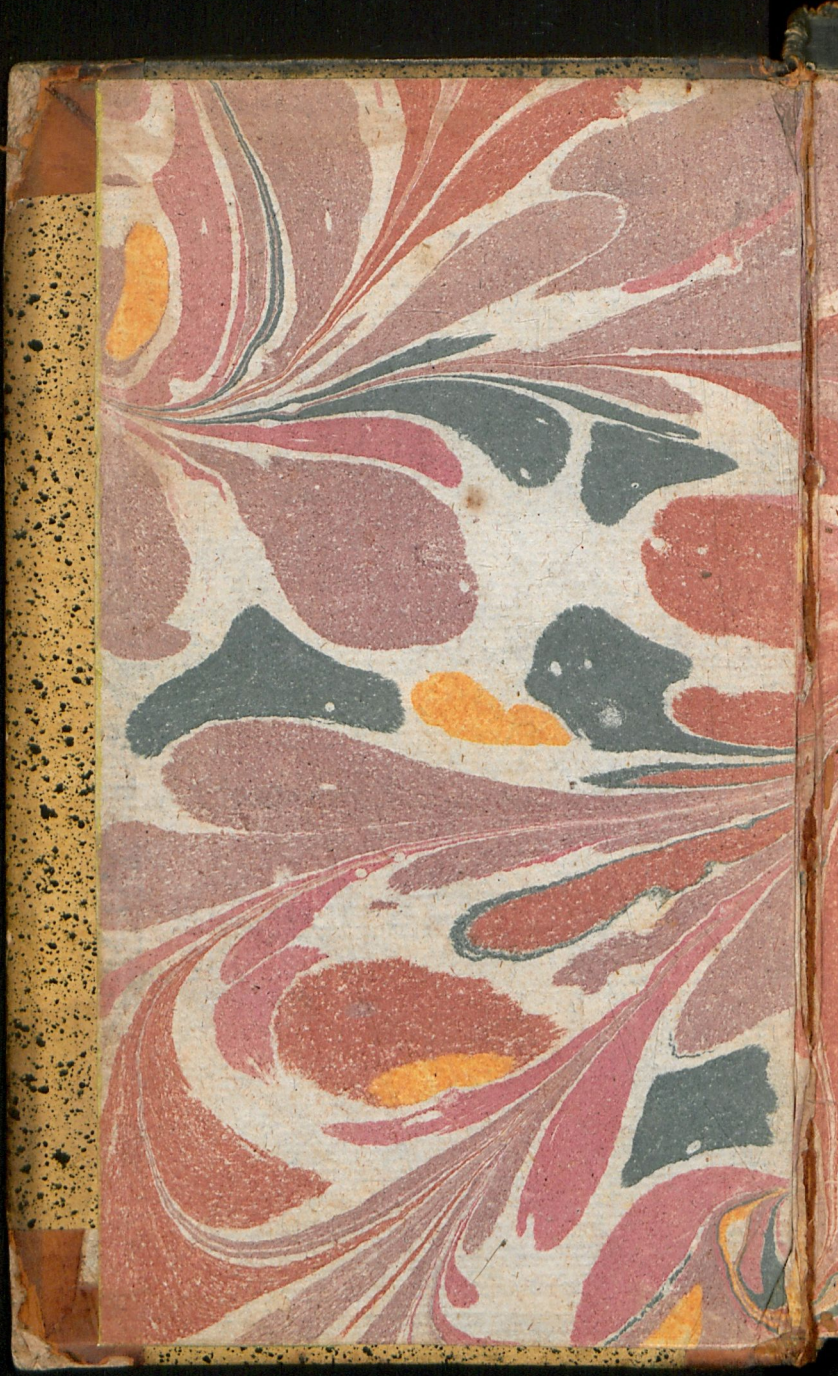


Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-727303-p0002-7

Zb. 121.
2

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-727303-p0004-8

ŒUVRES
DU COMTE ALGAROTTI.

Dulces ante omnia Musæ.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

VOLUME II.

A BERLIN,
Chez G. J. DECKER, Imprimeur du Roi.
1772.

KGL. FRIED.
UNIVERS.
ZV HALLE

ESSAIS

SUR

LES BEAUX-ARTS.

Et veteres revocavit artes.

HORAT. Libr. IV. Ode 15.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-727303-p0010-1

ESSAI

SUR

L'ACADÉMIE DE FRANCE

ÉTABLIE A ROME.

Italiam læto ſocii clamore ſalutant.

VIRG. Æneid. Lib. III.

A

M. THOMAS HOLLIS

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

FRANÇOIS ALGAROTTI.

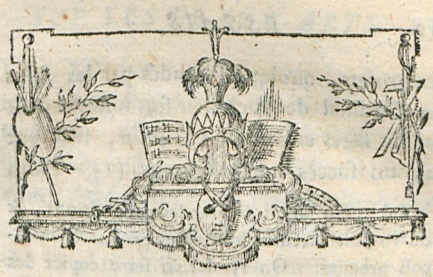
C'eſt une opinion aſſez généralement reçue parmi les François, que tout ce qu'il y a de beau ſe trouve dans leur heureux climat, & que ce ſeroit perdre ſon temps & ſa peine que de le chercher ailleurs. Vos compatriotes, au contraire, pour au-

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

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

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

A PISE,
ce 2 Octobre 1763.



ESSAI

SUR L'ACADÉMIE DE FRANCE ÉTABLIE A ROME.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

détruiſe tout ce que ſon auguſte biſayeul avoit fait en leur faveur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) *Igitur cum in omnibus operibus ordines traderent* (antiqui), *id maxime in ædibus deorum, in quibus laudes & culpæ æternæ ſolent permanere.* Lib. III. cap. 1.

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

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

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

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

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

au

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

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

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

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

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

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

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

(1) „Qui veut bâtir un palais de campa-„gne pour un prince, n'a qu'à aller à Luvigna-„no: il y verra une habitation digne non-ſeu-„lement d'un prélat ou d'un ſeigneur, mais d'un „pape & d'un empereur. C'eſt V. E. dont „le ſavoir &c. *Lettre* de François Manolini *au* „*magnanime* Louis Cornaro, *à la tête du 4ième* „*Livre de* Serlio édit. de Véniſe, chez Jean Bap-„tiſte & Marchio Seſſa frères 1562."

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

metropolis of the Flamish painters. Anecdotes of painting in England.... published by Mr Horace Walpole. Vol. II. *Sir Anthon Vandyck.*

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Préface du ſeptième livre.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ESSAI

SUR

L'ARCHITECTURE.

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

OVID. Metam. Lib. VIII.

A MONSIEUR

LE COMTE MALVASIA,

SÉNATEUR.

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

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

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

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

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

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

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

A Bologne
ce 24 Decembre 1756.

ESSAI

SUR L'ARCHITECTURE.

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

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

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

(1) Livre I. Chap. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) Voyez Perrault, *traduction de Vitruve.* Livre V. Chap. 1. note 1. & Livre VI. Ch. 5. note 8. Fréfier, *Dissertation sur les ordres*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Vitruve Lib. IV. Cap. 2.
Leon Baptiſte Alberti *de l'Architecture.* Livre I. Chap. 10. André Palladio Livre I. Chap. 20. Vicent Scamozzi Livre VI. Chap. 2. & 3. Part. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Palladio Livre I. Chap. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sites, dont le cintre est terminé en angle aigu.

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

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

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

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

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

(1) Scamozzi Liv. VII. Chap. 3. part. 2.

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

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

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

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

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

(1) Livre I. Chap. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ESSAI
SUR
LA PEINTURE.

Χαλεπὰ τὰ καλά.

A
L'ACADÉMIE ANGLOISE,

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

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

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

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

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

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

A Bologne,
ce 17 Mars 1762.

ESSAI
SUR LA PEINTURE.

Introduction.

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

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

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

au fondement posé par la Nature,

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

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

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

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

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

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

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

De la première éducation du Peintre.

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

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

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

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

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

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

De l'Anatomie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„ That art which challenges criticiſm, muſt al-
„ ways be ſuperior to that wich ſhuns it. " Webb *an inquiry into the beauties of Painting.* Dial 4.

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

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

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

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

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

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

ſed, ſi ſæpius fiunt, multitudo ipſa reclamat. Cic. de Orat. Lib. III. Art. 25.

Ἵνα δὲ μᾶλλον ἡ διαφορὰ τῶν ἀνδρῶν γένηται καταφανὴς, εἰκόνι χρήσομαι τῶν ὁρατῶν τινι. Ἐι δή τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρώμασιν ἐιργασμέναι ἁπλῶς, καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς, καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. ἁι δὲ μετ' ἐκείνας ἔυγραμμαι μὲν ἧττον, ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον, σκιᾶ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι, καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. τούτων μὲν δὴ ταῖς ἀρχαιοτέραις ἔοικεν ὁ Λυσίας, κατὰ τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν χάριν. ταῖς δὲ ἐκπεπονημέναις τε καὶ τεχνικωτέραις ὁ Ἰσαῖος. Dion Halicarn. *in judicio de Iſæo.* Art. 4.

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

Horat. Lib. II. Sat. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la Perspective.

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

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

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

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

Du Freſnoi de arte graphica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la Symétrie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Ἦ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δείξων, Φειδίᾳ, ἢ σύγ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος. Anthol. *Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, comtemplabatur aliquem, a quo similitudinem ducerat, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem & manum dirigebat.* Cic. Orator. Art. 2. *Ex ære vero, præter Amazonem supra dictam,* (fecit Phidias) *Minervam tam eximiæ pulchritudinis, ut formæ cognomen acceperit.* C. Plin. Nat. Hist. Lib. 34. Cap. 8.

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

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

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

(1) Προσκυνοῦντας γοῦν ἔνιοι μετὰ τῶν θεῶν. Lucian in somn.

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

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

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

(2) Ridolfi, vie du Titien.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Du Coloris.

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

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

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

(1) Traité de la Peinture. Chap. 104.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uſque adeo quod tangit idem eſt, tamen ultima diſtant.

Ovid. Métam. Lib. VI.

Come procede innanzi dall' ardore
Per lo papiro ſuſo un color bruno,
Che non è nero ancora, e'l bianco muore.

Dante Inf. Canto XXV.

(1) *In homely pieces ev'n the Dutch excell;*
Italians only can draw beauty well.

Duke of Buckingham on M. Hobbs.

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

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

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

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

En effet dès que, sur les ouvrages des meilleurs maîtres, il aura appris le fondement du coloris, il faut qu'il tourne toute son étude du côté du naturel & du vrai. Peut-être seroit-il à propos que comme dans les Académies il y a un modèle pour le dessin, il y en eût un autre pour le coloris; & qu'ainsi que dans l'un on demande que les muscles soient bien prononcés, & les proportions des membres exactement observées, on exigeât dans l'autre, que les carnations fussent belles, fraîches, & vives; qu'on y distinguât les diverses teintes locales qui se trouvent dans les différentes parties du corps le plus accompli. Doutera-t-on qu'un pareil modèle ne fût d'une grande utilité? Supposons qu'il fût exposé à différentes lumières, tantôt à celle du Soleil, tantôt à celle d'une lanterne; qu'on le plaçât quelquefois dans l'ombre, qu'il fût quelquefois éclairé du réflet: on apprendroit par là les effets particuliers que chacune de ces circonstances produit sur les carnations, comme les taches livides, les clairs, les transparences. On se mettroit au fait de ces teintes & demi-teintes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Des Plis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les payſagiſtes les plus fameux ſont le Pouſſin, le Lorrain, & le Titien.

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

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

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

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

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

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

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

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

Du Coſtume.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) *Nil agit exemplum, litem quod lite resolvit.*
Horat. Lib. II. Sat. 3.

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

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

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

De l'Invention.

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

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

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

(1) *Judgement of Hercules.* Introduction.

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

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

(1) *T'is nature all, but nature methodis'd.* Pope, Essay on Criticism.

(2) Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον, καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστὶν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Aristot. in Poët.

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

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

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

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

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

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

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

(1) *Phidias quoque Homeri versibus egregio dicto allusit. Simulacro enim Jovis Olympii perfecto, quo nullum præstantius aut admirabilius humanæ fabricatæ sunt manus; interrogatus ab amico, quonam mentem suam dirigens, vultum Jovis propemodum ex ipso cœlo petitum eboris lineamentis esset amplexus, illis se versibus, quasi magistris, usum respondit:* Iliad. I.

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Val. Max. Lib. III. Cap. 6, exemplo ext. 4.

Fecit Apelles & Neoptolemum ex equo pugnantem adversus Persas, Archelaum cum uxo-

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

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

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

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

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

(1) Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύων, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Plut. *Bellone an pace clariores fuerint Athenienſes?*

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

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

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

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

(1) *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,*
Perque domos Ditis vacuas & inania regna....
Hinc via, Tartarei, quæ fert Acherontis ad undas:
Turbidus hic cœno, vastaque voragine gurges
Æstuat....
Æneas, miratus enim, motusque tumultu....

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

Cocyti stagna alta vides, Stygiamque paludem,
Di cujus jurare timent & fallere numen.
Hæc omnis, quam cernis, inops inhumataque
turba est.
Portitor ille Charon: hi, quos vehit unda, sepulti..
Quam multa in silvis autumni frigore primo
Lapsa cadunt folia....
Stabant orantes primi transmittere cursum,
Tendebantque manus ripæ ulterioris amore:
Navita sed tristis nunc hos, nunc accipit illos;
At alios longe summotos arcet arena....
Cernit ibi mœstos & mortis honore carentes
Leucaspim, & Lyciæ ductorem classis Orontem..
Ecce gubernator sese Palinurus agebat....
Nunc me fluctus habet, versantque in littore
venti....
Da dextram misero, & tecum me tolle per undas,
Sedibus ut saltem placidis in morte quiescam.

Virgil. Æneid Lib. VI.

(1) L'auteur de l'Essai possède ce dessin. NB. *il l'a fait graver depuis.*

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Ἐτέρωθι δὲ τῆς εἰκόνος ἄλλοι ἔρωτες παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες &c. Lucian. in Herod. vel Aetione.

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

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

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

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

(2) *Nonnulli quoque artifices non vulgaris ſolertiæ famam captantes longius petitæ inventionis gloriam præcipue ſibi amplexandam putabant. Ita Galaton pictor, teſte Ælianoo Var. Hiſt.* XIII. 22. *pinxit immenſum gregem poetarum limpidos atque uberrim ex ore Homeri redundantes aquas aviditſime haurientem. Hanc imaginem repræſentavit Ovidius tertio Amorum, Eleg. 9.*

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

Manilius quoque circa initium libri ſecundi, de Homero,

Cujusque ex ore profuſos
Omnis poſteritas latices in carmina duxit.

Plinius denique Lib. XVII. Nat. Hiſt. C. 5, *videtur eo reſpexiſſe, cum Homerum vocat fontem ingeniorum.* De pictura Veterum, Lib. III. Cap. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Bellori, vie d'Annibal Carache.

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

De la Disposition.

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

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

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

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

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

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

la foule pour un homme qui marche dans les rues.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De l'Expreſſion.

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

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

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

(1) Χρὴ γὰρ τὸν ὀρθῶς προσαγόμενον τῆς τέχνης φύσιν τὲ ἀνθρωπείαν ἓν διασκέψαι, καὶ ἱκανὸν εἶναι γνωματεῦσαι ἠθῶν σύμβολα, καὶ σιωπῶντων... τούτων δὲ ἱκανῶς ἔχων ξυνωμάρησει πάντα, καὶ ἄριστα ὑποκρινεῖται ἡ χεὶρ τὸ ἑκάστου δρᾶμα. Philoſtr. Junior, in proœmio Iconum.

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

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

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

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

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

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

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

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

„ dans son premier état, & l'enfant se prit à pleu-
„ rer de nouveau." *Lecture* de Philippe Baldinucci dans l'Académie de la Crusca.

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

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

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

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

Ausonius, ex Anthologia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) *Suspendit picta vultum, mentemque tabella.*
Horat. Lib. II. Ep. 1.

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

Des Livres qui conviennent au peintre.

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

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

(1) Μᾶλλον δὲ τὸν ἄριστον τῶν γραφέων Ὅμηρον... δεδίγμεθα. Lucian. *in Imaginibus.*

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

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

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

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

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

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fiſſo d'eterno conſiglio,
Tu ſe' colei, che l'umana natura
Nobilitaſti ſi, che 'l ſuo fattore
Non ſi sdegnò di farſi tua fattura.

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

(1) Ὡς ὁ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ
Ἐπὶ σφαγὰς πέιχουσαν εἰς ἅλσος κόρην,
Ἀνεστέναζε, κἄμπαλιν τρέψας κάρα,
Δάκρυα προῒει, ὑμμάτων πέπλον προβείς.

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

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

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

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

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

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

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

parmi

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

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

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

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

De l'utilité des Conseils.

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

(1) σύντε δύ' ἐρχομένω.

(2) σύντε δύο σκεπτομένω.

(3) *Nec minus Annibal petiturus Italiam Lacedæmonium doctorem quæsivit armorum, cujus*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) *Vie de Galilée* par Viviani.

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

De l'importance du jugement du Public.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la Critique néceſſaire au Peintre.

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

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

(2) Bellori, dans la vie du Dominiquin.

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

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

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

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

(2) *Optimus ille eſt,*
Qui minimis urgetur. Horat. Lib. I. Sat. 3.
Whoever thinks a faultleſs piece to ſee,
Thinks what ne'er was, nor is, nor e'er ſhal be.
Pope, Eſſay on Criticiſm.

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

De la Balance des Peintres.

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

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

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

le lieu d'entrer dans de pareilles matières; & l'Art n'y trouveroit pas un grand avantage, quand même on les discuteroit en détail, & avec l'attention la plus scrupuleuse. Ce qui importe, de quelque manière qu'on calcule, c'est que les degrés des différentes parties de la balance qu'on assigne à chaque peintre, soient réellement ceux qui lui conviennent, & qu'ils soient tous pesés sans prevention; car on peut reprocher à de Piles lui-même son trop de partialité pour le chef de l'école Flamande: il résulte de son calcul que Raphaël & Rubens ont, dans la balance, un poids parfaitement égal; ce qui sans doute paroîtra bien extraordinaire.

On convient aujourd'hui généralement que Raphaël est parvenu à un degré de perfection qu'il n'est pas donné à l'homme de surpasser. C'est Cimabué qui fit renaître la Peinture parmi nous; elle prit quelque force, sur la fin du treizième siècle, par les talens du Giotto, de Masaccio, & d'autres artistes. En moins de deux-cens ans, on vit sortir de bons ouvrages de la main de Ghirlandajo, de

Jean Bellin, de Mantegna, de Pierre Pérugin, & de Léonard de Vinci. Ce dernier avoit le mieux de tous pénétré la profondeur de son art; il étoit d'une grande érudition, & il est le premier qui ait donné du relief à ses tableaux. Mais quoique ces différens maîtres eussent, en diverses contrées d'Italie, donné à la Peinture un certain caractère de beauté, ils avoient tous la même manière, à peu de chose près, & se ressentoient plus ou moins de ce faire sec & dur que dans un siècle encore Gothique, & rempli d'ignorance, l'Art de peindre avoit reçu de Cimabué son restaurateur. Ce fut dans ces conjonctures que parut Raphaël Sanzio, né à Urbin. Sorti de l'école du Pérugin, il s'attacha à l'étude des ouvrages des Grecs, sans jamais perdre la nature de vue, & porta, ou peu s'en faut, la Peinture au plus haut point de perfection où elle puisse jamais aller. S'il n'a pas entièrement atteint le but que l'artiste doit se proposer dans l'imitation de la nature, qui est de faire illusion à l'œil, de satisfaire l'esprit, & de toucher le cœur; au moins est-il certain qu'il s'en est approché de

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

Et la grâce, plus belle encor que la beauté?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De l'Imitation.

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

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

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

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

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

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

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

(1) Harangue à l'Académie.

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

Des Récréations du Peintre.

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

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

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

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

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

(1) Τοιγαροῦν οἱ μὲν βάρβαροι διαμένοντες ἐπὶ τῶν αὐτῶν ἀεὶ, βεβαίως ἕκαστα λαμβάνουσιν. Diod. Sic. Lib. III.

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

Phil. de Sans-Souci, Épitre à Hermotime.

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

De l'heureuse condition du Peintre.

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

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

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

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

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

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

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

font

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

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

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

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

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

Horat. Lib. II. Sat. 7.

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

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

(2) Ἔτι δὲ τέτταρα σχεδὸν ἃ παιδεύειν ἐιώθασι, γράμματα, καὶ γυμναστικὴν, καὶ μουσικὴν, καὶ τέτταρτον ἔνιοι γραφικὴν· τὴν μὲν γραμματικὴν καὶ γραφικὴν ὡς χρησίμους πρὸς τὸν βίον ὕυσας καὶ πολυχρήσους ..... ὁμοίως δὲ καὶ τὴν γραφικὴν, δυχ ἵνα ἐν τοῖς ἰδίοις ἀνδροις μὴ διαμαρτάνωσιν, ἀλλ' ὦσιν ἀνεξαπάτητοι πρὸς τὴν τῶν σκευῶν ἀγήντε καὶ πρᾶσιν· ἢ μᾶλλον ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σώματα κάλλους. Τὸ δὲ ζητεῖν πανταχοῦ τὸ χρήσιμον, ἥκιστα ἁρμόττει τοῖς μεγαλοψύχοις καὶ τοῖς ἐλευθέροις. Ariſt. de Republ. Lib. VIII. Cap. 3.

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

Concluſion.

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

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

(2) Θεῶν τὸ ὕφημα. Philoſtrat. in Proœm. Libri de Imaginibus.

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

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

(1) Deſchamps, vie de Vandyck.

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

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

ESSAI
SUR
L'OPÉRA.

Sed quid tentasse nocebit?
OVID. Metam. Lib. I.

A GUILLAUME PITT.

FRANÇOIS ALGAROTTI.

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

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

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

A PISE,

ce 18 Decembre 1762.

ESSAI

SUR L'OPÉRA.

Introduction.

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

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

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

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

Spectatum admissi risum teneatis amici.

Dryden avoit dit à M. Godfrey Kneller

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

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

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

(1) Καὶ γὰρ ὅταν χοροὺς ἡμῖν βουλώμεθα ἀγωνίζεσθαι, ἆθλα μὲν ὁ ἄρχων προτίθησιν, ἀθροίζειν δὲ αὐτοὺς προστέτακται χορηγοῖς, καὶ ἄλλοις διδάσκειν, καὶ ἀνάγκην προτιθέναι τοῖς ἐνδεῶς τι ποιοῦσιν. Xenoph. in Hierone.

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

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

Du

Du Sujet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la Musique.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Après

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

à l'ima-

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

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

De la manière de chanter & de réciter.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Musick (consisting of words, verse, voice, tune, instrument and acting), and we are not to expect the same effect of one piece, as of the whole &c. The strange effects reported of Musick in former times, examined by Dr Wallis, Philosoph. Transact. abridg'd by John Lowthorp. Vol. I. p. 618. 619.

(1) *Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum,*
Tanto cum strepitu ludi spectantur, & artes.
Horat. Lib. II. Ep. 1.

(2) *Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas*
Omnis ad incertos oculos, & gaudia vana. Ibid.

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

Des Danſes.

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

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

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

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

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

plus

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

auquel d'ailleurs ils ont autant de disposition naturelle que les Italiens en ont pour la Musique. C'est chez eux que naquit la Chorégraphie sur la fin du seizième siècle; & dans ces derniers temps ils ont eu les ballets de la Rose, d'Ariane, de Pygmalion, & quantité d'autres qui approchent assez de l'art de Pylade, & des plus célèbres Pantomimes qu'ait admirés l'antiquité. Ils sont vraiment les maîtres de cet art; & il n'est point de peuple qui doive rougir de profiter de leurs instructions: nous principalement, nous devons d'autant moins faire scrupule d'emprunter des François de quoi perfectionner notre Opéra, que c'est de nous qu'ils ont eux-mêmes reçu ce spectacle.

De la Scène, & des Décorations.

Le peu de convenance de l'habillement, ou de la parure des danseurs, répond, on ne peut pas mieux, aux irrégularités de la danse. L'habillement du danseur, ainsi que celui de l'acteur, doit approcher, le plus

qu'il eſt poſſible, de l'uſage des temps & des nations qu'on produit ſur la ſcène: je dis approcher, parce que le théâtre demande quelque liberté, & que là, plus qu'ailleurs, on doit ſe relâcher d'une rigueur qui ſentiroit le pédantiſme. Mais ſi on n'exige pas de nos Canziani qu'ils coupent les habits à l'antique, préciſément dans la même forme que nous décrit le ſavant Ferrari; au moins ne doivent-ils pas ſe permettre de donner aux compagnons d'Énée des bonnets & des hauts de chauſſe à la Hollandoiſe (1). Pour que les habillemens fuſſent beaux, & ſelon le Coſtume, il nous faudroit des Jule Romain & des Triboli, qui, en ce genre même, nous ont laiſſé des

(1) „Un de nos grands artiſtes qui ne ſera „pas ſoupçonné d'ignorer la belle nature par „ceux qui ont vu ſes ouvrages, a renoncé aux „ſpectacles que nous appellons ſérieux, & qu'il „n'appelle pas du même nom; la manière ridi„cule dont les Dieux & les héros y ſont vêtus, „dont ils y agiſſent, dont ils y parlent, dérange „toutes les idées qu'il s'en eſt faites; il n'y re„trouve point ces Dieux & ces héros auxquels „ſon ciſeau ſait donner tant de nobleſſe & tant

preuves de leurs talens; il seroit du moins à souhaiter que ceux qui ont la direction des habits, eussent quelque chose du génie & du goût de ces excellens artistes. Il le seroit encore bien plus que les peintres de nos jours suivissent les traces de Saint Gal & de Peruzzi. On ne verroit pas, sur nos théâtres, le temple de Jupiter ou de Mars ressembler aux églises des Chrétiens, ni une place de Carthage dans le goût de l'architecture Gothique; en un mot le pittoresque s'y trouveroit réuni avec la convenance & le Costume. Dans un Opéra les décorations attirent les yeux plus que toute autre chose, elles déterminent le lieu de l'action, & font une partie de ce charme qui transporte le spectateur en Égypte ou dans la Grèce, à Troie ou au Mexique, dans les champs Elysées ou dans l'Olympe. Cela étant, qui ne voit combien l'imagi-

„d'ame, & il est reduit à chercher son délasse-„ment dans les spectacles de farce, dont les ta-„bleaux, burlesques sans prétention, ne laissent „dans sa tête aucune trace nuisible." M. d'Alembert *de la liberté de la Musique*, Art. 14, dans une note.

nation du peintre a besoin d'être éclairée par l'érudition, & réglée par le jugement? Il peut pour cela tirer de grands secours de la lecture, & de la conversation des gens versés dans l'antiquité; mais personne ne lui donnera des lumières plus sures que le poëte, l'auteur même de l'Opéra, qui en a conçu tout le plan, & qui naturellement n'a rien oublié de ce qui peut embellir & rendre vraisemblable l'action qu'il s'est proposé de représenter.

Quoique le seizième siècle, ce siècle fortuné, ait vu la Peinture monter au plus haut point de perfection; il est pourtant vrai qu'au siècle passé l'Art de peindre la scène a fait, à plusieurs égards, des progrès considérables. Et cela devoit être. Tant de nouveaux théâtres bâtis pour l'Opéra devoient nécessairement employer & encourager un bien plus grand nombre de peintres de cette espèce. Les inventions de Genga, ses arbres de soie fine, & d'autres ornemens semblables qu'il fit pour le théâtre d'Urbin, malgré les éloges magnifiques de Serlio, seroient aujourd'hui regardées comme des puérilités: & je ne doute pas que Serlio lui-même,

dont le traité sur les Décorations peut d'ailleurs fournir des lumières, ne fût charmé de voir que sans le secours des reliefs de bois, nous surmontons toutes les difficultés de la Perspective; que dans des sites très-étroits nous faisons paroître des lieux spacieux & de vaste étendue; de voir enfin combien à cet égard la science des illusions pittoresques, s'est perfectionnée. Les décorations qu'on voit de biais, produisent aujourd'hui un effet merveilleux, & forment un beau coup d'œil; mais il faut en user avec discernement. On admire aussi, dans les vues de face, les points accidentaux qu'y fait naître le mouvement varié du plan sur lequel ils portent. C'est à Ferdinand Bibiène que nous sommes redevables de ces décorations; & l'invention de cette nouvelle manière attira sur lui tous les regards. Il trouva quelque chose de trop sec dans ces rues, dans ces allées, dans ces galeries, toujours aboutissantes à un centre qui borne la vue, & l'imagination même du spectateur. Ayant, sous la direction d'habiles maîtres, étudié les principes de son art dans Vignole, & doué de

l'imagination la plus pittoresque, il s'avisa de donner aux décorations du mouvement, de l'attitude même, s'il est permis de parler ainsi; & il y fit ce que les peintres du seizième siècle firent des figures de Bellini & de Mantegna. En un mot, Ferdinand fut le Paul Véronèse du Théâtre (1). Mais si, comme Paul, il eut la gloire d'avoir porté son art à la perfection dans ce qui regarde la magnificence & le merveilleux; il eut, ainsi que ce peintre, le malheur de le gâter par les élèves qui se formèrent sous lui. Ceux-ci s'attachèrent à imiter ce qu'il y avoit de plus facile dans ses inventions, c'est à dire le caprice; & négligeant le fondement de l'art qui y donnoit de la vraisemblance, ils s'écartèrent de sa méthode, dans le temps même qu'ils faisoient profession de la suivre. Les imaginations les plus bizarres, & les plus extravagantes,

(1) L'auteur de cet Essai possède un gros volume de dessins de cet artiste, où l'on peut juger de ses talens bien plus sainement que par les inventions qu'on a de lui, gravées par Buffagnotti & par Abbati.

des voûtes à jour, des hachures, des bâtimens de pure fantaisie, tout fut mis en œuvre, pourvu qu'il eût quelque chose de nouveau & de surprenant. Et sans parler d'une certaine perspective qui leur est particulière, & dont ils sont les inventeurs, ils donnent le nom de Cabinet à ce que dans un besoin on pourroit appeller Salon ou Vestibule; & ils appellent prison ce qui pourroit passer pour une cour, & même pour une place. Vitruve rapporte qu'un peintre de perspective, chargé des décorations d'un théâtre de Tralles, y ayant représenté des choses contraires à la vraisemblance, les habitans ne laissoient pas de goûter cet ouvrage d'ailleurs conduit avec élegance, & artistement exécuté. Mais un mathématicien nommé Licinius, leur ouvrit les yeux. Ne voyez vous pas, leur dit-il, que si vous approuvez en peinture des choses qui ne sauroient exister, vous risquez fort d'être comptés parmi les villes qui ne se distinguent guères du côté de l'esprit (1). Or que diroit ce mathématicien, si

(1) Lib. VII. Cap. 5.

sur notre scène il nous voyoit applaudir à ces labyrinthes d'architecture d'où la vérité est bannie; à ces édifices qui ne sauroient se soutenir, & dont il est impossible de tirer le plan, où les colonnes, au lieu d'aller joindre l'architrave & le plafond, vont se perdre dans une mer de draperies qui voltigent en l'air? On voit souvent des voûtes dans le même goût, ou boiteuses ou tronquées, portant & appuyant d'un côté, & de l'autre sans imposte; des rêves de malade, en un mot, qui n'ont ni suite ni liaison. Cependant, de temps à autre, il paroît aussi des Licinius parmi nous (1): & ce qui arriva à l'ancien peintre de Tralles, nous l'avons vu, de nos jours, arriver au Père Pozzi, un des maîtres les plus relâchés de l'école moderne, comme il l'a suffisamment montré par son invention des colonnes assises, nouveau monstre en Architecture. Dans la peinture d'une coupole, il avoit fait porter sur des modillons les co-

(1) *Utinam Dii immortales fecissent, ut Licinius revivisceret, & corrigeret hanc amentiam.* Id. ibid.

lonnes qui la soutenoient. Quelques architectes l'en blâmoient hautement, disant que pour tout au monde ils ne voudroient bâtir ainsi. Cela donna de l'embarras au Père; mais enfin, comme il le rapporte lui-même, un de ses amis le tira d'affaire, en disant qu'au cas que les modillons surchargés cédassent, & laissassent tomber les colonnes & la coupole, il s'obligeoit à réparer le tout à ses frais. C'étoit une excuse bien foible; comme si on ne devoit pas peindre un morceau d'Architecture dans toutes les règles, & selon les principes de cet art; & comme si ce qui choque dans la réalité, ne choquoit pas également dans la représentation.

Le peintre qui veut se renfermer dans les bornes d'une sage invention, ne sauroit trop étudier les bâtimens qui nous restent de la respectable Antiquité. L'Italie & la Grèce nous fournissent beaucoup de ces excellens modèles, à qui nous devons la renaissance de l'ancienne Architecture. L'Égypte même, qui fut la mère de tous les arts, n'en manque pas: car independamment des Pyramides, y a-t-il rien de

plus majeſtueux & de plus régulier que ces débris du palais de Memnon qu'on voit encore aujourd'hui ſur les bords du Nil, & ceux de la fameuſe Thèbes aux cent portes? C'eſt aux ſoins de l'exact Norden que nous en devons la connoiſſance. On voit dans leur conſtruction, & dans les Coloſſes, & les Sphinx, qui les décorent avec ſageſſe, une manière terrible, qui reſſemble aſſez à celle de Michel-Ange, & qui pourroit, en certaines occaſions, produire un très-bel effet ſur nos théâtres.

La Chine, ancien ſéjour des arts, & qu'on prétend être une colonie de l'Égypte, ſeroit auſſi une ſource féconde de décorations. Ce n'eſt pas que je vouluſſe adopter ces étranges caprices qu'on a ſubſtitués, chez nous, aux ſavantes groteſques de Jean d'Udine, de l'India, & des autres artiſtes du même ſiècle. Je ne voudrois pas non plus qu'on imitât leurs Pagodes, ni leurs tours de porcelaine, à moins que le ſujet de l'Opéra ne fût Chinois. C'eſt des lieux de plaiſance, & des jardins de cette ingénieuſe nation que nous pourrions tirer des idées gracieuſes, & de

grands ſecours pour rendre ces ſortes d'objets, qui paroiſſent ſi ſouvent ſur nos théâtres. Les Chinois réuſſiſſent admirablement en ce genre; & leurs jardiniers ſont comme autant de peintres: ils n'arrangent pas leurs jardins avec la régularité d'un Architecte; ils prennent la nature pour modèle, & tâchent de l'imiter dans ſes variétés irrégulières. Leur coutume eſt de choiſir les objets qui dans leur eſpèce plaiſent le plus à la vue, de les diſpoſer de manière que l'un contraſte avec l'autre, & que de l'enſemble il réſulte quelque choſe de rare & de charmant. Ils entremêlent leurs boſquets d'arbres de différentes ſortes, de grandeur, de couleur, de qualité diverſes. Le même ſite, pour ainſi dire, vous en préſente pluſieurs. Ici vous ſentez une frayeur ſecrette à la vue de rochers artiſtement coupés, & comme ſuſpendus en l'air, de chutes d'eau, d'antres & de grottes où les jours ſont différemment réfléchis; là vous êtes enchanté de voir des parterres émaillés de fleurs, des canaux tranſparens, de petites îles couvertes de beaux édifices qui ſemblent ſe mirer

dans les eaux. Du site le plus effroyable vous passez, en un instant, au site le plus gracieux: le plaisir que vous goûtez, est toujours accompagné de surprise. Les Chinois cherchent le merveilleux dans l'ordonnance de leurs jardins, comme nous le cherchons dans celle de nos poëmes. Les jardins des Anglois, à l'exemple de ceux des Chinois, ne sont qu'une imitation simple & vraie de la nature: tout ce qu'elle produit de plus agréable & de plus varié, des bosquets, de petites collines, des eaux vives, des prairies ornées de petits temples, des Obélisques, de belles ruines même s'y trouvent réunis par les soins des Kent, des Chambers, & des Brown, que leur bon goût met fort au-dessus de le Naure, qu'on regardoit autrefois comme l'architecte des jardins, s'il est permis d'employer ce terme. La symétrie Françoise est bannie des maisons de plaisance d'Angleterre: les plus beaux sites y paroissent naturels; la culture est mêlée avec la négligence, & le désordre qui y règne est un effet de l'Art (1).

(1) *His gardens next your admiration call,*
On ev'ry side you look, behold the wall.

Mais, sans recourir à ces pays éloignés, pourquoi nos peintres n'étudient-ils pas les objets qu'ils ont sous les yeux? Outre les anciens édifices qui subsistent encore en Italie, nous avons des bâtimens modernes qu'on pourroit transporter sur la scène avec succès. Pourquoi ne s'attachent ils pas aux champs d'Architecture qui décorent plusieurs tableaux de Paul Véronèse, dont le savant pinceau a mis comme en spectacle les evénemens de l'Histoire, aux payſages du Poussin, du Titien, de Marc

No pleasing intricacies intervene,
No artful wildness to perplex the scene;
Grove nods at grove, each alley has a brother,
And half the platform just reflects the other.

Et un peu plus haut.

Consult the genius of the place in all;
That tells the waters or to rise, or fall,
Or helps th'ambitious hill the heav'ns to scale,
Or scoops in circling theatres the vale,
Calls in the country, catches op'ning glades,
Joins willing woods, and varies shades from shades;
Now breaks, or now directs th'intending lines
Paints as you plant, and as you work, designs.

Pope, Epistle to Earl of Burlington.

Ricci, & de Claude? Ces artiſtes ont vu ce que le ſein de la nature renferme de plus rare & de plus précieux. Sans un grand fond d'imagination, on pourroit au moins copier leurs payſages; & l'on imiteroit ce bon curé qui, au lieu de ſe tuer à faire de mauvais ſermons, apprenoit par cœur, & récitoit ceux de Segneri.

Une choſe très-importante, & à laquelle on ne fait pas aſſez d'attention, c'eſt de laiſſer dans les Scènes les ouvertures convenables pour que les acteurs puiſſent entrer & ſortir, de manière que leur taille ne bleſſe pas la juſteſſe de la proportion où elle doit être avec la hauteur des colonnes. On les voit ſouvent venir du fond du théâtre, puiſqu'il n'y a point d'autre ſortie ſur la ſcène: il n'eſt perſonne qui ne s'apperçoive du mauvais effet que cela produit, & dont l'œil n'en ſoit choqué. La grandeur apparente d'un objet dépend de la grandeur de ſon image, jointe au jugement que l'on forme de la diſtance où il eſt. Ainſi la grandeur de l'image demeurant la même, l'objet paroîtra d'autant plus grand qu'on le jugera plus éloigné.

De là vient que les personnages qui se présentent en face du fond du théâtre, ressemblent à des géans d'un grandeur démésurée, parce que la perspective, & l'art même avec lequel le théâtre est construit, nous les font croire dans un très-grand éloignement. Ces géans ensuite diminuent peu à peu, à mesure qu'ils approchent, jusqu'à ce qu'ils soient changés en nains. Il en est de même des suites ou des cortèges, qu'on ne doit jamais placer dans des lieux où le chapiteau des colonnes leur iroit aux épaules ou à la ceinture; puisque cela détruiroit l'illusion de la scène. Généralement parlant, quand on mêle le vrai avec le faux, il est bon de prendre les plus grandes précautions, afin que l'un ne démente pas l'autre, & que tout paroisse jeté dans le même moule.

Une autre chose, qui n'est pas moins importante, & qu'on a grand tort de négliger, c'est de bien éclairer la scène. La lumière produiroit un effet merveilleux, si elle n'étoit pas toujours distribuée avec tant d'épargne, à égales distances, & dans cette

cette uniformité qui rebute. En la plaçant avec art, en la mettant comme en masse sur quelques parties du théâtre, en la retranchant de quelques autres, n'y a-t-il pas lieu de présumer qu'elle produiroit, sur le théâtre même, ces traits de force & cette vivacité de clair-obscur que Rembrant parvint à mettre jusques dans ses gravures? Seroit-il impossible de transporter sur la scène cette aménité de jours & d'ombres qu'on admire dans les tableaux du Giorgion & du Titien? Tout le monde peut se rappeller ces petits théâtres qu'on connoît sous le nom de vues optiques ou mathématiques, & où sont représentés des ports de mer, des combats entre des armées navales, & d'autres objets semblables. La lumière y est introduite à travers du papier huilé, qui affoiblit ce qu'elle peut avoir, de trop fort & de trop aigu; & cela donne à la peinture un doux accord auquel on ne sauroit rien ajouter. Je me souviens, à l'occasion d'un de ces sépulcres qu'on a coutume de faire à Bologne, de certaines peintures de perspective très-grossières qui étoient sur les murailles de l'église, &

de quelques ſtatues qu'on pouvoit plutôt appeller des fagots de papier: elles recevoient pareillement la lumière à travers des papiers huilés, qu'on avoit placés dans les ouvertures que laiſſent les voûtes: elles paroiſſoient dans un beau naturel, quoique proches de l'œil, & l'on auroit dit qu'elles étoient du plus beau marbre. Un théâtre éclairé comme il faut, feroit ſurtout valoir l'avantage que nous avons ſur les anciens, de donner nos repréſentations théâtrales de nuit: & l'on ne ſauroit douter que ſi ſur un pareil théâtre on voyoit des décorations inventées par d'habiles maîtres, & exécutées avec goût; elles ne l'emportaſſent ſur les imaginations extravagantes qui ſont aujourd'hui ſi fort en vogue, & que vantent, avec tant d'emphaſe, ceux qui ſans rien examiner veulent décider de tout. Il arriveroit alors ce qui arriva en France, lorſqu'après les bizarreries fantaſques des Eſpagnols, qui y avoient long-temps défiguré Thalie, on vit paroître la Comédie régulière & naturelle de Molière. Elle produiſit un effet prodigieux, par l'empire que la vérité a ſur

les esprits: & Ménage ne put s'empêcher de dire, que le temps étoit venu de renverser les idoles en l'honneur desquels les François avoient brûlé tant d'encens.

Du Théâtre, & de la Salle.

Jusqu'ici nous avons parlé des différentes parties qui composent l'Opéra; & nous avons vu qu'elles ont toutes besoin de correction & de réforme. La trop grande envie de plaire nous fait sortir des bornes légitimes; elle seule gâta une composition dont la beauté totale dépendoit de l'heureux accord de toutes ses parties. De la même source vint l'idée des architectes qui dans ces derniers temps furent chargés de construire de nouveaux théâtres, d'y étaler toute la magnificence, & tout le superflu de leur art, sans penser à l'usage & au but auquel ces bâtimens sont destinés. La structure en parut très-belle aux yeux de certaines personnes; mais les vrais connoisseurs en jugèrent bien autrement. Et comme, dans cette occasion, il s'éleva de grandes disputes sur la matière qu'il faut em-

ployer à la conſtruction d'une ſalle de ſpectacle, ſur la grandeur & la figure qu'on doit lui donner, & ſur la ſtructure & l'ornement des loges; nous ne nous écarterons pas de notre ſujet en entrant là-deſſus dans quelque détail. Il ſera même aſſez à propos qu'après avoir expliqué quelle doit être la vraie forme de l'Opéra, nous diſions auſſi qu'elle eſt la conſtruction la plus convenable de l'édifice où on le repréſente.

D'abord, pour ce qui regarde la matière, nous ne ſaurions qu'approuver beaucoup ceux qui font les murs de la Salle, les galeries, & les eſcaliers de brique ou de pierre. Outre que le bâtiment en eſt plus ſolide & plus durable; il eſt moins ſujet au feu, qui prend aux théâtres plus ſouvent qu'à d'autres édifices. Il ne faut pourtant pas que le prétexte d'une plus longue durée, ou une certaine magnificence mal entendue, portent à faire de pierre ni les loges, ni les parties intérieures qui regardent l'ouverture de la ſcène. Ce ſeroit aller directement contre la principale vue que doit ſe propoſer un architecte dans la conſtru-

ction de la Salle. Il faut qu'elle soit sonore, que la voix des acteurs s'y fasse entendre avec avantage, d'une manière mélodieuse & agréable à l'oreille. L'expérience journalière nous apprend que si les murailles d'une chambre sont nues, elles renvoient mal la voix, & la font paroître dure: si elles sont tapissées, elles en diminuent le son, & l'amortissent. Mais si la chambre est boisée, la voix y résonne avec douceur, & vient, sans rien perdre de ses charmes, flatter notre oreille. Cela nous fait voir évidemment que de toutes les matières, c'est le bois qu'on doit choisir pour le dedans d'une Salle de spectacle. C'est aussi de bois qu'on fait les instrumens de Musique, parce qu'il n'est point de matière qui réfléchisse plus à propos les sons, ni de plus propre à recevoir ces espèces de vibrations qui s'accordent le mieux avec les organes de l'Ouïe. Aussi, lorsque les Salles étoit bâties de pierre, de ciment, de marbre, ou d'autre matière dure, & peu capable de retentir; les anciens y placoient des vases de bronze, qui fortifioient & augmentoient la voix des

acteurs; mais si elle étoit de bois, on n'avoit pas recours à cet artifice, parce que, comme le dit Vitruve en termes exprès, le bois est dans la nécessité de réfléchir le son (2): par où cet ancien maître enseigne indirectement aux modernes de quelle matière ils doivent faire usage pour les théâtres. Il faut observer en cela que le bois qu'on emploie, soit coupé à propos, & bien conditionné en toutes ses parties: ce qui fera que les vibrations ne se surchargeront pas l'une l'autre, & que le bois renverra plus régulièrement les ondulations du son.

La plupart des gens pensent que la vaste étendue d'une Salle de spectacle contri-

(1) *Itaque ex his indicationibus mathematicis rationibus fiunt vasa ærea pro ratione magnitudinis theatri. . . . . Dicet aliquis forte multa theatra Romæ quotannis facta esse, neque ullam rationem earum rerum in his fuisse; sed erravit in eo, quod omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare. . . . . cum autem ex solidis rebus theatra constituuntur, id est ex structura cæmentorum, lapide, marmore, quæ sonare non possunt, tunc ex his hac ratione sunt explicanda.* Vitruv. Lib. V. Cap. 5.

bue beaucoup à sa beauté: & l'on ne sauroit nier que nous ne sentions un plaisir mêlé de surprise à la vue des grands édifices. Mais en cela, comme en toute autre chose. il y a une certaine règle, & de justes mesures à garder. *La grandeur des places publiques*, dit encore Vitruve, *doit être proportionnée au nombre du peuple, de peur qu'elle ne soit trop petite, si beaucoup de personnes y ont affaire, ou qu'elle ne soit trop vaste, si la ville n'est pas fort remplie de peuple* (1). Outre qu'il conviendroit peu à une petite ville d'avoir un grand théâtre; on doit considérer que c'est uniquement la portée de la voix qui détermine l'étendue du parterre, & par conséquent la grandeur de la Salle. Il y auroit du ridicule à la faire si vaste qu'on ne pût pas entendre sans peine la voix de l'acteur; ce seroit comme si on donnoit aux ouvra-

(1) *Magnitudines autem ad copiam hominum oportet fieri, ne parvulum spatium sit ad usum, aut ne propter inopiam populi vastum forum videatur.* . . . . Lib. V. Cap. 2. Trad. de Perrault.

ges extérieurs d'une place de guerre une étendue qui ne permît pas de les défendre, ainsi qu'il arrive toutes les fois qu'on ne proportionne pas à la portée du mousquet la ligne de défense, ou bien la longueur de la courtine, qui est la mesure & comme le module des autres parties de la fortification. Les théâtres des anciens pouvoient être beaucoup plus spacieux que les nôtres. Outre les vases de bronze, qui renforçoient la voix, la bouche du masque de leurs acteurs faisoient comme une trompette parlante qui augmentoit de beaucoup la portée naturelle de la voix. Dénués de ces secours, nous devons nous renfermer dans des bornes plus étroites, à moins que nous ne voulions que nos acteurs poussent leur voix comme des crieurs publics, c'est à dire, qu'ils sortent entièrement du vrai.

Mais, comme les hommes aiment généralement ce qui est grand & magnifique; on a pensé à un expédient pour donner à la salle du spectacle une vaste étendue, sans pourtant que cela empêche d'entendre commodément l'acteur; le voici. On fait avancer de quelques pieds, du côté du

parterre, l'endroit de la scène où récitent les acteurs, qui par ce moyen se trouvant presqu'au milieu de l'assemblée, sont facilement entendus de tout le monde. Cependant ce moyen ne peut satisfaire que ceux qui sont trop aisés à contenter. Car enfin, ne voit-on pas que c'est renverser le bon ordre, & fouler aux pieds toutes les règles? Les acteurs doivent nécessairement être au-delà de l'ouverture du théâtre, au dedans de la scène, loin de l'œil du spectateur: il faut qu'ils fassent eux-mêmes partie de cette illusion agréable à quoi se rapporte toute la représentation théâtrale. On contrevient donc directement au but de la représentation, & l'on en détruit l'effet, dès qu'on détache les acteurs du reste de la décoration, & que du dedans de la scène on les transporte au milieu du parterre. D'ailleurs ils sont obligés de montrer le côté, & même de tourner le dos à une bonne partie de l'assemblée. Ainsi les inconvéniens qui naissent de ce prétendu remède, le rendent pire que le mal. D'autres ont jugé que la figure intérieure de la salle du spectacle contribueroit beaucoup

à ce que, malgré sa grande étendue, on pût, à son aise, entendre la voix des acteurs. Ils se sont alambiqué l'esprit à chercher la solution de ce problème; mais enfin, sans trop fatiguer leur Géométrie, ils ont préféré à toutes les autres figures celle de la cloche, qu'il leur a plu de nommer *phonique*. La bouche de la cloche répond à l'ouverture de la scène; & la loge du milieu est placée à l'endroit où pend le battant de la cloche. Il est facile de voir sur quoi porte une si fine invention; c'est sur la ressemblance, ou l'analogie qu'ils imaginèrent devoir se trouver entre le son qui part de la cloche, & la figure de la cloche qui rend le son. Mais il n'est pas moins aisé de connoître le peu de solidité de ce fondement. La figure concave de la cloche, avec ses bords qui avancent en dehors, est très-propre à répandre de tous côtés le son du battant qui frappe sur ces mêmes bords; & dès qu'elle est suspendue, elle doit mettre en mouvement cette grande masse d'air qui l'environne. Mais que s'ensuit-il de là? La voix de l'acteur, placé comme à la bouche de la cloche du

théâtre, fera-t-elle les mêmes effets dans les parties intérieures de la cloche? On ne le fera croire qu'à ceux qui croient les hommes nés sous le signe du verseau menacés de grands périls du côté de l'eau, qui prescrivent aux étiques des juleps du poumon de tel ou de tel animal, qui portent aux femmes en couche la rose de Jérico, & qui regardent ces remèdes comme des conséquences légitimement déduites des principes de l'Analogie; choses bonnes à dire dans les temps où la barbarie, & les syllogismes des Scolastiques défiguroient la Philosophie. Indépendamment même de cela, cette figure de cloche entraînoit de mauvaises suites; elle resserroit le parterre, elle ôtoit à plusieurs loges la vue d'une partie de la scène, & produisoit d'autres inconvéniens qu'il est inutile de rapporter.

Mais quelle est donc la figure la plus convenable pour l'intérieur de la salle du spectacle? quelle est de toutes les courbes la plus propre à la distribution & à l'arrangement des loges? Nous répondrons que c'est la même dont se servoient les anciens

dans la distribution des gradins de leur théâtre, c'est à dire, l'hémicycle ou le demi-cercle. De toutes les figures de périmètre égal, c'est le Cercle qui contient en soi le plus d'espace. Les spectateurs, placés dans la circonférence de l'hémicycle, sont tous également tournés du côté de la scène; ils la découvrent toute entière; & comme ils sont tous à la même distance du centre, ils entendent & voient également bien: tant il est vrai que dans les Arts il faut, après de longs détours, revenir à ce qu'il y a de plus simple. Il n'y a, dans l'usage de l'hémicycle, qu'un seul inconvénient à craindre pour les théâtres modernes; c'est que la construction de la scène où jouent nos acteurs, étant différente de celle des anciens, la nôtre se trouve avoir un peu trop d'ouverture, ou de jour. Mais il n'est pas difficile d'y remédier: il n'y a qu'à changer l'hémicycle en demi-ellipse: on en tirera à peu près les mêmes avantages: son petit axe servira pour l'ouverture de la scène & le grand pour la longueur du parterre.

Quant à une meilleure distribution, & un arrangement plus commode des loges, nous avons une invention de Sighizzi, élève de Brizio & de Dentone, & prédecesseur de Bibiène, invention dont ces maîtres eux-mêmes ont souvent fait usage. Voici en quoi elle consiste. On donne aux Loges, à mesure qu'elles vont du théâtre au fond de la salle, un peu d'élévation, en sorte qu'une loge soit plus haute de quelques pouces que celle qui la précède: elles avancent aussi un peu en dehors, dans la même proportion. Par ce moyen, les loges sont mieux en face de la scène, & l'une ne gêne point la vue de l'autre; surtout si la cloison qui les sépare, est percée à jour, à peu près comme un rateau ou une mue. C'est ce qu'on voit au théâtre Formigliari de Bologne, qui fut ainsi disposé par Sighizzi.

Après avoir distribué les loges ainsi que nous venons de le dire, il faut tâcher d'éviter les ornemens qui approchent de la figure d'une voûte, & qui demandent beaucoup de sinuosités & de replis: com-

me ils ont de la saillie, ils nuisent à la voix, qui n'étant pas réfléchie régulièrement se brise, se dissipe, & se perd. On doit aussi bannir du dedans de la salle ces espèces d'ornemens si fort à la mode en Italie, qui représentent des ordres d'Architecture; goût pédantesque que nous avons hérité du seizième siècle, où l'on ne faisoit point de bureau ni d'armoire, sans le charger de tous les ordres du Colisée. Ce n'est point ici la place de ces décorations. Les pilastres & les colonnes dont on voudroit orner les loges, ne sauroient avoir que très-peu de hauteur, & seroient sèches & mesquines: privées de la noblesse & de la grandeur qui leur convient, elles paroîtroient des pygmées, s'il est permis de parler ainsi. Le surornement, même quand on confondroit la corniche & l'architrave, auroit beaucoup plus de hauteur que ne permet de lui en donner l'épaisseur du simple plancher qui sépare un rang de loges de l'autre. Ce n'est pas même tout. Comme les règles de l'Architecture veulent qu'on donne aux rangs de dessus plus de légéreté qu'à ceux

de dessous; les loges seront de différente hauteur: & alors l'un des deux: ou de l'intérieur de votre salle vous faites un Septizone ou une tour, & sans nécessité vous éloignez trop les spectateurs qui sont aux loges d'en haut, du point de vue, qui se prend de la loge du milieu du premier rang: ou bien vous aurez peu de rangs de loges, & vous perdrez du terrain inutilement.

Pour orner, comme il faut, le dedans de la Salle du spectacle, il seroit à propos de prendre pour modèle une espèce de grotesque, tel qu'on en voit dans les anciennes peintures, & d'y joindre quelque chose de ce Gothique qui n'est pas fort éloigné du grotesque; à moins que ces noms ne choquassent trop les oreilles modernes. Je veux dire que les soutiens des Loges doivent être légers, parce que n'ayant que peu de charge à porter, ils ne souffrent guères; que les surornemens ou, pour mieux dire, les bandes qui séparent les rangs des loges, doivent être très-étroites, & composées de membres déliés

& d'une très grande délicateſſe. Et effectivement, s'il y a un édifice qui ne doive avoir que peu de maſſif & de ſolide, ſi l'architecture peut faire quelque choſe de dégagé; c'eſt dans doute le dedans d'une Salle de ſpectacle: rien n'y doit faire obſtacle à la vue; il ne doit pas y avoir un pouce de terrain inutile. Les ſpectateurs eux-mêmes ſont partie du ſpectacle; & il faut qu'on les voie, comme on voit les livres ſur les tablettes des différens étages d'une bibliothèque, ou les diamans dans leurs chatons. Par cet endroit on ne ſauroit aſſez admirer le théâtre de Fano, conſtruit ſur le deſſin de Torelli, qui dans le ſiècle paſſé, après avoir employé une partie de ſa vie au ſervice de la France, voulut enrichir ſa patrie de ce bel édifice. La diſpoſition & les ornemens des loges, ainſi que le reſte de la Salle, fourniront à l'architecte une occaſion de montrer ſon génie & ſon jugement. Et il ne s'attirera pas moins d'honneur en ſe bornant à travailler artiſtement, & avec délicateſſe, le bois dont il ſe ſervira dans la

ſtructure

ſtructure du dedans de la Salle, qu'en décorant le dehors de belles loges de pierre, d'eſcaliers, de niches, & de tout ce que l'Architecture a de plus magnifique. J'ai vu, en Italie, deux deſſins d'après cette idée, où quoiqu'il n'y manque rien de ce qu'exigent nos repréſentations dramatiques modernes, on a conſervé toute la majeſté de l'ancien théâtre des Grecs. L'un eſt de M. Thomas Temanza, homme rare, & qui dans ſes écrits fait revivre Sanſovin & Palladio; l'autre de Mr le Comte Jérôme del Pozzo, qui dans Vérone, ſa patrie, rappelle la mémoire de Saint Michel. C'eſt encore à peu près dans le même goût qu'eſt bâti le théâtre que Berlin vit, il n'y a pas fort long-temps, conſacrer à Apollon & aux Muſes, & qui fait un des principaux ornemens de cette Capitale.

Concluſion.

Il y auroit eu bien d'autres choſes à ajouter ſur un ſujet qui renferme tant de

parties, dont chacune a son importance, son étendue, sa dignité. Il nous suffit de les avoir ébauchées: notre intention n'a été que de faire sentir le rapport que doivent avoir entr'elles toutes les différentes parties dont l'assemblage forme l'Opéra, pour en faire un tout régulier & parfaitement harmonique. C'en seroit encore assez pour faire un jour, sous les auspices de quelque prince amateur & connoisseur des Arts, reprendre aux représentations dramatiques leur ancien lustre; objet qui, à plus d'un égard, mériteroit d'occuper ceux qui ont l'autorité en main. Ce seroit alors qu'on verroit un beau & magnifique théâtre être le rendez-vous, non d'une foule bruyante & tumultueuse, mais d'une assemblée distinguée, & où les Addisson, les Dryden, les Dacier, les Muratori, les Gravina, les Marcelli ne rougiroient point de prendre place. Ils n'auroient plus raison de taxer l'Opéra d'être une composition décousue, monstrueuse, & grotesque; ils y reconnoîtroient, tout au contraire, la vive & fidelle image de la Tragédie

Grecque, où l'Architecture, la Poëſie, la Muſique, la Danſe & l'appareil de la Scène ſe réuniſſoient pour faire naître l'illuſion, cette ſouveraine de l'eſprit & du cœur humain, & où de mille plaiſirs ſe formoit un plaiſir unique (1).

Mais comme, ainſi que nous l'avons dit d'abord, c'eſt le Sujet qui renferme toutes les parties, toutes les beautés de l'Opéra; que c'eſt de là principalement qu'en dépend la réuſſite; nous avons cru devoir joindre ici deux modèles d'ouvrages dramatiques, travaillés d'après la méthode que nous avons indiquée. L'un eſt *Énée à Troie*, & l'autre *Iphigénie en Aulide* (2). Le premier n'eſt qu'une eſpèce

(1) *Il faut ſe rendre à ce palais magique*
Où les beaux vers, la danſe, la muſique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de ſéduire les cœurs
De cent plaiſirs ſont un plaiſir unique.
Voltaire, dans le Mondain.

(2) On a repréſenté, ſur le théâtre de Berlin, une Iphigénie en Aulide, qui a été fort applaudie.

d'embryon; le second est développé & fini dans toutes ses parties: & comme le hazard me le fit composer en François, je le donne ici dans la même langue, si répandue aujourd'hui qu'il n'y a presque point d'honnêtes gens en Europe qui ne la possèdent presque aussi bien que leur langue maternelle. La première pièce n'est que le second livre de l'Énéide mis en action; à quelques légers changemens près, nécessaires pour que tout se rapporte à Énée, qui est le personnage principal. La seconde est la même action qu'Euripide mit autrefois sur le théâtre d'Athènes, & que le tendre Racine a depuis transportée en France. En quelques endroits j'ai suivi l'ancien poëte: en d'autres le moderne m'a servi de guide, en me permettant toutefois de m'écarter de l'un pour rendre l'Action plus simple, & de l'autre pour donner à Iphigénie un caractère plus égal. Elle aime la vie par un sentiment naturel; & elle va à la mort avec la fermeté d'une princesse d'un sang illustre, & d'une héroïne Grecque. On ne la voit point ici,

d'abord timide & suppliante, passer de là bruſquement à l'extrémité opposée; comme la représente Euripide, en qui Aristote, dans sa Poëtique, a repris cette inégalité de caractère (1). En imitant Racine, je me suis servi de ses propres termes, autant qu'il m'a été possible; & quand j'ai suivi Euripide, j'ai fait usage de la traduction du Pere Brumoy, très persuadé que le poëte Grec ne pouvoit pas mieux se rendre en François. Au reste, dans ce que j'ai mis du mien, j'ai tâché de faire en sorte que ma production ne parût pas une Mosaïque composée en partie de pierres dures, & en partie de morceaux de verre. C'est sur de pareils Essais, qui donnent du corps aux idées, & les mettent dans un plus grand jour, que tout le monde est en état de juger, avec connoissance de cause, de ces idées mêmes, & de voir si on peut les exécuter, ou non. On ver-

(1) Ἔτι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους..... τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια, οὐδὲν γὰρ ὅμοιον ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.

ra en même temps, si je n'ai pas le malheur de ressembler à quelqu'un qui après avoir donné les plus belles règles du monde sur la Tactique, ne savoit pas commander l'exercice à un petit détachement de fusiliers.

ÉNÉE A TROIE.

Quæque ipse miserrima vidi,
Et quorum pars magna fui.

VIRGIL. Æneid. Lib. II.

Les personnages sont Énée, Priam, Paris, Anchise, Iule, Sinon, Pyrrhus, Calchas, Cassandre, Hécube, Créuse. Les Chœurs sont composés de Troyens & de Troyennes, de Grecs, de Divinités dont les unes protègent Troie ; & les autres sont contr'elle.

La Scène du premier Acte représente la campagne autour de Troie, avec le cheval d'un côté. Priam, suivi des principaux Troyens, sort de la ville, & célèbre la fuite des Grecs, & la délivrance de sa patrie. Le bon vieillard triomphe de ne plus voir les rivages couverts de ses ennemis, & de leurs vaisseaux. Ici, dit-il,

campoient les Dolopes, là se donnoient es combats.

Hîc sævus tendebat Achilles.

Ces mots rappellent à Hécube la mort d'Hector, dont le corps fut traîné par les chevaux d'Achille autour des murs de Troie. Le Chœur la console, & célèbre, avec Priam, la fuite des Grecs, pour qui le cheval consacré à Minerve sera un monument de honte éternel. Ici la prophétesse Cassandre, qui dit toujours vrai, & qui n'est jamais crue, vient interrompre les chants du Chœur, & les danses des Troyens. Elle prédit que ce jour sera le dernier jour de Troie; elle conseille de jeter le cheval au fond de la mer:

timeo Danaos & dona ferentes.

Énée se joint à elle, & demande qu'au moins on examine si le cheval ne recèle pas quelque embuche de la part des Grecs. Cette proposition est combattue. Priam prie les Dieux protecteurs de Troie de lui inspirer le parti qu'il doit prendre: on offre un sacrifice au fleuve Xanthe & aux

Nymphes du mont Ida, en les invitant de descendre pour s'unir à Vénus, qui au milieu des chants & au son des instrumens, présidera aux danses & aux fêtes, dans les mêmes lieux où Mars, parmi les cris & les hurlemens, guidoit ses féroces cohortes.

Dans le second Acte, Sinon est conduit devant le Roi, & tient le discours qu'on lit dans Virgile, où ce poëte a si bien rendu, en vers Latins, toute la force de l'éloquence Grecque. C'est en vain qu'Énée s'oppose à l'introduction du cheval dans les murs de Troie. L'artifice de Sinon surmonte ceux

Quos neque Tydides, nec Lariſſæus Achilles,
Non anni domuere decem, non mille carinæ.

Paris, la lyre en main, entonne un hymne à Minerve & à Vénus, qui sont déjà réconciliées, tandis qu'on abat une partie des murailles pour faire entrer le cheval, que les Troyens traînent dans la ville, en dansant, & en chantant autour de lui.

Circum pueri, innuptæque puellæ
Sacra canunt, funemque manu contingere gaudent.

Énée ouvre le troisième Acte. Dès son premier sommeil éveillé par l'apparition terrible d'Hector, il vient au tombeau de ce héros, & y porte des présens & des offrandes; il plaint le malheur de sa patrie, & prend les Dieux à témoin qu'il a fait tout ce qui dépendoit de lui pour empêcher qu'on n'introduisît à Troie le cheval funeste. Il demande à ces mêmes Dieux la force qu'avoit Hector, lorsqu'il embrasa les vaisseaux des Grecs, afin que si sa patrie doit tomber, sa chute coûte au moins des larmes aux vainqueurs. Il court ensuite au palais de Priam.

La Scène change, & représente une place devant le temple de Pallas. Là on revoit le cheval, d'où sont déjà sortis Calchas & Pyrrhus. Sinon leur raconte que l'opposition d'Énée a pensé rendre tous ses artifices inutiles; il leur représente qu'avant toute chose il faut s'en défaire: que c'est le plus vaillant guerrier que possède Troie depuis la mort d'Hector. On voit des Grecs sortir du cheval: Calchas les anime à la destruction de la ville ennemie. Il entonne un cantique à voix basse; & les

Grecs y répondent de même. Le Chœur est interrompu par un combat entre les Troyens qui gardent la forteresse, & quelques Grecs, sortis du cheval, qui veulent s'en rendre maîtres. L'armée des Grecs, qui arrive de dehors, augmente le trouble. Calchas & Sinon, sur le devant du théâtre, invoquent la Déesse à haute voix. Tandis qu'ils chantent, on entend, de temps en temps, les cris plaintifs des blessés & des mourans.

La Scène du quatrième Acte est dans la cour du palais de Priam.

Aedibus in mediis, nudoque sub ætheris axe,
Ingens ara fuit, juxtaque veterrima laurus
Incumbens aræ, atque umbra complexa Penates.

Hécube est là, accompagnée de quelques Troyennes, qui saisies de frayeur, & suppliantes, embrassent les statues des Dieux. On voit, d'un côté, entrer le vieux Priam, qui accablé sous le poids des armes dont il a voulu se revêtir, a peine à se soutenir. Dès qu'Hécube l'apperçoit, elle le fait asseoir sur le siège sacré, auprès de l'autel, & lui dit :

Quæ mens tam dira, miserrime conjux,
Impulit his cingi telis, aut quo ruis? . . .
Non tali auxilio, nec defensoribus istis
Tempus eget.....

Si Troie peut encore recevoir du secours, c'est Énée qui sera son défenseur: il est actuellement à la garde de la tour du palais, & il nous a déjà en partie vengés par le sang Grec qu'il a répandu. Une des Dames les plus distinguées rappelle qu'on auroit bien mieux fait de suivre les conseils d'Énée, & d'ajouter foi aux prédictions de Cassandre. On entend un grand bruit, causé par la chute de la tour. Hécube commence une invocation aux Dieux, qu'elle prie de ne pas permettre que Reine, & épouse de Priam, elle se voie réduite à porter des fers. Les autres Dames reprennent la prière. Pyrrhus entre, poursuivant Polite, qui tombe mort aux pieds de son père. Priam fait à Pyrrhus un long discours que les instrumens accompagnent: ensuite Priam

telum imbelle sine ictu
Conjicit.....

Pyrrhus lui fait la réponse qui est dans Virgile, & le tue. Les femmes jettent de

grands cris; Pyrrhus les fait conduire dans les vaisseaux, & sort pour chercher Énée. Celui-ci paroît de l'autre côté, & voyant le corps de Priam, laisse échapper quelques plaintes.

Hic finis Priami fatorum.....

Il se souvient du vieux Anchise son pere & de son fils Iule. Résolu de périr avec sa patrie, & de se venger sur Hélène, ou sur Sinon, il apperçoit Vénus, qui lui montre, au fond du théâtre les Dieux ennemis de Troie qui ont conjuré la destruction de cette ville. Après la sortie d'Énée, paroît un Chœur de ces Divinités. Danse des Furies.

Au cinquieme Acte s'élève, dans la maison d'Énée, cette belle contestation que Virgile nous décrit. Anchise veut rester, & ne pas survivre à sa patrie; Énée veut dérober son père à la fureur des ennemis: mais ne pouvant le persuader de fuir, il reprend ses armes, & court se précipiter au milieu des Grecs. Créuse & Iule le retiennent. On voit alors descendre du ciel, sur la tête d'Iule, une flamme qui ne lui fait aucun mal. Ce prodige est suivi d'un coup de

tonnerre qu'on entend du côté gauche. Ces heureux préſages font réſoudre Anchiſe à la fuite. La Scène change, & repréſente toutes les horreurs d'une ville démantelée, & en proie aux flammes.

Humo fumat Neptunia Troja.

Chœur de Troyens qui déplorent leur triſte deſtinée, & de Grecs, avec Calchas à leur tête, qui dans leur marche inſultent les vaincus. Quand ils ſont ſortis, Énée rentre, cherchant & appellant Créuſe, qui s'eſt perdue dans l'embarras de leur fuite. Elle lui apparoît, & lui prédit d'abord les travaux qu'il eſſuyera, enſuite la fondation d'un nouvel empire. En ce moment on découvre, à travers la fumée, le ſuperbe & brillant Capitole, qui remplit le fond du théâtre. Chœur de Divinités, & danſe des génies protecteurs de Rome.

IPHIGÉNIE EN AULIDE,

OPÉRA.

Quot victimæ in una!

ACTEURS.

AGAMEMNON.

ACHILLE.

ULYSSE.

CLYTEMNESTRE, *femme d'Agamemnon.*

IPHIGÉNIE, *fille d'Agamemnon.*

CALCHAS, *grand Prêtre.*

ARCAS, *domestique d'Agamemnon.*

TROUPE *de soldats d'Agamemnon.*

TROUPE *de filles Grecques.*

TROUPE *de filles consacrées à Diane.*

TROUPE *de Prêtres.*

TROUPE *d'Esclaves, de Captives, & de soldats d'Achille.*

ACTE I.

Le Théâtre représente le camp des Grecs près de la ville d'Aulide. La flotte Grecque paroît sur la mer, dans le fond. Sur le devant on voit l'entrée de la tente d'Agamemnon. Le Théâtre est d'abord sombre, & s'éclaire peu à peu.

SCÈNE I.

Agamemnon, & Arcas.

Agamemnon.

Viens, Arcas, suis moi.

Arcas.

Quoi, Seigneur, vous devancez l'Aurore! Vos yeux seuls sont ouverts, tandis que les oiseaux, les vents, & l'Euripe, tandis que tout encore est dans le silence.

. . . . . .

Agamemnon.

Heureux ceux qui loin des honneurs vivent sans gloire, & sans soucis!

Arcas.

Agamemnon, issu du sang de Jupiter, à la tête de l'armée, de vingt Rois, & de mille vaisseaux que la Grèce a assemblés contre l'Asie, depuis quand tenez vous ce langage? Père de la belle Iphigénie, Achille fils d'une Déesse, le plus vaillant des Grecs, celui qui doit renverser la superbe Troie, Achille recherche en mariage cette fille. Que vous reste-t-il à demander aux Dieux? Il est vrai qu'un long calme .... mais hélas! quels pleurs vois-je couler de vos yeux attachés sur ce billet! Pleurez-vous Oreste, Clytemnestre, ou la belle Iphigénie?

Agamemnon.

Non, tu ne mourras point; je n'y saurois consentir.

Arcas.

Seigneur .....

Agamemnon.

Tu sais, qu'il y a trois mois que nous étions prêts à faire voile de l'Aulide, lors-

que ce calme qui nous y retient encore, nous ferma le chemin de Troie. Frappé de ce prodige, j'interrogeai Calchas: il consulta Diane, qu'on adore en ces lieux. Mais que devins-je Arcas, lorsqu'on me répondit, que pour m'ouvrir le chemin de Troie il falloit sacrifier Iphigénie?

Arcas.

Votre fille!

Agamemnon.

Que te dirai-je, Arcas? Victime de l'ambition, & pressé par Ulysse, je consentis, après mille combats, à sacrifier ma fille. Mais quel artifice a-t-il fallu chercher pour l'arracher des bras d'une mère? J'empruntai le langage d'Achille son amant. J'écrivis en Argos, qu'il ne vouloit partir pour Troie, que l'hymen n'eût couronné ses feux.

Arcas.

Et croyez-vous, Seigneur, que le bouillant Achille souffrira qu'on abuse de son nom, & ne volera pas à la vengeance?

Agamemnon.

Il étoit absent alors. Tu te souviens que Pélée son père, assailli dans son propre royaume, l'avoit rappellé. On auroit cru que cette expédition dût le retenir longtemps. Mais qui peut résister à ce foudre de guerre? Il se montra, vainquit, & hier il revint en Aulide. Mais de plus puissans motifs me retiennent. Moi, je serai le bourreau d'une fille que le sang, la jeunesse, sa tendresse pour moi, & mille vertus me rendent sacrée! Non, les Dieux n'approuveroient pas ce sacrifice. Ils ont voulu seulement m'éprouver, & me condamneroient, si je leur livrois la victime qu'ils demandent. Arcas, cours au devant de la Reine; rends lui ce billet, & que tes discours s'accordent avec ce que j'écris. Je lui mande qu'Achille, ne soupirant qu'après la gloire, veut différer cet hymen jusqu'à son retour de Troie. Va, cours, prends un guide fidelle. Si ma fille met le pied dans l'Aulide, elle est morte. Sauve-la d'Ulysse, de l'armée, de Calchas, de la Religion; sauve-là de ma propre foiblesse.

Arcas.

Comptez sur moi, Seigneur, je vole pour vous obéir.

Air.

Agamemnon.

Suspends ta colère, ô chaste
Déesse, ne souille pas tes
autels du sang d'une
mortelle qui a toujours
suivi tes lois.....

Mais on entre. C'est Achille: Dieux! Ulysse le suit.

SCÈNE II.

Agamemnon, Achille, Ulysse.

Agamemnon.

Quoi, Seigneur, se peut-il que vos triomphes soient si grands, & si rapides! La victoire vous a précédé dans la Thessalie, & vous suivez de près la Renommée dans l'Aulide. Presqu'en passant, vous soumites Lesbos, la plus puissante alliée des

Troyens; & ces grands exploits ne sont que les amusemens d'Achille oisif.

Achille.

Seigneur, puisse bientôt le Ciel, qui nous arrête, ouvrir un champ plus noble à mes destinées! Mais que me faut-il croire d'un bruit qui me surprend, & me met au comble de mes vœux? On dit qu'Iphigénie va bientôt arriver en ces lieux, & que je vais être le plus heureux des mortels.

Agamemnon.

Ma fille! Qui vous a dit qu'elle doit arriver?

Achille.

Qu'a donc ce bruit qui doive vous étonner?

Agamemnon.

Ciel, sauroit-il mon artifice! (*à Ulysse*)

Ulysse.

Agamemnon s'étonne avec raison. Quoi! tandis que le Ciel est en courroux

contre les Grecs, qu'il faut fléchir les Dieux, qu'il leur faut du sang, & peut-être du plus précieux; Achille, le seul Achille ne songe qu'à l'amour.

Achille.

Dans les champs de Troie les effets feront voir qui chérit plus la gloire ou d'Ulysse, ou de moi. Vous pouvez maintenant à loisir consulter les victimes sur le silence des vents. Moi, qui de ce soin me repose sur Calchas, souffrez, Seigneur, que je presse un hymen dont dépend mon bonheur. Je saurai bien réparer devant Troie les momens que l'amour me demande en Aulide.

Agamemnon.

O ciel, pourquoi faut-il que tu fermes le chemin de l'Asie à de tels héros! N'aurois-je vu tant de valeur, que pour m'en retourner avec plus de confusion!

Ulysse.

Dieux, qu'entends-je!

Achille.

Qu'osez vous dire?

Agamemnon.

Qu'il faut abandonner notre entreprise. Les vents nous sont refusés: le Ciel protège Troie: les Dieux, par trop de présages, se déclarent en sa faveur.

Achille.

Quels sont donc ces présages?

Agamemnon.

Vous-même, Seigneur, souvenez-vous de ce que les Oracles ont prédit de vous.

Achille.

Les Parques, il est vrai, ont prédit à ma mere, que je pouvois choisir d'une vie longue & sans gloire, ou de peu de jours suivis d'une gloire immortelle. Achille n'a pas balancé. Couronné par l'hymen, je cours à Troie. J'y mourrai; mais je ne mourrai pas tout entier.

Air.

Les cris des Troyennes répéteront mon nom, reconnoissant mes coups dans les blessures de leurs époux: & le nom d'Achille sera l'entretien des siècles à venir.

SCÈNE III.

Agamemnon & Ulysse.

Agamemnon.

Hélas!

Ulysse.

Achille, Seigneur, auroit-il changé vos desseins?

Agamemnon.

Ni Achille, ni Ajax, ni Diomède, ni tous les Rois qui sont dans l'armée, ne pourroient faire changer un dessein qu'Agamemnon auroit pris.

Ulyſſe.

Que faut-il donc que j'augure de ces ſoupirs, & de vos diſcours? Une nuit a ébranlé votre conſtance, & détruit l'ouvrage de tant de jours.

Agamemnon.

Non, Seigneur, je ne ſaurois croire que les Dieux demandent une telle victime.

Ulyſſe.

Que dites vous, Seigneur? Calchas nous a expliqué clairement les ordres des Dieux; lui qui eſt le dépoſitaire, & l'interprête fidelle de leurs ſecrets.

Agamemnon.

Les ordres des Dieux ſont obſcurs, & ſouvent impénétrables aux mortels.

Ulyſſe.

Quoi, Seigneur, vous devez votre fille à la Grèce; vous nous l'avez promiſe. Mais que dis-je à la Grèce? Vous la devez à vous même. Et pour qui donc allons nous courir aux campagnes du Xan-

the? pour qui abandonnons-nous nos femmes, nos enfans, nos royaumes, si ce n'est pour venger la honte des Atrides? Votre voix pressante nous a assemblés: les suffrages de vingt Rois, qui pouvoient tous vous disputer le rang suprême, vous ont mis à la tête de cette armée. Et le premier ordre du général est de refuser la victoire; le premier conseil du chef de la Grèce est de renvoyer les Grecs qu'il a assemblés.

Agamemnon.

Ah! Seigneur, que loin du malheur qui m'accable, vous vous montrez aisément magnanime. Mais si vous entendiez condamner votre fils Télémaque, s'il devoit approcher de l'autel, ceint du fatal bandeau; vous croiriez moins les Oracles: je vous verrois courir, & vous jeter entre Calchas & lui.

Duo.

Agamemnon.

Voyez ma fille expirante, entre les sanglots & les larmes,

Ulysse.

Voyez la superbe Troie, parmi nos chants de victoire, plon-

verſer ſon ſang innocent ſous un couteau impie.
Que la piété de père attendriſſe votre ame.

gée dans les flammes ſous nos flambeaux vengeurs.
Que les ſentimens du héros triomphent dans votre cœur.

Agamemnon.

Eh bien, Seigneur, j'ai donné ma parole; & ſi ma fille vient, je conſens qu'elle périſſe. Mais ſi, malgré mes ſoins, ſon deſtin heureux la retient dans Argos, ou bien l'arrête en chemin, ſouffrez que j'explique cet obſtacle comme un arrêt du Ciel, & que j'accepte le ſecours de quelque Dieu favorable, que ſa piété, ſon innocence, & ſon âge auront intéreſſé à ſon ſalut . . . . . Mais quels ſons frappent mon oreille?

(*On entend de loin une ſymphonie guerrière, & l'on voit paroître ſur un char Clytemneſtre, & Iphigénie, accompagnées de femmes Grecques, & de ſoldats, qui les ont reçues à l'entrée du Camp.*)

Dieux! c'eſt elle-même. Dans l'état où je ſuis, je me dérobe à ce funeſte ſpectacle.

SCÈNE IV.

Ulyſſe, Clytemneſtre, Iphigénie, & le Chœur.

Chœur.

Non, la belle Hélène, que l'inſolent Paris a enlevé à Ménélas, n'étoit pas plus belle qu'Iphigénie, que l'hymen doit unir au vaillant Achille.

(*Tandis que le Chœur chante, Clytemneſtre & Iphigénie deſcendent du char, aidées des femmes Grecques.*)

Ulyſſe.

Venez, & que l'appareil de ce camp n'effraye point vos yeux.

Clytemneſtre.

Mes yeux cherchent en vain Agamemnon, qu'ils auroient dû voir le premier.

Iphigénie.

Quel malheur, hélas, le retient éloigné de nous? Seroit-ce, Madame, que nous ſerions arrivées contre ſon gré?

Ulyſſe.

Les ſoins de l'armée le dérobent un moment à votre vue. Mais vous, Iphigénie, venez, montrez-vous aux ſoldats, comme un aſtre favorable au ſalut de la Grèce.

Chœur.

Non, la belle Hélène, que l'inſolent Paris a enlevé à Ménélas, n'étoit pas plus belle qu'Iphigénie, que l'hymen doit unir au vaillant Achille.

Un d'entre le Chœur.

Comme l'étoile du matin brille parmi les feuillages épais d'une forêt, telle eſt Iphigénie parmi les lances & les javelots de cette armée.

(*Les chants ſeront entremêlés de danſe, qui ſera compoſée de femmes Grecques & de Soldats.*

Un autre d'entre le Chœur.

Père fortuné, heureuſe mère, à qui la belle Iphigénie a ſouri en voyant la clarté du jour!

Deux d'entre le Chœur.

Achille plus heureux encore, entre les bras de qui elle va verser des larmes dans l'ombre de la nuit!

Chœur.

Non, la belle Hélène, que l'insolent Paris a enlévé à Ménélas, n'étoit pas plus belle qu'Iphigénie, que l'hymen doit unir au vaillant Achille.

On danse.

ACTE II.

Le Théâtre représente une Colonnade, au travers de laquelle on voit des jardins.

SCÈNE I.

Agamemnon seul.

Ciel! Arcas a manqué le chemin d'Argos, & la colère des Dieux a confondu toute ma prudence! O jour fatal! ma fille

eſt arrivée. Je vois Ulyſſe & Ménélas, je vois déjà Calchas me la demander au nom de la Grèce, & des Dieux. Mais, Ciel! La voici elle-même, évitons-la.

SCÈNE II.

Agamemnon & Iphigénie.

Iphigénie.

Seigneur, quoi vous me fuyez? Eh quels ſoins vous dérobent ſi tôt à votre fille? Mon reſpect tantôt a fait place aux tranſports de la Reine. Ne puis-je vous arrêter un moment à mon tour? ne puis-je . . . . . .

Agamemnon.

Eh bien, embraſſez votre père, ma fille; il vous aime toujours.

Iphigénie.

Que cet amour me comble de joie! Quel plaiſir de vous contempler dans ce nouvel éclat, environné de gloire, & d'honneurs!

Aga-

Agamemnon.

Vous méritez un père plus heureux.

Iphigénie.

Quelle félicité peut vous manquer? J'ai cru n'avoir que des grâces à rendre au Ciel.

Agamemnon.

Grands Dieux, dois-je la préparer à son malheur! (*à part*)

Iphigénie.

Seigneur, vous vous cachez, & semblez soupirer. Tous vos regards ne tombent qu'avec peine sur moi. Aurions-nous abandonné Argos sans votre ordre?

Agamemnon.

Hélas, ma fille, je vous vois toujours des mêmes yeux. Mais le temps, aussi bien que les lieux, sont changés. Ma joie est combattue ici de cruels soins.

Iphigénie

Ah, mon père, que votre rang soit oublié à ma vue. Que je retrouve enco-

re en vous ces soins, cette tendresse, que vous aviez pour moi. On dit que Calchas va offrir aux Dieux un sacrifice solennel.

Agamemnon.

Dieux cruels! (*à part.*)

Iphigénie.

Me sera-t-il permis, Seigneur, de me joindre à vos vœux? La Grèce verra-t-elle à l'autel votre heureuse famille?

Agamemnon.

Hélas!

Iphigénie.

Mon père, vous vous taisez!

Agamemnon.

Vous y serez ma fille.

Duo.

Iphigénie
Périsse le Troyen, auteur de nos allarmes.

Agamemnon
Que de larmes sa perte va coûter aux vainqueurs!

Iphigénie.

Ah mon père, expliquez-vous.

Agamemnon.

Je ne saurois t'en dire d'avantage.

Iphigénie.

Dieux de la Grèce, veillez sur mon père!

Agamemnon.

Dieux cruels, ne serez vous point attendris?

Tous deux ensemble.

Périsse le Troyen auteur de
nos allarmes.

SCÈNE III.

Iphigénie.

Quel trouble, ô Dieux, vient de jeter dans mon cœur le froid accueil de mon père! Que dois-je augurer de ces regards sombres, de ces mots entrecoupés, de ces soupirs, de ces pleurs que ses yeux

retenoient à peine! Hélas, que cet accueil eſt différent de celui que la douce eſpérance me promettoit dans Argos! Je verrai, diſois-je en moi-même, mon père rempli de joie venir au devant de nous, recevoir mes embraſſemens, me tendre les bras. A ſes côtés ſeront Ménélas, Diomède, Ajax, Achille, le fils de la Déeſſe, le plus vaillant des Grecs, qui..... hélas! mon père me fuit, perſonne ne paroît, tout eſt dans l'abattement & dans la triſteſſe . . . . . O Déeſſe qu'on révère dans cette contrée, ſi votre culte m'a été cher, ſi mes ſacrifices ont été purs.....

SCÈNE IV.

Iphigénie, Clytemneſtre.

Clytemneſtre.

Ah ma fille, ſous quel aſtre malheureux ſommes nous parties d'Argos! Quel accueil votre père & mon époux nous a-t-il fait!

Iphigénie.

Les soins de l'état & de la guerre l'absorbent maintenant, & le font paroître moins sensible, & moins tendre.

Clytemnestre.

Non, non: il y a quelque autre cause que je saurai pénétrer. Je saurai tout d'Arcas, de cet esclave fidelle que m'a donné Tyndare mon père, & qui a suivi Agamemnon à l'armée. Qu'il tarde de s'offrir à mes yeux! Mais, ma fille, quels soins si pressans peuvent donc retenir Achille? C'est à son nom qu'Agamemnon nous a fait venir en Aulide. Quels ennemis a-t'il maintenant à combattre? La mer nous sépare de Troie, des fils de Priam, & du vaillant Hector. Ne vous a-t-il pas demandé, comme le prix du sang qu'il doit verser aux bords du Xanthe? Que ne vient-il recevoir ce prix qu'il a tant souhaité?

Iphigénie.

Hélas, de quels nouveaux malheurs les Dieux menacent-ils la race de Tantale?

Air.

Clytemneſtre.

Quoique femme au milieu d'une armée, je ſaurai bien me venger, & d'Agamemnon, & d'Achille. Celui qui aura offenſé ma dignité, ne pourra jamais ſe vanter d'être impuni.

Iphigénie.

Dieux, ſeroit-ce Achille lui-même? on l'accuſoit à tort.

SCÈNE V.

Iphigénie, Clytemneſtre, Achille.

(Achille eſt ſuivi d'une troupe de ſoldats couronnés de laurier, de captives Lesbiennes, & d'eſclaves qui portent des trophées, des vaſes, des trépieds, & d'autres dépouilles de l'ennemi.

Achille.

Princeſſe, le bonheur d'Achille eſt entre vos mains. Puiſſé-je bientôt faire voir, par les exploits que les Dieux ont

promis à mon bras, qu'Achille n'étoit pas indigne des vœux de la fille d'Agamemnon. Et vous, Madame, Thétis ne sauroit que s'applaudir, que j'associe à une Déesse la femme du Roi des Rois.

Clytemnestre.

Seigneur, puisse ce jour être aussi heureux qu'il est doux à mon cœur! Et puisse ma fille faire revivre Achille dans votre postérité!

Iphigénie.

Quelque sort que les Dieux me préparent, Iphigénie sera trop heureuse d'avoir eu place à côté de la Gloire dans le cœur d'Achille.

Achille.

Souffrez que je vous présente, dans ces dépouilles de Lesbos, les premiers tributs de ma valeur: & vous, (*aux captifs*) apprenez à connoître votre maîtresse, & la mienne.

Chœur des Captives.

Le bras d'Achille à triomphé de Leſbos; les yeux d'Iphigénie ont triomphé de notre vainqueur. Célébrons a jamais le pouvoir de l'Amour.

Chœur des Grecs.

L'heureux Achille va bientôt ſur ſon caſque brillant entrelacer les lauriers de Mars avec les myrtes de l'Hymenée.

Une d'entre le Chœur des Captives.

ô Simoïs, ô Xanthe, fleuves ſacrés, fleuves chéris des troupeaux & des bergers! des Dieux ennemis vont déſoler vos rivages, vos eaux vont être enſanglantées par la lance fatale du belliqueux Achille.

Un d'entre le Chœur des Grecs.

Il vengera les Dieux de l'hoſpitalité, que Paris offenſa dans la maiſon de ſes Alliés. Il vengera les maux que les ſons efféminés de la flute Phrygienne ont cauſés ſur les bords de l'Eurotas.

Tous.

Le bras d'Achille a triomphé de Leſbos; les yeux d'Iphigénie ont triomphé du vainqueur. Célébrons à jamais le pouvoir de l'Amour.

On danſe.

ACTE III.

Appartemens du Palais.

SCÈNE I.

Agamemnon.

Air.

Douce eſpérance, préſent des Dieux, qui ſoulagez les mor-

tels des maux qu'ils souffrent, par l'attente des biens qu'ils désirent: vous qui habitez avec tous les hommes, douce espérance, ne m'abandonnez pas.

Les barbares qui aiment le carnage, peuvent attribuer à la Divinité leur sauvage inclination. Mais je ne saurois penser que les Dieux soient capables d'un crime. J'entendrai bientôt moi-même leur voix. Assez, & trop long-temps, les Grecs ont été abusés par la voix des Devins. Sujets à se tromper, comme les autres mortels, la crédulité du vulgaire fait toute leur science. Mais hélas! d'où vient que je tremble d'interroger cet Oracle fatal? Si pourtant il demande ma fille, je ne saurois reculer sa mort d'un moment. Ah! voici Ulysse. Dieux! que je crains son approche!

SCÈNE II.

Agamemnon & Ulysse.

Ulysse.

Venez, Seigneur, & reconnoissez ce nouveau gage de l'amitié d'Ulysse. Tout

ce que j'avois prévu est arrivé en effet. Calchas a reçu votre demande avec indignation. Quoi! disoit-il, la Religion est profanée, nul respect pour les ordres des Dieux: & l'on croit que ces Dieux nous seront favorables aux champs de Troie! Et c'est le Chef qui donne à la Grèce assemblée cet exemple d'irréligion.

Agamemnon.

Il voudroit en effet, ce Calchas, être lui-même le chef suprême de la Grèce, commander l'armée, & vingt rois, par ses divinations, & par ses prestiges. Prophète sinistre, qui jamais n'a annoncé un bon augure, ni fait la moindre chose digne de louange.

Ulysse.

Je crois, Seigneur, que j'aurois plutôt persuadé Paris de rendre Hélène, que je n'aurois persuadé Calchas de vous introduire dans le Temple. Mais enfin les sentimens de père, les vertus d'Iphigénie, votre amour pour le bien public, votre soumission, dès que vous aurez enten-

du les ordres du Ciel, les Dieux enfin m'ont dicté le discours que j'ai tenu à leur pontife. J'ai appaisé sa colère: il a consenti à ma demande, & à la vôtre. Allons, Seigneur, tout est prêt. Les mêmes Dieux qui m'ont inspiré, vous admettent à leur présence.

SCÈNE III.

Clytemnestre, Iphigénie, & les mêmes.

Clytemnestre.

Arrêtez, Seigneur, il faut éclaircir un mystère.

Agamemnon.

Ah, Madame, laissez-moi aller où m'appellent les destinées de ma famille, & de la Grèce.

SCÈNE IV.

Clytemnestre & Iphigénie.

Clytemnestre.

Ah ma fille! Il se dérobe à notre vue; il va hâter, sans doute, les cruelles destinées

de sa famille. Je ne m'étonne plus qu'interdit dans ses discours, il ait paru nous revoir à regret.

Iphigénie.

Hélas!

Clytemnestre.

Vous ne savez pas vos malheurs, ma fille.

Iphigénie.

Que ditez-vous, Madame?

Clytemnestre.

Arcas vient de me rendre, en ce moment, une lettre, qu'il avoit ordre de me rendre en chemin.

Iphigénie.

Eh bien, Arcas ne venoit-il pas presser notre arrivée?

Clytemnestre.

Votre père m'ordonnoit de reprendre la route d'Argos, sous prétexte qu'Achille

vouloit différer son hymen; mais en effet, pour s'ouvrir, dit-on, le chemin de Troie, votre père devoit vous immoler.

Iphigénie.

Dieux!

Clytemneſtre.

Arcas s'eſt égaré en chemin.

Iphigénie.

Vous ne m'auriez donné le jour, & ne m'auriez élevée, que pour être immolée aux Grecs, & immolée par un père! Les cruels! Ils me conduiſoient au milieu de l'Aulide ſur un char de triomphe, ils allumoient les flambeaux de l'Hymen, Hymen fatal! on me deſtinoit au fils de la Déeſſe; & je ſuis livrée à la mort.

Clytemneſtre.

Non, ma fille, vous ne le ſerez pas. Je ſaurai vous défendre de la cruauté d'un père. Achille même, le vaillant Achille, comment pourroit-il ſouffrir, ſans commettre ſon honneur, qu'on abuſât de

son nom? Quoi, ce seroit lui-même qui vous conduiroit à l'autel!

(*Elle veut sortir.*)

Iphigénie.

Ah, non, arrêtez, Madame. Mon père, qui vouloit nous faire retourner à Argos, saura peut-être me sauver au milieu même de l'armée; lui qui y tient le rang suprême, & qui a toujours aimé Iphigénie. Mais, hélas, de quels yeux reverrai-je Argos? moi qui en étois partie au milieu des concerts, des danses, pour être l'épouse d'Achille; moi qui fille d'Agamemnon & de Clytemnestre, fille de Thétis, devois régner à Phthie dans les riches maisons de Pélée, & qui dans la race d'Achille étois destinée à donner de nouveaux héros à la Grèce. Non, laissez moi mourir. Je mourrai au moins remplissant sans murmure la destinée à laquelle m'appellent les ordres d'un père, & les Dieux. Je mourrai sans déshonneur.

Clytemneſtre.

Hélène, ſœur fatale à la maiſon des Atrides, qui troublez toute la Grèce, qui mettez en armes l'Europe contre l'Aſie, que vous me coûtez de larmes! Ce n'étoit pas aſſez que vous euſſiez deshonoré la couche de Ménélas. Faudra-t-il encore qu'Agamemnon ſe ſouille du ſang d'Iphigénie, avant de vous ravir d'entre les bras de votre indigne Phrygien?

Iphigénie.

Ah, Madame, que je prévois de malheurs, ſi vous n'êtes ſoumiſe aux ordres d'Agamemnon, & ſi vous voulez me dérober à la mort! Vous voilà déſobéiſſante à votre époux: lui-même déſobéiroit aux Dieux, ſans l'ordre desquels ſans doute il ne me ſacrifieroit pas. Si Achille prend ma défenſe, la Diſcorde s'empare des chefs de l'armée; tout ordre eſt renverſé. Les Dieux ſeuls connoiſſent ce qui pourroit en arriver.

Air.

Que je meure obéiſſante aux
ordres des Dieux: que j'a-
chève

chève une vie qui m'exposeroit peut-être à des malheurs pires encore que la mort même:

Que je sauve, par ma mort, les maux, qui menacent ma famille, & la Grèce; qui menacent Achille.

SCÈNE V.

Clytemneſtre.

Se pourroit-t-il qu'Agamemnon voulût immoler une fille si vertueuse! Ambition, tyran des Rois, que ne peux-tu sur le cœur des mortels orgueilleux? Les Dieux se plaîroient-t-ils à commander des crimes?

Air.

Allons nous éclaircir, allons déchirer le voile importun qui couvre encore mes yeux: nous verrons après le parti qu'il faudra prendre.

SCÈNE VI.

Le Théâtre représente l'intérieur du Temple de Diane.

Agamemnon, Ulysse, Calchas, Chœur des Prêtres.

Chœur des Prêtres.

En vain les mortels tentent de se soustraire aux ordres des Dieux.

Un du Chœur.

Les ordres des Dieux sont gravés sur l'airain de l'Éternité.

Deux du Chœur.

Le temps ne sauroit le consumer; ni la force, ni l'adresse des hommes ne sauroient le briser.

(*Une partie des Prêtres danse gravement autour de l'autel de la Déesse.*)

Un du Chœur.

Les rois ſont ſujets aux décrets des Dieux, ainſi que les bergers.

Tout le Chœur.

Jupiter incline ſa tête immortelle: l'Olympe tremble; & l'Univers ſe tait.

Calchas.

Approchez, Agamemnon, & regardez comme une faveur ſignalée de la Déeſſe, qu'on vous accorde qu'elle ſoit interrogée une ſeconde fois.

Demi-Air.

Et vous, Déeſſe, fille de Jupiter, qui vous plaiſez dans la ſolitude des vallées, & dans l'ombre des forêts, ne regardez, dans la demarche d'Agamemnon, que la piété d'un père.

Mais ſi mes vœux ont toujours été pour le bien de la

Grèce, si mes sacrifices vous
ont été chers;
Parlez, Déesse, redemandez
votre victime, & vengez
l'honneur de vos ministres
offensé par l'incrédulité.

Agamemnon.

Ah! si l'âge, si l'innocence, si la beauté, si la piété envers les Dieux, envers vous même, Déesse, que j'adore en ces lieux, & dont je crains les oracles . . .

(Tandis qu'Agamemnon parle, on entend un bruit comme du tonnerre fort éloigné, qui augmente peu à peu.)

Calchas.

La Déesse va parler.

L'Oracle dans le fond du Théâtre.

„Grecs, si vous voulez aborder à „Troie, répandez dans l'Aulide le sang „d'Iphigénie".

Agamemnon.

Hélas!

Chœur.

Les rois ſont ſujets aux décrets des Dieux, ainſi que les bergers.

Deux du Chœur.

Mille vaiſſeaux cachoient les mers: les rivages & les collines étoient couvertes par les chariots de guerre.

Un du Chœur.

Où ſont-ils maintenant?

Tout le Chœur.

Ils ont été diſperſés par le ſouffle des Dieux irrités par la déſobéiſſance.

Calchas.

Allez, Seigneur, ſoumettez-vous aux ordres des Dieux.

Le Chœur.

Les ordres des Dieux ſont gravés ſur l'airain de l'Éternité.

Calchas.

Seigneur, ſongez que ce ſacrifice va vous ouvrir le champ de gloire qui vous attend ſous les murs d'Ilion. Voyez les vaiſſeaux Grecs couvrir l'Helléſpont, & voler à Troie, parmi les acclamations des matelots, & des ſoldats; voyez ces mêmes vaiſſeaux, les poupes couronnées, & chargés de dépouilles, fendre une ſeconde fois ces mêmes mers; voyez la Grèce entière qui vous appelle de loin, vous reçoit du rivage, & chante votre triomphe. Allez, Seigneur, ſoumettez-vous aux ordres des Dieux.

Agamemnon.

Hélas!

Le Chœur.

Les ordres des Dieux ſont gravés ſur l'airain de l'Éternité. Les rois y ſont ſujets, ainſi que les bergers. Jupiter incline ſa tête immortelle: l'Olympe tremble; & l'Univers ſe tait.

ACTE IV.

Galerie du Palais.

SCÈNE I.

Agamemnon seul.

(*Une courte symphonie pathétique doit faire l'ouverture de la Scène.*)

Je l'ai donc entendu cet oracle funeste! „Grecs, si vous voulez aborder à „Troie, répandez dans l'Aulide le sang „d'Iphigénie". Il faut donc obéir aux ordres des Dieux!

SCÈNE II.

Agamemnon, Clytemnestre, & Iphigénie.

Clytemnestre.

Je vous retrouve enfin, Seigneur, & parmi les soins de l'état & de l'armée, la voix de Clytemnestre peut se faire entendre. On avoit voulu nous faire croire (sur quel fondement? je l'ignore), qu'Achille vouloit différer son hymen avec Iphi-

génie jusqu'à son retour de Troie. Mais lui-même, Seigneur, vient de presser cet hymen, & ne veut partir de l'Aulide qu'à ce prix.

Agamemnon.

Madame, c'est à moi de disposer de ma fille.

Clytemnestre.

Cruel, il est inutile de dissimuler; sachez que j'ai tout appris.

Agamemnon.

Ah! malheureux Arcas, tu m'as trahi.

Iphigénie.

Non, mon père, vous n'êtes point trahi. Dès que vous ordonnerez, vous serez obéi. Ma vie est votre bien; je saurai vous la rendre dès que vous la demanderez. Je saurai offrir mon sein au fer de Calchas, & respecter le coup ordonné par vous-même. Si pourtant mon obéissance, & mon respect paroissent dignes d'une autre récompense; j'ose dire que ma

vie étoit environnée d'assez d'honneurs pour ne pas souhaiter de la perdre à la fleur de mon âge. C'est moi qui la première vous appellai du doux nom de père, & que vous honorâtes du nom de votre fille: c'est moi qui reçue la première dans vos bras épuisai, par mille caresses, la tendresse paternelle: c'est moi que vous aviez destinée au fils de la Déesse, à un prince digne de votre alliance. Hélas! avec quel plaisir ne me faisois-je pas conter le nom des pays que vous alliez dompter ensemble. Je ne m'attendois pas que, pour commencer ce triomphe, mon sang fût le premier qu'on dût verser.

Agamemnon.

Ma fille, il n'est que trop vrai: j'ignore pour quel crime la vengeance des Dieux demande une victime telle que vous; mais ils vous ont nommée. Les Grecs ne sauroient aborder à Troie, que votre sang ne soit versé. Calchas l'avoit annoncé; & moi-même je viens d'entendre cet Oracle funeste, qui a été prononcé contre vous, pour la seconde fois. Que

n'avois-je point fait pour vous sauver? Je vous avois sacrifié l'intérêt de la Grèce, mon rang, ma sureté: Arcas alloit vous défendre l'entrée du camp: les Dieux l'ont égaré en chemin. Ne vous assurez pas sur ma puissance: en vain je combattrois contre ces Dieux cruels, & contre la fureur des Grecs. Votre heure est arrivée, ma fille; il faut céder. Mais en mourant, faites connoître l'injustice des Dieux, & le sang d'Agamemnon.

Clytemnestre.

Vous ne démentez pas votre race: vous êtes le sang d'Atrée & de Thyeste; bourreau de votre fille, il ne vous reste plus que d'en faire un festin à sa mère. Ainsi donc je l'aurai amenée au supplice! Je m'en retournerai seule, par des chemins parsemés encore des fleurs qu'on a jetés sur son passage! Je reverrai Argos....

Air.

Ah non, je ne souffrirai jamais
qu'on arrache ma fille d'entre mes bras; ou vous ferez

aux Grecs un seul sacrifice
de la fille & de la mère.

SCÈNE III.

Les mêmes, & Achille.

Achille.

Seigneur, un bruit étrange est venu jusqu'à moi; mais je l'ai jugé peu digne de croyance. On dit, je ne puis le redire sans horreur, qu'Iphigénie aujourd'hui expire; qu'appellée, sous mon nom, en Aulide, je ne la conduisois à l'autel que pour y être immolée. Que faut-il que j'en pense, Seigneur?

Agamemnon.

Je ne rends point compte de mes desseins. Quand il en sera temps, vous apprendrez le sort de ma fille, & l'armée en sera instruite.

Clytemnestre.

Père cruel!

Achille.

Ah, je ne sais que trop le sort que vous lui réservez.

Agamemnon.

Pourquoi, si vous le savez, le demandez-vous donc?

Achille.

ô Ciel, pourquoi je le demande? ôsez-vous avouer le plus noir des crimes? Mais pensez vous qu'Achille, oubliant sa foi, & son honneur, laisse immoler Iphigénie?

Iphigénie.

Hélas! Le Ciel m'a rendue assez malheureuse, sans que j'allume encore une colère fatale entre mon père, & celui qu'on avoit nommé mon époux. Laissez moi mourir, Seigneur: j'apporte trop d'obstacles à votre gloire. Vous ne pouvez aborder à Troie qu'au prix de mon sang. Allez, faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens. Si je n'ai pu vivre la compagne d'Achille, j'espère que votre nom

& le mien seront joints ensemble à jamais, & que ma mort sera la source de votre gloire.

Achille.

Non, vous ne mourrez pas. Tant que je vivrai, tant que ces yeux verront la lumière; je saurai, l'épée à la main, défendre mes droits contre qui que ce soit dans l'armée, fût-il revêtu du rang suprême.

Agamemnon.

Mais vous, qui menacez ici, oubliez-vous à qui vous parlez?

Achille.

Et vous, oubliez-vous que c'est Achille que vous outragez? Non, je vous le répète, votre fille ne mourra point: cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.

Agamemnon.

Grands Dieux! ne suis-je donc plus son père?

Achille.

Non, elle n'eſt plus à vous. On ne m'abuſe pas par de vaines paroles. N'eſt-ce pas pour moi que vous l'avez mandée d'Argos?

Agamemnon.

Plaignez-vous donc aux Dieux qui l'ont demandée: accuſez Calchas, le camp tout entier, accuſez Ménélas, Ulyſſe, & vous tout le premier.

Achille.

Moi?

Agamemnon.

Vous, qui querellez à tous momens le Ciel qui nous arrête. Mon cœur vous avoit ouvert une voie pour la ſauver; c'étoit de renoncer à notre entrepriſe; mais vous voulez courir à Troie: allez y, ſa mort va vous en ouvrir le chemin.

Achille.

Barbare, parjure, & que m'a fait cette Troie? Jamais les vaiſſeaux du Scaman-

dre oſèrent-ils aborder aux champs de Theſſalie? Jamais un raviſſeur Phrygien vint-il enlever nos femmes? Si je cours à Troie, c'eſt pour laver votre honte. Faudra-t-il, pour vous rendre Hélène, qu'on commence par me ravir Iphigénie? Non, non, je ne connois ni Priam, ni Paris; je veux votre fille, & ne pars qu'à ce prix. Allez, puiſſant Agamemnon, nous verrons ſi ſans Achille vous oſerez approcher de Troie.

Quatuor.

Agamemnon.

Partez, fuyez: aſſez d'autres, ſans vous, trouveront le chemin de l'Aſie.

Je ne crains point votre courroux.

Achille.

Rendez grâces au Ciel, qui vous a fait le père d'Iphigénie.

Vous l'éprouveriez à l'heure même.

Iphigénie.

Ah mon père, Achille, calmez votre colère, laiſſez-moi mourir.

Clytemneſtre.

Oracle barbare! Père plus barbare encore!

Tous.

Dieux! quelle eſt donc votre cruauté!

SCÈNE IV.

Clytemneſtre, & Iphigénie.

Clytemneſtre.

Le barbare fuit, & te livre à la mort. ô ma fille, ô mère infortunée!

Iphigénie.

ô Soleil, ô lumière éternelle, je ne verrai donc plus le flambeau du jour! il m'éclaire pour la dernière fois.

Clytemneſtre.

Achille combattra pour nous, & nous ſauvera des mains d'un père dénaturé.

Iphigénie.

Ah, ma mère, au nom des Dieux, empêchez qu'Achille ne prodigue ſa vie pour

pour sauver la mienne. Que sert enfin de se flatter? Diane veut sa victime; foible mortelle, puis-je résister à une Déesse? Soyons la victime de la patrie. Vous vous taisez, Madame, & vos yeux sont couverts de pleurs.

Clytemnestre.

Infortunée que je suis, n'ai-je donc pas sujet de pleurer?

Iphigénie.

Ne m'attendrissez pas; songez plutôt à m'affermir.

Clytemnestre.

Hélas! Je retournerai donc à Argos seule, sans ma fille! Arrivée à Argos, vainement dans ma triste solitude je demanderai Iphigénie aux lieux qu'elle habitoit autrefois: je la chercherai par-tout, & ne la reverrai jamais.

Iphigénie.

Ah, ma mère, encore une fois, au nom des Dieux, ne m'attendrissez pas d'avan-

tage. Mais, Madame, accordez-moi une grâce.

Clytemneſtre.

Parlez, je ne puis rien vous refuſer.

Iphigénie.

Que ni vos cheveux coupés, ni vos voiles déchirés n'annoncent le regret de ma mort.

Clytemneſtre.

Hélas! Mais de retour à Argos, que ferai-je pour vous?

Iphigénie.

Chériſſez mon père & votre époux.

Clytemneſtre.

Ah! il mérite d'eſſuyer les plus grands malheurs pour expier votre mort.

Iphigénie.

C'eſt malgré lui, & pour le bien de la Grèce, qu'il m'a perdue.

Chœur des Femmes.

Comme une fleur nouvelle coupée par la faux du moissonneur, telle sera la belle Iphigénie sous le couteau de Calchas.

Deux d'entre le Chœur.

Dieux cruels, elle mourra!

Iphigénie.

Non, je vivrai toujours comme l'heureuse libératrice de la Grèce.

Un du Chœur.

Le flambeau de l'hymen devoit vous éclairer; les ombres de la mort vont vous envelopper.

Clytemnestre.

Dieux favorables, animez Achille, donnez une force

nouvelle au bras de notre vengeur.

(*Clytemneſtre ſort.*)

Un du Chœur.

Princeſſe digne d'un meilleur ſort, vous eſperiez trouver Achille à l'autel; & vous y trouverez la mort.

Iphigénie.

J'y trouverai une gloire éternelle.

Le Chœur.

Comme une fleur nouvelle coupée par la faux du moiſſonneur, telle ſera la belle Iphigénie ſous le couteau de Calchas.

ACTE V.

SCÈNE I.

Tente d'Achille.

Clytemneſtre, & Achille.

Achille.

Que vois-je? Vous ici, Madame!

Clytemneſtre.

Je ne dois point rougir de venir embraſſer vos genoux pour ma fille, pour votre épouſe, qui vous eſt enlevée. Le danger preſſe.

Achille.

Connoiſſez-vous donc ſi peu Achille, & ne vous fiez-vous pas à ma parole?

Clytemneſtre.

On apprête déjà le ſacrifice impie, Seigneur.

Achille.

Ne perdons pas le temps en discours superflus. Allez, Madame, Achille sauvera votre fille.

Air.

J'en atteste mon amour, & vous en réponds sur mon épée: elle sera abreuvée du sang Grec, avant de se tremper dans le sang Troyen.

SCÈNE II.

Le Théâtre représente d'un côté le Bois. & le Temple de Diane; de l'autre côté on voit une partie du camp des Grecs, le port de l'Aulide, & la flotte.

Iphigénie, Agamemnon, Calchas, Ulysse, Arcas, puis Clytemnestre, Troupe de Prêtres, de Filles consacrées à Diane, & de Soldats.

(La Troupe s'avance du fond du Théâtre, accompagnée d'une musique lugubre.

Calchas.

Déesse, qui prêtez à la nuit l'éclat du jour, vous qui

veillez du haut de l'Olympe au salut de la Grèce! Nous respectons vos ordres, nous nous soumettons à vos oracles; prenez votre victime, Déesse, & déchaînez les vents.

Le Chœur.

Prenez votre victime, Déesse, & déchaînez les vents.

Partie du Chœur.

Paris, avec sa proie, insulte de ses tours à nos mille vaisseaux, qui le menacent en vain.

Chœur.

Prenez votre victime, Déesse, & déchaînez les vents.

Iphigénie.

Me voici prête, ô mon père: je me dévoue volontiers pour votre gloire, &

pour la Grèce. Grecs, vous ſerez heureux, ſi votre bonheur ne dépend que de ma mort. Que perſonne ne porte ſes mains ſur moi: je préſenterai mon ſein: conduiſez-moi comme une victime volontaire, victorieuſe d'Ilion, & fatale aux Phrygiens.

Agamemnon.

Hélas! (*Il ſe voile la tête.*)

Partie du Chœur.

Tant de beauté, & de vertu, ne méritoit pas un ſort ſi cruel.

Autre Partie.

Deſcendons ſur le rivage d'Ilion; & que les Dieux d'Ilion combattent contre nous.

Chœur.

Prenez votre victime, Déeſſe, & déchaînez les vents.

Calchas.

Grecs, écoutez-moi & formez d'heureux préſages.

Clytemneſtre.

Dieux! Achille n'arrive point, & Calchas va frapper.

(*à part*)

(*Calchas tire le glaive, le met dans un vaſe d'or, couronne la victime, prend une coupe d'eau ſacrée, & s'avance vers l'autel.*

Calchas

Déeſſe, fille de Jupiter, acceptez le ſang d'Iphigénie, & accordez-nous la priſe de Pergame.

Dans le moment qu'il va frapper, on entend un bruit d'armes: tout le monde ſe tourne de ce côté-là.

(*Calchas continue.*)

Quel téméraire ennemi des Dieux oſe troubler le ſacrifice?

SCÈNE DERNIÈRE.

Les mêmes, Achille, & Diane en l'air.

Achille.

C'eſt Achille, qui défend ſes droits.

Diane.

Achille, arrêtez, gardez votre courage, & cette ſoif de ſang contre les Troyens. Puiſſe le père des Dieux empêcher toujours que la colère n'anime Achille contre les Grecs, & ne retarde la chute d'Ilion. Pour Iphigénie, elle eſt à moi.

(*Elle s'envole.*)

(*On voit une biche palpitante, & toute enſanglantée à la place d'Iphigénie: Achille lève les mains au ciel.*)

Calchas.

Ah prodige!

Chœur.

Ah prodige!

Calchas.

Le sang d'Iphigénie a paru trop précieux à la Déesse, pour le répandre sur ses autels. C'en est fait, Agamemnon, Ulysse, Achille, Grecs, la Déesse exauce nos vœux; elle facilite notre course, & nous ouvre le chemin de Troie.

(On entend le sifflement des vents, & le bruit de la mer, & l'on voit remuer les vaisseaux.

Chœur des Matelots qui sont sur les vaisseaux, & que l'on entend de loin.

La mer s'agite, les flots s'élèvent, les vents nous appellent.

Chœur des Soldats, sur le devant du Théâtre, qui répond.

Les vents nous appellent.

(Après que les deux Chœurs ont répondu alternativement à plusieurs reprises.)

Tout le Chœur.

Paris ne jouira pas long-temps de ſa perfidie, les vents nous appellent, Troie eſt renverſée, & la Grèce eſt vengée.

Danſe de Matelots.

Fin du ſecond Volume.

TABLE.

ESSAIS SUR LES BEAUX-ARTS. p. 3

ESSAI SUR L'ACADÉMIE DE FRANCE ÉTABLIE A ROME. p. 5

ESSAI SUR L'ARCHITECTURE. p. 63

ESSAI SUR LA PEINTURE. p. 115

Introduction. p. 121

De la première éducation du Peintre. p. 125

De l'Anatomie. p. 128

De la Perſpective. p. 145
De la Symétrie. p. 158
Du Coloris. p. 171
De l'uſage de la Chambre Optique, ou obſcure. p. 182
Des Plis. p. 188
De l'étude du Payſage, & de l'Architecture. p. 193
Du Coſtume. p. 197
De l'Invention. p. 203
De la Diſpoſition. p. 225
De l'Expreſſion. p. 237
Des Livres qui conviennent au Peintre. p. 249
De l'utilité des Conſeils. p. 259
De l'importance du jugement du Public. p. 265

De la Critique néceſſaire au Peintre. p. 273
De la Balance des Peintres. p. 276
De l'Imitation. p. 295
Des Récréations du Peintre. p. 298
De l'heureuſe condition du Peintre. p. 301
Concluſion. p. 308
ESSAI SUR L'OPÉRA. p. 311
Introduction. p. 315
Du Sujet. p. 321
De la Muſique. p. 330
De la manière de chanter, & de réciter. p. 354
Des Danſes. p. 366
De la Scène, & des Décorations. p. 370

Du Théâtre, & de la Salle. p. 387
Conclusion. p. 401
Énée a Troie. p. 407
Iphigénie en Aulide, Opéra. p. 415.

Alt 3037

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-727303-p0487-9

Af 3057

KD18

ULB Halle 3
006 300 162

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-727303-p0492-2

ŒUVRES
DU COMTE ALGAROTTI.

Dulces ante omnia Muſæ.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

VOLUME II.

A BERLIN,
Chez G. J. DECKER, Imprimeur du Roi.
1772.