avec ces maximes qu'il a formé son goût. Il a donc excellé dans toutes les parties qu'il pouvoit trouver aussi belles dans la nature qu'elles le font dans les ouvrages des anciens; mais son génie ne favoit pas suppléer à celles qu'il n'y trouvoit point. Tout ce que je viens de dire ne regarde que les formes, & non l'invention, ni l'expression, dont je parlerai dans les chapitres suivans.



I I.

*Du Clair-Obscur de Raphaël.*

**R**APHAËL entendoit fort bien la force & le juste emplacement du clair-obscur ; mais il n'avoit que cette partie qui appartient à l'imitation , sans en connoître l'idéal ; & quoiqu'il en ait par fois laissé appercevoir quelques traits , on voit bien que ce n'a été que par un effet du hasard ou par son bon goût naturel , & nullement par une méthode raisonnée. La marche que Raphaël a tenue dans la composition de ses tableaux , a été de se représenter son sujet , comme si tous ses personnages fussent vêtus de blanc. Après quoi il a disposé ses clairs où il voyoit ou favoit que sa principale lumière devoit tomber ; passant ensuite jusqu'au lointain , il dégradait ces mêmes clairs : c'est par cette raison que ses draperies blanches ou jaunes sont placées sur le premier plan de ses tableaux.

Je fais à dessein cette remarque , parce que je crois que la méthode de Raphaël & de l'école Florentine étoit d'employer des couleurs fort claires pour les draperies du premier plan des tableaux ; au lieu que les peintres de l'école Lombarde , & les autres bons coloristes se sont toujours servi des couleurs pures pour le premier plan de leurs ouvrages ; savoir , du rouge , du bleu , & du jaune , qui sont plus propres pour faire avancer les objets ,



que ne l'est une couleur blanchâtre ; car le blanc produit toujours un effet aérien sur les couleurs , & dégrade leur vivacité. De plus , Raphaël suivoit un principe plus erroné encore ; car il mettoit de pareilles lumières sur les draperies , qui par leur nature doivent être d'une couleur pure. C'est ainsi , par exemple , qu'il a donné un vêtement bleu à l'apôtre assis sur le premier plan du tableau de la Transfiguration , dont les lumières sont toutes blanches ; ce qui ne peut pas être , les ombres & les demi - teintes étant aussi fortes qu'il les a faites. C'est ce que j'appelle pousser les couleurs jusqu'au blanc dans les lumières. Dans les ombres il les a poussées jusqu'au noir sur le premier plan du tableau , pour les dégrader insensiblement jusqu'à l'union du clair & de l'obscur. Cette méthode convenoit beaucoup à son goût ; parce qu'elle détache infiniment mieux les objets & leur donne plus de relief que toute autre dont on pourroit se servir ; mais elle est contraire à la propriété & à la vérité de la nature ; puisqu'une draperie blanche ne peut jamais devenir aussi sombre que l'a fait Raphaël : ce qui l'a obligé de négliger la partie des reflets , qui contribuent tant à la clarté & à la grace.

Cette méthode de Raphaël dans la partie du clair-obscur , est bien plus propre pour un petit tableau que pour un grand , par la raison que la variété du clair-obscur y étant moins considérable , les masses en doivent être moins grandes , pour faire ressortir ou fuir les objets. Par la même raison , Raphaël a été obligé de se contenter de peu de dégradation ; car pour dégrader

beaucoup ses figures , il auroit été contraint de faire celles du second plan déjà sans ombres & sans lumières , par conséquent sans force & sans effet.

Ce n'est pas que je prétende que Raphaël ait ignoré absolument les effets du clair-obscur ; je veux dire seulement que la grande habitude qu'il avoit de dessiner , & de faire avancer ou reculer par le blanc & le noir les idées que son fertile génie lui suggéroit , l'a toujours porté à préférer le dessin à la peinture même. Aussi ne voit-on , pour ainsi dire , point d'esquisses coloriées de sa main ; & quand il a fait de beaux accidens de clair-obscur , ce n'a été qu'en imitant la nature. Il est à croire que Raphaël dessinoit toutes ses idées d'après de petits modèles de cire , pour voir l'effet de ses compositions ; & je suis convaincu que les beaux accidens de lumière qu'on remarque dans le tableau de l'Héliodore & la bonne masse de clair-obscur du tableau de la Transfiguration , viennent de l'effet de ses modèles. Il me semble même le voir clairement dans le tableau de l'Ecole d'Athènes , & dans celui de la Théologie au Vatican , où l'on remarque un bon clair-obscur du côté où ses modèles lui ont porté naturellement des masses d'ombre. Dans les figures qui sont opposées à la lumière , il n'y a aucun accident de lumière , parce que ses figures ne lui en fournissoient point.

On entend par accident , dans la peinture , toutes les ombres qui ne tiennent pas à la rondeur & à la dégradation , mais qu'on est le maître de faire ou de ne pas faire : par exemple , lorsqu'on veut que la moitié d'une figure seulement soit éclairée , ou qu'il y ait une figure entière dans l'ombre ; ce qui demande qu'on mette à côté de cette



figure une autre figure ou un objet quelconque, qui la prive de la lumière, ou qui empêche qu'elle soit éclairée. Cette partie est libre & idéale dans la peinture ; c'est pourquoi on l'appelle accidentelle, puisque ce n'est pas une ombre qui appartienne à cette figure même, mais qui lui vient d'un objet étranger.

Raphaël n'a donc pas entendu cette partie, & il n'a eu du clair-obscur que ce qui tient à la dégradation, dont nous avons parlé. Peut-être bien même qu'il se contentoit souvent de faire seulement une partie de son tableau d'après des modèles ; car on apperçoit de fréquens défauts de clair-obscur dans ses grands ouvrages.

## I I I.

*Du Coloris de Raphaël.*

**R**APHAËL n'a pas eu de modèle pour le coloris comme il en a trouvé pour le dessin. Il a donc été obligé de commencer par imiter foiblement la nature, ainsi que l'avoient fait les peintres qui étoient venus avant lui. Sa première manière ne lui permit même pas d'imiter la nature, car il commença par peindre à fresque. Nous voyons que le grand Corrège même n'a été ni si varié, ni si brillant dans ses ouvrages à fresque que dans ceux qu'il a peints à l'huile, & qu'il n'y reste de son goût particulier que la grace & le beau clair-obscur. Le Titien n'a pas montré non plus une grande variété dans cette manière de peindre ; & l'on peut dire que dans ce genre Raphaël

a encore été plus varié que le Titien. La seconde manière de Raphaël , qu'il prit de Barthélemi de Saint-Marc , fut d'un meilleur ton de coloris , moins gris & mieux empâté , mais cependant trop uniforme. Toutes ses figures sont d'un coloris enfumé & rembruni , avec une peau grossière & de nature commune. Il a tenu long-tems à ce goût , & l'on pourroit même dire qu'il ne l'a jamais quitté tout-à-fait.

Ensuite , en travaillant aux ouvrages à fresque du Vatican , il quitta , comme nous l'avons déjà remarqué , un peu ce goût , & reprit dans le tableau de la Théologie sa manière léchée , qui , quoique timide , est cependant mieux raisonnée. Il commença alors à se servir de chairs plus blanches & d'autres plus brunes , de teintes plus opaques & d'autres plus transparentes , comme on le voit dans le Christ & dans les anges , qui sont tous d'une nature plus délicate que celle de l'homme : aussi ce tableau est-il mieux colorié que tout ce qu'il a jamais fait à fresque. Dans la suite , ayant acquis une plus grande facilité dans l'exécution , son pinceau devint plus libre & son coloris plus embrouillé & moins distinct , comme on s'en aperçoit dans son Ecole d'Athènes. Il changea néanmoins encore une fois de manière quand il peignit son Héliodore , qu'il coloria d'un ton plus vigoureux & plus varié , & avec un pinceau plus hardi & mieux manié. Cependant le coloris gracieux ne lui étoit pas encore propre : ses femmes & ses enfans avoient toujours un œil grisâtre. Enfin , son goût pour le dessin lui fit négliger entièrement le coloris , comme on peut le remarquer dans son tableau de l'Incendie de Borgos. Raphaël commença



alors à se négliger un peu dans toutes les parties de son art qui conduisent à la perfection , & ne chercha plus qu'à finir promptement ses ouvrages. Si son talent & sa réputation souffrirent de cette négligence , il y gagna du côté de la fortune ; car on prétend qu'il vivoit plutôt en prince qu'en artiste.

Cela eut lieu sous Léon X , qui étoit fort généreux , & très-indulgent envers Raphaël , d'autant plus que celui-ci sut flatter le goût du pontife , en s'adonnant à l'architecture , & en faisant des plans pour l'embellissement de Rome , que Léon vouloit remettre dans le même état de splendeur où elle avoit été sous les empereurs Romains. Ces occupations nuisirent beaucoup à son art ; car il se contenta de faire travailler ses élèves. Ce que je viens de dire , peut être vérifié , en comparant les tableaux qu'il fit au Vatican sous Jules II , avec ceux qu'il exécuta depuis sous Léon X. Cependant sortant tout-à-coup de cette espèce de léthargie , comme je l'ai déjà remarqué , il s'aperçut de ce sommeil & de la perte de sa réputation. Il entreprit donc le tableau de la Transfiguration , où il déploya tout son talent , & auquel il porta toute son attention.

Le coloris de ce tableau est très-beau dans quelques parties , mais non pas dans toutes ; les hommes en sont mieux coloriés que les femmes. Je crois même qu'il y a des figures qui ne sont pas de lui : par exemple , le Démoniaque & tout son groupe , où l'on reconnoît le pinceau timide de Jules Romain. Les têtes des apôtres , du côté opposé , ont toutes été retouchées par Raphaël , & l'on y reconnoît la touche hardie & vigoureuse du maître.

pendant il y règne une égalité de tons qui rend les chairs dures & sèches. Raphaël avoit pour règle générale d'épargner les couleurs jaunes & rouges. Il entendoit assez bien les effets que les ténèbres font sur les couleurs, qu'elles détruisent & rendent grisâtres & noirâtres ; mais il négligeoit, comme je l'ai déjà dit, les reflets & ne se feroit que de clairs & d'obscurs, dont il composoit les demi-teintes, ce qui leur donnoit un œil grisâtre & enfumé. Comme les peaux fines sont plus sujettes à la variété des teintes que celles qui sont grasses & épaisses, celles de Raphaël, qui manquent de cette variété des reflets, sont rudes & mattes.

Il est fâcheux que dans son meilleur tems Raphaël n'ait pas peint entièrement lui-même quelque tableau à l'huile, & qu'il ait toujours fait ébaucher ses ouvrages par ses disciples, & principalement par Jules Romain, qui, à une manière extrêmement dure & froide, joignoit un pinceau fort timide, mais lisse & léché. Je dis qu'il est dommage que Raphaël n'ait fait lui-même aucun ouvrage à l'huile, parce qu'on voit clairement dans le tableau de la Transfiguration que les têtes des apôtres, qu'il a retouchées & finies, & dont les caractères lui ont permis de donner des touches hardies & empâtées ; sont d'une grande beauté pour le coloris. Au contraire, la femme qu'on voit sur la ligne de terre de ce tableau est d'un ton grisâtre & enfumé. Je pense qu'elle n'étoit pas ainsi quand ce tableau sortit des mains de Raphaël ; mais que ne l'ayant retouché que légèrement, pour conserver le lisse & le léché de l'ébauche de Jules Romain, la couleur trop subtile n'a pu résister au tems. Il y a un petit changement au



gros orteil du pied de la même figure, où l'on voit que, pour couvrir l'ébauche, il a été obligé d'empâter fortement; aussi cet endroit est-il beaucoup mieux colorié & mieux peint que le reste. Il a fait une pareille correction au pouce de la main en raccourci de l'apôtre qui est sur le premier plan, de sorte que cette partie est de même mieux coloriée & conservée que le reste. Ce que je dis, se reconnoît bien plus facilement par le propre portrait de Raphaël, qui se conserve dans la maison Altoviti, à Florence, dont le faire ressemble plus à celui du Giorgione & du Corrège qu'à celui de Raphaël dans ses autres ouvrages, où l'on ne reconnoît sa main que par la beauté du dessin, par le fini, & par cette perfection qui le rendoit supérieur aux autres artistes.

Il ne faut pas s'étonner de ce que les ouvrages à fresque de Raphaël soient d'un plus beau coloris que ses tableaux à l'huile. On peut en donner différentes raisons : la première, c'est que Raphaël avoit plus d'habitude à peindre de cette manière que de l'autre; la seconde, c'est que les couleurs de terre que cet artiste employoit de préférence, sont beaucoup plus belles à fresque qu'à l'huile; mais il faut l'attribuer principalement à ce qu'il n'a pas pu se servir de ses disciples pour ébaucher ses ouvrages à fresque; au lieu qu'à l'huile, c'est Jules Romain qui a presque tout coulé ou ébauché. Il est sûr que le faire du couler se fait toujours appercevoir quand le tableau est fini; car si cela n'étoit pas, & si l'on changeoit totalement l'ébauche, ce premier travail deviendroit inutile. Raphaël étoit si occupé à inventer & à dessiner, qu'il ne pouvoit peindre lui-même ses ouvrages; il ne

faisoit donc que finir ce que Jules Romain n'avoit pu exécuter. Comme Raphaël n'a pas vécu assez pour reconnoître par lui-même le changement que le tems pouvoit opérer sur ses tableaux ; il s'est contenté de les retoucher légèrement , cependant avec soin ; car je suis persuadé qu'il ne les quittoit que quand il croyoit les avoir bien finis. Mais la peinture à l'huile est sujette à un grand inconvénient , c'est que la première couche des couleurs perce toujours & reparoît avec le tems , quand l'humidité & la graisse de l'huile se sont évaporées. Lorsque les tableaux deviennent vieux , ils perdent l'éclat de la dernière couleur , & les premières couches sortent alors fortement.

Je conclus donc que Raphaël a quelquefois bien colorié ; mais que la peinture à l'huile ne lui étoit pas assez familière pour qu'on puisse le placer , comme grand coloriste , à côté de ses contemporains , le Corrège & le Titien , qui l'ont surpassé dans cette partie. Cependant son coloris à fresque est préférable à celui de tous les maîtres de l'école Romaine qui l'ont suivi ; l'on peut même dire qu'il y a égalé les meilleurs maîtres des autres écoles. Mais comme cette manière de peindre est imparfaite par elle-même , on ne peut le juger d'après cela seul , & il n'y a pas assez excellé dans la peinture à l'huile pour qu'on puisse l'admirer.



## I V.

*De la Composition de Raphaël.*

**R**APHAËL a été non-seulement très-habile dans la partie de la composition, mais surprenant même. C'est celle qui lui a fait le plus d'honneur, & avec justice; car, outre qu'il y a excellé, il en a été le créateur, n'ayant eu aucun modèle en ce genre, ni dans l'antiquité, ni chez les modernes. C'est la partie dans laquelle on lui doit le plus; car il faut convenir qu'il en a enrichi la peinture, & qu'il l'a possédée à un tel degré de perfection, qu'on peut mettre en doute si jamais l'antiquité l'a vu portée à ce point, même par les plus grands artistes de la Grèce. On pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'humanité, s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-ci.

L'objet que le peintre doit avoir principalement en vue dans ses ouvrages, c'est l'invention, c'est-à-dire, l'expression de la vérité, dans laquelle personne n'a égalé Raphaël. Toutes les figures de ses tableaux sont ce qu'elles doivent être, & ne sauroient servir à exprimer une autre passion. Le caractère pensif, le triste, le gai, le furieux, sont tous également bien rendus. Il n'a pas seulement donné l'expression convenable à chaque figure, mais le sujet entier & ses différentes épisodes ont les caractères requis pour servir d'accessoires à la figure principale. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est la variété

qu'il a su mettre dans une même expression , & le jugement qu'il a montré , en se servant tantôt de plusieurs figures pour rendre une seule expression , & tantôt seulement d'une seule partie d'une figure ; le tout suivant que l'exigeoit son sujet , & non pas au hasard & par un simple luxe d'imagination ; mais selon la véritable dignité , & selon que la force de l'expression le demandoit.

Il offre des variétés sans contradiction , des passions violentes sans grimace & sans bassesse ; il a même connu l'expression de l'ame & ses effets sur les tendons des différentes parties du corps , qu'il a quelquefois exprimés par le seul mouvement d'un doigt. Il a su faire usage aussi de choses qui n'étoient bonnes que parce qu'il savoit les employer à propos , & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. Enfin , il y a autant de différence entre la composition ou l'ordonnance d'un tableau de Raphaël & celle de tous les autres peintres , qu'il peut y en avoir entre Alexandre ou tel autre héros , & un comédien qui , sur le théâtre , feint d'être le personnage qu'il représente , & qui tâche d'imiter les attitudes que le héros auroit prises lui-même. Cette différence vient de ce que ces artistes n'ont pas su trouver , comme Raphaël , le juste degré du ni plus ni moins de mouvement que l'ame produit sur le corps ; & qu'ils n'ont pas réfléchi qu'une action poussée jusqu'à l'excès , ne convient qu'à un insensé ; de sorte qu'au lieu de personnes animées par une passion grande & forte , ils en ont fait des espèces de frénétiques ; tandis que pour rendre les mouvemens d'une ame tranquille & sage , ils ont peint des figures froides & insensibles.

Ce juste degré , si difficile à saisir , ne peut s'apprendre



que par la même route que ce grand homme a prise. Il étoit sans doute doué d'un génie supérieur, non de celui qu'on croit, en général, propre à la peinture, qui n'est qu'une imagination brillante; mais d'un génie réfléchi, vaste & profond; car pour devenir un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec une ame tendre & sensible, sur laquelle tous les sentimens de la vertu font une prompte impression comme sur une cire molle, mais qui cependant ne change de forme qu'au gré de l'artiste. Tel doit être le génie du peintre, & tel a sans doute été celui de Raphaël; car pour donner cette variété que nous remarquons dans ses compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier à l'infini ses propres sensations; puisque, sans avoir bien conçu le mouvement que doit faire un homme, dans la situation déterminée où nous le supposons, on ne sauroit le rendre sur la toile. L'esprit préside à toutes nos actions; par conséquent celui qui ne fait pas se représenter vivement une chose, fera bien moins encore la peindre; & si l'on y parvenoit par quelque moyen artificiel, on ne peindroit tout au plus qu'un corps sans ame, qui ne feroit aucune impression sur l'esprit du spectateur pour échauffer son imagination de ce qu'on auroit voulu lui représenter.

Raphaël a donc employé pour cela une manière sûre & toute différente de celle des autres peintres. Communément, la première chose sur laquelle les artistes fixent leur attention, préférablement à toutes les autres, c'est l'agencement & la composition de chaque figure, selon le contraste & les règles de l'art. Mais Raphaël n'a pas  
suivi

suivi cette méthode : il se représentoit d'abord dans son esprit toutes les parties comme il convenoit qu'elles fussent pour concourir à l'expression générale ; ensuite , il pensoit à l'objet principal de son sujet ; & enfin , à chaque figure en particulier , dont il n'en plaçoit aucune sans avoir examiné auparavant quelles étoient celles qui devoient paroître le plus , en commençant toujours par les parties qu'il vouloit faire agir pour exprimer la passion de l'ame , & en laissant plus ou moins oisives celles qui n'y étoient pas nécessaires. Il observoit la convenance & le caractère de chaque figure en particulier ; il savoit qu'une personne vertueuse doit avoir un caractère modéré ; qu'il ne faut pas qu'un philosophe , qu'un apôtre ait l'attitude d'un soldat ; en un mot , il a su , par ce moyen , exprimer la simplicité d'esprit , le recueillement & toutes les passions , tant intérieures qu'extérieures. J'entends par passions intérieures celles que le peintre doit exprimer par les moindres parties & les membres les plus délicats , tels que le front , les yeux , les narines , la bouche , les doigts , &c. Les passions extérieures sont celles qui se manifestent par des mouvemens violens , qui sont les effets d'une passion spontanée , ou portée à l'excès. Raphaël eut soin aussi de ne jamais faire une action achevée , ou du moins très-rarement. J'appelle action achevée , lorsqu'il ne reste plus rien à faire pour la terminer : par exemple , une personne qui marche , quand elle a fait un pas , en posant le pied par terre , ne peut faire autre chose que de recommencer cette même action. Ainsi , cette attitude ne fera pas un aussi grand effet dans un



tableau que celle d'une figure représentée actuellement en action & qui n'a pas encore achevé le pas ; vu que par ce moyen on laisse travailler l'imagination du spectateur, qui s'apercevra facilement que la figure doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas rester immobile comme celle qui a fini ce mouvement, & qui peut demeurer tranquille sans en faire un autre. De même, une figure qui semble vouloir jeter, prendre ou donner quelque chose, produira un meilleur effet que celle qui a déjà rempli ces mouvemens, puisque l'action étant finie, la figure reste oisive & sans occupation.

Raphaël a employé une finesse de l'art, peu connue des artistes vulgaires ; savoir, cette heureuse négligence, qui est si difficile à acquérir sans un parfait jugement ; c'est-à-dire, la méthode de cacher avec adresse une partie du corps, telle qu'une main, un pied, &c. ; car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré ces parties parce qu'il n'a pas su les bien faire ; mais il ne s'est servi de cette sage économie que pour ne pas montrer des parties qui seroient restées oisives, ou qui auroient ôté aux parties principales quelque éclat de leur beauté. Il a souvent caché aussi certaines parties, à cause du mauvais effet qu'elles auroient produit avec une autre partie qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette idée, c'est qu'il n'a pas fait usage de cette méthode dans ses figures principales, mais seulement dans celles qui pouvoient souffrir quelque négligence apparente.

Je sens qu'on sera surpris de ce que je préfère la composition de Raphaël à celle de tous les autres peintres ;

je vais en dire la raison , afin que tout homme de goût puisse mettre mes idées en parallèle avec la vérité , & me juger en conséquence.

La composition est , en général , de deux espèces. Celle de Raphaël , est le genre expiessif , que l'on pourroit dire avoir aussi été celui du Poussin & du Dominicain. La seconde espèce , est le genre théâtral ou le pittoresque , qui consiste en une disposition agréable des figures du sujet qu'on traite : Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre , & après lui Pierre de Cortone. Ces deux derniers peintres ont laissé à la postérité leur goût , qui est très-agréable pour les yeux , mais froid & peu estimé des vrais connoisseurs. J'ai donc donné la préférence à Raphaël sur tous les autres artistes dans cette partie , parce que la raison a présidé à tous ses ouvrages , ou du moins à la plus grande partie. Il ne s'est pas laissé séduire par des idées communes , ou même par de belles idées dans ses figures accessoires , qui auroient détourné l'attention de l'objet principal , & en auroit diminué la beauté. Le Poussin , au contraire , est souvent tombé dans ce défaut , ainsi que le prouve son tableau de la Femme adultère , qui est si fameux , & qui ne seroit guères estimé si l'on en ôtoit les accessoires. Le Christ en est mauvais ; & au lieu d'avoir donné au groupe des accusateurs l'air de gens de crédit , & au Christ celui d'un juge divin , on voit qu'il a porté sa plus grande attention sur les figures qui naturellement ne méritoient aucun soin. Ce qu'il y a de plus beau dans son Pyrrhus , c'est le fond , ainsi que les figures placées au delà de la rivière , & les soldats sur le devant du tableau , qui ne



font que des copies répétées du Gladiateur ; les femmes font très-communes ; en général , il manquoit ses figures principales , & les accessoires font le plus grand mérite de ses tableaux. Il n'avoit pas les idées si grandes , ni si élevées que Raphaël , & d'ailleurs il affectoit trop d'érudition. Je crois qu'il a quelquefois composé exprès des tableaux pour y mettre ce qu'il avoit vu ou lu de l'antiquité. Il n'avoit ni la grandiosité , ni la grace de Raphaël ; il étoit même froid & roide dans le noble , & mesquin dans le gracieux. Son Assuérus est une preuve de son style froid : l'Esther en est belle , mais elle ressemble à une statue ; le groupe des femmes qui la soutiennent est trop symétrique , trop roide & d'action achevée ; celles des côtés semblent avoir pris leur situation par convenance , pour se trouver toutes deux à genoux , dans une action aussi momentanée que doit le paroître le sujet que représente ce tableau. Le Poussin étoit néanmoins un excellent peintre pour l'expression de la nature commune & pour les caractères bas & violens. Les fonds de ses tableaux ne font que trop beaux. La partie dans laquelle il excelloit étoit celle de l'invention , qu'on peut appeller l'économie d'un tableau ; c'est-à-dire , l'idée qu'on se fait plutôt du site où une action se passe , que de la composition des personnages mêmes qu'on veut représenter.

Le Dominicain paroît avoir eu beaucoup d'expression & un bon dessin , parce qu'il ne possédoit pas d'autres parties. Toutes ses têtes ont de l'expression ; mais on ne fait trop ce que cette expression doit signifier , si ce n'est un certain air timide qu'il leur a donné , bien ou mal-à-

propos , & qui ressemble plutôt à une grimace qu'à l'effet d'une passion. Cet air d'ailleurs paroît plus propre aux enfans qu'aux personnes d'un âge formé ; car il n'est pas nécessaire qu'ils aient une physionomie spirituelle : il a donc bien réussi dans les enfans ; mais au reste il est trop froid , trop découfu , & d'un caractère trop égal. Sa nature est souvent commune ; & trop charmé d'une idée qu'il avoit bien rendue , il l'a trop multipliée. Enfin , on peut dire , pour la composition en général & qu'il faudroit que Raphaël eût dessiné les figures , disposé les groupes ; que le Pouffin eût fait les fonds & les accessoires , & que le Dominicain se fût chargé seulement des enfans. Il faut donc convenir , je pense , que la partie de Raphaël est la principale & celle qu'il faut préférer aux autres. Secondement , leur style & leur faire ne sont pas propres pour attacher l'esprit du spectateur. Quelques sujets qu'ils représentent , leurs figures sont toujours les mêmes , par conséquent leurs ouvrages ne peuvent pas servir de leçon de vertu ou de morale ; au lieu qu'un tableau plein d'expression peut produire cet effet , & faire fermenter la vertu en causant une sensation agréable.

Si Raphaël est supérieur à tous les peintres dans la première partie de la composition , il ne l'est pas moins dans la seconde , que j'appelle l'effet ou la vérité.

On m'objectera peut-être que les peintres à machines , ou d'une composition théâtrale , tels que Lanfranc & Pierre de Cortone , n'ont pas pu s'assujettir à une exacte vérité , parce qu'ils se sont laissé transporter , par le feu de la composition , hors des limites d'une scrupuleuse exactitude. Mais il faudra cependant convenir qu'il n'est



pas moins nécessaire de se tenir à la vérité dans une composition de cent figures , que dans celle de dix. Cela ne peut donc point servir d'excuse , d'autant plus que je ne parle ici que de l'invention & non de l'effet , qui appartient à la partie du clair-obscur , dans laquelle je conviens que Raphaël n'a point possédé l'idéal nécessaire. Au reste , aucun peintre n'a composé des tableaux ni plus grands , ni plus remplis de figures que Raphaël. Il a bien groupé ses figures , ses groupes sont bien agencés , & chaque figure est d'un bon ensemble : que peut-on demander de plus ?

J'avertis d'ailleurs les critiques de ne point juger Raphaël sur les gravures qui ont été faites d'après ses dessins , mais seulement sur ce qu'il a bien exécuté ou fait exécuter par ses disciples. Il a fait ce que font tous bons peintres , c'est à-dire , qu'après la première disposition confuse , il s'est attaché seulement à une figure ou à un groupe , & qu'il a cherché la composition entière en différentes fois & par différens dessins : ce qui n'est pas un défaut de génie , mais prouve , au contraire , un bon esprit qui n'est pas facile à contenter. Heureux l'artiste qui par chaque ouvrage devient plus savant , & dont l'esprit possède assez de ressource pour porter son art au plus haut degré de perfection.



V.

*De l'Idéal de Raphaël.*

**J'**APPELLE idéal, comme je l'ai déjà dit au premier chapitre, tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination, & non par ceux du corps : ainsi l'idéal dans la peinture consiste dans le choix des choses les plus belles que nous offre la nature, dépourvues de toute imperfection, & de toutes les parties gratuites & inutiles.

Il y a donc de l'idéal dans toutes les parties de la peinture. Dans le dessin, c'est la beauté des formes au-dessus de la nature, & l'art d'unir de belles parties qui soient bien agencées ensemble. Dans le clair-obscur, ce sont les masses & les accidens supposés ou recherchés de lumière, pour accroître la beauté d'un ouvrage. Dans le coloris, c'est le choix du ton qu'on donne aux objets représentés, & des couleurs locales plus fières ou plus tendres, avec la connoissance de celles qui sont plus ou moins propres à recevoir les rayons de lumière. L'idéal du coloris consiste donc à choisir & à employer avec art ces choses, & à donner, en général, à un tableau une belle harmonie de tons. Dans la composition, c'est l'invention de choses qu'on n'a point vues, & d'expressions qu'on ne peut copier d'après la nature ; enfin l'emploi d'accidens & d'idées purement poétiques. L'idéal s'étend



même sur le caractère des personnages qu'on veut représenter , sur les attitudes , les airs de tête , les mouvemens des mains , des pieds , de tout le corps même , selon le tempérament qu'on doit leur donner , afin qu'ils produisent un bon effet & de la variété dans le tableau.

Qu'on ne soit pas surpris de ce que je mette dans l'idéal de la composition le caractère des formes , qui semble appartenir au dessin. L'idéal embrasse deux parties : la première , qui consiste à imaginer les choses & à connaître leur véritable emplacement , tient à la composition ; la seconde , qui est du ressort du dessin , consiste dans l'exécution , ou à donner à chaque ligne le même caractère.

L'idéal entre aussi dans la composition des draperies ; car on ne peut pas donner des draperies tranquilles à un homme qui court rapidement. Dans un ange qui vole , par exemple , il faut désigner par la draperie s'il monte ou s'il descend ; de même qu'il faut indiquer par les plis posés sur chaque membre , & par ceux de la draperie en général , si la figure est actuellement en action , ou au retour de l'action ; si le mouvement a été doux , prompt , ou violent ; si c'est le commencement ou la fin d'une action ; enfin , on peut mettre , je crois , de l'idéal jusques dans les cheveux.

Je conseillerois aux jeunes peintres de lire les poètes , pour apprendre & concevoir parfaitement l'idéal , & jusqu'où on peut le porter , puisqu'ils n'ont rien écrit qu'ils ne se soient imaginés de voir. L'idéal se trouve par-tout ; car il n'y a aucun art , ni aucune science qui n'ait sa partie idéale ; mais il n'y en a aucun où l'idéal fasse un plus grand

grand effet que dans la poésie & dans la peinture , quand il y est traité favamment. C'est pourquoi les anciens disoient que la peinture étoit une poésie muette , & la poésie une peinture parlante \* ; mais revenons à Raphaël.

Il n'a pas porté l'idéal au-delà de la nature dans la dessin ; mais il en a eu beaucoup dans la partie qui regarde l'exécution des caractères qu'il a voulu représenter. Si l'on me dit que les têtes de Vierge qu'il a faites sont si belles , qu'on auroit de la peine à s'imaginer rien de plus beau ; je répondrai que cela ne peut être attribué qu'à la beauté de l'expression. Il a peint favamment la modestie , la noblesse , la pudeur , l'amour de la Vierge pour son fils ; & c'est par-là qu'il nous enchante. Mais tout homme instruit avouera que si la fille de Niobé de l'antique étoit dans une semblable situation , elle surpasseroit de beaucoup les Madonnes de Raphaël. Celui-ci paroîtroit avoir peint une reine noble & gracieuse , tandis que l'antique ressembleroit véritablement à la Mère de Dieu ou à une personne divine. Raphaël a changé & surpassé la nature dans les caractères & dans leur expression , mais

---

\* C'est dans ce sens que le Titien , en parlant d'une de ses compositions , dit : *Mando ora la poesia di Venere ed Adone*. « Je vous » envoie le poëme de Venus & d'Adonis ». Le poëme dont il veut parler , étoit un tableau qu'il avoit fait pour Philippe II , lorsqu'il n'étoit encore que prince d'Espagne , & qu'il adressoit à Benavidès pour lui être présenté. Il y en a une copie à Rome dans le palais Colone , & il a été gravé plusieurs fois. Voyez *Racolta di lettera sulla Pittura* , tom. II , p. 242. Note du Traducteur.



non dans la beauté qui pourroit se trouver à un plus haut degré dans la nature même. En général, il a donné un air assez agréable à ses figures; elles paroissent presque toutes d'un caractère vertueux, mais ce ne sont toujours que des hommes. La figure du Christ n'est chez lui qu'un mortel ordinaire, quand on le compare au Jupiter ou à l'Apollon. Ses Pères éternels sont des figures qu'on peut trouver aussi dans la nature, qui nous en offre même de plus beaux modèles. Pour faire un Être divin, il auroit fallu que ses airs de tête eussent plus de majesté, & qu'il eût moins fait sentir les parties qui indiquent la nature mortelle. La peau ridée, les yeux ternes & troubles indiquent les besoins de l'humanité. Quelle impropriété de représenter le Créateur de tout ce qui existe si débile & si foible? Si la convenance exige qu'il soit âgé, il faut seulement que ce soit avec un caractère qui puisse nous donner l'idée d'une personne vénérable par son âge, & qui remplisse l'imagination des grandes idées que nous devons avoir du maître du monde; sans qu'il soit nécessaire de s'arrêter à la vérité, comme l'a fait Raphaël; qui l'a représenté avec tous les défauts de la vieillesse.

Les Grecs ont excellé dans cette partie. Ils ont produit des êtres véritablement immortels. Ils ont évité de marquer les muscles, & n'ont même pas exprimé si fortement les tendons sur les figures des dieux que sur celles des hommes. Si l'on prétend que ces choses paroissent dans la statue d'Hercule, je répondrai qu'il est représenté comme se reposant après ses travaux; & que s'il eût été déjà alors au rang des dieux, l'artiste ne lui auroit pas donné cette attitude. Il l'a donc montré comme un homme divin,

mais qui n'étoit pas encore admis au rang des immortels. L'Apollon & le Jupiter du Vatican peuvent fournir des preuves de ce que j'avance.

Les Anciens furent de même bien supérieurs à Raphaël dans la partie de l'harmonie , & dans l'accord des formes & de leurs contours. Raphaël a mis beaucoup de soin au front de ses figures , & leur a donné par ce moyen un air serein ou sombre , pensif ou gai , &c. ; mais il n'a pas observé quel nez ou quelles joues convenoient le mieux à ce front. Les anciens , en faisant le front plat & serein , faisoient aussi le nez plat & carré , avec les joues de la même forme & du même caractère. Enfin , les beaux ouvrages antiques ont cet avantage , que par une partie du visage on peut reconnoître comment est fait le reste ; ce qui ne se trouve pas chez Raphaël : car on pourroit mettre à toutes ses têtes un autre nez , qui y conviendrait aussi bien que celui qu'on en auroit ôté. Dans ses têtes de Vierge on voit le front toujours serein , parce qu'il a voulu leur donner de la noblesse & de la pudeur. La même chose se trouve dans les filles de Niobé. Raphaël a eu en cela pour objet l'expression & non la beauté ; sans quoi il leur auroit fait le nez d'un contour plus modéré & moins chargé ; mais comme il ne cherchoit que l'expression , il a , pour ainsi dire , négligé tout le reste. Il leur a fait des joues potelées & rondelettes , pour leur donner un air jeune & virginal ; ce qui n'est pas conforme à la vérité ; car une personne dont les joues sont charnues , a presque toujours le front partagé en plusieurs parties par la grosseur des muscles. Il y a infiment plus d'accord & de beauté dans l'antique. Les bouches



des Madonnes de Raphaël font presque toutes une grimace riante, pour marquer l'amour & l'innocence enfantine ; ce qui ne convient pas à la beauté : on en peut dire autant de l'air de modestie qu'il a donné aux yeux.

Je conclus de tout ce que je viens de dire, que Raphaël n'étoit pas idéal dans la beauté, mais seulement dans la partie de l'expression. Si l'on prétend que je me trompe, qu'on me dise pourquoi il n'a pas aussi bien fait les anges, qui doivent être ce que nous connoissons de plus beau & de plus idéal, parce que l'artiste peut s'y livrer entièrement à son imagination. Que n'a-t-il peint les Graces ou Vénus dans le goût des antiques, ou du moins quelque chose d'approchant ? Mais quand il n'avoit pas quelque forte expression à rendre, il n'a été que simple imitateur de la nature, & n'a su employer aucune beauté idéale. Je crois donc pouvoir conclure que Raphaël n'a pas mis beaucoup d'idéal dans le dessin, quoiqu'il ait eu un bon goût. Il en a eu aussi fort peu dans le coloris ; & dans le clair-obscur il n'en a pas montré du tout ; mais il en a fait voir beaucoup dans la composition en général, & a été parfaitement idéal & d'une grande beauté dans la partie de l'expression. On doit donc admirer principalement Raphaël pour la composition, l'expression & la symétrie ou la proportion de certains genres de figures, ainsi que pour le bon goût de son dessin. Il a donné aussi l'exemple des belles draperies, si ce n'est qu'il y a mis trop peu de variété.

---

### CHAPITRE III.

*Réflexions générales sur le Corrège.*

**L**E Corrège a commencé , ainsi que tous les autres peintres de son tems , par un goût sec & une servile imitation de la nature , dont il s'est néanmoins affranchi plutôt qu'eux. On prétend qu'il n'a pas connu l'antique , ce qui semble démenti par quelques-unes de ses femmes , qu'il paroît avoir faites d'après la Vénus de Médicis. On fait qu'André Mantegna , son maître , étoit grand partisan de l'antique , au point que ses adversaires disoient qu'il feroit mieux de peindre ses tableaux en grisaille qu'en couleurs , parce qu'alors ils imiteroient davantage les bas-reliefs antiques , ce qui n'est cependant pas vrai ; car il n'avoit ni la grace , ni la beauté , ni même le style des anciens , quoiqu'il cherchât à les imiter. Or , si le Corrège a été le disciple d'André Mantegna ( ce qui paroît assez probable , puisque ses ouvrages tiennent de son goût , si ce n'est qu'ils sont un peu plus moëlleux ) il est vraisemblable que le disciple d'un partisan de l'antique aura connu l'antique. On dit aussi qu'il n'a jamais été à Rome , ce qui est encore incertain ; car on assure que l'idée principale de sa coupole à Parme a été prise du tableau d'un ancien peintre , qui est dans l'église des Apôtres à Rome. La vérité est , qu'on ne fait rien de



positif à cet égard, non plus que de beaucoup d'autres faits qu'on raconte de lui, & qui sont tous si contradictoires les uns aux autres, que je me dispenserai de les rapporter ici.

Le premier goût du Corrège fut sec & mesquin, quoiqu'il peignit alors ses figures d'après nature. Il ouvrit enfin les yeux & sentit qu'il ne suffit pas de copier indistinctement la nature, mais qu'il faut y choisir le bon du mauvais pour la rendre plus agréable. Il connut alors que l'art ne peut pas parvenir à imiter parfaitement la nature dans toute son étendue, qu'il faut par conséquent se borner à imiter l'effet de la nature. Cette connoissance le porta à changer son premier style; il devint plus moëlleux & fonda mieux ses couleurs qu'il ne l'avoit fait jusqu'à ce tems-là. Il trouva que ce n'est pas par la rondeur seule des parties qu'on parvient à bien imiter la nature; mais qu'il faut interrompre cette même rondeur & en varier les formes: il acquit par-là une manière de dessiner qu'on avoit ignorée avant lui. Il commença à employer les contours ondoyans qui donnent une si grande élégance au dessin. Il s'est servi pour cela de la nature de son pays, dont les habitans ressembloit beaucoup aux figures qu'il a peintes. Enfin, il perfectionna de plus en plus son talent, & parvint à donner le dernier degré de force à ses tableaux; de sorte qu'on peut dire que le Corrège a été original dans sa manière, & qu'il n'a même encore été imité par personne, quoique les Caraches l'aient essayé, mais sans y réussir. Louis Carache étoit dur & trop uniforme; Annibal n'a pas donné assez de variété à ses formes. Le Corrège faisoit des contours ondoyans, tandis qu'An-

nibal Carache se servoit de contours ronds , & ne faisoit presque jamais de formes convexes. Je ne parlerai pas du coloris , dans lequel les Caraches n'ont jamais excellé ; car leurs couleurs sont toutes mates.

Enfin , le Corrège a été aussi peu imité que Raphaël , parce qu'il a possédé , comme lui , une partie transcendante de l'art. Si Raphaël a été supérieur dans l'idéal de la composition , le Corrège l'a été dans l'idéal du clair-obscur & d'une partie du coloris. Examinons maintenant le Corrège dans les parties les plus importantes de l'art , en commençant par le dessin.

---

I.

*Du Dessin du Corrège.*

**L**E dessin du Corrège a d'abord été sec , fervile & roide. Je crois voir en lui une espèce d'inventeur de l'art ; car il a puisé son plus grand talent dans la nature , où il a découvert , peu à peu , la variété de ses contours. S'il m'est permis de dire mon sentiment , qui n'est fondé que sur ce que je pense avoir apperçu dans ses ouvrages , & non sur des preuves démonstratives , je crois pouvoir avancer qu'il a connu l'antique & qu'il a tâché de l'imiter. Peut-être bien ne l'a-t-il pas vu comme on le voit à Rome , mais comme on pouvoit le voir à Parme & à Modène , c'est-à-dire , en petite quantité & d'une classe inférieure. Je fonde ma conjecture sur ce qu'on n'a pas d'ouvrages du Corrège qui tiennent de sa manière sèche & de son



grand style à la fois , une espèce de talent mitoyen. Il faut peu de chose à un grand génie pour développer le germe du talent qu'il possède , & que souvent il ignore lui-même jusqu'au moment où quelque objet vienne à l'échauffer. Je m'imagine que quelque ouvrage de l'antiquité aura produit sur le Corrège le même effet que les ouvrages de Michel-Ange ont fait sur l'esprit de Raphaël ; ce qui n'auroit pu avoir lieu , si ce même génie n'avoit pas déjà reposé en eux , & que les objets extérieurs n'ont fait que mettre en action.

Il ne faut pas s'étonner de ce qu'on n'a aucunes particularités touchant le Corrège , puisque les écrivains s'accordent à lui donner un naturel timide. Peut-être a-t-il été à Rome sans être connu de personne , comme cela arrive souvent aux jeunes artistes. Sinon , il faut supposer que le Corrège n'est parvenu à ce degré de perfection qu'en étudiant , avec une constance singulière , quelques beaux morceaux de l'antiquité , ou qu'il a trouvé ce beau style de dessin & cette grande manière à force de chercher la variété dans les formes & dans le clair-obscur. Il se pourroit qu'ayant toujours voulu interrompre ses contours par les clairs-obscurs , pour avoir une continuelle variété de teintes , comme je le ferai voir dans le chapitre suivant , il ait découvert qu'il ne pouvoit y parvenir par des contours droits & simples ; car si la forme extérieure est simple & droite , les formes intérieures ne peuvent pas être ondoyantes. En effet , on voit dans les ouvrages du premier tems du Corrège , où il a employé la ligne droite , qu'il n'y ressemble pas à lui-même ; parce que ce qui caractérise son dessin , c'est un contour ondoyant

doyant , c'est-à-dire , un contour toujours composé de lignes courbes , concaves ou convexes , & dans lequel les lignes droites sont ménagées ou supprimées. La grandiosité & la grace sont encore des parties que le Corrège a possédées ; car la ligne convexe agrandit le style , & la ligne concave donne de la légèreté. Les anciens ont encore formé leurs contours de plus d'espèces de lignes & d'angles que ne l'a fait le Corrège , puisqu'ils se sont servi de lignes convexes , de droites , de concaves & d'angulaires ; au lieu que le Corrège n'a fait usage que des deux lignes opposées ; savoir , la concave & la convexe : c'est ce qui le rend maniéré & quelquefois massif , parce qu'il a employé souvent la ligne convexe au lieu de la droite , & par fois la ligne concave au lieu de l'angulaire. Voilà aussi pourquoi il n'a pas été aussi vigoureux que Raphaël , ni aussi noble , ni aussi caractérisé que l'antique. Cependant il n'est pas à mépriser pour la partie du dessin , comme beaucoup de monde l'a pensé ; car on ne peut lui disputer une partie de l'art , & même la plus idéale , dans laquelle réside la grace.

---

I I.

*Du Clair-Obscur du Corrège.*

**L**E Corrège a porté au plus haut degré la partie du clair-obscur , & je m'étonne de ce qu'on ne loue jamais que son coloris , qui n'est pas exactement la partie dans laquelle il excelloit. Si les peintres avoient une parfaite



connoissance de leur art , ils s'apperceroient facilement que son plus grand mérite consiste dans la rondeur & dans la vérité de son clair-obscur ; & que si on lui ôtoit cette partie , il seroit inférieur au Giorgione , au Titien & à Van-Dyk. Mais cette grace qui est l'effet de la rondeur & de l'élégance de son style toujours remuant , varié & interrompu , est la partie qui enchante & qui fascine les yeux ; ce qui nous oblige en quelque façon d'avouer que si le Corrège n'a pas peint des hommes parfaits , il en a fait du moins des êtres plus gracieux qu'ils ne le sont , pour ainsi dire , dans la nature.

Je conclus donc que le Corrège a surpassé tous les peintres dans la partie du clair-obscur. Raphaël l'a bien connu , comme je l'ai remarqué à son article ; mais il n'a cependant pas pu parvenir à rendre l'effet de la nature ; & par conséquent a manqué à la vérité dans cette partie. La vérité , dans la peinture , est ce qui existe réellement , qui n'est sujet à aucune contradiction , & qui ne diffère pas de la chose représentée.

La nature ne nous présente jamais plusieurs objets dans un même degré de force ; c'est aussi ce que le Corrège a parfaitement bien observé. Il est certain que la forme d'un corps exposé en face de la lumière paroît différente de celle d'un corps autrement éclairé ; & que la forme même cause différens accidens de lumière : un corps rond , par exemple , produit un point de lumière , & une plate forme occasionne un trait étendu de lumière. C'est ce qui fit concevoir au Corrège qu'il ne devoit point donner à des objets différens une même quantité de force , ou une même forme de lumière. Il a considéré aussi que le fond d'un tableau

doit être différemment éclairé , suivant que l'air intermédiaire en reçoit la lumière ; car ce qui est sur le devant du tableau , est supposé ne pas être voilé par les corpuscules éclairés qui circulent dans l'air ; au lieu que le fond, qui est plus reculé, doit être regardé comme couvert de plusieurs couches de ces corpuscules , & par conséquent comme moins clair & plus gris ; vu que les ténèbres & les lumières mêlées ensemble forment des teintes grisâtres. Enfin il a connu qu'il étoit nécessaire d'employer une variété continuelle & parfaite ; de manière qu'il n'a presque jamais répété la même force ni de clair, ni d'obscur.

Une autre partie qui augmente beaucoup la beauté de ses ouvrages ; c'est qu'il a donné à chaque ton de couleur locale qu'il a supposé , le même degré de ton dans les ombres que dans les clairs. Par exemple , dans un tableau du Corrège , il est facile de distinguer l'ombre d'une draperie couleur de rose d'avec celle d'une draperie rouge , & celle d'une chair blanche d'avec celle d'une chair brune. Pour donner de la force à une chair blanche , il ne l'a pas laissé sans ombres , mais il en a fait les ombres toutes reflétées ; & lorsqu'il a été obligé de pousser le blanc jusqu'à la dernière force , il a su opposer une couleur plus sombre , pour distinguer que l'autre est une substance naturellement plus claire. Aussi ne s'est-il jamais servi d'oppositions affectées ; car il n'a point rendu claire une matière obscure pour la faire servir de fond-clair à l'ombre d'une matière claire ; en un mot il a laissé à chaque couleur son degré de force & de dignité.



## I I I.

*Du Coloris du Corrège.*

**L**E coloris du Corrège est fort beau , quoiqu'un peu trop épais. Il n'a pas eu dans cette partie assez de délicatesse ; le ton en est généralement un peu brun , comme le sont les gens de son pays. Ses chairs paroissent trop fermes ; ce qui provient des couleurs jaunâtres , rougeâtres & verdâtres de ses demi-teintes ; car dans la nature la graisse produit la couleur blanchâtre , & la chair une teinte rougeâtre ; tandis que l'humide donne un œil bleuâtre ; & c'est-là ce que le Corrège n'a pas assez observé. Voilà pourquoi ses figures paroissent d'une carnation trop grossière & un peu enfumée ; & ses ombres sont un peu trop uniformes , trop monotones & un peu brunes. Au reste , les tons de ses draperies sont bien imaginés , & il a admirablement bien conservé la dégradation de ses chairs. S'il n'est pas parvenu à avoir la touche vive du Titien , ni le pinceau gras du Giorgione , ni la délicatesse de Van-Dyk , on peut dire du moins qu'il étoit admirable pour peindre les enfans & les femmes ; mais il étoit trop léché pour les hommes. Il avoit , en général , une belle harmonie.



## I V.

*De la Composition du Corrège.*

**D**ANS la composition le Corrège n'a eu que des modèles très-foibles , aussi n'a-t-il jamais excellé dans cette partie. Il a commencé par des inventions plutôt théâtrales ou pittoresques qu'expressives. Cependant on trouve un peu plus d'expression dans ses sujets gracieux que dans ses sujets graves. Il entroit assez dans les passions érotiques , mais ne donnoit pas de caractères assez variés à ses figures ; de manière qu'il n'y a pas une grande différence entre ses têtes de Vierge & celles de Vénus ou d'une nymphe. Il groupoit assez bien ses figures , mais tous ses tableaux paroissent plutôt composés pour trouver de belles masses de clair-obscur que pour rendre l'expression propre au sujet. Il a mis beaucoup de génie dans ses raccourcis. Jem' imagine qu'il faisoit en petits modèles de cire tout le sujet qu'il vouloit composer , & que c'est par ce moyen qu'il a trouvé ses différens raccourcis. Au reste il ignoroit les véritables règles de la composition ; & s'il en a possédé une partie , elle ressemble plutôt à une production de l'imagination ou à un rêve qu'au beau idéal. Il aimoit si peu la ligne droite , qu'il n'a , pour ainsi dire , point fait de tête qui ne se présente en raccourci , soit du bas en haut , ou du haut en bas.



## V.

*De l'Idéal du Corrège.*

**L**E Corrège a mis de l'idéal dans la partie du dessin qui tient à l'élégance des contours. Comme dans le clair-obscur il n'a fait que suivre exactement les règles de la nature, on pourra prétendre peut-être qu'il n'y a pas été du tout idéal ; cependant j'ose soutenir qu'il l'a été beaucoup ; car il faut une grande imagination pour se faire une manière sûre dans cette partie ; & pour la bien exécuter, on doit posséder parfaitement l'idéal ; c'est ce que Raphaël donne à entendre quand, au sujet de sa Galathée, il dit : « Que pour faire une belle chose, » il faut avoir un plus beau modèle encore ». Le talent de produire, dans un art si difficile, des objets plus agréables qu'ils ne le sont dans la nature même, est donc vraiment idéal ; car par la quantité infinie de teintes que la nature met, tant dans le clair-obscur que dans les couleurs, elle nous offre tous les objets distincts & décidés ; ce qui ne feroit pas le même effet dans la peinture, si l'on vouloit se contenter d'imiter simplement la nature. En effet, si elle nous fait voir clairement une petite tache ou un pli, &c. qui se trouve dans l'ombre, elle nous le fera appercevoir bien plus distinctement dans la lumière ; car ce qui y est ombre est une ombre réelle, au lieu que dans la peinture ce n'est qu'une couleur obscure ; puisque pour distinguer les objets d'un tableau, il doit être

éclairé ; tandis que la lumière naturelle n'est dans la peinture qu'une couleur claire ; de sorte que le tableau , pour pouvoir être vu , doit être placé de façon qu'il ne reluisse pas ; c'est-à-dire , qu'il ne fasse pas le même effet que la lumière ; car sans cela on ne pourroit rien y discerner. Il faut donc se servir de certaines règles idéales , même dans l'exécution ; car , comme je l'ai déjà dit , la chose éclairée est plus visible que celle qui est dans l'ombre. Il ne faut par conséquent pas rendre les choses qui sont dans l'ombre aussi distinctes que celles qui sont éclairées , mais aussi foibles & aussi vagues qu'elles le paroissent en comparaison des objets éclairés. L'art ne doit donc pas imiter ce qui est vrai ( cela est impossible ) ; mais ce qui paroît l'être. Car comme l'art n'a pas autant de tons ou de degrés différens qu'il y en a dans la nature , il ne faut opérer que par comparaison ; c'est-à-dire , que quelque soit le degré de lumière , on doit rendre la seconde teinte de quelques degrés plus obscure qu'elle ne l'est dans la nature : alors le tableau paroitra vrai ; mais si on vouloit mettre la demi-teinte telle qu'elle est en effet , on n'auroit jamais une couleur assez claire pour imiter la lumière.

Je crois avoir démontré que le Corrège a observé toutes ces parties en perfection , & qu'il doit par conséquent être regardé comme idéal & même comme sublime dans la partie du clair-obscur. Pour le coloris , il n'a fait qu'imiter la nature , excepté dans la partie qui regarde la draperie , qu'il a su choisir selon les masses qui lui étoient nécessaires. Il a aussi connu parfaitement la force & le degré des couleurs locales pour faire avancer



ou fuir les parties , selon qu'il le jugeoit nécessaire à sa composition. Il a mis de l'idéal dans un certain agencement de ses figures , mais qui n'est que théâtral ou pittoresque , sans être expressif , ni d'un grand effet. Enfin , le Corrège a soumis toutes les autres parties de la peinture au choix de l'effet & du clair-obscur , & tout ce qu'il a fait de beau dérive de-là.



## C H A P I T R E   I V .

*Réflexions générales sur le Titien.*

C'EST sous Jean & Gentil Bellin que le Titien commença à peindre ; mais on ne connoît , pour ainsi dire , aucun ouvrage de lui qui soit dans la manière de ces maîtres : il est donc à croire qu'il ne s'est occupé qu'à copier quelques-unes de leurs productions , & qu'il fit ensuite d'autres études. Le Giorgione étudia sous les mêmes maîtres que le Titien ; mais il les égala & les surpassa. plutôt même que ne le fit le Titien , qui me paroît avoir été d'un talent à-peu-près égal à celui du Corrège , & qui semble être parvenu , par la même route que celui-ci , à un beau clair-obscur & à un goût plus grand & plus vigoureux que les Bellin.

Le Titien quitta alors ses maîtres & se mit à étudier sous le Giorgione , dont il prit la force , la douceur & la rondeur ; mais le pinceau du Giorgione étoit plus large & avoit plus de grandiosité. On voit cependant dans la *facrifice della Salute* , à Venise , un très-beau tableau du Titien , qui est d'un coloris plus brillant que celui du Giorgione & que ne l'a été , en général , le sien même. Il agrandit ensuite sa manière , & se fit un très-beau style , tant pour les formes que pour le coloris , quoiqu'il ait cependant presque toujours été fort inégal ; car on a de lui des ouvrages



admirables , & d'autres qui paroissent faits à la hâte. C'étoit le défaut ou , pour ainsi dire , le mérite de tous les peintres de l'école Vénitienne , qui se font fait un honneur de travailler avec facilité ; & l'on a plus estimé le Tintoret pour sa prestesse que pour l'excellence de ses ouvrages. Il ne faut donc pas être surpris que leur dessin soit peu correct ; car cette partie demande une grande patience & beaucoup de réflexion , pour mettre bien ensemble les différentes parties & le tout. Voilà pourquoi le Titien , quoique d'ailleurs bon dessinateur , a négligé cette partie , afin d'aller plus rapidement : il est néanmoins préférable à tous les autres peintres Vénitiens ; car il a eu le jugement bon & la patience de peindre presque toujours d'après nature , sans cependant se donner beaucoup de peine pour connoître les causes de la nature , en se contentant d'imiter ses effets ; ce qui lui a donné un coloris admirable , qui est la partie dans laquelle il a excellé le plus dans son bon tems. Dans la suite , il a changé de manière , ce qu'on attribue à sa vieillesse. Il est tombé dans un goût mesquin , quoiqu'il ait toujours conservé un bon ton général de couleur.

Il a quelquefois été dur ; & à force d'aller vite , il a donné des coups de pinceau fort rudes. Ses meilleurs ouvrages sont à Venise , où l'on voit entr'autres , dans la maison Grassi , une Vénus qui est d'un bon dessin & de son meilleur tems. Un autre chef-d'œuvre du Titien , c'est le tableau de S. Pierre , martyr , dans lequel il s'est surpassé lui-même , & qui doit le faire regarder comme grand coloriste & bon dessinateur. Il en a étudié toutes

les parties d'après nature , & l'a néanmoins exécuté d'un pinceau aussi hardi & aussi facile que s'il l'eût fait d'imagination.

En général , le Titien n'est pas d'un grand fini ; mais par le moyen de ses touches fières & vigoureuses , il a fait avec peu de chose , ce que le Corrège n'a rendu qu'avec un grand travail. Je crois pourtant qu'il n'a pas été dirigé par le raisonnement , ainsi que le Corrège , mais qu'il y est parvenu par une excellente imitation de la nature. Ses draperies sont légères & ont de l'idéal , mais elles sont trop hachées & trop mesquines. Son paysage est de la plus belle manière que je connoisse , & l'on peut dire qu'en général il a excellé dans ce genre ; mais la partie dans laquelle il a le mieux réussi , c'est le coloris & une certaine touche hardie , dont le Corrège même auroit eu besoin , pour augmenter la beauté de ses ouvrages. Personne n'a traité aussi bien que lui les demi-teintes sanguines , qui produisent le bon effet de la nature.

---

## I.

*Du Dessin du Titien.*

**L**E Titien , dans son premier tems , fut sec dans ses contours , & parut imiter le style de ses maîtres. Ensuite, il agrandit son goût en tâchant de suivre la nature. A la fin , donnant plus de liberté à son pinceau , il négligea la partie du dessin , & devint lourd & massif ; cependant,



il a mieux fait les enfans qu'aucun autre peintre. Le Poussin l'a beaucoup étudié dans cette partie ; & François Flamand, dit le Fiamingo, le premier sculpteur qui l'ait possédé à un haut degré , a puisé son goût dans les ouvrages du Titien. En un mot , le Titien étoit né avec tout le génie nécessaire pour être un grand dessinateur ; car il possédoit toute la justesse de l'œil requise pour bien imiter la nature , & même les ouvrages antiques , s'il les eût étudiés ; mais la grande ardeur qu'il eut pour le travail , ne lui permit pas d'en faire une étude solide : on ne peut donc pas dire qu'il fut bon dessinateur.

---

## I I.

*Du Coloris du Titien.*

**N**ous possédons malheureusement si peu d'ouvrages du Giorgione , qu'à peine peut-on savoir ce qu'il a fu & ce qu'il a ignoré ; cependant le Titien nous en a laissé quelques-uns dans le goût de ce maître , qui suffisent pour ne pas nous laisser douter auquel de ces deux peintres on doit attribuer le mérite d'avoir montré le premier la manière dont il faut employer les draperies de différentes couleurs , & à quoi ces couleurs sont propres. Mais pour parler plus clairement , je dirai que j'attribue ce mérite au Titien ; ce que je puis faire d'autant plus hardiment , qu'on peut se convaincre , par ses ouvrages , que s'il n'a pas été le plus grand maître dans cette partie , il a du moins

le mérite de l'avoir créée. J'ajouterai que le Titien a été le premier entre les peintres qui , depuis le renouvellement de l'art , ait su employer l'idéal dans les différentes couleurs des draperies , suivant leur dignité ou force. Avant lui , on se servoit assez arbitrairement des couleurs pour les draperies , qu'on peignoit presque toutes d'un même degré de clair & d'obscur. Mais le Titien & le Giorgione connurent que le rouge fait ressortir les objets ; que le jaune attire & retient les rayons de lumière ; que le bleu est sombre & propre à faire de grandes masses d'ombre. Ils joignirent à cela la connoissance des effets des couleurs moëlleuses , & la manière de s'en servir avantageusement. Par ce moyen , le Titien acquit une véritable idée du beau coloris , & sentit la manière de donner la même grace , la même clarté de ton & la même dignité de couleur à l'ombre & aux demi-teintes qu'aux clairs. Aussi fut-il admirablement bien distinguer la transparence d'une peau fine & diaphane par une quantité de demi-teintes , & son humidité sanguine par un œil bleuâtre ; ainsi qu'il fit connoître une peau grossière par un mélange de jaune & de noir , & une peau grasse par le jaune & le rouge mêlés ensemble. Enfin , il quitta le goût des fresques , & connut qu'il y a des variétés de ton ; que ce qui est diaphane ou transparent , est d'une couleur plus indécise que ce qui est opaque , & que la lumière s'arrête & réfléchit sur ce qui n'est pas transparent. Par ces réflexions & par ces raisonnemens , il acquit une si grande beauté de coloris , que personne ne l'a encore surpassé dans cette partie.

L'école Romaine n'a jamais eu de bon coloriste ; les



Lombards ont un peu mieux possédé cette partie , que les Vénitiens ont portée au plus haut degré de perfection. La raison en est ; que ces derniers se sont toujours appliqués à peindre le portrait ; de sorte qu'en travaillant d'après la nature , ils acquièrent une plus grande idée de la variété ; car il est assez ordinaire que les personnes qui font faire leur portrait , veulent être peintes avec les habits qu'elles portent. Le peintre est donc obligé de représenter une plus grande variété d'objets , tels que des pierreries , du velours , du fatin , du drap , du linge , &c. ; variété qui sert beaucoup à ouvrir l'esprit de l'artiste , qui doit chercher les moyens de bien imiter ces différens objets ; ce qui lui est très-nécessaire , parce que les amateurs , accoutumés à trouver ce luxe dans tous les tableaux , exigent du peintre un certain goût pittoresque & brillant. A Rome , où l'on a conservé davantage le goût de l'antique , on méprise cette variété d'objets , & l'on cherche , au contraire , à les rendre aussi simples qu'il est possible. Les connoisseurs n'y veulent que des sujets héroïques où cette ostentation seroit nuisible. Les artistes Romains prennent donc , dès l'enfance , ces maximes & s'accoutument à un goût qui tient plus de l'idéal & du choix , que du vrai & de l'individuel.

Nous voyons que de tous tems les Hollandois , les Flamands & les Allemands ont eu un bien meilleur coloris que les peintres Romains. Rubens & Van-Dyk ont beaucoup formé leur goût en peignant des velours & des fatins. Le premier a été si frappé des beaux reflets & des beaux accidens de lumière que ces différens objets lui donnoient , qu'il a fait la peau aussi reluisante que le fatin

même. Il avoit étudié le Titien , mais sa manière lui parut trop difficile : le coloris du Titien étant assez varié & d'un ton admirable , sans jamais pécher contre l'harmonie ; tandis que Rubens n'a pas connu ces parties ; & lorsqu'il paroît posséder cet accord , ce n'est qu'à force d'employer une grande diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre , sans observer que ces couleurs choquent l'œil quand elles ne sont pas bien mariées ensemble : donnons-en un exemple. Nous voyons l'arc-en-ciel , dont toutes les couleurs sont d'une belle harmonie ; mais si l'on essayoit d'en ôter ou le rouge , ou le bleu , ou le jaune , toute l'harmonie seroit détruite. La même chose aura lieu dans un tableau , dans lequel il manquera quelqu'une de ces couleurs ; & la raison en est , que la vraie harmonie ne consiste qu'en un parfait équilibre des trois couleurs franches ou primitives , le rouge , le jaune & le bleu. Rubens a pris pour modèle l'arc-en-ciel , & a employé toutes les couleurs dans ses tableaux ; mais il n'a pas su leur donner une parfaite harmonie , comme le Titien , qui a porté cette partie au plus haut degré , & qui par conséquent doit être regardé comme le plus grand coloriste.





## I I I.

*Du Clair - Obscur du Titien.*

**P**LUSIEURS écrivains prétendent que le Titien est l'inventeur d'un certain clair-obscur particulier qui donne un effet si admirable à ses ouvrages. Mais j'ose assurer qu'ils se sont trompés, ainsi que ceux qui font passer le Corrège pour le plus grand coloriste. Pour louer ce dernier, on dit communément que ses figures paroissent être de chair vivante; ce qui est une chose bien différente du coloris. On dit aussi du Corrège, qu'on voit jusques dans ses ombres, & qu'il semble qu'on puisse passer la main entre un objet & un autre. Cette louange n'a rien de commun avec le coloris, puisque cela peut se faire par le dessin seul. Si le Titien a quelque chose de particulier dans son clair-obscur, on peut dire que cela vient de son coloris; car ayant remarqué que les ombres dégradent la qualité des couleurs & les rendent plus sombres, il fut leur donner le ton qu'elles doivent avoir; & comme il s'aperçut que la grande lumière ne peut pas être imitée par la peinture, parce que les couleurs sont reluisantes, il chercha seulement à la rendre aussi claire qu'il étoit possible. C'est donc par l'effet des connoissances du coloris qu'il a si bien opéré dans le clair-obscur. D'ailleurs il a tâché d'imiter la nature dont il s'est toujours servi, & qui étant sans cesse variée, lui a permis de mettre cette même variété

variété dans ses ouvrages ; mais comme il s'est contenté de l'imiter exactement , il n'a pas pu atteindre à l'idéal.

Il ne faut cependant pas prendre à la lettre ce que je dis , comme si je prétendois que le Titien ait été absolument ignorant dans le clair-obscur , & que le Corrège n'ait pas connu le coloris ; je me borne seulement à comparer le mérite des grands artistes , en faisant voir en quoi ils ont le plus excellé , puisque pour posséder parfaitement la moindre partie d'un art si difficile , il faut avoir un esprit pénétrant & élevé. Il n'est d'ailleurs pas vraisemblable que ces grands maîtres ignorassent tout-à-fait des choses aussi nécessaires à leur art ; mais l'imperfection attachée à l'humanité ne leur a pas permis d'exceller dans toutes les parties. Cependant on auroit peut-être donné la palme du dessin à Raphaël , si nous n'avions pas connu les ouvrages des anciens qui lui sont supérieurs. De même ceux qui n'ont pas une connoissance assez approfondie de la peinture , pour apprécier la beauté du clair-obscur du Corrège , pourront croire qu'il n'est pas à comparer dans cette partie au Titien. Pour moi , qui en connois tout le prix , j'ose le mettre en parallèle avec lui.

---

I V.

*De la Composition du Titien.*

**L**A composition du Titien fut d'abord fort symétrique , suivant la méthode de son tems. Sa seconde manière a été plus facile & plus libre ; mais il a néanmoins presque



toujours composé sans règle. Dans son dernier tems il ne paroît pas avoir donné la moindre attention à la composition de ses ouvrages ; cependant il a été quelquefois expressif. Il a souvent mis des portraits dans ses tableaux , ce qui les rend encore plus froids. On pourra me dire que sa composition a été quelquefois heureuse ; cela est vrai ; mais ce mérite est si rare chez lui , qu'on ne peut le porter en ligne de compte. En un mot , il n'a fait dans cette partie que suivre la nature , sans tirer aucun avantage de son art , pour y mettre de l'expression.

---

## V.

*De l'Idéal du Titien.*

**L**E Titien n'a pas montré beaucoup d'idéal dans son dessin. Dans le clair-obscur , il en possédoit assez pour bien concevoir la nature ; mais il n'en a pas eu autant que le Corrège ; car son clair-obscur n'est , pour ainsi dire , qu'ébauché. Il a eu plus d'idéal dans le coloris , & même assez pour trouver le vrai caractère & le juste degré des couleurs , qu'il a su bien disposer ; car il n'est pas si facile qu'on le croit de savoir quand il faut se servir d'une draperie rouge ou d'une draperie bleue , & c'est une partie que le Titien a merveilleusement bien entendue. Il a mis aussi une grande harmonie dans les couleurs , partie qui tient à l'idéal , & qui ne peut s'apprendre dans la nature , si on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagi-

nation. C'est ce que je dis aussi du clair-obscur , parce que les demi-teintes n'ont pas autant de degrés dans l'art qu'elles en ont dans la nature ; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie & aux couleurs , où une simple imitation de la nature ne servira de rien. J'en conclus donc que le Titien , pour avoir si bien rempli cette partie , a eu besoin de beaucoup d'idéal. Sa composition est fort simple , & il n'y a jamais mis que ce qui étoit absolument nécessaire ; par conséquent , il n'a été que fort peu idéal dans cette partie.





---

## CHAPITRE V.

### *Du Goût des Anciens.*

L'HISTOIRE nous fournit plusieurs faits touchant l'invention de l'art du dessin ; mais ce qui en est dit , quoique bien fondé peut-être , est si confus , que nous n'en sommes pas mieux instruits. Je crois même qu'il est , pour ainsi dire , impossible de découvrir la véritable origine des arts , d'autant plus qu'ils ont , sans doute , été inventés en différentes contrées à la fois ; de même que l'imprimerie , qu'on a découverte en Europe , & qui étoit déjà connue à la Chine depuis plusieurs siècles. Il se peut que l'Égypte , la Grèce & l'Italie aient donné en même-tems naissance à l'art , ou peut-être bien a-t-il passé successivement de l'un de ces pays dans l'autre. Quoi qu'il en soit , comme c'est une question peu importante en elle-même , nous ne nous y arrêterons pas , pour tracer la route que , selon l'opinion la plus vraisemblable & la plus reçue , les anciens ont suivie pour porter la peinture & la sculpture au plus haut degré de perfection.

Je crois que c'est l'art du dessin qui a été inventé le premier , & que la peinture & la sculpture sont venues ensuite ; ou , pour mieux dire , que la sculpture est venue après le dessin , & la peinture encore plus tard. Je pense aussi que les premiers essais de dessin n'ont été que des ébauches grossières , & des formes à-peu-près humaines ;

qu'en suite on a inventé le plastique ou l'art de modeler en terre , & que c'est par cette invention qu'on a commencé à se rapprocher davantage de la nature ; car il est plus facile de donner une forme à une chose qu'on voit sous tous ses aspects , qu'à un simple dessin qui demande plus de jugement & d'exercice que la sculpture. Cependant j'avoue ne pas être en état de décider cette question. Je suis seulement persuadé que les anciens ont commencé l'art du dessin par des formes longues , simples & droites , telles que sont les figures qu'on voit sur les vases Etrusques \*. Il y a à Rome plusieurs bas-reliefs antiques de marbre dans ce goût , & entr'autres quelques-uns qui paroissent être des ouvrages Egyptiens. Si l'on m'allègue que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût , parce que leur nature a été plus forte , leur climat plus tempéré , leurs exercices & leurs coutumes plus propres à former des corps robustes , je répondrai qu'il me paroît évident que l'art n'a pas pu imiter d'abord la belle nature , & que les Etrusques ne composoient pas non plus un peuple svelte & maigre , mais fort & vigoureux. Cependant leurs ouvrages en marbre & les dessins qu'on voit sur leurs vases sont maigres & roides.

Je suis persuadé aussi que la philosophie & toutes les

---

\* Le reste de ce paragraphe n'est pas dans l'édition de M. d'Azara , quoiqu'il se trouve dans trois différentes copies manuscrites de ce Traité que nous avons eues entre les mains. Il en est de même de quelques autres passages. *Note du Traducteur.*



sciences qui peuvent servir à orner l'esprit, étoient déjà fort avancées avant qu'on inventât la sculpture & la peinture : c'est ce qui me fait soupçonner que les anciens ont tracé une route tout-à-fait différente de celle que suivent les modernes. Il est à croire qu'ils ont pris pour guide le raisonnement plutôt qu'une simple routine ou qu'un vague caprice, & qu'ils ont eu pour maxime de commencer par les parties les plus nécessaires, telles que muscles, &c., & qu'ensuite ils ont pensé aux proportions. Ils ont, sans doute, compris que toute l'utilité de la forme humaine consiste dans ces deux parties, qu'ils cherchèrent d'abord à observer : c'est ce qui a produit leur premier goût & le plus ancien style.

Je crois pouvoir démontrer ce que je viens de dire : 1<sup>o</sup>. par les sujets historiques qu'ils ont représentés ; 2<sup>o</sup>. par les figures des dieux & des héros qu'ils ont faites. Ils avoient donc déjà la connoissance de beaucoup d'autres choses, & je pense que la philosophie leur étoit sur-tout familière ; car il n'est pas probable que des artistes qui se font appliqués au dessin n'aient pas dirigé leurs opérations par le raisonnement. Aussi voit-on que les vases dont je parle étoient d'une forme admirable & d'un travail très-fini. Une autre raison, qui me paroît très-concluante, c'est qu'on voit dans ces mêmes figures une proportion qui ne peut être que le résultat de principes certains & fixes ; & je m'imagine que ces principes n'étoient fondés que sur les proportions qui avoient été inventées & établies par les Grecs, qui certainement les ont calquées sur la plus belle nature de leur tems & de leur pays, ainsi que cela semble prouvé par leurs têtes,

qui se ressembloit toutes. S'ils avoient travaillé sans principes , comme nous , ils auroient varié davantage ces têtes , quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans leur second tems , ils s'apperçurent que ce style étoit sec & mesquin. Ils agrandirent donc leur manière , & donnèrent plus de noblesse à leurs ouvrages. Ils ne rétrécirent plus tant les proportions du 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 quelques anciennes statues Etrusques de ce genre , qui sont lourdes & dures , quoique d'un bon caractère : telle est , par exemple , l'Amazone Etrusque. Nous ne connoissons presque point d'ouvrages Grecs de ce style ; mais il est néanmoins probable qu'ils ont suivi la même route ; car on voit encore un reste de ce style dans le petit nombre de belles productions que nous possédons d'eux. Leur front plat , leur nez carré , leurs sourcils bien marqués , leurs lèvres presque droites , sont assurément des témoignages certains de ce que j'avance. Il y a entr'autres dans ce goût une statue de la *Minerva Medica* au palais Justiniani , dont les contours sont d'une grande simplicité. Je pourrois même dire qu'elle n'est que du second style des Grecs.

Toutes les figures du groupe de Niobé paroissent être imitées d'après d'autres statues faites dans un tems 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. Leurs lignes sont un peu



trop droites ; les angles en sont trop sentis , & on n'y remarque point cette sublime 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 Ganimède , &c. Je pense que les statues du groupe de Niobé ont été faites avant le siècle d'Alexandre le Grand ; car on fait qu'à cette époque les Grecs ne s'occupoient pas beaucoup de la draperie , mais tâchoient seulement d'éviter le style dur & roide de leur premier tems , & le lourd du second. Vers le règne d'Alexandre on atteignit à la plus haute perfection de l'art , en donnant plus de mouvement aux contours , & en ôtant à la pierre sa dureté , qui est causée par les angles & les lignes droites ; les sculpteurs commencèrent aussi alors à étudier la chair , & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. J'oserois presque avancer que c'est à la peinture que la sculpture doit ce dernier coup d'effort ; cependant je crois que cet art n'avoit pas encore été porté à ce degré où il monta dans l'école de Pamphile , qui peut-être même étoit aussi encore éloignée de la perfection. Mais lorsqu'Apelle parut , il agrandit le goût de son tems , & en ôta toute la sécheresse. On prétend qu'il disoit que les autres peintres savoient beaucoup chacun en particulier , mais que lui seul avoit la grace en partage , & savoit quand il falloit quitter un ouvrage : ce qui assurément ne prouve pas que le pinceau d'Apelle étoit trop négligé. Mais je pense qu'il a voulu dire par-là qu'il évitoit dans ses ouvrages toute sécheresse ; & que les autres peintres n'avoient qu'une partie de la perfection , mais qu'il possédoit

une

une véritable union de toutes ces parties. Ce fut alors , dis-je , que les sculpteurs ouvrirent les yeux , en voyant la morbidesse & l'élégance que ce grand peintre mettoit dans ses ouvrages : ce qui produisit le style admirable & sublime que l'on admire dans le Laocoon , dans l'Apollon , &c. Il est à croire que ce fut à cette époque que les talens des grands peintres éclipsèrent la gloire des statuaires , & que ce n'est que depuis ce tems-là que la peinture commença à être en estime ; car les écrivains nous apprennent que Philippe , roi de Macédoine , fit en faveur de Pamphile une loi par laquelle il étoit ordonné qu'on n'enseigneroit la peinture qu'à des hommes libres ; terme auquel étoit alors attaché celui de noblesse. C'est aussi sans doute à l'estime que ce prince témoigna pour les peintres , qu'il faut attribuer la considération publique dont ils jouirent ; ce qui leur procura les moyens de perfectionner leur art. Dans ce tems la peinture étoit encore peu connue , quoique la sculpture fût déjà assez commune.

C'est jusqu'au règne d'Alexandre que les arts se perfectionnèrent de plus en plus ; mais après la mort de ce prince ils ne firent plus de progrès ; quoique la peinture & la sculpture se soient étendues davantage. Il y a lieu de penser que ce beau siècle a été semblable à celui de Raphaël & de Michel-Ange , qui tout-d'un-coup a produit les plus belles choses qui aient été faites depuis le renouvellement de l'art ; car quoique dans la suite on soit parvenu à mieux exécuter certaines parties , on n'a cependant pas encore pu surpasser ces grands hommes ; & il est à croire qu'il en a été de même dans l'antiquité.



Depuis le regne de Philippe jusqu'à la chute des républiques Grecques , les arts firent constamment de nouveaux progrès ; mais ce ne fut que dans les moindres parties ; tandis que dans le meilleur tems on ne s'étoit appliqué qu'aux parties les plus essentielles ; & l'on n'avoit guères cherché à étudier la finesse des cheveux & d'autres objets qu'il est, pour ainsi dire, impossible à la sculpture de rendre, pour ne s'arrêter qu'à une parfaite imitation de la nature. Les draperies n'étoient , en général , pas si bien exécutées qu'elles l'ont été par les modernes.

Il est néanmoins certain qu'après la chute des républiques Grecques , il y eut encore de très-grands statuaires , qui , dans quelques parties , égalèrent les plus fameux artistes de la Grèce. Le goût moëlleux & délicat a même été porté , pour ainsi dire , plus loin par ces maîtres. Ils n'ont cependant pas surpassé les premiers , parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste , ni l'esprit aussi élevé que ceux du beau siècle d'Alexandre. On ne peut douter que la liberté & l'opulence n'étendent la sphère de l'esprit humain , & ne l'exaltent davantage par des idées grandes & sublimes.

Les beaux-arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome ; mais on ne peut pas dire dans quel tems ils y ont fleuri , puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins ; néanmoins il se pourroit que les anciens Romains aient eu la manie , comme ceux de notre tems , d'écrire leurs noms dans la langue des savans. D'un autre côté , il est possible que les artistes de cette nation n'aient jamais porté l'art à une assez grande perfection pour leur avoir mérité quelque estime.

Nous avons beaucoup de statues qu'on regarde comme des ouvrages des Latins , ou qui du moins ne sont certainement pas dans le goût Grec ; & en supposant même qu'elles eussent été trouvées en Grèce , elles n'auroient pas valu la peine d'être transportées à Rome. Dans la plupart de ces ouvrages on distingue le caractère national , particulièrement dans les têtes & dans les bustes des Gladiateurs & des soldats. En outre , le style en est dur , comme on le voit par leurs bustes d'après nature , principalement par ceux qui ont été faits dans le tems le plus voisin du grand style des Grecs , tels que ceux de César , d'Auguste , & des Consuls qui les ont précédés. Les arts ne paroissent pas avoir eu beaucoup de brillant à Rome avant le tems de Néron ; mais on voit de beaux ouvrages faits sous le règne de ce prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre du tems de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs ; car on y reconnoît leur goût ; & dans leurs défauts mêmes ils semblent nous retracer le style des anciens , tant par la simplicité des contours , que par l'union des proportions & les beaux caractères de tête.

Les Siciliens ont eu quelque chose du bon goût Grec , & l'ont même conservé assez long-tems , sans néanmoins parvenir à un certain degré de perfection ; car ils furent moins corrects que les Grecs , plus ronds , plus chargés , sans pouvoir donner au marbre le même poli , ni la même morbidesse.

Les antiquaires sont tombés dans une grande erreur , quand ils ont voulu chercher la perfection dans les choses qui n'en sont , pour ainsi dire , pas susceptibles , telles



que les pierres gravées où il ne faut pas chercher la perfection, mais seulement le style. En effet, ce ne sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, que des choses faites par routine ou méthode, où l'on n'a cherché qu'à rendre les choses les plus aisées, en évitant ce qui offroit trop de difficulté, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque ce que nous venons de dire dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique. & qui par conséquent paroissent avoir mérité l'approbation des anciens mêmes. On voit qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. Je crois que l'art n'est tombé que par le trop grand nombre d'artistes, & que c'est cette même cause qui le rendit si commun qu'il cessa d'être en estime. Enfin, dans le tems de la plus grande splendeur de l'empire Romain, lorsqu'on ne confidéroit plus que les gens de guerre, les artistes se voyant privés de l'espérance d'être en estime, tombèrent dans le découragement; ce qui les fit renoncer à l'étude de l'art, qui devint alors une espèce de métier, & qui fut à la fin plongé dans un oubli presque total. Et comme rien ne peut rester à un même degré fixe, l'art, ne faisant plus de nouveaux progrès, déchet rapidement. Enfin, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion & l'abolition des images portèrent le dernier coup au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Cependant nous devons encore aux Grecs de ce tems-là le renouvellement de la peinture; puisque de leur pays ils portèrent de nouveau cet art en Italie, où il fut ensuite

perfectionné par les Florentins , par les Vénitiens & par les Lombards , jusqu'au tems de Raphaël , du Corrège & du Titien. Depuis ces grands maîtres l'art a insensiblement déchu jusqu'à nos jours ; & il est à craindre, qu'en suivant la route que nous tenons , il ne tombe de nouveau dans un parfait oubli. Voilà ce que j'avois à dire de l'invention , de l'art , de ses progrès & de sa décadence. Parlons maintenant plus particulièrement du goût & des beautés de l'art à sa première , à sa seconde & à sa troisième époque dans l'antiquité.

Dans le principe tous les goûts se sont réduits à un seul , qui étoit grossier & informe. Les Egyptiens ne sont point sortis de ce style ; parce que la nature chez eux n'étoit pas assez belle pour leur faire découvrir les beautés & les règles de la proportion , qui furent trouvées par les Grecs & par les Etrusques. Ceux-ci connurent les premiers que la partie qui est portée sur une autre doit être plus légère que cette dernière ; que par conséquent une grande main , un grand pied , une grosse tête sont des impropriétés ; & qu'il faut , en général , que le corps puisse faire tous ses mouvemens avec grace & avec facilité. Par cette considération , ils s'apperçurent que les cuisses sont attirées au corps , les jambes aux cuisses , & les pieds aux jambes ; l'humerus au corps , l'avant-bras à l'humerus , la main à l'avant-bras , & ainsi du reste , jusqu'à la dernière phalange des doigts ; le cou au corps , la tête au cou , &c. Ils s'apperçurent par-là , dis-je , qu'il faut nécessairement qu'il y ait des forces déclivantes & des diminutions de poids. Cela leur donna la première idée de cette légèreté qu'on voit dans les



figures Etrufques. Ils connurent auffi que la force de la pofition commence par le bas ; que le pied porte la jambe , la jambe la cuiffe , la cuiffe le corps. Par ce moyen ils apprirent qu'il doit y avoir une certaine proportion entre la longueur & la groffeur de ces membres. Ils virent que dans ces quatre parties , corps , cuiffe , jambe & pied , il y a deux différentes caufes de mécanifme : l'une d'action , & l'autre de repos , c'est-à-dire , la force qui opère & la force qui foutient ; que la première demande que les extrémités foient sveltes & légères ; que la feconde exige au contraire de la force & de la folidité ; ce qui fait qu'elles doivent être plus grandes. Mais comme ils remarquèrent que la groffeur peut dégénérer en lourdeur , ils en conclurent que la véritable légèreté provient de l'exacte proportion des membres avec leurs jointures ; que par conféquent il faut faire le pied mince & long , comme on le voit en effet par les meilleures statues de ce tems-là ; & c'est ainfi qu'en appliquant ces obfervations à la belle nature de leur pays , ils parvinrent à établir des règles fixes & bien raifonnées.

Je foutiens donc que nous devons la belle proportion aux premiers inventeurs de l'art , ou du moins au premier ftyle de l'antiquité.

Dans le fecond ftyle , les anciens confervèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le premier tems ; mais s'étant apperçus combien ce ftyle étoit roide & fec , ils en changèrent le contour , en ne pinçant plus fi fort la partie étroite des articulations ; ce qui donna à leurs ouvrages plus de goût & de grandiofité ; mais ils devinrent à la vérité plus lourds , parce

qu'ils n'avoient pas encore su trouver la ligne serpentine ou ondoyante. Ils commencèrent à se servir davantage des lignes convexes , par lesquelles ils donnèrent encore un plus grand caractère à leurs figures ; ces lignes ne leur servirent néanmoins que pour les grandes parties. Les ouvrages que nous pouvons croire être de ce tems-là , semblent étranglés dans les inflexions ; car leur profondeur n'est composée que de lignes convexes , dont la rencontre forme un angle profond ; ce qui donne un goût découpé à toutes ces parties. Ils ne se servoient cependant pas toujours des seules lignes convexes , mais ils les combinoient 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 ; & que là où ils vouloient beaucoup fortir , ils allongeoient extrêmement la ligne droite. Cela tient de leur premier style , comme on le remarque dans le caractère de leurs têtes , où il n'y qu'une seule ligne saillante depuis la naissance des cheveux jusqu'à la pointe du nez , & cette ligne étoit droite. Ils conservèrent encore de leur premier style cette grande simplicité de lignes , tant droites que convexes. Ils observèrent aussi d'abaisser les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes. En un mot , ils portèrent la plus grande attention aux formes générales. Par exemple , on voit dans leurs têtes de Jupiter , de la Minerve dont j'ai parlé plus haut , & de leurs autres statues , qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles , & qu'ils ont exécuté avec un grand soin les parties principales , en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat , & depuis



la naissance des cheveux jusqu'au bout du nez il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nez, & puis un angle droit qui va jusqu'à la racine du nez. La partie supérieure du nez est plate; les deux côtés le sont pareillement, & nous voyons qu'ils ont à peine marqué les narines, pour ne pas interrompre la forme principale du nez, qui est composée de deux triangles aux côtés & d'une plate-forme sur toute sa surface. Ils cessèrent même alors de faire sentir l'os du nez; & depuis la racine du nez jusqu'à la partie la plus avancée de la lèvre supérieure, ils firent un autre méplat, en tenant cette partie presque aussi longue que celle du nez, ce qui imprime aux têtes un certain caractère de grandeur & une noble gravité. Je crois qu'ils auroient aussi donné la même forme à la lèvre inférieure, si la nature n'avoit pas marqué une trop grande différence dans cette partie. Néanmoins ils ont accordé la nature avec leur goût, en tirant du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & en répétant le 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 bordent le visage, c'est-à-dire, ceux de la mâchoire inférieure. De cette même manière, ils continuoient, forme par forme, d'une extrémité des parties à l'autre, en se faisant une loi de ne pas entrer dans les petits détails. C'est par cette route qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & atteignirent le second degré de perfection, ou le second style.

Dans leur troisième & meilleur tems, ils changèrent  
de

de système. Ils sentirent que cette manière de faire ne donnoit pas l'effet de la chair , parce que , dans leur premier style , ils l'avoient rendue trop nerveuse , & dans le second trop grasse ou trop gonflée ; enfin , ils connurent que la belle nature offre une variété continuelle ; que par conséquent rien ne doit être répété , & que de la ligne convexe il faut passer à la ligne concave & à la droite , pour en former des contours remuans & variés ; qu'aux lignes droites & angulaires de leur seconde manière , il falloit unir les convexes & les concaves ; & que pour donner de la vie & de la variété , il étoit nécessaire d'employer toutes ces lignes. Ils reconnurent la raison pourquoi il ne doit pas y avoir d'angle sans courbe , ni de courbe sans interruption ou inflexion , c'est-à-dire , sans ligne ondoyante ou serpentine. Ils comprirent aussi 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 ; enfin , qu'il faut mettre une parfaite variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Cette méthode ne pouvoit les conduire à des erreurs , étant fondée sur les bons principes des styles précédens ; car dans le premier ils s'étoient déjà garantis de toutes les mauvaises proportions ; dans le second , ils avoient évité tous les petits détails ; ils n'avoient donc dans le troisième qu'à chercher le complément de l'art , qui consiste dans cette variété remuante qui produit l'effet de la vie dans les choses représentées ; puisque la variété fait sur notre vue le même effet que le mouvement dans la



nature ; car une chose d'une seule forme ne fait qu'un seul effet & n'offre pas l'idée du mouvement ; tandis qu'une forme bien variée ne nous laisse pas appercevoir la roideur & l'inertie de la matière. Nous voyons qu'un seul trait noir sur un papier blanc ne fait aucun effet sur la vue ; tandis que plusieurs lignes , tracées dans une certaine proportion , attachent les yeux avec plaisir. La même chose nous arrive dans un ouvrage de sculpture ou de peinture : plus on le regarde , plus l'œil est affecté de la variété des formes , & plus aussi il nous paroît vif & animé. Au contraire , une chose uniforme laisse la vue en repos , reste toujours morte & fixe ; elle devient même si familière à notre esprit , que nous nous lassons bientôt de la regarder. C'est par cette partie de la variété remuante que les ouvrages des anciens sont les plus admirables , & c'est ce qui leur donne cette beauté parfaite qu'il est si difficile d'imiter. La différence qu'on remarque entre les belles statues modernes & les belles statues antiques , vient de ce que les modernes en cherchant à mettre de la variété dans leurs ouvrages, l'ont rendue d'une manière trop sensible ; & comme ils n'ont pas eu assez de moyens , ils ont été obligés de se répéter. Les anciens , au contraire , ont divisé en cent degrés ce qui est compris depuis la ligne droite jusqu'à la plus grande inflexion , & se sont servi pour cela d'une dégradation , pour ainsi dire , imperceptible ; au lieu que les modernes commencent d'une manière plus heurtée , en prenant , par exemple , pour leur point de départ , le cinquantième degré , de sorte que cette rapide inflexion ne leur permet pas d'y donner autant de variété que les anciens , puis-

qu'ils n'ont que la moitié des degrés & des formes à parcourir.

Voilà, en général, ce que j'ai pu remarquer touchant le vrai goût des anciens. Il ne me reste plus qu'à parler de leur peinture, ce que je tâcherai de faire suivant les règles de cet art, & en le comparant, en même-tems, avec la sculpture. J'aurai soin d'observer ce qu'ils ont su & ce qu'ils ont ignoré; je dis ce qu'ils ont su & ce qu'ils ont ignoré, parce qu'il s'agit d'examiner des ouvrages faits par la main des hommes, lesquels par conséquent doivent avoir eu des parties défectueuses; car en supposant même que l'homme pût se faire des choses une idée aussi parfaite que Dieu même, il ne sauroit pas pour cela produire des ouvrages doués de perfection, parce que la foiblesse de son esprit ne lui permet de concevoir & de considérer qu'une seule chose à la fois, & que ses sens ne peuvent embrasser qu'une seule idée dans un même tems donné. Nos actions sont donc toutes iso- lées, & ce n'est que par le secours de la mémoire qu'on peut les réunir, & faire de plusieurs idées simples une seule idée complexe; de sorte qu'un homme privé de cette faculté n'est capable de rien, puisque toutes les con- noissances humaines ne consistent que dans une compa- raison & une combinaison de choses ou d'idées. L'on ne peut donc avoir assez présent à la mémoire ce qu'on a conçu en commençant un ouvrage, pour le continuer sur le même concept, & accorder la dernière partie avec la première; d'autant plus que tout ce qui tient à la peinture & à la sculpture a non-seulement besoin d'être pensé, mais doit aussi être exécuté. Voilà ce qui fait que



la sculpture ne peut pas avoir toute la perfection à laquelle la peinture peut atteindre ; car le sculpteur , pour exécuter son idée , a besoin d'une trop longue manœuvre, ce qui affoiblit & amortit nécessairement l'élan de l'esprit avant que la main ait pu exécuter ce qu'il a conçu. La peinture a donc dû être infailliblement supérieure à la sculpture , puisque le pinceau peut , pour ainsi dire , suivre la pensée ; tandis que le sculpteur n'opère que lentement , & ne peut pas donner aussi vite que le peintre un certain degré de beauté à son ouvrage ; d'ailleurs , ce dernier ne finit que par où le premier commence , c'est-à-dire , par la perfection des formes : le peintre traçant d'abord ses contours , ce qui n'est que l'achèvement du travail du statuaire. Cet art est donc plus propre à exprimer nos idées que ne l'est la sculpture.

Cependant la différence des mœurs & des goûts , que l'artiste doit consulter , sont cause qu'aucun peintre moderne n'a pu parvenir à la perfection des productions du ciseau des anciens ; d'autant plus que la célérité est nécessaire de nos jours , & que le plus souvent un tableau sort des mains du peintre plutôt qu'il ne le voudroit. Si Raphaël eût donné de la perfection à ses ouvrages , il n'auroit peut-être pu nous laisser qu'un seul tableau , comme celui de l'École d'Athènes , au lieu du grand nombre d'ouvrages qui nous restent de lui.

La sculpture offre une pareille cause , qui nous a empêché de parvenir à la perfection des anciens. On travaille assurément de nos jours le marbre aussi bien qu'eux ; mais il faut qu'un jeune artiste , pour subsister & pour complaire aux amateurs , commence par exécuter des

statues & des grands ouvrages , quand il ne devoit encore qu'apprendre à les faire & étudier les bonnes règles. C'est ainsi qu'il s'accoutume à un faux brillant , en cherchant à plaire aux personnes le moins en état d'apprécier son talent , c'est-à-dire , aux riches. On ne fait plus de statues par l'ordre ou par le conseil d'une ville entière ou de tout un pays ; mais c'est le caprice d'un ignorant accrédité qui dicte la loi ; ce qui fait que l'artiste médiocre est souvent préféré au grand maître. C'est cette influence dangereuse qui a fait dégénérer tous les arts. Dans l'antiquité , une seule statue , d'une vraie beauté , suffisoit pour faire la fortune d'un artiste ; aujourd'hui , il en faut cinquante mauvaises. Or , comme la perfection des ouvrages en marbre se découvre mieux à la fin qu'au commencement du travail , nos artistes sont obligés de laisser leurs statues imparfaites ; & comme l'homme se livre aisément à la paresse , & que l'œil s'habitue bientôt à un mauvais goût , l'artiste ne s'y laisse que trop facilement aller.

Je conclus donc que les ouvrages des artistes modernes sont inférieurs à ceux des anciens , & cela par plusieurs raisons ; de même que la sculpture est encore , de notre tems , inférieure à la peinture. Les peintres , en général , font leurs ouvrages avec trop peu de soin & sans les connoissances nécessaires ; & les sculpteurs commencent à travailler sans une étude préliminaire des proportions & sans l'intelligence requise pour terminer leurs productions ; tandis que les anciens faisoient usage , dans leurs statues , des règles prescrites par les premiers inventeurs de l'art , dont nous avons parlé , & d'une parfaite variété,



en se servant des lignes les plus propres à donner de la grandiosité & de la vie à leurs ouvrages , & en rejetant sur-tout les choses gratuites & inutiles.

Les peintres anciens fuivoient la même méthode par une voie différente. Ils ne quittoient un ouvrage qu'après l'avoir porté par degrés jusqu'à la perfection. Ils commençoient par donner de la justesse aux contours & une exacte proportion aux formes principales , & finissoient ensuite ; avec le dernier soin , toutes les parties , depuis les plus grandes jusqu'aux plus petites. L'histoire nous apprend qu'aucun artiste eut le courage d'achever la Vénus Anadyomène d'Apelle , parce qu'ils ne se connoient pas assez de talent pour finir les parties ébauchées : non qu'ils n'eussent pas su y joindre un bras ou une jambe ; mais c'est que cette sublime ébauche étoit parfaite en comparaison du talent des autres artistes.

La peinture étoit dans ces tems un art qui se traitoit comme une science. On commença par partager d'abord les lignes en dix parties, puis en vingt, en quarante, en quatre-vingt, en cent soixante, & ainsi de suite jusqu'à l'infini. Ces divisions des lignes donnoient une grace & une délicatesse infinies aux ouvrages des anciens , & achevoient de les animer. Toutes les parties de ces lignes étoient ensuite variées : l'une étoit de trois degrés ; l'autre de cinq ; celle-ci de deux , &c. Par ce moyen , ils parvinrent à former des contours variés , grands & coulans , mais cependant d'un bon ensemble par les parties dont ils étoient composés ; & de toutes ces combinaisons , résultoit enfin la perfection.

Ils n'observèrent pas seulement cette règle dans les

simples contours , mais encore dans les formes intérieures , & enfin dans les derniers points de lumière ou coups de force qu'ils donnoient à leurs ouvrages. Quand on examinera les productions de l'art sous ce point de vue , on ne fera plus étonné de ce que Protogène ait employé sept ans à finir le seul tableau de Jalyfus ; car pour y donner cette grande perfection , il fut obligé de l'examiner & de le retoucher très-souvent partie par partie. J'ai indiqué plus haut pourquoi il est si difficile à un peintre de parvenir à la perfection , ce qui vient d'un manque de mémoire. Pour suppléer à ce défaut , il a fallu que les anciens eussent recours au tems ; ce qui néanmoins ne leur auroit servi de rien , s'ils n'avoient pas su partager leurs parties principales & les moindres mêmes , en différens degrés , comme je l'ai déjà remarqué.

Par cette méthode , ils acquirent une variété si parfaite , qu'on ne sauroit y parvenir en moins de tems qu'eux. S'ils avoient omis quelques-unes des règles dont j'ai parlé , ils n'auroient pu atteindre à cette grande variété que nous voyons dans leurs ouvrages , & par laquelle ils ont su embellir la plus parfaite proportion même.

Après avoir parlé des règles des anciens artistes en général , nous allons entrer dans quelques détails sur leurs connoissances dans les différentes parties de l'art en particulier ; savoir , le dessin , la composition , le coloris , le clair-obscur & l'idéal.





## I.

*Du Dessin des Anciens.*

**J**E crois avoir assez prouvé qu'il y a dans les ouvrages des anciens trois styles principaux ; savoir , le maigre & roide , le grand & expressif , & le beau ou idéal ; mais je ne parlerai ici que du dernier , qui mérite le plus d'être imité.

Prenons pour exemple quatre des plus fameuses statues : l'Apollon , pour le svelte ou l'élégant ; le Laocoon , pour l'altéré ou l'expressif ; l'Hercule , pour la force ; & le Gladiateur , pour la nature ou la vérité. Nous y joindrons le Torse du Belvédere , pour le sublime de la beauté idéale & de la vérité réunies.

Dans l'Apollon , nous voyons l'expression , la noblesse & tous les autres attributs de la perfection ; mais je ne m'arrêterai ici qu'au dessin. En appliquant à cette statue les réflexions que nous avons faites sur la différence qu'il y a entre la peinture & la sculpture ; nous verrons à quel degré de perfection les anciens ont porté l'art du dessin. Nous y trouverons à la fois l'élégance , l'accord & l'harmonie des contours , avec un caractère dominant si parfaitement exécuté , qu'on n'apperçoit aucune incohérence entre le caractère d'un contour ou d'une forme avec celui d'un autre , & cela d'une extrémité de la statue jusqu'à l'autre , même jusqu'aux doigts des pieds. Quand je dis que les formes sont uniformes entr'elles, j'entends par-là que si les formes convexes sont grandes dans une figure, elles

elles doivent être grandes , proportion gardée, dans toutes les parties ; de même , si ce sont les formes concaves qui sont les plus marquées , il faut qu'elles le soient dans toute la figure. On peut en dire autant des formes droites ; & si c'est la ligne ondoyante qui domine , elle doit se trouver aussi par-tout. Or , tous les contours sont composés de l'une ou de l'autre de ces lignes , & il n'y a de différence que selon le caractère qu'on veut représenter : l'Apollon , par exemple , est entièrement formé de lignes convexes très-douces , d'angles obtus très-petits & de méplats ; mais ce sont néanmoins les formes d'un léger convexe qui y dominant. La raison en est que cette figure devant représenter une divinité qui réunisse à la fois la force à la délicatesse & à la noblesse , l'artiste en a indiqué la première qualité par des contours convexes , la seconde par la ligne serpentine , & la troisième par des contours droits. Cette figure est donc composée de ces trois espèces de lignes. Ce sont des angles obtus , & de légères inflexions qui en forment la ligne ondoyante ; & c'est de leur union que résulte la force & la noblesse.

Dans le Laocoon , on aperçoit plus de convexité ; cependant tout y est par formes angulaires , tant dans les inflexions que dans les faillies ; ce qui marque l'altération qu'il y a dans son expression. C'est par cette adresse que l'artiste a su nous faire comprendre que les nerfs & les tendons de cette figure sont dans une forte tension , ce qui forme des lignes droites ; & des lignes droites qui se rencontrent , tant dans les concaves que dans les convexes , il résulte des angles : ce qui nous apprend que l'expression en est altérée.



L'artiste qui a fait l'Hercule , a montré un goût tout différent encore. Il a donné à tous les muscles une forme convexe & rondelette , pour faire sentir que c'étoit de la véritable chair ; mais il a marqué les inflexions en méplat , pour indiquer que c'étoient des parties tendineuses & maigres ; & c'est par ce moyen qu'il a parfaitement bien exprimé le caractère de la force. Le talent supérieur de l'artiste Grec se remarque d'autant mieux , que dans les jambes restaurées , le sculpteur mal-adroit ayant fait les muscles trop durs & trop roides , ils ne paroissent plus de la chair , mais ressemblent à des cordes tendues.

Le Gladiateur est un mélange des formes du Laocoon & de celles de l'Hercule ; car les muscles qui travaillent sont altérés , & les muscles oisifs sont courts & rondelets comme ceux de l'Hercule. C'est par cette variété qu'on rend les véritables effets de la nature.

Le Torse du Belvedere est entièrement idéal , & l'on y trouve toutes les beautés des autres statues , jointe à la plus parfaite variété & à une touche imperceptible. Les méplats n'y sont sensibles qu'en comparaison des parties plus rondes , & les formes rondes qu'en comparaison des méplats ; les angles sont plus petits que les méplats & que les parties rondes , & ne pourroient se distinguer sans les petites saillies dont ils sont composés.

Le grand artiste Athénien qui a fait cet ouvrage , paroît avoir atteint le style le plus sublime & le plus vrai qu'on puisse imaginer , s'il a été aussi parfait dans les autres parties qui nous manquent que dans celles que nous avons , ce que je n'oserois assurer ; car on voit des statues dont quelques parties sont fort belles , tandis que

les autres sont mauvaises. Le nom d'Apollonius , qui doit avoir fait ce chef-d'œuvre , ne se trouve point cité dans l'histoire ; mais peut-être bien est-ce le même que celui de qui on a dit qu'il tourmentoit beaucoup ses ouvrages , sans jamais être content de son travail. On voit qu'il y a des fers dans les cuisses de cette statue , ce qui nous prouve qu'elle avoit déjà été restaurée anciennement. Il faut donc qu'elle ait été en grande estime , même chez les anciens Romains. C'est sans doute un Hercule , comme on en peut juger par la peau de lion. Le caractère général de ce corps paroît exprimer ce héros lorsqu'il étoit déjà au rang des divinités : on n'y apperçoit aucune trace des principales veines que les anciens avoient coutume de marquer sur les figures humaines , telles que la veine-cave au-dedans de la cuisse , celles du bas-ventre , & celles qui passent sur la poitrine. Je crois donc qu'il étoit plutôt appuyé sur sa massue que filant , comme on le prétend. Je ne pense pas m'être écarté de mon objet principal en parlant de ces statues , puisque la sculpture ne donne que la simple forme des choses , qui se trouve de même dans le dessin.

Revenons maintenant aux peintres de l'antiquité. J'ai tout lieu de croire , & je suis même persuadé , que le dessin des anciens peintres étoit encore plus parfait que celui des sculpteurs : 1°. à cause de cette élégance & de cette prestesse qui se trouvent dans l'exécution de la peinture , comme je l'ai remarqué plus haut ; 2°. par l'estime qu'on témoignoit aux peintres préférablement aux statuaires ; préférence qui devoit , sans doute , être bien motivée chez une nation aussi éclairée que l'étoient les Grecs. Ce que l'histoire nous apprend de l'expression & du fini que les anciens



peintres donnoient à leurs ouvrages , & qu'il faut principalement attribuer à la beauté de leurs contours ; est à peine croyable ; ce qui fait que les modernes ont tant de peine à ajouter foi à ce qui est dit de ce peintre , qui exprima dans un tableau le caractère du peuple d'Athènes , & leur fait soupçonner que ce n'a été que par le moyen des hiéroglyphes & des emblèmes , & non par l'expression seule du dessin , quoique cela seroit contraire à la vérité de l'histoire. Mais ce qui ne peut être contredit , c'est que nous ne trouvons pas cette même force d'expression dans leurs statues ; il est donc probable que la peinture étoit parvenue à un plus haut degré de perfection que la sculpture. Le soin & le tems que les peintres mettoient à leurs ouvrages , devoient naturellement y donner un degré surprenant de fini & de perfection. La grace de l'Hélène de Zeuxis & de la Vénus d'Apelle ne pouvoient être que le résultat d'une très-grande excellence de contours. Je crois même que la concurrence qu'il y eut entre Apelle & Protogène ne consistoit que dans cette beauté de contours ; savoir , de la manière que je l'ai dit plus haut : que le premier a sans doute partagé le contour général d'un membre en trois ou plusieurs parties & formes différentes ; que Protogène lui a montré qu'on pouvoit donner une plus grande perfection & variété à ces mêmes contours en les divisant en quatre parties ; & qu'ensuite Apelle a porté l'art plus loin , & a donné à ces contours des formes encore plus variées & plus parfaites ; car il n'est pas à croire que sans cela cette dispute eût mérité l'attention & l'approbation de gens d'un goût aussi délicat que les Grecs.

Il est constant que les anciens connurent le raccourci ; comment se pourroit-il sans cela qu'Apelle eût peint Alexandre en Jupiter tonnant ayant un bras levé en raccourci qui paroïssoit sortir du tableau ? De même la composition de beaucoup de tableaux , telle que celle des batailles auroit dû paroître strapassée & défagréable à l'œil , sans l'entendement du raccourci \*. Enfin , je crois que le dessin des anciens surpassoit de beaucoup celui des modernes ; car j'ai vu des tableaux antiques aussi bien dessinés que ceux de Raphaël , lesquels néanmoins ont été faits à Rome , lorsque le bon goût Grec ne subsistoit plus , & qui sont tout au plus du tems d'Auguste. Cependant nous voyons des ouvrages de marbre de cette même époque qui sont très-médiocres. En un mot , le peu qui nous reste des peintures antiques est fort supérieur aux ouvrages de sculpture de ces mêmes tems.

---

I I.

*Du Clair-Obscur des Anciens.*

**J**E ne pense pas que les anciens aient aussi bien connu le clair-obscur que les modernes. Il est à croire qu'ils

---

\* Cette question paroît entièrement décidée par ce que Pline dit de Pausias, liv. xxxv , chap. 11. « Pausias fit aussi de grands tableaux, » comme le Sacrifice de bœufs, qu'on a vu dans le portique de Pompée ; car il est l'inventeur de cette espèce de peinture , qui fut » ensuite imitée par beaucoup d'autres , mais dans laquelle personne » n'a pu l'égalé. Quand il vouloit faire voir la longueur d'un bœuf, » il ne le peignoit pas vu en flanc , mais en face , *en raccourci* ; & » dans cette situation , on le distinguoit fort bien ».



possédoient parfaitement cette partie requise pour l'imitation , mais non pas celle de l'idéal. Il paroît qu'ils ont su frapper l'esprit des spectateurs par une grande vérité ; ce qui n'auroit pu se faire sans un très-bon clair-obscur. Mais il n'est pas nécessaire pour cela d'en posséder la partie idéale ; il suffit d'en bien concevoir le juste degré , pour imiter la nature.

---

## I I I.

*Du Coloris des Anciens.*

**L'**HISTOIRE nous apprend qu'il y a eu , chez les anciens , comme chez les modernes , de bons & de mauvais coloristes. Je m'imagine que Zeuxis & Apelle furent non-seulement vrais , mais très-beaux dans cette partie. On trouve même que les anciens ont parlé du coloris ; ils doivent donc en avoir eu une idée exacte. Il se peut néanmoins qu'ils ne soient pas entrés dans toutes les parties de détail comme les modernes. Le choix des couleurs locales de leurs draperies a été très-bon , autant que nous pouvons en juger par leurs ouvrages qui nous restent. Ils mettoient , sans doute , un grand fini dans leurs peintures , sans y rien omettre des moindres parties nécessaires. On voit à Rome la figure d'une Rome triomphante , peinte , à ce qu'on prétend , du tems de Constantin , qui est d'un très-bon ton de couleur. Quoique le dessin de ce tableau soit mauvais , il surpasse néanmoins de beaucoup les sculptures de l'arc de ce même empereur.....



F R A G M E N T

D' U N D I S C O U R S

*Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts  
en Espagne.*





T H E M A G I Z I N E

A N D R E V I E W

OF THE LITERATURE OF THE DAY

1850



# FRAGMENT D'UN DISCOURS

*Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts  
en Espagne.*

**A**VANT de proposer les moyens convenables pour faire fleurir les beaux-arts en Espagne, il est bon d'examiner si le génie & le caractère de la nation Espagnole sont propres à y parvenir; car on fait que le naturel des peuples les porte plus ou moins à la culture de quelques arts & de quelques sciences. Le génie national n'est pas toujours le même, mais dépend en partie de la nature, & plus encore des mœurs & des usages établis; cependant ces deux causes ont une connexion si intime entr'elles, qu'il est souvent difficile de distinguer à laquelle on doit attribuer plusieurs effets qui en résultent. L'expérience nous apprend que le climat influe sur le caractère des peuples; mais il faut convenir aussi que l'éducation & les usages d'une nation



concourent à rendre ces opérations de la nature utiles ou infructueuses. Il est donc nécessaire que nous examinions préalablement ces deux causes pour connoître quelle influence elles peuvent avoir sur l'avancement des beaux-arts en Espagne.

Ce royaume jouit , en général , d'un ciel très-pur & fort élastique , qui accélère beaucoup le mouvement du sang , & sert à rendre le système nerveux fort irritable ; ce à quoi contribue encore l'aridité & la sécheresse du sol ; & cette irritabilité des nerfs produit naturellement des esprits fins & déliés , propres à saisir avec facilité tout ce qu'ils veulent se donner la peine d'apprendre. Mais cette grande sensibilité même est nuisible à la culture des beaux-arts , qui demandent plutôt un système de nerfs plus sourd , comme celui des peuples qui habitent un climat plus modéré par le concours du froid & du chaud , du sec & de l'humide , tel , par exemple , que celui de la Grèce.

Les hommes les plus propres à cultiver les arts , sont ceux qui distinguent le plus facilement la beauté ; & cette perception n'est elle-même que le résultat de sens fort délicats & d'une prompte conception ; car la beauté est une propriété des choses , qui , par le moyen des sens , donne à l'esprit une idée claire & distincte de leurs qualités bonnes & agréables. L'homme dont les sens ne sont pas doués d'une certaine délicatesse , ne peut recevoir cette impression des objets , & son esprit n'est pas assez vif pour communiquer à l'ame le plaisir que cause la beauté ; & c'est néanmoins de cette seule manière que l'ame & le sens jouissent également. Ceux qui connoissent l'histoire

savent quel étoit le pouvoir de la beauté sur l'esprit des Grecs ; mais nos sens sont trop obtus & trop foibles , pour que nous puissions concevoir l'amour qu'avoit ce peuple pour les beaux-arts. Pour en revenir à notre sujet , nous remarquerons , que quoique les Espagnols n'aient pas la même aptitude pour les arts que les Grecs , ils sont néanmoins plus que quelques autres nations doués des qualités nécessaires pour y faire de grands progrès , en surmontant les obstacles qui résultent de leurs mœurs , & qui détruisent les dispositions favorables qu'ils ont reçues de la nature. Examinons maintenant ces choses l'une après l'autre.

Les nations , de même que les individus , opèrent suivant leurs besoins , soit naturels ou factices , c'est-à-dire , qui proviennent de causes étrangères. Quand ces besoins subsistent pendant un certain tems , les moyens pour chercher à y pourvoir , se continuent aussi pendant le même laps de tems , & deviennent des choses d'usage & de coutume , qui tyrannisent le cœur & l'esprit de ceux qui , dès l'enfance , y sont habitués , jusqu'à ce qu'un effort de la raison ou quelque autre force prédominante les affranchisse de ce joug. Les premiers habitans de l'Espagne étoient des Barbares , & leurs mœurs devoient l'être également. Les Romains , qui conquièrent ce pays , y introduisirent une foible lumière des arts ; mais leur principal objet fut d'en tirer de l'or , de l'argent , du minium \* , & les

---

\* Par *minium* les anciens entendoient ce que nous appellons *cinnabre*.



autres métaux que produisent ses mines. Les Vandales & les Goths , qui succédèrent aux Romains , y firent revivre les mœurs barbares ; & les Maures achevèrent enfin de détruire les foibles idées des beaux-arts & des sciences que les Romains avoient fait germer dans ce pays. Lorsqu'après une longue suite de guerres les Maures furent entièrement chassés d'Espagne , les talens s'y réveillèrent , & les belles-lettres y furent cultivées avec ardeur & succès ; mais il ne fut pas possible d'y faire aucun progrès dans les arts , parce qu'on n'y avoit aucune idée de la beauté : les guerres continuelles & les besoins qu'elles font naître portant les Espagnols à s'occuper uniquement des armes & des moyens de subvenir aux dépenses qu'elles demandent. De manière que le peu de magnificence que le roi & les grands du royaume cherchèrent à donner aux églises & aux palais , fut confié à des artistes ignorans & sans émulation. Comme d'ailleurs ils n'avoient absolument aucune idée , ni aucun modèle du bon goût , ils furent forcés d'imiter les ouvrages des Goths & des Maures. Ceux qui commandoient ces travaux étoient encore moins instruits que les artistes mêmes , parce qu'ils s'adonnoient tous , ou à la guerre , ou à la jurisprudence , ou à la théologie : connoissances qui , loin de conduire au bon goût , semblent , au contraire , être les ennemies des beaux-arts.

L'Espagne acquit un certain degré de gloire sous Ferdinand le Catholique ; mais ce grand roi , distrait par les soins que demandoient les guerres qu'il eut à soutenir , & par la politique de son siècle , ne put faire que de

foibles efforts pour l'avancement des arts. C'est sous son règne que les Indes ouvrirent leurs riches trésors à l'Europe , & ces richesses fixèrent alors toute l'attention des Espagnols, dont ensuite de nouveaux règnes & de nouvelles espérances agitèrent l'esprit ; de sorte que dans ces tems-là tout ce qui n'étoit point or paroissoit ne mériter aucune estime.

Charles-Quint entraîna la nation Espagnole dans de nouvelles guerres , & sa valeur & son exemple inspirèrent à son peuple le desir de la gloire militaire & l'amour des combats , si contraires au calme & à la tranquillité que demandent les arts. Philippe II , d'un caractère opposé à celui de son père , se déclara leur protecteur. Il ordonna le magnifique palais de l'Escorial , & récompensa généreusement les artistes ; mais comme ce prince n'avoit pu changer les mœurs de ses sujets , ni la constitution de l'état , l'amour des arts resta concentré dans sa personne , sans qu'il pût le communiquer à la noblesse même , qui continua à s'occuper des armes & des richesses du nouveau monde. Comme d'ailleurs l'Escorial est placé au milieu d'un désert , peu de personnes pouvoient s'y rendre pour le voir ; & le malheur voulut que lorsque les Espagnols commencèrent enfin à cultiver les arts , & allèrent en chercher les traces en Italie , le bon goût s'étoit déjà perdu dans ce pays ; de sorte qu'ils ne rapportèrent chez eux qu'un goût corrompu & dépravé.

A cette époque néanmoins les Espagnols s'adonnèrent au dessin ; il se forma même à Séville une école de peinture , mais qui ne fut ni instituée , ni protégée par le gouvernement , & dont le collège de commerce fut seul



le protecteur : ce qu'on dut à l'opulence qui regnoit alors dans cette ville , qui fournit aux gens de l'art les moyens de s'occuper avantageusement. Les peintres de l'école de Séville n'eurent cependant pas le bonheur de voir & d'étudier les modèles des anciens Grecs , & ne connurent pas non plus la beauté : de manière qu'ils se bornèrent à copier servilement la nature , sans pouvoir faire un choix de ce qu'elle offre de plus beau. Comme ils possédoient les parties les plus nécessaires de l'art , ils crurent être parvenus au plus haut degré de perfection ; ils étoient néanmoins bien loin encore d'en connoître seulement la partie la plus noble. Ils s'appliquèrent à suivre la vérité sans songer à la beauté , & ils ignoroient également la supériorité de l'école d'Italie , laquelle venoit d'être de nouveau ressuscitée par les Caraches , lorsque ce pays commença à fortir un peu de l'état malheureux où l'avoient plongée les guerres de Charles-Quint & de François I.

Philippe IV honora beaucoup la peinture dans la personne de don Diegue Velasquez ; mais ce prince ne prit pas la bonne route pour porter cet art à sa perfection. Il fit bien , à la vérité , modeler à Rome quelques-unes des meilleures statues antiques , mais elles restèrent toutes ensevelies dans son palais de Madrid , où personne ne pouvoit les voir pour les étudier. Charles II songea à faire exécuter de grands ouvrages de peinture , tant dans le palais de l'Escorial qu'à Madrid ; mais comme parmi ses sujets il n'y en avoit aucun qui fut peindre à fresque , parce qu'ils s'étoient toujours bornés à une simple imitation de la nature , le monarque fut obligé de faire venir

d'Italie Lucas Jordans. Les éloges & les grandes récompenses que reçut ce peintre Napolitain , joints à l'admiration qu'inspira sa manière d'opérer , engagèrent plusieurs Espagnols à suivre sa méthode. Mais comme Jordans devoit son talent à une grande pratique & à une imitation raisonnée des meilleurs maîtres des différentes écoles de l'Italie , les Espagnols , qui étoient privés de ces moyens , ne purent parvenir à leur but. Ce qui néanmoins nuit le plus à leurs progrès , c'est qu'en cherchant à imiter Jordans , ils cessèrent d'étudier la nature , ainsi qu'ils l'avoient pratiqué jusqu'alors ; sans atteindre au bon goût , ni à la beauté , qui restèrent renfermés dans l'Italie.

Depuis cette époque jusqu'à nos jours , on n'a fait aucun nouvel effort en Espagne pour sortir de l'ignorance , & l'on s'en est tenu à une méthode vicieuse ; de manière que sous ce point de vue on pourroit comparer l'Espagne à un pays de malades , dont on feroit garder toutes les frontières , pour empêcher qu'il n'y entre aucun médecin étranger.

J'ai rapidement parcouru l'histoire de la peinture en Espagne , sans parler des autres arts , parce que c'est elle qui préside au bon goût. Je remarquerai cependant que l'architecture y est restée , pour ainsi dire , dans un profond oubli jusqu'à nos jours ; mais qu'il y a maintenant quelques artistes qui la pratiquent avec succès. A peine commença-t-on à sortir du goût Gothique , qu'on éleva l'Escorial , qui est un édifice immense & solide , conduit sur de bons principes , mais qui n'offre pas la moindre idée de beauté ni d'élégance , & l'on peut



dire qu'il caractérise parfaitement l'esprit du prince qui l'a fait bâtir. Malgré le grand nombre d'artistes employés à cet édifice , les arts ne firent néanmoins alors que de foibles progrès en Espagne ; sans doute à cause qu'on continua à y croire que c'est la richesse & la masse de la matière qui constituent la beauté & le grand goût ; ignorance qui produisit une ridicule magnificence qui confisoit à faire des autels de bois doré & d'autres choses semblables , où il n'y a ni beauté , ni élégance , & qui n'attirent les yeux que par la valeur de la matière. Ce goût dépravé fit naître celui de dorer pareillement les statues , ou de les peindre : ce qui dégrade absolument la sculpture ; puisque ce ne sont plus alors les belles formes des ouvrages qui nous donnent une idée de leur mérite , mais la dorure ou les couleurs qui les couvrent. Or , il est impossible qu'une nation qui a toujours sous les yeux de pareils objets puisse acquérir le bon goût qui ne se forme que par l'habitude de voir des choses parfaites. Il est même plus avantageux pour l'artiste d'être privé de tout modèle quelconque , que d'en avoir de mauvais à étudier ; parce qu'alors du moins il se bornera à ce qui est absolument nécessaire ; & quoique ses productions resteront simples & grossières , elles seront néanmoins plus susceptibles de beauté que celles qui pèchent par des parties superflues & gratuites ; d'ailleurs l'œil , ainsi que l'esprit , ont moins de peine à distinguer la beauté dans un ouvrage grossièrement ébauché , que lorsqu'elle se trouve , pour ainsi dire , ensevelie sous un amas d'ornemens ridicules. Mais si la connoissance du beau offre tant de difficultés , il y en a bien davantage à atteindre le sublime , qui consiste

à donner une idée claire & concise d'une grande chose , en liant rapidement & avec simplicité ensemble les deux extrêmes , le commencement & la fin ; c'est-à-dire , en faisant beaucoup avec le moins possible.

Après avoir exposé les difficultés que la nature & les mœurs présentent aux progrès des beaux-arts en Espagne , nous devons nous occuper d'y porter remède ; ce qui demande que nous examinions les causes & les circonstances heureuses qui les ont fait fleurir dans d'autres pays.

Les facultés & les moyens de l'homme , comme un être doué de raison , sont fort grands ; mais il ne les met , en général , en usage , que lorsqu'il y est contraint par la nécessité , qui est de deux espèces ; savoir , absolue & relative , ou d'opinion. Les beaux-arts n'ont aucune relation avec la première , mais ils sont tous enfans de la seconde. Par-tout où il y a pouvoir , il y a aussi volonté. Or , comme l'homme , par son intelligence & par sa conformation naturelle , a la faculté de comprendre & d'imiter certaines propriétés & qualités des choses , il a conçu l'idée de cette imitation , & voilà ce qui a donné naissance aux beaux-arts. On m'objectera peut-être que l'architecture est fille de la nécessité ; mais ce seroit confondre cet art avec le simple talent de bâtir , qui n'est susceptible d'aucune beauté , & qui ne tient par conséquent pas aux beaux-arts comme l'architecture.

On croit communément que c'est dans l'orient que les hommes commencèrent à faire des images & des simulacres pour servir à leur culte religieux ; mais ces peuples n'ont jamais porté les arts à un certain degré de beauté , parce



qu'ils se font contentés de rendre la simple apparence des choses ; de sorte qu'une image n'étoit , pour ainsi dire , qu'un simulacre de l'objet , ou une espèce d'hieroglyphe qui servoit à en donner une idée , sans qu'on songeât à la beauté ou à la perfection. C'est de cette manière qu'ils composèrent cette figure monstrueuse , laquelle , suivant leur conception superstitieuse , devoit représenter les différens attributs de leur dieu épouvantable. Les Egyptiens firent quelques pas de plus dans les arts. Les Phéniciens donnèrent un peu plus de délicatesse & de fini à leurs ouvrages , parce qu'ils en faisoient un objet de commerce ; mais ils travaillèrent plus les métaux que la pierre. C'est ce peuple qui porta les arts sur les côtes de l'Afrique , de l'Asie & de l'Europe , mais toujours dans cet état grossier & barbare , dont les arts ne sortirent que lorsque les Grecs commencèrent à les cultiver.

Si l'on examine attentivement pourquoi les arts n'ont fait , pour ainsi dire , aucun progrès chez les peuples qui semblent les avoir découverts , quoiqu'il paroisse facile de perfectionner ce qui est une fois inventé , on conviendra , je pense , avec nous , que c'est parce que les idées de l'homme vont toujours en progression suivie ; que par conséquent lorsqu'elles sont fondées sur un faux principe , les conséquences doivent nécessairement en être plus erronées encore : qu'ainsi les arts qui partirent d'un point vicieux , durent aller en empirant ; de même que les fruits d'un arbre gâté tombent avant leur maturité. Ces mauvais principes ont donc , sans doute , contribué à l'état grossier dans lequel ces nations

font restées , à leur ignorance de la beauté , & au mépris qu'elles montroient pour les artistes. D'ailleurs il ne leur étoit pas permis de s'éloigner , dans l'exécution de leurs idoles , de certaines formes prescrites par le facerdote , qui se contentoit de la simple apparence , ainsi que nous l'avons déjà dit ; & lorsqu'ils vouloient faire quelque chose d'extraordinaire, ils se bernoient à augmenter la masse de la matière , & produisoient ainsi des figures bizarres & gigantesques. De leur côté , les Phéniciens n'avoient en vue que leur commerce ; il étoit donc naturel qu'ils regardassent leurs artistes comme des ouvriers qui servoient à une branche de leur trafic.

Lorsqu'enfin les Grecs , & particulièrement les Athéniens , commencèrent à former une nation civilisée , & à connoître ensuite , par le moyen de la philosophie , toute la valeur des productions du génie , les beaux-arts montèrent , chez ce peuple , à leur plus haut degré de perfection. Tout les favorisoit dans la Grèce : la situation de ce grand nombre d'isles que la nature offre sous tant d'aspects variés , leur climat tempéré , la beauté de leurs habitans , leurs mœurs , le bonheur de jouir de la liberté , la haute idée qu'ils avoient conçue de la beauté , & les sensations délicates qui résultoient de ces corps si bien organisés ; tout , dis-je , concouroit chez eux à cette heureuse combinaison. Le mérite chez ce peuple ouvroit la route aux plus grands honneurs , jusqu'à l'apothéose même ; & la beauté y étoit regardée comme un don du ciel. Les hommes y étoient plus estimés par leurs qualités personnelles que par les biens qu'ils pouvoient posséder. Et quelle émulation ne devoit pas inspirer aux



artistes le plaisir d'être jugés par des philosophes , & de voir placé parmi les éphores mêmes des artistes , tels , par exemple , que Phidias , l'ami de Périclès , & Socrate , statuaire , qui ensuite mérita d'être regardé comme le plus sage des hommes , & comme l'oracle du monde ? On fait les richesses que Phidias reçut pour prix de ses chefs-d'œuvre , & les grandes récompenses qu'on accordoit aux peintres & aux sculpteurs , dont les ouvrages étoient payés de la caisse publique ; de sorte qu'on peut dire que la pauvreté de ce peuple , loin de nuire à la perfection des arts , y a , au contraire , contribué , parce qu'ils ne mettoient pas la magnificence dans la valeur de la matière , mais dans l'exécution des artistes.

Quoique la sculpture , qui sans doute est le plus ancien des arts , remontât à une haute antiquité chez les Grecs , elle conserva néanmoins long-tems parmi ce peuple un style sec & roide , comme on peut s'en convaincre par les vases Etrusques , qui sont véritablement dans la première manière des Grecs ; car les ouvrages Etrusques en marbre & en albâtre de Volterra font d'un autre style. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les Etrusques aient eu ce style des Grecs , puisqu'ils étoient composés de deux différentes colonies : la première , de Phéniciens , & la seconde , de Grecs , ainsi que nous le prouvent leurs monumens , qui , à quelques points obscurs de mythologie près , ne contiennent que des choses particulières aux Grecs , sur-tout des tems héroïques. Ce style ne fut pas général à toute la Grèce , mais seulement aux endroits où les Egyptiens & les Phéniciens l'introduisirent , c'est-à-dire , le long des côtes maritimes ;

mais dans l'intérieur du pays , on s'arrêta beaucoup plus long-tems à faire de simples simulacres , & l'art n'y fut pas introduit par des étrangers , mais inventé par les indigènes , & l'on y commença , sans doute , par le plastique ou l'art de modeler.

Les statues qu'on élevoit aux vainqueurs des jeux olympiques fournirent principalement aux statuaires le moyen de porter leur art à la perfection. Ces statues se faisoient aux dépens de la patrie commune ; de sorte que chaque citoyen avoit intérêt à ce qu'elles fussent bien exécutées. Les artistes , en faisant ces statues , avoient occasion d'étudier le contour mâle & élégant de ces jeunes athlètes , & par conséquent de s'immortaliser par leurs ouvrages , où il n'y a rien de gratuit, ni de superflu.

Cette première imitation de la vérité donna un grand degré de perfection à l'art , parce que la diversité des figures qu'on copioit exigeoit nécessairement des combinaisons & des manières différentes. Mais l'amour des Grecs pour la beauté leur fit bientôt remarquer que les jeunes gens en sont plus doués que les vieillards , parce qu'ils ne présentent pas , comme ces derniers , autant de signes de l'imperfection humaine , & qu'on trouve chez eux toutes les principales parties , sans les petits détails qui fatiguent les sens & l'esprit , & que d'ailleurs les formes de l'adolescence sont plus pleines , plus simples & plus agréables. Par ce moyen , & par la connoissance qu'ils avoient déjà acquise d'imiter les corps plus formés & plus robustes , ils distinguèrent les parties qui concourent le plus à la perfection de l'homme , & les différentes qualités qui les caractérisent davantage , tel ,



par exemple , que la force , la légèreté , la grandeur ou la petitesse des formes , l'adolescence , la vieillesse , &c. Ils observèrent exactement toutes ces marques caractéristiques , & trouvèrent par-là le style le plus parfait , ou , pour mieux dire , le style de la beauté. Leurs statues de dieux sont toutes des modèles de la plus sublime beauté ; & quoiqu'ils les aient représentés sous une forme humaine ; ils ont néanmoins su éviter les signes de la nature purement animale. Voilà pourquoi dans les statues de leurs Jupiter & de leurs Neptune on n'apperçoit ni rides , ni veines , quoiqu'elles représentent des hommes faits & d'une nature robuste ; & lorsqu'ils avoient à exprimer quelque passion forte , ils ne la rendoient jamais d'une manière trop sentie , qui peut altérer la beauté des formes ; mais cependant assez prononcée pour faire connoître la situation actuelle du personnage qu'ils avoient à représenter.

Comme l'homme rapporte à lui-même tout ce qu'il fait , & que rien ne peut lui plaire que ce qui a quelque analogie avec son espèce , les Grecs s'appliquèrent surtout à la connoissance du corps humain , où ils trouvèrent tout ce qui peut faire une impression agréable sur nos sens ; & comme ils comparoient toutes les choses qu'ils vouloient faire avec quelque partie du corps de l'homme , ils prirent de ses formes ou de ses proportions l'idée du beau , tant pour les différentes parties de l'architecture , que pour les vases , &c.

La peinture commença à se perfectionner à-peu-près dans le même tems que la sculpture , qui , sans doute , doit son origine au plastique. Si l'on peut en juger par

les éloges & par les récompenses de toutes espèces , que les Grecs accordoient aux peintres , il est à croire que la peinture étoit en bien plus grande estime parmi ce peuple que l'art de la sculpture. Selon moi , ce ne fut qu'au tems d'Apelle que la sculpture parvint à son plus haut degré de perfection , par les chefs-d'œuvre de Lysippe & de Praxitelle ; car il paroît certain que les artistes qui ont précédé ces grands maîtres , ont eu à vaincre les principales difficultés de l'art , tant pour les proportions que pour l'expression , la beauté & la grandiosité : cependant les ouvrages qui nous restent d'eux nous prouvent qu'ils opéroient tous avec intelligence. L'architecture Grecque n'eut , pour ainsi dire , point d'enfance , mais passa rapidement de la simplicité des cabanes à la somptuosité des plus magnifiques palais de l'ordre Dorique , qui n'a souffert que de foibles variations , parce que les artistes s'aperçurent qu'ils ne pouvoient mieux faire que de s'en tenir à leur solide manière de penser. A la fin , la Grèce fut conquise par les Romains ; mais quoique ces vainqueurs soumirent les Grecs par les armes , ils ne purent jamais les égaler dans les sciences ni dans les arts ; & tel est le pouvoir du génie , que ces conquérans furent obligés de s'avouer eux-mêmes vaincus de ce côté-là. Les Romains n'eurent jamais de grands artistes , parce qu'ils ne leur accordèrent point l'estime & les distinctions qu'ils méritoient. D'ailleurs il n'y avoit que les armes & le barreau qui ouvrirent à Rome le chemin de la fortune ; & le peuple , opprimé par les patriciens , ne pouvoit songer aux arts ; de sorte que lorsqu'on vouloit faire exécuter un bel ouvrage , il falloit avoir recours aux Grecs. Les



arts restèrent long-tems dans cet état , jusqu'à ce qu'ils tombèrent enfin insensiblement en décadence. Le goût , introduit par les Grecs à Rome , ne s'y maintint donc que peu de tems , à cause que les arts se trouvèrent bientôt avilis , lorsqu'on y employa les esclaves ; de manière que les artistes ne furent plus regardés que comme de simples artisans , & d'une classe bien au-dessous de celle des soldats même.

Il y a des écrivains qui prétendent que l'architecture Romaine a surpassé en beauté celle des Grecs ; j'en doute cependant ; car il est probable que les Romains n'ont jamais eu une architecture qui leur fût propre. Si l'on jette les yeux sur les monumens d'architecture qui existoient à Rome avant le tems des Tarquins , on verra que le cirque & le cloaque , qui sans contredit étoient des entreprises magnifiques , ont certainement été exécutés par les Etrusques , qui , à la vérité , inventèrent bien quelque chose en architecture , mais qui cependant ne firent , en général , qu'imiter le style de l'ancienne Grèce , qui étoit le moins parfait , & qu'ils altérèrent même plus ou moins. Lorsque , dans la fuite , les Romains acquirent plus de connoissance & de goût , ils employèrent des artistes Grecs , ainsi que le firent Auguste , Trajan , Adrien , qui sont les empereurs à qui Rome doit le plus grand nombre de ses édifices. L'ordre composite qu'employèrent les Romains n'est pas , à proprement parler , un ordre nouveau ; mais c'est un ordre mixte , formé de l'ordre Corinthien & du Ionique. Le premier de ces ordres n'étoit pas en grande estime parmi les Grecs , à ce qu'il paroît , puisqu'on n'en a trouvé aucuns vestiges , pas même à Corinthe ; ce qui donne  
lieu

lieu de croire que le nom & l'usage de cet ordre d'architecture n'ont été inventés qu'après la destruction de cette ville célèbre , & que ce sont les Romains qui , ayant fait des chapiteaux du métal de Corinthe avec les feuillages & les figures qui les distinguent encore , se sont imaginés de leur donner ce nom ; de même qu'ils ont appelé ainsi les vases & les candelabres faits de cette espèce de bronze. On dira peut-être que la Lanterne de Diogène & la Tour des vents, à Athènes, étoient de l'ordre Corinthien ; mais je répondrai que ces édifices ont , sans doute , été construits après l'époque dont nous venons de parler.

La différence de style qu'il y a entre les édifices des Grecs & des Romains , nous fait connoître le caractère distinctif de ces deux peuples : les derniers ayant dégradé, par un luxe inutile dans les ornemens , la belle simplicité des Grecs , qui ne permettoient pas qu'on surchargeât de choses gratuites les parties de la décoration ; & c'est cette magnificence même , née de la grande opulence des Romains , jointe au peu de goût qu'ils eurent pour le beau , qui les fit promptement retomber dans un état de barbarie , parce que n'étant plus soutenu par de grandes richesses , l'amour des beaux - arts se perdit bientôt parmi eux. Cette révolution n'eut pas lieu parmi les Grecs : il ne fallut pas moins que l'entière destruction de cette nation pour éteindre son bon goût ; & même après la perte de sa liberté , & malgré les humiliations qu'elle eût à souffrir , la barbarie ne s'introduisit parmi elle que lorsqu'on la força à embrasser le Christianisme ; non que je prétende que cette religion soit contraire aux arts ; mais



l'abus que les Grecs en firent , en se divisant en plusieurs sectes , qui se poursuivirent tour-à-tour avec un cruel acharnement , éteignit leur génie & leur fit perdre leur délicatesse naturelle : en passant avec trop de rapidité de l'amour de la matière à la contemplation des choses spirituelles , leurs idées se confondirent , & ils perdirent la connoissance du beau. A la liberté succéda la servitude ; l'humilité remplaça l'amour de la gloire ; l'estime de la beauté fut suivie d'un parfait mépris pour les choses terrestres , & la foi triompha des arts & des sciences profanes. Afin de prévenir que ce peuple ne retombât dans l'idolâtrie , on détruisit toutes les statues que les Romains n'avoient pas enlevées , ou que la brutalité des soldats & la fureur des flammes avoient respectées. Tout enfin changea d'aspect dans ce malheureux pays. Cependant les Grecs ne cessèrent jamais de se distinguer des autres peuples par la supériorité de leur génie dans tout ce qu'ils produisirent , quoiqu'ils eussent perdu l'amour des arts , qui n'étoient plus pratiqués que par des moines à qui l'esprit de religion & de piété , ne permettoit point de chercher à parvenir à la beauté. Les Turcs conquirent ensuite la Grèce ; & la secte de Mahomet , guidée par sa stupide ignorance , qui condamne tout ce qui ne s'accorde pas avec le Koran , dissipa par le fer la foible lumière qui existoit encore des arts , qui dès-lors furent plongés pour toujours dans la barbarie.

Parmi les Grecs qui , dans ces tems-là , se réfugièrent en grand nombre dans les isles de l'Italie & sur les côtes de la mer Adriatique & de la Méditerranée , il y eut quelques peintres , mais qui n'avoient , pour ainsi dire ,

aucune connoissance de leur art. Cependant comme ils en possédoient mieux le mécanisme , & qu'ils opéroient d'une manière plus franche que les Italiens , ils se répandirent par - tout pour peindre les tableaux d'église. Les édifices les plus magnifiques qui aient été construits en Italie après la division de l'empire d'Orient & d'Occident , sont d'une architecture Grecque : tels , par exemple , que l'église de Saint - Marc à Venise , la tour de Pise , & quelques autres bâtimens.

Il est digne d'être remarqué que les mêmes causes qui dans la Grèce tirèrent les beaux-arts du néant , & qui les y portèrent au comble de la perfection , sont aussi celles qui les firent revivre en Italie , quoiqu'ils y restèrent à un degré beaucoup inférieur ; soit que les Italiens n'aient pas des perceptions aussi délicates du beau que les Grecs , soit que lorsque les arts reparurent en Italie , ce fut sur des principes trop compliqués ; ce qui prive l'esprit de l'idée de simplicité , qui est l'unique route par laquelle on puisse parvenir à se former une image distincte de la beauté.

La religion donna nécessairement de l'effor aux arts , par le besoin de construire des temples , de peindre des tableaux , & de sculpter des images pour le culte divin. La liberté dont jouissoient alors les républiques de l'Italie , inspira aux artistes le desir de faire de grandes choses à l'exemple des Grecs. Enfin , cette liberté , qui commença à renaître en Italie , dans les quatorzième & quinzième siècles , y fit fleurir l'industrie ; tant il est vrai : « que » celui qui fait ce qu'il veut , fait toujours infiniment » mieux que celui qui ne fait que ce qu'il doit ». L'homme



dont la volonté est libre , déploie ordinairement tous ses moyens , & produit tout ce que ses facultés lui permettent de produire ; tandis que l'esclave ne fait que ce qu'on lui ordonne ; & sa volonté , opprimée par la violence , ne lui permet point d'exécuter de belles choses. L'habitude même d'opérer d'une certaine manière , le prive de toute énergie , & il finit enfin par renoncer à ce qu'il n'espère plus de pouvoir obtenir.

Nous voyons , en effet , que les arts commencèrent à fleurir en Italie , lorsque la liberté donna une si grande vigueur à la république de Venise. Son commerce , & la communication continuelle qu'elle avoit avec la Grèce , lui firent concevoir des idées dignes de sa grandeur. . . .



LETTRE  
DE M. MENGS  
A M. FALCONET.



L E T T E R

D E M M E W G S

A M T A L C O M E T



LETTRE  
DE M. MENGIS  
A M. FALCONET.

MONSIEUR,

NE foyez pas surpris dé ce que je prends la liberté de vous adresser cette lettre , sans avoir l'honneur de vous connoître personnellement : c'est le titre commun d'artiste qui m'engage à cette démarche. Votre nom m'est



connu depuis plusieurs années , & je m'apperçois par vos écrits que vous n'ignorez pas non plus que j'existe ; mais je n'ai jamais eu la satisfaction de voir de vos ouvrages. Je desirois depuis long-tems de vous connoître , & surtout de lire vos écrits , parce que la matière que vous avez traitée me faisoit espérer que j'y trouverois de quoi m'instruire ; mais je n'ai pu avoir cette satisfaction , & cela imparfaitement même , que depuis peu de jours , que M. de Zinowieff , ministre de Russie auprès de la cour d'Espagne , m'a fait le plaisir de me prêter seulement le second volume de vos Œuvres , qui contient la traduction des livres de Pline , où cet Écrivain parle des arts.

En l'ouvrant , le hasard m'a fait tomber sur les observations que vous avez faites sur la statue équestre de Marc-Aurele , que j'ai eu la curiosité de lire tout de suite. L'ouvrage m'a paru bien raisonné & écrit par un homme d'esprit , qui s'exprime avec énergie , mais en même tems , si j'ose le dire , avec un peu d'amertume.

Permettez , Monsieur , que je prenne la liberté de vous dire mon sentiment sur vos réflexions touchant cette statue de Marc-Aurele. Je suis bien persuadé que c'est avec connoissance de cause que vous avancez vos observations ; cependant je crois que si vous aviez vu l'ouvrage en place , & que vous eussiez été à même d'observer toutes les autres statues équestres qui existent en Italie , vous auriez été moins surpris des louanges qu'on a données à celle de Marc-Aurele ; car quoique les autres soient plus correctes ,

correctes , elles paroissent néanmoins froides & inanimées à côté de celle-ci. Je parle de celles des habiles maîtres modernes , qui subsistent à Venise & à Florence , parce que celles du Bernin & de Cornacchini , qu'on voit à Plaisance & à Rome , n'ont pas assez de mérite pour que nous nous en occupions.

Personne , sans doute , pour peu instruit qu'on soit , ne soutiendra que du tems de Marc-Aurèle on faisoit des chefs-d'œuvre de l'art ; & l'on ne se sert de ce terme pour louer le cheval de Marc-Aurèle que par comparaison aux autres. Vous n'ignorez pas d'ailleurs , Monsieur , que ce ne sont pas toujours les ouvrages sans défauts qui sont admirés par les gens de bon goût , mais ceux qui présentent quelque chose d'extraordinaire & d'expressif. Aussi le cheval de Marc-Aurèle se fait-il admirer par une certaine expression de vie , qui ne provient peut-être que de ces mêmes fautes que vous remarquez dans la position des jambes , qui n'est pas dans les règles du mécanisme ordinaire , mais dans un état momentané , dans lequel l'animal ne peut rester qu'un instant.

Quant au cavalier , il n'est pas représenté comme un homme qui fait parade de se bien tenir à cheval , mais comme un empereur qui , avec un air de bonté , étend la main droite , en signe de paix , vers son peuple , suivant la coutume des anciens ; de l'autre il tient la bride de son cheval.

Je ne suis , sans doute , pas aussi instruit que vous , Monsieur , des qualités & des mouvemens du cheval ,



parce que je n'ai pas eu occasion d'en faire une étude particulière; mais je conjecture que l'art peut donner du mouvement à cet animal, par la connoissance que j'ai de celui de l'homme, que j'ai étudié. J'ai connu à Rome même des artistes qui se permettoient de critiquer les ouvrages antiques du premier ordre; & qui en copiant l'Apollon du Vatican ainsi que l'Apollino de Médicis, prétendoient les corriger en les mettant parfaitement d'aplomb, & perdirent de cette manière la plus grande partie de la beauté des originaux; mais mon objet n'est pas de traiter ici de cette matière.

Ce qui m'engage particulièrement à vous écrire cette lettre, c'est ce que vous dites, Monsieur, dans votre ouvrage de feu M. Winckelmann, mon ami; ce qui m'a été d'autant plus sensible, qu'il semble que votre mauvaise humeur contre lui ne provient que de l'indiscret éloge qu'il a fait de moi; & comme vous prétendez que je dois regarder cet éloge comme un compliment d'ami, je me vois, comme tel, obligé, de mon côté, de vous répondre pour lui. Mais ce qui m'a sur-tout engagé à vous importuner, c'est le desir d'occuper une place dans votre estime, que je ne mériterois certainement pas, si j'avois de moi-même l'idée qu'en a bien voulu montrer mon panégyriste. Il n'y a que ceux qui ne connoissent pas les chefs-d'œuvre des anciens, qui peuvent présumer d'avoir autant de mérite. Pour moi, qui ai beaucoup étudié l'antiquité, j'ai trouvé les ouvrages du premier ordre conçus & exécutés avec une finesse & un jugement

inimitables, &, en général, faits avec un goût fondé sur les plus solides principes de l'art & de la nature. J'ai reconnu de même la supériorité du génie de Raphaël, & le mérite des autres grands artistes du dernier siècle; mais cela ne m'empêche pas d'admirer le talent, l'esprit, la hardiesse & la facilité de mes contemporains. Pour moi, je me suis proposé d'imiter le mérite des autres, en me contentant d'être le dernier de ceux qui marchent dans le bon chemin, plutôt que le premier de ceux qui se laissent éblouir par un faux brillant. Par ce moyen j'ai eu la satisfaction de voir mes ouvrages bien accueillis par les nations qui estiment les productions des artistes actuellement vivans, par la comparaison qu'ils en font avec les ouvrages des maîtres qui ne subsistent plus. Je dois donc quelque reconnoissance au public de Rome, de Dresde, de Florence, de Londres & de Madrid, pour la bonté avec laquelle on y a reçu mes ouvrages; ainsi je vous demande pardon, Monsieur, & pour moi & pour M. Winckelmann, des louanges hyperboliques qu'il a prodiguées à un compatriote. Son style est celui d'un homme qui veut louer son ami; & l'on ne doit pas prendre ses expressions à la lettre; aussi peu qu'il faut vous croire à la rigueur quand vous dites qu'on voit couler le sang dans les veines d'une statue de M. Puget, votre compatriote. Je ne prétends néanmoins pas défendre tout ce que dit M. Winckelmann; car il seroit injuste de soutenir toutes les foiblesses d'un ami, comme il le seroit également de ne point prendre sa cause, quand on croit qu'il a raison. M. Winckelmann n'étoit pas un juge



infaillible , car il n'étoit point artiste ; mais nous-mêmes ; qui faisons profession de l'être , sommes-nous sûrs de bien juger ? Si nous jouissions de ce beau privilège , nos productions seroient certainement parfaites , puisque ce n'est pas la pratique qui nous manque , mais le jugement ; car il nous arrive tous les jours de faire des ouvrages que nous condamnons ensuite nous-mêmes.

Ce que M. Winckelmann dit de la tête du cheval de Marc-Aurele est peut-être mal-fondé , suivant l'idée que nous avons aujourd'hui de la beauté de cet animal ; mais je vous prie , Monsieur , de considérer qu'on ne trouve dans aucun monument antique une tête de cheval avec un profil courbé , qui nous paroît si beau , & qu'on appelle en Espagne tête de mouton , *testa de carnero*. Ce qui me feroit croire que les anciens prenoient l'idée de la beauté d'une tête de cheval de sa ressemblance avec celle du bœuf , comme étoit celle du fameux Bucéphale d'Alexandre. M. Winckelmann avoit écrit bien des choses avant qu'il connût à fond l'antiquité ; mais je puis d'ailleurs assurer qu'il étoit incapable de trahir la vérité , soit par intérêt , ou par égard humain.

Pour ce qui regarde le passage de Plutarque , cité par M. Winckelmann , je ne puis en juger par moi-même ; mais il passoit pour être si savant dans la langue Grecque , que je ne puis croire qu'il se soit trompé. D'ailleurs il faut observer que la traduction Française de l'*Histoire de l'Art* n'est pas correcte ; car , entr'autres , le terme de *totalemment négligé* ne se trouve pas dans l'Allemand. Au

reste , la version littérale que vous rapportez dans votre ouvrage , page 53 , ne me paroît pas dans le style antique ; car je doute que le terme de *Peintre de portraits* ait été employé par aucun Grec , & M. Winckelmann ne s'est pas tant attaché à traduire les paroles de Plutarque qu'à bien rendre ses idées. En un mot , rien n'est plus facile que de faire des bévues ; & vous - même , Monsieur , vous vous êtes trompé dans la citation de la note à la page 54 , où vous avez pris pour deux discours différens un seul que M. Winckelmann a fait sur mon compte. Mais qui est-ce qui s'arrête à de pareilles bagatelles ?

Quant à ce qui me regarde , je vous suis infiniment obligé de la manière obligeante avec laquelle vous parlez de moi à la page 53 ; & c'est principalement la politesse que vous avez montrée à mon égard en cette occasion , qui me fait souhaiter votre connoissance , & je vous fais de nouveau des excuses pour M. Winckelmann , s'il a parlé avec peu d'exaétitude de vous dans ses citations ; car dans le fond vous paroissez avoir les sentimens qu'il vous prête , comme le prouve la note 18 du XXXVI<sup>e</sup> Livre , à la page 75 de votre Ouvrage.

Je conviens parfaitement avec vous , Monsieur , qu'il est très-mal fait de parler avec peu de considération d'une personne aussi respectable que M. Watelet ( & même de qui que ce soit ) , de qui M. Winckelmann m'a écrit avec les plus grands éloges , dans le tems qu'il a eu l'honneur de le connoître à Rome. Si j'avois le talent



d'écrire, je tâcherois simplement d'exposer des raisons & des faits, & d'enseigner des choses utiles; sans m'amuser à contredire les autres; car il me semble qu'on peut faire de bons livres sans dire qu'un tel écrivain s'est trompé. Mais si vous pouvez me démontrer que la médisance est honnête, je conviendrai alors qu'il importe peu de quelle façon on attaque la réputation. En attendant je suis persuadé que le sarcasme est la plus mauvaise méthode de raisonner & de blâmer, parce qu'il n'en résulte que du mal pour celui qui le met en usage.

Mais pour ce qui concerne la différence de sentiment entre M. Winckelmann & M. Watelet, je pense que c'est le dernier qui a tort; supposé toutefois qu'on doive prendre pour modèles les plus belles statues antiques. Je crois que si vous voulez être de bonne foi, il faudra, Monsieur, que vous conveniez vous-même que la figure du héros que propose M. Watelet, est plutôt une belle figure de théâtre qu'une statue antique. Je suis même convaincu que si vous n'eussiez pas eu l'humeur aigrie contre M. Winckelmann, vous n'auriez point fait usage d'un sophisme pour prouver, par des règles contraires à celles de M. Watelet, que M. Winckelmann s'est trompé; car étant artiste, vous savez, aussi-bien que moi, que le caractère des héros & des demi-dieux est celui de la vraie beauté, un peu au-dessus de la beauté humaine; & que cette beauté n'admet aucun extrême: c'est ainsi, en effet, qu'on la voit employée à la statue du soi-disant Antinous du Vatican & du Méléagre, qui n'ont point le ca-

caractère des héros de M. Watelet. Je dis la même chose des Faunes. Celui que vous citez, ainsi que le Cupidon du même âge, sont deux beaux jeunes garçons, qui n'ont rien du Faune dans leurs formes. Mais si vous vous donniez la peine, Monsieur, de considérer le beau Faune de Borghese avec le jeune Bacchus entre ses bras, vous n'y trouveriez rien de lourd, non plus qu'à celui de Florence qui joue des crotales, à l'exception de la tête & des bras qui sont modernes. Nous avons à Rome quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne sont pas des Apollino, comme vous le dites fort bien; mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la physionomie & pour l'attitude. Il faut de plus faire une différence entre les Faunes & les Silvains\*.

Je suis d'ailleurs convaincu que si M. Watelet eût été à Rome avant d'écrire son livre, il auroit rendu avec toute l'élégance de style & toute l'énergie qui lui sont propres, les grandes idées que la vue de tant de chefs-d'œuvre de l'art des Grecs inspire naturellement à tout homme de génie & d'un cœur sensible; & il ne se feroit plus

---

\* On peut consulter sur la distinction qu'il y a à faire entre les Faunes, les Satyres, les Silènes & les Pans, une savante Dissertation que M. G. Heyne, Professeur à Gottingue, a publiée sur ce sujet, & qu'on trouve dans un Recueil intitulé: *Sammlung Antiquarischer Aufsätze*, 2 vol. in-8°, Leipzig 1779, dans lesquels il y a différens morceaux du plus grand intérêt. *Note du Traducteur.*



arrêté à embellir des idées prises dans les ateliers de Paris. Je suis même persuadé que si vous, Monsieur, homme d'esprit, comme vous êtes sûrement, eussiez demeuré à Rome, vous auriez peut-être eu le bonheur de devenir aussi *Antiquomane*, comme l'ont été tant de grands artistes François, vos prédécesseurs, qui ont illustré le beau siècle de Louis XIV.

M. Winckelmann a dédié son *Histoire de l'Art* à l'Art même, au Temps & à moi. Le temps seul apprendra si cet ouvrage est utile : pour moi, je pense qu'il doit l'être ; je suis même persuadé que ceux qui liront ce livre avec l'envie de s'instruire, particulièrement l'article du premier tome, page 313, de la traduction, y trouveront beaucoup de profit à faire pour la connoissance de l'antique ; & quand même il y régneroit quelque préoccupation pour les Grecs, cette passion même fera favorable ; puisque les restaurateurs modernes des arts doivent tout ce qu'ils ont de bon à cette même préoccupation, laquelle, tant qu'elle a régné en Italie, y a soutenu les arts avec honneur. En France les arts ont tombé en décadence à mesure que cette prévention s'y est perdue ; & dans les pays où cette espèce d'enthousiasme n'a jamais été connue, on n'est jamais non plus parvenu à un certain degré de perfection dans les arts.

Quand vous aurez convaincu l'univers, Monsieur, que M. Winckelmann est un ignorant, & que Cicéron, Plin, Pausanias, Quintilien, & d'autres auteurs anciens n'ont sçu ce qu'ils disoient en parlant des arts, pensez-vous que cela nous avancera beaucoup. Le Laocoon, le Gladiateur,

Gladiateur , les Faunes , l'Apollon , les Vénus , & un grand nombre d'autres statues soutiendront toujours le crédit des Grecs ; & vous êtes , fans doute , vous-même convaincu que la belle proportion , la beauté idéale , la noblesse & l'égalité de style , l'élégance des attitudes , l'entendement des os & des muscles , l'expression solide , l'ame & le feu de caractère , les draperies qui couvrent le nud sans le cacher , enfin , un travail qui se soutient en toute place & à toute lumière , sont des mérites qui se trouvent à un degré supérieur dans les beaux ouvrages des anciens. Vous n'ignorez pas vous-même , Monsieur , combien il en coûte pour acquérir quelques-unes de ces parties ; & si vous voulez être sincère , vous conviendrez , qu'en comparaison de ces mérites , celui de bien exprimer les plis , les chairs & les veines , devient très-petit ; en un mot , que les coups hardis des touches , la hardiesse du dessin , & tout ce qu'on appelle *esprit* , l'unique soutien des artistes modernes , disparoît à côté de la beauté solide des anciens.

Je vous souhaite , Monsieur , la gloire de vous occuper d'ouvrages par lesquels nous puissions nous convaincre de la supériorité de vos talens ; & je suis fâché d'être privé de la satisfaction d'admirer la magnifique statue équestre que vous avez entre les mains , dont j'ai entendu faire beaucoup d'éloges , & qui me feroit , je pense , grand plaisir à voir. Je souhaiterois que vous vous déterminassiez à publier les études que vous avez faites sur le cheval , afin que le public & l'art profitassent de vos lumières.



Je vous demande pardon de vous avoir incommodé par cette longue lettre, en vous priant de m'honorer de votre amitié, ainsi que de vos ordres, si je puis vous être bon à quelque chose à Rome, où je dois me rendre sous peu de jours.

J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite estime & considération,

MONSIEUR,

*Madrid, ce 25 Juillet*  
1776

Votre très-humble & très-  
obéissant serviteur,  
ANTOINE-RAPHAEL MENGS.

R É P O N S E  
*D E M. F A L C O N E T*  
A M. M E N G S.

T t ij



THE  
REPORT  
OF THE  
COMMISSIONERS  
OF THE  
LAND OFFICE  
FOR THE YEAR  
1883



R É P O N S E  
D E M. F A L C O N E T  
A M. M E N G S.

MONSIEUR,

SI chacun avoit votre franchise, on ne se déchireroit pas, comme on fait à chaque instant, dans les lettres & dans les arts. Vous avez la bonté de m'avertir, *en particulier*, de ce que vous trouvez de répréhensible dans mes rêveries; & je mets, je vous assure, à ce procédé le prix qu'il méritera toujours chez les hommes honnêtes. Je vais, si vous m'en permettez, prendre votre lettre à côté de moi, la relire; & à mesure que j'aurai à vous répondre, jeter mes idées sur le papier.

Vous dites, Monsieur, que dans les *Observations* sur



la statue de Marc-Aurèle , je m'explique avec un peu d'amertume. Vous pourriez bien avoir raison ; car en les écrivant , je buvois dans la coupe amère du déplaisir. Si vous n'avez jamais éprouvé celui que donnent quelquefois des personnes qui devoient maintenir l'esprit des artistes dans un état contraire à l'amertume , je vous en félicite ; & si je pouvois m'expliquer , vous trouveriez que j'ai encore écrit avec assez de douceur.

*Si j'avois , me dites-vous , Monsieur , vu la statue de Marc-Aurèle en place , & si , en même-tems , j'eusse aussi vu les autres qui sont en Italie , je serois moins étonné des louanges qu'on a données à la première.* Comme ces louanges ont été rarement données par comparaison aux statues équestres qui sont en Italie ; que je n'ai fait non plus aucune comparaison d'elles avec celle du Capitole , & que je ne l'ai comparée qu'avec le naturel , il a dû m'être assez indifférent de savoir qu'on la préférât aux autres ; & je crois , Monsieur , qu'ici vous détournez un peu la question. Quant au cheval , que je n'ai pas vu en place , je puis vous assurer que c'est en bronze seulement que je ne l'ai pas vu , puisque les plâtres que j'en ai à Pétersbourg , y sont placés à la même hauteur que le bronze l'est au Capitole. Vous savez que pour un artiste c'est voir en place , quand d'ailleurs il connoît la place , ainsi que l'ensemble & le mouvement général de la statue.

*Le cheval de Marc-Aurèle se fait admirer par une certaine expression de vie ; & peut-être les mêmes fautes que j'y remarque dans la position des jambes , donnent-elles ce mouvement , qui n'est pas selon le mécanisme ordinaire , mais dans un état momentané , dans lequel l'animal ne peut subsister*

*qu'un instant.* Je conviens qu'il y a dans cet animal une certaine expression de vie ; je crois même l'avoir dit assez clairement : mais , Monsieur , la représentation de quelque animal que ce soit n'auroit-elle pas à plus juste titre une expression de vie , si le mouvement de toutes ses parties étoit selon le mécanisme de la nature ? Vous connoissez trop supérieurement les beautés de la sculpture Grecque pour ignorer que les *Luteurs* , qui sont dans un état momentané , ne feroient pas aussi bien qu'ils sont , si la position de leurs membres n'étoit pas selon le mécanisme ordinaire : vous savez aussi que la belle *Atalante* est dans le même cas. Un homme en bronze , qui marcheroit comme il est impossible qu'un homme puisse marcher , ne feroit pas *dans un état momentané* : c'est ainsi pourtant que marche le cheval antique.

Ce que vous dites , Monsieur , du cavalier , me paroît juste ; & si j'en ai eu une autre idée , j'ai eu tort. Cependant , avec quelques modifications dans votre sentiment , & plus de développement dans le peu que j'en ai dit , nous pourrions bien nous rapprocher.

Vous dites en passant , Monsieur , que les artistes qui copioient l'Apollon du Vatican le remettoient parfaitement d'à-plomb , & perdoient ainsi une grande partie des beautés de l'original. Vous savez mieux que moi que les jambes de cette figure ont été brisées en plusieurs morceaux , qui tous n'ont pas été retrouvés ; qu'on a mal remonté ces jambes ; qu'elles sont rejointes avec du ciment ; & vous conviendrez que dans son premier état l'Apollon devoit être parfaitement d'à-plomb. Permettez-moi donc , Monsieur , de conclure que les artistes qui



perdoient une grande partie des beautés de l'original , en voulant corriger cette défecuosité , n'étoient pas assez habiles pour y bien réussir : si c'étoit une faute , il faudroit en accuser le premier auteur , qui certainement l'auroit commise. Regardez la jambe droite en face , & voyez comme , par la restauration , elle se dessine mal avec la cuisse. Vous savez que le bras gauche est aussi restauré par le *Montorsoli* , sculpteur Florentin.

Je puis vous protester , Monsieur , que ce qui m'a irrité ( pour me servir de votre terme ) contre feu M. Winkelmann , n'est assurément pas l'éloge qu'il fait de vous. Mais j'ai été scandalisé , je vous l'avoue , qu'il ait parlé des artistes François avec un ton de mépris très-révoltant. Quand je dis les artistes François , vous pensez bien que j'entends ceux dont les ouvrages ne déshonoreront pas les artistes des autres nations , & ceux qui ont fait tant d'honneur au siècle de Louis XIV , comme vous le remarquez très-bien. Parce que l'Allemagne a de nos jours deux excellens peintres , vous , Monsieur , & M. Dietrich , votre ami , étoit-il en droit de mépriser les nôtres ? Permettez-moi de vous le dire , ce sera toujours une tache à sa mémoire. Si vous n'admettez pas la France au nombre des juges , il faudra bien que nous recusions aussi l'Allemagne.

Votre observation , Monsieur , que *si nous étions sûrs de toujours bien juger , nous ferions toujours des ouvrages parfaits* , m'a d'abord paru bonne. Cependant , par réflexion , j'ai cru que l'amour propre & quelques autres causes encore , qui nous aveuglent sur nos propres défauts , nous laissent des yeux de lynx sur les défauts des autres ;

autres ; ce qui n'empêche pas que nous ne nous trompions quelquefois sur leur compte comme sur le nôtre ; chacun le fait. Pour moi , je ne me couche jamais sans l'avoir éprouvé dans la journée.

Vous avez raison , Monsieur , ces deux mots , *totalément négligé* , ne font point dans l'original Allemand : aussi ai-je changé l'endroit dans mon exemplaire ; car je me propose de faire une autre édition , où , je vous assure , presque tout l'ouvrage sera changé. Au risque de déplaire à certaines gens , il sera même augmenté ; car la vanité blessée ne m'en impose point ; mais je corrigerai mes erreurs autant de fois que je les appercevrai.

J'ai changé aussi la traduction du passage de Plutarque ; mais le terme de *peintre de portraits* , qui ne vous paroît pas avoir été employé par un Grec , exprime pourtant assez bien la pensée de l'auteur. Voici le mot dont il se fert : Ζωγράφοι , *Zógraphoi* ; & les interprètes que je connois , l'ont constamment rendu par *les peintres qui portraient au vif* \* . *Les peintres qui font des portraits* \*\* . *Pictores facie & vultu* \*\*\* . *Pictores ex facie & vultu* \*\*\*\* . J'ai mis dans ma correction *les peintres qui font des portraits* . Seroit-il croyable que Plutarque ait soupçonné les grands peintres d'histoire de négliger , dans leurs tableaux , ce qui n'étoit pas les têtes ?

---

\* Amiot.

\*\* Dacier.

\*\*\* Xilander.

\*\*\*\* L'édition de Londres.



Permettez-moi, Monsieur, de vous représenter que lorsque M. Winckelmann m'a prêté le sentiment que je montre, touchant la Niobé, je ne l'avois pas encore montré, puisque je ne disois pas un mot de cette figure; je ne parlois que des filles. M. Winckelmann ne pouvant pas deviner ce que je penserois & ce que je dirois de la mère, plus de dix années après, j'ai eu quelque droit de lui reprocher son infidélité.

Je suis fâché que cet honnête homme vous ayant écrit mille éloges de M. Watelet, en particulier, l'ait ensuite dénigré dans un écrit public: cela ne me paroît pas bien conséquent. Mais c'est un malheur de l'humanité. Une mouche nous pique, nous donnons un soufflet à celui que nous venions de caresser.

Je ne chercherai pas assurément, Monsieur, à vous démontrer que la médifance est honnête; mais chacun fait, ou doit favoir, que la critique, lorsqu'elle est juste, peut devenir profitable, & je ne crois pas qu'il faille la confondre non plus avec le sarcasme. Si je me suis servi de ce dernier, j'ai eu tort, & je vous promets qu'il n'en paroîtra pas dans l'édition que je me propose, à moins peut-être que ce ne soit pour en repousser d'autres, ou pis encore. Faites-moi cependant la grace d'observer que s'il ne s'agissoit que d'établir des principes sur la peinture ou la sculpture, l'artiste ne s'amuseroit à contredire personne. Mais quand nous sommes accablés d'écrits tout biscornus sur les arts, & que des gens qui en sont fort ignorans, s'érigent en maîtres impérieux, la patience échappe, & l'on dit avec Juvénal: *Ne ferai-je toujours qu'écouter? Jamais ne répondrai-je, toutes les fois que l'en-*

roué Codrus m'obsédera de sa Théséide \* ? Si pourtant vous vouliez bien y faire attention , vous trouveriez , Monsieur , que souvent je me suis contenté de rendre une plaisanterie pour une insulte , & quelquefois de la gaîté pour des noirceurs. Je ne vous dis rien de l'emploi que vous faites ici du mot *médifance*. Je crois seulement que relever des fautes littéraires , est une action louable par son objet , autant qu'elle est utile , s'il en résulte le bien qu'on se propose ; & très-assurément ce n'est pas *médire* , au sens que vous paroissez l'entendre.

Vous vous persuadez , Monsieur , que si j'étois à Rome j'aurois peut-être *le bonheur de devenir antiquomane*. Permettez-moi de vous représenter que les mots composés , qui sont terminés en *mane* & en *manie* , sont toujours pris en mauvaise part , & que celui d'*antiquomanie* , par exemple , signifie le délire , la fureur de tout ce qui est antique , bon ou mauvais. Ce n'est pas certainement dans cet état que vous voudriez me voir à Rome. Mais si quelque jour j'ai l'avantage d'y admirer de vos productions , vous m'y verrez rendre aussi à tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité les hommages dont vous avez dû lire quelques échantillons dans mes foibles écrits.

Si un homme qui ne seroit pas artiste me disoit que *personne de nous ne peut parler de l'art* , je chercherois à deviner sa pensée , ou plutôt je ne m'en inquiéteroie

---

\* *Semper ego auditor tantum? Nunquamne reponam  
Vexatus toties rauri Theséide Codri?*

JUVEN. Sat. I.

V v ij



guères, s'il ne s'expliquoit pas davantage. Mais quand c'est vous, Monsieur, qui me le dites dans une lettre, où, depuis le commencement jusqu'à la fin, vous parlez de l'art, je suis plus porté à suivre votre exemple, permettez-le-moi, je vous en supplie, qu'à me conformer à votre conseil. Il ne tiendrait qu'à vous de favoir que chez les Grecs les plus grands artistes *ont parlé de l'art*, & même qu'ils en ont écrit \*.

Vous me demandez, Monsieur, ce qui nous en reviendra, quand j'aurai convaincu l'univers que Cicéron, Pline, Théodore \*\*, Quintilien, & tous les anciens auteurs n'ont su ce qu'ils disoient en parlant de nos arts. Je vais avoir l'honneur de vous le dire, pour que vous n'ayez pas la peine de lire une assez longue préface dans un de mes volumes, & plusieurs endroits dans l'ouvrage où j'ai répondu à votre demande.

Premièrement, je n'ai pas la prétention de convaincre l'univers de quoi que ce soit; ce projet vain ne convient pas à mon foible cerveau. Mais, Monsieur, si vous en-

\* M. Mengs a fait imprimer deux Ouvrages de lui sur la Peinture : l'un en Allemand (*Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*), l'autre en Espagnol (*Lettre à Don Antonio Ponz*). J'ai lu le dernier; il est de 1776, même année que sa lettre. *Note de M. Falconet.*

\*\* Je ne connois pas ce Théodore (a); & je n'ai pas écrit que Quintilien ne fait pas ce qu'il dit, quand il parle de nos arts. *Note de M. Falconet.*

(a) Ce nom de Théodore ne se trouve pas dans l'édition de M. le Chevalier d'Azara; il y a, à la place, celui de Pausanias. *Note du Traducteur.*

tendiez bourdonner fans cesse à vos oreilles que tels & tels se connoissent beaucoup mieux que vous en peinture , n'est-il pas vrai que vous continueriez à faire de très-beaux tableaux en laissant bourdonner , ou que vous tâcheriez de prouver que ces gens-là n'ont pas toutes les connoissances qu'on leur prête ? Qu'ai-je fait ? J'ai longtems laissé dire ; mais enfin lassé d'un millier de sottises sur l'art , vexé d'un tas d'insultes & de quelques persécutions faites aux artistes , j'ai dit : Voyons donc, Messieurs , si vos grands connoisseurs , vos grands juges , s'y entendent autant que vous le prétendez. Vous voyez, Monsieur , qu'il ne s'agit là que de littérateurs & de littérature , & que je n'ai jamais cru qu'un livre fit mieux faire un tableau que l'étude de la nature. Je n'ai écrit que pour modérer un peu la vanité persécutante des faux connoisseurs , & pour donner quelque hardiesse aux hommes modestes , à qui des prétendus docteurs veulent en imposer trop magistralement , & c'est toujours quelque chose. Il en revient aussi à moi , par exemple , des injures de porte-faix , que la vanité blessée m'a fait parvenir par la voie d'un *Journal Encyclopédique* \* ; quelques éloges par des hommes honnêtes , qui louent au moins mon courage ; des avis de plus d'une espèce , qui , en éclairant mon esprit , me feront faire une beaucoup meilleure édition ; l'honneur de votre lettre , qui m'éclaire aussi sur quelques-unés de mes fautes. Appelez-vous cela rien ? Pour moi , je crois que c'est beaucoup.

---

\* L'auteur , ou les auteurs ont reçu de ma part une réponse peut-être assez convenable. Note de M. Falconet.



Vous m'avertissiez, Monsieur, que je me suis trompé, lorsque j'ai fait deux discours différens de l'unique qui se trouve dans l'ouvrage de Winckelmann sur votre compte. Je suis très-capable de m'être trompé, non-seulement en cela, mais en beaucoup d'autres choses, & quelquefois je n'y ai pas manqué. Cependant, si vous jetez un coup-d'œil sur la fin de la préface de M. Winckelmann (laquelle fin n'est pas traduite, si je ne me trompe) & sur la page 104 de l'ouvrage, peut-être verrez-vous que je ne suis pas fort répréhensible. C'est de l'original Allemand que je parle; car le traducteur François a tout mis de suite, aux pages 312 & 313 de son premier volume. Si vous prenez la peine de lire la préface de M. Winckelmann, vous y verrez aussi de quel air il relève les savans qui se sont trompés; & même il ne tiendra qu'à vous d'être choqué de son peu d'égard pour les talens des auteurs qu'il reprend, & de l'accuser de *médifance*. Vous pouvez du moins convenir, Monsieur, que si j'avois mérité la lapidation, ce ne seroit certainement pas à M. Winckelmann à me jeter la première pierre. J'aurois dû vous dire tout cela plus haut, mais je l'avois oublié.

J'en ai fait autant de la croyance dont vous n'êtes pas éloigné, dites-vous; c'est que *les anciens prenoient l'idée de beauté d'une tête de cheval, de sa ressemblance à une tête de bœuf, comme étoit le fameux Bucéphale d'Alexandre*. Il faut encore que je répare cet oubli, & que je vous prie, Monsieur, d'observer qu'il n'est pas bien prouvé que les anciens crussent que la tête du cheval d'Alexandre ressemblât à celle d'un bœuf. Pline, recommandable en ce qu'il a recueilli les faits & les opinions

de l'antiquité , rapporte que le nom de Bucéphale fut donné à ce cheval , soit parce qu'il avoit le regard terrible , soit à cause d'une tête de taureau empreinte sur son épaule. *Bucephalon eum vocaverunt , sive ab aspectu torvo , sive insigni taurini capitis , armo impressi. ( L. VIII. cap. 42. )*

Je conviens qu'Aulu-Gelle dit que la tête de Bucéphale ressembloit à celle d'un bœuf : *Equus Alexandri regis & capite & nomine Bucephalus fuit. ( Noët. Attic. L. V. c. 2. )* Mais il faut observer qu'Aulu-Gelle écrivoit sous le règne d'Adrien , tems où certains traits historiques , sans conséquence , pouvoient bien être défigurés. Il seroit donc possible que cet écrivain , collecteur aussi bien que Pline , eût rapporté le propos comme il couroit alors , & qu'il se fût peu soucié de ce qu'il lisoit chez l'historien naturaliste , pour lequel il n'avoit pas toujours la plus haute vénération. Quoi qu'il en soit , Pline me paroît dire une chose plus vraisemblable , & par conséquent plus croyable : je m'y tiens , sans blâmer ceux qui pensent autrement.

Quant à la tête de mouton , ou *testa de carnero* , dont vous me parlez , elle ne me regarde pas , puisque je n'en ai jamais dit mot. Je suis d'ailleurs si peu engoué de cette forme moutonnaire ; que je n'ai pas cru devoir la donner à la tête du cheval que je fais ; attendu qu'un beau cheval ne doit ressembler ni au bœuf , ni au mouton , à moins que nous ne voulions faire un portrait , ou bien représenter telle ou telle race , ou bovine , ou moutonnaire.



En finissant, vous m'avertissez, Monsieur, que si je veux parler sans passion, je conviendrai que ce qui constitue la beauté des ouvrages antiques, est bien supérieur à l'expression des chairs, des veines, des touches, de l'esprit, en un mot, de ce qui est souvent l'unique soutien des ouvrages modernes. Il me vient une idée : n'auriez-vous lu, dans ce que j'ai écrit, que ce qui vous a déplu ? Auriez-vous sauté à pieds joints sur les endroits où je pense comme vous ? Car ici vous répétez, avec un peu d'humeur, ce que j'ai dit avec passion en faveur des beautés sublimes de la sculpture Grecque. Quoi qu'il en soit, une statue n'étant autre chose que la représentation d'un homme vivant, tout ce qui constitue la vie & le mouvement lui est essentiel. Faites une statue sagement dessinée, (cela est difficile, sans doute,) joignez-y le sentiment, l'esprit, la vie, par tous les moyens qui portent ce caractère, (c'est un don accordé à peu d'artistes) & vous aurez fait une statue d'autant plus parfaite, qu'elle réunira ces parties si touchantes, au beau qui en impose. La preuve en est dans quelques antiques, où tout cela réuni, concourt à la perfection. Ah ! si vous pouviez voir la délicieuse *Andromède* & l'effrayant *Milon* de Pierre Puget, vous ne l'appelleriez pas *M. Puget*.

Vous m'invitez, Monsieur, à donner quelques notes au public sur les études que j'ai faites du cheval. Ce conseil de votre part est séduisant ; & si je n'avois pas encore pris de résolution, il pourroit m'embarrasser. M. Saly, statuaire François, a fait ce que vous demandez ; peut-être a-t-il bien fait. Peut-être aussi pourroit-on ré-

duire

duire ce qu'il a donné au public à cette petite phrase : *J'écris comment j'ai fait un cheval ; c'est donc un cheval comme celui que j'ai fait que j'enseigne à faire.*

Pour moi , à qui l'idée n'est pas encore venue d'établir des règles sur mes productions , je pourrois bien y être gauche , & je craindrois qu'on n'aperçût dans mon labeur celui de la vanité ; c'est pourquoi je ne dirai point : *Il faut , si l'on veut faire un beau cheval , choisir & voir le naturel , comme je l'ai choisi & vu.* Je n'ignore pas qu'on peut donner un tour de candeur à tout cela ; mais le voile est transparent & laisse voir l'homme qui s'érige en modèle : si un ouvrage est beau , il en servira , sans que l'auteur s'en mêle.

Mais Aristote a donné sa *Poétique* , Longin son *Traité du Sublime* ; quantité d'écrivains en ont fait autant. Vraiment oui ; mais ce n'étoit pas dans leurs productions qu'ils puisoient les préceptes. Si j'avois sous les yeux quelques belles statues de chevaux , que je n'eusse pas faites , je risquerois de dogmatifer aussi , & je dirois en détail : *Voilà comme il faut faire un beau cheval.* A moins de cela je dois me taire , & m'en tenir à quelques mots que j'ai pu dire en parlant du naturel.

Je vous assure , Monsieur , que c'est avec bien du regret que je me vois forcé , par mon ouvrage , qui me laisse à présent peu de loisir , d'abrèger le plaisir de causer avec vous. J'aurois , je crois , encore bien de petites choses à vous dire ; mais comme elles feroient peut-être un peu contraires à quelques-unes de vos lignes , je les supprime de bon cœur. Et qui peut répondre que ce ne seroit pas moi qui auroit tort ?



Savez-vous , Monsieur , combien est douce la demande que vous me faites de mon amitié ? Hélas ! les deux points du globe que nous habitons , sont bien éloignés l'un de l'autre..... Continuez de me parler avec la même franchise , vous exciterez toujours la mienne ; vous m'éclairerez ; vous me ferez retrouver l'aliment qui convient aux artistes. Qu'importe un peu de contrariété ! On se dispute doucement , on s'estime , on s'aime , on s'éclaire , on s'embrasse. C'est avec ces sentimens que j'ai l'honneur d'être \* ,

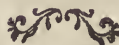
M O N S I E U R ,

*A Saint-Petersbourg , ce 23  
Septembre 1776. V. S.*

Votre très-humble & très-  
obéissant serviteur ,  
FALCONET.

---

\* Si dans les papiers de feu M. Mengs , on avoit retrouvé l'original de ma lettre , & qu'il existât encore , on pourroit voir que sans y rien changer , j'y ajoute ici quelques mots çà & là , pour donner ou plus de force , ou plus de justesse à ma réponse. Par les dates & par le tems qu'une lettre est à parvenir de Madrid à Pétersbourg , on voit que j'écrivis presque sur-le-champ , sans trop pouvoir me relire ; mais je n'ai rien retranché , parce que cela est bien moins permis que d'ajouter quand on répond. *Note de M. Falconet.*





## N O T E

*De M. le Chevalier d'Azara sur les deux  
précédentes Lettres.*

---

IL est parlé dans les *Mémoires sur la Vie & sur les Ouvrages de M. Mengs* du motif qui l'a engagé à écrire une lettre à M. Falconet. M. Mengs se trouvoit alors à Madrid, où je lui donnai connoissance des *Observations sur la statue de Marc-Aurele*, par ce sculpteur François, que M. Zinowieff, ministre de Russie à la cour d'Espagne, lui prêta; & ce fut même sur ses instances & par son canal que M. Mengs lui écrivit cette lettre. Il ne s'y arrête pas à réfuter toutes les erreurs qu'il avoit remarquées dans l'ouvrage de M. Falconet; mais il s'est contenté de défendre sa propre reputation & celle de M. Winckelmann, son ami. Quoiquè le ton dont se fert M. Falconet, dans ses observations, soit assez fort pour mettre en vibration des fibres bien moins sensibles que ceux de M. Mengs, celui-ci cependant, toujours bon & honnête, a employé, pour le réfuter, la plus grande modération, comme on vient de le voir par cette lettre même.

M. Falconet a répondu à M. Mengs avec la même



honnêteté. Il est malheureux que cet artiste ait employé tant de talent à écrire un pareil ouvrage, dans lequel il paroît n'avoir eu d'autre but que d'épancher sa bile contre les meilleurs écrivains anciens & modernes. Il y déploie un caractère singulier, en attaquant le mérite par-tout où il le trouve, & en marquant son chagrin de l'hommage rendu aux autres artistes; tandis qu'il se prodigue à lui-même des éloges, & qu'il reçoit avidement ceux que ses amis ont bien voulu lui donner. Pour prouver les défauts de la statue équestre de Marc-Aurele, il a composé un volume entier, dont la saine critique pourroit être réduite à trois lignes: le reste ne sert qu'à tracasser tout le monde, & à instruire le public de ses querelles particulières. Il paroît qu'il ne s'est proposé de déprimer cette statue de Marc-Aurele qu'afin de faire mieux l'éloge de celle qu'il a lui-même exécutée de Pierre le grand à S. Pétersbourg, dont le cheval foule aux pieds le serpent de l'envie, tandis qu'il touche au moment de se jeter dans un précipice, en galoppant sur une montagne qui fait la principale partie de cet ouvrage. La tête du monarque a été exécutée par la main délicate d'une femme\*. Grace au ciel! nous n'avons pas en Italie de semblables statues, ni des livres de cette logique.

Un grand nombre d'auteurs ont relevé les erreurs de Plin, & un plus grand nombre encore ont fait son éloge. Mais lorsqu'on trouve des fautes dans un écrivain,

---

\* Mademoiselle Collot, élève de M. Falconet, & qui a épousé son fils.

on les fait remarquer avec modération , pour empêcher que d'autres n'y tombent de même , sans les publier avec emphase & avec aigreur. M. Falconet auroit bien fait de suivre l'exemple de M. de Buffon , qui certainement n'a pas ignoré les erreurs du naturaliste Latin ; mais qui les a vues comme les hommes d'un mérite aussi éminent que le sien doivent voir les choses , c'est-à-dire , avec discernement & sans fiel : aussi son éloge de Pline ne fera-t-il pas moins un éternel monument de sa gloire que tous ses autres ouvrages.

Si M. Falconet ne s'étoit pas livré à son imagination , il n'auroit pas joint à son livre l'écrit d'un de ses amis , lesquels'efforce de prouver sa reconnoissance , en tournant en ridicule Pline & Vespasien. Mais quel mérite, quel honneur , quelle gloire y a-t-il de rire aux dépens de ceux qui n'existent plus depuis dix-sept siècles , & qui ne peuvent se défendre ? Le tout cependant pour disputer sur la quadrature des formes & sur d'autres pareilles inepties. Cet ami de M. Falconet , auquel il donne ( sans doute pour badiner ) les titres de philosophe & d'homme extraordinaire , manifeste une ame faite pour avoir été le flatteur adroit de Vespasien & de Pline , s'il eut vécu de leur tems ; car on voit , en général , que les hommes qui sont les plus souples quand ils pensent avoir quelque chose à craindre , sont aussi les plus audacieux quand ils sont sûrs de l'impunité ; & je suis convaincu que ce prétendu philosophe se feroit regardé comme fort heureux , & même comme un homme de grande importance , s'il avoit pu être admis à la confiance & à la familiarité du dernier des esclaves de Vespasien. Et ce n'est pas là sans doute



trop avancer , lorsqu'on fait que les premiers personnages de Rome se félicitoient de connoître les affranchis & les portiers de Séjan , ainsi que Térence le dit dans le sénat : *Libertis quoque , ac janitoribus ejus notescere , pro magnifico accipiebatur*. Cependant il y avoit encore loin de Séjan à l'empereur.

Que de citations M. Falconet n'a-t-il pas entassées pour nous persuader que Cicéron ne favoit pas le premier mot des arts ? tandis que ces passages cités prouvent le contraire , ou ne sont que des sophismes. Il semble donc que M. Falconet n'a pas fait la juste valeur des expressions de Cicéron , quand il pense qu'il parloit de bonne-foi , & qu'il étoit persuadé de ce qu'il disoit ; tandis qu'il paroît clairement que l'orateur Romain ne s'est servi de ces comparaisons que pour chercher à rendre probable ce qui ne l'étoit pas ; & à prouver par-là la force de son éloquence : voilà ce qu'il faut entendre par les paradoxes de Cicéron.

Mais il est tems de finir. Ce que je viens de dire suffit , sans doute , pour faire connoître le caractère de M. Falconet , ainsi que le motif qui a déterminé M. Mengs à lui écrire la lettre dont il est ici question.

*Fin du Tome premier.*

---

## A P P R O B A T I O N .

J'AI lu par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, *les Œuvres de Mengs, traduites de l'Italian par M. JANSEN*, & je n'y ai rien trouvé qui m'ait paru devoir en empêcher l'impression.

A Paris, le 22 Juin 1785.

S U A R D .

---

## P R I V I L È G E D U R O I .

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; Salut. Notre bien amé le Sieur JANSEN Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé *les Œuvres de Mengs, en deux volumes n-40., traduites de l'Italian*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilège pour ce nécessaires. A ces causes, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume; Voulons qu'il jouisse de l'effet du présent Privilège, pour lui & ses hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à personne; & si cependant il jugeoit à propos d'en faire une cession, l'acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilège que de la Cession; & alors, par le fait seul de la Cession enregistrée, la durée du présent Privilège sera réduite à celle de la vie de l'Exposant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, si l'Exposant décède avant l'expiration desdites dix années, le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, portant Règlement sur la durée des Privilèges en Librairie. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de celui qui le représentera, à peine de saisie & de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée pour la première fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons: à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelle; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du présent Privilège; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, es mains de notre très-cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le sieur HUE DE MIROMESNIL, Commandeur de nos Ordres; qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le sieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit sieur HUE DE MIROMESNIL: le tout à peine de nullité des Présentes, du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergen sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & non obstant clamour de Haro, Chartre Normande, & Lettres à ce contraires; Car tel est notre plaisir. Donné à Paris le vingtième jour du mois de Juillet l'an de gr<sup>se</sup> mil sept cent quatre-vingt-cinq, & de notre règne le douzième. Par le Roi, en son Conseil. *Signé*, LE BEGUE.



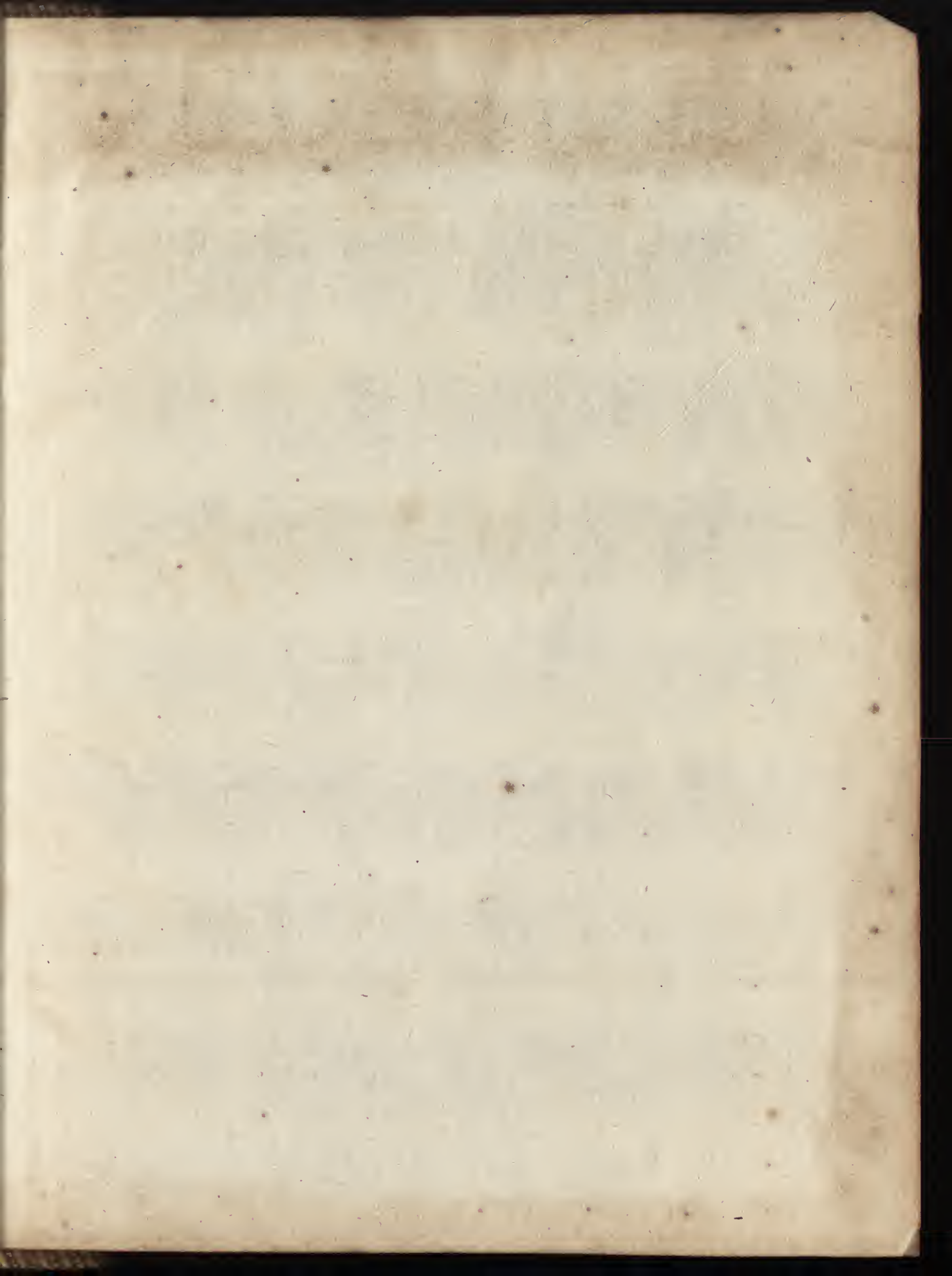
---

Registré sur le Registre XXII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 271, fol. 381, conformément aux dispositions énoncées dans le Présent Privilège, & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires prescrits par l'Arrêt du Conseil d'Etat, du 16 Avril 1783. A Paris, le 29 Juillet 1783. Signé,

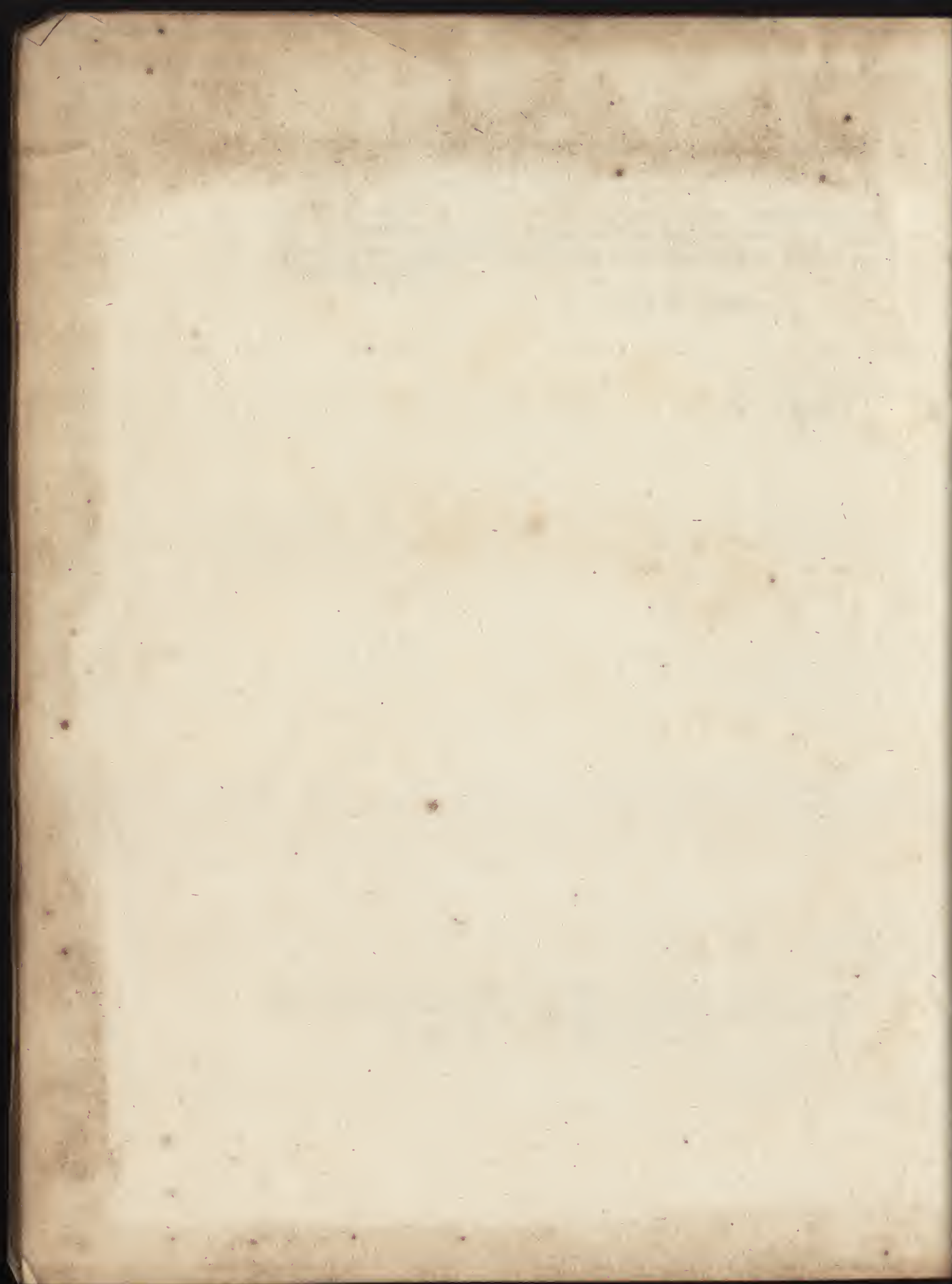
LE CLERC, Syndic.

---

De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de l'Académie Royale de Musique, rue du Foin S. Jacques.

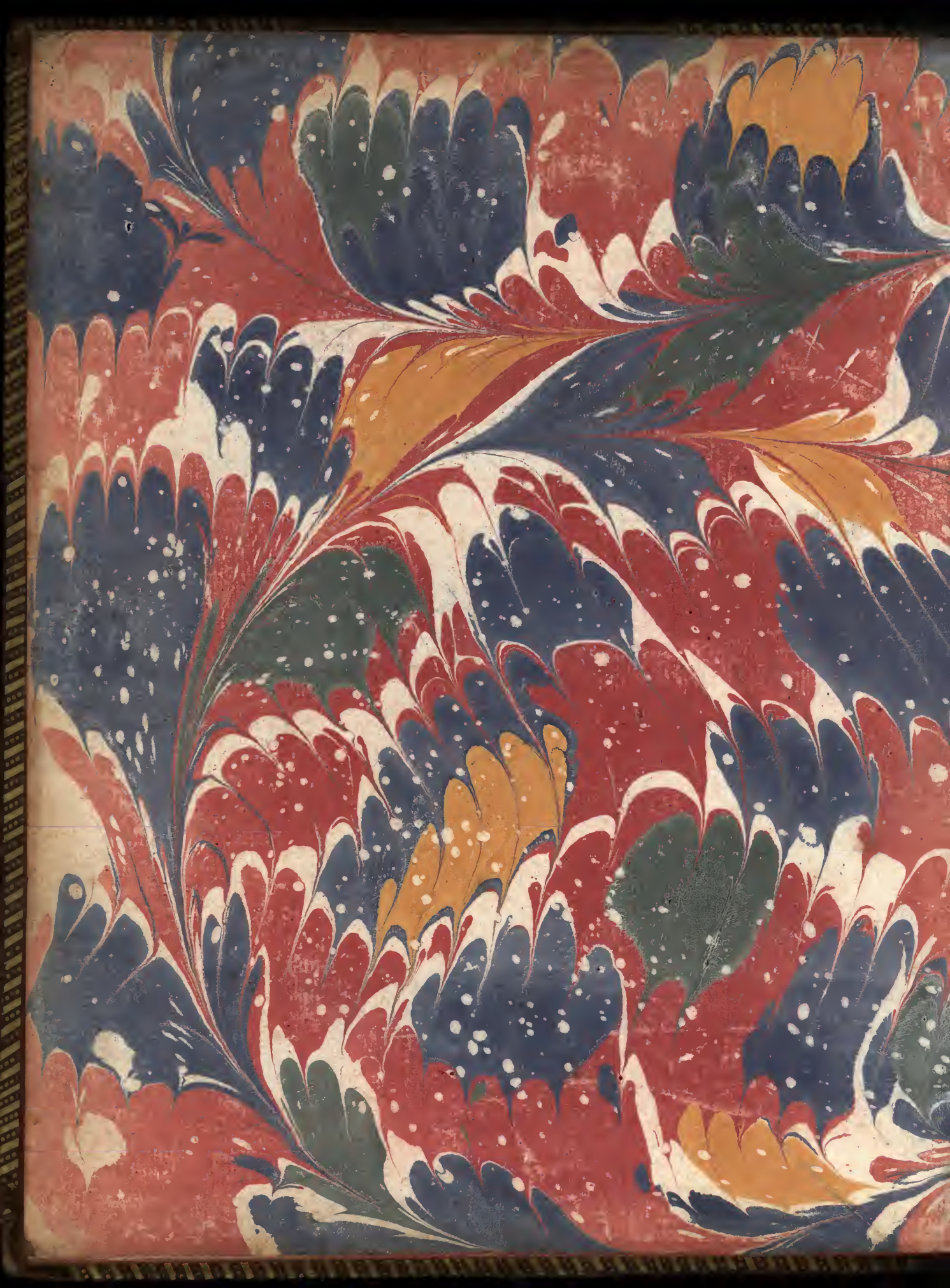






2 vol.  
1200£







A. MONSIEUR . NERVET





