

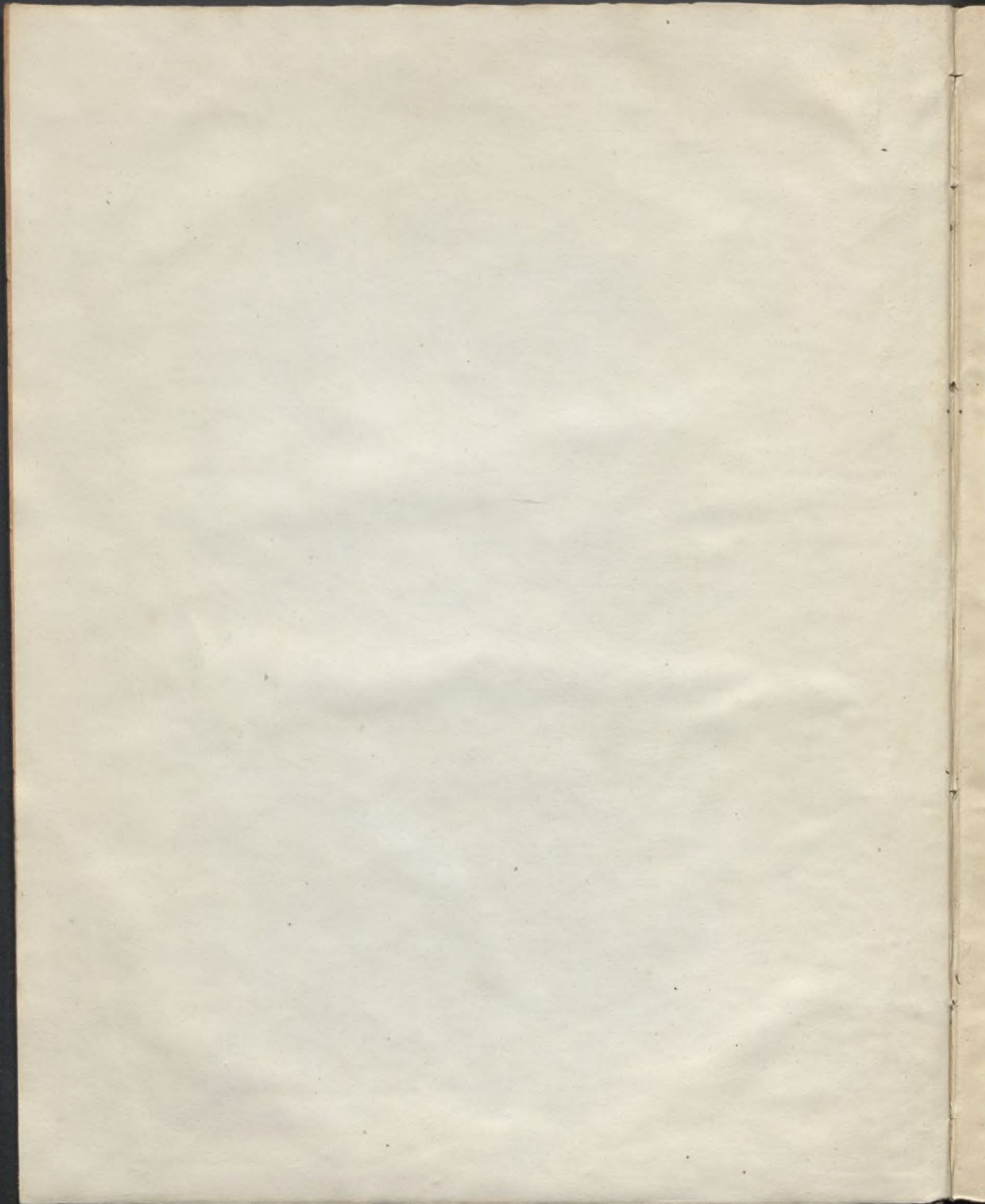
Peinture

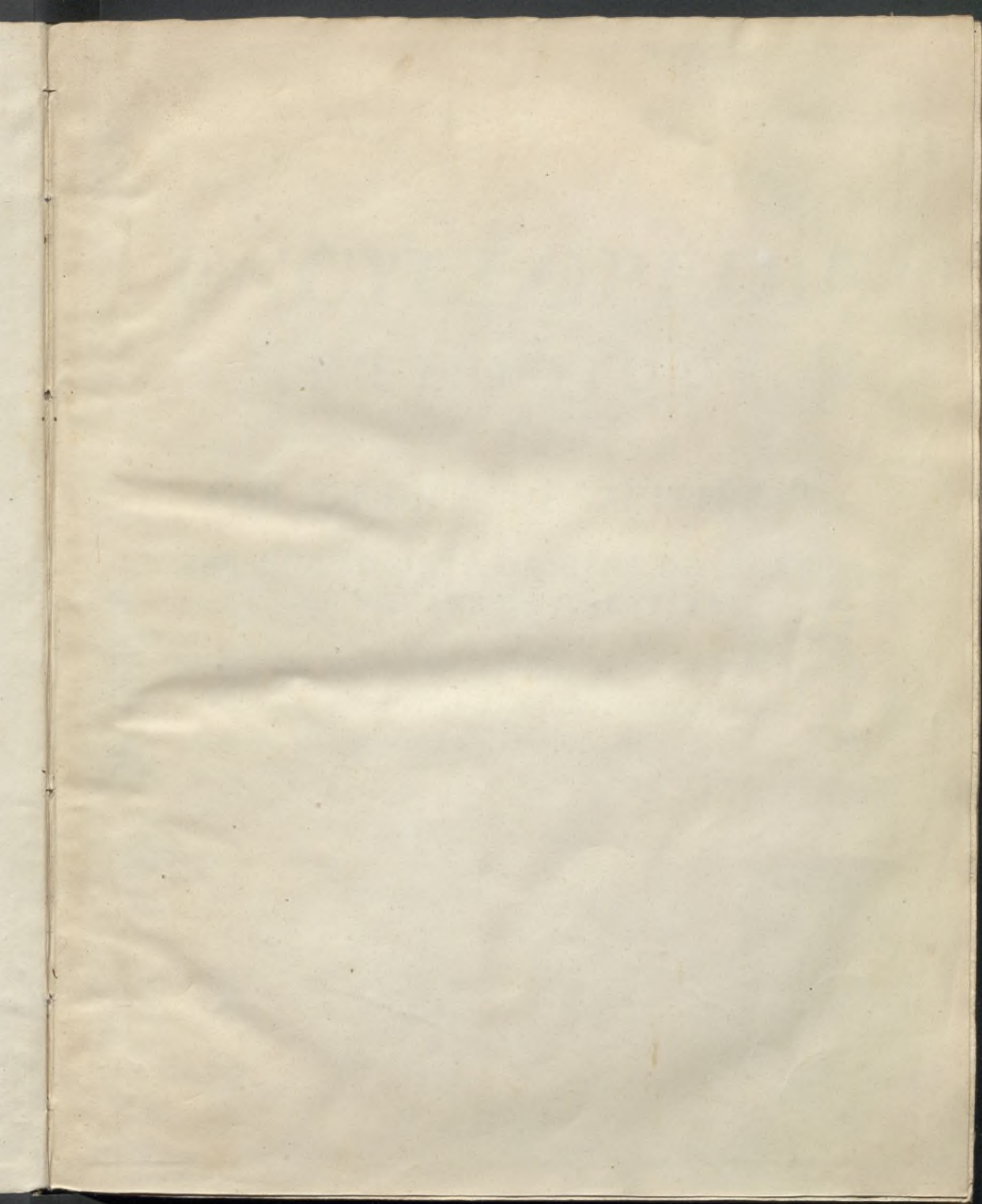
5

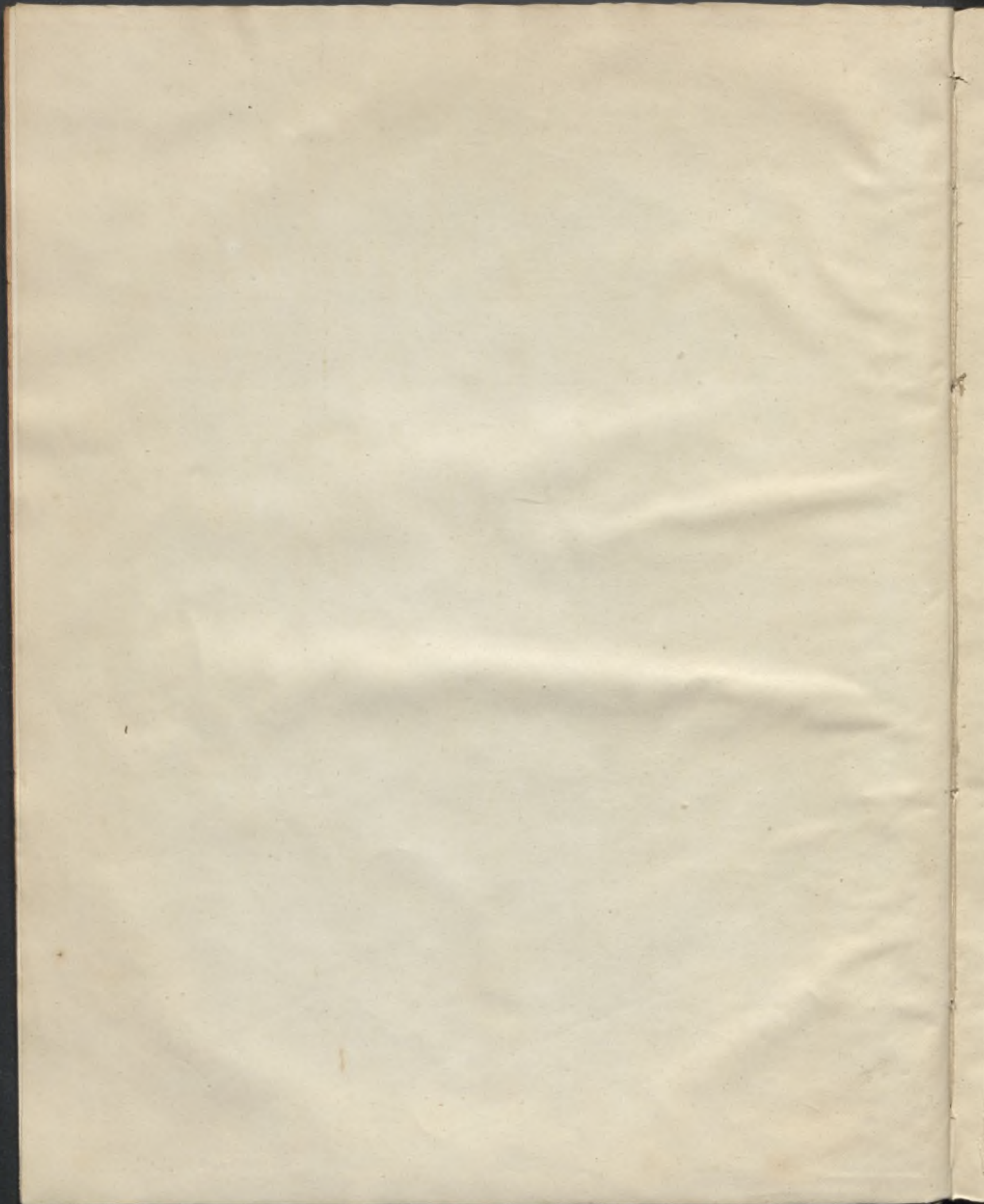
R. 113. 355

21/2539
v. 2 (J)









ENCYCLOPÉDIE

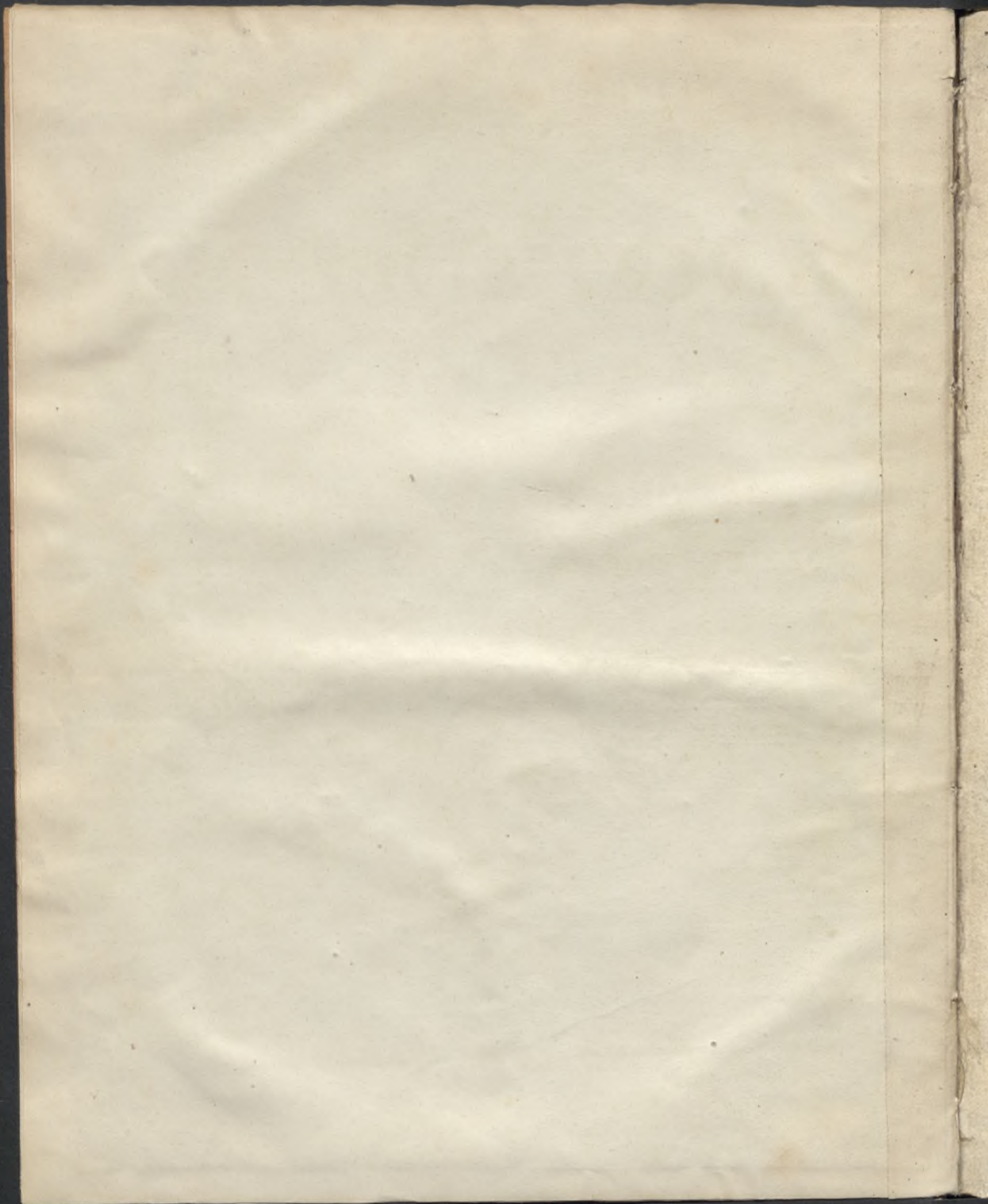
METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES.

*Précédée d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour tout
l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM. DIDEROT & D'ALEMBERT,
premiers Éditeurs de l'Encyclopédie.*



ENCYCLOPÉDIE
MÉTODIQUE.

BEAUX-ARTS,
TOME DEUXIÈME.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

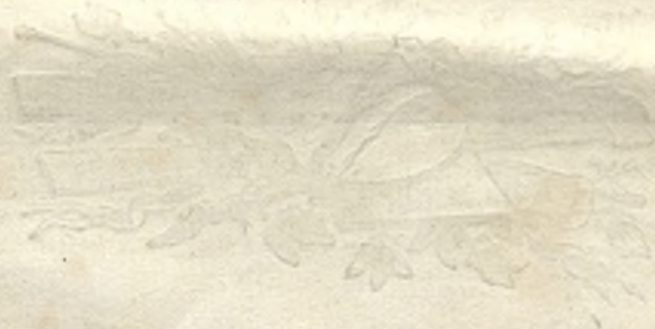
M. DCC. XCI.

ENCYCLOPÉDIE

MATHÉMATIQUE

BEAUX-ARTS

TOME DEUXIÈME



A PARIS,

chez M. DE BURE, Libraire, Palais National, ci-devant des Arts, au Salon de Peinture.

M. D. C. C. X. C. I.

P P

P E I N T R E S M O D E R N E S .

Nous avons fait connoître à l'article *ECOLE* les chefs des écoles différentes dans lesquelles les peintres de l'Europe ont été classés. Il nous reste à donner ici l'histoire de tous les peintres qui se sont distingués. Nous disposerons ces artistes suivant l'ordre chronologique, & après leurs noms, nous indiquerons l'école à laquelle ils appartiennent. Pour compléter cette chronologie, nous placerons, à leurs époques, les artistes dont nous avons déjà parlé à l'article *ECOLE*; mais nous ne répéterons pas ce que nous en avons dit à cet article, auquel nous nous contenterons de renvoyer: cependant il nous arrivera souvent d'ajouter quelques nouvelles circonstances ou sur la vie ou sur les ouvrages de ces artistes.

Nous croyons qu'après la vie de chaque artiste, il ne sera pas inutile d'indiquer ceux de ses meilleurs ouvrages qui se trouvent à Paris, ou dans la collection du cabinet du roi, qui doit être un jour transportée au *Museum* du Louvre. Enfin, pour que les lecteurs qui ne seront pas à portée de voir les tableaux de ces peintres, puissent du moins prendre connoissance de leurs ouvrages par le moyen de la gravure, nous indiquerons quelques-unes des principales estampes faites d'après les ouvrages de chacun des peintres dont nous donnerons la vie.

(1) PIETRO VANUCCI, dit *Perugino*, le *Perugin*, de l'école romaine. Il naquit à Perouse de parens très-pauvres en 1446, parvint à surpasser tous les artistes de son temps, & acquit de très-grandes richesses. Il travailla surtout pour les églises & pour les couvens. Son avarice étoit extrême, mais en même temps sa passion pour sa femme étoit si violente, qu'il ne lui savoit rien refuser, & portoit même jusqu'à la profusion les dépenses qu'il faisoit pour elle. La précaution qu'il avoit de porter toujours avec lui à la campagne la cassette qui renfermoit son or, fut un avertissement & un appât pour les voleurs qui la lui enlevèrent. La douleur qu'il éprouva de cette perte, ne lui permit pas d'y survivre longtems: il mourut en 1524 à l'âge de 78 ans, peu re-

Beaux-Arts. Tome II.

gretté de ses émules, dont son orgueil lui avoit fait autant d'ennemis.

Quoiqu'il conservât quelque chose de la roideur & de la sécheresse gothique, il mérite des éloges par la précision avec laquelle il imitoit la nature, par la simplicité qui caractérisoit ses ouvrages, par une certaine grace qu'il donnoit à ses figures. Il suffit à son éloge de dire qu'on trouve en lui le germe de quelques-unes des qualités qui distinguèrent Raphaël; mais indépendamment des défauts qu'il tenoit de son temps, la nature ne lui avoit pas accordé le génie qu'elle a prodigué à son illustre élève. Sa couleur étoit assez bonne pour le siècle où il vivoit; une grande pratique lui avoit donné de la facilité; ses couleurs avoient de l'éclat, & son pinceau de la propreté. Trop peu de gradation dans les plans, trop d'uniformité dans les tons, prouvent qu'il connoissoit peu le clair-obscur & la perspective aérienne. Ses tableaux sont d'un fini précieux: on ignore encore l'art d'imiter la nature par de savantes indications; on la rendoit avec un scrupule qui avoit quelque chose de servile. C'étoit un défaut, mais il en résulloit une vertu; celle de l'exactitude dont on s'est, dans la suite, trop écarté. Nous ne reprocherons pas au Pérugin d'avoir employé l'or dans les accessoires de ses ouvrages; c'est un reproche qui appartient à son temps plutôt qu'à lui-même.

Le roi de France ne possède que quatre tableaux de ce maître, dont le plus grand & le plus capital n'a guère plus de quatre pieds. Il représente le Christ détaché de la Croix. La douleur de la Magdelaine est assez bien exprimée, la composition est simple, mais elle tient un peu du gothique.

Ce tableau a été gravé par le Comte de Caylus. On a aussi du même peintre un Christ au tonbeau, gravé par Claude Duflos.

(2) LEONARD DE VINCI, de l'école Florentine, né en 1445, mort en 1520. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Florentine, à l'article *ECOLE*. Il est le premier des modernes qui ait fait une étude appro-

A

fondie de l'expression, & peut-être celui qui l'aït faite avec plus de soin & de constance.

« La peinture, dit Lépicie, dans son catalogue raisonné des tableaux du Roi, n'ayant d'autre objet que l'imitation de la nature, & la nature étant infiniment variée, tout ouvrage qui pêchoit par trop d'uniformité ne pouvoit avoir l'approbation de Léonard : il faisoit consister la beauté d'un tableau dans cette agréable variété de formes qui, sans doute, est le principal ornement de la nature. Pénétré de ces principes, il se proposa de peindre une assemblée de paysans, dont les ris simples & naïfs pussent se communiquer aux spectateurs : pour y parvenir, il assembla quelques gens de plaisir qu'il invita à dîner ; & lorsque le repas les eut disposés à la joie, il les entretint de contes plaisans qui les animèrent encore davantage : cependant Léonard étudioit leurs gestes, & examinoit avec attention les mouvemens de leur visage, & dès qu'il fut libre, il se retira dans son cabinet, où il dessina si parfaitement, de mémoire, cette scène comique, qu'il étoit impossible, suivant Paul Lomazzo, de s'empêcher de rire en la voyant. Cet auteur ajoute que Léonard suivoit les criminels jusqu'au lieu du supplice, pour saisir, sur leurs visages, les impressions de la terreur & de la crainte. Léonard n'étoit pas moins attentif à faire une exacte recherche des physionomies : lorsqu'il rencontroit quelque tête bizarre, il l'auroit suivie tout un jour plutôt que de la manquer. Il avoit toujours sur lui des tablettes, dans lesquelles il rapportoit les objets qui le frappoient le plus vivement : il conseilloit à tous les peintres d'en user de même, & de faire des collections de nez, de bouches, d'oreilles & d'autres parties, de formes & de proportions différentes, telles qu'on les trouve dans la nature ; c'étoit, selon lui, la meilleure méthode pour représenter les objets avec vérité. Son exemple le prouvoit ; il donnoit à ses portraits la plus grande ressemblance. Les Carraches, & depuis eux plusieurs autres peintres, ne se font guère exercés à faire des *charges* que par un simple badinage ; mais Léonard, dont les vues étoient plus étendues & plus solides, avoit pour objet l'étude des passions ».

Ces études de Léonard ne sont pas encore suffisantes pour élever l'artiste jusqu'à l'expression de cette beauté suprême qu'on appelle idéale : mais avant de parvenir à cette expression, il faut savoir rendre celle de la vérité qui en est la base, & sans laquelle, en cherchant l'idéal, on ne trouvera que l'imaginaire. Le procédé de Léonard est donc également utile, & à ceux qui se proposeront

seulement la simple imitation de la nature, & à ceux qui auront l'ambition de l'élever jusqu'au plus haut caractère de la beauté.

Quoique Léonard n'ait point été, dans cette dernière partie, l'égal de Raphaël, on remarque déjà, dans ses ouvrages, du choix & de la grandiosité. Il avoit étudié les belles proportions du corps humain, & en avoit donné des principes. Dans son fameux tableau de la Cène à Milan, dont les figures sont plus grandes que nature, on voit des têtes belles, d'un grand caractère, bien coëffées, des draperies savantes, & un goût général qui tient de fort près à celui de Raphaël. On connoit de lui des portraits finement dessinés & d'une grande vérité d'effet & de couleur. Il avoit l'art d'imprimer à ses ouvrages une longue durée ; il en reste un grand nombre qui semblent nouvellement sortis de dessus le chevalet. Si l'on peut justement lui reprocher de la froideur, ce n'est pas dans ses plus beaux ouvrages ; mais on ne peut non plus louer en lui cette chaleur, aujourd'hui si vantée, qui est le résultat d'une grande vivacité d'exécution, & qui ne peut se rencontrer avec le *rendu* que jamais Léonard ne s'est permis d'abandonner. Les cartons qu'il dessina pour peindre, conjointement avec Michel-Ange, la grande salle du conseil, sont devenus un objet d'étude pour les plus grands peintres, & Raphaël lui-même, à l'âge de vingt ans, entreprit le voyage de Florence pour les étudier : ces modèles contribuèrent à lui faire abandonner la manière sèche & mesquine du Pérugin. Léonard, comme les peintres Grecs, étoit ennemi de la confusion, & pour Péviter, il n'introduisoit, comme eux, dans ses tableaux, que les figures qui étoient absolument nécessaires à son sujet ; exemple qu'ont suivi les écoles qui se sont distinguées par un caractère de sagesse. Comme il n'eut pas le bonheur de connoître l'antique, il est bien excusable de ne s'être pas élevé au-dessus de la nature qu'il avoit sous les yeux : il se distingua du moins par un grand goût & une grande correction dans l'imitation des modèles qu'il choisissoit.

Entre les tableaux de ce peintre qui appartiennent au Roi, on distingue une sainte famille accompagnée de Saint-Michel, la Vierge & Sainte-Anne, la Vierge tenant l'Enfant-Jésus, mais surtout le portrait de la Joconde, l'un de ses tableaux les plus parfaits. Vasari assure qu'il fut quatre années à le peindre, ce qui rendroit vraisemblable le temps qu'employa Protogènes à peindre son Jalyse. Sa belle conservation est due aux soins que Partiste a donnés à le faire. On y trouve, dit Lépicie, ces précisions, ces détails & cette imitation parfaite de la nature, dont il avoit toujours fait l'objet de ses savantes réflexions.

l'attitude est simple, la tête & les mains sont d'une exécution si suave & si fondue, qu'on n'apperçoit pas le trait des contours. Ce tableau a été payé par François I quatre mille écus, qui n'en vaudroient pas aujourd'hui moins de douze mille. Cette Joconde étoit la femme de Francesco del Giocondo, Gentilhomme Florentin.

Elle a été gravée par J. B. Michel. La cène de Milan a été gravée d'après un dessin de Rubens par Soutman. G. Edelinck a gravé un combat de quatre cavaliers, faisant partie des cartons de Florence : mais il n'avoit pour modèle qu'un dessin peu exact.

(3) ANDRÉ MANTEGNA. On le comprend dans l'école romaine, parce qu'il a travaillé longtems à Rome; mais sa naissance & son éducation doivent le faire rapporter à l'école vénitienne. Il naquit en 1451, dans un village voisin de Padoue (*). Son premier état fut de garder les moutons, & sa passion pour le dessin les lui fit négliger. Ses parens parvinrent à le placer chez un peintre nommé Squarcione qui l'adopta & n'est connu que par son disciple. Le jeune André fit des progrès si rapides, qu'à l'âge de dix-sept ans, il fut choisi pour faire le tableau d'autel de Sainte Sophie de Padoue & les quatre évangélistes dont il est accompagné. Jacques Bellin, peintre alors très-célèbre, fut si frappé du talent & de la réputation naissante du jeune André, qu'il lui donna sa fille en mariage. Dès lors le Squarcione, ennemi de Bellin, devint le détracteur de Mantegna, dont il avoit été le prôneur. Il lui reprochoit de tomber dans la sécheresse en négligeant la nature pour se livrer uniquement à l'étude des statues antiques. Mantegna reconnut qu'il avoit mérité ce reproche, & sans abandonner l'antique, il consulta le modèle vivant. De Piles lui reproche cependant de n'avoir fait que joindre des têtes étudiées d'après nature à des figures peintes d'après le marbre. Le plus célèbre ouvrage de Mantegna est le triomphe de Jules-César, qu'il peignit à Mantoue, dans une salle du palais du Marquis de Gonzague. Ce tableau a été transporté en Angleterre dans le palais d'Hamptoncourt. La perspective y est exactement observée. André mandé à Rome par le Pape Innocent VIII, fut décoré, avant son départ, de l'ordre Chevaleresque, que lui donna le Marquis de Mantoue. Il peignit à Rome une petite chapelle du Belvedere avec un soin qui approche cet ouvrage de la miniature. Il a gravé plusieurs planches

(*) Quelques auteurs l'ont fait naître à Mantoue : nous croyons qu'ils se sont trompés; mais nous avons suivi leur erreur dans l'article GRAYURE.

d'après ses dessins, & les Italiens l'ont regardé injustement comme l'inventeur de la gravure. Voyez l'article GRAYURE. Il est mort à Mantoue en 1517, âgé de 66 ans.

On doit le placer au nombre des premiers artistes qui ont bien disposé leurs figures, & qui les ont dessinées correctement. Ses tableaux sont très-rares. Le Roi de France en possède un seul qui représente la Vierge & l'Enfant-Jésus. Les deux têtes sont d'un caractère noble : les attitudes ont de l'élégance & de la simplicité, les plis des draperies tiennent de la roideur gothique, les couleurs ne sont point assez rompues, & le nud a de la sécheresse. L'exécution est du plus grand fini.

Son triomphe de Jules-César a été gravé par lui-même. Le Mautouan a gravé, d'après ce peintre, un Apollon tenant une lyre.

(4) BARTHÉLÉMI DE SAINT-MARC, ou *Fra Bartholomeo*, de l'école Florentine, naquit dans le territoire de Savignano, à dix mille de Florence, en 1469. Il apprit de Cosimo Roselli les principes de son art; mais il se forma surtout par la vue des ouvrages de Vinci, dont il fit une étude particulière. Des Madones qu'il peignit avec beaucoup de grace, commencèrent sa réputation, qu'il consommait par une fresque représentant le jugement dernier.

Son ame douce & tendre le portoit à la piété; son intime liaison avec le fameux Dominicain Savonarole, le rendit scrupuleux. Frappé des déclamations de ce prédicateur rigoriste, il profita d'un jour de carnaval où la jeunesse de Florence dansoit autour des feux de joie qu'elle avoit allumés dans la place publique, pour y apporter tous les tableaux, tous les dessins qu'il possédoit & qui offroient quelques nudités, & les faire dévorer par les flammes. Son exemple fut imité par les ardents sectateurs de Savonarole, & ce jour vit sacrifier à des scrupules religieux un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Mais Savonarole, chef du parti populaire de Florence, fut accusé de rébellion par les Grands; & comme il tonnoit contre les vices des prêtres & les excès d'Alexandre VI, il fut accusé d'hérésie par le Clergé. Barthélémi étoit au couvent des Dominicains, lorsqu'on vint arrêter son ami; il vit ou entendit le combat que les moines soutinrent contre les archers, & saisi de frayeur, il fit vœu d'entrer dans l'ordre de Saint-Dominique, s'il échappoit à ce danger. Il prit l'habit en 1500, à l'âge de trente-un ans, & passa quatre années sans s'occuper de son art, que pour faire les portraits de quelques Jacobins. Un voyage que Raphaël fit à Florence le rendit enfin à la peinture. L'artiste romain lui enseigna les ré-

gles de la perspective, & Fra Bartolomeo donna en échange à Raphaël de savantes leçons sur l'art de drapper & d'employer les couleurs.

Il avoit trop de douceur pour n'être pas timide & modeste. Etant allé à Rome, il fut tellement frappé du mérite de Raphaël & de Michel-Ange, qu'il n'osa entreprendre que deux tableaux d'une seule figure; l'un devoit représenter Saint-Paul, & l'autre Saint-Pierre; mais trop peu satisfait de lui-même, il laissa le dernier imparfait.

De retour à Florence & loin de ses émules, il reprit courage, & entreprit, pour différentes maisons de son ordre, des tableaux qui firent connoître que la vue de Rome avoit aggrandi sa manière. Pour ses figures drappées, on le comparoit à Raphaël; pour ses figures nues, on ne le comparoit qu'à lui-même. Il fit un Saint Sébastien dont les formes étoient si belles, & les chairs si délicates, que les religieux crurent devoir le retirer de leur église parce qu'il faisoit sur les sens de quelques femmes de trop vives impressions.

Fra Bartolomeo ne se permettoit de rien peindre sans consulter la nature, & ne traçoit jamais aucune figure sur le panneau ou sur la toile sans avoir fait auparavant des cartons bien arrêtés pour les formes, les lumières & les ombres, seule manière peut-être d'atteindre à la grande perfection. Bien assuré des formes par ce premier travail, il pouvoit sans distraction s'occuper de la couleur & des opérations du pinceau. Nos moins habiles peintres mépriseroient aujourd'hui cette pratique qu'ils appelleroient timide; ce fut en général celle des plus grands maîtres; & il vaut mieux sans doute employer de timides précautions pour faire d'excellens ouvrages, que de faire hardiment des ouvrages médiocres.

On doit au Bartolomeo l'invention du mannequin à ressort dont il se servoit pour étudier & peindre les draperies. Il découvrit le premier que sur une partie saillante, il ne doit y avoir ni plis fortement ressentis, ni aucune ombre qui semble la couper: il trouva le premier, la bonne manière de drapper & de faire sentir le nud que couvre l'étoffe, & Mengs croit que ce fut lui qui apprit cet art à Raphaël. Il peignoit d'une belle fonte, sa couleur étoit vigoureuse, son dessin étoit savant & pur, ses attitudes avoient de la grace & de l'élégance. Si sa carrière eût été plus longue, si les talens n'eussent pas été gênés par les règles & les convenances monastiques, aucun peintre ne l'auroit peut-être surpassé. Il mourut à Florence en 1517 à l'âge de 48 ans.

Comme il n'a guère travaillé que pour des églises de Dominicains, ses tableaux sont peu répandus. Le seul qui se trouve au cabinet du

Roi représente une annonciation. On y voit huit figures, dont une qui représente une Sainte & qui est placée sur le devant, est tout-à-fait dans la manière de Raphaël. Ces figures sont petites, & le tableau entier n'a que 2 pieds 11 pouces de haut, sur 2 pieds 4 pouces de large.

Ch. Simonneau a gravé d'après ce peintre une Vierge écoutant un concert d'Ange.

(5) ALBERT DURER. Voyez l'article ECOLE sous l'école Allemande.

(6) MICHEL-ANGE BUONARROTI, né en 1464 mort en 1564. Voyez sous l'école Vénitienne, article ECOLE, ce qui concerne cet artiste. Quoi qu'il ait dit, ou qu'on lui ait fait dire que la peinture en huile ne convenoit qu'à des femmes, il est vrai cependant qu'il a fait un assez grand nombre d'ouvrages en ce genre. On rapporte même qu'il n'avoit encore aucune pratique de la fresque quand Jules II. lui ordonna de peindre la voute de la chapelle Sixtine: c'étoit le Bramante, son ennemi, qui pour le faire échouer, avoit conseillé au Pape de le charger de cet ouvrage. Michel-Ange fit venir de Florence plusieurs peintres qu'il crut capables d'opérer d'après ses cartons; mais il fut obligé de faire abattre ce qu'ils avoient commencé, & de se charger seul de son travail, qu'il finit en vingt mois. Ce grand ouvrage consiste en neuf sujets de l'ancien testament; & plus bas sont des figures de Prophètes & de Sybilles qui n'étonnerent pas moins par la fierté du dessin & des attitudes que par leur peu de convenance avec la sainteté du lieu. Daniel de Volterre fut chargé dans la suite de couvrir quelques unes de ces figures. Ce fut pour l'autel de cette même chapelle que, sous le pontificat de Paul III, le même artiste peignit son fameux tableau du jugement dernier.

Suivant M. Reynolds, après les productions de Raphaël, ce sont celles de Michel-Ange que les peintres doivent étudier: suivant M. Cochin, Michel-Ange, comme peintre, n'est pas pour les peintres l'objet d'une étude fort utile. » Ce » n'est pas, ajoute cet artiste, qu'il ne soit » très savant, & qu'on n'en puisse tirer parti par » un grand de manière, & pour ces figures » fictives d'Hercule & de Géans qu'on est quelquefois dans le cas de représenter: mais cette » manière est si outrée & chargée avec tant » d'excès, que ceux qui l'étudioient trop, » courtoient le risque de tomber dans un goût » tout-à-fait barbare. » Mengs ne pensoit pas autrement à cet égard; & quoiqu'autre fois on ait fait un mérite à Raphaël d'avoir cherché à se rapprocher du caractère de Michel-Ange, on a changé de sentiment dans la suite, & les ouvrages de Raphaël qu'on estime le plus, sont

ceux où il s'est abandonné à son propre génie & à la douceur de son tempérament. Il est très probable que c'est l'influence des Florentins qui a dicté les éloges accordés à Raphaël lorsqu'il s'est efforcé de n'être plus lui-même.

De deux tableaux du cabinet du Roi qui portent le nom de Michel-Ange, l'un représentant David qui terrasse Goliath est de Daniel de Volterre ; l'autre représentant la Vierge, l'enfant Jésus & Saint Joseph, est regardé comme douteux, & semble peu digne du maître auquel il est attribué.

La fameuse Lédà qui fut placée à Fontainebleau étoit certainement un ouvrage de Michel-Ange. Un scrupule barbare a fait brûler ce tableau dont le sujet étoit trop librement traité. Il auroit suffi de ne le pas laisser exposé indifféramment à tous les regards.

On voit de Michel-Ange au palais-royal, une descente de croix, un Christ au jardin des olives, Ganymède enlevé par un aigle, & une fainte famille. Tous ces tableaux sont petits.

La Lédà de Michel-Ange a été gravée en 1546 par Aeneas Viccus. Un de ses cartons de Florence l'a été par M. Antoine ; on appelle cette estampe, les *grimpeurs*. Son jugement dernier a été gravé plusieurs fois.

(7) TIZIANO VECELLI, le Titien, né en 1477, mort en 1576. Voyez ce qui le concerne sous l'école Vénitienne, article ECOLE. Il fut successivement élève des deux frères Gentil & Jean Bellin, que l'on peut regarder comme les Patriarches de l'école de Venise. Il fit sous eux assez de progrès pour les égaler bientôt, mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgion qui s'étoit fait une meilleure manière, il en reconnut le mérite, eut peu de peine à l'imiter, & fit des ouvrages qui furent attribués à son émule.

On remarque, dès la naissance de l'école Vénitienne, un procédé qui devoit donner aux peintres de cette école plus d'exécution, plus de pratique de la main, & même plus de couleur qu'à ceux des écoles Romaine & Florentine ; mais qui devoit nuire à la grande correction & à la pureté des formes. Ce procédé des Vénitiens consistoit à peindre sur la toile ou sur le panneau, sans avoir préparé leur travail par aucun dessin ; au lieu que les peintres de Rome & de Florence ne peignoient aucune figure sans en avoir fait des études dessinées, & sans en avoir arrêté sur des cartons les formes & la terminaison des ombres & des lumières. Le Titien suivit la pratique de son pays qu'ont malheureusement adoptée des écoles moins coloristes.

Ce fut sur tout par des portraits qu'il commença sa réputation & dans ce genre elle a été affer-

mie par le temps. Il fit celui de notre Roi François I. lorsque ce prince étoit en Italie. Il fut mandé à Bologne par Charles Quint pour peindre cet Empereur. Le Pape Paul III. qu'il avoit déjà peint à Ferrare, l'appella à Rome pour le peindre une seconde fois. Ce dernier ouvrage est du genre des portraits qu'on appelle historiés : Le pontife y est représenté assis, s'entretenant avec le duc Octave & le cardinal Farnese. Ce fut pendant son séjour à Rome que le Titien fit son fameux tableau de Danaë, & c'est à l'occasion de cet ouvrage, que Michel-Ange avoua qu'on ne pouvoit mieux colorer que les Venitiens, mais qu'il étoit fâcheux qu'ils dessinassent si mal. Paul III. voulut donner au fils du Titien l'Evêché de Ceneda ; mais le père eut la modestie de ne pas croire son fils capable de remplir cette dignité.

Il fut encore chargé deux fois de faire le portrait de Charles Quint qui le fit chevalier de l'ordre de Saint Jacques. Le peintre travaillant un jour en présence de l'Empereur, laissa tomber un de ses pinceaux que le prince ramassa ; & comme l'artiste se prosternoit en prononçant quelques mots d'excuse : « le Titien » mérite bien, lui dit Charles, d'être servi » par César ». Ce prince voulut que le portrait du Titien fut placé dans une espèce de frise, avec ceux de plusieurs illustres personnages de la maison d'Autriche.

Ce peintre passa plusieurs années en Allemagne. Il fit à Inspruch, sur une même toile, les portraits de Ferdinand Roi des Romains, de la Reine épouse de ce prince & de sept de leurs filles. Il reçut à Venise la visite de Henri III. & le pria d'accepter quelques uns de ses tableaux qui sembloient lui plaire. Le monarque accepta le présent du peintre, mais il ne se laissa pas vaincre en générosité.

En considérant seulement le Titien comme peintre, c'est-à-dire en n'ayant égard qu'à la couleur & au maniment du pinceau, il mérite sans restriction les plus grands éloges. Comme dessinateur, il mérite souvent des reproches. Comme peintre d'histoire, on l'accuse des plus choquans anachronismes ; on ne lui pardonne pas de n'avoir point été assez scrupuleux dans le choix des formes, assez grand, assez noble dans ses expressions, assez poète dans ses conceptions.

Il n'a pas été surpassé dans la peinture du paysage. « Ses sites, dit de Piles, sont composés » de peu d'objets, mais bien choisis ; les formes » de ses arbres bien variées, leurs touches » légères, moëlleuses, & sans manière ; mais » ce qu'il a observé assez régulièrement, est » de faire voir dans ses paysages quelque effet » extraordinaire de la nature, lequel fait une » sensation piquante, & remue le cœur par sa » singularité & par sa vérité ».

Le Titien jouissoit de la plus haute considération dans sa patrie, & usoit noblement de la fortune qu'il avoit acquise par ses ouvrages. Les grands se faisoient un honneur de venir partager sa table; elle étoit splendide, & il la rendoit agréable par les charmes de son esprit. Il avoit une grande douceur de caractère, & ne parloit qu'avec la plus grande modération de ses rivaux ou de ceux qui croyoient Pêtre. A l'âge de 99 ans, il conservoit encore la vivacité de la jeunesse, & les saillies d'une imagination brillante. Il sembloit être encore éloigné de la fin de sa carrière, lorsqu'il fut attaqué de la peste. On lui fit de magnifiques obsèques, quoique l'usage ne permit pas d'enterrer publiquement ceux qui périrent de cette affreuse maladie.

Il finissoit ses tableaux avec le plus grand soin; mais en les terminant, il cachoit par des touches hardies le travail qu'ils lui avoient coûté: il quitta dans la suite cette manière pour en prendre une plus expéditive, plus heurtée, & qui ne produisoit son effet que de loin.

Quand sa vue se fut affoiblie par l'âge, il eut le foible des vieillards; celui de se croire capable de faire mieux que dans sa jeunesse. S'il lui tomboit entre les mains quelques uns de ses anciens tableaux, il entreprenoit de les retoucher & les gâtoit. Il a détruit ainsi quelques uns de ses anciens chef-d'œuvres. Ses élèves prirent le parti de le tromper pour sauver sa gloire: ils méloient dans ses couleurs de l'huile d'olive qui ne sèche pas, & quand leur maître croyoit avoir fini son travail, ils nétoyoient & enlevoient tout ce qu'il venoit de faire.

On ne doit pas imiter sans discrétion ce grand peintre dans cette lumière universelle qu'il se plaisoit quelquefois à répandre sur les corps de femmes, sans presque laisser aucune ombre qui les fit tourner. Souvent dans ses tableaux composés du plus grand nombre de figures, toutes les têtes sont belles de caractère, d'expression & de couleur; mais cette beauté ne s'élève pas jusqu'à l'idéal. Si son dessin n'est pas toujours correct, il a du moins de la grandeur & offre ordinairement de la vérité & une aimable mollesse de chair. Il a peint quelquefois à fresque, & dans ce genre, sa couleur est excellente & presque aussi vigoureuse qu'à l'huile. Le maniement du pinceau est facile, haché de petites hachures & plein d'art & de goût.

Entre ses chefs-d'œuvre, on paroît s'accorder à préférer le tableau de Saint - Pierre, martyr, qui est à Venise, dans l'église des Dominicains de *San Giovanni e Paolo*. Il est noirci en beaucoup d'endroits, dit M. Cochin, & par conséquent désaccordé: d'ailleurs il est admirablement bien composé, de peu de figures pleines d'actions, dessinées de grand caractère & avec une belle finesse de contour

& de détail. Le pinceau en est beau & bien fondu. La couleur est en général fort belle: cependant soit que ce soit l'effet du temps, ou qu'en effet il ait été peint ainsi, les chairs d'hommes semblent un peu trop rouges; à moins qu'on ne veuille croire qu'il ait voulu par là exprimer la colère de celui qui frappe le saint, & de la frayeur dans les autres; mais ces passions semblent ne devoir être exprimées que dans les têtes, car les autres membres ne changent pas de couleur à ce degré. Il y a en haut quelques enfans admirables pour le dessin, mais sur tout pour la beauté & la vérité de la couleur. Le fond est un paysage bien largement touché, d'un beau choix & qui se groupe bien avec les figures. Il est fort noirci; mais on en voit encore le *faite*, qui est d'un grand goût & d'une belle facilité.

Quelque soit la réputation de Rubens pour la couleur, on n'hésite pas à trouver le Titien encore plus vrai, plus admirable, plus magique dans cette partie. Les beaux ouvrages de son meilleur temps sont du plus beau pinceau & du plus parfait coloris. A ces qualités si estimables, il en joint un autre fort rare chez les coloristes; la vérité, la justesse & le caractère du dessin. Il a sur tout excellé dans l'imitation des femmes & des enfans.

Ses dispositions ne témoignent pas beaucoup de feu; mais on y remarque l'intelligence de donner aux figures des attitudes qui, simples & naturelles, laissent voir de belles parties. Ses têtes offrent une fidelle imitation de la nature, mais elles ne se font pas remarquer par la vivacité de l'expression. Souvent il a mal disposé les plis de ses draperies; mais il a su parfaitement imiter de belles étoffes.

Le Roi possède vingt-un tableaux du Titien, entre lesquels on compte sept portraits. Nous nous contenterons d'indiquer ici deux tableaux; le Christ porté au sépulcre & les Pèlerins d'Emmaüs.

Le premier, au jugement d'un artiste, est un des plus beaux qu'ait produit le pinceau du Titien: il se distingue par la composition, la vérité des couleurs locales, la belle touche & la grande manière. On sent dans le corps du Christ l'affaïssement & la pesanteur des membres qui n'ont plus de soutien.

On admire dans le second la beauté du coloris & la conduite des lumières. On croit que le Pèlerin qui est à droite du Sauveur représente Charles Quint; le Page, Philippe II. & l'autre Pèlerin, le Cardinal Ximenes.

Le beau tableau de Jupiter & Antiope, après avoir échappé deux fois aux flammes & avoir été un peu endommagé par le feu, tomba entre les mains d'un peintre ignorant qui le gâta encore

plus en voulant le nétoyer. Il a été rétabli par Antoine Coypel.

Le tableau des Pèlerins d'Emmaüs a été gravé par Ant. Masson. Cette estampe célèbre est connue dans le commerce sous le nom d'estampe à la nape. Une Vierge avec l'enfant Jésus a été gravée par Corn. Bloemaert ; Saint Jérôme, par Corn. Cort ; la Danaë & la Vénus de Florence par M. Strange. Van - Dyck a gravé lui-même le portrait du Titien avec sa maîtresse.

(8) GEORGES BARBARELLI, dit le *Giorgione*, de l'école Florentine, naquit au bourg de Castel-Franco, dans la Marche Trevisane en 1478. Un peu plus jeune que le Titien, & placé comme lui chez les Bellini, il fit plus vite des progrès, devint un modèle pour ce grand peintre, & est même compté au nombre de ses maîtres, quoiqu'il ne fût en effet que son condisciple & son ami. Ce qui lui procura des succès plus rapides, c'est que non content de recevoir des leçons des Bellini, il étudia profondément les ouvrages de Léonard de Vinci. Ce fut dans les tableaux de ce maître, qu'il apprit l'art de noyer les teintes les unes dans les autres, de donner plus de relief aux figures, de bien ménager les jours & les ombres, d'accorder ensemble par des passages les plus fortes couleurs, & de leur conserver cette vivacité & cette fraîcheur qui font le plus grand attrait de la peinture. Il eut la foiblesse de se brouiller avec le Titien, quand il vit que celui-ci tiroit un grand parti de la vue de ses ouvrages. Il donnoit un grand relief & une force admirable aux objets qu'il traitoit, sa couleur étoit harmonieuse, & son faire de la plus grande franchise. Il semble qu'on voye couler le sang dans les chairs de ses figures. Son travail étoit facile, & il le cachoit sous une belle fonte de couleurs. A la force il joignoit la suavité, & se plaisoit à employer dans les carnations des teintes tirant sur le brun. Il avoit une science bien utile aux peintres ; celle de prévoir & de prévenir l'effet du temps sur les couleurs. Sa manière de dessiner étoit grande, mais incorrecte.

Le Giorgion a fait beaucoup de portraits ; il excelloit dans la manière de les disposer & de les ajuster. On admire le tour & la mollesse qu'il savoit donner aux cheveux. Il a fait peu de grands tableaux, si l'on excepte des fresques peintes en dehors des édifices, & qui ont été détruites par le temps. Ce peintre joignoit à l'art dont il faisoit profession, d'autres talens agréables ; il chantoit bien, & jouoit de plusieurs instrumens : mais ces distractions ne nuisoient point à ses études pittoresques. Il eût fait, sans doute, encore de nouveaux progrès, si la mort ne l'avoit pas arrêté à la

fleur de l'âge. Il mourut à Venise en 1511, âgé de trente-trois ans.

Le Roi possède sept tableaux de ce maître. On distingue entr'eux la Vierge tenant l'Enfant-Jésus, d'une grande force de couleur & bien conservé : le portrait de Gaston de Foix, ouvrage dont l'idée est singulière ; Gaston est assis dans un appartement rempli de glaces qui toutes réfléchissent son portrait : un concert champêtre, dans lequel on trouve la force & le suave, la fierté du pinceau, la facilité du travail, & beaucoup d'intelligence par l'accord du tout ensemble.

Entre les estampes faites d'après ce maître, nous nous contenterons de citer le portrait du Dante par Vorsterman, un buste de Saint-Marc l'évangéliste, par le même, l'innocence de la vie pastorale, par Nic. Dupuis.

(9) RAPHAEL SANZIO. Voyez sous l'école romaine ce qui a été dit de ce peintre à l'article ECOLE. Il avoit acquis, sous le Pérugin, toute l'habileté qu'il pouvoit puiser dans cette école, & les tableaux qu'il fit à Sienne & à Pérouse passèrent pour des ouvrages de ce maître : mais il entendit parler des cartons de Léonard & de Michel-Ange, & courut aussitôt à Florence. Ce fut-là qu'il changea sa manière, en voyant les ouvrages de ces deux peintres, & ceux de Fra-Bartolomeo. Rappelé dans sa patrie par la mort de ses parents, il n'eut pas plutôt arrangé ses affaires de famille, qu'il retourna étudier encore les ouvrages de Léonard. Tant de zèle devoit faire prévoir ce que seroit bientôt cet artiste.

Appelé à Rome par le Bramante, son oncle, fameux architecte, & présenté au Pape Jules II, il fut dès-lors employé à décorer le Vatican de ses ouvrages. Le premier de ses tableaux fut celui de la Théologie ; il n'avoit pas encore fait de si grand ouvrage, & l'on y reconnoit encore quelque chose de la sècheresse qu'il avoit contractée chez le Pérugin. C'est du moins le jugement que l'on porte de cet ouvrage, quand on le compare à ceux qui dans la suite sortirent du même pinceau : mais dans le temps, il fut trouvé si parfait, que le pape fit détruire toutes les autres peintures du Vatican pour les faire remplacer par des tableaux de Raphaël. Le peintre se montra bien digne de cette confiance, quand, pour second essai, il fit l'un de ses chefs-d'œuvre les plus célèbres ; l'école d'Athènes.

Est-il vrai qu'il dut de nouveaux progrès à l'infidélité du Bramante, qui l'introduisit secrètement dans la chapelle Sixtine que peignoit Michel-Ange ? Ce conte n'a-t-il pas été imaginé par la jalouse malignité des Florentins ? Raphaël connoissoit déjà la manière de Michel-Ange, puisqu'il avoit été l'élève à Flo-

rence. Ce qui est plus vraisemblable, c'est qu'entendant les envieux lui opposer sans cesse cette manière, il voulut prouver qu'il n'étoit pas incapable de l'imiter. C'étoit donner dans le piège que lui tendoient ses ennemis : il ne pouvoit jamais être plus grand, plus admirable, qu'en continuant d'être lui-même. Son incendie del Borgo, & les autres tableaux qu'il fit dans la manière du peintre Florentin, sont de beaux ouvrages sans doute ; mais ils ne doivent pas être comptés au nombre des beaux ouvrages de Raphaël. Leur caractère exagéré les rend indignes de ce maître. Raphaël reconnut bientôt son erreur, & ne suivit plus que l'heureuse impulsion de son naturel.

François I, le restaurateur des lettres en France, & le protecteur des arts, voulut avoir un ouvrage de ce grand maître, & lui demanda un Saint-Michel, que le peintre fit bientôt suivre d'une sainte famille qu'il offrit au Roi comme un présent. Le monarque voulut l'attirer dans ses états, mais l'artiste fut retenu à Rome par la faveur de Léon X.

Raphaël, comme la plupart des peintres de son temps, ne se contentoit pas de manier le pinceau : il modela un bas-relief & deux figures, dont l'une représente Elie & l'autre Jonas. Ces morceaux ont été sculptés en marbre, & se voyent dans l'église de la *Madonna del Popolo*. Il exerça aussi l'architecture, & ce fut sur ses dessins que furent élevés le palais Pandolfini à Florence, & les appartemens de la *Villa Chigi*. Il fut chargé de la reconstruction de la Basilique de St. Pierre.

Il destinoit à François I. le fameux tableau de la transfiguration, auquel la mort ne lui permit pas de mettre la dernière main, & qui se voit à Rome à *san-Pietro in Montorio*. Il passe pour le chef-d'œuvre de Raphaël, quoiqu'on ne puisse fermer les yeux sur les défauts de la composition.

On lit dans les œuvres de M. Falconet, que cette peinture fut descendue, ces années dernières, pour être exécutée en mosaïque, & qu'on vit avec surprise que plusieurs figures de ce chef-d'œuvre, qu'on n'avoit vu depuis long-temps que dans l'endroit obscur où il étoit placé, étoient indignes du maître, qu'on ne les crut plus de la main de Raphaël dès qu'on les vit de près & que des ordres supérieurs défendirent de révéler le secret.

Des Artistes qui ont vu de fort près ce tableau & qui en ont même copié des parties, m'ont assuré qu'il est très-bien peint & d'une bonne couleur, quoiqu'à d'autres égards ils ne le regardent par comme le meilleur ouvrage de Raphaël. Ils celebrent surtout, pour l'art du pinceau, la figure de femme qui est sur le devant. Ils étoient à Rome dans le temps où devoit être arrivé le fait raconté par M.

Falconet, & ils n'en ont aucune connoissance. On a peut-être trompé cet habile artiste, que d'ailleurs on ne peut combattre dans la critique qu'il fait de la composition de ce tableau. Il est certain que l'action est double ; il est certain qu'il offre deux tableaux en un seul ; il est certain que le tableau supérieur est froid & symétrique ; mais quel défaut n'est pas capable de racheter la beauté du tableau inférieur !

S'il est vrai qu'on ait formé le projet d'exécuter la transfiguration en mosaïque, on connoissoit d'avance les défauts de la composition ; on savoit d'avance que cet ouvrage n'étoit pas entièrement terminé. Si, en le voyant de près, on a remarqué quelque figure ebauchée par un élève d'après les dessins du maître, que Raphaël n'avoit pas eu le temps de retoucher ; ce n'étoit pas une raison pour abandonner le projet, puisque la manœuvre différente de la mosaïque auroit en partie effacé ce défaut qui seroit devenu entièrement insensible par la hauteur à laquelle cette mosaïque devoit être placée. Enfin les juges qui proscrirent alors le tableau avoient-ils des connoissances supérieures à celle de tant d'Artistes qui se sont fait hisser dans l'église où il est placé pour l'étudier de près ?

Le jugement que Mengs a porté sur quelques parties de ce tableau ne sera pas ici déplacé. » Le coloris en est très beau, dit-il, » dans quelques parties, mais non pas dans » toutes ; les hommes en sont mieux colorés » que les femmes. Je crois même qu'il y a des » figures qui ne sont pas de Raphaël ; par » exemple, le démoniaque & tout ce groupe » où l'on reconnoit le pinceau timide de Jules- » Romain. Les têtes des apôtres du côté opposé ont été toutes retouchées par Raphaël, » & l'on y reconnoit la touche hardie & » vigoureuse du maître ; cependant il y règne » une égalité de tons qui rend les chairs » dures & sèches. Raphaël avoit pour règle » générale d'épargner les couleurs jaunes & » rouges. Il entendoit assez bien les effets » que les ténèbres font sur les couleurs » qu'elles détruisent & rendent grisâtre & » noirâtre ; mais il négligeoit les reflets, & » ne se servoit que de clairs & d'obscurs dont » il composoit les demi-teintes, ce qui leur » donnoit un œil grisâtre & enfumé. Comme » les peaux fines sont plus sujettes à la variété des teintes que celles qui sont grasses » & épaisses, celles de Raphaël, qui manquent de cette variété des reflets, sont rudes » & mates.

» En étudiant Raphaël, dit M. Cochin, » vous appercevrez une chose qui pourra vous » surprendre, & qui fait bien l'éloge de ce » grand homme : quelque attention que vous » apportiez

» apportiez à le copier avec exactitude, vous
 » ne pourrez jamais arriver à le rendre avec
 » une justesse parfaite. Vous sentirez toujours
 » que vous n'avez pas véritablement saisi le
 » simple & le noble de ses contours & de
 » ses formes, & que vous êtes resté au des-
 » sous. Il est l'égal de la nature à cet égard,
 » on n'est satisfait de ce qu'on a copié d'après
 » elle & d'après lui, que lorsque l'original
 » est absent.

» On peut s'étudier ce peintre qu'avec le
 » crayon; sa couleur & sa manière de peindre
 » n'ont rien de fort instructif. . . . Je vous
 » exhorte à dessiner avec grand soin les belles
 » têtes des Anges de l'Héliodore battu de
 » verges. . . . L'école d'Athènes, la dispute
 » du Saint-Sacrement, & quantité d'autres
 » morceaux vous présenteront un grand nom-
 » bre de belles têtes: il faut toujours pré-
 » férer celles qui ont de la noblesse & de
 » la grace, à celles qui n'offrent que des ex-
 » pressions violentes. . . . Il y a de belles
 » têtes dans la bataille de Constantin; mais
 » à quoi sert, comme font plusieurs, de des-
 » siner des études de têtes de chevaux de ce
 » tableau? N'est-il pas visible qu'elles sont
 » maniérées, & qu'elles ne ressemblent pas
 » véritablement à cet animal? On apprendroit
 » beaucoup plus en employant ce même temps
 » à dessiner une tête de cheval d'après na-
 » ture.

» D'autres étudiants se sont occupés, pendant
 » des intervalles de temps considérables, à
 » dessiner, grand comme le tableau, d'après
 » Raphaël, des groupes entiers avec les drap-
 » peries. Cette étude est sans doute bonne à
 » quelques égards; . . . Mais il n'y faut pas
 » sacrifier trop de temps. De si grands dessins
 » an conforment beaucoup, dont la plus grande
 » partie se passe à ne faire que manier le
 » crayon. . . . Ce qu'il ne faut pas négliger,
 » c'est de prendre des croquis saisis avec es-
 » prit, de la souplesse & de la grace de ses
 » figures, aussi bien que de ses draperies.
 » On peut s'en rapporter aux estampes gravées
 » d'après ce maître sur la composition générale
 » de ses tableaux; mais il en faut dessiner
 » soi-même rapidement l'ensemble, l'esprit &
 » le beau jet de draperies, afin que ces choses
 » restent pour jamais dans la mémoire, & nous
 » servent d'inspiration. Il faudra même étudier
 » par des dessins finis, mais d'une grandeur
 » médiocre, quelques unes de ses figures
 » drapées, telle que certain vieillard qui est
 » au bas du tableau de la transfiguration. Ce
 » maître exécutoit ses draperies, & formoit ses
 » plis d'une manière rendue, qui est admira-
 » ble & excellente à imiter.

Quoique depuis Raphaël on ait peint d'une
 manière plus moëlleuse, & qu'on ait mis dans
Beaux-Arts. Tome II.

le faire plus de ce que les modernes appellent
 du goût, on ne peut nier que Raphaël pei-
 gnoit bien, avec beaucoup de propreté & un
 très grand fini. On doit même avouer que,
 dans les derniers temps, il se formoit un bon
 genre de couleur. Il dessinoit plusieurs fois,
 pour une même figure, des extrémités & des
 morceaux de draperies.

Il n'est point d'Artistes, il n'est point d'ou-
 vrages sans défauts; mais Raphaël excelloit
 dans les grandes parties de l'art; & le Car-
 rache, excellent juge, a prononcé qu'il n'a-
 voit que les plus petits défauts.

Entre les tableaux de ce maître qui sont
 au cabinet du Roi, on doit distinguer, 1^o le
 silence de la Vierge: la tête qui est de la
 plus grande beauté, respire en même temps
 la noblesse & la douceur, 2^o La sainte fa-
 mille, qui offre d'autant plus de beautés, qu'on
 la considère avec plus d'attention, 3^o le saint
 Michel victorieux du démon, tableau de la
 plus haute poésie, & de la plus grande élé-
 gance de dessin. La tête de Saint-Michel,
 vraiment angélique, douce & terrible à la
 fois, est de la plus sublime expression. 4^o.
 Le portrait de Jeanne d'Arragon Reine de Si-
 cile, dont la tête seule est de la main de Ra-
 phaël, & cette tête est d'une belle couleur.

Entre les estampes gravées d'après Raphaël
 par Marc-Antoine, la plus célèbre est le mas-
 sacre des Innocens. Embarrassé par le trop grand
 nombre de pièces, je ne citerai d'ailleurs ici
 que la sainte amille du cabinet du Roi gra-
 vée par Edelinck, le saint Michel du même
 cabinet par Rouffeler, la transfiguration & les
 cartons d'Hamptoncourt par Dorigny. On grave
 à présent les tableaux du Vatican, dont il a
 déjà paru plusieurs beaux morceaux.

(10) JEAN-ANTOINE REGILLO, dit le Por-
 denon, de l'école Vénitienne, naquit au bourg
 de Pordenone dans le Frioul, en 1484: son
 véritable nom étoit Licinio, mais il le changea
 en celui de Regillo, lorsque l'Empereur l'eut
 fait chevalier. Il reçut à Udine les premiers
 principes de son art: & dut ses progrès à la
 liaison qu'il forma à Venise avec le Giorgion.
 Il ne tarda pas à exciter l'envie du Titien,
 & dans la crainte de recevoir quelqu'insulte
 de ce rival, il ne quitta pas même l'épée
 pour travailler. Sa réputation ne s'arrêta pas à
 Venise & à Mantoue qu'il enrichissoit de ses
 tableaux; elle alla jusqu'en Allemagne où il
 fut mandé par l'Empereur Charles-Quint. La
 façade d'une maison de Venise qu'il décora
 d'une fresque, fit tant de bruit que Michel-Ange
 entreprit le voyage de cette ville pour voir
 cet ouvrage, & il avoua que les éloges qu'on
 en avoit faits n'étoient point exagérés. Le Por-
 denon réussissoit également à fresque & à l'huile,

& joignoit un bon goût de dessin au mérite de Giorgion pour la couleur. Son exécution étoit belle & facile, & ce talent lui est commun avec tous les bons peintres de son pays. Comme le Giorgion, il donnoit beaucoup de force & de relief à ses figures. Il mourut à Ferrare en 1540; on soupçonna qu'il avoit été empoisonné par des personnes jalouses de la faveur que le Duc lui accordoit.

Le Roi n'a que deux tableaux de ce maître; un Saint Pierre & un portrait. C'est assez pour reconnoître la fierté de sa touche, le beau caractère de son dessin, la force de sa couleur, le moelleux de son pinceau, & la beauté des effets qu'il savoit ménager.

A. Zucchi a gravé d'après ce maître plusieurs tableaux représentant des Saints.

(11) DOMINIQUE BECCAFUMI, dit *Micarino*, de l'école Florentine, né dans un village voisin de Sienne en 1484. Il est du nombre de ceux que leurs dispositions pour les arts ont arrachés aux occupations rustiques. Fils d'un berger, il gardoit les moutons confiés à son père, & charmoit l'ennui de cette occupation en traçant des figures sur le sable. Ces premiers essais du jeune Beccafumi furent remarqués par un bourgeois de Sienne qui lui donna une retraite & le fit instruire dans les principes du dessin.

Beccafumi copia d'abord les tableaux du Pérugin; il alla ensuite à Rome où il choisit pour objets de ses études les ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël, de retour dans sa patrie, il reçut les leçons d'un peintre aujourd'hui peu connu, qui se nommoit *Sodoma Lavachelli*. Le prince Doria goûta ses talens, le conduisit à Gênes & lui fit faire plusieurs tableaux. Cet artiste avoit de la correction, de la facilité, un bon goût de composition, & une manière de draper qui tenoit de celle de Raphaël. Il peignoit bien en huile & en détrempe; mais ce qui contribua le plus à sa réputation fut le pavé de la grande église de Sienne, & c'est cet ouvrage qui nous a engagés à parler du Beccafumi.

Ce pavé est une espèce de mosaïque en clair-obscur: deux sortes de pierres y ont été employées: les unes blanches pour les lumières, les autres d'une couleur obscure ou de demi-teinte pour les ombres. Mais comme ces deux teintes uniformes n'auroient pas suffi pour donner à l'ouvrage la force, l'union, le relief & la rondeur, on y traçoit des hachures profondes, qui étoient ensuite remplies de poix noire, ou d'une sorte de mastic dont cette poix faisoit la base. Ce genre de travail, qui n'est plus en usage, & qui tenoit beaucoup de la peinture *al grassitto*, avoit été inventée en 1356 par un peintre de Sienne nommé Duccio; mais ce fut le Beccafumi qui lui donna toute la per-

fection qu'il étoit capable de recevoir. Cet artiste industrieux a aussi gravé en bois, au burin, en demi-teinte, a sculpté en marbre, & jetté des ouvrages en bronze. Il est mort dans sa patrie en 1549, à l'âge de soixante-cinq ans.

Il a gravé au burin le portrait du Pape Paul III; en bois, un Saint Jérôme en prières, & en demi-teinte un Saint Pierre debout.

(12) SEBASTIEN DE VENISE ou FRA BASTIANO DEL PIOMBO, de l'école Vénitienne. On ignore le véritable nom de ce peintre; il dut son sur-nom à l'office de Scelleur dans la chancellerie que lui donna le Pape Clément VII en lui faisant prendre l'habit religieux.

Cet artiste naquit en 1485, s'occupa de la musique dans sa première jeunesse, prit ensuite des leçons de peinture sous les Bellin, & quitta leur école pour entrer dans celle du Giorgion. Appelé à Rome par un riche banquier nommé Chigi, il peignit à fresque un Polyphème dans le palais de ce financier, où Raphaël avoit peint l'histoire de Galatée.

Michel-Ange étoit jaloux de Raphaël; il crut pouvoir lui opposer un rival redoutable, s'il parvenoit à se lier avec Sébastien, & à guider, pour la partie du dessin, ce peintre qui avoit pris dans l'école de Giorgion une couleur vigoureuse & séduisante. Sébastien qui avoit aussi l'orgueil d'être jaloux de Raphaël, se laissa facilement attirer dans le parti de Michel-Ange, & dès lors ses tableaux furent célébrés avec autant d'excès que d'affectation par ce grand artiste. Michel-Ange ne se contenta pas de le louer; on croit qu'il traça lui-même de sa main le Christ mort que peignit Sébastien, & que celui-ci n'eut que la peine de le colorer. On en dit autant d'une chapelle qu'il peignit à San Pietro in Montorio & qui acheva sa réputation. Mais l'union de ces deux artistes n'étoit pas sans inconvénient; le Vénitien gêné par le trait du Florentin qu'il devoit suivre, perdit cette liberté qui est nécessaire aux coloristes, tomba dans une manière froide & lechée, & par ce défaut, devint peu propre à servir la jalousie de Michel-Ange.

Il peignit encore, sur le dessin du même artiste, une résurrection du Lazare en concurrence avec Raphaël qui peignoit la transfiguration; mais il ne fit par là défaite qu'ajouter à la gloire du vainqueur. On se contenta de rendre justice au coloris du vaincu.

Michel-Ange, après la mort de Raphaël, n'eut plus les mêmes raisons de ménager Sébastien; celui-ci eut l'imprudence de contrarier l'impatient Michel-Ange. Ils se brouillèrent, & Sébastien, à qui son office de plomb procure une fortune honnête, quitta la peinture pour la poésie.

Il avoit toujours été lent, irrésolu, paresseux, & avoit toujours eu beaucoup de peine à terminer un ouvrage. Le genre du portrait qui n'exige pas d'invention, étoit celui qui lui convenoit le mieux & dans lequel il eut les succès les plus incontestables. Il avoit trouvé le secret de conserver la vivacité à la peinture en huile sur les murailles, en soutenant les couleurs par une composition de poix, de mastic, & de chaux vive. Quoique ce ne fût point un artiste sans mérite, il seroit tombé dans l'oubli s'il n'avoit pas été l'instrument de l'envie d'un homme célèbre. Il mourut à Rome en 1547, âgé de soixante & deux ans.

Hollar a gravé d'après le Erà Bastiano le portrait de Vittoria Colonna.

(13) ANDRÉ DEL SARTO, de l'école Florentine, né à Florence en 1488. son nom de famille étoit *Vannuchi*; celui de Sarto lui fut donné parce qu'il étoit fils d'un tailleur. Il dut moins ses talens aux leçons des maîtres dont il fréquenta les écoles, qu'à l'étude qu'il fit des ouvrages de Léonard de Vinci & de Michel-Ange. Il chercha la grace du premier, & la douceur de son tempéramment suffisoit pour lui faire éviter l'exagération du second. Sa modestie nuisit à sa fortune; il savoit faire de bons ouvrages, mais il ne savoit pas les bien faire payer. Le morceau qui décida surtout sa réputation fut une sainte famille qu'il peignit à fresque sur une des portes du cloître des frères Servites de l'annonciade; on admiroit dans cette peinture le dessin, la composition, la couleur, & l'artiste qui avoit produit ce chef-d'œuvre, ne reçut pour récompense qu'un sac de bled. Un voyage à Rome, & l'examen qu'il y fit des ouvrages de Raphaël & des antiques perfectionnerent son talent sans altérer sa fortune.

C'étoit le temps où François I cherchoit à se procurer des tableaux des meilleurs peintres d'Italie. Un Christ mort qu'André fit pour ce Prince, reçut en France les éloges qu'il méritoit; André, misérable dans sa patrie, conçut le desir de venir chercher une meilleure fortune auprès d'un souverain qui récompensoit magnifiquement les arts. Ses desirs furent satisfaits: il fut mandé en France, où il avoit soutenu par un second ouvrage l'idée favorable qu'il avoit inspirée. Défrayé de son voyage & de toutes ses dépenses pendant son séjour, logé, meublé, bien payé de ses tableaux, encouragé par des gratifications, goûté du Prince, applaudi des courtisans, admiré pour ses talens pittoresques, chéri pour les agrémens de sa conversation, il pouvoit être heureux, s'il n'eût pas regretté son pays & son épouse. Il prétexta des affaires domestiques qui exigeoient sa présence dans sa patrie, promit d'être bientôt de retour, de ramener sa femme

avec lui, & de rompre tous les liens qui l'attachoient à la Toscane. L'offre d'acheter pour le Roi en Italie des tableaux & des statues, lui fit obtenir aisément la permission de s'absenter, & le Prince lui confia une somme considérable pour payer les morceaux qu'il jugeroit dignes d'être envoyés en France. Mais rendu à ses amis & à son épouse, André oublia les soins de l'avenir, ses engagements, & même les devoirs de la probité, & eut l'imprudence de dépenser en fêtes & en plaisirs, non-seulement ses épargnes, mais l'argent même qu'il n'avoit reçu que pour en rendre compte. Il trouva dans la misère la peine de sa faute, & mourut de la peste à Florence, en 1530, à l'âge de quarante-deux ans.

Quelques personnes ont pensé que si le Sarto avoit fait à Rome un plus long séjour, il auroit égalé les plus grands maîtres de l'art. Je croirois plutôt avec Félibien que ce peintre fut tout ce que lui permettoit d'être son caractère personnel. Il n'a pas mis dans ses ouvrages toute l'élevation de Raphaël, parce que cette élévation n'étoit pas dans son ame; il n'a pas mis dans ses expressions la même variété, parce qu'il n'avoit pas l'exquise sensibilité de ce grand peintre; il lui est inférieur dans les conceptions, parce qu'il n'avoit pas le même génie. La nature a prescrit aux hommes qui cultivent les lettres & les arts, des limites qu'il ne leur est pas donné de franchir.

André avoit une bonne couleur, quoiqu'on lui reproche quelquefois une teinte générale trop rouge, quelquefois des demi-teintes d'un gris verdâtre ou noirâtre. Il peignoit d'un pinceau très-moëlleux, & cette qualité d'exécution étoit rare de son temps, parce qu'on étoit encore peu éloigné de l'époque où l'on avoit abandonné la sécheresse gothique. Son dessin avoit de la grandeur sans exagération, mais quelquefois un peu de manière. On compte au nombre de ses chefs-d'œuvre les sujets de la vie de St. Philippe Benizi, qu'il a peints à l'annonciade de Florence; les têtes y ont une grande vérité & un bon caractère; on y remarque des parties bien drapées, mais on trouve la composition un peu froide & trop peu liée. On remarque souvent dans ses ouvrages des couleurs de draperies rouges d'une extrême fraîcheur & d'une très-grande beauté, qui semblent lui être particulières. Son fameux tableau de la *Madonna del Sacco*, celui qu'il fit, dit-on, pour un sac de bled, est peint à fresque. « Il est, dit M. Cochin, d'une grande beauté, composé & drapé de très-grande manière, bien peint, d'une façon large, & très-bien exécuté. Il est peint par hachures, mais qu'on voit à peine; les plis des draperies sont bien formés & délicatement brisés; la couleur en est bonne, les têtes en sont

» belles; il semble cependant que la tête de
» la Vierge soit plus jolie que belle, & que
» l'Enfant-Jésus ait les jambes trop écartées ». Le Saint-Joseph est appuyé sur un sac qui a donné son nom au tableau. On prétend que le peintre a voulu témoigner par cet accessoire la sorte de payement qu'il avoit reçu de son ouvrage.

André réussissoit parfaitement dans le portrait par la vérité des traits, le moëlleux du pinceau, la beauté du coloris.

Il avoit le talent de copier de manière à tromper non-seulement les plus habiles connoisseurs, mais les artistes même qui avoient travaillé à l'original. Sur sa copie du portrait de Léon X peint par Raphaël, voyez l'article COPIE.

Le Roi possède quatre tableaux de ce peintre. Le Tobie, dit un habile artiste, soutient la réputation d'André par le beau pinceau & par le mérite des têtes. La charité est du même *faïre*. « La planche sur laquelle étoit peint » ce tableau, dit M. Lépicié, étoit entièrement » vermoulue, & bientôt l'ouvrage entier seroit tombé en poussière. Le Marquis de Marigny, alors Directeur-Général des bâtimens, pensa qu'on pourroit lui redonner la vie, en faisant usage du secret du sieur Picault, qui a trouvé le moyen d'enlever la couleur des tableaux peints sur bois, & de la transporter sur une toile. Le tableau fut remis au sieur Picault : il eut ordre d'y travailler, & la restauration s'est faite avec un succès étonnant; car le tableau est actuellement sur toile, sans qu'on puisse s'apercevoir de l'opération en aucun endroit : il n'a souffert la moindre altération ni dans la partie du dessin, ni dans celle de la couleur. »

La figure principale de ce tableau est noble & d'une grande manière; mais pour bien connoître tout le mérite d'André del Sarto, il faut le voir à Florence, où sont ses ouvrages capitaux.

Le portrait d'André del Sarto, peint par lui-même, a été gravé par Th. Cruger; la Madonna del Sacco l'a été par Grégori.

(14) JEAN-FRANÇOIS PENNI, de l'école de Florence, né dans cette ville en 1488. Il fut surnommé *il fattore*, parce qu'il faisoit les affaires de Raphaël, qui avoit pour lui une tendresse paternelle, & qui l'institua un de ses héritiers. S'il ne peut être compté entre les grands maîtres, il fut du moins un artiste d'un grand talent & d'une habileté très-variée. Il traitoit bien le genre de l'histoire, celui du portrait, le paysage qu'il enrichissoit de fabriques agréables. La peinture à fresque, à l'huile, en détrempe lui étoient également familières. Raphaël l'employoit utilement, surtout aux frises

& aux cartons des tapisseries. Après la mort de ce maître, il fut chargé d'achever avec Jules Romain les peintures commencées au Belvedere, & peignit au Vatican la salle de Constantin sur les dessins de Raphaël.

Il se fit un grand honneur par la manière dont il conserva, dans ces travaux, le caractère du maître qui en avoit formé le projet, & il soutint ensuite sa réputation par les ouvrages dont il décora différentes églises de Rome.

C'étoit pour François I que Raphaël avoit entrepris le tableau de la transfiguration : ce fut pour le même prince que Penni en fit une copie : mais nous étions destinés à n'avoir pas même une excellente copie de ce célèbre original. Penni fut mandé à Naples par le Marquis del Vasto, à qui il vendit cet ouvrage. Il mourut dans cette ville en 1528, âgé de quarante ans. Quoiqu'il se fit une étude d'imiter le caractère de Raphaël, son maître, il ne put dépouiller entièrement celui de son pays. C'est ce qu'on reconnoît à son goût un peu trop gigantesque, & à sa manière trop peu gracieuse, & qui a même de la sécheresse.

N. le Sueur a gravé en clair-obscur, d'après J. F. Penni, les Egyptiens submergés au passage de la Mer Rouge.

(15) FRANÇOIS PRIMATICCI ou *le Primatice*, de l'école lombarde, né à Bologne en 1490 de parens nobles. On l'appelle quelquefois Saint-Martin de Bologne, parce que François I lui donna l'abbaye de St. Martin de Troyes. Après avoir pris des leçons d'Innocenzio da Imbola, peintre estimé, & de Bagna Cavallo, élève de Raphaël, il eut pour dernier maître Jules-Romain.

Il fut appelé en France en 1531, par François I, qui avoit demandé un habile peintre au Duc de Mantoue, & s'accorda mal avec le Rosso, ou Maître Roux qui y étoit avant lui. C'étoit la jalousie qui divisoit ces deux artistes. Il fut envoyé par le Roi en Italie, pour acheter ou faire mouler des antiques, & pendant son absence, la mort le délivra de son rival. Il rapporta en France cent-vingt-cinq figures antiques, un grand nombre de bustes, & les creux de la Vénus de Médicis, du Laocoon, de la Vénus endormie, connue sous le nom de Cléopâtre, de plusieurs figures très-célèbres, & de toute la colonne trajane. Le Roi lui confia l'intendance des bâtimens, place qui n'auroit jamais dû être occupée que par des artistes, qui auroit excité entre eux l'émulation, & qui seroit devenue la récompense de ceux qui l'auroient emporté sur leurs rivaux.

C'est le Primatice & le Rosso qui ont apporté de Rome en France le vrai goût de la peinture, & qui ont corrigé la manière des artistes de la nation. Leurs principaux ouvrages

ges font à Fontainebleau. Le premier étoit bon compositeur, avoit une touche légère, un bon ton de couleur, & monroit de la science dans les attitudes qu'il donnoit à ses figures; mais il cherchoit trop à expédier pour ménager la correction & se tenir dans les bornes du naturel. Il devint maniéré, comme tous ceux qui négligent la nature pour se livrer à la pratique.

Il étoit en même temps peintre & architecte. Le château de Meudon & le tombeau de François I ont été élevés sur ses dessins.

L'abbaye dont il étoit pourvu lui fournissoit le moyen de vivre avec grandeur; mais il se faisoit pardonner sa fortune par ses libéralités envers les artistes qui le secundoient dans ses travaux. Il est mort à Paris en 1570, à l'âge de quatre-vingt ans.

Antoinette Stella a gravé, d'après le Primatice, un plafond représentant Jupiter sur l'Olympe, entouré de tous les dieux. Les vertus cardinales qu'il a peintes à Fontainebleau, ont été gravées par Ant. Fantuzzi.

(16) GIULIO PIPPI est plus connu sous le nom de Jules Romain, & ce nom apprend assez à quelle école il appartient. Il naquit à Rome en 1492. On ne connoît point ses parens, ce qui peut faire supposer qu'il étoit d'une naissance obscure; les hommes distingués par les talens peuvent illustrer leur postérité; mais ils ne reçoivent aucune illustration de leurs ancêtres: ils sont eux-mêmes les auteurs de leur noblesse, & n'ont d'autre titre à produire que leurs succès.

Placé dans l'école de Raphaël, Jules devint le plus célèbre disciple de ce grand maître, qui le fit cohéritier de ses biens avec le Penni. Tant que son maître vécut, il confondit ses talens avec ceux de ce grand peintre, & ne fit rien de lui-même: ce ne fut qu'après la mort de Raphaël qu'on pût reconnoître le véritable caractère de son talent. On vit alors qu'il avoit un esprit élevé, une tête poétique, de grandes conceptions, un dessin correct, mais maniéré dans certaines parties, surtout dans les extrémités. Il montra plus de feu que son maître, ou plutôt il ne craignit pas de se livrer à une fougue imprudente, qui ne lui perméroit pas d'étudier & de respecter les vérités de la nature, qui le forçoit de produire, sans lui laisser ce repos de l'ame, ce calme heureux pendant lequel elle s'occupe de la perfection. Son dessin dur & sévère étoit ennemi de ces graces qui avoient prodigué leurs faveurs à Raphaël; ses demi-teintes étoient noires, ses chairs tiroient sur un rouge de brique. Ses têtes, ses draperies manquoient de variété. Mais ces défauts étoient réparés ou balancés par une grande fécondité d'imagination, par toute l'érudition qui peut

être convenable à un artiste, la science de l'histoire, celle de la mythologie, de la perspective, &c. La nature sembloit l'avoir surtout destiné à traiter des sujets terribles ou gigantesques.

Il quitta Rome sous le pontificat d'Adrien VI qui ne protegea point les arts; il la quitta une seconde fois pour se soustraire à la punition dont il fut menacé, lorsqu'il eut fait les dessins obscènes que grava Marc-Antoine, & qui sont connus sous le nom de postures de l'Arétin. Il chercha alors un asyle à Mantoue, & comme il possédoit bien l'architecture civile & militaire, il fortifia cette ville, & y fit construire sur ses dessins le fameux palais du T, ainsi nommé, parceque le plan ressemble à cette lettre de l'alphabet. Il fut l'architecte & le peintre de ce bâtiment.

Sa fortune commencée à Rome, s'accrut à Mantoue par les libéralités du Prince. Il se fit bâtir dans cette ville une maison qu'on pouvoit regarder comme un Palais, & y forma un très-riche cabinet d'antiques. Il alloit retourner à Rome pour y remplir la place d'architecte de la basilique de S. Pierre, lorsqu'il mourut en 1546, âgé de cinquante-quatre ans.

Mengs observe que Jules Romain joignoit à une manière extrêmement dure & froide, un pinceau fort timide, hâlé & léché; qu'en cherchant à imiter le goût grave & expressif de Raphaël, il tomba dans le noir & que ses figures ont une expression théâtrale & affectée.

Pour mieux caractériser cet artiste, nous croyons devoir rapporter les détails dans lesquels est entré M. Cochin sur les principaux ouvrages que ce peintre a laissés à Mantoue.

» L'architecture du palais du T est fort
» belle, dit-t-il, à la façade & dans la cour.
» Toutes les peintures sont de Giulio Romano.
» Dans une grande chambre on voit la chute
» des Geans: ces geans ont plus de quinze pieds
» de proportion. En haut sont tous les dieux
» & le trône de Jupiter. La composition est
» de figures d'un beau choix & les grouppes
» sont assez bien liés; le dessin en est d'un caractère fort grand, quoique plein d'incorrection. Les têtes sont, pour la plupart, d'une grande beauté de caractère & de belles formes: cependant il y a peu de finesse dans le dessin, & beaucoup de manière dans les formes; elles sont outrées (1): les expressions

(1) « Malgré le secours des conseils & des exemples de Raphaël, & ailleurs le même artiste, la plupart de ses élèves sont tombés dans la bizarrerie. Leurs contours ont du grand, mais ce sont des membres tortueux; de gros muscles qui, à la vérité, sont bien à leur place & dans leur action, mais outrés & sans les adoucissements

» en font fortes. Il n'y a point d'effet de lumière ou très-peu, & la couleur est rouge dans les figures d'hommes.

» Dans l'autre aîle du bâtiment, on voit une chambre toute peinte de grands morceaux, mêlés de plus petits en plafonds & raccourcis. On y admire un bon caractère de dessin, & rien de plus: il s'y trouve quantité de choses mal dessinées. Les plafonds sont d'un raccourci très-hardi, mais peu gracieux & d'une couleur désagréable: ce sont des sujets allégoriques de l'Amour, de Bacchus, & autres.

» Dans la galerie du palais Ducal, les morceaux les plus beaux & les plus dignes de Jules Romain son celui du milieu, l'assemblée des Dieux, celui d'Apollon conduisant son char, celui de l'Aurore & ensuite une figure d'homme couronné de lauriers & tenant une palme. Les éventails des bouts de la galerie ont aussi des beautés, de même qu'une figure de bout près du plafond de l'Aurore. On voit dans ces morceaux une grande manière de dessiner & de draper; ils sont peints avec hardiesse & fermeté; les têtes sont de grand caractère & de belles formes; les figures d'un beau choix en particulier, mais peu groupées. Le plafond de l'Aurore fait beaucoup d'effet. Les quatre chevaux vus en dessous sont pleins d'action & de feu; la figure du soleil est bien dessinée. Il y a néanmoins beaucoup de ces figures mal dessinées & très incorrectes. Si l'on y voit plusieurs belles têtes, il y en a aussi beaucoup qui ne sont pas ensemble. En général, ce qu'il y a de beau ne consiste que dans la manière & dans la belle forme: mais à la vérité c'est une des plus belles parties de l'art que cette grandeur de caractère: du reste, la couleur est mauvaise & il y a peu d'effet.

Un autre artiste a trouvé la véritable cause des défauts de Jules Romain. Il semble, dit Lépicié, que Jules Romain n'ait été occupé que de la grandeur de ses pensées poétiques, & que pour les exécuter avec le même feu qu'il

que la peau y apporte; de gros mollets aux jambes, & des chevilles de pied extrêmement resserrées. Tout cela est de la manière: elle est belle, si l'on veut, & fondée sur des principes généraux qu'on ne doit pas perdre de vue: mais il n'en est pas moins vrai que c'est passer le but, qui est toujours de se rapprocher de la vérité & de la nature, & d'y chercher seulement les beautés dont elle est susceptible. Lettre à un jeune artiste. M. Cochin inf. re de cette observation qu'il est dangereux de se borner à l'étude unique de Raphaël: mais ce n'est pas pour avoir tenté d'imiter uniquement leur maître que les disciples de Raphaël sont tombés dans les défauts qu'on leur reproche: c'est, au contraire, parce qu'ils ont cru à l'art de nouvelles beautés, en joignant à l'imitation de Raphaël celle de Michel-Ange. On sait que cette dernière imitation a égaré quelque temps Raphaël lui-même.

les avoit conçues, il se soit contenté d'une pratique de dessin dont il avoit fait choix & qui lui faisoit abandonner la variété & la vérité qu'il auroit puisées dans la nature. L'abondance de son génie lui a fait souvent trop charger ses compositions, qui d'ailleurs étoient nourries d'une parfaite connoissance de l'antique qu'il avoit étudié avec soin, & dont il avoit su profiter en peintre & en homme de lettres.

Le Roi possède huit tableaux de ce Maître, dont l'un est son portrait peint par lui-même. Entre les autres, il n'y a que l'adoration des bergers dont les figures soient grandes comme nature: elles sont d'un grand caractère de dessin. La circoncision & le triomphe de Vespasien & de Titus sont des tableaux capitaux par l'étendue de la composition; mais ce ne sont que des figurines, & Jules Romain n'étoit à son aise que dans les plus grandes proportions. On remarque, dans le dernier ouvrage, toute la connoissance qu'il avoit de l'antique. C'est principalement dans les cinq cartons peints en détrempe sur papier, pour des tapisseries, & dont les figures sont plus grandes que nature, qu'on peut connoître & juger le caractère de Jules Romain. Ces cartons appartiennent au Duc d'Orléans: ils étoient à Saint-Cloud.

Le triomphe de Titus & l'adoration des bergers ont été gravés par Desplaces. P. Santo Bartoli a gravé d'après le même peintre plusieurs frises & autres sujets. L'Amour & Psyché couronnés par l'Hymen, ont été gravés par le Mantouan.

(17) ANTOINE ALLEGRI dit le *Correge*, de l'école Lombarde. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Lombarde, article ECOLE.

On croit communément que le Correge n'a jamais vu Rome ni l'antique. S'il a vu quelques ouvrages de Raphaël, & qu'il se soit écrié, comme on le prétend: » & moi aussi je suis peintre »; *Ed io anche son pittore*, il s'agit de quelque tableau de ce maître apporté à Parme. Lépicié soupçonne que c'est celui qu'on connoît sous le nom de *cinque santi*, placé dans l'église Saint-Paul de cette ville. » On peut assurer, dit-il, que ce tableau étoit bien capable de faire concevoir au Correge une bonne opinion de lui-même; car il est assez mal composé: ce sont cinq figures tout à fait séparées les unes des autres, ne formant aucun groupe & ne produisant aucun effet. Le Correge, auteur de si vastes machines, a dû bien mal penser de Raphaël s'il n'a vu que ce morceau: il en auroit eu toute autre idée s'il fût entré dans les chambres du Vatican, & que la voie de l'examen eût fait place à celle du sentiment.

Mengs pense au contraire que le Correge

a été à Rome, qu'il y a étudié les ouvrages de Raphaël & encore plus ceux de Michel-Ange, qu'il a dû à cette étude la rapidité avec laquelle il s'est rendu supérieur à ses maîtres & a fait succéder son second style à celui qu'il avoit emprunté d'eux. Il s'objecte à lui-même qu'on ignore si jamais le Corrège a fait ce voyage : & il répond que cette ignorance n'a rien d'extraordinaire ; qu'on voit tous les jours des personnes dont la conduite n'est connue que du moment où commence leur réputation, & que l'on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y professent leur art, sans s'inquiéter des étrangers qui n'y arrivent que pour étudier ; qu'il n'y a donc pas lieu d'être étonné que le Corrège y ait été inconnu, & qu'il ne soit resté aucune trace de son séjour.

» A la Cathédrale de Parme, dit M. Cochin, on voit la fameuse coupole du Corrégio représentant l'Assomption de la Vierge : la chaire de l'imagination, & la hardiesse des raccourcis y sont portés au plus haut point. Il y a de grandes incorrections de dessin ; mais il est de la manière la plus large & la plus grande. Il est extrêmement gâté : la couleur des chairs est trop rouge.

» On voit dans une chambre appartenante à cette même Eglise un tableau du Corrégio fort connu, qui est un des plus beaux qui soient sortis de la main de ce maître. Il représente la Vierge & l'Enfant Jésus, la Magdeleine lui baisant les pieds, & Saint Jérôme de bout. Ce tableau est d'une grande beauté pour la couleur ; la tête de la Magdeleine est un chef-d'œuvre pour la fraîcheur & la beauté des tons. Les têtes & les parties sont dessinées avec des graces inexprimables, quoique quelquefois d'un dessin peu correct. Le pinceau en est large & nourri de couleur ; le faire est de la plus grande facilité, & les choses les plus délicates s'y trouvent rendues comme par hasard. La tête de la Vierge est belle ; elle a cependant des ombres un peu noires. Le petit Jésus est plein de graces, quoique peu noble. En général, ce tableau est un des plus beaux & des plus estimés qu'il y ait en Italie, & la tête de la Magdeleine est le chef-d'œuvre du Corrégio par la couleur & le pinceau.

» Ce qui à Parme, dit le même artiste, est le plus digne de l'attention des amateurs & des artistes ; est, sans doute, le nombre d'ouvrages du Corrégio qu'on y voit encore. Ce peintre sera toujours merveilleux lorsqu'on considérera que cette grandeur de manière, & le point de perfection où il a porté le coloris, ne lui ont point été enseignés & qu'il en est proprement l'inventeur. (1) La

(1) Quoique M. Mengs ait rendu probable le voyage du

» nature seule l'a guidé, & sa belle imagination a su y découvrir ce qu'elle a de plus séducteur. Ses ouvrages sont souvent remplis des plus grossières incorrections ; & cependant on ne peut résister à leur attrait ; tant il est vrai, quoique bien des auteurs aient voulu en écrire, que les graces de la nature, considérées du côté de la couleur, soutenues d'un pinceau large & d'un beau faire, équivalent à ce que peut produire de plus beau la correction d'un dessin châtié qui souvent les exclut. Le Corrégio, malgré ses défauts, sera toujours mis, par cette seule partie, en parallèle avec Raphaël & avec les plus grands maîtres qu'il y ait eu. (2)

» Il est vrai cependant que ce n'est que par ses plus beaux ouvrages. Si l'on fait réflexion que cet admirable peintre n'a eu pour maître que la seule nature, on n'a point à se refuser de penser que seule elle peut montrer à chacun la véritable route qu'il lui convient de suivre, & qu'on perd trop de temps à chercher celle des autres. Personne n'a traité les raccourcis des plafonds avec plus de hardiesse. Il est vrai qu'il y a quelques figures où il est excessif & de mauvais choix ; mais c'est en petit nombre, & les autres sont de la plus grande beauté. En général, il aimoit à faire, dans les plafonds, les figures colossales. Il seroit difficile de donner de bonnes raisons pour établir que les figures fussent paroître plus grandes que le naturel, surtout dans un morceau où, s'assujettissant aux raccourcis, on paroît prétendre à faire illusion. Plusieurs peintres l'ont suivi en cela, sans peut-être avoir d'autre raison, sinon que le Corrégio l'avoit fait. Mais supposé que cela fasse bien au plafond de la Cathédrale, ce que l'on pourroit nier, on ne peut se dissimuler le mauvais effet que cela fait au plafond de l'église de Saint Jean, dont la coupole, quoiqu'assez grande, paroît néanmoins fort petite, à cause des colosses monstrueux qui y sont, & qui ne laissent de place que pour un très-petit nombre de

Corrège à Rome, il n'a pu le prouver. D'ailleurs on pourroit admettre ce voyage, & s'exprimer comme M. Cochin : il est certain que ce n'est point à Rome que le Corrège a trouvé le modèle de son coloris & de sa manière large, nourrie & moëlleuse. Il est l'inventeur des qualités qui le caractérisent & le distinguent de tous les autres peintres.

(1) On compte généralement le Corrège au nombre des plus grands maîtres & avec raison, parce qu'il a excellé dans des parties capitales. Généralement aussi on met au-dessus de lui Raphaël, parce que Raphaël a excellé dans un nombre encore plus grand de parties, qui sont les parties supérieures de l'art. Il a été, suivant le jugement d'Annibal Carrache, le maître qui a eu les plus grandes qualités & les moindres défauts. Le Corrège a eu de grands défauts, & des qualités aimables.

» figures. C'est sans doute la plus belle manière de composer, que celle qui n'emploie que peu de figures, & grandes, dans le tableau; mais cependant cela a des bornes, & il y a un milieu à tenir pour ne pas détruire l'illusion.»

C'est un mot fort juste que celui de Lépicie sur le Corrège: *s'il n'a voulu*, dit-il, *imiter personne, personne n'a pu l'imiter.*

Entre les tableaux du Corrège qui sont au cabinet du Roi, on distingue 1°. *Le mariage de Sainte Catherine.* Il seroit difficile, dit Lépicie, de trouver un tableau du Corrège en meilleur état, & plus digne de fixer les yeux des connoisseurs dans les différentes parties qui ont établi le mérite distinctif de ce peintre, soit du côté de la facilité & de l'agrément de son pinceau, soit du côté de la force & de la douceur de son coloris. 2°. *Antiope endormie*, tableau de la plus belle couleur. La figure d'Antiope & celle de l'amour font illusion par la rondeur, le relief & la fraîcheur des tons: c'est la nature avec toutes ses grâces. Le Duc d'Orléans possède douze tableaux du Corrège; les plus célèbres sont Plo & la Danaë. On regrettera toujours la Léda qui étoit au même cabinet & qui a été détruite par la dévotion scrupuleuse & timide du Duc d'Orléans fils du Régent.

L'Io, la Danaë, la Léda ont été gravées par Duchange, la Sainte Catherine du cabinet du Roi par Etienne Picard, la célèbre nuit par Surugue, la Vierge avec la Magdeleine & Saint Jérôme par Augustin Carrache, un *ecce homo* par le même.

(18) JACQUES CARUCCI, dit le Pontorme, de l'école de Florence, naquit en cette ville en 1497. Les plus célèbres de ses maîtres furent Léonard de Vinci & André del Sarto. On dit que le dernier, jaloux de ses progrès, le chassa de son atelier. Michel-Ange vit quelques ouvrages du Pontorme & dit que ce jeune homme élèveroit la peinture jusqu'au ciel. Cette prédiction ne fut pas accomplie; le Pontorme toujours indécis, toujours mécontent de lui-même, changea plusieurs fois de manière & ne put retrouver celle qui avoit commencé sa réputation. Il étoit de très bonnes mœurs, mais d'un caractère sauvage & bizarre; il se fit construire une maison dans laquelle il montoit par une échelle & qu'il retiroit après lui. Il refusoit de travailler pour le grand Duc qui l'eût bien récompensé, & il faisoit des tableaux pour son maçon à qui il les donnoit en payement.

Il eut le malheur de voir quelques ouvrages d'Albert Durer; il voulut les imiter & tomba dans un goût roide, sec & gothique. Il enleva au Salviati l'entreprise de la chapelle de Saint Laurent, & employa douze années à ce travail,

effaçant ce qu'il avoit commencé, léchant ce qu'il avoit ébauché, perdant un temps considérable à examiner ce qu'il avoit préparé sans pouvoir se déterminer à aucun parti pour le finir. On attendoit un chef-d'œuvre, & quand l'ouvrage fut découvert, il parut au dessous du médiocre. Le chagrin avança les jours du Pontorme qui mourut à Florence en 1556, âgé de soixante & trois ans.

Le Pontorme s'étoit distingué dans son bon temps par un grand caractère de dessin & par un ton vigoureux de couleur. Michel-Ange, en voyant un dessin de ce maître qui représentoit Jésus-Christ sous la figure d'un jardinier, avoit dit que le Pontorme étoit seul capable de l'exécuter en peinture.

On ne voit au cabinet du Roi qu'un seul tableau de ce peintre: c'est un portrait, genre dans lequel il avoit singulièrement réussi. La tête & la main sont d'un beau pinceau; le dessin est précis & d'un bon caractère.

Jules Bonafonne a gravé d'après ce peintre la nativité de Saint Jean Baptiste.

(19) JEAN DA UDINE, est placé dans l'école de Venise par sa naissance & sa première éducation: mais affilié dans la suite à l'école de Raphaël, il pourroit être compris dans l'école Romaine. Il naquit à Udine, ville du Frioul en 1494. Dans sa première jeunesse, conduit souvent à la chasse par son père qui se plaisoit à cet exercice, il fit connoître ses dispositions naturelles en dessinant des animaux, & fut placé dans l'école du Giorgion. La réputation de Raphaël le fit aller à Rome où ce grand maître le reçut entre ses élèves. Moins habile que ses émules dans la peinture de l'histoire, il les surpassa par la grande manière avec laquelle il traita le paysage, les ornemens, les quadrupèdes, les oiseaux, les fruits & les fleurs. Ce fut lui sur-tout que Raphaël chargea de peindre les grottesques dans les loges du Vatican. Il se distingua par des travaux du même genre à Florence & à Rome après la mort de son maître.

Un jour que le Pape venoit visiter les travaux des loges, un domestique voulut lever un tapis qu'Udine venoit de peindre, croyant que ce tapis cachoit quelque tableau. Les anciens contotent un trait semblable d'un rideau peint qui trompa Zeuxis. De telles illusions sont possibles à l'art & n'en font pas le mérite. Jean da Udine se distingua par un grand goût de dessin dans les ornemens, par une grande légèreté dans les formes, & par un bon ton de couleur: il est maigre & incorrect dans le dessin de ses figures. Il mourut à Rome en 1564 âgé de soixante & dix ans.

(20) LUCAS DE LEYDEN, de l'école Hollandaise

Hollandoise. Voyez ce qui a été dit de ce peintre à l'article ECOLE.

(21) POLIDORO CALDARA dit de Caravage, appartient à l'école Lombarde par sa naissance, & à l'école Romaine par son éducation. Il naquit au bourg de Caravage dans le Milanais en 1495. Sorti de la lie du peuple, forcé par la misère de quitter son pays à l'âge de dix-huit ans, il vint à Rome & se mit au service des peintres qui travailloient aux loges du Vatican, & qui l'occupèrent à porter le mortier dont on fait l'enduit des fresques. Les noms de la plupart des grands qui vivoient en même temps que lui sont oubliés; le sien est bien plus noble, puisqu'il est encore prononcé avec respect par les amateurs des arts.

Le jeune Polidore devint peintre en voyant travailler Jean da Udine; il attira l'attention de Raphaël qui s'empressa de lui donner des leçons, il devint l'un des plus habiles disciples de ce grand maître. Son application à copier les statues antiques le rendit, en quelque sorte, pour la science du dessin & la pureté des formes, l'émule des anciens statuaires de la Grèce. Moins touché des charmes de la couleur, il prit le parti de la négliger entièrement, & de ne peindre que des ouvrages de clair-obscur, à l'imitation des bas-reliefs. C'est dans ce genre qu'il associa ses travaux à ceux de Raphaël, & qu'il peignit, dans les chambres du Vatican, des frises au dessous des tableaux de ce maître. Il décora l'extérieur d'un grand nombre d'édifices de Rome, de la sorte de peinture, ou si l'on veut de gravure que l'on nommoit *sgrafitto*, & qui consistoit à dessiner par hachures, avec un poinçon sur un enduit blanc appliqué sur un fond noir. Il quitta Rome lorsqu'elle fut assiégée par les Espagnols en 1427, & ne trouvant point d'occupation à Naples, il s'embarqua pour Messine, où ses talens pour l'architecture lui procurèrent des travaux. Il peignit aussi dans cette ville un portement de croix, & prouva par la couleur vigoureuse de ce tableau, que c'étoit par choix, & non par impuissance, qu'il s'étoit généralement borné à la peinture monochrome. Il se dispoisoit à retourner à Rome, & il avoit déjà retiré ses fonds de la banque, lorsque son valet, tenté par cet argent, l'assassina dans son lit en 1543.

Polidore observoit sévèrement le costume; les vases, les trophées dont il ornoit ses compositions, étoient dans les formes antiques. On admiroit dans ses ouvrages la variété des attitudes, l'expression & le caractère des têtes, la noblesse de la disposition, l'élevation des pensées, le beau jet des draperies. Ce qui peut étonner, c'est que, ne peignant guère que des espèces de camayeux, il fut le premier

Beaux-Arts. tome II.

des Romains qui connut cette magie de clair-obscur qui consiste à ménager de grandes masses d'ombres & de lumières. Cette industrie répandoit un grand effet sur ses ouvrages privés de couleurs. De Piles remarque avec raison que son génie étoit plus naturel, plus pur & mieux réglé que celui de Jules Romain.

Le Roi ne possède de ce maître qu'une esquisse sur bois peinte en détrempe. » Cependant elle est assez arrêtée, dit Lépicié, pour donner une idée de l'élégance du génie de Polidore, & faire sentir quel étoit le beau choix de ses attitudes & de ses dispositions, l'excellente manière dont il savoit jeter les draperies, & surtout ses excellens principes sur le clair-obscur.

Corneille Cort a gravé une grande composition de ce peintre représentant l'adoration des bergers. Le Mantouan a gravé Marius qui en impose aux soldats qui viennent pour le tuer; Goltzius a gravé deux sibylles, un Neptune, un Saturne, &c. Mais traducteur infidèle, il a rendu le Polidore maniéré comme lui.

(22) MAESTRO ROSSO, ou Maître Roux, de l'école de Florentine, naquit à Florence en 1496; on croit qu'il n'eut d'autres maîtres que les ouvrages de Michel-Ange & du Parmesan. Il peignit à Florence, à Rome, à Venise, & partout mécontent de sa fortune, il vint chercher en France à se la rendre plus favorable. François I. lui donna la surintendance de tous les ouvrages de Fontainebleau, & dans la suite un canonicat de la Sainte Chapelle.

Maître Roux avoit de la littérature, de l'esprit, une conversation agréable, des manières distinguées, des talens pour la poésie, une grande connoissance de la musique; avec tant de moyens de plaire, il fut comblé de bienfaits du Roi qui se plaisoit à récompenser les talens. Architecte, il bâtit la grande galerie de Fontainebleau; peintre, il la décora de ses ouvrages. Le feu de son génie lui faisoit négliger la perfection de l'art. Trop impatient pour consulter la nature, il faisoit tout de pratique; on pourroit dire de caprice. Son dessin étoit fier; mais bizarre, lourd, & maniéré: ses compositions étoient riches, ses figures avoient du mouvement, ce qui est un des caractères des artistes Toscans: il avoit de la légèreté dans les draperies.

Il soupçonna Pelegrino, son ami, de lui avoir fait un vol considérable, & se rendit son accusateur. Pelegrino fut appliqué à la question, & ne put faire connoître son innocence qu'après avoir souffert les plus affreux tourmens. Maître Roux ne pouvant sur vivre à la honte de son accusation téméraire, prit un poison vio-

lent, & mourut à Fontainebleau en 1541 âgé de quarante-cinq ans. Ses principaux ouvrages sont dans la grande galerie de Fontainebleau.

Cherubin Albert a gravé d'après ce maître le martyr de Saint Etienne. Le combat des Centaures & des Lapithes a été gravé par Etienne Viccus.

(23) JEAN HOLBEEN, de l'école Allemande. Voyez ce qui concerne ce maître à l'article ECOLE.

(24) MARTIN HEMSKERCK, de l'école Hollandoise, né au village de Hemskerck, près de Harlem, en 1498. Son véritable nom étoit Vandeen; son père qui étoit maçon s'opposoit au penchant de Martin pour la peinture & l'appliquoit aux travaux les plus vils; Mais le jeune homme prit la fuite, d'accord avec sa mère qui lui donna le peu d'argent dont elle pouvoit disposer, & il se retira à Delft où il fut admis dans l'atelier d'un peintre nommé Jean Lucas. Mais il le quitta bientôt pour entrer dans l'école de Jean Schoorel, le premier qui ait apporté en Flandre le bon goût de la peinture qu'il avoit puisé à Rome & à Venise. Schoorel devint bientôt jaloux de son élève & lui ferma son atelier: mais cet élève étoit déjà son égal.

Hemskerck quitta sa patrie à l'âge de 34 ans, & alla à Rome où l'antique & les ouvrages de Michel-Ange furent les principaux objets de ses études. A son retour, bien des amateurs regretterent qu'il eût quitté sa première manière, qui étoit celle de Schoorel.

Sa manière de dessiner étoit facile & savante, mais lourde; ses draperies étoient pesantes & trop chargées de plis; il avoit de la sécheresse dans les figures nues; elles tranchent trop sur le fond, & les muscles en sont trop prononcés; ses têtes manquent de graces. Avec ces défauts, il mérita la réputation dont il jouit dans son pays, parce que l'art y étoit encore naissant. Il mourut à Harlem en 1574 âgé de soixante & seize ans.

Ce peintre a gravé lui-même, d'après ses propres dessins, les batailles de Charles Quint, les Vierges sages & les Vierges folles, les hommes occupés de l'industrie & du commerce; Philippe Galle a gravé d'après lui l'enfant prodigue quittant la maison paternelle; Her. Muller, Moÿse donnant le dixième commandement.

(25) PIETRO BUONACORSI, dit Perrin del Vaga, de l'école de Florence, né en Toscane d'un soldat & d'une mère qui mourut de la peste lorsque son enfant n'avoit encore que deux mois. Il fut nourri par une chévre. Il entra

d'abord chez un épicier, marchand de couleurs, ce qui lui fournit l'occasion de connoître des peintres & de se plaire à observer leurs travaux. Plusieurs lui donnerent des leçons; le Guirlandaio, célèbre pour avoir eu Michel-Ange entre ses disciples, le reçut dans son école; enfin le Vaga, peintre obscur, le conduisit à Rome, & c'est ce qui lui fit donner le nom de Perrin del Vaga, qui a fait oublier son nom propre.

Sur la recommandation de Jules Romain & du Fattore, Raphaël lui donna de l'occupation. Le jeune Perrin seconda Jean da Udine dans la peinture des grottesques & dans les ornemens de stuc. Après la mort de Raphaël, il continua les entreprises de ce maître avec Jules Romain & le Fattore: il leur survécut & devint le premier peintre de Rome.

Il eut la vanité d'être jaloux du Titien que Paul III. fit venir à Rome pour y peindre quelques portraits; & lui causa assez de dégoût pour l'obliger à rester peu de temps dans cette ville.

Lorsque Perrin étoit pauvre, il employoit trois jours de la semaine à travailler pour les peintres, & consacroit le reste de son temps à l'étude; aucun de ses contemporains ne faisoit mieux que lui la manière de Raphaël pour l'exécution; aucun n'entendit si bien la partie des ornemens. C'est lui qui, sous les yeux de ce maître, a peint dans les loges du Vatican, le passage du Jourdain, la chute des murs de Jerico, le *sta sol*, la nativité, le baptême & la cène de Jésus-Christ. Les travaux les plus considérables qu'il ait faits de lui-même sont à Rome dans les églises de san Stefano Rotondo, de la Minerve, de Saint-Ambroise & de Saint-Marcel du cours. Il peignoit avec la plus grande facilité; mais lorsqu'il se fut acquis une grande réputation, & qu'il fut surchargé d'ouvrages, il abandonna la nature & tomba dans la manière. Ses femmes avoient toutes le même caractère de tête, parce que celle de sa femme lui servoit de modèle.

Le Roi a deux tableaux de ce maître. L'un représente la dispute des Muses avec les Piérides; il est bien terminé & d'une assez bonne couleur: les figures sont assez correctes & tiennent du goût de Raphaël. L'autre, représentant Mars & Vénus, est très inférieure. Mars est bas, l'Amour mesquin, la Vénus a quelque élégance dans les contours.

Le combat des Muses a été gravé par An. Viccus, d'après un dessin du Rosso. Ph. Simonneau a gravé le jugement de Paris.

(26) FRANÇOIS MAZZUOLI dit le Parmesan, parce qu'il naquit à Parme en 1504. Dès l'âge de seize ans il se fit dans son pays une réputation par des ouvrages à fresque. A vingt ans, il se rendit à Rome, & y apporta trois tableaux qui

lui méritèrent l'estime du Pape Clément VII. Il peignit pour ce pontife une circoncision qui fut regardée comme un chef-d'œuvre. Il embellit sa manière par l'étude des ouvrages de Raphaël, & tâcha de se faire un style composé des ouvrages de ce grand maître & de ceux de Michel-Ange. Il seroit plus estimé des juges sévères, si la nature lui avoit donné un caractère qui lui fût propre. Quoique la postérité le mette au nombre des grands maîtres, elle paroît le traiter avec moins d'indulgence que ses contemporains : ils l'appelloient *Rafaëlino*, le petit Raphaël, & Vasari disoit que l'âme de Raphaël étoit passée dans le corps du Parmesan.

Il fut en Italie inventeur de la manière de graver en clair obscur par le moyen de deux planches en bois. Il a aussi gravé à l'eau-forte. Il faisoit bien le portrait & le paysage : mais la variété de son talent ne le conduisit pas à la fortune. Il voulut se la rendre favorable en s'appliquant à l'alchimie, & ne fit que consumer sa ruine. Il mourut de mélancolie en 1540, à l'âge de trente-six ans.

Son dessin a de la souplesse ; mais il est maniéré, & pêche souvent contre la justesse des proportions : on sent qu'il consultoit peu la nature. La grace qu'il cherchoit, & qu'on a souvent célébrée, n'étoit pas exemte d'affectation. Ses figures, au lieu d'avoir la grace naïve, semblent vouloir se donner des grâces. Il étudia & chargea la sorte de grace qui avoit distingué le Corrège, & qui n'est pas encore la grace véritable. Il répétoit souvent les mêmes airs de têtes, les mêmes proportions. Il a quelquefois bien drapé ; mais on lui a souvent reproché des draperies boudinées. Sa couleur étoit tantôt vigoureuse, tantôt dure, tantôt foible, rarement vraie. Il s'occupoit moins des convenances du sujet que de tourner des figures agréables, moins de leur donner de l'expression, que de leur prêter des attitudes séduisantes. Ses pensées étoient communes, & il n'avoit pas assez étudié les passions de l'âme.

De deux tableaux du Parmesan qui sont au cabinet du Roi, l'un, représentant la Vierge & l'enfant Jésus, est précieux par l'effet, la couleur & la touche. Le paysage y est d'un grand goût.

Le Parmesan a gravé à l'eau-forte d'après ses dessins, une résurrection, Judith, un homme assis avec une femme dans un paysage, &c. Il a gravé en clair-obscur, Diogene, le martyr de Saint Pierre & de Saint Paul, Diane, &c. R. Strange a gravé le portrait de la maîtresse de ce peintre.

(27) DANIEL RICCIARELLI, dit de Volterre, du nom de la ville où il naquit en 1503. Ce peintre appartient à l'école de Florence. Il eut

plusieurs maîtres ; mais il suffit de savoir qu'il fut élève de Michel-Ange, dont il adopta la manière que cependant il adoucit. On lui reproche d'avoir été quelquefois aussi bizarre dans sa composition que ce grand artiste, & de n'avoir pas joint la grace à la correction. Il ne corrigea pas le coloris de l'école dans laquelle il s'étoit formé ; il donnoit la même force à ses différens plans, & sa couleur générale étoit d'un gris roussâtre. Il a un plus noble caractère & approche plus de la beauté dans ses figures de femmes que dans celles d'hommes. Il est presque inutile de remarquer qu'un élève de Michel-Ange étoit savant dans l'anatomie.

Daniel vint d'assez bonne-heure à Rome, & s'y fit une grande réputation par les huit tableaux des mystères de la croix dont il orna la chapelle de Saint André du mont. Il ne se piquoit pas de travailler avec promptitude, & employa sept ans à ce bel ouvrage. La descente de croix qui en fait partie est son chef-d'œuvre, & le Poussin la comptoit entre les trois plus beaux tableaux de Rome. Ce jugement paroît avoir été confirmé par la postérité.

Daniel peignit rarement depuis qu'il se fut livré à la sculpture. Ce fut lui qui fit le cheval qui se voit à la place royale de Paris & qui porte la statue de Louis XIII. Cet ouvrage lui avoit été demandé par Catherine de Médicis qui le destinoit à porter la statue d'Henri II. La fonte manqua ; Daniel fut obligé de recommencer, & réussit à fondre ce colosse d'un seul jet, le cheval ne doit pas être regardé comme un très-bel ouvrage de l'art, parce qu'il n'est pas une imitation de la belle nature.

Daniel de Volterre est mort à Rome en 1566 âgé de cinquante-sept ans. On voit au cabinet du Roi un tableau de ce peintre, qui porte le nom de Michel-Ange. Il est répété, avec peu de changemens, sur les deux faces d'une ardoise. » C'est, dit Lépicié, une belle chose, » rare & curieuse ».

Ce morceau a été gravé par B. Audran. Tous les amateurs des arts connoissent la belle estampe de Dorigny d'après la descente de croix. On peut voir une copie de ce tableau aux minimes de la place-royale.

(28) FRANCESCO ROSSI, dit le *Salviati*, de l'école de Florence, naquit à Florence en 1510. Quand il se fut perfectionné dans son art par les leçons de Léonard de Vinci, & de Baccio Bandinelli, il vint à Rome, & y trouva un protecteur & un ami dans la personne du Cardinal Salviati, dont il prit le nom. Mécontent par tout, parce que son humeur difficile lui faisoit par tout des ennemis, il retourna à Florence, alla à Bologne, à Venise, à Mantoue, revint encore à Florence & à Rome, enrichissant de ses ouvrages toutes les villes

où il s'arrêtoit. Amené en France par le Cardinal de Lorraine, il pouvoit être employé aux travaux de Fontainebleau; mais il dégouta bientôt par son humeur le Primatice qui l'avoit d'abord bien reçu. Enfin il mourut à Rome en 1563 des chagrins qu'il s'étoit lui-même attirés. Il parloit mal de tous les artistes, affectoit de les mépriser, & déplaisant par son humeur difficile, il se voyoit souvent préférer des rivaux qui ne le valoient pas. Plus il se louoit lui-même, plus il provoquoit à l'humilier, & par son orgueil & sa causticité, il se rendoit l'artisan des traitemens fâcheux qu'il éprouvoit. Il étoit dessinateur élégant & correct; mais on lui reproche de la sécheresse dans les contours. Ses draperies étoient larges & légères, ses carnations tendres, ses conceptions gracieuses. Il réussissoit dans l'histoire, les décorations & le portrait.

On voit à Paris, dans l'église des célestins, une descente de croix de ce maître: on ne voit de lui au cabinet du Roi qu'un seul tableau qui est en très mauvais état, & qui a été presque généralement repeint. On peut cependant reconnoître encore que le paysage en est large & de bon goût, & que, malgré des incorrections, le dessin est d'un grand caractère.

(29) GEORGES VASARI, de l'école de Florence, né à Arezzo en 1510, d'abord élève d'un peintre sur verre & ensuite d'André del Sarte & de Michel-Ange. Il fut appelé aux arts par son penchant bien plus que par la nature. Mal récompensé de ses ouvrages, il se livra à l'orfèvrerie, ne trouva pas la fortune plus favorable dans cette nouvelle profession & reprit les pinceaux. Il dessina toutes les sculptures antiques, toute la chapelle de Michel-Ange, tous les ouvrages de Raphaël, & ne fit que prouver, par son exemple, que le travail opiniâtre ne peut remplacer le génie. Il étoit bon dessinateur, bon architecte; il entendoit bien la partie des ornemens. Il a fait un si grand nombre d'ouvrages qu'on a peine à croire qu'un seul homme ait pu les produire: s'il avoit de la sécheresse dans le pinceau, de la foiblesse & de la dureté dans les couleurs, de la manière dans les draperies, il réparoit souvent ces défauts par l'exactitude & la science des formes, & par le beau caractère des têtes: cependant comme il ne doit ses qualités louables qu'à l'étude & non au génie, comme on sent qu'il n'est quelque chose que par imitation de ceux que la nature avoit fait grands, il ne s'est pas acquis un nom célèbre dans les arts: ou plutôt son nom même seroit oublié, s'il ne s'étoit pas fait une réputation comme écrivain. Il vit, non parce qu'il s'est traîné sur les traces des grands maîtres; mais parce qu'il nous a transmis leur histoire. Cet

homme estimable comme artiste, très connu comme écrivain parce qu'il a bien choisi son sujet, respectable par ses mœurs, est mort à Florence en 1578, âgé de soixante & quatre ans.

(30) JACQUES DA PONTE, dit le *Bassan*, parce qu'il est né dans la ville de Bassano. Il appartient à l'école Vénitienne. Il naquit en 1510, & eut pour maître son père, peintre médiocre: ou plutôt il fut l'élève des ouvrages du Titien. Dès qu'il se fut perfectionné, il retourna dans sa ville natale, qu'il ne quitta plus que pour aller vendre ses ouvrages à Venise. C'est à son séjour dans une ville inférieure, à la situation de sa maison sur les bords de la Brenta, à la vue continuelle de la campagne, qu'il faut attribuer le genre auquel il s'est livré. Il est difficile de décider si ses tableaux appartiennent plutôt au genre de l'histoire, qu'au genre champêtre & à celui des animaux; ou plutôt il s'est créé un genre mixte dans lequel on regrette de ne pas trouver la noblesse de l'histoire.

Comme il a toujours vécu dans la retraite, sa vie n'offre aucun événement. Il est mort dans le lieu de sa naissance, en 1592, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Il revêtoit ordinairement ses figures en paysages, même dans les sujets historiques, & ne s'appliquoit jamais à l'expression. La nature ne l'avoit pas formé pour les genres qui exigent de la dignité; son dessin manquoit d'élégance & de noblesse, le costume étoit toujours négligé dans ses ouvrages, ses draperies étoient de mauvais goût, sa composition étoit bizarre: souvent il affectoit de jeter dans l'enfoncement ses figures principales; ses ordonnances étoient presque toujours les mêmes, il répétoit souvent la même disposition de groupes; il plaçoit trop haut la ligne horizontale; cependant son pinceau gras & pâteux, la beauté de ses demi-teintes, la vivacité de sa couleur locale, une savante négligence d'exécution, une vérité naïve, un certain agrément dans les têtes qui plaisent sans être belles, lui assurèrent un rang distingué entre les grands maîtres. Il faisoit le paysage de très bon goût, réussissoit très bien dans le portrait, & excelloit dans la peinture des animaux.

Le Roi possède douze tableaux de ce maître; nous nommerons seulement l'entrée & la sortie de l'arche, une vendange, & la nativité de Jésus-Christ, tableau remarquable par la magie du clair-obscur, & même par l'ordonnance. Rien de plus simple & de plus sage en même temps, dit Lépicié, que la disposition des principales figures... Les postures expriment d'une manière naïve les sentimens dont ils sont pénétrés... Le sujet éclairé par l'en-

» fant Jesus produit un effet piquant ; les
 » animaux sont supérieurement traités... Le
 » dessin est assez pur & de grand goût : les têtes
 » sont admirables , chacune dans leur caractère
 » propre & marquées au coin de la nature ;
 » il y a même beaucoup de noblesse dans
 » celle de la Vierge , de l'Enfant Jesus & de
 » Saint Joseph ; la touche du pinceau est d'une
 » hardiesse étonnante , & la couleur fière &
 » vigoureuse.

Les Sadeler ont beaucoup gravé d'après ce maître. Corneille Visscher a gravé d'après le Bassan l'Ange paroissant à Abraham & lui ordonnant de quitter son pays ; Dieu promettant à Abraham la terre de Canaan.

Jacques Bassan a eu quatre fils qui furent ses élèves. Les plus distingués sont FRANÇOIS , mort en 1594 âgé de quarante ans, dont il est quelquefois difficile de ne pas confondre les ouvrages avec ceux de son père : & LEANDRE , mort en 1623 à l'âge de soixante-cinq ans , qui excelloit à faire le portrait.

Les deux autres , Jean-Baptiste & Jérôme , n'ont fait que multiplier par des copies les tableaux de leur père.

(31) JACQUES ROBUSTI dit le *Tintoret* , parce qu'il étoit fils d'un teinturier. Il appartient à l'école Vénitienne , & naquit à Venise en 1512. Son goût pour la peinture se fit connoître de bonne-heure ; il fut placé dans l'école du Titien ; mais la célérité de ses progrès inspira de la jalousie à son maître qui le fit chasser. Cet affront apparent étoit en effet un titre de gloire : aussi Tintoret n'en fut-il pas humilié ; il excusa la foiblesse du grand artiste qui l'avoit offensé , lui conserva son admiration , tâcha de l'imiter dans la couleur , & pour le surpasser dans la partie du dessin , il se livra à l'étude des ouvrages de Michel-Ange. On lisoit cette espèce d'axiome écrit sur les murs de son atelier : » le dessin de Michel-Ange & le » coloris du Titien ». *Il disegno di Michel-Ange , e' l'colorito di Tiziano.*

Il avoit une telle passion pour les ouvrages d'une grande étendue , qu'il cherchoit à se lier avec les architectes pour obtenir d'eux de grandes entreprises sans en exiger aucune rétribution. Il acquit , par ce moyen une manière si expéditive , qu'il avoit plutôt fait un grand tableau que les autres n'en avoient tracé l'esquisse. Les confrères de Saint Roch vouloient orner leur chapelle d'un nouveau tableau , & le proposerent au concours. Paul Véronèse , le Schiavone , Joseph Salviati , le Tintoret enfin se présenterent pour concourir : mais le dernier apporta son tableau le même jour où les autres apportèrent leurs esquisses. Cette impétuosité , que les Italiens appelloient furie , lui

a fait mettre au jour bien des ouvrages négligés & incorrects.

Cependant , quand il se piquoit de bien faire , il donnoit le plus grand soin à ses compositions. Non content de faire des esquisses , il modeloit en cire ou en terre de petites figures , il les plaçoit dans des chambres de bois ou de carton , il essayoit le jour le plus favorable à leur donner , & faisoit tomber sur elles à son gré les lumières & les ombres. Il se servoit de modèles semblables quand il devoit peindre des figures en l'air , & par ce moyen il en étudioit avec certitude les raccourcis , & se rendoit compte des effets que produisent les corps vus de bas en haut. C'est ainsi qu'il est parvenu à exprimer les raccourcis les plus hardis.

Quoique le feu lui ait fait négliger quelquefois la pureté du dessin , quoiqu'il fût admirable pour la couleur ; il répétoit souvent une maxime qui avoit bien de la force dans sa bouche ; c'est que le dessin est la base & le fondement de la peinture. Ce grand coloriste plaçoit le coloris dans un rang si inférieur , qu'il disoit que les belles couleurs se trouvent dans les boutiques des marchands , mais que le dessin ne se trouve que dans le génie de l'artiste. Il ajoutoit que le noir & le blanc sont les couleurs les plus précieuses de la peinture , puisqu'elles suffisent pour donner du relief aux figures , & pour marquer les jours & les ombres. Ce grand peintre réduisoit donc au clair-obscur l'essence de l'art.

Il étoit fort inégal. Quelquefois son *incorrection* étoit difficile à supporter ; ses têtes étoient sans beauté , son dessin sans finesse & sans caractère ; d'autres fois il donnoit dans l'excès du fini , tomboit dans une manière pesante & fatiguée. Tantôt sa couleur même étoit mauvaise , sa composition symétrique , son ordonnance sans effet ; tantôt ses têtes étoient belles , ses effets vigoureux , son dessin plein de caractère. Son imagination étoit folle quelquefois , quelquefois poétique & abondante. Mais il est étonnant dans ses beaux ouvrages. » L'enthousiasme » de son génie , dit M. Cochin , & la fureur de » son pinceau sont au dessus de toute com- » paraison. Il passe toutes les bornes de la » raison , & cependant l'on ne peut se refuser » aux sentimens d'admiration qu'il excite. On » ne le connoit véritablement qu'à Venise , » & ce qu'on voit ailleurs de lui , semble » ne donner que l'idée de ses défauts ; car il » n'est véritablement grand que dans les grandes » choses qu'il a exécutées avec tout son feu. » L'on y trouve , avec le *faire* le plus étonnant , » la plus belle intelligence de lumière , & les » tons de couleur les plus beaux & les plus » hardis ».

Il a , comme la plupart des grands peintres de sa nation , excellé dans le portrait : mais il

étoit inégal en ce genre comme dans celui de l'histoire. Quelquefois ses portraits étoient d'un beau fini, quelquefois ils n'étoient que croqués. Il est mort à Venise en 1594, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Il eut un fils nommé *Dominique* qui lui fut très-inférieur dans l'histoire, mais qui eut de grands succès dans les portraits. Nous parlerons de Marie, sa fille, dans un article particulier.

On voit au cabinet du Roi huit tableaux du Tintoret, entre lesquels on distingue trois beaux portraits, & Jésus-Christ faisant la cène avec ses disciples; ouvrage dans lequel on trouve des attitudes forcées, bizarres & peu convenables à la majesté du sujet; des contrastes outrés, des défauts de bienséance; mais d'ailleurs recommandable par la facilité de l'exécution, le grand caractère du dessin, le bel effet & la bonne couleur.

Il a été gravé par Gilles Sadeler, ainsi que le massacre des Innocens, l'Ange levant la pierre au moment de la résurrection &c. Melan a gravé Jacob abreuvant les brebis de Laban; Corn. Visscher, Jésus-Christ, porté au tombeau; Anguistin Carrache, un grand crucifiement.

(32) NICOLÒ DEL ABBATE, de l'école Lombarde, né à Modene en 1512, étoit élève du Primatice, Abbé de Saint-Martin, ce qui lui fit donner le surnom *Del Abbate*. Amené en France par son maître, il a beaucoup travaillé à Fontainebleau. Sa couleur à fresque avoit toute la vigueur de la peinture à l'huile, & jamais il ne la retouchoit à sec. Il est mort à Paris dans un âge fort avancé. Il étoit bon dessinateur & avoit un pinceau large & facile.

(33) FRANÇOIS DE VRIENDT, dit *Franc-Flore*, de l'école flamande, né à Anvers en 1520, étoit neveu d'un habile sculpteur qui lui donna des leçons de son art. Mais étant passé à Liège à l'âge de vingt ans, il entra dans l'école de Lambert Lombard, peintre, architecte, poète & philosophe, qui avoit fait succéder dans sa patrie le goût de l'Italie à la manière gothique. Franc-Flore, après avoir fait de grands progrès sous cet habile maître, alla chercher en Italie des leçons encore plus savantes. Il y étudia l'antique & surtout Michel-Ange. De retour dans sa patrie, il acquit bientôt une grande réputation, & une fortune considérable que le luxe de sa femme parvint à dissiper. Ce furent peut-être les chagrins qui le plongèrent dans la débauche du vin, & dans une crapule qui rendirent insupportable même à ses amis, cet homme qui avoit été recherché des grands & des princes: mais ce vice humiliant le détourna peu du travail, & s'il s'enivroit chaque

jour, chaque jour aussi il travailloit sept heures entières. Sa science dans le dessin le fit nommer le Raphaël de la Flandre; on auroit dû plutôt le comparer à Michel-Ange; il n'a rien de la grace & de l'expression de Raphaël. Il avoit de la sécheresse, & il étoit trop clair dans ses carnations; mais sa couleur étoit vigoureuse, & ses figures avoient beaucoup de rondeur. Son exécution étoit prompte & facile. Chargé de peindre les arcs de triomphe pour l'entrée de Charles-Quint à Anvers, il fit sept grandes figures en un jour. Il fit aussi un grand tableau en un seul jour pour l'entrée de Philippe II dans la même ville. Il mourut à Anvers en 1570 à l'âge de cinquante ans.

Corneille-Cort a gravé d'après ce peintre plusieurs travaux d'Hercule. On reconnoît dans ces estampes la science anatomique du maître, sa sécheresse, & son imitation de Michel-Ange. Ph. Galle a gravé, d'après ce même peintre, Salomon faisant construire le temple de Jérusalem, le sacrifice d'Abraham, la constance de Scévola &c.

(34) PAUL FARINATI, de l'école vénitienne, né à Vérone en 1522, fut élève du Golsino, dont la réputation n'est guère sortie de cette ville, où l'on voit, dit-on, quelques bons ouvrages de ce peintre. Paul qui avoit une imagination vive, fit des progrès rapides, acquit une couleur vigoureuse, & peignit également à l'huile & à fresque. Il aimoit à choisir des sujets qui exigent beaucoup de mouvement, des armées mises en fuite, des camps livrés au pillage, des entrées triomphales. Il réussissoit cependant à traiter des sujets plus tempérés, & il se distinguoit alors par la candeur de l'expression. Ses têtes étoient souvent d'un beau caractère. Farinati mourut dans la ville de sa naissance en 1606. Rousselet a gravé d'après ce peintre Diane partant pour la chasse.

(35) ANDRÉ SCHIAVONE, de l'école Vénitienne, né en 1522 à Sébenigo en Dalmatie. L'indigence de ses parens ne leur permit pas de lui donner de maître; il se forma lui-même au dessin en copiant des estampes du Parmesan, & ne fut longtemps occupé qu'à peindre des boutiques, n'ayant d'autres protecteurs que des maçons qui lui procuroient de l'ouvrage. Le Titien eut occasion de remarquer son talent, & lui fournit de l'occupation à la bibliothèque de Venise. Comme il ne reçut jamais qu'un prix très-foible de ses ouvrages, il fut obligé de contracter une manière très-expéditive, & le malheureux état de sa fortune rend excusable son incorrection: mais il étoit inimitable pour l'éclat du coloris, & dans cette partie, il est un des plus grands maîtres de l'école Vénit-

tienne. Le Tintoret disoit qu'on devoit toujours avoir devant les yeux un tableau du Schiavone, pour remarquer ce qu'il falloit suivre & ce qu'il falloit éviter. La beauté de sa couleur lui a obtenu l'indulgence même des Romains. Il est mort dans la pauvreté, comme il avoit vécu, à l'âge de soixante ans, en 1582.

On a de lui au cabinet du roi un St. Jérôme : la figure du saint est incorrecte, la tête est bien touchée, & l'ouvrage entier est d'une belle couleur & d'une grande facilité de faire.

G. Boel a gravé, d'après ce peintre, Adonis s'arrachant des bras de Vénus, & une adoration des bergers. Aveline a gravé Jupiter & Io.

(36) PELEGRINO TIBALDI, de l'école Lombarde, né à Milan en 1522, se forma sur les ouvrages de Michel-Ange, & fut comme lui, peintre, sculpteur & architecte. Il enrichissoit ses fonds de beaux paysages, & assuroit l'effet de ses tableaux par de grandes masses d'ombre & de lumière. Louis Carrache l'avoit pris pour modèle, & l'appelloit le Michel-Ange réformé. On voit de lui à Bologne, dans le palais de l'Institut des sciences, des plafonds qui représentent divers sujets de l'Odyssée. « Les Carraches, dit M. Cochin, ne sont pas » les inventeurs de ce grand caractère de » dessin qu'ils ont amené dans la peinture, & » les morceaux de Tibaldi sont d'un caractère » de dessin aussi grand qu'aucune chose de ces » maîtres. La manière en est grande & terri- » ble. On y voit les raccourcis les plus hardis » & les plus admirables, dessinés très-savamment, & de très-grandes figures dans de » petits espaces. »

Il réussissoit très-bien dans les figures de Stuc, & il a été imité par Annibal Carrache dans la galerie du Palais Farnese. Il mourut à Milan en 1592, âgé de soixante-dix ans.

(37) LUC CAMBIASI, dit le *Cangiage*, né à Monéglija, dans les Etats de Gênes en 1527, eut pour maître son père. Il alla à Florence & à Rome étudier Michel-Ange & Raphaël, & passa en Espagne, où il exécuta plusieurs plafonds dans le palais de l'Escorial. Il se distingua par une extrême facilité & par un coloris vague qui ne manque pas d'agrément. Malgré ses défauts, on le met à la tête de l'école Génoise. Il faisoit souvent les plus grands morceaux sans aucune étude, sans aucune préparation : on eût dit que le pinceau marchoit aussi vite que sa pensée. Il étoit correct dans le dessin, habile dans les raccourcis, assez agréable dans la couleur. Sa première manière étoit gigantesque, & s'éloignoit trop de la nature :

la seconde étoit plus étudiée, il faisoit alors des dessins & des cartons avant d'arrêter sa pensée : la dernière n'est qu'une pratique expéditive & maniérée. Il a aussi travaillé en sculpture. Le chagrin de ne pouvoir obtenir une dispense pour épouser sa belle-sœur, le conduisit, dit-on, au tombeau, à l'Escorial en 1589, à l'âge de cinquante-huit ans. L'âge auquel il a fini rend peu vraisemblable cette cause de sa fin.

(38) FRÉDÉRIC BAROCHIO, le *Baroche*, de l'école Romaine, né à Urbini en 1528, vint à Rome à l'âge de vingt ans, & vit ses premiers essais encouragés par Michel-Ange. Il s'appliqua surtout à l'imitation du Corrége, noyant comme lui ses contours, mais leur donnant plus de correction. C'est un peintre harmonieux, & qui a bien entendu la partie du clair-obscur, & la fonte des couleurs. Ses ouvrages, malgré leurs défauts, peignent la douceur de son caractère & la bonté de ses mœurs. Il avoit coutume de ne peindre aucune figure sans en avoir fait un modèle en cire : si la figure devoit être vêtue, il la drapoit sur ce modèle. Jamais il ne posoit le modèle vivant, sans lui demander s'il se trouvoit bien à son aise dans la pose qu'il lui donnoit. C'est un usage que doivent suivre tous les artistes qui ne veulent introduire dans leurs ouvrages que des attitudes naturelles. Le Baroche est un des peintres les plus gracieux de l'école Romaine; ses attitudes sont agréables, ses figures bien drapées & bien dessinées, ses plis bien formés & nettement touchés. Ses têtes de vierge ont ordinairement la douceur la plus aimable : il avoit coutume de les peindre d'après sa sœur. Son dessin est d'une grande finesse. C'est enfin, comme le dit M. Cochin, un peintre charmant & infiniment séducteur; « mais dont l'imitation, ajoute cet artiste, expose à des dangers. Son coloris est agréable & facile à imiter; mais il est fardé : ce sont des violâtres, des bleuâtres, des aurores, tous de la plus grande fraîcheur; mais fort au-delà de ce que la nature présente à cet égard. » Ils tiennent en quelque manière de ce que la peinture en émail a ordinairement de délicieux.

» Plusieurs compositions du Baroche sont » singulières; ce sont des dispositions de figures & de groupes si simples, si naturelles, » & qui paroissent si dénuées d'art, qu'on en trouveroit de pareilles dans quelque lieu où le hasard fit entrer. Souvent les principales figures sont au fond du tableau, & le devant est vuide; d'autres fois elles sont dispersées au hazard & sans beaucoup de liaison : néanmoins cette manière a des beautés,

» ne fut-ce que d'avoir l'air très-naturel & sans artifice. »

Mengs a comparé par les contraires le coloris du Baroque à celui de Rembrandt. « Les » deux extrêmes, dit-il, savoir le blanc & le » noir, s'emploient l'un & l'autre de la même » manière, vu qu'ils dégradent & annihilent, » pour ainsi dire, toutes les couleurs, sans » en avoir eux-mêmes aucune qui leur soit » propre; de sorte qu'ils peuvent servir, entre » les mains d'un artiste judicieux, à marier » les couleurs les plus disparates. Je pourrais » en citer plusieurs exemples; mais je me contenterai de ceux que j'ai trouvés les plus » frappans. Rembrandt a obtenu de l'harmonie » dans ses ouvrages, en mariant les couleurs » les plus incompatibles par le moyen des » ombres; en ne laissant éclairée qu'une partie » de ces couleurs, & en les séparant les unes » des autres. Mais lorsque la disposition des » sujets l'obligeoit à les rapprocher, il éclairait alors les unes avec art, & rendoit les » autres obscures. Le Baroque, au contraire, a mis dans ses tableaux une agréable harmonie, en éclairant toutes les couleurs avec le blanc, par lequel il les a privées de toute leur vigueur; &, par cette méthode, il a su marier les couleurs les moins amies, & a donné à ses tableaux un clair-obscur d'un grand effet & bien raisonné. Pour donner, en un mot, une idée du goût de ces deux maîtres, je dirai que Rembrandt a peint tous ses objets comme s'il les eût vus dans une cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible rayon solaire, pour animer son harmonie, sans y porter plus de lumière qu'il ne falloit pour pouvoir distinguer de près une couleur de l'autre; tandis que le Baroque semble, au contraire, avoir peint ses ouvrages en plein air, ou dans les nues même, & comme si, entourés de toutes parts de lumière & de reflets, ils n'eussent, pour ainsi dire, point du tout reçu d'ombres: de sorte que par cette abondance de clarté, il a fait des tableaux brillans, & l'on pourroit même dire resplendissans.

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

Le Baroque mourut à Urbin, ville de sa naissance, en 1612, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Une si longue vie, & le grand

nombre de ses ouvrages peuvent étonner, quand on sait que, depuis sa jeunesse, il étoit d'une santé si délicate, qu'il pouvoit à peine travailler deux ou trois heures par jour, & qu'il étoit obligé de prendre quelquefois plusieurs mois de repos. On prétend qu'il avoit été empoisonné, dans sa jeunesse, par des artistes jaloux.

Le Roi n'a aucun ouvrage du Baroque. On voit de ce peintre, dans le cabinet du Duc d'Orléans, Enée enlevant son père, deux saintes familles, une tête de Saint-Pierre, & une fuite en Egypte.

Augustin Carrache a gravé, d'après Baroque, Enée sauvant son père; Corn. Cort, la Vierge à la fontaine; Sadeler, une sainte famille, &c.

(39) JÉRÔME MUTIANO, de l'école de Venise, né en 1528, d'une famille noble, dans la terre d'Aquafredda, territoire de Bresse. Il étudia à Venise les ouvrages du Titien, & passa à Rome pour y faire une étude plus savante du dessin. Pendant qu'il s'appliquoit à copier l'antique, il se réserva une partie de son temps qu'il consacroit à peindre des portraits, afin de concilier les vérités de la nature avec les beautés des artistes de l'ancienne Grèce. Il continua les dessins de la colonne trajane commencés par Jules-Romain, & ce fut par ses soins que ces dessins furent gravés.

Son dessin a de la pureté, ses têtes de l'expression, son coloris de la vigueur; ses draperies sont larges & étudiées d'après nature. Ses portraits étoient bien ajustés. Il aimoit à se délasser du genre de l'histoire par celui du paysage. Sa manière tenoit beaucoup de celle des Flamands dans la touche des arbres: il en accompagnoit les tiges de tout ce qui pouvoit y jeter de la variété. Il peignoit par préférence des châtaigniers, & regardoit cette espèce d'arbres, comme la plus favorable à l'imitation. Il acquit de la fortune, & la douceur de son caractère le rendit heureux.

On doit à ce peintre l'invention d'un nouveau stuc pour appliquer la mosaïque. Il mourut à Rome en 1570, à l'âge de soixante-deux ans.

Le Roi possède de ce peintre l'incrédulité de Saint-Thomas. Tout indique dans ce tableau, au jugement de Lépicé, que le Mutian étoit grand dessinateur, bon coloriste, & qu'il entendoit la partie de l'expression.

Villamene a gravé, d'après ce peintre, l'Annonciation: Corn. Cort, Sainte-Marie Egyptienne, St. Jérôme, &c., & sept paysages d'une grande beauté: Desplaces, le lavement de pieds.

(40) LOUIS DE VARGAS, de l'école Espagnole, naquit à Séville en 1528. Il fit deux fois

fois le voyage d'Italie, pour se perfectionner dans la peinture, & s'appliqua surtout aux ouvrages de Perin del Vaga. De retour dans sa patrie, il fut chargé de toutes les entreprises considérables, & traita également l'histoire & le portrait. Il mourut à Séville en 1590, âgé de soixante & deux ans. On dit que ses austérités avancèrent sa fin.

Le Duc d'Orléans possède de ce maître un Saint-Jean couvert d'une peau de chameau dans une proportion plus grande que nature.

Pierre Balliu a gravé, d'après ce peintre, la donation de Constantin.

(41) TADDÉE ZUCCHERO, de l'école Romaine, né dans le Duché d'Urbain en 1529, fut élève de son père, qui ne pouvoit guère lui enseigner que les premiers élémens & la manœuvre de l'art. Taddée vint, à quatorze ans, chercher à Rome de plus habiles maîtres : il fut obligé, pour subsister, de broyer des couleurs, & n'avoit pas la nuit d'autre asyle que les loges du palais Chigi. Dans cet état misérable, il copioit l'antique, il étudioit Raphaël. Ses progrès répondirent à son application, & de grandes entreprises furent la récompense de ses progrès. Le Duc d'Urbain le manda pour peindre le principal dôme de sa capitale; les Papes Jules III & Paul IV l'employèrent dans plusieurs endroits du Vatican, particulièrement dans le Torrione, où il peignit plusieurs fresques avec beaucoup d'intelligence; le Cardinal Farnese lui assigna une riche pension, & le chargea de la conduite entière des travaux de son château de Caprarola.

Il étoit grand dans la composition, moelleux dans l'exécution, vague dans la couleur, assez correct dans le dessin, mais tombant dans la manière à force d'affecter la grandiosité. Doublement fatigué par les travaux & par la débauche, il mourut en 1566, âgé de trente-sept ans.

Il laissoit un grand nombre de travaux commencés, ou seulement entrepris. Ils furent donnés à Frédéric, son frère, moins habile que lui, mais plus facile; coloriste assez agréable, fin dans ses têtes, dessinateur savant, mais très-maniéré. Frédéric a travaillé à Florence, en France, en Flandre, en Hollande, en Angleterre, en Espagne, à Venise, où il s'attira la jalousie des peintres Vénitiens, & mérita l'estime & les récompenses du Sénat, qui le créa Chevalier. Il mourut à Ancône en 1609, âgé de soixante-six ans.

Les deux Zuccheri furent, sans doute, des artistes très-estimables; mais leurs succès gâtèrent les peintres d'Italie qui se les proposèrent pour modèles, jusqu'à ce que les Carraches, par une étude plus profonde & plus vraie, relevèrent la dignité de la peinture.

Tome II. Beaux-Arts.

Corn. Cort a gravé, d'après Taddée Zuccheri, la descente du Saint-Esprit, l'*Ecce homo*, la Pâques, l'Adoration des bergers; & d'après Frédéric, le couronnement de la Vierge, le martyre de Sainte-Catherine, le mystère de l'Annonciation. F. Bartolozzi a gravé d'après le même peintre Marie, Reine d'Ecosse.

(42) PAUL CALIARI, dit *Véronèse*, de l'école de Venise, né à Vérone en 1532, n'eut pour maître que son oncle, peintre inconnu, & dès sa première jeunesse étonna sa patrie par ses talens. Mais, ni Vérone, ni Mantoue, où il fut conduit par le Cardinal de Gonzague, n'étoient des théâtres suffisans à sa gloire: il vint à Venise, concourut pour un prix que proposoit le Sénat, & fut vainqueur: il eut le Titien pour juge, & ses rivaux eux-mêmes ratifièrent le jugement.

Le génie du Véronèse le portoit surtout aux grandes compositions; on a célébré la noblesse de ses conceptions; on a eu raison, si l'on a supposé que la noblesse devoit être accompagnée de la grande richesse; on ne trouve pas dans ses ouvrages la noblesse qui est compagne de la grande simplicité.

Le Véronèse fit un voyage à Rome; il y vit l'antique & Raphaël, & l'on assure qu'il retira un grand fruit de ce voyage. On ne voit pas cependant qu'il ait cherché les beautés simples de Raphaël & des anciens statuaires: & sans doute il fit bien de suivre l'impulsion de son caractère. Les beautés qu'il négligeoit étoient d'un ordre supérieur; mais il se seroit fatigué vainement à les pour suivre, & il se fit un grand nom en s'attachant seulement à celles dont il avoit le sentiment. Destiné par la nature à être le premier des peintres d'apparat, il avoit un assez beau partage, & il dut s'en contenter.

C'est dans ce genre qu'il fit, à des époques différentes, les quatre tableaux qui ont peut-être contribué le plus à sa gloire. Ils représentent tous des banquets, & il y a étalé la plus grande magnificence.

Le premier, placé au réfectoire de Saint-Georges, a plus de trente pieds de long, & renferme plus de cent-vingt figures: il représente les noces de Cana. C'est son chef-d'œuvre.

Le second, fait en 1570, pour l'église de St. Sébastien, représente le banquet de Simon le lépreux: on y voit la Magdalaine essuyer de ses cheveux les pieds du Sauveur.

Dans le troisième, peint en 1573, on voit Jésus-Christ à table avec ses apôtres dans la maison de Lévi.

Le quatrième, qui étoit dans le réfectoire des Pères Servites, représente le même sujet

que le second, mais différemment traité : l'ordonnance en est d'une grandeur & d'une magnificence extraordinaire. Des anges tiennent en l'air un rouleau, où est écrit : *Gaudium in caelo super uno peccatore paenitentiam agente*. Il a été donné au Roi de France en 1665, par la République de Venise. Ces quatre tableaux sont remarquables par la manière dont ils sont peints & colorés, par la beauté des habits, la richesse des vases, & les autres accompagnemens qui, dit Félibien, représentent dans ces festins une magnificence aussi grande que tout ce qu'on rapporte de ceux d'Assuérus.

Mais cet amateur judicieux, en rendant justice au faste de ces compositions, observe avec raison le défaut de convenance qu'offre ce faste même. La magnificence de simples particuliers, tels que Simon & Lévi, ne devoit pas être celle des Rois de Perse. Aussi, quand on parle de la vérité qui regne dans les ouvrages de Paul Véronèse, il faut entendre que cette vérité ne porte que sur les formes & la couleur; on n'y trouve ni celle du costume, ni celle des mœurs, ni celle de l'expression.

Ce peintre acquit de grandes richesses, & vécut honorablement, quoiqu'il ne recherchât pas avidement, comme le Tintoret, toutes les occasions de gagner, & qu'il se contentât souvent, pour ses plus beaux ouvrages, de retirer les avances qu'il avoit faites. Il ne se distinguoit pas moins par ses mœurs que par ses talens, & il avoit coutume de dire que les talens n'étoient estimables que par leur union avec la probité.

Si les têtes de femmes dans ses ouvrages n'ont pas le grand caractère de la beauté, elles sont du moins agréables. Ses têtes des deux sexes ne sont que des portraits, mais ils sont beaux & bien choisis : ses ordonnances sont magnifiques, ses groupes ingénieusement enchaînés. S'il est vrai, comme de Piles le prétend, qu'il n'ait réussi dans le clair-obscur que par hazard, & sans principes, il faut avouer qu'il a eu souvent de ces hasards heureux, & qu'il a souvent assuré l'effet de ses tableaux par de belles masses d'ombre & de lumière. Son coloris est fier & vrai, ses reflets sont savamment ménagés. Il ne drapoit pas dans la grande manière de Raphaël; on a cru même voir en lui dans cette partie quelque imitation d'Albert Durer; mais il vétoit bien ses figures à la manière de son temps & de son pays, & représentoit avec une grande vérité les plus riches étoffes. Quoique ses figures soient bien ensemble sous leurs vêtemens, il manquoit de correction & de finesse, mais non de grandeur, dans le dessin du nud. Il faut avouer cependant qu'il deslinoit agréablement les figures de femmes, & très-bien les têtes & les mains.

Le fracas qui regne dans ses compositions, ressemble à de la chaleur; mais ce n'est ni le beau feu qui animoit Raphaël, ni l'impétuosité qui tourmentoit Michel-Ange, ni la vivacité de Rubens. Ses ombres tiroient trop sur le violâtre, mais ses demi-teintes étoient belles & fraîches. Il aimoit à placer l'horizon un peu bas pour donner plus de jeu à la composition, parce qu'alors les figures du devant deviennent plus à dominantes. Son pinceau étoit gras, son faire facile son fini parfait, mais léger. S'il étoit foible dans l'expression des affections de l'ame, il saisissoit bien celle qui représente la vie. Dans les plafonds, il avoit de beaux raccourcis. Il savoit donner le mouvement à ses figures « Il a su » observer, dit M. Cochin, que, dans les » ombres portées, il reste une lumière qui ne » vient pas du jour principal, mais de tout » le ciel, ce qui fait paroître des détails tendres » dans ces ombres. Ce qui le rend plus admirable encore, c'est que ces parties ombreuses conservent leurs demi-teintes colorées » avec une variété presque aussi détaillée que » les choses exposées au grand jour; & c'est » d'une manière si imperceptible, que la masse » totale n'en est pas moins unie & grise, mais » d'un gris coloré qui est d'une grande beauté. » On y apperçoit encore assez distinctement » une connoissance de l'effet de la lumière » qu'on voit rarement chez d'autres maîtres : » c'est que les devans du tableau sont tendres » & presque tous reflétés; les touches même » n'en sont pas si fortes que les ombres des » objets qui sont derrière. Il faut entendre » que ces objets qui servent de fond & qui » sont plus forts, ne soient pas fort éloignés. » C'est l'effet véritable de la nature; mais peu » de peintres l'ont connu; ou du moins il en » est peu qui aient eu assez de courage pour » le pratiquer. Il faut avoir beaucoup de science » dans le coloris & dans la magie du clair- » obscur, pour entreprendre de tirer les devans sans force, & par la seule beauté de » la couleur ».

Mais quoique Paul Véronèse mérite les plus grands éloges, il faut avouer qu'il ne doit être imité que pour ses belles parties pittoresques, sans le regarder comme un véritable peintre d'histoire; ou du moins de l'histoire héroïque & antique. Mais il sera supérieur à la critique, & méritera des louanges sans réserve, si l'on se contente de lui assigner le rang suprême entre les peintres de portraits historiés, puisque les figures de ses tableaux d'histoire sont en effet des portraits, vêtus, ajustés comme l'étoient les nobles Vénitiens de son temps. Il auroit été sans reproche, s'il eût choisi, pour exercer son pinceau, des sujets de l'histoire de Venise. Il lui reste la gloire d'avoir été l'un des plus grands peintres qui

alent paru depuis la naissance de la peinture : il lui a manqué l'expression & les convenances, qui sont moins des parties de la peinture proprement dite, que de la poésie pittoresque.

Cet artiste laborieux mourut à Venise en 1588 dans sa cinquante-huitième année. Quelques tableaux qu'on lui attribue, & qui ne paroissent pas tout-à-fait dignes de lui, peuvent être de *Benedetto*, son frère, ou de *Carlo* ou *Gabriele*, ses fils, qui ont le plus souvent travaillé avec lui, & qui ont quelquefois peint séparément dans sa manière.

Le roi posséde de Paul Véronese vingt-six tableaux, entre lesquels on doit distinguer le repas chez Simon le Pharisien dont nous avons parlé. Lépicie reproche au célèbre Peintre sa funeste économie dans l'achat de ses couleurs, économie qui lui a fait épargner l'ouïe, & qui est cause que le ciel a noirci; ce qui détruit l'harmonie du tout ensemble : reproche que Véronese a mérité dans plusieurs de ses ouvrages.

Le tableau des pèlerins d'Emaüs justifie la place que nous avons assigné à Paul Véronese plutôt entre les peintres de portraits historiques qu'entre les peintres d'histoire. Cet ouvrage est absolument du genre qu'on appelle portraits de famille : le peintre y a introduit sa famille entière. » Mais cette faute contre le costume, » dit Lépicie, fait naître tant de beautés du » côté de l'ordonnance & de l'exécution, qu'il » n'est guerre possible d'en savoir mauvais gré » à ce grand homme. »

Jésus-Christ est représenté à table avec les deux disciples, au moment où les yeux levés vers le ciel, il bénit le pain. A sa gauche est Paul Véronese. La femme de cet artiste, debout & magnifiquement vêtue, porte entre ses bras un enfant à la mamelle qui badine avec son collier. Deux de ses fils, habillés à la Vénitienne, sont auprès d'elle; l'un paroît vouloir se cacher sous sa robe dans la crainte d'un épagneul que tient son frère & qui veut s'échapper. Deux petites filles, en corps de robe de damas à fleurs, s'amuse à caresser un gros chien couché devant la table. Des spectateurs, des domestiques, qui servent, & deux enfans, dont l'un à genoux a la main droite posée sur un vase, sont placés sur différents plans. La scène se passe dans un vestibule orné de colonnes cannelées, dont l'entrée laisse voir la campagne. Il est inutile d'observer que cette décoration est mal choisie, que cette pompe d'architecture est déplacée, que ces personnages Vénitiens, & ces épisodes de chiens & d'enfans choquent les convenances du sujet, du temps où il s'est passé, & même de la raison qui, dans tous les genres, défend de distraire de l'objet principal, par des accessoires inutiles, l'attention du lecteur ou du spectateur.

Ce tableau a été gravé par Sim. Henri Thomassin, habile graveur, mais peu capable de rendre le Véronese. Le repas chez le Pharisien a été gravé par le Fevre, qui n'a jamais rendu que la composition & a négligé l'effet. On a de cet artiste un grand nombre d'estampes d'après le Véronese. Augustin Carrache a gravé, d'après le même peintre, le mariage de Sainte Catherine, Jésus-Christ mort, Jésus-Christ en croix, le martyre de Sainte Justine, & beaucoup d'autres tableaux dont il n'a pas exprimé la couleur.

(43) J. FERNANDES XIMENES DE NAVARETTA, dit *el Mudo* ou *le Muet*, de l'école Espagnole, naquit à Ligrogn, d'une famille noble, en 1532. Il sert à prouver que la nature ne laisse pas sans de grandes ressources ceux mêmes de ses enfans, qu'elle semble traiter le plus en marâtre. Navaretta étoit sourd & muet de naissance : mais des figures que, dès son enfance, il se plaisoit à tracer sur les murailles, & qui étoient supérieures à celles que dessinent communément les enfans, firent soupçonner ses dispositions pour la peinture, & cette espérance ne fut pas trompeuse. Il eut pour maître un Dominiquain, alors estimé dans son art.

Navaretta, après avoir reçu les premiers élémens de la peinture, passa en Italie, étudia les chefs-d'œuvres de Rome, & se rendit à Venise où il fut admis dans l'école du Titien. Sa réputation naissante le fit rappeler dans sa patrie, où il fut occupé dans le palais de l'Escurial. Formé à l'école du plus grand des coloristes, il ne se montra pas indigne d'un tel maître, & l'on dit qu'il joignoit l'expression à la partie séduisante de la couleur. Les poètes de son pays ne manquèrent pas de célébrer ses talens, qui sembloient contrafter avec les privations auxquelles il avoit été condamné par la nature. Il mourut à l'Escurial en 1572, dans sa quarantième année.

(44) MARTIN DE VOS, de l'école Flamande, d'abord élève de son père, peintre alors estimé, & ensuite de Franc Flore, naquit à Anvers on ne fait pas précisément en quelle année. Il fut bientôt compté entre les meilleurs artistes de son pays, & reçu dès l'âge de vingt-trois ans de l'académie d'Anvers. Mais placé au rang des maîtres par ses concitoyens, il ne conçut point un orgueil qui auroit pu l'arrêter dès l'entrée de sa carrière, & alla se mettre à Rome au nombre des élèves. Il y fit de grands progrès dans l'art du dessin, sentit qu'une autre école pouvoit lui donner de plus savantes leçons sur la couleur, & se rendit à Venise. Le Tintoret non content de lui donner des conseils, offrit de l'associer à

ses travaux, & l'artiste Flamand peignit les fonds de paysages dans les tableaux du Vénitien.

Pendant ses talens ne restèrent pas longtemps confondus avec ceux de son nouveau maître: il eut la gloire de voir ses ouvrages recherchés dans la patrie des arts, & fit en Italie un grand nombre de portraits & de tableaux d'histoire. Il fut employé par les Médecins, & c'est dire assez qu'il fut plaire aux amateurs éclairés. Il avoit une couleur agréable, un dessin correct, un pinceau facile; ses têtes se ressembloient entre elles, mais elles étoient gracieuses; ses compositions étoient un peu froides, mais naturelles; ses draperies un peu maniérées; ses beautés n'étoient pas du premier ordre, mais ses défauts n'étoient pas choquans, & ils obtinrent l'indulgence d'une nation qui n'est pas indulgente pour les artistes étrangers. Il dut sans doute la faveur des Italiens à l'art avec lequel il peignoit, dans ses tableaux d'histoire, le paysage & les animaux.

L'estime qu'il obtenoit des Italiens ne lui fit point oublier sa patrie; il revint à Anvers où l'attendoient la réputation & la fortune. Il y décora de ses ouvrages un grand nombre d'églises & y mourut en 1604 âgé de soixante & dix ans.

On voit chez le duc d'Orléans deux tableaux de ce maître. Dans le premier les figures sont de grandeur naturelle; il représente les principaux fleuves de l'Asie & de l'Afrique, des nayades, des tygres, des crocodiles. L'autre représente Pan arrêté par Sirinx qui l'empêche de combattre des tygres.

Les Sadelers & d'autres artistes ont beaucoup gravé d'après Martin de Vos. On recherche surtout les pères du désert gravés par Jean & Raphael Sadeler.

(45) JEAN BOL, de l'école Flamande, né à Malines en 1534. Il se distingua d'abord entre les peintres en détrempe qui étoient alors en si grand nombre qu'on en comptoit dans la seule ville de Malines jusqu'à cent cinquante ateliers. Il se dégouta bientôt d'être confondu avec ces ouvriers de fabriques, & de voir souvent les copies de ses meilleurs ouvrages vendus aussi chères que les originaux. Il se livra à la peinture en petit à gouasse & à l'huile, & vit ses ouvrages recherchés. Il peignoit des vues, des marines, des sujets d'histoire, & ses tableaux ne le cèdent point aux peintures les plus précieuses du même temps & du même pays. Il mourut à Amsterdam en 1583 à l'âge de quarante-neuf ans. On a beaucoup gravé d'après lui. Dire que ses tableaux ont occupé le burin des Sadeler, c'est annoncer l'estime dont ils jouissoient.

(46) JOSEPH PORTA, dit *Salviati*, de l'école Vénitienne, naquit à Castello nuovo della Grafignana en 1535. Il fut conduit à Rome par un de ses oncles, & mis dans l'école du *Salviati*, peintre Florentin dont nous avons parlé. On s'accoutuma à lui donner le nom de son maître, sous lequel il est plus connu que sous le sien. Il se fit une manière composée qui tenoit à la fois des écoles de Rome & de Venise, & qui fit rechercher ses ouvrages par les Vénitiens: mais il conserva de son maître l'habitude d'accuser trop durement les muses.

Il fut rappelé à Rome par le Pape Pie IV qui lui fit peindre au Vatican l'Empereur Frédéric I. baissant les pieds d'Alexandre III. Mille écus d'or, somme alors très considérable, furent la récompense de ce travail, & prouvent la réputation dont jouissoit l'artiste. Après avoir fait encore quelques autres tableaux à Rome, il retourna à Venise où sont ses principaux ouvrages.

Il composoit & peignoit facilement. Ses ordonnances, dans ses beaux ouvrages, ont beaucoup de grandeur; on y voit cet enthousiasme que les Italiens nomment furie. Il entendoit bien le plafond, & donnoit à ses figures un grand caractère. Ses têtes étoient belles, sa manière grasse, sa couleur souvent bonne & vigoureuse, quelquefois cependant un peu morne. Son dessin étoit correct, même dans ses peintures les plus foibles. Il n'étoit pas heureux dans l'art de draper & donnoit souvent à ses plis trop de rondeur.

Il donnoit dans l'alchimie, & dans cette partie superstitieuse des mathématiques qui étoit alors la plus cultivée & qui consistoit à prédire l'avenir par la science des calculs. Si l'alchimie ne lui procura pas les richesses qu'il s'en promettoit, elle lui fournit du moins quelques découvertes qui lui furent utiles dans la peinture à fresque. Il mourut à Venise en 1585 âgé de cinquante ans.

On voit de lui au palais-royal un enlèvement des Sabines où les figures sont grandes comme nature.

(47) JEAN STRADAN, de l'école Flamande, né à Bruges en 1536, d'abord élève de son père, & ensuite de plusieurs peintres peu connus, fit bientôt assez de progrès pour ne pouvoir plus rien apprendre d'eux. Il alla étudier en Italie les chefs-d'œuvres de l'antiquité & ceux de Raphaël & de Michel-Ange, & s'attacha à François Salviati dont il emprunta en partie la manière. Il confondit quelque temps ses travaux avec ceux de ce peintre & de Vasari, & trouva de l'occupation à Naples, où il fut appelé par Don Juan d'Autriche; en Flandre, où il fut conduit par ce prince;

à Florence où il revint se fixer, & où l'on voit ses principaux ouvrages. Il a fait aussi plusieurs tableaux d'église à Venise & à Rome. Il peignoit à fresque & à l'huile, étoit bon dessinateur quoiqu'un peu lourd & maniéré; il avoit de la fécondité dans la composition & de la facilité dans l'exécution; sa couleur étoit bonne & vigoureuse, quoique tirant sur le bleuâtre. Il se distingua surtout dans les sujets de chasse & dans ceux où il entroit des chevaux. Il fut un des principaux membres de l'Académie de Florence; on a même écrit qu'il en fut directeur. Si ce fait est vrai, il falloit que Stradan eût une réputation bien imposante pour faire taire la jalousie des artistes Toscans qui ne rendent pas aisément hommage aux peintres étrangers. Il mourut à Florence en 1605 âgé de soixante-neuf ans.

Philippe Galle a gravé d'après lui le Christ en croix au moment où on lui présente l'éponge, & la passion traitée de deux manières différentes; H. Goltzius plusieurs feuilles de chevaux; Corn. Galle des chasses & des batailles. Ce peintre a aussi occupé plusieurs fois le burin des Sadeler.

(48) DARIO VAROTARI, de l'école Vénitienne, tiroit son origine d'une noble famille d'Allemagne. Il naquit à Vérone en 1539, étudia d'abord l'architecture, entra ensuite dans l'école de Paul Véronèse & devint l'un de ses meilleurs élèves. Il peignoit à fresque & à l'huile; & fut chargé de décorer de ses ouvrages un grand nombre d'églises & de palais. Il continua d'exercer l'architecture & il ornoit de ses peintures les palais qui avoient été construits sur ses dessins. Vif & fécond dans ses conceptions, il composoit bien, possédoit bien l'art de grouper, & dispoisoit ingénieusement ses plans. Son dessin étoit un peu rond, & n'étoit pas fort correct, mais ses têtes étoient belles, de ce genre de beauté qui a été connu de l'école Vénitienne, & qui ne s'élève pas au dessus de la nature telle qu'on la rencontre souvent dans le pays. Il peignoit bien, avoit en général un bon ton de couleur, & savoit établir de grandes masses d'ombre & de lumières. On lui reproche d'avoir travaillé souvent d'un pinceau trop fondu. Il mourut en 1596 à l'âge de cinquante-sept ans.

CLARA VAROTARI, sa fille & son élève, se distingua dans le portrait.

(49) FRANÇOIS PORBUS, de l'école Flamande, né à Bruges en 1540, fut d'abord élève de Pierre Porbus son père, habile peintre & géographe, né à Gouda en Hollande, & qui s'établit à Bruges, où il mourut en 1583. Pierre a peint des tableaux d'autel à

Bruges & dans sa patrie. Le plus estimé est celui qu'il fit pour la grande église de Gouda; mais le plus beau de ses ouvrages est le portrait du duc d'Alençon qu'il peignit à Anvers.

François passa de l'école de son père dans celle de Franc-Flore & le surpassa. Il peignit, comme son père, des tableaux d'autel d'une couleur vraie, & d'un pinceau agréable; sa touche étoit fine & décidée, sa couleur forte & harmonieuse. Il se fit distinguer dans le genre du portrait, & il excella sur tout dans la peinture du paysage & des animaux. Il avoit soin de faire reconnoître par le feuillé les différentes espèces des arbres qu'il représentoit. Il mourut en 1580 à l'âge de quarante ans.

FRANÇOIS PORBUS, le jeune, fils & élève du dernier, se fixa de bonne heure à Paris. Il eut des succès dans le genre de l'histoire & fut surtout employé pour le portrait. Sa couleur est chaude & vraie, sa composition simple, son dessin a de la finesse. C'est lui qui a peint le tableau de la cène qui est au maître-autel de la paroisse Saint Leu à Paris, ouvrage estimé, & fort supérieur à l'Annonciation qu'il a peinte au maître-autel des Jacobins de la rue Saint Honoré: ce dernier ouvrage a des beautés de détail, mais il manque trop de chaleur. Les deux tableaux de l'hôtel-de-ville, dont l'un représente la minorité de Louis XIII & l'autre la majorité de ce prince, peuvent faire connoître le mérite de Porbus dans le genre où il a eu les succès les plus décidés. On voit de lui, au cabinet du roi, deux portraits de Henri IV. Cet artiste mourut à Paris en 1622.

J. Sadeler a gravé d'après François Porbus le père, la conversion de Saint Paul. Le portrait de Henri IV, peint par Porbus le fils, a été gravé par Marsenay de Ghuy, & par Tardieu.

(50) FELIX RICCIO, dit *Brusaforti*, de l'école Vénitienne, né à Vérone en 1540, fut élève de son père & fit dans l'art des progrès rapides. Il alla ensuite à Florence étudier le dessin des grands maîtres de cette école; mais son goût naturel le porta toujours à l'imitation de Paul Véronèse. Ses principaux ouvrages sont à Vérone. Son pinceau étoit facile, doux, agréable, quelquefois un peu léché. Sa manière est grande, ses têtes ordinairement belles, bien peintes, bien dessinées, & même quelquefois remarquables par la force de l'expression. Il plaît par sa couleur, souvent un peu grise, surtout dans les demi-teintes; mais toujours agréable, & faisant en même temps de l'effet: dans ses bons ouvrages, la composition tient de celle de Paul Véronèse, & malgré son séjour à Florence, il lui ressemble même pour le dessin.

(51) JACQUES PALMA, le vieux, de l'école Vénitienne, né à Sérinalta, dans le territoire de Bergame, en 1540, entra de bonne-heure dans l'école du Titien. Il saisit si bien la manière de son maître qu'il fut jugé digne de terminer un ouvrage que ce grand peintre, en mourant, avoit laissé imparfait : il n'atteignit cependant jamais à la même finesse de pinceau, & fut extrêmement inégal ; mais ses bons ouvrages doivent le placer dans la classe des artistes les plus distingués. Il ne peignoit que d'après nature, & dut à cette méthode une grande vérité. Sa manière étoit large & grasse, jusqu'au point de tomber même dans le barboiteux ; sa couleur bonne & vigoureuse, souvent lourde ; son dessin juste, mais sans finesse ; ses têtes belles & d'un grand caractère ; ses lumières souvent bien groupées : il y a cependant de ses ouvrages où on lui reproche de les avoir dispersées. Il mourut à Venise en 1596, âgé de cinquante-six ans.

On voit trois tableaux de ce maître au cabinet du Roi. Une sainte famille, avec un berger à genoux, se distingue par la beauté des têtes, l'excellence du coloris, & l'exécution du linge qui est d'une vérité capable de faire illusion. Une autre sainte-famille, formant un groupe de huit figures, montre peu de génie, mais une couleur admirable, & une grande beauté de caractère dans plusieurs têtes. Le Christ mis au tombeau manque d'expression dans les têtes & d'élégance dans le dessin ; mais il est d'un grand relief.

(52) JACQUES PALMA, le jeune, neveu du vieux, naquit à Venise en 1544 & l'on croit qu'il fut élève du Tintoret. Il alla ensuite à Rome, étudier les ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël & de Polidore. Il fut chargé par le Pape de peindre une galerie & une salle au Vatican. De retour à Venise, il fut préféré à son oncle par la beauté de son génie, la légèreté de la touche, l'art de dessiner les draperies. Mais devenu, après la mort du Tintoret & du Bassan, le premier des peintres Vénitiens, il fut accablé d'ouvrages, & se fit, pour mettre à profit l'occasion de s'enrichir, une manière négligée & expéditive. Ses ouvrages frappés n'étoient plus que des ébauches, & il devint bientôt inférieur à lui-même : mais il resta toujours admirable par l'esprit dont il animoit ses productions croquées. Il étoit si laborieux, que ses amis le trouverent occupé à peindre pendant qu'on enterroit sa femme. Son esprit le rendit cher aux gens de lettres ; il étoit intimement lié avec le Guarini & le cavalier Marin. Il mourut à Venise en 1628, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Le Roi ne posséde de ce peintre qu'un Christ couronné d'épines. L'expression est touchante,

le dessin d'un grand caractère, la lumière d'une belle distribution.

Estampes d'après le vieux Palme : buste de femme par Vorsterman, la Laure de Pétrarque par Hollar, la sainte-famille du cabinet du Roi par Et. Picard.

D'après le jeune Palme : un grand nombre d'eaux-fortes par lui-même ; une flagellation par Giles Sadeler ; un Saint Jérôme en méditation, par Goltzius.

(53) ANTOINE TEMPESTE, de l'école Florentine, né à Florence en 1545, fut élève de Stradan ; son inclination naturelle & les exemples qu'il voyoit dans cette école, le portèrent à se consacrer sur-tout à la représentation des animaux, & dans ce genre, il devint encore supérieur à son habile maître : mais il ne se borna point à cette seule partie de l'art, & cultiva aussi le genre de l'histoire. Il fit le voyage de Rome, & fut occupé par Gregoire XIII à orner de ses ouvrages les galeries du Vatican. Appelé à Caprarole par le Cardinal Alexandre Farnèse, il y peignit plusieurs grands sujets d'histoire.

Son génie est connu par le grand nombre d'estampes qu'il a gravées lui-même & dont la plupart représentent des combats de cavalerie, des chasses, des cavalcades. Ses compositions sont pleines de feu, ses chevaux sont dessinés savamment dans le plus grand caractère, mais avec un peu de cette exagération qu'on reproche généralement aux Florentins : Tempeste a vu la nature du cheval, comme Michel-Ange a vu celle de l'homme. Il est mort en 1620 à l'âge de soixante & quinze ans.

(54) BARTHELEMY SPRANGER, de l'école Flamande, né à Anvers en 1546, eut dans son pays plusieurs maîtres peu connus & vint se mettre à Paris sous la discipline d'un maître non moins obscur. Il alla ensuite à Milan où il prit des leçons d'un élève du Corrège qui n'avoit sans doute qu'un talent fort médiocre, mais qui put lui dévoiler la théorie de son habile maître. Spranger ne resta pas longtemps dans cette école & passa à Rome où dès lors il fut jugé digne d'être employé par le Cardinal Farnèse à la décoration de son château de Caprarole ; il y peignit des paysages à fresque. Un tableau peint sur cuivre que le jeune artiste présenta au Pape Pie V, lui mérita l'avantage d'être nommé peintre de sa sainteté. Ce tableau de six pieds de haut représente le jugement dernier, & l'on n'y compte pas moins de cinq cent têtes.

La mort du Pape n'empêcha pas Spranger de trouver à Rome de l'occupation. Il y fit plusieurs grands ouvrages pour différentes égli-

ses, & un nombre considérable de petits tableaux.

Mais s'il a produit à Rome un grand nombre d'ouvrages, on peut lui reprocher d'y avoir fait trop peu d'études & de ne s'être pas assez attaché aux chefs-d'œuvre qui rendent cette ville la plus belle & la plus savante école des arts. Il se contentoit de regarder ces excellens modèles, & se fioit à sa mémoire, qui étoit fort heureuse, du soin d'en conserver les beautés : méthode insuffisante & dangereuse : pour s'identifier les talens des grands-maîtres, il faut par ses études en reproduire les ouvrages. » Il » est difficile de décider, dit un artiste, M. » Deschamps, si la mémoire est un don de la » nature plus avantageux que funeste aux » artistes. Si elle leur rend présens les grands » modèles, elle les trompe aussi quelquefois ; » ils prennent leur imagination pour une réminiscence, & ne suivent souvent que des » chimères ».

Il est incertain que Spranger ait fait un seul dessin d'après l'antique, un seul d'après Raphaël. S'il n'a copié aucun des ouvrages de Michel-Ange, il semble les avoir du moins considérés attentivement, & il paroît avoir forcé la manière déjà outrée de cet artiste. Il a traité les extrémités d'une façon bizarre, tourmenté les attitudes & donné généralement une caricature barbare à son dessin. Il travailla presque toujours de pratique, & fut maniéré dans la couleur comme dans les formes : mais il avoit une imagination abondante & facile, une composition riche, & une douceur de pinceau, une beauté de touche qui inspiroient l'indulgence pour ses défauts.

Mandé à Vienne par l'Empereur Maximilien II, il décora près de cette ville le château impérial de Fasangarten. Négligé quelque temps par Rodolphe, successeur de Maximilien, il en reçut dans la suite plus de bienfaits que de son prédécesseur & lui consacra ses talens pendant dix-sept ans entiers. Il dut cette faveur encore plus à son esprit qu'à ses talens pittoresques ; car on ne voit pas que Rodolphe ait aimé particulièrement les arts. Le prince goûtoit la conversation de l'artiste au point de lui ordonner de travailler toujours auprès de lui, & l'atelier du peintre devint le lieu où l'Empereur prenoit le plus volontiers ses délassemens. Spranger devint noble & opulent, & auroit fait encore une plus grande fortune, s'il avoit connu la cupidité : mais content de solliciter son maître en faveur de ses amis, il ne demandoit rien pour lui-même. Un riche mariage combla sa fortune & surpassa ses desirs. Sa maison de Prague, qu'il décora lui-même, fut un palais, & la peinture ne fut plus pour lui qu'une récréation. Ses tableaux sont très rares dans les cabinets, parce que la plus

grande partie de sa vie fut consacrée aux Empereurs Maximilien & Rodolphe.

Absent depuis trente-sept ans de sa patrie, il voulut la revoir, & fut reçu dans toutes les villes de la Flandre avec les plus grands honneurs. Il retourna à Prague, où il mourut dans un âge fort avancé.

Estampes d'après Spranger. Les noces d'Hercule & d'Hébé par Muller ; les portraits de Spranger & de sa femme par G. Sadeler ; les saintes femmes allant au tombeau de Jésus-Christ par le même ; Saint Dominique en méditation par Corn. Cort ; le grand banquet des dieux par H. Goltzius.

(55) CAMILLE PROCACCINI de l'école Lombarde, né à Bologne en 1546, élève d'Hercule, son père, entra ensuite dans l'école des Carraches qui étoient cependant beaucoup moins âgé que lui. On pourroit croire que Camille, & Jules César son frère, élève des mêmes maîtres, sont nés plus tard que ne le supposent les Biographes ; mais je penferois plutôt qu'on les a supposés élèves des Carraches, pour ne pas déranger le système qu'on s'étoit formé, suivant lequel ces grands maîtres ont été les restaurateurs de l'art ; système qui souffriroit quelque atteinte, s'il avoit paru avant eux, & sans leur secours, des artistes du mérite des Procaccini ; système qui étoit déjà renversé par le talent du Tibaldi. Mengs, au lieu de regarder les Procaccini comme des disciples des Carraches, dit que les Carraches s'étudièrent à les surpasser.

Ce qui est certain, c'est que Camille travailla en concurrence à Bologne avec les Carraches, qu'il fit ensuite le voyage de Rome, où il se perfectionna par des études laborieuses, & qu'il s'établit ensuite à Milan où il n'eut point de rivaux. Il a peint dans cette ville des plafonds dont les figures sont pleines d'expression, mais terribles & gigantesques.

Il avoit une couleur vigoureuse, même dans la fresque, de belles ordonnances, une grande liberté de pinceau, une bonne manière de draper, & donnoit beaucoup de mouvement à ses figures. Quelquefois il étoit incorrect dans le dessin, observoit mal les proportions, & faisoit les extrémités trop fortes ; mais il n'avoit pas ces défauts dans ceux de ses ouvrages qu'il prenoit la peine d'étudier ; alors ses airs de tête, ses draperies, son goût de peindre tenoit de l'imitation de Raphaël. Il est mort à Milan en 1626, âgé de quatre-vingt ans.

(56) JULES - CESAR PROCACCINI, né à Bologne en 1540, fut d'abord destiné à la sculpture, & la quitta ensuite pour la peinture. On le compte, ainsi que son frère, entre les élèves des Carraches, ce qui est peu vrai-

semblable. On doit croire seulement qu'il fut élève de son père, & qu'ensuite à Rome, à Venise, à Parme, il étudia les ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien & du Corrège. Il devint le chef de l'académie de Milan. Son dessin étoit correct, sa couleur vigoureuse, sa composition grande, son génie facile, ses ordonnances riches. Il étoit fort supérieur à son frère, plus pur, mais moins fier d'exécution. Son pinceau est aimable & large, son coloris admirable, & dans cette partie, il semble près d'égaliser Rubens. Il a quelquefois imité le Corrège & quelques uns de ses tableaux ont été pris pour des ouvrages de ce maître. Il mourut fort riche à Milan en 1626, âgé de soixante-dix-huit ans.

J. Camerata a gravé d'après Camille Procaccini, Saint Roch guérissant les pestiférés, de la galerie de Dresde; & d'après Jules-César, une sainte-famille de la même galerie.

(57) CHARLES VAN - MANDER, de l'école Flamande, naquit à Meulebeke près de Courtray en 1548. Il comptoit entre ses parens des ambassadeurs, des prélats; mais il conçut de bonne-heure qu'il pourroit surpasser aisément les honneurs dont ils étoient revêtus, s'il parvenoit à se distinguer dans les arts, & il eut l'ambition de joindre les lauriers littéraires aux palmes pittoresques. Tantôt il décoroit de ses tableaux les temples & les maisons des riches; tantôt il faisoit jouer avec applaudissement sur les théâtres ses tragédies & ses comédies, & il en peignoit lui-même les décorations. Déjà célèbre dans sa patrie, comme peintre & comme poète, il fit le voyage de Rome, où il passa trois ans. Il y dessina des débris de temples & de statues antiques qui furent déterrés pendant son séjour; il y peignit à fresque & à l'huile, & y fit des paysages qui furent très-recherchés. A son retour d'Italie, il traversa la Suisse, & enrichit la ville de Bâle des productions de son pinceau. Il se préparoit à revoir sa patrie, lorsque Spranger, son ami, l'engagea à faire le voyage de Vienne: il refusa dans cette ville de s'engager au service de l'Empereur, & vint se rendre aux embrassemens de sa famille.

Chéri de ses parens & d'une jeune épouse, aimé de ses concitoyens, partagé entre les plaisirs que lui offroient les lettres & les arts, il vivoit heureux, lorsque la guerre l'obligea de quitter son pays. Plusieurs charriots l'accompagnoient chargés de ce qu'il avoit de plus précieux, lorsque rencontré par un parti de soldats sanguinaires, il vit égorger, sous ses yeux, ses domestiques & les conducteurs. Lui-même, déjà la corde au col, alloit être attaché à une branche d'arbre. Il vit passer

un officier qu'il crut reconnoître, & implora son secours en italien. L'officier, avec sa suite, parvint à l'arracher aux bras de ses assassins, & reconnut, dans le malheureux qu'il venoit de sauver, un homme avec qui il s'étoit uni à Rome par les liens de l'amitié. S'il eut le plaisir de conserver les jours de son ami, il n'eut pas assez de crédit pour lui faire rendre ce que les brigands lui avoient enlevé.

Van-Mander, par un travail assidu, réparoit à Bruges les pertes qu'il avoit supportées, lorsque la peste & l'approche des ennemis le forcèrent à quitter cet asyle. Il s'embarqua pour la Hollande avec sa femme & ses enfans, & s'établit à Harlem, où les fruits de ses talents réparèrent sa fortune. Il fonda une académie dans cette ville, & introduisit en Hollande le goût italien.

Le nombre de ses tableaux est considérable, ainsi que celui de ses cartons pour des tapisseries. Il étoit ingénieux dans ses compositions, brillant dans sa couleur, assez correct dans le dessin; mais, dans les derniers temps, il devint maniéré. Ses œuvres littéraires composent plusieurs volumes. Indépendamment de ses pièces de théâtre & de ses autres poésies, il a publié une explication de la fable, & la vie des peintres anciens, Italiens & Flamands, jusqu'en 1604. On trouve dans cet ouvrage des jugemens très-sains & une grande impartialité. Van-Mander, dit M. Descamps, fut bon peintre, bon poète, savant éclairé, sage critique, & surtout homme de bien. Il mourut en 1606, âgé de cinquante-huit ans, à Amsterdam, où, depuis deux ans, il avoit fixé sa demeure.

H. Hondius a gravé, d'après ce peintre, le jugement de Salomon, J. Saenredam, S. Paul & S. Barnabé déchirant leurs vêtemens; J. de Ghein, Persée & une fuite en Egypte.

(58) CORNEILLE KÉTEL, de l'école Hollandaise, né à Gouda en 1548, fut élève de son oncle qui l'instruisit encore mieux dans les belles-lettres que dans la peinture. Il vint en France, fut employé, avec quelques-uns de ses compatriotes, aux travaux de Fontainebleau, & se vit obligé d'interrompre ses ouvrages commencés, parce que les sujets de l'Espagne reçurent ordre du Roi de quitter le Royaume.

Il trouva peu d'occupation dans sa patrie, & passa à Londres, où ses ouvrages furent très-recherchés. Il s'adonna principalement alors au genre du portrait, qui étoit le mieux récompensé en Angleterre.

De retour à Amsterdam, il peignit une compagnie entière d'arquebusiers, tableau remarquable par la richesse de l'ordonnance, la juste imitation des étoffes & la ressemblance

des portraits. Il fit encore un autre tableau du même genre pour la compagnie de S. Sébastien, ouvrage comparable au premier, & dans lequel, malgré le grand nombre des portraits, rien n'est froid ni confus. On cite aussi, parmi ses ouvrages remarquables, les portraits des artistes & amateurs de son temps sous la figure de Jésus-Christ & des Apôtres.

Ses ouvrages, dont on ne peut louer le dessin, sont remplis d'esprit. Il modeloit en terre & en cire, peignoit l'histoire en grand & en petit, le portrait & l'architecture, & étoit un des poètes estimés de son pays. C'est ce même Kétel dont nous avons parlé à l'article MAIN, qui s'avisâ de peindre avec les deux mains, sans pinceau, & qui ensuite employa ses pieds au même usage. On ignore l'année de sa mort; on sait qu'il vivoit encore en 1600.

(59) HENRI VAN-STÉENVICK, de l'école Flamande, né en 1550 dans la ville dont il porte le nom, doit être compris entre les peintres estimables, quoique le genre dans lequel il excelloit ne fût que subalterne. Il peignoit des perspectives, & vit ses ouvrages fort recherchés & payés très cher. Il aimoit sur tout à représenter des édifices gothiques, & se plaisoit à ne les éclairer que de la lueur des flambeaux, cherchant à rendre plus mystérieux encore, par l'effet, ces lieux déjà mystérieux par le genre de leur construction. Il joignoit la vérité de la couleur au piquant des effets. La guerre l'obligea de fuir son pays & de se retirer à Francfort sur le Mein: ses talens n'y furent pas moins bien récompensés que dans sa patrie, il y trouva des amis, & y laissa des regrets lorsqu'il mourut en 1604, à l'âge de cinquante-quatre ans.

(60) PAUL DE LAS ROELAS, de l'école Espagnole, naquit à Séville vers 1550, & vint à Venise prendre des leçons du Titien. Il acquit la beauté de la couleur, & joignit, dit-on, à ce talent un dessin correct, une composition ingénieuse & le sentiment de l'expression. Il excelloit à représenter les affections douloureuses. On célèbre son tableau de la bataille gagnée par Clovis à Tolbiac: la confusion & le trouble des vaincus y fait un heureux contraste avec la tranquille fierté des vainqueurs. Il étoit savant dans la perspective & l'anatomie, & avoit fait une étude approfondie des proportions. Il fut fait chanoine de l'église d'Olivarès, & mourut dans la ville où il avoit pris naissance en 1620, à l'âge de soixante & dix ans.

(61) CHRISTOPHE SCHWARTZ, de l'école Allemande, né à Ingolstadt en 1550, reçut dans

Beaux-Arts. Tome II,

sa patrie les élémens de son art & alla se perfectionner à Venise dans l'école du Titien. Les Allemans le nomment très improprement le Raphaël de l'Allemagne: il n'a ni la correction ni la noblesse de Raphaël, & semble avoir cherché bien plutôt à imiter le Tintoret. Son mérite consiste dans l'abondance de la composition, la beauté du coloris & la facilité du pinceau. Loin de chercher à imiter les maîtres des écoles Romaine ou Florentine, il regardoit celle de Venise comme la première du monde, & n'a jamais cherché que l'imitation des parties brillantes de cette école. On admire pour la manœuvre ses fresques qui sont moelleuses comme des peintures à l'huile. De retour en Allemagne, il se fixa à Munich & fut employé par le duc de Bavière Albert V, le grand protecteur des arts. C'est dans cette ville qu'il faut voir & juger ses ouvrages. Il y mourut en 1594 à l'âge de quarante-quatre ans.

Plusieurs de ses tableaux ont été gravés par les Sadeler. Luc Kilan a gravé d'après ce peintre l'entrée de Charles Quint emmenant des captifs d'Alger.

(62) VENCESLAS KOEBERGER, de l'école Flamande, naquit à Anvers, on ne fait en quelle année. Il fut élève de Martin de Vos. L'habitude de voir la fille de cet artiste la lui fit aimer, & son amour fut malheureux. Désespérant enfin de plaire, & tourmenté de chagrin, il chercha dans les voyages une dissipation à sa mélancolie & un moyen de faire de nouveaux progrès dans son art. Il étudia les beautés de Rome, & se rendit à Naples où la fille d'un peintre Flamand nommé Franc effaçâ, par sa beauté, l'impression qu'avoit faite sur son cœur la fille de Martin de Vos. Plus heureux cette fois, il fut aimé, & reçut la main de celle qu'il aimoit.

Il avoit trouvé le bonheur en Italie, & ne pensoit plus à quitter cette belle contrée. Ses talens y trouvoient leur récompense, & sa réputation qui passa dans son pays lui procuroit des ouvrages qu'il envoyoit en Flandre. Ce fut en Italie qu'il peignit pour la ville d'Anvers la confrérie de Saint Sébastien; ce fut en Italie qu'il répara cet ouvrage qui lui fut renvoyé, parce que des artistes jaloux ou des amateurs sans probité en avoient coupé & enlevé deux têtes de femmes qui attiroient tous les regards. L'auteur répara cet accident avec tant de succès, qu'on ne pouvoit appercevoir l'insulte ou l'hommage qu'on avoit fait à son tableau. Cet ouvrage, dit M. Descamps, est admirable dans toutes les parties; dessin, coloris, disposition du tout-ensemble.

Enfin Koeberger, toujours sollicité par ses concitoyens, ne put se défendre de se rendre

à leurs vœux & vint à Anvers : mais bientôt après il alla s'établir à Bruxelles, où il fut nommé peintre de l'archiduc Albert d'Autriche.

Koeberger prouva qu'un homme qui fait occuper tous ses instans peut embrasser à la fois plusieurs arts & plusieurs branches des connoissances humaines. Bon peintre, il étoit en même temps habile architecte. Il bâtit & orna de ses tableaux plusieurs chapelles, & l'église de Notre-Dame de Monraigu qu'il construisit dans la forme de Saint Pierre de Rome. Savant dans l'hydrostatique, il eut la conduite des fontaines de Bruxelles. Ses poésies étoient estimées des Flamands, & ses connoissances dans les médailles, dont il fit une très riche collection, lui donnerent un rang distingué entre les savans antiquaires. Ce fut lui qui institua un mont-de-piété à Bruxelles. Il est étonnant qu'on ignore l'année de la naissance & de la mort d'un homme recommandable à tant de titres. Le savant Peirese fit, pour jouir de sa conversation & de ses connoissances, le voyage de Bruxelles, ne put le connoître sans l'aimer, & continua d'entretenir avec lui une correspondance assidue.

(63) MATHIEU ET PAUL BRIL. Ces deux frères appartiennent à l'école Flamande, & sont nés à Anvers, le premier en 1550, le second en 1556.

MATHIEU passa de bonne heure en Italie & fut employé sous le pontificat de Grégoire XIII au Vatican où il peignit de fort beaux paysages à fresque. Il auroit pu se faire une plus grande réputation si sa carrière eut été prolongée; mais il mourut à Rome en 1584 âgé de trente-quatre ans.

PAUL eut pour maître un peintre médiocre, il peignit d'abord des clavecins, & fut occupé dans ce genre à Anvers & à Bréda. Sa vie se seroit peut-être écoulée toute entière dans l'obscurité de semblables travaux, si la réputation dont son frère jouissoit à Rome ne fut parvenue jusqu'à lui. Un sentiment secret lui apprit qu'il étoit capable d'atteindre à la même gloire, & il crut devoir la poursuivre par le même chemin. Echauffé de cette noble émulation, il se déroba secrètement de la maison paternelle, traversa la France, fit quelque séjour à Lyon sans doute pour y gagner de quoi continuer sa route, arriva enfin à Rome auprès de son frère, & pour parvenir à l'égaliser un jour, ou même à le surpasser, il se rendit d'abord son élève. Les leçons qu'il en reçut n'étoient pas celles qui lui convenoient; la lenteur de ses progrès sembloit le condamner pour toujours à la médiocrité; mais il vit des paysages du Titien, & dès lors n'ayant plus besoin d'autres maîtres, il en fut un lui-même,

Sa manière de peindre devint légère & moëlleuse, ses lointains vrais & piquans, sa couleur vigoureuse & attrayante, sa touche juste & spirituelle. Il animoit ses paysages par des figures spirituellement dessinées. Quelquefois Annibal Carrache ne dédaignoit pas d'allier son pinceau à celui de Paul Bril, & de peindre les figures de ses tableaux.

Après la mort de son frère, Paul Bril eut la pension que le Pape accordoit à cet artiste dont il continua les travaux. Il travailloit à l'huile & à fresque, & peignoit avec un succès égal le paysage idéal, les vues, & ce qu'on peut appeler le paysage topographique; c'est ainsi qu'on peut nommer six de ses tableaux où il peignit les six principaux monastères du domaine du Pape; on peut mettre dans la même classe les vues des châteaux du cardinal Mattei qu'il peignit pour cette éminence. Le plus considérable de tous ses ouvrages se voit dans le salon nouveau du Pape; il a 68 pieds de long, & le paysage en est d'une grande beauté.

Ce même artiste qui couvroit de ses peintures de vastes murailles, se réduisoit sans peine à faire des tableaux de chevalet, & même de petits tableaux sur cuivre d'un fini précieux & très justement recherchés. On aime dans ses ouvrages la touche légère dont il terminoit & caractérisoit les masses des arbres; mais on lui reproche d'avoir fait ses tableaux un peu verts. Il mourut à Rome en 1626, âgé de soixante & douze ans.

On voit au cabinet du Roi, treize tableaux de ce maître dont la plupart sont peints sur toile. Celui qui représente le *Campo Vicino*, & qui est sur cuivre, est de son meilleur temps.

Paul Bril a gravé lui-même d'après ses dessins ou ses tableaux plusieurs eaux-fortes, & entr'autres deux vues des côtes de la Campanie. Les Sadeler ont gravé plusieurs fois d'après lui. Son Saint Jérôme en méditation, qui est au cabinet du Roi, a été gravé par Vorsterman.

(64) DENYS CALVART, de l'école Flamande, né à Anvers vers 1555, ne peignit d'abord que le paysage, & ne savoit pas même l'accompagner de figures. Ce genre, si riche en effet, lui sembla trop borné, & pour étudier le genre de l'histoire, il fit le voyage d'Italie. Prosper Fontana peintre estimé, & qui fut le maître de Louis Carrache, le reçut dans son école; & les ouvrages du Corrège, du Parmesan, du Tibaldi donnerent au jeune élève des leçons encore plus utiles. Ardent de connoître tout ce qui pourroit l'éclairer sur son art, il alla admirer les chefs-d'œuvre de Rome, revint s'établir à Bologne, & y forma une école estimée, où le Guide, l'Albane & le Dominiquin reçurent les premiers principes de l'art de pein-

De. Calvart plus connu par ses illustres élèves que par lui-même, étoit cependant un peintre très estimable. Son pinceau étoit suave & moelleux, sa couleur agréable & harmonieuse, ses figures avoient de la grace. On ne voit guere de ses ouvrages qu'à Bologne, & ils sont encore admirés des connoisseurs. Peut-être Calvart ne fit-il pas un émule inutile pour Louis Carrache. Il mourut à Bologne en 1619.

Wierx a gravé d'après ce peintre, le mariage de Sainte Catherine.

(65) Les CARRACHES. Voyez ce qui a été dit de ces célèbres maîtres à l'article ECOLE, sous l'école de Lombardie.

Le Tintoret vouloit détourner LOUIS CARRACHE de suivre la carrière de la peinture; il ne le croyoit pas propre à cet art. On fait que Corneille voulut détourner Racine de la carrière du théâtre. Les grands maîtres sont portés à croire que leur caractère particulier est le caractère essentiel de l'art: ils ne reconnoissent pas de dispositions dans ceux qui ne promettent pas de les imiter. Sans doute le Tintoret auroit eu raison de ne pas reconnoître dans Louis Carrache des dispositions pour la peinture, si, pour être peintre, il falloit ressembler au Tintoret.

Le Roi possède trois tableaux attribués à Louis Carrache. Celui qui représente l'Annonciation ne semble pas digne de ce maître. Mais dans celui de la Nativité, on reconnoît la grâce & l'onction qui faisoient partie de son caractère. La composition est savante; la couleur vigoureuse & suave, les figures sont dessinées d'un grand goût. Dans le tableau de l'adoration des Rois, on reconnoît combien Louis avoit étudié le Corrège par l'expression gracieuse qu'il a donnée à la Vierge & à l'enfant Jésus. Les figures sont élégantes & bien drapées; la composition est riche & d'une belle ordonnance. Nous n'avons fait que transcrire ici les jugemens de Lépicié.

C'est sur tout à Bologne qu'il faut voir ce maître; c'est là que se trouve le plus grand nombre de ses tableaux. Nous allons tâcher d'établir son caractère d'après les jugemens que M. Cochin a portés dans cette ville d'un grand nombre de ses ouvrages. Ses figures sont ordinairement du meilleur goût & très ingénieusement tournées: son dessin est d'une grande manière, quelquefois cependant chargé & incorrect, principalement dans les extrémités & surtout dans les pieds. Ses compositions sont très bien entendues, ses groupes bien liés, bien disposés, ses têtes bien coiffées & d'un grand caractère; celles de femmes sont quelquefois belles & majestueuses, quelquefois seulement jolies, toujours d'ailleurs agréables. Ses draperies, savantes & à grands plis, en-

développent bien les figures. Sa touche large a une sorte d'incertitude qui plaît. Il est de la plus grande hardiesse dans les raccourcis. Le caractère le plus général de sa couleur est d'être triste & morne; mais on voit de lui des tableaux où elle est en même temps sourde & vigoureuse; on en voit où elle est fraîche & vive. Dans ses fresques, elle est souvent d'un gris qui tire sur la couleur de brique.

Le Pesaresse a gravé d'après Louis Carrache plusieurs miracles de Saint Benoit. La Visitation a été gravée par Michel Lafne.

AUGUSTIN, quoique distrait par son goût pour la poésie, pour la musique, pour la gravure, & pour les charmes de la société, a fait cependant un grand nombre d'ouvrages de peinture. Nous ne croyons pas qu'il y ait de lui à Paris d'autres tableaux que celui du duc d'Orléans; mais il peut donner une idée favorable de son auteur. Il représente le martyre de Saint Barthélemi. Le fond est un paysage. Augustin composoit bien, drapoit savamment, dessinoit avec pureté, & donnoit aux têtes un grand & beau caractère. Sa manière étoit ferm; la couleur, en général triste & monotone, étoit quelquefois d'un très bon ton. Homme d'esprit, il mettoit des pensées heureuses dans ses tableaux, & fut souvent utile à son frère pour l'invention.

Il n'avoit jamais pu vivre cordialement avec Annibal, & ne put soutenir d'en vivre séparé. S'étant brouillé avec lui à Rome, il se rendit chez le duc de Parme où il tomba dans la plus profonde mélancolie qui le dévora lentement. Cet artiste de mœurs assez libres, & qui toujours s'étoit plu à traiter des sujets libres, fut touché de la plus vive dévotion en contemplant les figures de Jésus-Christ & de la Vierge qu'il venoit de peindre. Il se retira chez les Capucins, leur consacra ses travaux, & mourut dans cette retraite.

Entre les estampes qu'il a gravées d'après ses propres compositions, nous citerons seulement la Galatée sur les eaux, Vénus châtiant les amours, & l'amour vainqueur de Pan. François Perier a gravé d'après lui la fameuse communion de Saint Jérôme; Ravenet, le jeune Tobie; Guillaume Château, l'adoration des Rois.

ANNIBAL avoit reçu de la nature les qualités qui forment le grand peintre; il les auroit développées avec encore plus de grandeur & d'éclat, s'il y avoit joint la culture de l'esprit. Ennemi de la lecture, il ignoroit même la fable & l'histoire, & étoit obligé de recourir aux lumières de son frère Augustin ou de quelques gens entrés. Il devoit résulter de cette ignorance qu'il ne pouvoit être animé de la poésie de son sujet comme s'il l'eût bien possédé lui-même. C'est surtout dans les ouvrages

des artistes éclairés que l'on trouve le grand poëte réuni au grand peintre. Annibal avoit la poësie de son art, quand ses sujets n'étoient pas au dessus de ses lumières.

Il se distingua par la beauté du dessin, le bon choix des attitudes, & la belle manière de draper. En général sa couleur étoit mate, comme celle de tous les Carraches; quelquefois cependant elle eut de l'éclat & de la fraîcheur. Il dessinait fièrement les raccourcis, & excelloit dans les beautés mâles. On voit dans plusieurs de ses beaux ouvrages les muscles favorablement exprimés; mais avec douceur, & ressentis sans presque paroître. On lui reproche un peu de rondeur dans les contours, un peu de charge dans le nud des femmes; il réussissoit mieux dans les enfans. Il fut, dans la manière de peindre, dissimuler le soin & introduire une négligence apparente qui fait la plus agréable séduction du métier; c'est lui qui a donné le modèle de cette manœuvre justement goûtée des modernes, mais qu'ils semblent trop regarder comme une des parties capitales de l'art. Il cherchoit à imiter le Corrège; mais il ne put l'atteindre dans l'extrême variété des formes, dans l'ondoyant des contours, & en voulant imiter les grandes demi-teintes de ce maître, il lui arriva de tomber dans le grisâtre. On paroit s'accorder à lui assigner le premier rang après les trois plus grands maîtres, Raphaël, le Titien & le Corrège. Il a surpassé chacun d'eux dans quelques parties; il a réuni à un assez haut degré plus de parties qu'aucun d'eux; mais il n'a pas, comme aucun d'eux, excellé au plus haut degré dans une partie capitale, & c'est à cette excellence que sont réservés les premiers rangs.

On l'a loué d'avoir profité des détails de la nature commune que les grands maîtres dans l'art du dessin avoient cru devoir négliger; d'avoir regardé la nature comme la limite de l'art, & les suppositions d'une beauté supérieure à la nature comme chimériques: nous ne croyons pas devoir adopter ces jugemens; ils sont d'un artiste dont le nom pourroit leur donner de l'autorité: mais cette autorité est balancée par celle d'un grand nombre d'autres artistes justement célèbres, & doit céder surtout aux grands principes de la haute poësie de l'art. Louons plutôt Annibal de ce qu'arrivé à Rome dans un âge où communément on dédaigne de se réformer, il corrigea sa manière après avoir vu l'antique & les ouvrages de Raphaël, modéra la fougue de son génie, châtia ce qu'il y avoit de trop chargé dans ses formes, & chercha à imiter la beauté du caractère antique.

Le cabinet du Roi renferme vingt-deux tableaux d'Annibal; nous ne parlerons que d'un petit nombre, deux Nativités dont l'une peinte

sur cuivre, estimée par la beauté du dessin & par la manière savante avec laquelle le peintre a conduit sa lumière dont l'enfant Jésus est le foyer: l'autre regardée comme un morceau des plus précieux par la fierté & le grand goût du dessin, la vigueur du coloris, l'expression & le beau choix qui règnent dans les plis des draperies: le *silence* du Carrache, où se joint aux mêmes parties de l'art l'élégante simplicité de la composition: Jésus-Christ placé dans le tombeau, morceau d'une belle composition; & d'une expression vraie & touchante: la résurrection de Jésus-Christ, tableau d'une belle poësie: Saint Sébastien, qui suffiroit pour faire connoître le mérite du maître: un paysage avec un hermite en méditation, tableau digne de la réputation d'Annibal dans la peinture du paysage.

Augustin eut un fils naturel nommé ANTOINE, qui, dit-on, auroit pu égaler & surpasser peut-être les autres Carraches, s'il avoit vécu plus longtemps. On vante les trois chappelles qu'il a peintes à fresque à *San-Bartolomeo nell'isola*. On voit au cabinet du Roi un tableau de ce peintre représentant le déluge. Il y a de l'action & de la variété dans la composition; mais on sent trop que l'artiste a voulu faire usage des académies qu'il avoit dans son porte-feuille. On y remarque une belle pensée. Un vieillard essaye de se sauver sur un cheval blanc qu'il embrasse de ses deux mains; un homme veut s'attacher à ce cheval, & en est mordu à la tête sans paroître même sentir la douleur qu'il éprouve, & sans que cette douleur lui fasse lâcher prise. Ce tableau est bien dessiné & bien peint, mais il pêche par la couleur. La rareté des ouvrages d'Antoine contribue à le rendre très-précieux.

Tous les artistes & les amateurs des arts connoissent les estampes de la galerie Farnèse peinte par Annibal. Rouillet a gravé, d'après ce maître, les Saintes-Femmes au tombeau de J. C. Le *Silence* a été gravé par Hainzelmann.

(66) JEAN VAN-ACHEN, de l'école Allemande, né à Cologne en 1556, montra dès l'enfance de grandes dispositions pour la peinture. Dès l'âge de dix à onze ans, sans avoir eu de maîtres, il dessina le portrait d'une dame étrangère qui passoit par Cologne, & ce portrait fut trouvé très-ressemblant. Ses parens ne purent résister à une preuve si frappante de son penchant naturel, & ne songèrent plus qu'à le seconder.

Le jeune artiste, après avoir passé dans son pays six années sous la conduite d'un peintre assez estimé, alla chercher en Italie les leçons que ne pouvoit lui fournir l'Allemagne. Il s'arrêta à Venise, à Rome, à Florence. Pendant

qu'il étoit à Rome, il se peignit lui-même riant & tenant une coupe de vin; une femme connue & qui se nommoit la Donna Vénusta, étoit représentée à côté de lui : ce tableau est regardé comme son chef-d'œuvre. Cependant il ne se borna pas au genre du portrait, & se fit une grande réputation dans l'histoire. Son talent fut recherché & récompensé par l'Empereur & par Albert V, duc de Bavière. Il peignit pour ce dernier prince l'invention de la croix, dont on admire l'invention & le coloris. Il étoit dessinateur correct, mais sans avoir pu se dépouiller entièrement de la manière qu'il avoit contractée dans ses premières études en copiant des ouvrages de Spranger. Ses airs de tête, dans ses beaux ouvrages, tiennent de la grace du Corrège. On ignore l'année de sa mort.

Les trois Sadeler ont beaucoup gravé d'après Van-Achen, & quelques-unes de leurs estampes rendent témoignage à la manière gracieuse de ce peintre. Muller a gravé, d'après lui, un Saint-Sébastien.

(67) OCTAVE VAN-VÉEN, plus connu sous le nom d'Otto Vœnius, de l'école de Hollande, naquit à Leyde en 1556, d'une famille distinguée. Son père, qui étoit bourguemestre, le fit élever dans l'étude des lettres, mais il ne combattit point l'inclination que le jeune homme marquoit pour la peinture. Van-Véén apprit les premiers principes de son art dans son pays, & passa ensuite à Rome où, à la recommandation du Prince de Liège, il fut reçu avec distinction dans la maison du Cardinal Maducio. Il se mit sous la conduite de Frédéric Zuccherò, consacra sept années à l'étude de l'antique & des grands maîtres, & ne conserva que des traces légères de la manière de son pays.

Sorti de l'Italie, il travailla quelque temps chez l'Empereur, l'Électeur de Bavière, l'Électeur de Cologne, sans que les offres de ces princes pussent le déterminer à renoncer à sa patrie. Il revint dans les Pays-Bas, où le Prince de Parme, qui en étoit Gouverneur, le nomma ingénieur en chef, & peintre du Roi d'Espagne. Après la mort de ce Duc, l'artiste choisit Anvers pour sa résidence; mais il fut bientôt rappelé à Bruxelles par l'Archiduc Albert, qui lui donna l'intendance des monnoies. On lui fit des offres, au nom de Louis XIII, pour l'attirer en France; non-seulement il les refusa, mais il ne voulut pas même travailler pour ce prince, ennemi de son souverain, soit qu'il faille attribuer cette délicatesse à un scrupule de patriotisme, soit plutôt qu'il craignit de se rendre suspect à la cour d'Espagne. Il mourut à Bruxelles en 1634, âgé de soixante & dix-huit ans.

Ses deux filles, Gertrude & Cornélie, se sont distinguées dans la peinture. On estime surtout de la dernière le portrait de son père. Il a été gravé par Egid. Ruchol.

» Otto Vœnius avoit, dit M. Huber, un » genie facile & sage. Gracieux dans ses airs » de tête, & correct dans son dessin, surtout » dans les extrémités, il donnoit de l'expres- » sion à ses figures, mais il ne leur prêtoit » pas assez de noblesse. Il entendoit très-bien » l'art des draperies, ainsi que la science des » lumières & des ombres. C'est de tous les » peintres Hollandois celui qui a le mieux » observé le costume ».

Il peignoit le portrait & l'histoire; il étoit poète, historien & littérateur. On compte entre ses écrits, l'histoire de la guerre des Bataves contre Civilis & Cerialis, extraite de Tacite, les emblèmes d'Horace avec des observations, la vie de Saint-Thomas d'Aquin. Tous ces ouvrages sont enrichis d'estampes gravées d'après l'auteur.

Gilbert Van-Véén, frère d'Octave, se donna à la gravure; on a de lui, d'après son frère, une Sainte-Famille, & plusieurs allégories.

Malgré tous les talens d'Otto Vœnius, son plus bel ouvrage est d'avoir fait un élève tel que Rubens.

(68) BERNARD CASTELLI, de l'école Génoise, né à Gènes en 1557, imita le Caravage, se piqua d'acquiescer la même facilité, & tomba dans les défauts de ce maître, parce qu'à son exemple il se proposa surtout d'expédier, & quitta la nature pour se livrer à la pratique. Il étoit habile dessinateur, mais maniéré, & auroit pu donner plus de perfection à ses ouvrages, s'il avoit pris la peine de les étudier. Il avoit un génie abondant, peut-être parce qu'il n'avoit pas un jugement difficile à satisfaire; il se plaisoit aux grandes compositions dans lesquelles peuvent se cacher aisément les grandes fautes, & avoit un bon ton de couleur. Il peignoit à l'huile & à fresque, faisoit l'histoire & le portrait. Il a fait à Rome l'un des tableaux de l'église de St. Pierre: ce tableau représente l'apôtre marchant sur les eaux.

Il avoit de l'esprit, & étoit lié avec les poètes célèbres de son temps, surtout avec le Tasse. Il a fait pour la Jérusalem délivrée des dessins qui ont été gravés en partie par Augustin Carrache. Cet artiste, qui auroit eu plus de gloire, s'il eût moins abusé des dons de la nature, mourut à Gènes en 1629, à l'âge de soixante & douze ans.

J. Sadeler a gravé, d'après ce peintre, un Saint-François en extase.

Bernard a eu un fils nommé Valerio, dessi-

nateur peu correct, mais qui groupoit bien, & composoit avec beaucoup de feu. Sa couleur étoit maniérée, mais fière & vigoureuse. Il tenoit les ombres fortes & d'un ton roux.

(69) ADAM VAN-OORT, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1557. On ne peut garder le silence sur ce peintre, parce qu'il eut l'honneur d'être l'un des maîtres de Rubens. Il auroit surpassé tous ses contemporains, s'il avoit cherché à se former sur de bons modèles : c'est le témoignage que lui rend Rubens, que la brutalité de ce maître obligea de quitter son école.

Van-Oort étoit né avec les plus heureuses dispositions pour l'histoire, le paysage & le portrait : ses compositions étoient animées par le feu de la poésie, & relevées par les charmes de la couleur & l'intelligence du clair-obscur : son humeur ne lui permit pas de joindre l'exactitude du dessin à ces belles parties de l'art. Abruti par la débauche, il ne lui resta plus dans les derniers temps qu'un feu mal dirigé, une couleur brillante & une exécution facile. Il mourut en 1641, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, dans la même ville où il avoit pris naissance. On voit dans les églises de Flandre des tableaux de Van-Oort justement estimés.

R. Sadeler a gravé d'après ce maître deux estampes représentant le Christ sur la croix. P. de Jode a gravé Jésus chez Nicodème, & l'adoration des Bergers.

(70) HENRI GOLTZIUS, de l'école Flamande, né au bourg de Mulbrack, près de Venloo, en 1558, mort à Harlem en 1617, à l'âge de cinquante-neuf ans. Des tableaux de Chevalier & des peintures sur verre, ouvrages de ce célèbre graveur, lui méritent une place entre les peintres. Voyez ce qui le concerne, article GRAVEURS. Cet artiste étoit de la même famille qu'HUBERT GOLTZIUS, né à Venloo vers 1520, mort à Bruges en 1583, peintre fort peu connu, mais savant & célèbre antiquaire.

(70) LOUIS CARDI, dit le *Cigoli*, ou *Civoli* de l'école Florentine, né en 1559, au château de Cigoli, territoire de Toscane. Il eut pour maître un peintre à peu-près inconnu, & qui se livroit bien plus à des manœuvres anatomiques qu'à la peinture : mais le jeune Cardi copioit Michel-Ange, André del Sarto, le Pontorme & le Baroque ; & n'eut pas besoin d'autres maîtres.

Il fut choisi pour peindre un tableau dans l'église de St. Pierre de Rome, & c'est dire assez qu'il jouissoit de la plus grande réputation. Il prit pour sujet Saint-Pierre qui guérit

un boiteux à la porte du temple. Il dessinoit bien & d'un grand caractère, & rendoit bien les extrémités ; son pinceau étoit large & moëlleux ; ses têtes n'étoient pas inférieures à celles du Carrache, & sa couleur étoit plus agréable. On lui reproche de n'avoir pas également réussi dans la peinture des draperies.

Le Cigoli étoit architecte & donna le dessin du palais Médicis dans la place *Madama* ; il étoit bon musicien & jouoit bien du luth ; ses talens pour la poésie lui obtinrent une place à l'académie de la Crusca. Enfin, c'est sur son modèle qu'a été fondu le cheval de bronze qui porte à Paris la statue de Henri IV, faite par Jean de Bologne. Ce cheval n'est pas beau, & nous n'en parlons que pour rendre témoignage à la grande variété des talens du Cigoli. Cet artiste estimable mourut à Rome en 1613, à l'âge de cinquante-quatre ans. Toujours attaqué par les envieux, il connut peu le bonheur. N. Dorigny a gravé, d'après ce peintre, le tableau de la Basilique de St. Pierre.

(72) BENVENUTO DA GAROFALO, dit *Tiſto*, de l'école Florentine, naquit à Ferrare en 1559. Il eut plusieurs maîtres, mais il dut surtout ses progrès aux ouvrages de Raphaël & de Michel-Ange, & son admiration pour les talens de ces grands maîtres, lui fit mépriser tout ce qu'il avoit appris dans les autres écoles. Il imita Michel Ange pour le dessin ; Raphaël, pour la disposition des figures & les draperies ; & se fit un pinceau gras & fondu, & une couleur claire à la fois & vigoureuse. Il mourut aveugle en 1659, à l'âge de quatre-vingt ans.

(73) MARIE TINTORETTA, de l'école Vénitienne, fille du célèbre Tintoret, naquit à Venise en 1560. Elle a peint le portrait d'un pinceau semblable à celui de son père. Sa manœuvre étoit facile, sa touche vive & légère, sa couleur digne de l'école où elle s'étoit formée. Ses talens furent connus de l'Empereur & du Roi d'Espagne Philippe II, qui la demandèrent ; mais le Tintoret ne put consentir à se voir séparé de sa fille. Il la donna en mariage à un joaillier, à condition qu'elle ne le quitteroit pas. Elle mourut à Venise en 1590, à l'âge de trente ans. On voit un tableau de la Tintoretta au cabinet du Duc d'Orléans. Il représente un homme assis, vêtu de noir, ayant une main sur un livre ouvert qui est posé sur une table, où il y a un crucifix, une écritoire, une pendule & des papiers.

(74) CHRISTOPHE RONCALI, dit le cavalier *Pomerancio*, de l'école Florentine, né à Pomerancio en Toscane on ne fait en quelle année. Il fut choisi pour peindre au Vatican

La chapelle Clémentine, où il représenta la punition d'Ananie & de Saphira. Il fit aussi des cartons pour des mosaïques. Il voyagea en Flandre, en Hollande, en France & en Angleterre. Il avoit, dit un biographe des peintres, un génie pittoresque, mais souvent trop libre. Son dessin est outré, de même que ses attitudes. L'expression & le caractère de ses têtes sont maniérées, & leurs coëffures surchargées de cheveux voltigeans, produisent un effet peu naturel : mais son coloris vague & lumineux, l'harmonie, le clair-obscur que l'on remarque dans ses ouvrages, & la touche légère de son pinceau, lui ont mérité une place distinguée entre les artistes.

M. Cochin qui a vu à Naples, dans l'église de St. Philippe de Neri un tableau du Pomerancio, représentant la nativité de J. C., dit que la manière en est molle & indéfinie; qu'il semble qu'il y regne un brouillard; mais qu'on y remarque un bon ton général de couleur, & que la tête de la vierge est très-gracieuse. Ce jugement de l'artiste ne s'accorde pas avec celui du biographe; mais le Pomerancio peut avoir en plusieurs manières. Il est mort à Rome en 1626. Il étoit aimé des artistes & des grands.

(75) JOSEPH CESAR D'ARPINAS, dit le *Josepin*, de l'école Napolitaine, naquit en 1560 au château d'Arpinas, dans la terre de Labour, au royaume de Naples. Il eut pour premier maître son père, misérable peintre, qui n'étoit occupé qu'à faire des *ex voto*, & qui ne donna à son fils quelques élémens de l'art que pour en tirer des secours dans ses travaux. Le fils déroboit au père tous les instans où il trouvoit quelque liberté, & faisoit des tableaux qui rendoient témoignage de ses heureuses dispositions. Il fut envoyé à Rome à l'âge de treize ans, servit des peintres pour subsister, & s'il n'en reçut pas des leçons directes, il les vit du moins opérer, & tâcha secrètement de les imiter. Quelques-uns de ses essais furent aperçus par des connoisseurs, on les trouva spirituels, on les fit voir au Pape, qui lui donna des secours pour faire des études plus suivies : il fut mis alors sous la conduite du Pomerancio. Ce n'étoit pas le moyen de détruire son penchant naturel à la manière & au caprice : mais ces défauts étoient à la mode; il ne fit que les fortifier, & il plut. On lui trouva de la grandeur dans la composition, de la légèreté dans le dessin, de la franchise dans la manœuvre; & l'on ne s'avoit pas alors de demander aux peintres une composition sage, un dessin correct, une manœuvre fondée sur la nature. Il avoit de l'esprit, le talent de se faire valoir, l'audace de se louer, l'injustice de rabaisser ses rivaux; il fit fortune. Clément VIII qui l'aimoit au

point de supporter même ses offenses, le fit chevalier de Saint Jean-de-Larran, & dans un voyage que le Josepin fit en France, il reçut de Henri IV le collier de Saint Michel. Mais l'orgueilleux artiste ne se croyoit jamais assez honoré, assez récompensé, & le fils du peintre d'*ex voto* d'Arpinas, cet ancien valet des peintres de Rome, accueilli des Princes, admis à leur familiarité, ne faisoit que murmurer de leur ingratitude, & ne craignoit pas de les traiter avec dureté. Au milieu des biens & de la faveur, incapable de jouir, il ne savoit que se plaindre.

Le Josepin abusa de sa facilité naturelle, & ne fit qu'effleurer l'art, sans en approfondir aucune partie. Il s'abandonnoit, dans ses compositions, à la fougue de son esprit, à son imagination déréglée. Persuadé qu'il faisoit assez bien sans modèle, il ne consultoit pas la nature; en forçant les attitudes de ses figures, il croyoit leur donner du mouvement; en les faisant grimacer, il croyoit leur donner de l'expression; il leur imprimoit une sorte de grandeur, mais dénuée de noblesse. La vivacité de son imagination pouvoit ressembler au feu du génie. Mais quand il ne put plus présider au nombreux parti qu'il s'étoit fait entre les artistes & les amateurs, quand il ne put plus se louer lui-même, on cessa de le louer. Ses tableaux recherchés de son vivant, furent négligés après sa mort; on connut qu'il avoit usurpé la réputation est on ne lui conserva pas même celle qu'il pouvoit mériter. Il mourut à Rome en 1660 âgé de quatre-vingt ans.

On peut voir au cabinet du Roi deux tableaux du Josepin. L'un représentant Diane au bain, & en fort mauvais état; mais on reconnoit qu'il n'a jamais été recommandable par le dessin ni la couleur. L'autre représente une nativité de Jesus-Christ: il est dessiné d'une manière spirituelle, mais peu savante, & a de belles parties de composition & de couleur.

G. Sadeler à gravé, d'après ce peintre, la flagellation & l'Amour vainqueur de Pan; & Villamene, une allégorie du pouvoir souverain.

(76) BARTELEMY SCHIDONE, de l'école Lombarde, né à Modène en 1590, fût élève des Carraches, mais ne suivit pas leur manière: il chercha celle du Corregé & l'atteignit d'assés près pour que ses ouvrages soient pris quelquefois pour des tableaux de ce grand maître. Ce n'est pas un dessinateur correct; on lui reproche même d'être maniéré; mais il se fait pardonner ses incorrections par son élégance, l'agrément de ses airs de tête, la beauté de sa touche, la grandeur de ses compositions, le goût de son pinceau & la séduction de sa couleur. Il faut entendre cependant que

ces qualités aimables ne se trouvent pas dans ses ouvrages en un degré éminent, car il seroit un Corregge. Il faisoit très-bien le portrait.

Il fut trop souvent détourné du travail par la passion du jeu. La douleur d'une perte considérable qu'il fit en une seule nuit, le conduisit au tombeau en 1616, à l'âge de cinquante-six ans.

Rob. Strange a gravé d'après le Schidone deux jeunes garçons dont l'un tient des tablettes. Le cabinet du duc d'Orléans renferme deux tableaux de ce peintre.

(77) HENRI VAN-BALEN, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1560. Il tient sa place, dit M. Descamps, parmi les meilleurs peintres Flamands; il composoit bien, & savoit donner un tour agréable à ses figures: la finesse & l'élégance se trouvent dans son dessin, & sa bonne couleur a été louée par les plus grands maîtres. Il se faisoit quelquefois aider par Jean Breughel pour le paysage.

Ce peintre fut d'abord élève de Van-Oort; mais il quitta bientôt la Flandre pour aller en Italie, où il étudia l'antique & les grands maîtres. Il y eut de l'occupation, & revint dans sa patrie avec une réputation faite & une fortune commencée. Il avoit de la grandeur dans ses compositions, aimoit à prodiguer le nud qu'il se piquoit de bien dessiner. On ne peut guère désirer dans ses meilleurs ouvrages que plus de noblesse dans les airs de tête. On regarde comme l'un de ses chefs-d'œuvre le St. Jean prêchant dans le désert, dans la cathédrale d'Anvers. Il mourut à Anvers en 1632, âgé de soixante & douze ans. Il a fait de petits tableaux d'un grand fini.

(78) LÉONARD CORONA de l'école Vénitienne, naquit à Murano en 1561. Il eut pour maître son père qui étoit en même temps peintre en miniature & marchand de tableaux, & qui avoit un grand nombre de beaux ouvrages. Ce magasin fut bien plus utile aux progrès du jeune Corona que les leçons paternelles. Il eut l'honneur d'être employé, en concurrence avec Paul Véronèse, aux peintures du Palais Ducal. Son coloris tenoit de celui du Titien; son dessin avoit de la vérité. Venise & les principales villes de l'Etat Vénitien, occupèrent à l'envi son pinceau. Il mourut en 1605, âgé de quarante-quatre ans.

(79) CORNELLE CORNELIS, de l'école Hollandaise, né à Harlem en 1562, apprit les premiers principes de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner dans l'école d'Anvers. Il peignit en grand & en petit, fit l'histoire, le portrait & les fleurs. Le premier tableau qu'il fit à son retour à Harlem assura sa ré-

putation. Il représente la compagnie des Arquebusiers, & fut admiré de Van-Mander qui étoit dans cette ville lorsqu'il fut exposé. Outre les autres perfections de l'art, la couleur, suivant M. Descamps, en est excellente; l'ordonnance belle, les mains d'un beau dessin, les expressions nobles; on peut dire enfin que ce sont des portraits tracés par le génie de l'histoire.

Cornelis ne tomba point dans la manière, parceque jamais il n'abandonna l'étude de la nature. Il avoit eu dans sa jeunesse le dessein d'aller à Rome étudier l'antique: pour se dédommager des obstacles qui l'avoient retenu dans les Pays-Bas; il se procura autant qu'il lui fut possible, des plâtres moulés sur les chefs-d'œuvre dont il ne pouvoit étudier le marbre. Il a représenté deux fois le déluge, & il ne s'est pas montré inférieur à ce sujet qui exige une grande habileté dans l'art de rendre le nud, & de le varier suivant les sexes & les âges. Comme les amateurs, & sur-tout ceux de Flandre, recherchent avidement ses ouvrages, ils sont rares dans le commerce, quoiqu'il en ait fait un très-grand nombre. Il mourut en 1638 âgé de soixante-seize ans.

Muller & Goltzius ont beaucoup gravé d'après ce maître & lui ont prêté leur manière; c'est du moins le jugement que l'on doit porter, s'il est vrai, comme le dit M. Descamps, que le dessin de Cornelis n'étoit pas maniéré. Entre les planches de Goltzius, on distingue quatre plafonds; le supplice de Tantale, la chute d'Icare, celle de Phaëton, le supplice d'Ixion. On a de Muller une grande composition représentant la fortune distribuant inégalement ses bienfaits.

(80) FRANÇOIS VANNIUS ou plutôt *Vanni*, de l'école Florentine, né à Sienne en 1563; eut plusieurs maîtres en Toscane & à Rome, & fit ensuite un voyage en Lombardie, où il étudia les tableaux du Corregge. La douceur de son caractère lui fit aimer le genre de ce peintre, & c'est peut-être plutôt par l'impulsion de ce caractère, que par une imitation déterminée, qu'il a beaucoup ressemblé au Barroche. Loin d'être jaloux du talent ou de la fortune des autres artistes, il les aimoit, les éclaircit de ses conseils, & employoit souvent l'aïssance qu'il s'étoit procurée par ses travaux à acheter les ouvrages qu'ils ne trouvoient point à placer. Le Guide fut un de ceux avec lesquels il étoit le plus intimement lié, & il eut la satisfaction de pouvoir lui être utile.

Sa manière, ressemblante à celle des Baroche, n'en a pas toujours la douceur. On peut même lui reprocher quelquefois des défauts d'accord & des couleurs entières: mais dans ses meilleurs ouvrages, sa couleur est agréable & tendre

tendre. Il dessinait bien, rendoit bien les extrémités, sur-tout les mains; ses têtes sont bien peintes, & ont ordinairement un caractère gracieux. Son pinceau est aimable, & sa manœuvre large & facile. Il ne monroit pas beaucoup de génie dans la composition. Il a peint dans l'église de Saint-Pierre de Rome, Simon le Magicien, tableau justement loué.

Ce peintre très-estimable entendoit bien l'architecture & avoit des connoissances étendues dans la mécanique. Il mourut en 1609, à quarante-six ans.

Aug. Carrache a gravé, d'après Vanni un St. François mourant; Villamene, une vision de St. Bernard; Corn. Galle, un Christ expirant sur la croix; Ph. Thomassin, le jugement dernier.

(81) JEAN ROTTENHAMER, de l'école Allemande, né à Munich en 1564, reçut dans son pays les leçons d'un peintre médiocre, & alla se former à Rome. Il s'y fit connoître par des petits tableaux sur cuivre, & surprit ensuite ceux qui connoissoient ses talens dans ce genre, quand il exposa un grand tableau à leurs regards. Les applaudissemens qu'il reçut ne firent que l'exciter à de nouveaux efforts, & il alla à Venise faire une étude plus profonde de la couleur. Le Tintoret fut le principal objet de son imitation, & sa manière s'est toujours ressentie du goût qu'il avoit conçu pour ce maître.

Il séjourna longtems à Venise, s'y maria, & y eut des occupations dont il fut bien payé sans pouvoir sortir de la misère. Le duc de Mantoue, l'empereur Rodolphe employèrent son pinceau & le récompensèrent magnifiquement sans l'enrichir. Il retourna dans sa patrie, se fixa à Augsbourg, & y fut chargé d'ouvrages capitaux: mais toujours dissipateur, il mourut si pauvre, que ses amis furent obligés de faire les frais de son enterrement.

Il aimoit à orner ses compositions de riches accessoires & y a prodigué le nud qu'il se piquoit de bien colorer. Son goût tient de l'école Allemande, mêlé d'une imitation du Tintoret; sa couleur rend témoignage au long séjour qu'il a fait à Venise; elle est brillante, mais un peu verdâtre. Son dessin n'est pas sans incorrection. Il recherchoit les compositions riantes, & ses airs de tête sont agréables. On estime sur tout ses petits tableaux peints sur cuivre & touchés avec finesse. Il se plaisoit à représenter des Nymphes nues, & donnoit aux attitudes de ses figures une heureuse variété, sans en outrer les mouvemens: ses ouvrages sont en général d'un fini précieux. Quand il s'y rrouve du paysage, il est de la main de Breughel de Velours, ou de Paul Bril.

Le Roi n'a qu'un tableau de ce maître; il

Beaux-Arts. Tome II.

représente un portement de croix. On voit de lui deux tableaux au Palais-Royal, tous deux peints sur cuivre: le Christ mort sur les genoux de la Vierge, Danaë couchée sur un lit.

Estampes d'après Rottenhamer: la Vierge allaitant l'enfant Jesus par V. Hollar; la Vierge & l'enfant Jesus caressant le petit Saint Jean par G. Sadeler; Adéon métamorphosé en Cerf, par Beauvarlet.

(82) ABRAHAM BLOEMAERT, de l'école Hollandaise, naquit à Gorcum suivant quelques uns en 1564, & suivant d'autres en 1567. Son père, architecte, ingénieur & sculpteur, étoit un artiste fort estimé. Il donna lui-même à son fils les principes du dessin, & persuadé peut-être, qu'il suffisoit de bien poser cette base des arts, & qu'il étoit ensuite assez indifférent d'apprendre d'un maître ou de l'autre à manier les pinceaux & la couleur, il ne plaça le jeune Abraham que chez des peintres médiocres. Mais si Bloemaert n'eut aucun maître qu'il dût imiter, il eut de bons tableaux à copier, & formé par ces modèles, il fit des ouvrages qui purent servir de modèles à leur tour. Il peignit l'histoire, le paysage, les animaux, les coquillages, mais eut peu de goût pour le portrait qui exige une attention scrupuleuse à imiter le modèle. Ses ouvrages en général se ressentent de cette impatience; on voit qu'il ne consultoit la nature ni pour le nud ni pour les draperies. Il plaît par sa facilité; mais on desireroit en lui plus d'exactitude. Il a des graces auxquelles on ne peut résister; mais ces graces seroient plus vraies, plus naïves, s'il les eût puisées dans l'imitation de la nature. La beauté brillante de son coloris, son intelligence du clair-obscur lui font pardonner l'incorrection de son dessin. Il est plus parfait dans le paysage, parce que ce genre ne comporte pas la grande précision. Ses ouvrages ne sont guere connus qu'en Allemagne & dans les Pays-Bas. Il est mort à Utrecht en 1647. Corneille, le dernier de ses fils, d'abord peintre comme son père, se livra ensuite à la gravure, & y acquit une grande célébrité.

Estampes d'après Ab. Bloemaert: l'Annonciation aux bergers par Saenredam; l'Adoration des bergers & une Nativité par Bolswert; Magdeleine pénitente par Swanenbourg; les pères de l'église par Corn. Bloemaert.

(83) MICHEL-ANGE AMÉRIGI, dit de Caravage, du nom d'un château du Milanois dans lequel il naquit en 1560. Fils d'un maçon, il fut occupé à broyer le mortier pour les peintres à fresque, les vit souvent travailler, & devint peintre lui-même. Il ne daigna d'ailleurs s'attacher à aucun maître, copier aucun tableau, ni même consulter l'antique. Il crut

que la nature lui donneroit seule les meilleurs leçons ; il se trompa , parce qu'il ne fut pas la choisir.

Il alla à Venise , y vit les ouvrages du Giorgion & en fut frappé. Il imita quelque temps la couleur de ce peintre ; mais de retour à Rome , & humilié par la nécessité où il se trouva de travailler quelque temps pour le Jusepin , il voulut se venger en adoptant une manière contraire à celle de cet artiste qui étoit alors à la mode. Jusepin ne faisoit rien d'après nature ; le Caravage voulut imiter la nature jusques dans ses pauvretés ; le Jusepin avoit une couleur fade ; le Caravage voulut lui opposer une couleur outrée. Il travailla dans un atelier d'où il tiroit le jour de très haut , & en fit noircir les murs pour que les reflets ne pussent attendrir les ombres. C'est-à-dire que pour étudier la nature , il se condamna à ne pas voir la nature dans ses effets les plus ordinaires , & que pour peindre la lumière , il Penchaîna & la priva des épanchemens qui sont une suite de ses loix. Ses jours furent brillans , & cette perfection de l'art fit la fortune de ses ouvrages ; mais ses ombres furent noires , dures & sans reflets , & ce défaut , joint à beaucoup d'autres , a fait tort à sa réputation.

Il n'avoit aucune connoissance de la beauté idéale ; il n'avoit pas même le sentiment de la beauté commune qui se trouve dans des modèles bien choisis. Il faisoit un Héros d'après un ignoble porte-faix ; une Vierge d'après une servante grossière. La nature défectueuse lui sembloit un assez beau modèle parce qu'elle étoit la nature. Rembrandt a dit , en montrant un magasin de vieilles hardes & d'anciennes armes , que c'étoient là ses antiques : le Caravage disoit que ses modèles étoient dans les rues. Dans le temps de sa plus grande réputation , il eut le chagrin de voir refuser quelques uns de ses tableaux par ceux mêmes qui les avoient demandés , parce qu'ils étoient trop ignobles. Ses figures avoient de la beauté , quand le hasard lui avoit offert un beau modèle. Ses draperies sont vraies , mais mal jettées ; il ne consultoit pas les convenances dans les ajustemens de ses figures , & ne connoissoit ni la noblesse , ni l'expression , ni la grace. Il faut avouer cependant que s'il place souvent des figures les unes auprès des autres sans aucun sentiment d'ordonnance , quelquefois aussi ses compositions sont pittoresques dans leur singularité ; que la vérité qui régné dans ses ouvrages a quelque chose de piquant ; que s'il se plaît à exprimer les petits détails , il y met le charme de la sûreté ; que son *faux* est large & facile ; que sa manière est grande dans la dureté ; qu'il avoit une grande entente de la lumière & des couleurs ; que son coloris

dans les jours est souvent digne du Titien ; & que si la nature ne peut-être plus mal choisie , elle ne peut aussi être mieux peinte. Il réussissoit très bien dans le portrait , parce que , dans ce genre , il ne s'agit pas de choisir , mais d'imiter. Le Poussin disoit de ce peintre qu'il étoit venu pour détruire la peinture.

Malgré ses défauts , ou peut-être par la bizarrerie de ses défauts , il se fit une grande réputation & balança celle des Carraches. Sa manière devint la mode regnante ; il falloit s'y soumettre pour réussir. Le Valentin la suivit toujours. Elle pénétra même dans l'école des Carraches , & malgré les sages conseils de ces maîtres , elle infecta leurs élèves. Le Guerchin ne l'abandonna jamais ; le Guide crut devoir quelque temps s'y conformer , lui que la nature appelloit à une manière si douce & si suave.

Le Caravage étoit vain , jaloux , querelleux , insociable. Le Jusepin étoit le principal objet de sa haine , parce que l'engouement des Romains se partageoit entre eux. Caravage l'appella en duel ; mais le Jusepin répondit qu'il ne vouloit pas se battre avec un homme qui n'étoit pas chevalier. Le Carrache appelé de même se tira d'affaire d'une manière bouffonne : il sortit de son atelier contre son adversaire , tenant en main , au lieu d'épée , une brosse chargée de couleurs.

Le Caravage , dans un accès de fureur , tua un jeune homme de ses amis. Obligé de quitter Rome , il chercha un asyle à Naples & y fut occupé. Mais il étoit dévoré du desir de devenir chevalier , soit pour n'être pas humilié par la décoration du Jusepin , soit pour être digne de se mesurer avec lui. Il passa à Malthe dans l'espérance d'obtenir , une croix de chevalier servant ; quelques tableaux qu'il fit pour le grand maître lui procurerent cette récompense.

Mais avant de quitter cette île , il voulut se battre avec un chevalier & fut mis en prison. Il sévada , erra quelque temps en Sicile , passa à Naples où il fut attaqué , & eut le visage tailladé. Il revenoit à Rome lorsqu'il fut enlevé par des Espagnols , qui le prirent pour un homme qu'ils cherchoient. Relâché quand ils eurent reconnu leur erreur , & obligé de voyager à pied par une chaleur excessive , il fut surpris d'une fièvre maligne dont il mourut en 1609 , dans sa quarantième année.

Cet homme jaloux ne put s'empêcher de dire , quand Annibal Carrache vint à Rome : » j'ai » enfin trouvé de mon temps un peintre ».

Le cabinet du Roi renferme quatre tableaux du Caravage. La mort de la Vierge est l'un de ceux qu'on refusa de laisser à la place à laquelle il étoit destiné. Il avoit été demandé pour l'église *Della Scala* : c'est à beaucoup

égard l'un des plus beaux ouvrages du maître ; on y trouve une belle conduite d'ombres & de lumières , une rondeur & une force merveilleuse : mais la figure de la Vierge parut ignoble ; on crut voir le corps d'une femme noyée & l'on trouva le tableau indigne de la majesté d'un temple. Ce n'est pas le seul reproche qu'on fasse à cet ouvrage : la femme allée , la tête penchée , & couverte de ses mains indique plutôt qu'elle ne montre une belle expression de douleur ; mais dans plusieurs autres figures , la tristesse est basse au lieu d'être naturelle : on s'aperçoit dans la composition que l'auteur s'est trouvé embarrassé d'avoir onze figures à placer. La machine est d'un grand effet , le pinceau est fier ; mais la couleur est dure , & les ombres sont si noires que le premier coup-d'œil est rebutant. Le portrait d'Adolphe de Vignacourt , grand maître de Malthe , ouvrage qui a procuré à l'auteur la croix de chevalier servant , est digne des plus grands éloges. On n'a pas craint de le comparer au Titien pour la vérité , la force & la suavité de la couleur. Le tour de la figure principale est imposant , l'effet est de la plus grande fierté , la tête du grand maître & celle du page sont admirables ; les accessoires , tels que l'armure , le casque , le panache sont travaillés avec un grand art & une extrême vérité. Le tableau de la Bohémienne a un grand mérite de couleur ; mais il est sur tout notable par la vanité de l'auteur. Il l'opposoit à ceux de Raphaël , & croyoit prouver par cet ouvrage qu'il est inutile d'étudier les chefs-d'œuvres de ce maître & des statuaires antiques.

Le portrait d'Adolphe de Vignacourt a été gravé par Larmessin qui n'en a pas fait connoître les beautés. S. Vallé a gravé la mort de la Vierge ; Benoit Audran , la Bohémienne. Ces ouvrages auroient demandé la pointe ou le burin des graveurs formés par Rubens.

(84) JEAN LYS appartient à l'école Allemande par sa naissance à Oldenbourg , & à la Flandre pour son éducation , puisqu'il fut élève de Henri Goltzius. Sa première manière fut celle de son maître ; mais dans ses voyages en Italie , il tâcha de se rendre propre celle des maîtres Vénitiens. Il s'aperçut trop tard qu'il n'avoit pas suivi la meilleure route , & devenu admirateur de l'antique , il en recommandoit fortement l'étude à ses élèves , ajoutant avec douleur qu'il avoit passé le temps où il auroit pu suivre pour lui-même le conseil qu'il leur donnoit.

Il peignoit en grand & en petit , & , dans ces différentes proportions , ses tableaux étoient également recherchés. Il monroit de l'esprit dans l'expression & dans la touche de ses figu-

res ; il leur donnoit des attitudes & des ajustemens gracieux , & plaisoit par la couleur & par la délicatesse du pinceau. Son paysage est bien entendu & bien traité. Il a souvent peint des mascarades , des fêtes , des concerts , & méloit quelquefois le costume antique avec les ajustemens Vénitiens. Houbraken l'égalé aux plus grands maîtres. Son dessin , dit M. Desfamps , est quelquefois fort beau , sa couleur toujours vigoureuse , son pinceau moëlleux & ses compositions pleines d'esprit : heureux s'il eût joint une meilleure conduite à ses talens , & s'il n'eût pas partagé sa vie entre la crapule & l'art. Après avoir séjourné long-temps en Flandre , il retourna à Venise & y mourut de la peste en 1629.

J. Visscher a gravé d'après ce peintre le ravissement de Saint Paul.

(85) PIERRE OU PETER NEEFS , de l'école Flamande , né à Anvers , s'est acquis , dans un genre inférieur , une très grande célébrité. Élève de Stéenvick , il représenta des intérieurs d'églises gothiques. Plaçant avantageusement tantôt un mausolée , tantôt un buffet d'orgues , il interrompoit l'uniformité d'effet que doit causer une seule lumière dans un bâtiment régulier , & rendoit piquant ce qui menaçoit d'être froid. C'est ainsi qu'il n'est aucun genre qui ne puisse recevoir un charme séduisant de la belle entente du clair-obscur. Il suivit d'abord la manière sombre de son maître ; mais il fit dans la suite des tableaux clairs , & ce sont les plus estimés. A la bonne couleur , ses tableaux joignent le mérite de la perspective aérienne : une vapeur dégradée y fait reculer les objets , marque leur degré de distance. Quand on trouve des figures dans ses tableaux , elles sont d'une main étrangère. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort.

(86) ADAM ELZHEIMER , de l'école Allemande , naquit à Francfort en 1574. il est connu en Italie sous le nom du *Tedesco* : dire qu'il fut estimé dans cette patrie des arts , c'est faire son éloge. Il eut pour père un tailleur qui reconnoissant dans son fils une passion violente pour la peinture , le plaça chez un peintre estimé que le jeune élève eut bientôt surpassé. Adam , ne pouvant plus trouver d'exemples ni de leçons dans sa patrie , passa en Italie , & y fit des progrès rapides. Il peignit en petit , donna le plus beau fini à ses ouvrages , & se distingua par une imitation fidelle de la nature. Il avoit une mémoire si heureuse qu'il lui suffisoit de l'avoir examinée , pour la copier avec une étonnante précision. Ce fut ainsi qu'il représenta de souvenir la *Villa Madama* : rien ne fut oublié , il rendit les arbres & leurs formes , & sans s'arrêter uniquement

aux masses principales, il exprima les accidens des ombres qui devoient arriver à l'heure qu'il avoit choisie.

Le mérite de ses ouvrages consiste surtout dans le bon goût du dessin, dans l'excellente disposition des objets, dans l'esprit de la touche, dans un fini soigné, une couleur piquante & l'harmonie du tout ensemble. Il traitoit bien le paysage, & l'on admire ses clairs de lune & ses effets de nuit. Il a eu un grand nombre d'imitateurs, entre lesquels on compte David Teniers le père, & Bamboche. Comme il peignoit tout avec un soin extrême & une patience incroyable, il n'étoit jamais suffisamment recomposé du temps qu'il avoit mis à ses ouvrages. On les recherchoit, on les payoit même assez cher pour le temps, & cependant l'auteur vivoit dans la misère. S'ils avoient été payés de son vivant le quart de ce qu'ils le furent après sa mort, il auroit été dans une situation florissante. On peut citer un grand nombre d'artistes qui ont langué dans la pauvreté, & qui après leur mort ont fait la fortune des marchands.

Elzheimer choisit une épouse qui ne lui apporta d'autre dot que sa beauté, lui donna un grand nombre d'enfans & augmenta son infortune : il reçut du Pape des secours, mais qui furent insuffisans. Mis en prison, il en sortit par le crédit & l'argent de ses amis, & ne fit que changer de misère en recouvrant la liberté. La mélancolie abrégéa ses jours; il mourut à Rome en 1620 à l'âge de cinquante-six ans.

On regarde comme son chef-d'œuvre sa suite en Egypte. La Vierge tient l'enfant Jesus sur ses genoux. Saint Joseph conduit Pâne & lui fait traverser une riviere ornée d'une grande variété de plantes antiques. La scène se passe pendant la nuit : le Saint tient de la main gauche une branche de pin allumée qui sert de flambeau. On voit dans le lointain, sur les bords d'une mare, un groupe de bergers, qui se chauffent près du feu. Leurs troupeaux paissent sur la lisière d'une épaisse forêt; le ciel est semé d'étoiles. On aperçoit au dessus de l'horizon la voie lactée.

Ce tableau a été gravé par un gentilhomme d'Anvers, nommé de Goudt, comte palatin. Bienfaiteur d'Elzheimer, il le secourut dans sa prison, lui acheta un grand nombre de ses tableaux, & les lui paya plus cher que les autres amateurs. Il fut en même-temps son élève, & se fit une manière qui tient de près à celle de ce maître. Il revint à Utrecht après la mort d'Elzheimer, & y fut aimé d'une dame qui lui fit prendre un breuvage pour l'exciter à l'amour : mais, comme il est arrivé souvent, le philtre n'eut d'autre effet que de lui ôter la mémoire & lui aliéner l'esprit. Quand il

jouissoit de quelques retours de raison, il les consacroit à la peinture.

On voit au cabinet du duc d'Orléans deux tableaux d'Elzheimer. L'un représente un paysage éclairé de la lune : l'autre, des gens qui se chauffent au bord de l'eau; la scène se passe pendant la nuit, & n'est éclairée que par le feu.

Ce peintre a gravé lui-même plusieurs planches d'après ses dessins, dont deux de l'histoire de Tobie. Soutman a gravé Saint Laurent se préparant au martyre. On a aussi d'après le même maître plusieurs estampes de W. Hollar & du comte de Goudt.

(87) GUIDO RENI ou le *Guide*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1575. Son père, bon musicien, le destinoit à la profession de son art; mais le jeune homme se sentoit puissamment entraîné vers un autre art dont les productions sont moins exposées aux variations de la mode & aux caprices des goûts, parce que ses imitations tiennent plus immédiatement à la nature. Il entra dans l'école du Calvart & y fit des progrès si rapides que le maître se contentoit de retoucher foiblement les copies du jeune élève & les vendoit pour des ouvrages de sa main. Il entra, à l'âge de vingt ans, dans l'école de Louis Carrache dont la réputation effaçoit la renommée de tous les peintres Bolois.

Des tableaux du Caravage furent apportés à Bologne & fortement censurés par les Carraches. Louis familiarisé avec les graces du Corregge, & incapable de goûter des conceptions qui manquoient de noblesse, ne pouvoit être indulgent pour un peintre qui sembloit chercher de préférence dans la nature ce qu'elle a de plus ignoble, qui ne savoit capter l'admiration que par des contrastes outrés d'ombres & de lumières, & qui, dans ses effets, préféreroit les tristes beautés de la nuit aux charmes d'un beau jour. Mais une conversation d'Annibal sur le moyen de détruire, par une manière toute contraire à celle du Caravage, l'engouement que ce peintre excitoit, fit une vive impression sur l'esprit du Guide, & contribua beaucoup à le déterminer sur le choix de la manière qu'il a le plus constamment adoptée dans la suite.

« Ne soyez point étonnés, disoit Annibal, » si la manière du Caravage a fait une si grande » fortune; ce n'est que l'effet de ce malheureux penchant qui entraîne tous les hommes » vers les nouveautés : & croyez que tous » ceux qui évitent de suivre la route tracée » avant eux, seront sûrs d'avoir de semblables » succès. Je fais un moyen qui, s'il étoit employé, porteroit un coup terrible à cette » velle façon de peindre & pourroit même la

» discréditer entièrement. J'opposerois à ce
 » coloris trop fier & trop crud , les teintes
 » les plus tendres & les plus suaves. Notre
 » peintre resserre ses lumières & les fait tou-
 » jours tomber d'en haut ; j'étendrois davantage
 » les miennes & je ne représenterois jamais
 » mes sujets qu'en plein air. A la faveur des
 » ombres, il se soustrait aux difficultés de l'art ;
 » loin de craindre ces difficultés, je voudrois
 » faire voir que j'ai fait d'excellentes études.
 » Mes figures, éclairées dans toutes leurs par-
 » ties de la lumière la plus vive, montreroient
 » les plus grandes & les plus savantes recher-
 » ches. Enfin, autant le Caravage est peu cu-
 » rieux de faire de beaux choix, autant il
 » affecte de peindre la nature telle qu'il la
 » rencontre, autant j'exigerois qu'on fit un
 » triage de ce que la nature a de plus par-
 » fait, & que, formant un beau tout des
 » différentes parties qu'on auroit jugés dignes
 » d'adopter, on donnât aux figures une noblesse
 » & un agrément qu'on ne trouve que bien
 » rarement & peut-être jamais dans les modè-
 » les même qu'on a le plus scrupuleusement
 » choisis ».

Cette manière indiquée par Annibal étoit aimable & douce : elle convenoit au caractère aimable & doux du Guide. Présent à cette conversation, il la regarda comme la meilleure leçon qu'il pût suivre, & des paroles, dont celui qui les avoit prononcées n'avoit pas mêlé toutes les conséquences, apprirent au Guide le chemin qui devoit le conduire à la gloire.

Il ne différa point d'entrer dans cette route nouvelle : mais soit par jalousie, soit par la peine que les hommes ont de reconnoître que ce qui est nouveau peut être louable, dès qu'il fit paroître des tableaux faits sur les principes dont Annibal lui avoit fourni les élémens, il eut pour censeurs sévères, & même pour ennemis, tous les élèves d'Annibal & des autres Carraches ; ils lui reprochèrent durement son orgueilleuse envie de se singulariser, parvinrent même à le brouiller avec les maîtres, & le firent exclure de l'école.

Il dut regretter l'amitié de Louis qui l'avoit toujours traité avec tendresse ; mais devenu libre de ses obligations par l'injuste procédé de ce maître, il ne craignit pas de se montrer son émule. Le cloître de *San Michele in Bosco* étoit rempli d'ouvrages de Louis, qui sont mis au rang de ses chefs-d'œuvres ; le Guide peignit dans le même cloître Saint Benoît dans le désert, à qui les voisins de sa retraite apportent des présens. La composition est enrichie de la variété des âges, des sexes & des vêtemens. Les Bolois étonnés reconnoissent que Louis, dans son élève, avoit trouvé un rival & peut-être un vainqueur, & des

biographes assurent que Louis joignit lui-même ses applaudissemens à ceux des autres spectateurs. Ce tableau si célèbre est aujourd'hui gâté par le temps. On en admire encore le dessin dans les restes de quelques têtes & de plusieurs autres parties qui offrent une grande beauté ; mais on trouve la couleur un peu rouge.

Il eut le courage de sacrifier la fierté que pouvoient lui inspirer ses succès au désir de faire des progrès nouveaux, & ne crut pas s'humilier en se mettant sous la conduite d'artistes qui lui étoient bien inférieurs, pour apprendre tous les procédés de la fresque. Ce genre a ses difficultés qui lui sont particulières : il faut savoir juger les divers changemens qu'éprouvent les teintes à mesure qu'elles sechent, & connoître les différens effets qu'elles produisent par leur mélange : c'est ce que le Guide apprit d'espèces d'ouvriers qui n'avoient que de la pratique ; il se rendit en quelque sorte leur aide & leur élève, & se distingua bientôt dans ce genre de peinture.

Il n'avoit pas encore vu Rome, mais on y connoissoit quelques uns de ses ouvrages & ils étoient estimés. Les amateurs l'appelloient dans cette ville ; le Jospin se joignoit à leur empressement, peut-être pour susciter un rival au Caravage ; l'Albane son compagnon d'école & son ami, offroit de l'accompagner ; lui-même desiroit de revoir Annibal dont cependant il n'étoit pas aimé, & de juger par lui-même la fameuse galerie Farnese dont il entendoit parler avec admiration. Il partit, & débuta par des tableaux qui se voyent encore à Sainto Cécile & qui justifient l'idée qu'on s'étoit faite de ses talens. Cependant pour obtenir du Cardinal Borghese l'entreprise du tableau qui représente le crucifiement de Saint Pierre, il fut obligé de se soumettre à la mode regnante, & de promettre de le faire dans la manière du Caravage. Il tint parole ; mais, aux yeux des vrais connoisseurs, il se montra supérieur au modèle qu'il daignoit imiter, & mit dans son dessin & dans l'ordonnance de son sujet un goût & une noblesse que le Caravage étoit loin de connoître.

Les succès qu'il eut à Rome lui firent des ennemis ; le plus emporté étoit le Caravage ; le plus dangereux étoit Annibal, parce que ses jugemens répétés & retenus, devoient pour suivre, même auprès de la postérité, les talens auxquels il ne rendoit pas justice. L'Albane même se brouilla avec le Guide, son ami, quand la voix publique lui apprit que cet ami étoit son supérieur.

Chargé par le Pape de peindre sa chapelle secrète du *Monte Cavallo*, il se fit de cette nouvelle entreprise un nouveau triomphe. Mais il se crut offensé par le trésorier de Paul V, & retourna à Bologne, où il peignit le mal-

facre des Innocens. Si, dans cet ouvrage, il ménagea trop l'expression pour ne pas altérer la beauté, on lui pardonna un défaut produit par une si belle cause; les amateurs de la beauté l'applaudirent. Cet ouvrage ajouta encore à sa réputation, & aux regrets que Paul V, ressentit d'avoir perdu cet artiste. Il employa l'autorité pour le rappeler à Rome & le reçut, non comme un supérieur offensé, mais comme un pere indulgent. Le Guide peignit une partie de la voûte de la magnifique chapelle que le Pape faisoit construire à Sainte - Marie Majeure; & pour soutenir sa gloire, il se piqua dans cet ouvrage d'une sage lenteur. Dès qu'il l'eut terminé, il retourna à Bologne, où il se vit chargé d'un si grand nombre d'ouvrages, qu'il fut obligé d'en refuser plus qu'il n'en accepta; car il ne pouvoit goûter la pratique des artistes qui, faisant avancer leurs ouvrages par des élèves, se contentoient de les retoucher. Persuadé que toutes les opérations qui doivent conduire un tableau à la perfection sont également importantes, & qu'une même intelligence doit présider à l'ébauche & au fini, il vouloit que le travail fût entièrement de sa main. Sans sortir de sa patrie, il satisfaisoit les desirs des souverains étrangers qui lui demandoient des tableaux. Ce fut à Bologne qu'il peignit pour Marie de Médicis ce beau tableau de l'Annonciation qui enrichit l'église des Carmelites de Paris: ce fut à Bologne qu'il fit pour le duc de Mantoue les quatre travaux d'Hercule qui ont passé au cabinet du Roi; ce fut à Bologne, qu'il peignit pour Philippe IV, Roi d'Espagne l'enlèvement d'Helene, qui ne parvint point à ce Prince, & qui se conserve à Paris dans la galerie de l'hôtel de Toulouse. Il consentit cependant à se rendre à Naples pour y décorer de son pinceau la chapelle du Trésor: mais quand il se vit menacé par l'envie des peintres napolitains, qui insultèrent même grièvement un de ses élèves, il craignit le poison & se retira de cette ville.

Le Guide étoit doux & modeste comme homme, fier & délicat comme peintre, incapable de supporter de la part des grands aucun procédé hautain, parce qu'il croyoit que la dignité de l'art en étoit blessée. Il auroit cru s'abaisser en demandant même l'argent qui lui étoit dû: jamais, quand il faisoit quelque entreprise, il ne traitoit par lui-même la partie de l'intérêt, il la faisoit traiter par un tiers; mais le plus souvent, il faisoit l'ouvrage sans stipuler la récompense, envoyoit le tableau sans en fixer la valeur, & s'en remettait à la justice de ceux qui l'avoient demandé. Visité par les grands, il ne leur rendoit pas de visites; il disoit que c'étoit à l'art qu'ils faisoient hommage quand ils venoient dans son atelier, &

que sa personne n'avoit aucune part à leurs démarches. Il travailloit la tête couverte, même en présence du Pape, & se refusa aux instances des Princes qui l'appelloient dans leurs états; dans la crainte qu'à leur cour l'art ne fût humilié dans sa personne. D'ailleurs, il recevoit avec la plus grande modestie les éloges personnels qui lui étoient adressés, & supprimeoit avec soin les lettres des princes, les vers des poètes, les écrits des savans qui eussent pu flatter tout artiste qui auroit eu moins de fierté que de vanité. Il n'avoit que les meubles les plus nécessaires; il disoit que ceux qui le visitoient, venoient voir des tableaux & non de riches ameublemens.

Il travailloit avec decence, & même avec une sorte de majesté, très-souvent couvert d'un riche manteau qu'il replioit autour de son bras gauche, toujours servi par des-élevés qui lui composoient une sorte de cour. Il en réunît plus de deux cents dans son école, & ils se disputoient entr'eux l'honneur de servir le maître.

Mais cet artiste si fier se laissa dégrader lui-même & son talent par la passion du jeu. Il risquoit en une seule nuit des sommes qui auroient fait la fortune des Carraches. Long-temps plus riche que la plupart de ceux qui employoient son pinceau, il se vit réduit à connoître la misère, & souvent il envoya vendre furtivement à vil prix, pour jouer ou pour subsister, des ouvrages dont il auroit publiquement refusé des sommes considérables. Il terminoit à la hâte des tableaux, que son nom faisoit acheter, & qui étoient indignes de ce nom, dégradant ainsi l'art qui lui avoit été si cher, qu'il avoit tant respecté. Enfin accablé de dettes, ne trouvant plus de secours dans la bourse de ses amis, fatigué, poursuivi par ses créanciers, il tomba dans un noir chagrin qui lui altéra le sang, & mourut d'une fièvre maligne en 1642, à l'âge de soixante & sept ans. Les Italiens disent de lui que « la » grace & la beauté étoient au bout des doigts » du Guide, & qu'elles en sortirent pour aller » se reposer sur les figures qu'il animoit de » son pinceau. » Cette grace donne encore un prix aux ouvrages fades que lui firent négliger, dans les derniers temps de sa vie, les besoins causés par sa malheureuse passion.

Un tableau qu'on regarde comme son chef-d'œuvre est à Bologne, au palais Zampieri; il représente Saint-Pierre pleurant son péché & consolé par un autre apôtre. « Toutes les parties de l'art, dit M. Cochin, y sont au plus haut degré. Il est d'une manière forte & vigoureuse, de grand caractère, & avec les vérités de détail les plus finement rendues. Les têtes sont belles & de la plus belle expression; la couleur en est vraie & précieuse;

» enfin c'est un chef d'œuvre, & le tableau
 » le plus parfait, par la réunion de toutes
 » les parties de la peinture, qui soit en Italie.
 » Il est bien conservé ». Quand il y auroit
 dans l'éloge de M. Cochin un peu de cette
 exagération qu'inspire l'enthousiasme, on con-
 viendra qu'un très-beau tableau peut seul ins-
 pirer cet enthousiasme à un artiste tel que
 lui.

La beauté du pinceau, la facilité de l'exé-
 cution, l'esprit & la justesse de la touche,
 l'accord général, la plus douce harmonie,
 entrent dans les caractères distinctifs du Guide.
 Son dessin est généralement correct, & quand
 on y peut désirer l'exactitude de la grande
 correction, on est dédommagé par une admi-
 rable finesse. Il manque souvent de caractère
 & de fermeté dans les figures d'hommes; il
 est toujours plein de charmes dans celles des
 femmes. Ses têtes de femmes sont aimables &
 belles, surtout celles qui sont levées: on voit
 que pour leur donner cette beauté, il avoit
 beaucoup étudié le groupe antique de Niobé
 & de ses filles. Ses têtes de Vierge sont d'une
 noblesse simple; celles des enfans d'une aimable
 naïveté. Il tenoit ordinairement très-claires
 les chairs des enfans, & leur donnoit une
 couleur charmante. Il coëffoit bien les fem-
 mes, & leur donnoit des attitudes agréables.
 Ses anges plaisent par un caractère qui semble
 vraiment angélique; leurs draperies paroissent
 tout aériennes. Quoiqu'on lui reproche d'a-
 voir négligé l'expression, il n'a pas toujours
 mérité ce blâme; quelquefois même il a des
 expressions admirables. Il n'a pas absolument
 la grace de l'antique, mais cependant il a de
 la grace, & elle est d'un genre qui se fait
 peut-être d'autant mieux sentir, qu'elle ne
 nous est pas trop étrangère. S'il ne passe pas
 pour avoir merveilleusement composé, on a
 cependant de lui des compositions fort bien
 entendues. Ses draperies sont traitées d'une
 touche plate, & les plis en sont bien formés.
 Il a quelquefois affecté des plis cassés, &
 semble, dans cette partie, s'être proposé pour
 modèle Albert Durer; mais ce défaut n'est
 pas général dans ses ouvrages, & toujours ses
 draperies sont nettement accusées & d'une exé-
 cution détaillée. Ses mains sont bien dessinées,
 ses pieds sont délicats: il pouvoit être
 cette délicatesse au point de les tenir un peu
 courts.

Son caractère étoit plutôt une douce mol-
 lesse & une aimable langueur, que la vigueur
 & la fermeté. Son ame paisible n'étoit pas faite
 pour être agitée par les passions fortes, les af-
 fections violentes: il a peint comme il sentoit,
 & c'est pour cela qu'il a un caractère qui lui
 est particulier, & qui l'élève fort au-dessus de
 tous ceux qui ont eu un talent d'imitation,

qui ont peint d'après des principes reçus, &
 non d'après leur sentiment intérieur.

Quelquefois il est tombé dans le pauvre,
 en cherchant trop à donner dans le naturel
 & à traiter des vérités de détail.

Sa première couleur étoit celle des Carra-
 ches. Quand il eut adopté en partie celle du
 Caravage, ses lumières furent grises, & ses
 ombres noires: il faisoit un grand effet.

Sa dernière couleur étoit claire & vague,
 ses ombres tendres & grises, mais tirant
 généralement sur le verd: quelquefois cepen-
 dant elles étoient d'un gris argenté qui a beau-
 coup d'agrément. On peut dire que sa cou-
 leur étoit belle & fraîche, & que ses demi-
 teintes étoient admirables. Son coloris accom-
 pagnoit bien la douceur de ses compositions,
 & laissoit lire toute la finesse de son dessin &
 de son faire. « Le Guide, peintre d'un talent
 » heureux & facile, dit le sévère Mengs, se
 » créa un style tout-à-la fois beau, gracieux,
 » facile & riche. Son pinceau, élégant & fa-
 » cile, dit-il ailleurs, l'auroit placé à côté
 » de Raphaël, s'il avoit eu de meilleurs prin-
 » cipes ».

Le roi possède vingt-trois tableaux du Guide.
 Les quatre travaux d'Hercule sont du meilleur
 temps de ce peintre. Dans le tableau qui ré-
 présente l'union du dessin & de la couleur,
 l'auteur a voulu joindre l'exemple au précepte;
 le dessin est élégant & pur; la couleur vigou-
 reuse & agréable. La charité romaine suffiroit
 pour prouver que le Guide a connu l'expres-
 sion. La tête de la fille qui allaite son vieux
 père, condamné à mourir de faim dans la pri-
 son, ne mérite pas moins que celle de Marie
 de Médicis par Rubens, d'être citée comme un
 bel exemple d'une expression composée de deux
 affections différentes: ce tableau est du temps
 où le Guide imitoit encore la couleur du Cara-
 vage, mais où il l'imitoit en maître supérieur
 à l'objet de son imitation. Les ombres sont
 moins dures, & elles sont sagement resser-
 rées. Le Saint-François en méditation ne laisse
 rien à désirer pour la disposition de la scène,
 la beauté de la couleur & la correction du
 dessin. La grande & la petite Magdelaine ont
 le mérite qu'on doit attendre d'un sujet qui
 convenoit si bien au Guide. La tête du Christ
 couronné d'épines est du meilleur temps & de
 la plus grande force de ce peintre: on en
 admire la couleur, le dessin & l'expression.
 La fuite en Egypte est bien dessinée, bien
 drapée, mais la couleur a poussé au noir en
 plusieurs endroits, ce qui détruit l'harmonie
 du tableau. Les deux cousines sont de la
 plus grande finesse de dessin, de la plus grande
 douceur d'expression: on éprouve, en les ad-
 mirant, un calme intérieur.

Le Guide a fait plusieurs eaux-fortes d'après

Annibal Carrache & d'après lui-même; sa pointe est plus fine que celle d'Annibal, & a plus de propreté. Les quatre travaux d'Hercule ont été gravés par Rouffolet; St. François en prière, par Corn. Bloemaert; la fuite en Egypte, par F. Poilly; une Magdelaine pénitente, par Strange.

(88) ROLAND SAVERY, de l'école Flamande, naquit à Courtrai en 1576. Il fut d'abord élève de son père, peintre médiocre, mais qui avoit reçu de bonnes leçons dans l'école de Jean Bol, & qui avoit du moins le talent de finir ses ouvrages avec beaucoup de patience & de propreté. Il inspira à son fils le goût de ces parties agréables du métier, & l'appliqua à dessiner & peindre le paysage & la figure, les quadrupèdes, les animaux, les insectes. Roland vint en France, où il fut occupé par Henri IV dans les maisons royales. Appellé ensuite par l'Empereur Rodolphe, & attaché au service de ce Prince, il alla, par son ordre, se renfermer pendant deux ans dans les montagnes & les forêts du Tirol, où la nature offre des vues riches, pittoresques & variées. L'artiste y rassembla un trésor d'études qui furent employées dans les ouvrages de toute sa vie, & qui les rendent tous si piquans. On reconnoit la nature dans les sites dont il fait choix, on est frappé des formes de ses arbres qui semblent aussi vieux que le sol qui les porte: on aime à le suivre en imagination à travers des roches qu'il a si bien exprimées, & d'où les eaux se précipitent en superbes cascades. Ses paysages sont animés par le mouvement de ces eaux & par des figures d'hommes & d'animaux touchées avec esprit. Son feuillage approche de celui de Paul Bril, & forme des pannaches arrondis. Ses idées sont grandes, parce qu'elles sont fondées sur des études faites dans un pays où la nature a de la grandeur; ses distributions sont agréables, parce qu'il n'avoit que la peine du choix dans l'abondante richesse de son porte-feuille; on trouve un grand art dans ses oppositions, parce qu'il avoit bien vu les variétés de la nature & ses contrastes toujours frappans & toujours vrais. Ses ouvrages traduits par la gravure & privés des séductions de la couleur, conservent un grand charme, & prouvent qu'avec des dispositions naturelles, le paysagiste sera toujours sûr de plaire, quand il choisira bien le théâtre de ses études. On reproche à Savery une teinte bleuâtre qui domine dans ses tableaux, & quelquefois de la sécheresse.

Après la mort de Rodolphe, Savery vint en Hollande, & s'établit à Utrecht, continuant de cultiver son art, quoique le besoin ne lui imposât pas la nécessité du travail. Il donnoit ses matinées à la peinture, & le reste du jour

à l'amitié. Il mourut à Utrecht en 1639, âgé de soixante & deux ans. Le plus grand nombre de ses ouvrages est à Prague dans le palais de l'Empereur. On met au rang de ses chefs-d'œuvre un Saint-Jérôme dans un désert d'une vaste étendue. Houbraken, dont le jugement est ici d'un assez grand poids, célèbre un tableau du même maître, représentant un beau paysage, dans lequel Orphée, par le son de sa lyre, attire autour de lui une multitude d'animaux.

Giles Sadeler a gravé seize beaux paysages d'après Savery. Le St. Jérôme a été gravé par H. Major, élève de Savery lui-même, pour le dessin, & de Sadeler pour la gravure.

(89) PAUL RUBENS. Voyez, sous l'école Flamande, ce qui a été dit de ce peintre à l'article ECOLE.

(90) MATHIEU ROSSELLI, de l'école Florentine, né à Florence en 1578. « Il commença » de très-bonne heure, dit Lépicié, à manier » le pinceau & ne le quitta qu'à la mort: » cependant, comme il ne fit presque d'au- » tres tableaux que ceux qui lui furent or- » donnés pour des églises ou pour des lieux » publics, à peine est-il fait mention de lui » hors de Florence. Il faut convenir que ce » n'est pas un peintre de la première classe; » il est maniéré, ainsi que l'ont été la plupart » des maîtres avec lesquels il a vécu: son » dessin n'a rien de grand ni de mâle; on » peut, au contraire, lui reprocher d'être mou » & de tomber dans le mesquin; ses compo- » sitions, ses figures sont sans verve, & ne » sont pas assez animées. Il manquoit lui-même » de feu; un caractère doux & paisible l'avoit » toujours tenu éloigné des passions violentes, » & comment eût-il pu exprimer ce que son » ame n'avoit jamais ressenti? Malgré ces dé- » fauts, ses tableaux ont de l'agrément, quel- » ques-uns ont mérité de passer sous le nom » du Civoli; on les regarde avec plaisir, ce » qui vient de ce que les sujets en sont bien » pris & traités avec sagesse, & de ce que » les têtes qui y sont employées sont d'un beau » choix. Quant à sa couleur, elle n'est ni » vraie, ni fort piquante; mais il y a de l'ac- » cord & de l'harmonie dans les tons: & » lorsque le Rosselli a peint à Fresque, il a » presque toujours été sûr de réussir; aussi per- » sonne n'y a-t-il apporté de plus grandes » précautions. Sa parfaite expérience, son as- » siduité au travail, lui ont fait mettre dans » ses fresques une fraîcheur & une pureté » qu'on voit rarement dans celles des autres » peintres. Jamais il ne fut obligé de retou- » cher les siennes à sec; il étoit sûr de leur » effet: des peintures à l'huile ne sont pas » plus

plus vigoureuses. Pierre de Cortone en jugeoit ainsi toutes les fois qu'il considéroit les ouvrages du Rosselli dans le cloître de l'Annonciade à Florence, & entre autres le morceau où le pape Alexandre IV approuve, en plein consistoire, le nouvel institut des Servites. On peut bien s'en tenir à la décision de ce grand artiste, lui dont les belles fresques au palais Pitti firent, au premier coup-d'œil, une telle impression sur le Rosselli, que, dans son transport, il s'imaginait, disoit-il, faire alors un beau rêve, tant ces peintures lui parurent supérieures à tout ce qu'il avoit fait & à tout ce qu'il avoit vu.

« Homme vertueux, ses mœurs douces & insinuanes gagnaient aisément l'affection de ceux qui entroient en commerce avec lui. Bon ami, bon maître, bon parent, tous ceux qui, dans leurs besoins, avoient recours à lui, éprouvoient l'excellence de son cœur. Il en fut à la fin la victime. Etroitement uni à une famille dont il étoit adoré, il eut le chagrin de voir périr en peu de temps sous ses yeux plusieurs neveux qu'il avoit élevés dans la peinture & sur lesquels il fondoit de grandes espérances. Une fièvre lente s'empara de lui & le conduisit au tombeau au commencement de l'année 1560, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

« Le tableau du cloître de l'Annonciade, dont nous venons de parler, a été gravé à Augsbourg, & l'on ne peut s'empêcher, en le voyant, de prendre une grande idée du mérite de l'artiste.

Le roi possède deux tableaux du Rosselli. L'un représente David tenant la tête & l'épée de Goliath. « La composition en est agréable, les têtes gracieuses, & la couleur, sans être vraie, a de l'accord & de l'harmonie dans les tons ». L'autre qui représente le triomphe de Judith est du même *faire*.

(91) FRANÇOIS ALBANI, que nous appelions *l'Albane*, de Pécole Lombarde, naquit à Bologne en 1578. Fils d'un marchand de soie, il fut destiné par son père d'abord aux lettres, & ensuite au commerce; mais un penchant invincible l'entraînoit vers la peinture. Privé bientôt de son père, il obtint de son oncle la permission de suivre ses inclinations, & fut placé chez ce Denys Calvart, qui a fait ou du moins commencé de si grands élèves. Là il trouva le Guide, élève déjà fort avancé, & que l'on peut regarder comme son maître. Tous deux quittèrent ensuite Pécole de Calvart pour entrer dans celle des Carraches, & l'Albane s'y attacha principalement à Louis. Tous deux devenus eux-mêmes des maîtres, allèrent ensemble à Rome, & ils y furent souvent

Beaux-Arts. Tome II.

occupés ensemble. La jalousie rompit cette union : l'Albane ne put supporter de se voir préférer son compagnon d'études & son ami.

Déjà le Guide se distinguoit par une manière qui lui étoit propre; l'Albane conservoit encore celle d'Annibal Carrache, & se contentoit de la gloire d'être un excellent imitateur. On ne doit donc pas être étonné qu'Annibal lui ait donné la préférence sur son émule, & ait employé son pinceau dans la galerie Farnese. Il le chargea aussi de décorer, d'après ses dessins, l'église de Saint-Jacques des Espagnols.

L'Albane eut peu de temps après les entreprises de deux grands plafonds : celui du palais Verospi à Rome, & celui du château de Bassano. Ces deux ouvrages, les plus grands qu'il ait faits, ont des beautés; mais la réputation de l'Albane est bien moins fondée sur ces grandes machines, que sur les sujets agréables qui firent sa gloire & le placent au rang des grands maîtres. Il excelloit surtout dans les compositions où il pouvoit faire entrer des femmes & des enfans. Le grand, le terrible convenoit mal à son caractère : les beautés austères ne lui convenoit pas davantage : la nature gracieuse étoit le seul objet de son imitation.

Il sentoît que le peintre est un poète, & que la lecture des poètes doit être le principal aliment des peintres. Il regrettoit de ne s'être pas rendu familière la langue des poètes de l'ancienne Rome, & se consolait par une lecture assidue des poètes de l'Italie moderne.

Il avoit une estime profonde pour le Corregge; mais son respect pour Raphaël tenoit de la vénération. Il ne prononçoit jamais, sans se découvrir, le nom de ce grand maître.

Il vouloit que le peintre pût rendre compte des moindres objets qu'il faisoit entrer dans ses ouvrages, & démontrer qu'il n'en avoit admis aucun sans une raison particulière.

Il disoit que la nature, dont le peintre doit être le fidèle imitateur, est très-finie, & n'offre ni touches ni manières : il n'estimoit pas les peintres dont les ouvrages empruntent leur mérite principal de la touche, quelque fine & spirituelle qu'elle pût être.

Les sujets bas lui déplaisoient; il étoit indigné des sujets lascifs. Il s'étonnoit que des actions qui révolteroient ou causeroient le dégoût, si elles se passoient en public, pussent être admises en peinture dans les palais des grands.

Il avoit une pudeur bien rare, surtout parmi les artistes. C'étoit sa seconde épouse qui lui servoit de modèle pour les figures de femme, & elle lui vendoit cher ce service par ses hauteurs. Quand elle fut trop âgée pour devenir l'objet de ses imitations, & qu'il fut

G

obligé de recourir à des modèles étrangers, il ne leur permettoit de découvrir que les parties nécessaires à ses études, & comme il observoit toujours la décence dans ses tableaux, ses modèles n'avoient eux-mêmes jamais besoin de manquer devant lui à la décence.

Il fut qu'un de ses élèves avoit fait un trou à la cloison pour regarder un modèle de femme qu'il peignoit; il le chassa de son atelier.

L'Albane étoit laborieux, sincère, désintéressé; il fut ruiné par son frère qui le trompa: ce frère étoit procureur. L'artiste chargé d'une nombreuse famille, & sans fortune dans la vieillesse, fut obligé de travailler avec opiniâtreté dans l'âge qui demande du repos, & de nuire à la réputation qu'il s'étoit faite, en hâtant & négligeant ses ouvrages. Il faisoit même copier les tableaux par ses élèves, retouchoit ces copies & les vendoit comme des originaux, ou du moins comme des doubles de sa main. Il mourut de défaillance à Bologne en 1660, âgé de quatre-vingt-trois ans.

On connoit de lui des tableaux dont on loue la composition; mais souvent aussi il composoit mal, semant les figures de côté & d'autre, sans grouper ni les objets ni les lumières, & se mettant, par ce vice d'ordonnance, dans l'impossibilité d'établir de beaux effets de clair-obscur, mais plaisant toujours par des graces de détail. Il avoit une finesse de dessin admirable dans les têtes & les mains des femmes. Quoique ses figures d'hommes soient moins belles, & qu'on puisse les accuser de n'avoir pas un grand caractère, il les a quelquefois très-bien traitées, leur a donné de belles têtes, & les a généralement bien dessinées. Ses figures d'enfants sont toujours pleines de charmes: c'étoit d'après ses propres enfans, qui étoient au nombre de douze, qu'il en faisoit les études. Tous étoient beaux: sa femme se plaisoit à les lui tenir tantôt dans ses bras, tantôt suspendus par des bandelettes. C'est d'après les enfans de l'Albane que François Flamand a fait ces modèles d'enfants qui sont si connus, si estimés, si souvent étudiés des artistes.

L'Albane étoit heureux dans ses attitudes, & faisoit un bon choix de draperies. On ne peut pas célébrer en lui la science de l'expression; on ne peut guère l'accuser non plus d'en avoir manqué, parce qu'il traitoit ordinairement des sujets qui n'exigeoient que l'expression d'une douce gaieté. On lui reprocheroit avec plus de justice d'avoir trop souvent répété les mêmes sujets & les mêmes airs de têtes; on sent trop qu'il se servoit toujours des mêmes modèles.

Sa couleur est souvent jaunâtre & foible; en général elle est agréable sans avoir beaucoup de fraîcheur. Son pinceau est flatteur & doux, & l'on peut dire généralement que le

caractère de ce maître est un peu doucereux. Il paroît que s'il a été conduit quelquefois au clair-obscur, ça été plutôt par instinct ou par un hasard heureux, que par principe. Il faisoit bien le paysage, ou plutôt les jardins décorés, & se plaisoit à les faire servir de fonds à ses tableaux. Quand il résidoit à Bologne, il avoit soin de louer toujours un jardin près de la ville. Cependant son paysage est plus agréable que savant, & n'est point assez varié.

« Moins ingénieux, dit M. Cochin, que » les autres élèves des Carraches, souvent » même froid dans ses compositions, moins » coloriste, & presque sans fraîcheur dans » les demi-teintes, moins caractérisé & moins » savant dans son dessin, il a cependant été » mis par la postérité au même rang que ces » maîtres; par un talent qui lui est propre: » tant il est vrai qu'une seule partie essentielle » de l'art, portée au plus haut degré, suffit » pour acquérir la plus grande gloire. La pu- » reté & les graces du dessin qui lui sont par- » ticulières, surtout dans les belles têtes, se- » ront toujours un objet d'admiration. Si le » Guide ne laisse rien à désirer pour les graces » fines, naïves & délicates, l'Albane se dis- » tingue par les graces nobles, sages, régulières. C'est la vraie beauté dont le modèle » n'est point connu dans la nature, quoiqu'elle » en présente plusieurs approximations.

» C'est à Bologne qu'on peut voir les plus » beaux ouvrages de ce grand maître; ceux » qu'on trouve de lui ailleurs ne sont, pour » la plupart, que des tableaux de chevalier; » les mêmes beautés s'y découvrent; mais » elles sont bien plus satisfaisantes, quand on » les voit déployées dans des figures de gran- » deur naturelle ».

On voit au cabinet du roi vingt-cinq tableaux de l'Albane. Ce que nous venons de transcrire sur le caractère général de ce maître nous dispense d'entrer dans aucun détail sur ces tableaux. Il en est quatre que Lépicié regarde ingénieusement comme un poème pittoresque divisé en quatre chants: le premier représente Vénus se faisant parer par les Graces pour charmer Adonis; le second, Vénus ordonnant aux Amours de forger de nouveaux traits pour blesser le cœur d'Adonis; le troisième, Diane irritée du triomphe de Vénus, profitant du sommeil des Amours pour les faire désarmer; le quatrième enfin, le sommeil de Vénus, ou le nouveau piège qu'elle tend au cœur d'Adonis. Il suffit de connoître l'Albane pour juger du parti qu'il a tiré de ces sujets, des charmes qu'il a répandus sur les sites, des graces qu'il a données à Vénus, aux Nymphes, aux Amours. On jugeroit mal de ces tableaux par les estampes d'Etienne

Baudet : son burin n'étoit pas propre à imiter le pinceau de l'Albane.

Le génie de ce peintre l'entraînoit toujours vers les graces badines, & il savoit les introduire sans effort & sans manquer aux convenances, même dans les sujets les plus graves : c'est ce que prouve son tableau de la Vierge & de l'Enfant-Jésus. Le divin enfant, qui est sur les genoux de sa mère, s'empresse de prendre des fleurs que deux anges lui offrent dans un vase de porcelaine, tandis qu'un autre fait courber avec force une branche d'arbre, pour faciliter à la Vierge le moyen d'y cueillir un fruit. Ce tableau est précieux pour la couleur & pour la beauté des têtes.

(92) FRANÇOIS SNEYDERS, de l'école Flamande, né à Anvers en 1579, fut élève de Van-Balen. Il ne peignit d'abord que des fruits, & dès-lors il excita l'admiration de ceux qui virent ses ouvrages. Voulant ensuite s'essayer dans un genre plus difficile, il se mit à peindre des animaux, & surpassa tous ceux qui l'avoient précédés dans ce genre, & même tous ceux qui l'ont suivi. Rubens applaudit le premier aux talens de Sneyders, & lui rendit une sorte d'hommage, en l'invitant à peindre dans ses tableaux les animaux & les fruits.

On a écrit que Sneyders avoit voulu voir l'Italie, qu'il y fit un long séjour, que les ouvrages de Benedetto Castiglione le piquèrent d'émulation, & qu'on doit la grandeur de son talent aux efforts qu'il fit pour surpasser le peintre Génois. Nous en croirons plutôt l'historien des peintres de la Flandre, M. Des-camps, qui assure que Sneyders ne quitta la ville où il avoit pris naissance, que pour demeurer quelque temps à Bruxelles, où il fut appelé par l'Archiduc. Il est surtout fort peu vraisemblable & même impossible qu'il ait dû ses progrès aux ouvrages du Benedetto, qui avoit dix-sept ans moins que lui. En supposant que le Benedetto se soit distingué dès l'âge de 25 ans, cette époque répond à l'année 1641, & l'on sait que Sneyders peignit les animaux dans des tableaux de Rubens qui mourut en 1540. Il fit aussi quelquefois les fonds de paysages dans les tableaux de ce grand maître. Il savoit si bien s'accorder avec lui pour les teintes & pour la touche, que l'ouvrage entier sembloit être d'une seule main. Rubens & Jordans lui rendirent quelquefois aussi réciproquement le service de faire les figures d'hommes dans ses peintures d'animaux.

Un tableau représentant une chasse au cerf assura la réputation & la fortune de Sneyders. Le roi d'Espagne vit cet ouvrage, & voulut avoir de la même main plusieurs grands sujets de chasses & de batailles ; l'archiduc Albert,

gouverneur des Pays-Bas, le fit son premier peintre. Sneyders se reposoit des grandes entreprises dont il étoit chargé par des tableaux de chevalier : mais il n'en a pas fait un assez grand nombre pour qu'ils soient fort répandus.

On admire dans les ouvrages de ce peintre la manière grande & vraie dont il a traité les animaux, la touche fière & sûre dont il les a caractérisés suivant leurs espèces différentes, la richesse, la variété, le mouvement, la vie, dont il animoit ses compositions, la beauté, la franchise, la facilité de son pinceau, la vigueur & l'éclat de son coloris, digne d'être associé à celui de Rubens. Il est inutile d'avertir qu'il traitoit avec le même talent & la même vérité un genre inférieur, tel que les fruits, les ustensiles de cuisine, &c. ; mais on peut observer qu'il peignoit bien le paysage, & qu'il n'étoit pas absolument inhabile à peindre la figure humaine, quoique, pour cette partie, il ait souvent imploré des mains plus savantes. Il a fait lui-même son portrait. Il est mort à Anvers, en 1657, âgé de soixante & dix ans.

Entre quatre tableaux de ce maître qui sont au cabinet du roi, on distingue surtout une chasse au sanglier, dont on connoît des copies multipliées, & un tableau de fruits & de légumes.

Sneyders a gravé lui-même à l'eau-forte, d'une pointe fière & spirituelle, seize feuilles d'animaux ; on regrette qu'il n'en ait pas gravé davantage. Vorsterman a gravé d'après ce maître une chasse à l'ours.

(93) JACQUES CAVEDONE, de l'école Lombarde, naquit à Sassuolo dans le Modenois, en 1580. Chassé fort jeune de la maison paternelle, obligé de chercher la subsistance dans la maison d'un gentilhomme qui le prit à son service, il copia à la plume quelques tableaux de son maître, qui fit voir ses essais au Carrache ; Annibal encouragea le jeune homme, lui prêta des dessins, lui donna des conseils, & le reçut enfin dans son école. Cavedone y fit les plus grands progrès, alla étudier à Venise la couleur du Titien, & tâcha de s'identifier les graces moelleuses & la belle manière de peindre du Corrège. Il fut à son retour admiré d'Annibal, & les connoisseurs trouverent qu'il avoit plus de rondeur, & même plus de pureté que ce maître, & que ses compositions étoient plus séduisantes.

Le Cavedone étoit la gloire de l'école de Bologne ; le malheur en fit un artiste médiocre, & finit par le réduire bien au-dessous de la médiocrité. La superstition accusa sa femme de sortilège, & cette accusation absurde, mais si dangereuse, le plongea dans la plus vive affliction ; la perte de son fils, qui lui fut en-

levé par la peste, fut un second coup auquel il ne put résister. Il tomba malade, & recouvra la santé, mais non la force de son esprit. Il se jeta dans une dévotion minutieuse & stupide. Si l'ancienne habitude ou la nécessité le rappelloient à ses pinceaux, ils n'obéissent plus à sa main, ou plutôt sa main n'étoit plus conduite par le même esprit qui les avoit autrefois animés. Le grand maître fut réduit par la misère à peindre des *ex-voto* & ne se montra pas supérieur à ce genre. Il avoit le malheur de comparer ses derniers ouvrages à ceux qui avoient fait sa gloire, & cette comparaison aigrissoit sa douleur; il avoit honte de lui-même & de son existence. Enfin il préféra l'humiliation de demander l'aumône, à celle de dégrader l'art qu'il abandonnoit & qu'il continuoit de respecter. Il mourut à Bologne en 1660 à l'âge quatre-vingt ans.

Son dessin étoit élégant & correct, son coloris un peu rougeâtre. Ses principaux ouvrages sont à Bologne. C'est là que, dans l'église *de mendicanti di dentro*, se voit un ouvrage de ce peintre représentant Saint Pétrone & un autre Saint à genoux devant la Vierge & l'enfant Jésus qui sont au haut du tableau. » Ce morceau, dit M. Cochin, est de la plus grande beauté, on y trouve toutes les parties de l'art dans un excellent degré: belle composition, belle couleur, belle vérité, soit dans les têtes, soit dans l'exécution des étoffes; touche facile & pleine d'art. Le livre des curiosités de Bologne dit que le Cavedone a cherché dans ce tableau le goût du Titien; mais le bas du tableau semble plutôt dans la touche & dans le goût du Guide: la Vierge & le haut du tableau tiennent davantage du goût des Carraches. Il semble réunir les manières des plus grands maîtres: les têtes ont toutes les beautés de détail, & les draperies sont de cette belle exécution qu'on admire principalement dans le Guide; les ombres ont toute la force du Caravage, & les demi-reintes ont la fraîcheur des grands peintres Vénitiens. Le groupe de la Vierge est d'un grand caractère de dessin.

On voit deux tableaux du Cavedone au Palais-Royal; une Junon endormie, & une Vierge assise, donnant à tetter à l'enfant Jésus, avec Saint Etienne & Saint Ambroise.

Giac. Giovanini a gravé d'après ce maître l'ame de Saint Benoît portée au ciel par les Anges.

(94) JOSSE MONPER, de l'école Flamande, né à Anvers en 1580, se fit une manière toute différente de celle des peintres de son pays. Comme on ignore quel fut son maître, on suppose qu'il n'en eut pas d'autre que la nature,

& que ce fut elle qui lui inspira une manière qui ne ressemble à celle d'aucun peintre dont il eût pu voir les ouvrages. Les Flamands se distinguent en général par un fini précieux: Monper, au contraire ne finissoit rien & ne peignoit qu'à l'effet. Ses ouvrages vus de près n'offrent que des esquisses touchées: regardés à une juste distance, ils font l'effet de la nature qu'il ne manquoit jamais de consulter. Son genre étoit le paysage: il étoit heureux dans le choix de ses sites, riche par l'étendue qu'il donnoit à ses compositions, intelligent dans la distribution des lumières, savant dans l'art des dégradations: mais maniéré dans la touche de ses arbres, & jaunâtre dans sa teinte générale. Il ornoit ses paysages de figures, & confioit quelquefois à Breughel le soin de les faire. Quel que fût le mérite de cet artiste, la négligence qui régne dans son travail empêche de les rechercher. On ignore l'année de sa mort.

Corn. Visscher a gravé d'après lui le printemps; Van Panderen, l'été; Th. Galle les deux autres saisons.

(95) JEAN WILDENS, de l'école Flamande est né à Anvers; on ne fait pas précisément en quelle année. Il mérita la confiance de Rubens, qui, dans ses tableaux, lui abandonnoit la partie du paysage. Ce grand peintre lui accordoit une science qui n'est pas méprisable; celle d'accorder les fonds avec le sujet sans nuire à l'harmonie générale, & de faire croire que tous les accessoires qu'il plaçoit dans un tableau y étoient absolument nécessaires. » D'ailleurs il avoit, dit M. Descamps, » tous les talens de son genre; un génie heureux dans le choix de la nature, une exécution facile, une bonne couleur, une grande légèreté dans les ciels & dans les lointains. » Deux grands tableaux placés dans l'église des religieuses Fackes, rendent témoignage à son talent.

(96) JEAN VAN RAVESTEIN, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1580, excella dans le portrait. On ignore quel fut son maître; on fait seulement qu'il surpassa dans son genre tous les peintres des Pays-Bas qui l'avoient précédé, & qu'il ne fut peut-être surpassé dans la suite que par Van-Dyck & Vander Helst. On ne peut voir sans admiration les trois tableaux de ce maître qui sont placés dans les salons du jardin de l'arquebuse à la Haye. Le premier peint en 1616 représente les principaux bourgeois arquebusiers. Le second, long de quinze pieds est de 1618: il contient 26 figures de grandeur naturelle; dans le troisième on voit six officiers du drapeau blanc. On n'admire pas moins le tableau de l'hôtel

de-ville qui représente les magistrats en charge en 1636, » Ravestain avoit, dit M. Des-camps, toutes les parties d'un grand maître : » ses compositions sont pleines de feu & de » jugement ; il savoit trouver des positions » agréables & variées. Tout paroît en mou- » vement. Il entendoit bien la perspective aé- » rienne & le mélange harmonieux des cou- » leurs. Ses lumières & ses ombres sont ré- » pandues avec art. Cette dernière intelli- » gence se fait remarquer dans ses ouvrages » d'une manière à surprendre. Sa couleur est » bonne, & sa touche large ».

On ignore l'année de sa mort : quelques uns la placent vers 1656.

W. Delft a gravé d'après lui le portrait de Jean Buyefius Monickendam.

(97) DOMINIQUE ZAMPIERI, dit le *Dominiquin*, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1581, est encore un des grands peintres qui reçurent les premières leçons dans l'école de Calvart. Maltraité par ce maître qui le surprit copiant un dessin d'Annibal, il le quitta pour se mettre sous la discipline des Carraches. Il n'y étoit que depuis peu de temps, lorsqu'ils proposèrent à leurs élèves un prix de dessin. Le Dominiquin sans ambition, sans espérance de le remporter, travailla comme les autres, & lorsque ses émules présentèrent leurs ouvrages avec confiance, le regardant lui-même avec le dédain de la supériorité, il s'avança timidement, ôtant à peine présenter le dessin qu'il auroit voulu cacher. Louis le prit, l'examina, & déclara le Dominiquin vainqueur. Ce premier succès, sans donner au jeune élève une présomption funeste, ne fit que l'exciter à de nouveaux efforts.

Il contracta dans l'école une liaison intime avec l'Albane, & fit avec lui le voyage de Parme, de Plaisance & de Regio pour y contempler les ouvrages du Corrège : mais il ne le suivit point à Rome où son ami l'appella bientôt. Des dessins d'après Raphaël que Louis reçut alors, déterminèrent le Dominiquin à ne pas différer son départ. Il suivit à Rome l'école d'Annibal qui peignoit la galerie Farnese. Annibal lui confia la peinture de quelques parties de cette galerie dont lui-même avoit fait les cartons, & lui permit de faire entièrement de lui-même, dans la loge du jardin du côté du Tibre, la mort d'Adonis au moment où Vénus s'élançoit de son char pour secourir son malheureux amant. Le Dominiquin, dans l'invention & l'exécution de ce morceau, se montra digne de la confiance d'Annibal qui ne le laissoit pas de le célébrer.

Les applaudissemens du maître soulevèrent contre l'élève, qui étoit déjà un habile maître lui-même, la jalousie de l'école. Le Domini-

quin ne commençoit point un tableau qu'il ne l'eût longtems médité ; il n'en abandonnoit aucune partie qu'il ne l'eût parfaitement terminée. Le génie qui l'animoit ne faisoit point d'explosion au dehors, & lui laissoit un extérieur tranquille, & même froid & pesant. Ses rivaux affectoient de ne voir en lui qu'un esprit lent, capable à peine de produire avec les plus laborieux efforts : ils l'appelloient le bœuf. » Ce bœuf, leur dit Annibal, rendra » son champ si fertile, qu'un jour il nourrira » la peinture ».

Lorsqu'Annibal dont la santé s'affoiblissoit chaque jour, fut obligé de renoncer aux ouvrages qui lui étoient offerts, il obtint du moins qu'ils fussent confiés à ses élèves. Ce fut à sa recommandation que les ouvrages de l'église de Saint Grégoire sur le mont Célius, demandés par le cardinal Borghese, furent partagés entre le Guide & le Dominiquin. Celui-ci fit le fameux tableau de Saint André fouetté par des bourreaux, & le Carrache déclara qu'il l'avoit emporté sur son émule : jugement glorieux pour le Dominiquin, mais qui ne peut dégrader le Guide dont on fait qu'Annibal étoit jaloux.

Le suffrage du grand maître de l'école Lombarde, loin d'être utile au Dominiquin, ne fit que lui susciter une foule d'ennemis. Il avoit des défauts ; on s'appliquoit à les faire remarquer, à les exagérer, & l'on gardoit un silence malicieux sur ses beautés. Entre ceux-mêmes qui ne se laissoient pas conduire par la passion, le plus grand nombre étoit entraîné par les grâces du Guide, & ne rendoit pas assez de justice aux beautés plus sévères de son rival.

Annibal mourut, & le Dominiquin perdant l'espérance d'être employé dans une ville où ses talens sembloient mal appréciés, se préparoit à partir pour Bologne, lorsqu'on lui proposa de faire le tableau de Saint Jérôme de la Charité qui représente la dernière communion de ce Saint mourant. Le Dominiquin resta & fit un chef-d'œuvre. Le Poussin mettoit ce tableau au nombre des trois plus beaux de Rome ; les deux autres étoient la Transfiguration de Raphaël & la descente de croix de Daniel de Volterre. Mais le Dominiquin n'étoit plus quand ce jugement fut porté, quand il fut ratifié par tout les connoisseurs. Lui-même ne reçut que cinquante écus pour salaire de cet admirable ouvrage, tandis qu'il voyoit le Guide recevoir un prix considérable de ses moindres productions. Ceux qui l'employoient, le récompensèrent mal par ignorance ; ses rivaux le déprécioient par malignité, & le prix qu'il reçut de son chef-d'œuvre fut l'accusation d'un honteux plagiat. Augustin Carrache avoit traité le même sujet ; Lanfranc soutint

que le Dominiquin n'avoit fait que copier l'aîné des Carraches. Il fit graver par Perrier, son élève, le tableau d'Augustin; il faisoit remarquer les ressemblances qui se trouvoient dans l'idée générale des deux ouvrages & dissimuloit les différences capitales qu'on peut observer dans les attitudes, dans les expressions & même dans la disposition. La foule des juges prononça comme Lanfranc; mais les juges équitables ont prononcé dans la suite que si le Dominiquin s'est permis de faire quelques emprunts à l'un de ses maîtres, ce qui rend son ouvrage un chef-d'œuvre est à lui.

Ce grand peintre auroit fait taire l'envie si elle pouvoit être réduite au silence, lorsque, peu de temps après, il fit dans l'église de Saint Louis des François, les deux célèbres tableaux de Sainte Cecile.

Fatigué des persécutions de ses rivaux, de l'injustice de ses juges, il se retira à Bologne où il fut employé comme peintre & comme architecte. Il vivoit paisible & estimé dans sa patrie, quand Grégoire XV le rappella à Rome & le nomma architecte du palais apostolique. Le cardinal de Montalte le choisit pour peindre la voute de Saint André *della valle*, & lui procura une nouvelle occasion de se rendre immortel. Ce fut dans cette église que le Dominiquin peignit ces beaux pendentifs, objets de l'admiration de l'Italie & des étrangers, objets des études de tous les artistes, chefs-d'œuvre dont les beautés ne peuvent être détruites par les plus médiocres copistes, & dont même les maigres gravures animent le génie des plus habiles maîtres. Le cardinal mourut avant que l'artiste eût terminé l'ouvrage; déjà les dessins de la coupole étoient arrêtés, quand l'avidité & jaloux Lanfranc sollicita & obtint cet ouvrage sous prétexte que le Dominiquin ne pourroit terminer à temps une si grande entreprise. Mais en s'offrant si près de son rival à la comparaison des juges, il eut l'humiliation de lui procurer la victoire.

Libre des travaux de Saint André, le Dominiquin fut appelé à un nouveau triomphe, ou, si l'on veut, à donner une grande & nouvelle leçon à la postérité; & à l'envie, un nouveau sujet de frémir. Il fit dans l'église de Saint Sylvestre les quatre tableaux ovales de la chapelle du cardinal Bandini. Ils sont généralement connus par les estampes de Gérard Audran. Le premier représente Esther devant Assuérus; le second, Judith tenant la tête d'Holopherne; le troisième, David jouant de la harpe devant l'arche; le quatrième, Salomon assis sur son trône avec Bethsabée. Rappeler les sujets de ces tableaux, c'est rappeler à ceux qui connoissent les arts autant d'objets de leur admiration. Quand le Dominiquin

n'auroit fait, dans toute sa vie, que ces quatre tableaux, les pendentifs, & la communion de Saint Jérôme, quel artiste, après Raphaël, pourroit se vanter de tant de gloire?

Les intrigues & calomnies de ses rivaux ne pouvoient empêcher sa réputation de s'étendre toujours davantage. Les Napolitains le mandèrent pour peindre la chapelle du trésor: il se rendit à leurs prières; mais c'étoit à Naples que l'attendoient ses plus cruels ennemis. L'Espagnolet se mit à leur tête; il disoit que le Dominiquin ne méritoit pas même le nom de peintre, & parvint à faire mépriser cet artiste digne de tant d'estime. Le Dominiquin rebuté sortit de Naples en fugitif, laissant même sa femme & sa fille qui devoient le suivre. Elles furent arrêtées: & par une sorte de contradiction, on voulut que l'artiste qu'on avoit cessé d'estimer terminât l'ouvrage qu'il avoit entrepris. Il fallut qu'il achetât par son retour la délivrance de sa famille. Il reprit ses travaux, mais il étoit agité par la crainte & la défiance, &, sans injustice peut-être, il croyoit ses ennemis assez vils pour employer contre lui le fer & le poison. Il ne mangeoit que des mets qu'il avoit apprêtés lui-même, & cet homme innocent & timide éprouvoit toutes les inquiétudes qui sont le juste supplice des tyrans. Les tourmens de l'esprit affoiblirent le corps, & il mourut enfin à Naples en 1641, de douleur ou de poison, âgé de soixante ans.

La haine des artistes jaloux le poursuivit encore après sa mort: ils parvinrent à faire détruire les ouvrages qui avoient occupé les trois dernières années de sa vie, & ce fut Lanfranc qui fut chargé de les remplacer. La postérité, par cet attentat de l'envie, a peut-être perdu des chefs-d'œuvre semblables à ceux qu'elle connoît du même maître. Cet artiste si violemment persécuté, étoit un homme doux, affable, modeste, renfermé dans ses ateliers, se communiquant peu au-dehors, incapable d'offenser personne, ayant les mœurs aimables d'un enfant sans malice. Les Romains lui rendirent hommage quand il n'excita plus leur envie; ils firent apporter son corps à Rome, l'Académie de St. Luc lui accorda de magnifiques obsèques, & fit solennellement prononcer son oraison funèbre. Après une vie économe & laborieuse, il ne laissa que vingt mille écus; c'étoit moins que le Guide n'en perdoit dans une partie de jeu.

Cet artiste modeste fut surtout instruit de son mérite par la persécution qu'il lui attiroit. Il dit en voyant contre lui l'acharnement des peintres de Naples: « il faut donc croire que j'ai bien fait ». On lui apprit qu'ils louoient certaines figures qu'il venoit de peindre. « Je crains bien, dit-il, d'avoir fait quelque chose que leur plaisir ».

Il se pénétrait fortement des sentimens qu'il vouloit représenter. Seul dans son atelier, on l'entendoit rire, pleurer, se livrer à l'emporment. Annibal le surprit un jour, la colère dans les yeux, & faisant des gestes menaçans. Il s'aperçut bientôt que le peintre étoit occupé à représenter un soldat qui menace l'apôtre saint André. Aussi le Poussin disoit-il que, depuis Raphaël, il ne connoissoit pas de plus grand maître pour l'expression que le Dominiquin. Ce jugement doit l'emporter sur celui de Mengs, qui prétendoit que le Dominiquin n'avoit guère d'autre expression que celle d'une timidité naïve, & qu'il ne devoit servir de modèle que pour les figures d'enfans. Cet artiste, qui étoit un très-bon juge, & qui avoit de très-grands principes, s'égaroit quelquefois par l'excellive sévérité de ces principes mêmes.

Le Dominiquin, austère comme Raphaël, est admirable pour la science & la pureté du dessin. Ses têtes sont belles, & joignent souvent la grace à la beauté; telles sont celles du fameux tableau de sainte Cécile, & du tableau non moins fameux de sainte Agnès. Il avoit bien étudié la nature, & s'étoit fort attaché aux formes de l'antique. Il savoit le groupe du Laocoon par cœur, & pouvoit le dessiner de mémoire; on en dit autant d'Annibal Carrache. Souvent ses tableaux font peu d'effet, & sont exécutés avec sécheresse; mais on doit les étudier au crayon, & ils offrent un fond d'étude qui fera utile toute la vie. D'ailleurs, il n'avoit pas toujours ce défaut. Son tableau de la communion de saint Jérôme, estimé l'un des chefs-d'œuvre de l'Italie, présente un admirable modèle de pinceau. Les têtes y sont peintes d'une grande manière, & cependant finies comme des portraits; ce qui prouve que la grandeur & le large de la manière n'excluent pas le fini. On pourroit dire plutôt que les ouvrages vraiment beaux & généralement estimés, sont très-rendus. En général les compositions du Dominiquin sont sagement agencées: ses têtes sont belles & expressives, son dessin est simple & vrai, ses ajustemens ingénieux; ses coëffures sont d'un choix agréable, ses draperies tantôt médiocres, & tantôt excellentes. Il étoit sujet à se montrer froid & sec dans le *faire*, & à manquer de rondeur: mais il n'avoit pas ces défauts dans la fresque; peu de personnes ont aussi bien peint que lui dans ce genre. Quelquefois même, dans sa peinture à l'huile, comme, par exemple, dans son tableau de sainte Agnès, son pinceau est d'une grande netteté, & sa couleur de la plus grande vérité.

Le cabinet du roi renferme seize tableaux du Dominiquin. L'Adam & Eve chassés du Paradis terrestre, est d'une expression forte

& vraie. L'Enée sauvant son père Anchise, paroît être du temps où la manière du Dominiquin tenoit de celle de Louis Carrache. La composition est d'une grande sagesse, d'une fine intelligence; elle tend toute entière & concourt à l'expression. On voit la crainte dans les yeux & dans les traits de Créüse, la douleur dans ceux d'Anchise, la piété filiale dans ceux d'Enée. Timoclée devant Alexandre est un tableau de petites figures & d'une grande composition; mais toute cette composition concourt à l'expression du sujet; toutes les figures ont le caractère qui leur convient. Tout l'ouvrage est conçu comme il auroit pu l'être dans les beaux siècles de l'art chez les Grecs. On sent qu'il est d'un homme qui ne prenoit le pinceau qu'après avoir profondément médité son sujet. Les Théatins de saint André *della valle* lui reprochoient un jour de ce qu'il n'avoit encore rien fait depuis plus d'un mois qu'il avoit entrepris de travailler pour eux: « J'ai beaucoup plus travaillé pour vous, leur » répondit-il, que si vous m'aviez vu peindre. » Le tableau de Renaud & Armide appelle faiblement, & promet encore peu au premier coup-d'œil; mais quand on l'a considéré, on le trouve digne du grand maître dont il est l'ouvrage, & plus on l'examine, plus on se sent pénétré de la douce volupté qu'il doit inspirer. Tous les accessoires contribuent à l'expression du sujet principal. Le concert, tableau d'une bonne couleur, prouve que le Dominiquin, un peu sec quelquefois, étoit capable de peindre d'un pinceau moëlleux.

Le martyre de sainte Agnès du Dominiquin a été gravé par G. Audran: les deux tableaux de sainte Cécile par N. de Poilly: la communion de saint Jérôme, par César Testa. L'Enée & Anchise du cabinet du roi, par Gérard Audran; les quatre ovales de l'église de Saint Syvestre, par le même; les pendentifs de S. André *della valle*, par Aquila.

(98) JEAN LANFRANCO, ou *Lanfranc*, de l'école Lombarde, né à Parme en 1581, fut d'abord page d'un seigneur qui, le voyant couvrir de dessins faits au charbon les murs de sa chambre, soupçonna qu'il pourroit bien avoir des dispositions heureuses pour la peinture, & le plaça lui-même chez Augustin Carrache, qui travailloit alors à Parme. Le jeune élève fit de rapides progrès, & aux leçons de son maître, il joignit l'étude des ouvrages du Corrège: mais s'il put apprendre de ce maître à concevoir ces grandes machines dont on décore les coupes, la nature ne lui avoit pas permis d'en prendre les grâces, qui sont le caractère particulier du Corrège. Lanfranc étoit plutôt né pour surprendre &

pour commander l'admiration, que pour plaire. C'est voir bien peu de chose dans le Corrège que de ne découvrir en lui que la beauté des raccourcis, l'art de rassembler une grande ordonnance & le talent de bien peindre à fresque.

Lanfranc n'avoit que vingt ans quand la mort le priva des leçons d'Augustin; il vint alors à Rome se mettre sous la conduite d'Anibal, & fut employé par cet habile maître à plusieurs morceaux de la galerie Farnese. Il étudioit en même temps Raphael, & grava même à l'eau-forte les loges du Vatican. Mais son caractère impétueux s'éloignoit encore plus des conceptions de cet artiste si sage, que de l'imitation du Corrège. On peut même être surpris que Lanfranc ait été profondément frappé du mérite de ce grand homme, & que la nature ne l'ait pas entraîné plutôt vers l'étude de Michel-Ange: elle lui avoit donné quelques-unes des qualités du fier artiste de Florence, & aucune de celles qui caractérisent Raphaël.

On lui pardonne avec peine d'avoir enlevé au Dominiquin l'entreprise de la coupole de Saint-André *della valle*. On a lieu de croire que l'ouvrage du Dominiquin eût été plus parfait: mais on avoue que celui de Lanfranc est l'un des plus beaux qui soient à Rome en ce genre. On sent qu'il a redoublé d'efforts pour lutter contre un rival terrible, & l'on éprouve même quelque plaisir à les voir si près l'un de l'autre, & à pouvoir les comparer. La lumière est ingénieusement tirée de la figure du Christ qui est au haut de la lanterne, & qui éclaire harmonieusement & avec douceur toute la composition: La science, la hardiesse des raccourcis, la belle disposition des groupes, le font comparer, pour cette partie, au Corrège: on admire qu'il n'ait point été effrayé de donner aux figures les plus voisines du spectateur trente palmes de proportion, & qu'il ait dégagé les objets avec tant de justesse à mesure qu'ils s'éloignent de la vue. On est surpris que la coupe à son ouverture paroisse d'une largeur prodigieuse, qu'elle représente un espace immense du ciel, & se termine par la lumière de gloire qui s'épand de la principale figure. Ces beautés sont grandes sans doute: mais quelles autres beautés d'un genre différent & supérieur, n'auroit-on pas à célébrer, si l'ouvrage étoit du Dominiquin, & qu'il en eût fait son chef-d'œuvre? Lanfranc étonne, le Dominiquin eût touché. Autant on admire l'ouvrage du premier, autant on aimeroit celui du second.

Nous avons dit, en parlant du Dominiquin, que Lanfranc fut chargé à Naples, après la mort de cet artiste, de peindre la coupole du

ouvrage une teinte trop obscure. Il revint à Rome, où il entreprit de peindre la tribune de Saint-Charles *dei Catenari*. « Ce fut là que » je le connus, dit Felibien, & que je pris » plaisir plusieurs fois de monter sur son échaf- » faud pour le voir travailler à ces grandes » figures, où, de près, on ne pouvoit rien » connoître, mais qui d'en-bas faisoient des » effets merveilleux. Je commençai alors à » comprendre qu'outre l'intelligence de la » perspective nécessaire aux peintres, & l'art » de bien dessiner les choses raccourcies, il » y a encore d'autres secrets dans la peinture, » & une science plus difficile, qui ne se peut » enseigner par des règles.

« C'est, ajoute-t-il, dans les lieux vastes, » plus que dans les tableaux de moyenne » grandeur, que Lanfranc a excellé. On y voit » comment il a toujours eu dessein d'imiter » le Corrège, & quoique, dans l'exécution, » il s'en faille beaucoup qu'il n'ait peint d'une » manière aussi belle & aussi terminée, il y a » néanmoins beaucoup de force dans ce qu'il » a fait, & l'on connoît qu'il a toujours con- » servé le caractère & le goût des Carraches, » ses premiers maîtres.

« Comme il ne finissoit pas si fort ses ta- » bleaux, ou plutôt qu'il ne les peignoit pas » dans ce degré où sont ceux du Corrège, » c'est dans les grandes choses & les grandes » distances que son coloris paroît avec plus » d'effet. Aussi disoit-il ordinairement que » l'air lui aidoit à peindre ses ouvrages.

« On ne peut pas soutenir qu'il ait toujours » été fort correct dans le dessin, ni qu'il ait » parfaitement exprimé les passions de l'ame; » mais il avoit une facilité toute particulière » à composer un grand sujet, & comme il » imaginoit aisément, il étoit aussi fort prompt » à exécuter ses pensées. Cette grande facilité » de produire & d'exprimer ses conceptions, » étoit cause que bien souvent il ne se don- » noit pas la peine d'étudier assez toutes les » parties de ses ouvrages. Aussi sur ses derniers » jours, & pendant qu'il étoit à Naples, il » s'abandonnoit avec trop de liberté à ne faire » les choses que de pratique; ce qui faisoit » dire de lui qu'il étoit savant, mais qu'il » négligeoit de faire voir tout ce qu'il savoit. » Il acheva enfin, le grand ouvrage qu'il » avoit entrepris à Saint-Charles *dei Catenari*; » on découvrit ces peintures le jour de la fête » de ce Saint, le 29 Novembre 1647, & il » mourut le même jour, âgé de soixante & » six ans ».

Lanfranc manquoit d'expression, & l'on ne peut pas dire que ses conceptions soient profondément raisonnées: il dispoit son sujet avant d'avoir pris la peine de le penser, & l'exécutoit aussi-tôt qu'il l'avoit disposé. Il

avoit le don de produire facilement, mais non la patience de produire sagement, & de laisser mûrir les productions de sa pensée. Il étoit grand, hardi, mais strapassé. Il n'a ni cherché ni connu la vraie beauté dans les figures d'hommes, mais il leur donnoit un grand caractère : il a été plus malheureux dans les figures de femmes, & quoiqu'il eût étudié le Corrège & Raphael, il n'avoit point le sentiment de la grâce. Il est fier dans son pinceau, dans son dessin, dans sa composition ; ses groupes sont bien enchaînés, ses draperies offrent de belles masses. On ne peut pas dire qu'il ait été un grand coloriste ; mais sa couleur fait souvent de l'effet. Il tenoit souvent les ombres fort brunes, à l'exemple du Caravage : quelquefois cependant sa couleur est brillante & claire : elle n'est pas toujours harmonieuse. Il est plein de feu, d'où il résulte qu'il n'est pas sans incorrection. Il a cherché le terrible, & on lui reproche d'être souvent outré dans son audace gigantesque. Il doit être plus estimé des esprits ardents que des âmes sensibles. Mengs le regarde comme l'inventeur du genre théâtral qui consiste à agencer les objets d'une manière capable de plaire aux yeux. Ce genre a fait depuis une grande fortune, parce qu'il flatte la vue, & que, pour le juger, on n'a besoin ni de réfléchir ni de sentir.

Comme Lanfranc ne se trouvoit à son aise que dans les plus grandes machines, & que c'étoit dans ces sortes de travaux qu'il développoit toute la force de son talent, il ne faut pas se promettre de le juger parfaitement par ses six tableaux qui sont de lui au cabinet du roi. On y reconnoît cependant toujours la fierté de sa manière, le caractère de son dessin, sa main & son choix d'attitudes. Le plus grand de ces tableaux a près de sept pieds de haut, & représente Jésus-Christ couronnant la Sainte Vierge. C'est un double du tableau d'autel de la chapelle de Buon-Giovanni dans l'église de Saint-Augustin à Rome ; mais ce double est certainement de la main du maître. Il est traité d'une manière forte & vigoureuse ; les ombres en sont noires. Le haut du tableau contient les deux figures de la Vierge & du Christ qui ne sont fort belles ni de caractère ni d'expression, ni d'attitude, ni de dessin. Au bas sont Saint-Augustin & Saint-Ambroise, en acte d'adoration & d'admiration. Les têtes sont d'un grand caractère, les draperies larges, bien jetées, bien agencées, le faire d'une grande fierté & d'une grande liberté.

Ce tableau a été gravé par Baudet. G. Audran a gravé le tableau de Saint-Pierre de Rome représentant Saint-Pierre marchant sur les eaux, & le caractère du maître est bien conservé dans cette estampe. Les quatre angles de la maison professe des Jésuites de Naples

ont été gravés par Rouillet. Le Pape Paul V avoit choisi Lanfranc pour décorer la loge de la Bénédiction à Saint-Pierre : mais il mourut avant que l'ouvrage fût commencé. Lanfranc avoit seulement fait les dessins qui promettoient une ordonnance magnifique, & qui ont été gravés par Pierre Santo Bartoli. Tous les sujets sont tirés de la vie de Saint-Pierre & de Saint-Paul. On a de Lanfranc quelques eaux-fortes faites par lui-même d'après ses dessins.

(99) SIMON VOUET de l'école Française, & qu'on peut même regarder comme le patriarche de cette école, naquit à Paris en 1582 & reçut les premières leçons de son père, peintre médiocre. Il passa quinze ans dans les principales villes de l'Italie, & se fit assez estimer à Rome pour être chargé de faire un tableau dans une des chapelles de la Basilique de Saint-Pierre. Il jouissoit dès lors d'une pension de Louis XIII, roi de France, qui le rappella en 1627 & lui donna la place de son premier peintre. Indépendamment d'un grand nombre de plafonds, de galeries, d'appartemens qu'il décora de ses ouvrages, il fit aussi des dessins pour les tapisseries & une grande quantité de portraits au pastel. Le roi voulut apprendre de lui à peindre dans ce genre & y réussit assez bien. Comme il étoit chargé de tous les travaux considérables, il eut un grand nombre d'élèves qui devinrent les grands maîtres de l'école Française. Il suffit de nommer entre eux, Lebrun, le Sueur, Mignard, & ce Dufresnoy qui a forcé les Muses Latines à donner des leçons de peinture.

La manière du Vouet tenoit d'abord de celle du Valentin, & il a fait dans ce goût des tableaux d'une grande force ; mais quand il fut surchargé d'ouvrages, il se fit une manière plus expéditive. Voyez ce qui concerne ce peintre sous l'école Française, article ÉCOLE. Cette manière impose par le caractère de la facilité, & par un certain *grandiose*, mais on sent qu'elle n'est fondée que sur la pratique & sur une convention arbitraire qui ne tient point à la nature. Son dessin sans être fort vicieux est peu correct & sent la manière. Ses têtes qui se ressemblent entre elles sont la plupart de profil, ses doigts sont trop aigus. On lui reproche encore d'avoir eu peu de génie pour l'invention, peu de choix dans la disposition, peu de goût dans l'ordonnance, peu d'intelligence du clair-obscur. Ses défauts étoient à quelques égards rachetés par la fraîcheur de ses teintes, par la beauté de son pinceau. Il a tiré plus de gloire de ses élèves que de ses ouvrages. Il est mort à Paris en 1641 âgé de cinquante-neuf ans.

On peut voir de ses ouvrages dans les maisons royales & dans plusieurs églises de Paris. Un de ses bons tableaux se voit dans les salles

de l'académie royale de peinture. Il a fait le tableau du maître-autel à Saint Eustache, à Saint Nicolas des Champs & à Saint Merry; mais sur tout le tableau de Saint François de Paule, dans la chapelle dédiée à ce Saint aux Minimes de la place royale. Mich. Dorigny son gendre, a beaucoup gravé d'après lui, & ces estampes ne sont pas rares.

(100) GASPARD DE CRAVER, de l'école Flamande, né à Anvers en 1582, n'eut pour maître qu'un peintre médiocre qu'il eut bientôt surpassé. Prenant pour guide les plus beaux tableaux & la nature, il prouva que les dispositions heureuses & les études peuvent suppléer à bien des ressources. Mais si Crayer devint un très habile peintre sans avoir fréquenté d'écoles célèbres, & sans avoir vu l'Italie, il n'est pas prouvé qu'il ne fût pas devenu plus habile encore s'il avoit eu les secours qui lui manquèrent. Les grands maîtres, les grands exemples, les grands rivaux ne font pas les artistes distingués, mais ils les forcent à développer toutes leurs facultés naturelles.

Craye fut appelé par une forte pension à la cour de Bruxelles & magnifiquement récompensé par le roi d'Espagne: mais une récompense encore plus flatteuse pour un artiste fut la visite que lui fit Rubens & ces paroles qu'il lui adressa: *Craye, personne ne pourra vous surpasser.*

Si Crayer n'avoit désiré que les honneurs & la fortune, il n'auroit pas quitté Bruxelles; mais il n'aimoit que le repos nécessaire aux arts, & malgré les prières & les promesses de la cour, il se démit d'un emploi brillant dont elle l'avoit revêtu, & choisit Gand pour sa retraite. Il a décoré de ses tableaux un grand nombre d'autels dans les églises de cette ville, & il trouvoit encore le temps de travailler pour la plupart des villes de la Flandre & du Brabant. A peine se donnoit-il quelque repos même dans un âge fort avancé, & la santé dont il jouit jusqu'à ses derniers momens prouve qu'un travail assidu joint à une conduite réglée, ne détruit pas les hommes bien constitués.

On n'a pas craint de comparer Crayer aux plus habiles peintres de l'école Flamande. S'il avoit moins de feu que Rubens, il avoit plus de correction dans le dessin; par la couleur, il pouvoit se soutenir à côté de ce grand peintre, & le surpassoit par la belle fonte des teintes. Sage comme les anciens, que cependant il n'avoit pu étudier, il se plaisoit à composer ses tableaux d'un petit nombre de figures, & se faisoit une loi de rejeter tous les détails superflus, ne s'attachant qu'aux grandes parties qu'il finissoit avec amour. Il entendoit l'art de

bien grouper ses figures, de les draper avec simplicité, & il avoit l'art plus grand encore de leur donner l'expression, qui seule rend le sujet que toutes les autres parties de l'art ne font qu'indiquer. Plus fin que Rubens, il ressemble mieux à Van-Dyck son ami, & l'on a peine à distinguer ses tableaux de ceux de cet aimable maître. S'il fut son rival dans les sujets d'histoire, il le fut aussi dans le portrait. Il mourut à Gand en 1669 à l'âge de quatre-vingt-sept ans, laissant un tableau que la mort ne lui permit pas de terminer, & qui prouve qu'il avoit conservé, dans une grande vieillesse, la force de l'âge florissant.

Corn. Galle a gravé d'après Crayer une résurrection, & Van Schuppen une sainte-famille.

(101) FRANÇOIS HALS, de l'école Flamande, né à Malines en 1584, peintre de portraits surpassé par Van-Dyck, mais que peu d'autres ont égalé. Il faisoit parfaitement les ressemblances & avoit une belle manière de peindre. Il mettoit la plus grande précision dans ses ébauches; c'étoient des études serviles de la nature: mais il revenoit ensuite sur ce travail par des touches hardies qui cachoient toute la peine de ses premières opérations, & donnoit à ses ouvrages une grande force & une vive expression. Van-Dyck ne connoissoit aucun peintre plus maître de son pinceau; mais il regrettoit qu'il n'eût pu parvenir à rendre ses couleurs plus tendres.

On voit, dit M. Descamps, au mail de la ville de Delft, un tableau représentant en pied les principaux de la compagnie du mail, de grandeur naturelle; la vie est répandue dans chaque figure.

Hals n'auroit peut-être pas eu de rivaux entre ses contemporains s'il n'eût pas été plongé dans le vice de l'ivrognerie; mais il passoit bien plus de temps dans les cabarets que dans son atelier, & ne retournoit à ses pinceaux que lorsqu'il y étoit rappelé par l'extrême disette. Sa mauvaise conduite & la misère ne l'empêchèrent pas de vivre soixante & dix-huit ans. Il mourut en 1666. Il eut un frère nommé Thierry Hals qui peignit avec succès des conversations & des animaux en petit.

(102) GUILLAUME NIEULANT, de l'école Flamande, né à Anvers en 1584, élève de Savary, voyagea en Italie avec Paul Bril dont il imita quelque temps la manière; mais quand il fut venu s'établir à Amsterdam, il s'en fit une qui lui étoit propre. Il avoit étudié à Rome les monumens de l'antiquité, & choisit pour sujets de ses tableaux des ruines, des bains, des mausolées, des arcs de triomphe. Il est estimé dans ce genre. Il mérite aussi une place

entre les graveurs au burin & à l'eau-forte, & même entre les poètes. Il mourut à Amsterdam en 1635, âgé de cinquante-un ans.

(103) CORNEILLE POELNBURG, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1586, fut, dans sa patrie, élève d'Abraham Bloemaert; mais il se rendit de bonne-heure à Rome, où il s'attacha à la manière d'Adam Elzheimer. Il s'appliqua aussi à l'étude des ouvrages de Raphaël, sans pouvoir jamais parvenir à desfiner correctement. Il se fit enfin un genre qui lui appartient, & se borna à représenter la nature en petit; quand il vouloit passer à de plus grandes propositions, il n'avoit plus le même succès.

» Sa manière, dit M. Descamps, est suave & légère. La nature est représentée dans tout ce qu'il a peint : tout y est vague & fait de peu de travail. Ses masses sont larges; il aimoit à retoucher ses ouvrages lorsqu'ils étoient faits. Un travail léger les terminoit; il faisoit choisir des lointains agréables qu'il embellissoit d'édifices situés aux environs de Rome. Il entendoit bien le clair-obscur, & donnoit aux objets qu'il plaçoit sur le devant, des fonds qui en soutenoient l'harmonie. Les petites figures, qu'il faisoit souvent nues, sont bien colorisées; il se plaçoit sur tout à peindre des femmes. Sa touche est pleine d'esprit; mais il lui manquoit dans le dessin la finesse qu'il avoit dans le pinceau.

Malgré son défaut de pureté, il fut plaire à Rome & Florence, & y vit ses ouvrages recherchés des amateurs & des princes: mais les récompenses qu'ils accordoient à ses talens ne purent lui faire oublier sa patrie. Il y revint pour en jouir de la réputation qu'il méritoit, & de l'estime de Rubens. Ce grand peintre orna son cabinet de tableaux de Poelenburg.

Après avoir parlé de l'hommage que lui rendit le plus grand peintre de la Flandre, il est inutile d'ajouter qu'il fut appelé en Angleterre par le malheureux Charles I. La fortune s'offroit à lui dans ce royaume; mais il ne tarda pas à venir chercher dans son pays la douce médiocrité que lui procuroient ses travaux. Il ne quitta les pinceaux qu'en cessant de vivre en 1660, âgé de soixante & quatorze ans. Il a gravé à l'eau-forte avec beaucoup de succès: mais les planches se sont perdues, & il est plus difficile de se procurer de ses estampes que de ses tableaux.

(104) FRANÇOIS GESSI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1588, d'une famille noble, fut appliqué d'abord à l'étude des lettres, & n'y fit aucun progrès. Placé dans l'école du Guide, il devint bientôt capable d'aider son maître dans ses grands ouvrages. Il acquit un

talent fort estimable; mais ce talent n'étoit pas à lui, & n'étoit dû qu'à la facilité d'imiter. Si ses ouvrages, avec le mérite qu'ils ont d'ailleurs, avoient un caractère qui fut propre à leur auteur, ils lui procureroient un rang distingué entre les artistes; mais on reconnoît qu'il s'est traîné servilement sur les traces de son maître & qu'il ne pouvoit faire un pas de lui-même. Ses tableaux sont dans le goût du Guide; mais il y sont trop; ce sont plutôt des pastiches, que des conceptions originales. On dit qu'il étoit rarement content de lui-même, & qu'il gâtoit souvent ses tableaux en voulant les changer. Ce n'est point là le caractère du génie sévère qui voit au delà de ce qu'il a fait, & ne peut se satisfaire qu'en approchant de l'idée qu'il a reçue; c'est la foiblesse d'un esprit borné, qui cherche des idées & n'en trouve pas, & qui, ne connoissant pas assez le bien & le mal, abandonne aisément l'un pour l'autre. Cependant les bons tableaux du Gessi plaisent par leur grande ressemblance avec ceux du Guide. Il mourut à Bologne en 1620 âgé de trente-deux ans.

(105) Les BREUGHEL, peintres de l'école Flamande. Nous avons choisi l'époque de Jean, le plus célèbre des Breughel, pour parler de son père & de son frère.

PIERRE BREUGHEL, dit *le Vieux*, ou *le Drôle*, naquit vers 1510 près de Bréda, dans le village de Breughel, d'où il tira son nom; on ignore quel étoit celui de sa famille, on dit que son père étoit un paysan. Il voyagea en France & en Italie, fit dans cette dernière contrée & dans les Alpes du Tirol des études des vues les plus pittoresques, dont il enrichit ensuite ses tableaux. Il s'établit d'abord à Anvers & ensuite à Bruxelles.

Il aimoit à se vêtir en villageois & à se mêler aux fêtes champêtres: il les animoit par sa gaité qui lui a fait donner le surnom de *Drôle*: mais lorsqu'il paroïssoit se livrer entièrement au plaisir, il étoit occupé de son art, & ses divertissemens étoient des études. Il observoit les vêtemens, les physionomies, les expressions, les attitudes, les actions, les danses, & c'étoient autant de richesses qu'il plaçoit dans ses tableaux. Quoiqu'il ait traité en petit des sujets d'histoire, il représenta plus ordinairement des nœces de village, des danses, des attaques de coches, &c. Il auroit remporté le prix de son art pour ces sujets tirés de la vie commune, s'il n'avoit été dans la suite surpassé par Téniers. Ses compositions, dit M. Descamps, sont bien entendues, son dessin correct, ses habillemens bien choisis, les têtes, les mains spirituellement touchées. Il eut le mérite qui caractérise les écoles de Flandre & de Hollande; celui d'offrir des

imitations naïves de la nature. On ignore l'année de sa mort. Il laissa en bas âge deux fils qui se font fait un nom dans la peinture ; *Jean & Pierre*.

De Gheyn a gravé, d'après Breughel le vieux, un paysage orné de fabriques ; Cock une cascade de Tivoli & le laboratoire d'un alchimiste ; L. Vorsterman un querelle de payfâns.

JEAN BREUGHEL naquit à Bruxelles vers 1589, suivant M. Descamps. On l'appelle *Breughel de Velours* parce qu'il aimoit à être richement vêtu & qu'il avoit coutume de porter des habits de velours en hiver, ce qui étoit alors un luxe remarquable. Il s'attacha d'abord à peindre des fleurs & des fruits, & ayant fait un assez long séjour à Cologne, il s'y établit une grande réputation dans ce genre. Mais à Rome, il étudia les beaux paysages de cette superbe contrée, joignit à cette étude celle de la figure humaine & des animaux, & ne peignit plus de fleurs & de fruits que comme d'agréables accessoires. Ses ouvrages furent recherchés en Italie ; ils le furent en Flandre où il revint s'établir ; ils ont été répandus dans toute l'Europe. Comme peintre de paysages, il aida Rubens, & fit plusieurs fois les fonds de ses tableaux : comme peintre de figures, il aida Steenwick & Monper & enrichit de figures leurs paysages. Les siens sont de la plus riche variété & de la touche la plus spirituelle. Sa couleur est belle, quoiqu'on lui reproche d'être un peu bleuâtre dans les lointains, & d'avoir quelquefois un peu de crudité. Il étoit heureux dans le choix de ses arbres, dans les formes qu'il leur donnoit. Les plantes, les animaux, les insectes, tout porte le caractère de la vérité. Ses fonds sont riches, sa touche légère, ses figures dessinées & touchées avec esprit. Il finissoit ses ouvrages avec autant de goût que de soin. On n'est pas certain de l'année de sa mort.

Le roi a sept tableaux de ce maître. Plusieurs de ses ouvrages ont été gravés par G. Sadeler.

PIERRE BREUGHEL, frère aîné de Jean. On l'appelle *Breughel d'enfer*, parce qu'il aimoit à peindre des incendies, des effets de feu, des scènes infernales. Il a surtout travaillé en Italie, où il a peint chez le grand duc de Toscane une tentation de Saint Antoine dans un beau paysage, & Orphée jouant de la lyre devant Apollon & Proserpine. On ne connoît ni les détails de sa vie, ni le temps de sa naissance & de sa mort.

Chedel a gravé d'après Breughel d'enfer un embrasement de Troie ; & Ad. Hubercus, un départ de forciers pour le sabbat.

L'art de peindre se perpétua dans la même famille. Un *Ambroise Breughel* fut directeur de l'académie d'Anvers, & eut en 1672 un fils nommé *Abraham*, & surnommé le *Napolitain*,

parce qu'il a fait un long séjour à Naples. Il se distinguoit dans la peinture des fleurs & des fruits.

(106) JOSEPH RIBERA, dit l'*Espagnolet*, né à Xativa, dans le royaume de Valence, en 1589. Ses parens qui étoient fort pauvres, eurent beaucoup de peine à seconder l'inclination qu'il monroit pour la peinture : ils parvinrent cependant à le placer chez un peintre inconnu, & quand il eut fait quelques progrès il entreprit le voyage d'Italie. Il étoit à Rome dans une telle misère, qu'il n'avoit pour subsister que les restes des pensionnaires de l'académie. Secouru par un cardinal, il s'aperçut que l'aisance le détournoit du travail, sortit en fugitif du palais de son bienfaiteur, & rentra volontairement dans sa première pauvreté. Manquant de tout, il alla étudier à Parme les ouvrages du Corrège, & se fit une manière qui tenoit de celle de ce peintre. La jalousie la lui fit perdre. Il voulut faire tomber la réputation du Dominiquin, & choisit, pour y réussir, la manière du Caravage dont la force exagérée affoiblit toutes les peintures qu'on lui oppose. Il devint dur & sec, comme son modèle qui, dit-on, fut quelque temps son maître, mais il dessina plus correctement. Malgré le défaut dans lequel il tomba par choix, il faut reconnoître que l'Espagnolet fut un peintre d'un rare talent. La haine dont on ne peut se défendre pour le persécuteur du Dominiquin ne doit pas nous rendre injustes.

Il ne se fixa point à Rome où il trouvoit un trop grand nombre de rivaux, & il s'établit à Naples. La faveur du vice-roi lui procura des richesses & un empire absolu sur tous les peintres de la ville.

Son caractère contribua peut-être beaucoup à lui faire adopter une couleur qui se rapprochoit de celle du Caravage : elle convenoit mieux qu'un coloris plus tendre aux sujets terribles qu'il se plaisoit à traiter. Un tableau représentant Saint Barthélemy écorché commença sa réputation. Il aimoit sur tout à peindre les tourmens des héros de la fable, les tortures des martyrs, & à porter le terrible jusqu'à l'horreur. Il a fait plus de tableaux de chevalet que de tableaux d'église.

Ses figures sont ordinairement ingénieusement composées, bien drapées & traitées d'un pinceau méplat ; ses têtes sont bien peintes, les détails en sont vrais, les caractères variés. Son coloris plaît par la vigueur plus que par la vérité. Il cherchoit à faire sentir la peau, à en exprimer les rides & les plis. Ces détails détruisent la grandeur du dessin ; ils ont été négligés par les maîtres qui ont cherché l'idéal, mais ils plaisent comme une imitation de la vérité, & peuvent être quelquefois bien placés. Son

coloris est brillant & estimé, mais il n'a bien connu ni la dégradation des couleurs ni les effets de l'air ambiant. Il est admirable par l'imitation d'une nature qui n'est pas scrupuleusement choisie, par la facilité du pinceau, & par la force du clair-obscur. Sa touche est excellente, & il a de la force & de la vérité dans l'expression. Il est mort à Naples en 1656, âgé de soixante & sept ans.

Il a gravé lui-même d'après ses dessins ou ses tableaux plusieurs pièces à l'eau-forte, dont un Saint Barthélemy, un Satyre lié à un arbre, un Saint Pierre pénitent, un Saint Jérôme en méditation. Vorsterman a gravé d'après le même peintre des demi-figures; J. Daulé, Diogène avec sa lanterne; M. Pitteri, la Magdeleine pénitente, & le martyr de Saint Barthélemy.

(107) JEAN TORRENTIUS, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1589, eut des mœurs affreuses & peignit ses mœurs dans ses ouvrages. Il travailloit en petit & ne traitoit que des sujets lascifs. Cet artiste avoit de l'esprit & il en faisoit le même usage que de son pinceau. Il leva une espèce d'école non de peinture, mais de mauvaises mœurs & d'impunité. Les magistrats eurent horreur d'une secte dont les principes tendoient à briser les liens de la société, & surtout ceux de l'union conjugale. Torrentius, qui en étoit le chef, fut appliqué à la torture & eut la force de ne rien avouer. Condamné à vingt ans de prison, & délivré par la protection de l'ambassadeur d'Angleterre, il passa à Londres où il auroit tiré un parti avantageux de son talent, s'il ne s'étoit pas fait mépriser par ses mœurs. Il revint secrètement à Amsterdam, & y demeura caché jusqu'à sa mort, qui arriva en 1640. Il avoit alors cinquante & un ans. Ses ouvrages sont fort rares, parce que tous ceux qu'on put découvrir furent brûlés par la main du bourreau.

(108) DOMINIQUE FETI, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1589 & fut élève de Civali. Son maître se distinguoit par la beauté du pinceau; le jeune élève le surpassa dans cette partie, & pour lui devenir également supérieur dans les parties savantes de l'art, il alla étudier à Mantone les ouvrages de Jules Romain, sans pouvoir s'identifier la fierté & la correction de dessin de cet habile maître. Mais il n'en mérite pas moins une place distinguée entre les excellens peintres par sa couleur vigoureuse, quoiqu'un peu noire dans les ombres, par son pinceau gras & moelleux, par la beauté de sa touche, par le relief qu'il donnoit aux objets. On aime aussi la finesse de ses expressions, la nouveauté de ses compositions, la vérité de ses teintes. Ses tableaux sont rares, & mériteroient d'être recherchés

quand ils seroient communs. Il n'a guere fait que des tableaux de chevalier. Pendant un séjour qu'il fit à Venise, il se plongea dans la débauche, & mourut en cette ville en 1624, à l'âge de trente-cinq ans.

Entre sept tableaux du Feti qui sont au cabinet du roi, & qui tous ont de grandes beautés, on distingue celui qui représente Loth & ses filles. » On ne peut voir rien de plus piquant, » dit Lépicié, par la composition, la belle » couleur, la force des expressions & la beauté » de la touche. C'est un beau diamant ».

Jac. Chéreau a gravé, d'après le Feti, David tenant la tête de Goliath, estampe charmante; Sim. Thomassin la mélancolie, & la vie champêtre, du cabinet du roi; N. Dupuis, l'Ange-Gardien du même cabinet.

(109) JEAN FRANÇOIS BARBIERT, dit *Guercino* qui signifie le louche, parce qu'il l'étoit en effet. Nous l'appellons le *Guercin*. Il appartient à l'école Lombarde, & naquit en 1590 près de Bologne dans le bourg de Cento dont on lui donna le surnom, Une Vierge que, dès l'âge de dix ans, il peignit à la façade de sa maison, fit connoître ses rares dispositions pour la peinture. Il eut tout au plus quelque maître inconnu qui pût lui apprendre la première manœuvre de l'art, mais il ne fréquenta aucune école célèbre: il fut l'élève de son génie & de la nature, & avoit déjà lui-même un commencement de célébrité, avant d'avoir vu les ouvrages d'aucun peintre célèbre. Il vit enfin ceux de Louis Carrache, & il reconnut toute sa vie qu'il avoit les plus grandes obligations à cet habile maître; non qu'on puisse reconnoître dans ses ouvrages qu'il se soit rendu son imitateur, mais il en emprunta la grandiosité. On prétend qu'il choisit le Caravage pour modèle dans la manière de pousser les ombres jusqu'à un degré de force qui approche du noir. Mais je crois que le *Guercin* fut moins porté à cette manière par l'imitation, que par le desir de porter la lumière au plus grand éclat qui soit possible à l'art, & plus encore par l'habitude de peindre à fresque & de donner de la vigueur à ce genre de peinture. En effet, le peintre à fresque doit s'accoutumer à n'être pas effrayé de la force exagérée qu'ont les couleurs lorsqu'il les pose sur l'enduit, parce qu'elles ne s'affoiblissent que trop en séchant. Mais l'habitude de pousser au brun quand on peint à fresque, doit porter à exagérer aussi le brun des ombres quand on peint à l'huile, ce qui est un défaut dans ce genre, parce que les bruns, loin de s'affoiblir, ne font que pousser au noir en vieillissant. On peut observer, qu'en général & sans tenir compte des exceptions, les peintres qui se sont distingués dans la fresque par une couleur vi-

goureuse, ont tendu au noir dans la peinture à l'huile.

Le Guerchin, dans un âge plus avancé, rendit sa couleur plus claire; mais loin de s'en faire un mérite, il cherchoit au contraire à s'en excuser, & disoit qu'il n'avoit adopté cette manière que pour se prêter au goût des amateurs, gâtés par le coloris du Guide & de l'Albane. Il faut pourtant convenir que des ombres très brunes avec des lumières très brillantes sont un mensonge, parce que les objets qui sont fort clairs dans les jours ne peuvent être fort bruns dans les ombres. Une chair blanche ne reçoit que des ombres tendres; des étoffes claires ne reçoivent point des ombres fort brunes. On sent bien que nous ne parlons pas ici des effets de nuit.

Le Guerchin fit un très grand nombre d'ouvrages, gagna beaucoup d'argent dont il dépensoit la plus grande partie en bienfaits, & jouit, de son vivant même, de la plus grande réputation. Il fut appelé par les rois de France & d'Angleterre, qui lui offroient la qualité de leur peintre; mais il refusa de quitter l'Italie. Lorsque Christine, cette reine de Suède fameuse par son abdication, passa à Bologne, elle visita le Guerchin, & prenant la main de l'artiste; « Je veux toucher, dit-elle, cette main qui fait de si belles choses ».

Le Guerchin avoit un trop grand nom, pour n'être pas chargé de faire un des tableaux de Saint Pierre de Rome. Il fit celui de Sainte Pétronille qui est compté entre ses ouvrages les plus renommés. On y admire la force du dessin, la vigueur du coloris, l'intelligence du clair-obscur & la richesse de la composition.

On célèbre aussi, dans la même ville que l'on peut appeller la capitale des arts, le plafond qu'il a peint dans une des chambres de la Villa Ludovisi. Ce plafond représente l'Aurore. La fresque ne peut être poussée à un ton plus vigoureux.

Mais son morceau capital est le dôme de Plaisance. La peinture y est portée au plus haut degré qu'elle puisse atteindre par la vigueur du coloris & l'effet de la machine. Cette coupole est divisée en huit parties, & chacune représente un Prophète que des Anges accompagnent. Au dessous de ces tableaux, il en régnent, en forme de frise, de plus petits qui représentent des enfans, & plus bas encore sont des sibylles & des sujets du nouveau testament. Tous ces ouvrages sont d'une grande beauté; sur tout les Prophètes & les enfans. Ils sont très bien composés de plafond; la couleur est belle & vigoureuse; le dessin juste & fier. Les chairs des enfans sont tendres; les demi-teintes sont de la plus grande fraîcheur, & les ombres sont fortement séparées des clairs,

mensonge qui produit un effet séduisant. La peinture à l'huile ne sauroit avoir plus de force que ces fresques.

Le Guerchin n'a pas connu le choix de la plus belle nature, ni à plus forte raison la beauté idéale. Il n'est pas non plus du nombre des maîtres qu'on doit célébrer pour la noblesse des figures, pour la belle manière de draper, ni pour l'expression, quoiqu'il n'en ait pas toujours manqué. Mais il subjugué par la vigueur de sa couleur: elle est brillante sur les lumières, fraîche dans les demi-teintes, forte dans les ombres. Quelquefois il a très bien coloré sans tomber dans le noir. Il avoit dans sa première manière un ton de couleur bleuâtre, & dans la seconde un ton rougeâtre: quand il a observé le milieu entre ces deux manières, sa couleur tiroit sur le gris. Souvent il est admirable par le caractère de ses têtes, & il n'a ressemblé dans cette partie ni aux maîtres qui l'avoient précédé, ni à ses contemporains. Son dessin étoit hardi; son exécution de la plus grande facilité. Des religieux vouloient avoir un père éternel pour le maître autel de leur église: ils desiroient qu'il pût être posé le jour de leur fête, & ils ne s'adresserent au Guerchin que la veille. Il les satisfit, & peignit cet ouvrage pendant la nuit à la clarté des flambeaux. On peut admirer une si prompte expédition; mais il ne seroit pas sage de vouloir l'imiter. La peinture n'est point un jeu d'adresse; elle doit être le fruit de la réflexion. Quelquefois peignant au premier coup & dans la pâte, le Guerchin est tombé dans la mollesse à force d'être moelleux. Il est inutile d'avertir que sa trop grande facilité lui a fait négliger plusieurs fois la pureté du dessin. La promptitude d'exécution entraîne toujours des incorrections.

Cet artiste est mort en 1666 âgé de soixante & seize ans.

Entre quatre tableaux de ce maître qui sont au cabinet du roi, on distingue sur tout Saint Jérôme s'éveillant au bruit de la trompette de la mort qu'un Ange fait sonner. On ne peut, dit Lépicié, voir ce tableau, sans éprouver un certain frémissement. » Le Saint, couché dans son antre, s'éveille en sursaut au son de la trompette. La crainte & la surprise du Saint sont exprimées avec une force qui seroit honneur au poëte comme à l'orateur. On est étonné de l'air de majesté que le peintre a répandu sur l'Ange qui semble annoncer au solitaire sa fin prochaine & les ordres du ciel. Aux pieds du Saint, deux livres sont groupés avec une tête de mort. C'est un des plus beaux tableaux du Guerchin, soit pour les effets piquans de lumières & d'ombres, soit pour la fierté de la touche, l'union des couleurs, & le grand goût du dessin ».

Le fameux tableau du martyre de Sainte Pétronille a été gravé par N. Dorigny ; Saint Pierre ressuscitant Tabite par Corn. Bloemart ; Esther devant Assuérus par Strange ; Bartolozzi a gravé le jeune Saint Jean ; la Vierge l'enfant Jésus & le petit Saint Jean ; la Vierge apparoissant à trois religieux.

(I I O) Les S E G H E R S , peintres de l'école Flamande , tous deux artistes de beaucoup de mérite : mais la grande réputation de l'aîné qui ne se distingua que dans un petit genre , & la sorte d'obscurité dans laquelle est tombé le cadet qui peignit l'histoire avec distinction , prouvent que , dans les arts comme dans les lettres , un très grand talent , même dans les genres inférieurs , est bien préférable à un talent moyen dans les plus grands genres.

DANIEL SEGHERS , né à Anvers en 1590 , apprit son art de Breughel de velours qui , dans ce temps , ne peignoit encore que les fruits & les fleurs , & il se livra pour toujours à ce genre que ce maître abandonna dans la suite. Il entra de bonne heure dans l'ordre des jésuites en qualité de frère , abandonna la peinture pendant son noviciat , reprit ses pinceaux quand ce temps d'épreuve fut passé , & obtint de ses supérieurs la permission d'aller à Rome. Il prouva par son exemple , que le séjour de cette ville est utile à tous les artistes , quel que soit le genre auquel ils préfèrent de s'adonner. Rubens ne dédaigna pas d'associer son talent à celui du frère Seghers , & peignit plusieurs fois des figures que Seghers ornoit de fleurs ou qu'il encadroit dans des guirlandes de fleurs.

Ce peintre s'appliquoit à la culture des fleurs , & recueilloit dans son jardin des modeles qui lui devoient la naissance. Il parvint à donner à ses imitations , l'éclat , la variété , l'harmonie dont la nature paroît ses originaux. On admire sur tout son adresse à produire sous ses pinceaux l'incarnat de la rose & la blancheur du lys. Il savoit répandre sur ces objets la fraîcheur du matin & les humecter de la rosée qui les baigne au lever de l'aurore. Il les accompagnoit de différens insectes , mouches , scarabées , papillons , finis & rendus avec une vérité qui sembloit défier la nature.

Son talent ne fut point inutile à la maison qui l'avoit adoptée ; les princes recherchoient les ouvrages de Seghers , il se faisoit un devoir de leur en offrir , & c'étoit son couvent qui recevoit les riches témoignages de leur reconnaissance. D'ailleurs on peut croire que les jésuites , déjà célèbres par les talens littéraires que leur ordre renfermoit , n'étoient pas fâchés d'avoir un de leurs membres qui lui procureroit encore une nouvelle illustration par ses talens dans la peinture. Ce célèbre religieux mourut

à Anvers en 1660 , âgé de soixante & dix ans. GERARD SEGHERS , son frère , naquit à Anvers en 1592 . & fut élève d'un peintre de sa nation ; mais après avoir déjà donné des preuves de talent , il fit le voyage d'Italie , se mit sous la conduite de Manfredi élève du Caravage & prit la manière de ce peintre. En la blâmant , il faut convenir qu'elle séduira toujours un grand nombre d'amateurs & même d'artistes , parce qu'elle donne aux objets un grand relief , parce qu'elle produit un effet qui étonne quoique contraire à la vérité , parce qu'elle semble affadir le coloris de tous les tableaux qu'on lui oppose. Seghers , qui joignoit aux prestiges de cette manière une belle harmonie , plut aux Italiens. Il plut encore davantage en Espagne , où il fut conduit , & le roi le fit inscrire sur l'état de ses pensionnaires. Il plut même quelque temps à Anvers , où il revint s'établir , & il y eut peu d'églises de cette ville pour lesquelles on ne lui demandât des tableaux. Mais quand le temps eut affoibli l'enthousiasme & rendu à la raison les droits qu'elle doit toujours recouvrer tôt ou tard , on compara ses ouvrages , à ceux de Rubens & de Van - Dyck , & cette comparaison lui devint funeste. Se voyant moins occupé , il passa en Angleterre & se fit une manière plus tendre & plus agréable. Son dessin étoit correct , son exécution aisée , son clair-obscur imposant. Il excella dans les sujets de nuit éclairés par des flambeaux. La facilité avec laquelle il changea de manière , prouve la flexibilité de son esprit. Il mourut à Anvers en 1651 , âgé de cinquante-neuf ans.

Bolwert a gravé d'après ce peintre le reniement de Saint Pierre , morceau considérable , dans lequel on voit une assemblée de joueurs : Vorsterman , Saint François en extase ; P. Pontius , la Vierge avec l'enfant Jésus apparoissant à Saint François Xavier ; N. Lauwers une assemblée de buveurs & de fumeurs

(III) JEAN CARLONE , de l'école Génoise , étoit fils d'un sculpteur. Il naquit à Genes en 1590 : son père , ne trouvant pas dans cette ville de maîtres capables de le perfectionner , l'envoya à Rome pour étudier les chefs-d'œuvres de l'art. Le jeune Carlone passa ensuite à Florence où il se mit sous la conduite de Palligiani , peintre estimé , élève de Frédéric Zuccherero. Ce fut dans cette école qu'il apprit à peindre la fresque. De retour à Genes , il se fit une grande réputation & y fut chargé des travaux les plus considérables. Son principal ouvrage est le plafond de Pannonciade *del Guastato* qui représente l'histoire de la Vierge : ouvrage digne d'admiration par la force des couleurs.

Il avoit de la facilité dans la composition , en-

rendoit bien les raccourcis, & dessinait avec assez de correction. Ses têtes un peu maniérées ne manquent pas de graces; il joignoit l'intelligence du clair-obscur à une couleur vigoureuse, qu'on peut cependant accuser de peu de vérité. Il finissoit peu ses ouvrages à l'huile; mais il les dessinait & les touchoit avec esprit. Sa réputation s'étant étendue hors de son pays, il fut appelé à Milan par les Théatins pour y peindre la voute de leur église, & y mourut en 1630 âgé de quarante ans. L'ouvrage interrompu par la mort, fut terminé par *Jean-Baptiste Carlone* son frère, que Genes compte entre ses habiles peintres.

(112) JACQUES FOUQUIERES, de l'école Flamande, né à Anvers on ne sait en quelle année, eut pour maître Jossé Monper & ensuite Breughel de Velours. Il acquit assez de talent dans le genre du paysage pour que Rubens l'employât aux fonds de ses tableaux. Il travailla ensuite à Bruxelles & chez l'électeur Palatin, & fut appelé en France par Louis XIII pour peindre dans les trumeaux de la galerie du Louvre les vues des principales villes du royaume. Il fut annobli par ce prince, & conçut tant d'orgueil de sa nouvelle noblesse qu'il ne peignit plus que l'épée au côté. Il se fabriqua des ancêtres illustres, & prétendit descendre de la noble famille des Fuggers d'Ausbourg. Pour ne point dégrader sa haute naissance par des travaux mercénaires, il cessa de travailler & tomba dans une extrême pauvreté. Il est moins célèbre par ses talens, que par l'insolence qu'il eut de prétendre commander au Poussin, par les désagrémens qu'il lui causa & qui priverent la France de ce grand peintre.

On convient cependant que Fouquieres étoit un paysagiste distingué. Il peignoit bien à fresque & à l'huile. Sa couleur étoit fraîche, mais un peu froide, & tirant trop sur le verdâtre; son pinceau étoit léger & spirituel, son feuillé vrai, quoique trop peu varié, ses arbres très-bien touchés, ses eaux d'une transparence limpide. Il faisoit bien la figure, mais il avoit le défaut de tenir ses paysages trop bouchés. Il mourut à Paris en 1659, chez un artiste qui le logeoit par compassion.

P. de Jode, Perelle, Morin ont gravé des paysages d'après Fouquieres; on voit quelques-uns de ses tableaux au cabinet du roi.

(113) FRANÇOIS PERRIER, de l'école Française, né en 1590, étoit fils d'un orfèvre de Mâcon en Bourgogne. Il marqua de bonne heure des dispositions pour la peinture, prit la suite de la maison paternelle, & pour faire le voyage d'Italie, il se mit en société d'un aveugle dont il se fit le conducteur. Il travailla quelque temps à Rome pour un mar-

chand de tableaux, & se fit connoître de Lanfranc, qui lui donna des leçons. Il gravoit dès-lors à l'eau-forte, & eut pour son maître la complaisance de graver la communion de St. Jérôme, d'Augustin Carrache, que Lanfranc vouloit opposer à celle du Dominiquin. C'est une tache dans la vie de Perrier, de s'être rangé entre les persécuteurs de ce grand maître.

De retour en France, il travailla pour le Vouet, ce qui a donné lieu à quelques écrivains de le compter au nombre de ses élèves. « Perrier, dit Félibien, ordonnoit bien, travailloit avec facilité, & l'on ne peut pas dire qu'il ne cherchât le bon goût dans sa manière de dessiner. Il avoit beaucoup de feu, mais il est vrai qu'il étoit souvent peu correct. Ses airs de tête sont secs, peu agréables & son coloris un peu noir. Il ignoroit la perspective & l'architecture, ce qui cause beaucoup d'irrégularités dans le plan de ses figures. Il peignoit assez bien le paysage dans le goût des Carraches ». Quoiqu'il eût du mérite, il est bien plus connu par ses gravures d'après l'antique, que par ses tableaux.

Le plus considérable de ses ouvrages est la galerie de l'hôtel de Toulouse. On peut voir de lui une Annonciation au maître autel des Incurables. Il a gravé, d'après lui-même, St. Roch guérissant des pestiférés.

(114) JACQUES JORDAENS, de l'école Flamande, né à Anvers en 1594, fut élève de Van-Oort, & fut le seul que ne rebutât pas la crapule de ce maître. Mais il étoit retenu par les charmes de Catherine Van-Oort, & l'amour qu'il avoit pour la fille lui faisoit supporter les vices du père. Il reçut le prix de sa constance en épousant celle qu'il aimoit; mais il regretta toute sa vie de s'être engagé de trop bonne heure dans des liens qui ne lui permirent pas d'aller en Italie étudier les ouvrages des grands maîtres. Ne pouvant se nourrir de leurs chefs-d'œuvre dans leur patrie, il copia du moins ceux de leurs plus précieux ouvrages qui se trouvoient dans la sienne, & sans s'écarter de ses foyers, il tâcha de se rendre élève du Titien, de Paul Véronese, du Bassan & du Caravage. Cependant, comme on est naturellement porté à suivre les exemples qu'on a toujours sous les yeux, c'est l'imitation de Rubens qui se montre dans ses ouvrages, mais avec moins de noblesse que n'en avoit son modèle. Il est très-vraisemblable, comme on l'a dit avant nous, que s'il avoit pu voyager, il auroit conservé le goût flamand, même dans le sein de l'Italie.

Rubens connut Jordaens, & l'aima. Il se plut à lui procurer des ouvrages, & surtout des cartons à peindre en détrempe, pour être exécutés

exécutés en tapisserie. C'étoit le roi d'Espagne qui les demandoit, & cette entreprise étoit fort avantageuse pour un jeune artiste. Mais comme la malignité se plaît à répandre son venin sur la bienfaisance, on a prétendu que Rubens, jaloux de Jordaens, lui avoit procuré ces grands travaux en détrempe, pour le perdre en paroissant l'obliger, & pour détruire en lui la bonne manière de colorer à l'huile. Sandrart a même écrit que Jordaens n'avoit plus eu qu'un coloris froid, depuis qu'il avoit peint ces cartons. Il ignoroit, sans doute, que ce peintre étoit encore fort jeune quand il les fit, & que les tableaux sur lesquels sa réputation est fondée, sont postérieurs à cette époque.

Jordaens ne vit jamais ses tableaux payés aussi cher que ceux de Rubens; mais sa facilité lui procura une fortune assez considérable, & son caractère lui procura le bonheur. Il donnoit les journées entières au travail, & les soirées à sa famille & à ses amis, & la douceur de sa vie ne fut jamais troublée par des chagrins domestiques.

Il avoit une grande intelligence du clair-obscur, & il a égalé ou peut-être surpassé Rubens par la vigueur du coloris. Son expression étoit forte & vraie; mais dans cette partie il manquoit de noblesse, ainsi que dans les formes. Ses têtes, non plus que les autres parties de ses figures, ne sont pas d'un beau choix; mais elles vivent, mais elles expriment tout ce que le peintre a voulu leur faire dire. Ses attitudes ne sont pas majestueuses; mais ce sont des mouvemens justes, & s'ils n'expriment que des actions basses, ils sont préférables du moins au froid mensonge des attitudes théâtrales. Tout s'arrondit, tout se détache, tout respire dans ses tableaux. Il semble que ce ne soient pas des imitations; on croit voir la nature elle-même.

On célèbre le tableau dans lequel il a représenté Frédéric-Henri de Nassau sur un char de triomphe traîné par quatre chevaux blancs. Le plus considérable de ses ouvrages est le tableau du maître autel de l'église de Saint-Walburge à Furnes; il représente Jésus-Christ au milieu des docteurs: on l'a souvent attribué à Rubens, & ce ne seroit pas un de ses moins beaux ouvrages. Comme la noblesse a manqué seule à Jordaens, il seroit au-dessus de toute critique, s'il n'avoit pas peint l'histoire. On doit donc accorder des éloges sans mélange à son satire soufflant le froid & le chaud, & à son fameux tableau du *Roi boit*.

Ce très-grand peintre mourut dans la ville de sa naissance en 1678, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Le roi ne possède de ce maître que le très-grand tableau des vendeurs chassés du temple.

Beaux-Arts. Tome II.

Si on le considère comme un tableau d'histoire, on trouvera que la figure du Christ est basse, que toutes les expressions sont indignes du sujet. Si l'on peut se prêter à le regarder comme un ouvrage comique, on admirera l'harmonie, l'effet, la composition, la couleur, le clair-obscur. On sera étonné de la largeur du pinceau, de la fierté, du moelleux de la touche, de la prodigieuse vérité de l'expression, de la vivacité, de la justesse des attitudes & des mouvemens. Cet ouvrage n'est pas un bel exemple du genre de l'histoire, mais c'est une excellente leçon de l'art de peindre. Il seroit à souhaiter que les artistes pussent le revoir souvent, & cependant quand on l'a vu une fois, on ne peut jamais l'oublier.

Paul Pontius a gravé le *Roi boit*; L. Vorsterman, le satire soufflant le froid & le chaud; P. de Jode, Mercure coupant la tête d'Argus; Boifwert une Bacchanale; Corn. Visscher un portement de croix.

(115) NICOLAS POUSSIN, de l'école Française. Voyez ce qui a été dit de ce peintre à l'article ECOLE. Un critique dont l'autorité est fort imposante, a dit qu'il ne falloit considérer les tableaux de ce peintre que comme des esquisses. On pourroit répondre que le fini en est raisonné comme toutes les autres parties. Le Poussin n'a guère fait que de petites figures, & il a cru ne devoir les terminer qu'autant qu'elles doivent l'être, vues à la distance où des figures de grandeur naturelle seroient réduites par la perspective à la proportion qu'il leur a donnée. Comme jamais artiste n'a plus réfléchi ses ouvrages, il faut toujours craindre de n'avoir pas fait soi-même assez de réflexion quand on le condamne.

Entre le grand nombre de tableaux du Poussin qui sont au cabinet du roi, on distingue les Philistins ataqués de la peste, la manne donnée aux Israélites, l'enlèvement des Sabines, ouvrages que l'on regarderoit, si les sujets permettoient de s'y méprendre, comme des productions de l'antiquité grecque. On admire avec horreur le déluge. La Notre Dame au pilier est remarquable, parce que les figures sont d'une grande proportion.

On voit au Palais-Royal les excellens tableaux des sept Sacremens.

Pesne a beaucoup gravé d'après le Poussin; on remarque surtout entre ses estampes celle du testament d'Eudamidas. Le Pyrrhus sauvé, le triomphe de Flore ont été gravés par G. Audran; le frapement du rocher, par Cl. Stella.

(116) DON DIEGO VELASQUEZ DE SILVA, de l'école Espagnole, naquit à Séville en 1594. Ses parens, issus d'une maison illustre du

Portugal, ne crurent pas dégrader la noblesse de leur race en secondant les dispositions du jeune Vélasquez pour la peinture. Il suivit la meilleure route pour parvenir à l'imitation précise de la nature; ce fut de copier tout ce qui frappe le sens de la vue, figure humaine, animaux des divers climats, arbres, fruits, légumes, ustensiles. En s'habituant ainsi à tracer les lignes qui dessinent les formes de tant d'objets divers, on ne trouve plus de formes qu'on soit embarrassé d'imiter. Si Vélasquez ne parvint qu'à imiter le vrai sans rendre sensible, par les moyens de son art, l'idée du beau, ce n'est pas sa méthode qu'il en faut accuser; mais il vit trop tard les modèles qui auroient pu l'élever jusqu'à l'imitation de la beauté.

Il s'appliqua d'abord à représenter des scènes de la vie commune, aimant mieux, disoit-il, être le premier dans cet humble genre, que le second dans un genre supérieur. Mais quand il eut vu des tableaux italiens, piqué d'une noble émulation, il se livra au portrait & à l'histoire. On dit que la manière du Caravage le frappa, & que ce fut elle qu'il se proposa d'imiter; mais s'il est vrai qu'il ait emprunté quelque chose de ce peintre, ce fut en maître qui conserve son caractère propre.

Son talent étoit formé quand il vint à Madrid. Philippe IV le nomma son premier peintre, & le décora de la clef d'or. L'artiste obtint du prince la permission de voir l'Italie: il étoit trop tard; il est un âge où l'on n'a plus assez de flexibilité pour s'identifier les qualités des autres. Le goût qu'il s'étoit fait ne lui permit pas de rendre justice à Raphaël; mais il admira le Titien. Il mourut à Madrid en 1660, à son retour d'un second voyage d'Italie.

C'est un peintre de la plus grande vigueur de couleur, mais qui n'a pas eu, dans cette partie, toute la finesse du Titien. Il l'a surpassé pour le clair-obscur & la perspective aérienne, & a eu peu d'égaux dans l'art de rendre la nature sans choix, mais dans toute sa vérité.

« Quelle vérité, dit Mengs, & quelle intelligence du clair-obscur dans les ouvrages » de Vélasquez! Qu'il a supérieurement bien » entendu l'effet de l'air ambiant interposé » entre les objets, pour en faire connoître les » distances! Quelle école pour tout artiste » qui veut étudier, dans les tableaux des trois » temps de ce maître, la méthode qu'il a » suivie pour arriver à une aussi excellente » imitation de la nature! Le porteur d'eau » de Séville nous prouve clairement combien » ce peintre s'est d'abord restreint à imiter » la nature, en finissant toutes les parties, en » leur donnant la vigueur qu'il a cru apper- » cevoir dans ses modèles, en faisant connoi- » tre la différence essentielle qui se trouve

entre les objets éclairés & ceux qui sont » plongés dans l'ombre; mais comme aussi » cette sévère imitation de la nature l'a fait » tomber dans un style qui n'est point exempt » de sécheresse & de dureté.

« Dans le tableau du feint Bacchus qui » couronne des buveurs, on remarque une » touche plus facile & plus spirituelle, par » laquelle il a imité la nature, non précisé- » ment telle qu'elle est, mais telle qu'elle » nous paroît être. Ce pinceau libre & facile » se remarque encore plus dans son tableau de » la forge de Vulcain; quelques-uns des for- » gers offrent une parfaite imitation de la » nature.

« Cependant Vélasquez donna une idée plus » juste encore de la nature dans son tableau » des fileuses, qui est de son dernier style: » La main de l'artiste ne paroît avoir eu au- » cune part à l'exécution de cet ouvrage; il » semble créé par un acte pur de la volonté, » & l'on peut dire que c'est une production » unique en ce genre. Il y a aussi quelques » portraits de Vélasquez qui sont dans le mê- » me style ».

On voit de ce peintre, au Louvre, dans la salle des bains, les portraits des Princes de la maison d'Autriche, depuis Philippe I » jusqu'à Philippe IV.

(117) LUCAS VAN UDEN, de Pécole Flaman- de, né à Anvers en 1595, étoit fils d'un peintre qui fut son maître & qu'il surpassa bientôt: ne pouvant plus trouver de leçons dans la maison paternelle, il alla dans la campagne en demander à la nature, & prit soin de l'étudier depuis le moment où le soleil l'éclaire de ses premiers rayons & dissipe les vapeurs de la nuit, jusqu'à celui où il se plonge sous l'horizon. Il obtint l'estime de Rubens, qui prit plaisir à enrichir les paysages de ce peintre de figures de sa main, quoique Van-Uden lui-même fut un des paysagistes qui ait le mieux fait la figure. Van-Uden de son côté peignit plusieurs fois le paysage & les ciels dans les tableaux de Rubens.

La touche de ce peintre est légère, son feuillé a beaucoup de mouvement, ses compositions monroient une grande étendue de pays, ses lointains sont clairs ainsi que les ciels; sa couleur, toujours vraie, est quelquefois tendre, & quelquefois vigoureuse. Il est large & décidé dans les grands tableaux, fin & piquant dans les petits. On ignore l'année de sa mort.

(118) LÉONARD BRAMER, de l'école Flaman- de, né à Delft en 1596, reçut dans son pays les principes de son art, & passa de bonne heure en Italie, après avoir fait quel-

que séjour en France. Il eut la gloire de voir ses ouvrages recherchés, même à Venise & à Florence. Ses compositions avoient de la grandeur, mais elles tiroient surtout leur prix de la couleur & du faire. Il ornoit ses tableaux de vases d'or, d'argent, de marbre ou de bronze, & personne en Italie ne pouvoit l'égalier dans l'imitation de ces riches accessoires. Il avoit une précision qu'on auroit pu traiter de servile, si la légèreté de sa touche n'avoit pas donné à ses ouvrages l'apparence de la facilité. Ses tableaux en petit, & peints sur cuivre, sont ingénieusement composés. Ils représentent ordinairement des nuits, des incendies, des souterrains éclairés par des flambeaux; ses figurines sont touchées avec finesse. La vigueur de ses effets a fait croire à ceux qui ont ignoré son âge, qu'il étoit élève de Rembrandt. Il a peint quelquefois le portrait, & entr'autres, le sien. A son retour d'Italie, il se fixa dans sa ville natale, & il y a apparence qu'il y est mort, mais on ne fait en quelle année.

(119) PIERRE BERETTINI appartient à l'école Florentine par sa naissance qu'il reçut dans la ville de Cortone, & qui lui a fait donner le nom de *Pietre de Cortone*, sous lequel il est plus généralement connu. Quoiqu'il ait reçu à Florence les premiers élémens de son art, on pourroit le regarder comme appartenant à l'école Romaine, puisqu'il est venu de bonne heure à Rome, & que c'est dans cette ville qu'il s'est perfectionné.

On conçoit ordinairement une grande espérance des enfans qui, dès qu'on leur met un crayon dans les mains, le manient avec facilité : ces dispositions apparentes sont fort souvent trompeuses; le Cortone, au contraire, montra dans les commencemens une telle maladresse, que ses compagnons d'étude le nommoient tête d'âne; & cependant il est devenu un des célèbres peintres de l'Italie.

Il étudia à Rome, l'antique, Raphaël, Polidore, & ces études ne firent pas de lui un dessinateur savant & profond; il étoit destiné par la nature à charmer les yeux; non à satisfaire ni la science ni la raison sévère. Jeune encore, il étonna par un tableau de l'enlèvement des Sabines, & par une bataille d'Alexandre. Son mérite fut bientôt connu du Pape Urbain VIII, qui le choisit pour peindre une chapelle dans l'église de Sainte-Bibienne. Un peintre nommé Ciampelli, qui avoit alors quelque réputation, travailloit dans la même église, & ne put s'empêcher de regarder avec mépris un jeune homme qui avoit l'audace d'entreprendre un ouvrage public. Dès que le jeune homme eut commencé à opérer, le Ciampelli ne le regarda plus qu'avec envie.

Le succès de cet ouvrage lui procura le plafond du grand salon du palais Barberin. « C'est peut-être, dit Lépicier, la plus grande machine qui ait été entreprise par aucun peintre. La richesse de la composition, la belle entente du clair-obscur, & l'union des couleurs en font le morceau le plus parfait qu'on puisse souhaiter en genre de plafond : on croiroit qu'il a été peint dans un seul jour, & avec le même pinceau, tant il y a d'accord. La voute semble percée aux endroits où le ciel paroît; & tous les ornemens qui servent de cadre aux cinq principaux sujets, imitent si bien la sculpture, qu'on croiroit que ce sont autant de figures & d'ornemens de relief & de stuc.... Les connoisseurs trouvent que le dessin pourroit être plus correct, & que les draperies ne sont pas tout-à-fait bien entendues, ni faites d'après nature. Mais le tout-ensemble est si agréable & si séduisant, que les yeux les plus indifférens pour les beautés de l'art ne peuvent se lasser de le contempler ». Nous avons cru devoir transcrire ce morceau, parce qu'il représente bien le caractère de Pietre de Cortone, aimable & dangereux enchanteur, qui fascine les yeux, permet à peine à la raison de remarquer ses défauts, & les rend même si séduisants, qu'on est tenté de les imiter.

Il voyagea ensuite dans la Lombardie, & à Venise, & revint à Florence, où il peignit les plafonds du palais Pitti : mais poursuivi par les calomnies des artistes jaloux, il quitta cette ville, laissant même quelques ouvrages imparfaits. Il continua d'être chargé à Rome de grandes machines, & y fit quelques tableaux de chevalet, quand la goutte, dont il étoit tourmenté, ne lui permettoit pas de monter sur les échafauds. Ces sortes de tableaux sont rares, parce qu'il n'en a jamais fait que lorsqu'il étoit retenu par son infirmité. Il reçut du pape Alexandre VII l'ordre de l'Eperon d'or, & mourut peu de temps après, en 1669, âgé de soixante & douze ans. Célèbre par ses talens, il étoit chéri par la douceur de ses mœurs.

Plusieurs édifices ont été bâtis à Rome sur ses dessins. On y reconnoît un goût capricieux que le Borromini a porté jusqu'à l'extravagance.

M. Cochin, qui est très-favorable à ce peintre, lui accorde le mérite d'avoir excellé dans le mouvement, la disposition & l'enchaînement des groupes. Il le compare à ces femmes dont on reconnoît tous les défauts, & qu'on ne peut s'empêcher d'aimer. S'il loue le ton argentin que le Cortone a su donner aux ombres des chairs, il avoue que son dessin & sa couleur sentent la manière, & que, s'il a su

employent souvent des tons frais & variés, aimables & vrais, son coloris cependant a quelque chose de trop fardé, & qui tient de l'éventail. Il admire, dans ce peintre, la grace & la souplesse de la composition; mais il condamne l'affectation de ces draperies volantes, qu'on ne doit jamais se permettre d'employer, à moins qu'elles ne soient autorisées par la vivacité des mouvemens. Il convient que les têtes de femmes sont trop semblables entr'elles, qu'elles semblent toutes appartenir à une même famille, que pour leur donner une agréable rondeur, on leur a donné trop de largeur; mais il ajoute que si elles ne sont pas belles, elles sont au moins charmantes, & que ce sont de ces physionomies irrégulières qui font naître le désir.

On voit que Mengs pensoit à peu-près de même sur Pierre de Cortone, mais sans avoir la même indulgence pour les défauts de ce peintre, indulgence d'autant plus dangereuse, que les jeunes artistes sont plus naturellement portés à adopter des défauts aimables, qui ressemblent à des beautés. Il le condamne de s'être moins appliqué à trouver & à bien rendre ce que le sujet rend nécessaire, ce qui doit contribuer à le bien exprimer, que ce qui peut être agréable à la vue, & d'avoir seulement songé à charger ses tableaux d'un grand nombre de figures bien groupées, sans examiner si elles étoient nécessaires ou convenables au sujet, & si elles faisoient bien en effet ce qu'elles devoient faire. Les Grecs qui, pour ménager l'attention, mettoient tout au plus à la fois trois personnages en scène dans leurs tragédies, tâchoient, par le même principe, d'épargner le nombre des figures dans leurs tableaux, & de leur donner toute la perfection dont ils étoient capables. Il semble, au contraire, que Pierre de Cortone & ses imitateurs aient cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. C'est le défaut des peintres qu'on appelle à grandes machines, & qui se sont jetés dans le style théâtral. Raphaël avoit prouvé, longtemps auparavant, qu'un esprit sage & réfléchi peut éviter cet écueil, même en multipliant le nombre des figures. On voit que, dans ses plus grandes ordonnances, il s'est toujours renfermé dans le style vrai qui est l'opposé du style théâtral.

M. Cochin accuse le comte de Caylus & les amateurs rigoristes d'avoir cherché à établir l'opinion que Pierre de Cortone a perdu la peinture. Mais Mengs qu'on ne confondra point avec les amateurs, & qu'on ne peut refuser de reconnoître au moins pour un artiste très-distingué, & pour un homme qui pensoit avec justesse & profondeur, dit que le Cortone a renversé toutes les idées de l'art en Italie, en négligeant

l'étude des grands principes fondés sur la raison; principes qui, jusques à son temps, avoient servi de fondemens à la peinture, & en se bornant uniquement à composer pour séduire les yeux des spectateurs.

On avouera d'ailleurs que ce peintre avoit une manière large & facile; que ses ordonnances ont quelque chose d'imposant, & que si elles ne parlent point à l'esprit, elles offrent aux yeux un grand & pompeux spectacle; que dans les mouvemens mensongers de ses draperies, il a de beaux jets de plis, quoique souvent ces plis soient trop ronds; que son pinceau est moëlleux & facile; que sa couleur est du moins flatteuse, si elle n'est pas toujours vraie, & qu'elle offre cette union agréable que les Italiens appellent *vaghezza*. En général son dessin n'est ni fort correct, ni d'un beau choix. Ses têtes manquent de noblesse; souvent celles de femmes sont ingénieusement coëffées. Ses détails ont le plus souvent peu de finesse, & ses expressions toujours peu de force. Il peignoit très-bien à fresque, & donnoit à ce genre une vigueur presque égale à celle de la peinture à l'huile.

Entre les cinq tableaux de ce maître qui sont au cabinet du Roi, on distingue celui qui représente la Vierge, l'enfant Jésus & Sainte-Catherine. C'est la même composition, & presque les mêmes figures que dans un autre tableau du même cabinet qui représente Ste. Marine, au lieu de Sainte-Catherine. Un rideau, sur un fond de paysage, sert à faire valoir les figures. Les têtes sont très-agréables, les carnations d'une grande fraîcheur, & le faire d'une grande manière.

Ce tableau a été gravé par Rousselet, & l'autre par Spiere. Corn. Bloemaert a gravé, d'après les peintures du palais Pitti, Vulcain dans sa forge, & Minerve présidant à la culture des orangers.

(120) JACQUES STELLA, de l'école française, né à Lyon en 1596, eut pour père un peintre qui fut son maître, mais qu'il perdit des l'âge de neuf-ans. Le jeune homme étoit déjà assez avancé pour n'avoir plus besoin d'autres maîtres & pour se perfectionner de lui-même. On ne voit pas du moins qu'il ait fréquenté aucune école, jusqu'à ce qu'il partit pour l'Italie à l'âge de vingt ans. Dès son arrivée à Florence, il fut choisi par le Grand Duc pour faire les dessins des fêtes que le Prince préparoit pour les noces de son fils. Stella eut une pension semblable à celle que le Grand-Duc donnoit au célèbre Callot; les dessins & les gravures qu'il en faisoit avoient aussi beaucoup de ressemblance avec les ouvrages de cet habile graveur. Mais Stella faisoit en même temps des tableaux, & quand,

après sept ans de séjour à Florence, il partit à Rome, il y acquit une assez grande réputation. Il se lia dans cette ville d'une amitié intime avec le Poussin, apprit dans des conversations fréquentes les principes de ce grand maître, & tâcha de l'imiter. Il revint en France, croyant y faire peu de séjour; mais il y fut retenu par une pension, & dans la suite il reçut le brevet de premier peintre du roi & le collier de l'ordre de S. Michel.

Ses ouvrages avoient la sagesse de ceux du Poussin; mais on sent que ce n'est point l'âme du Poussin qui les a créés: leur sagesse est froide; le spectateur les estime & les abandonne. Son dessin est pur & correct, ses draperies tiennent de la simplicité antique, son coloris n'est que de convention & tombe dans le rouge. Les plus estimés de ses ouvrages sont ceux qui représentent des pastorales & des jeux d'enfants. Sa manière dans le petit est agréable & spirituelle. Il mourut à Paris en 1657, âgé de soixante & un ans. Les étrangers avoient disputé à la France la possession de ce peintre: le Roi d'Espagne l'avoit demandé; les Milanois lui avoient offert la direction de leur académie.

Stella a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs des dessins qu'il fit pour le grand-duc de Toscane, & une descente de croix. Poilly a gravé, d'après cet artiste, la Vierge, l'enfant Jésus & St. Joseph.

(121) JEAN VAN GOYEN, de l'école Hollandaise, né à Leyde en 1596, fut destiné à la peinture par son père, amateur de cet art, & ne quitta la Hollande que pour venir quelque temps exercer son talent à Paris. De retour dans sa patrie, il se mit sous la conduite d'Israïe Vanden-Velde, paysagiste célèbre, & en quittant cette école, il fut regardé lui-même comme un fort habile maître. Tous ses ouvrages offrent des études fidèles de la nature, sa touche est facile, on sent que sa manœuvre étoit expéditive. Ses ouvrages sont faits de peu de chose, mais avec assez de talent pour avoir été plus d'une fois attribués à David Teniers. S'ils paroissent un peu gris, ils ne sont pas sortis de sa main avec ce défaut; mais, comme plusieurs autres peintres, il a été trompé par un bleu dont on faisoit alors un fréquent usage, & qu'on appelloit *bleu de Harlem*. Ses paysages n'offrent le plus souvent qu'une rivière couverte de bateaux montés par des payans ou des pêcheurs, & dans le lointain la vue de quelque village. Ce défaut de richesses dans les sites est assez commun chez les paysagistes Hollandois, & c'est leur pays qu'il en faut accuser. Ils tâchent ce vice par une grande qualité de

Tart; la vérité. Van Goyen mourut à la Haye en 1656, âgé de soixante ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques-uns de ses paysages. Vivarès a gravé d'après lui les pêcheurs hollandois.

(122) THÉODORE ROMBOUTZ, de l'école Flamande, né à Anvers en 1597, annonça de bonne heure des talens peu communs, & alla les perfectionner en Italie. Bientôt il eut occasion de se faire connoître à Rome, & ses ouvrages y furent recherchés. Sa réputation passa à Florence, où il fut appelé par le grand-duc. Il revint dans sa patrie, avec l'orgueil de se croire l'égal ou le supérieur de Rubens. Cette vanité, condamnable à quelques égards, ne lui fut pas inutile: l'ardeur de vaincre un rival si redoutable l'élevoit au-dessus de lui-même, & les plus beaux de ses ouvrages sont ceux qu'il a faits dans l'intention de lutter contre ce grand peintre. S'il n'a pas remporté une victoire complète, il a eu du moins la consolation d'être déclaré vainqueur dans quelques parties. Il avoit un bon goût de dessin, une expression vive, une couleur chaude & fière, une touche large & facile. Il se délassoit souvent de ses travaux dans le genre de l'histoire, par des représentations de tabagies, de tavernes, de boutiques de charlatans. Ces ouvrages lui rapportoient beaucoup; mais s'il luttoit contre les talens de Rubens, il voulut aussi disputer avec lui de magnificence, se fit élever un palais, se trouva ruiné avant que l'édifice fût bâti, & mourut de chagrin vers 1640, laissant une leçon utile aux artistes trop souvent amis du faste.

(123) ANDRÉ SACCHI, nommé quelquefois *Andreuccio*, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1599, reçut les premières leçons de son art de son père, qui étoit peintre, passa dans l'école de l'Albane, devint bientôt le meilleur de ses élèves, & le surpassa lui-même pour la partie du dessin. Il avoit déjà de la réputation, & voyoit ses tableaux recherchés avant d'être sorti de cette école. Peintre facile, il ne fut pas très-laborieux; son goût pour la société l'arrachoit souvent à ses travaux. Il auroit eu plus d'amis entre les artistes, s'il avoit eu pour eux plus d'indulgence; mais jaloux de leurs talens, il les critiquoit avec douceur, & affectoit d'entretenir peu de commerce avec eux.

Sacchi avoit une manière large & hardie, un dessin vrai, quoiqu'on y reconnoît peu d'étude de l'antique, une composition agréable. Plus aimable que correct, plus frais que vigoureux dans la couleur, plus léger que savant dans le jet des draperies, il plaît par

la vérité de son style, & par un air de simplicité qui séduit.

Mengs le met à peu-près au même rang que Pierre de Cortone ; ce n'est pas le compter au nombre des princes de l'art, mais c'est lui donner au moins un rang distingué. Il lui reproche de n'avoir pour ainsi dire, fait que des ébauches, en indiquant seulement les choses, sans leur donner un caractère décidé.

Un artiste d'un goût délicat, M. Cochin, le croit capable de donner aux peintres une utile leçon, & de leur apprendre l'art d'accorder & de rompre les ombres, pour donner au tableau le charme intéressant de l'harmonie. » On voit, » dit-il, dans ses ouvrages, & dans ceux de » Luc Giordano, un ton général d'ombre, qui » est en quelque sorte toujours le même, mais » plus ou moins visible, selon le degré de » force de ces ombres. On y voit que le ton » qui fait les ombres fortes, d'une draperie » blanche, est le même que celui qui fait les » ombres d'une draperie bleue ou rouge, &c. » je ne parle pas, ajoute-t-il, de la partie » ombrée qui reçoit des reflets ; car, dès qu'il » peut y arriver des lumières, quoiqu'elles » ne soient que de reflet, ces ombres reflétées » reprennent en partie leur couleur propre ; » mais les enfoncemens entièrement privés sont » les mêmes, quelles que soient les couleurs » des objets.

» Cette magie, clairement expliquée par les » ouvrages de ces maîtres, se fait reconnoître, » quoique moins sensiblement, dans les ta- » bleaux des autres dont l'accord paroît agréa- » ble & harmonieux. On apperçoit de là que » ce principe a été connu de presque tous les » peintres qu'on peut appeller peintres ; car je » ne parle pas de ceux qui ne sont que des » finisseurs.

» Cet examen conduit à remarquer combien » d'autres peintres se sont peu doutés de cet » effet de la nature, qui, bien connu, ajoute » tout à l'art. Mais ce système d'harmonie à » été habilement employé par tous ceux qui » se sont rendu célèbres comme coloristes, & » particulièrement par les Vénitiens ».

Sacchi fit le voyage de Lombardie pour voir les ouvrages du Corrège, mais il étoit alors trop avancé en âge pour pouvoir en profiter : il craignoit à son retour de ne plus revoir avec la même estime les ouvrages de Raphaël ; mais quand, dans les salles du Vatican, il revit le miracle de la messe, ouvrage de ce peintre : » je retrouve ici, dit-il, le Titien, » le Corrège, & de plus Raphaël ».

On regarde comme le chef-d'œuvre du Sacchi le tableau de Saint Romualde qu'il a peint dans l'église qui porte le nom de ce Saint. On admire comment il a détaché & dégradé six figures de camaldules toutes vêtues de blanc.

Ce peintre mourut à Rome en 1661, âgé de soixante & deux ans.

On voit deux de ses tableaux au Palais-Royal. L'un est un portement de croix ; l'autre représente Adam qui regarde expirer son fils Abel.

Le tableau de Saint Romualde a été gravé par Frey : Celui de la mort d'Abel par Fred. Hortemels.

(124) ANTOINE VAN-DYCK, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1599. Son père, qui étoit peintre sur verre, lui donna les premiers principes du dessin, & le plaça ensuite chez Henri Van Balen qui avoit vu l'Italie & avoit étudié l'antique. Van-Dyck avoit déjà fait de grands progrès sous ce maître, quand il sollicita & obtint l'honneur d'être admis dans l'école de Rubens.

On raconte qu'en l'absence de ce maître, les élèves obtenoient d'un domestique de confiance la permission d'entrer dans le cabinet. Leur objet étoit d'étudier dans ses tableaux différemment avancés, sa manière d'ébaucher & de conduire ses ouvrages jusqu'au fini. Mais les jeux se mêlent toujours aux études de la jeunesse ; un jour, dans leur badinage, ces élèves se poussant mutuellement, l'un d'eux, on dit que c'étoit Diepenpeke, tomba sur un tableau dont Rubens venoit de finir des parties de chair : il effaça le bras d'une Magdeleine, la joue & le menton d'une Vierge. La consternation est dans l'école, chacun se croit déjà chassé & Rubens n'étoit pas un maître qu'on pût remplacer par un autre. Il restoit encore trois heures de jour : une voix s'éleva, & proposa que le plus habile d'entr'eux tâche de réparer le dommage : tous applaudissent, tous choisissent unanimement Van-Dyck. Plus il craint la colère du maître, plus il fait d'efforts pour se montrer, s'il se peut, son égal. Le lendemain Rubens entre dans son cabinet accompagné de ses élèves : il regarde l'ouvrage qu'il croit avoir fait la veille, & s'arrêtant sur les parties réparées par Van-Dyck ; » ce n'est pas là, dit-il, » ce que j'ai fait hier de moins bien ». Cependant en y regardant de plus près, il reconnoît sur son tableau le travail d'une main étrangère, & l'aveu qu'il obtient ajoute encore à l'idée qu'il s'étoit faite du talent de Van-Dyck.

On prétend qu'il devint jaloux de ce jeune peintre & lui conseilla d'abandonner l'histoire pour le portrait : d'autres disent que, pour l'éloigner, il lui conseilla de faire le voyage d'Italie. Mais on fait qu'il donnoit ce conseil à tous ses élèves d'une grande espérance : on fait aussi que Van-Dyck continua de peindre l'histoire long-temps après avoir quitté l'école de Rubens ; on fait que lorsqu'il partit pour l'Italie, il crut ne pouvoir mieux acquitter sa reconnaissance qu'en donnant à Rubens trois tableaux

de sa main , dont deux étoient des tableaux d'histoire ; on sait enfin que le maître , loin de se montrer alors jaloux de son élève , décora de ses tableaux les principales pièces de ses appartemens , & qu'il se plaisoit à les faire remarquer comme les plus beaux morceaux de sa collection.

Van-Dyck étudia les grands coloristes de Venise. Déjà digne lui-même d'être compté entre les grands maîtres , il ne dédaigna pas de copier des ouvrages du Titien & de Paul Véronèse : il travailla à Rome & à Gènes , où il fut persécuté & déprisé par les peintres ses compatriotes , moins jaloux de son talent , qu'offensés de ce qu'il ne partageoit point leur vie crapuleuse. Il revint enfin dans sa patrie , où il se fit admirer par un tableau d'une grande composition , qui représente Saint Augustin en exil. Les chanoines de Courtrai lui demandèrent un tableau pour le maître autel de leur Collégiale. Il fit un Christ attaché sur une croix & choisit le moment où les bourreaux , après avoir cloué leur victime à cette instrument de supplice , l'élevent pour le planter en terre. Le chapitre accourut quand l'artiste apporta son ouvrage , & tous les chanoines prononcèrent unanimement que la peinture étoit détestable , & le peintre un misérable barbouilleur. Ils se retirèrent après avoir porté cet arrêt ; Van-Dyck , resté seul , fit placer son tableau & eut beaucoup de peine à en obtenir le paiement. Cependant quelques amateurs , passant par Courtrai , virent le tableau avec admiration : leur récit attira les curieux des différentes villes de la Flandre , & les bons juges décidèrent que c'étoit le chef-d'œuvre de Van-Dyck : leur jugement a été ratifié par la postérité. Les chanoines , obligés de soumettre leur opinion à celle des connoisseurs , demandèrent au peintre deux autres tableaux ; mais il leur rendit justement l'injuste mépris qu'ils lui avoient témoigné.

Les désagrémens que lui causa la jalousie de ses rivaux , si l'on peut donner ce nom aux anciens compagnons de ses études qui tous furent ses inférieurs , ces désagrémens , dis-je , lui furent plus sensibles que le vain outrage des chanoines de Courtrai. On répandit qu'il ne savoit même pas manier la brosse ; la délicatesse de son exécution étoit donnée pour petite de manière , & la finesse de son pinceau pour mesquinerie. Fatigué de ces tracasseries , il abandonna des travaux commencés & se rendit à la Haie où il peignit le prince d'Orange , toute sa famille , les seigneurs de la cour , les ambassadeurs , les plus riches négocians , & même les étrangers qui faisoient exprès le voyage de la Haie pour avoir leur portrait de sa main. Il passa en Angleterre , où il fit quelques tableaux dignes de lui , mais

où il trouva peu d'occupation ; en France où il paroît qu'il fut à peine remarqué , & revint à Anvers où son premier ouvrage fut un crucifix pour les capucins de Dendermunde qu'on regarde comme un chef-d'œuvre. Il fit encore plusieurs tableaux d'histoire & passa une seconde fois en Angleterre où il étoit mandé par Charles I , prince ami des arts.

Alors seulement il abandonna tout-à-fait l'histoire pour le portrait. Ce ne furent donc pas les conseils de Rubens qui opérèrent ce changement ; mais surchargé des portraits qu'on lui demandoit , il ne lui restoit pas de temps pour s'occuper d'autres ouvrages. Ce ne fut donc pas la jalousie de Rubens , mais les circonstances qui l'enleverent au genre de l'histoire. Il y renonça même si peu , qu'il fit un second voyage à Paris pour obtenir les peintures de la galerie du Louvre ; mais il y trouva le Poussin qui étoit venu de Rome pour cette entreprise , & il retourna à Londres.

C'étoit le seul amour du genre qu'il préféroit , & non celui du gain , qui l'avoit attiré en France ; car il ne pouvoit nulle part gagner plus qu'en Angleterre. Cependant il ne put s'y enrichir. Il y tenoit table ouverte , avoit un nombreux domestique , ouvroit sa bourse à ses amis ou à ceux qui se donnoient pour tels , & augmentant ses dépenses en cherchant à les réparer , il donna dans les prestiges des alchimistes ; dupe de ces imposteurs , il vit s'évaporer dans les creusets l'or que lui procuroient ses ouvrages. Il épousa la fille du Lord Ruthven , comte de Gorée , d'une illustre maison d'Ecosse : mais son épouse ne lui apporta en dot qu'une haute naissance & de la beauté : Il mourut de phthisie en 1641 âgé de quarante-deux ans , & malgré l'excès de ses profusions , sa veuve recueillit une somme considérable des débris de sa fortune.

On ne peut comprendre qu'un artiste qui est mort si jeune ait laissé un si grand nombre de tableaux. Accablé d'ouvrages en Angleterre , il se fit , dans les derniers temps , une manière expéditive & plus négligée. Il ébauchoit un portrait le matin , retenoit à sa table la personne qui se faisoit peindre & terminoit l'après-dîné. Quant aux accessoires , il ne faisoit que les tracer aux crayons , chargeoit des peintres qu'il entretenoit de les avancer sur la toile , & les finissoit en quelques coups. On dit même que souvent , il se contentoit de dessiner les portraits sur papier de demi-teinte , aux crayons noir & blanc , les faisoit ébaucher , & les terminoit avec peu d'ouvrage. Ce ne sont point ces tableaux faits à la hâte qui lui ont mérité sa haute réputation.

Si l'on ne place pas Van-Dyck , considéré comme peintre d'histoire , au même rang que Rubens , on avoue qu'il l'a surpassé par la dé-

liciteffes des teintes, par la belle fonte des couleurs, & qu'à tout prendre, il l'a quelquefois égalé. S'il n'avoit pas la même fougue, la même abondance de génie, il avoit des expressions plus fines, un meilleur caractère de dessin, plus de vérité dans la couleur. Par la réunion des belles parties qu'il possédoit, il auroit peut-être surpassé son maître, s'il n'avoit pas été trop souvent distrait du genre de l'histoire qu'il peignoit d'un très grand goût.

Considéré comme peintre de portraits, on ne peut lui refuser le premier rang après le Titien : encore le Titien ne conservera-t-il cette supériorité que pour les têtes ; car Van-Dyck l'emporte par l'élégance des accessoires. Il les exprimoit avec la plus grande vérité, mais en conservant toujours la plus grande manière : il accusoit le caractère de tout ce qu'il vouloit représenter, sans tomber dans cette manœuvre froide qu'on a cru quelquefois appartenir au genre du portrait, comme si tous les genres ne se propofoient pas également l'expression des apparences de la nature. Ses attitudes sont toujours simples, & elles plaisent toujours, parce qu'elles sont naturelles. On sent qu'il y a dans ses têtes autant de vérité que d'art : elles vivent, elles expriment. On ne peut se lasser d'admirer la collection des artistes de son temps dont il s'est plu à faire gratuitement les portraits ; hommage qu'il rendoit à l'art en perpétuant les traits de ceux qui l'honoroient. Quelques uns ont été gravés à l'eau-forte par lui-même ; les autres, par les plus habiles graveurs du temps.

Le cabinet du roi renferme huit tableaux d'histoire de Van-Dyck & un grand nombre de portraits. Le Saint Sébastien, finement peint & dessiné, suffit pour rendre témoignage aux talens de l'auteur.

Le tableau de Saint Augustin en extase a été gravé par P. de Jode : le couronnement d'épines, admirable composition, par Bolkwert ; Jésus élevé en croix, par le même. On connoît le pinceau de Van-Dyck, & ces compositions suffisent pour prouver qu'il a plus d'une fois égalé Rubens.

M. Descamps, dans la vie de Van-Dyck, indique les sujets de soixante & dix-sept tableaux d'histoire de ce peintre qui en a fait bien davantage. On fait que tous les tableaux de son bon temps sont bien terminés, & le grand nombre de ses ouvrages prouve qu'un fini convenable n'exclut pas une manœuvre facile, & est bien différent du léché.

(125) JEAN MÉEL, qu'on prononce & que même on écrit souvent *Miel*, appartient à l'école Flamande, puisqu'il est né en Flandre, en 1599, & qu'il eut pour premier maître Gerard Seghers, peintre Flamand. Il avoit déjà fait

assez de progrès dans cette école, lorsqu'il partit pour Rome, où André Sacchi le reçut au nombre de ses élèves, & l'employa bientôt à ses propres ouvrages. Il ne tarda pas à s'en repentir. Le jeune Méel avoit un penchant naturel pour le genre qu'on a bientôt après appelé bambochade, & qu'on pourroit appeler burlesque, parce qu'il est à la peinture ce que le burlesque est à la poésie. Sacchi faisoit un tableau pour le palais Barberin ; il voulut y employer son élève qui convertit le tableau d'histoire en bambochade. Cet événement opéra la séparation du maître & de l'élève.

On peut croire que celui-ci avoit voulu faire une espièglerie ; car la flexibilité de son esprit se plioit sans peine aux différens genres, & dès qu'il travailla pour lui-même, il se distingua par des tableaux d'histoire. Il mérita d'être chargé, dans ce genre, de grands ouvrages, dont plusieurs même étoient à fresque.

Les Romains estimerent assez les talens de cet étranger pour lui donner une place dans leur académie, & bientôt après il fut appelé à Turin par le duc de Savoie, qui lui donna la qualité de son premier peintre & le décora de l'ordre de Saint Maurice.

On loue, dans ses tableaux d'histoire la couleur & l'expression ; mais on n'y trouve ni un dessin assez correct, ni assez de grace & d'élévation. Ce fut peut-être à cause de ces défauts que, par une exagération assez ordinaire dans le discours familier, Sacchi traita ce qu'il avoit fait de bambochade ; car il est difficile de croire que le jeune Méel eût réellement introduit dans un sujet d'histoire des figures qui appartenissent proprement au genre burlesque.

Il est certain qu'il excella principalement dans les tableaux de chevalier où il traitoit des sujets appartenant à la vie commune. Il y est fin, piquant & spirituel, & il appelle, il attrache par une couleur vigoureuse. Quelquefois il tenoit très clairs les fonds de ses tableaux, & quand il approchoit des premiers plans, il forçoit ses ombres toujours larges, comme s'il eût fait ses études en plein soleil.

Il desiroit toujours de retourner à Rome, & retenu à Turin par les bienfaits du prince, on croit que ce fut le chagrin qui lui donna la mort en 1664, à l'âge de soixante & cinq ans.

On voit au cabinet du roi deux tableaux de ce peintre ; l'un représente une halte de camp, l'autre des buveurs.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte un pâtre jouant de la cornemuse. Daullé a gravé d'après lui une chasse à l'oiseau, & G. Valler une Assomption.

(126) ALEXANDRE TURCHI, dit *Alexandre Péronese*.

Véronese, & quelquefois aussi appelé *l'Orbetto*, parce que né dans la misère, il fut réduit dans son enfance à conduire un aveugle, naquit à Vérone en 1600. Il appartient à l'école Vénitienne. Il prit d'abord pour modèle le Corregge, tâcha d'imiter le Guide pour les têtes, & alla ensuite étudier à Rome des maîtres plus sévères, cherchant à associer leurs grands principes aux charmes des peintres Vénitiens & Lombards. Il étoit exact à consulter la nature; mais on assure qu'il ne faisoit aucune esquisse de ses compositions, & qu'il plaçoit les figures les unes à côté des autres à mesure qu'il avançoit. Peut-être avoit-il la faculté de concevoir dans son esprit l'ordonnance de sa machine, & de la fixer dans sa mémoire comme s'il l'eût tracée sur le papier. Il a fait de grandes compositions & un plus grand nombre de tableaux de chevalet. Quelquefois au lieu de toile ou de cuivre, il employoit le marbre & l'agate pour servir de fonds à de petits tableaux qu'il finissoit avec amour.

Il terminoit ses ouvrages avec le plus grand soin; sa couleur est belle, douce & très fondue, quelquefois un peu grise. Son pinceau est moëlleux, mais les linges & les draperies tombent quelquefois dans la mollesse. Il tient de l'école des Carraches. Ses têtes de femmes sont agréables & ont de l'expression; souvent celles d'hommes n'ont pas assez de caractère: en quoi il semble tenir du Guide qu'il s'étoit plu à étudier. Sa composition est un peu froide, & il a peu d'esprit dans la touche. Capable de dessiner correctement, il a fait de très belles figures, quoiqu'il soit quelquefois tombé dans de grandes incorrections. Il est mort à Rome en 1670, à l'âge de soixante & dix ans.

Il y a au cabinet du roi deux tableaux de ce maître: un déluge d'un beau fini, vigoureux de couleur & correct de dessin: un mariage de Sainte Catherine, d'une belle harmonie, & dont les têtes sont d'une grande beauté.

Le premier a été gravé par G. Edelinck; le second, par J. Scotin.

(127) LE VALENTIN, de l'école Française, né à Colomiers en Brie en 1600, fréquenta quelque temps l'école du Vouet; mais comme il la quitta pour aller à Rome avant d'être fort avancé, & qu'il ne sortit plus de cette ville, on pourroit le compter entre les artistes de l'école Romaine. Il eut l'honneur d'être choisi pour peindre un des tableaux de la basilique de Saint Pierre, & cet ouvrage est son chef-d'œuvre. Il représente le martyr de Saint Proesse & de Saint Martinien.

Il étoit ami du Poussin & l'admiroit; mais son goût l'entraînoit vers l'imitation du Caravage.

Beaux-Arts. Tome II.

Comme ce peintre, il aimoit à tenir les ombres très vigoureuses; comme lui il étoit fidele à consulter la nature, mais malheureux dans le choix; comme lui, il fut souvent incorrect de dessin, & jamais élégant. Il savoit passer artistement, par des teintes légères & transparentes, de la plus vive lumière aux ombres les plus fortes. Si ses figures n'étoient point belles, elles étoient souvent bien disposées. » Vous aimez dans le Valentin, dit M. Cochin, » une vigueur de couleur, une faillie, & un » arrondissement dans les objets, causés par » des demi-teintes très colorées, des vérités de » détail fierement rendues; mais vous y verrez » presque par-tout la nature la plus ignoble, » & souvent dans les sujets qui demandoient le » plus de noblesse ». Mais il paroît qu'il sentoit lui-même que ces sujets ne lui convenoient pas; il semble d'ailleurs ne les avoir pas traités de préférence, & s'être plu à représenter des Bohémiens, des concerts, des soldats jouant & buvant dans des corps-de-garde. Ses compositions sont ordinairement de demi-figures. On peut croire que s'il avoit vécu plus longtemps, il auroit, comme d'autres peintres, adouci sa manière. Il se seroit aperçu que la nature n'est pas noire. Mais étant fort échauffé, il se baigna dans une fontaine, gagna une pleurésie, & mourut à Rome en 1632, à l'âge de trente-deux ans.

Entre les tableaux de ce peintre qui sont au cabinet du roi, on distingue le denier de César, gravé par Etienne Bauder.

Jardinier a gravé d'après ce peintre deux soldats jouant aux cartes.

(128) CLAUDE GELÉE, dit *Claude Lorrain*, né au château de Chamagne en Lorraine en 1600, appartient véritablement à l'école Romaine, puisque c'est à Rome qu'il a reçu les premiers principes de son art & qu'il a passé sa vie. Ses parens, qui étoient pauvres, le mirent en apprentissage chez un pâtissier: il sortit de son pays avec quelques gens de sa condition, alla à Rome, & entra au service d'Augustin Tassi, paysagiste, élève de Paul Bril. Il pansoit le cheval de son maître, broyoit ses couleurs & faisoit sa cuisine; il fit plus encore; il y prit des leçons de l'art de peindre. Ses commencemens furent difficiles; il étoit lourd, & n'avoit reçu de la nature qu'une intelligence commune: ses progrès furent lents. Mais quand il eut reçu quelque argent de son travail, l'envie de sortir de la misère lui donna de l'émulation, & il prouva que l'homme qui a une forte volonté de réussir, peut vaincre même les obstacles que lui oppose son naturel. Ce n'est pas qu'il n'existe une limite que chaque homme ne peut franchir, & qu'il ne faille étudier ses forces. Par exemple, si Claude

Lorrain s'étoit proposé de devenir peintre d'histoire, ou même de bambochade ou de portrait, il est presque certain qu'il eût vainement lutté contre son défaut de dispositions, puisqu'il ne put jamais parvenir à dessiner passablement la figure, quoiqu'il en fit des études constantes à l'Académie; mais il sut se borner au paysage, & devint le premier des paysagistes.

Aucun d'eux n'a mieux représenté la vérité; & cependant il ne peignit jamais d'après nature: il passoit des journées entières dans la campagne, observant d'un œil attentif les effets qu'y produit le soleil depuis son lever jusqu'à son coucher, ceux que font naître les vapeurs montantes ou descendantes, les pluies, les orages, le tonnerre. Tous ces phénomènes se gravoient profondément dans sa mémoire, & il les portoit au besoin sur la toile avec autant de précision que s'il les avoit eus sous les yeux. Il en étoit de même des sites; il ne les copioit pas, il les créoit en quelque sorte, & joignoit, à la plus grande vérité, l'idéal qui convient à ce genre. Ses paysages ne sont pas le froid portrait d'un certaine partie de la campagne, tels que ceux de la plupart des peintres Flamands & Hollandois: mais en s'élevant au dessus de cette imitation servile, il donnoit des représentations fideles de la nature. Ses arbres, quand ils sont d'une grande proportion, sont distingués suivant leurs espèces: dans ses effets, l'heure du jour est exactement distinguée. Il est impossible de mieux rendre les dégradations des objets suivant leur distance, de mieux faire sentir l'épaisseur vaporeuse qui sépare le spectateur du lointain, de mieux représenter par des couleurs l'apparence de la vérité. Il n'a point de touches maniérées, & souvent même il couvroit & dissimuloit ses touches par des glacis, supérieur aux charlataneries de l'art & ne cherchant à se montrer que l'imitateur de la nature. Comme il devoit plus son talent à l'opiniâtreté du travail, à la justesse des observations, qu'à ses dispositions naturelles, il n'opéroit point avec facilité, & passoit souvent plusieurs jours à détruire & à refaire ce qu'il avoit commencé. Élève de la nature, il n'avoit pas d'autre instruction, n'avoit rien lu, & savoit à peine signer son nom. Mais il étoit profondément savant dans la partie de l'art qu'il professoit; Sandrart rapporte que s'étant promené plusieurs fois dans la campagne avec le Lorrain, cet artiste lui faisoit observer, mieux que ne l'auroit fait un physicien, comment une même vue change d'effet & de couleur, suivant les divers instans où elle reçoit la lumière, & suivant qu'elle est humectée de la vapeur du soir, ou de la rosée du matin. Sa couleur est fraîche, ses têtes vraies; les feuilles de ses arbres semblent, dit Sandrart, être agitées &

broyantes. Il empruntoit ordinairement une main étrangère pour peindre les figures dont il vouloit orner ses paysages. Ce très habile artiste est mort à Rome en 1682, âgé de quatre-vingt-deux ans,

Le roi possède un assez grand nombre de tableaux de ce maître, entre lesquels on admire un port de mer avec un soleil couchant. Il a gravé lui-même plusieurs de ses ouvrages à l'eau-forte, & le clair-obscur n'est pas moins surprenant dans ses estampes que dans ses tableaux. Vivarès a gravé, d'après ce peintre, la vue d'une campagne d'Italie, le matin &c: Woollett un sacrifice antique.

(129) JACQUES BLANCHARD, de l'école François, né à Paris en 1600, reçut de son oncle, peintre obscur, le goût & les premières leçons de la peinture. Il passa en Italie à l'âge de vingt-cinq ans, & resta deux ans à Rome; mais c'étoit à Venise qu'il devoit trouver l'aliment convenable à son génie. Au charme que lui firent éprouver les grands maîtres de cette école, il sentit que c'étoit principalement à la partie de la couleur qu'il étoit appelé par la nature, & elle devint le principal objet de son étude. Il en reçut la récompense, quand il vit les Vénitiens rechercher eux-mêmes ses tableaux.

La France, au retour de Blanchard, fut étonnée de voir un coloriste né dans son sein; on le nomma le Titien François. Comme chacun desiroit avoir de ses tableaux, il n'eut pas le temps de faire beaucoup de grands ouvrages, & si l'on excepte ses deux tableaux de Notre-Dame, & deux galeries dont l'une ne subsiste plus & l'autre est celle de l'hôtel de Bullion, on ne connoît de lui que des tableaux de chevalet, dont le plus grand nombre représente des Vierges & des Saintes-Familles.

Il ne manquoit pas d'agrément dans ses têtes quoiqu'il les fit trop ressemblantes entre elles. Son dessin avoit de la pesanteur; il suffit de dire que souvent il finissoit une figure en quelques heures, pour annoncer qu'il avoit peu de correction: mais ce qui manquoit à la pureté des formes, étoit en quelque sorte réparé par le beau coloris des chairs. Consumé par l'excessive vivacité du travail, il mourut à Paris à l'âge de trente-huit ans en 1638.

On voit de ce peintre deux tableaux à Notre-Dame; l'un représente Saint André à genoux devant la croix, & l'autre la descente du Saint-Esprit.

Ce dernier tableau a été gravé par Regnesson. Cor. Bloemaert a gravé la chasteté de Joseph: P. Darer, Saint Jérôme en contemplation & la mort de Saint Sébastien.

(130) ANIELLO FALCONE, de l'école Napolitaine, né à Naples en 1600, fut élève de Ribeira. Il se livra au genre des batailles, & fut nommé *l'oracolo delle bataglie*. Sa couleur étoit vigoureuse & sa touche légère. Il fut imité par le Bourguignon, & vit les plus habiles artistes de son temps se disputer la satisfaction de posséder de ses ouvrages. Il mourut en 1680 à l'âge de quatre-vingt ans.

(131) MICHEL-ANGE CERQUOZZI dit *Michel-Ange des Batailles*, de l'école Romaine; on le nomme aussi *Michel-Ange des Bambochades*, parce qu'il a beaucoup travaillé dans ce genre. Il naquit à Rome en 1602. Il fut d'abord élève d'un peintre Flamand, & ensuite d'un Italien, qui avoit une grande réputation pour peindre les fruits, & lui-même excella dans ce genre d'imitation; lorsqu'il se fut lié avec Pierre de Laar, qu'on appelle Bamboche, il se plut à traiter le genre dans lequel son ami se distinguoit; il a peint aussi l'histoire, mais avec moins de succès.

Ses tableaux étoient animés de toute la gaieté de son caractère; c'étoient des comédies muettes. Sa touche étoit légère & sa couleur vigoureuse. Il avoit la mémoire excellente & l'imagination vive. Il suffisoit de faire devant lui le récit d'une bataille ou d'une scène comique, pour qu'il en traçât le tableau. Tout ce qu'il entendoit, il le voyoit. Ses esquisses n'étoient tracées que dans son esprit, & il les transportoit sur la toile. Il ne se piquoit cependant pas d'une vitesse dangereuse, & mettoit le temps convenable à terminer ses ouvrages. Il étoit le peintre à la mode de son temps: chacun vouloit avoir de ses tableaux.

C'étoit un homme de bonnes mœurs & de bon esprit, disant même du bien de ceux qui déprisoient ses ouvrages. On ne pouvoit lui reprocher que son amour de l'argent. Il en avoit beaucoup, & fit pour le cacher un long chemin dans la campagne, jusqu'à ce qu'il eût trouvé un endroit qui lui semblât sûr, revint, puis sur quelques soupçons retourna aussitôt sur ses pas & prit tant de fatigue qu'il se détruisit la santé. Rien ne put la rétablir & il mourut à Rome en 1660, âgé de cinquante-huit ans.

Il n'y a de lui qu'un seul tableau au cabinet du roi, & il n'est pas de son bon temps. Il représente un opérateur Italien. On voit au palais-royal une mascarade de sa main.

(132) PHILIPPE DE CHAMPAGNE, de l'école Flamande, né à Bruxelles en 1602, n'eut que des maîtres fort médiocres & se forma de lui-même. Il vint à Paris à l'âge de vingt ans & fut surintendant des bâtimens de la reine. Il fut long-temps en France le peintre le plus occupé & de la plus grande réputation: des

travaux nombreux faits pour la cour pouvoient lui faire espérer la place de premier peintre du roi: cependant quand elle fut donnée à Lebrun qui revenoit tout nouvellement d'Italie, il ne s'en montra pas jaloux. Si cette place devoit être la récompense des anciens services, Champagne y avoit des droits; si elle devoit être le prix du mérite, Lebrun l'emporta justement.

Champagne imitoit la nature sans choix & sans chaleur. Il rendoit bien son modèle, mais il ne lui donnoit pas le mouvement. Nous n'entendons pas ici par mouvement, des attitudes violentes; mais ce qui donne l'action, le sentiment, la vie aux ouvrages de l'art. Son dessin étoit assez correct, mais peu élégant; sa couleur étoit bonne. Il auroit joui d'une réputation plus durable, s'il n'avoit fait que le portrait. Il est mort à Paris en 1574 à l'âge de soixante & douze ans.

On voit dans Paris un grand nombre de ses ouvrages, & ils prouvent qu'il étoit un de ces maîtres à qui l'on doit beaucoup d'estime, s'ils n'excitent pas d'enthousiasme. Il ne lui a manqué, pour mériter l'admiration, que la chaleur qui lui avoit été refusée par la nature. Ses tableaux des Carmelites de la rue Saint Jacques, & tant d'autres, sont de bons ouvrages: c'est un très bon ouvrage que son Saint Philippe en méditation, dans les salles de l'académie royale de peinture; son portrait, fait par lui-même, est l'un des plus beaux qui se voyent dans ces salles.

Cet excellent tableau a été gravé supérieurement par Edelinck, qui a gravé aussi la Samaritaine. Pitau a gravé d'après le même peintre un Saint Bruno.

(133) JACQUES VAN OOST, surnommé le Vieux, de l'école Flamande. On sait qu'il est né à Bruges, mais on ne fait pas précisément en quelle année il y vit le jour. Cet habile artiste n'est point connu des étrangers, parce que ses ouvrages, faits pour les églises ou les hôtels-de-ville, ne sont pas sortis de la Flandre.

Ses maîtres sont inconnus; il leur dut moins, sans doute, qu'à ses dispositions naturelles & à ses études: mais on fait qu'il se fit estimer, dès la première fois qu'il se fit connoître. Les applaudissemens qu'il reçut ne l'aveuglerent pas sur ce qui lui manquoit encore: plus éclairé que ses admirateurs, il voyoit loin de lui le but auquel il se proposoit d'atteindre, & pour marcher plus sûrement dans la carrière ouverte par les grands maîtres, il entreprit le voyage d'Italie. Annibal Carrache fut le maître qu'il se proposa pour modèle, & il l'imita d'assez près pour étonner les Italiens. Il avoit l'art de se transformer en quelque sorte dans les artistes qu'il prenoit pour objets d'imitation;

dans sa jeunesse, c'étoit Rubens qu'il s'étoit choisi pour modèle, & il avoit fait des Rubens : en Italie, il fit de Carraches. Quand l'âge de l'imitation servile fut passé, quand il voulut être lui-même, il lui resta une manière composée des grandes qualités du peintre de Bologne & de celui d'Anvers. Sa couleur eut l'éclat de celle de Rubens ; son dessin tint du goût du Carrache, mais il fut moins chargé.

De retour dans sa patrie, il fut chargé des plus grandes entreprises. Il étoit frais dans les chairs, mais on lui reproche d'avoir trop peu rompu ses couleurs dans les draperies : cependant il n'avoit pas toujours ce défaut, & l'on connoit de lui des tableaux de la plus belle fonte. Il en a fait aussi dans lesquels on ne peut rien distinguer de près & qui de loin font un effet admirable. Il entendoit bien la partie du clair-obscur, jettoit bien les draperies, étoit noble dans ses attitudes, simple & ingénieux dans les accessoires. A l'exemple des grands maîtres, il composoit ses sujets d'un petit nombre de figures, regardant comme inutiles, & même nuisibles à l'objet principal, celles qui n'étoient pas nécessaires. On ne connoit de lui d'autres tableaux de chevalier que des esquisses très heurtées. Il n'avoit pas le talent de peindre le paysage ; quand il étoit forcé d'en introduire dans ses compositions il recouroit à des mains étrangères ; mais autant qu'il le pouvoit, il donnoit à ses tableaux des fonds d'architecture. Il ne réussissoit pas moins bien dans les portraits que dans l'histoire, & ses portraits eux-mêmes tenoient à ce dernier genre ; c'étoient des compositions & non de simples imitations individuelles. Son chef-d'œuvre en ce genre est dans une des salles de la juridiction de Bruges ; il représente les Magistrats condamnant à mort un criminel à qui on lit sa sentence. On remarque que cet artiste a fait des progrès jusqu'à la fin de sa vie ; il est mort vers sa soixante & dixième année en 1671.

M. Descamps donne la description d'un ouvrage de ce maître qui se voit à l'abbaye de Saint Tron, où sa fille étoit religieuse. » Le » fond du chœur est une muraille unie, sur » laquelle il a représenté un beau portique à » l'entrée d'un temple ; ce portique occupe » toute la hauteur du mur : Pentablement est » soutenu par quatre colonnes de marbre blanc ; » le reste de l'architecture est de marbre blanc » & noir, avec des ornemens d'or : les profils » & les formes de cette architecture sont admirables. L'entrée du temple est masquée » par un rideau noir qu'ouvre un jeune homme, » & le jeune homme est le fils de Van Oost. » Ce rideau entr'ouvert laisse voir le dedans » de ce bel édifice dans lequel est représenté » le Saint-Esprit qui descend sur la Vierge &

» sur les Apôtres : la grande lumière que produisent les rayons du ciel, surtout par l'opposition des marbres du portique, en rend les effets surprenans. Au bas se trouvent cinq marches sur lesquelles on voit quatre Apôtres qui sont surpris de ce qui se passe au dedans. » Un d'eux monte les marches avec précipitation, & se soutient à la première colonne. » Van Oost s'est représenté lui-même sous la figure d'un de ces Apôtres. Sur les marches, il a cherché à interrompre les formes froides, & régulières : ici c'est un livre entr'ouvert, » là ce sont des papiers ou manuscrits. Ce morceau trompe tous les jours les artistes mêmes. » La perspective y est aussi bien observée que l'harmonie de la couleur ».

JACQUES VAN OOST, son fils, surnommé le jeune, marcha sur ses traces. Né en 1637, il mania le crayon dès la première enfance, fit le voyage de Rome & y étudia l'antique & les grands maîtres. S'il eût suivi son inclination, il se seroit fixé à Paris ; mais il fut retenu à Lille par les entreprises qui lui furent proposées & qui se succéderent. C'est dans cette ville que se trouvent ses principaux ouvrages. Il y passa quarante ans, & ne la quitta que dans la vieillesse, après la mort de son épouse. Il finit, en 1713, sa vie à Bruges, où il avoit pris naissance. A l'exemple de son père, il n'a pas fait de tableaux de chevalier, ce qui fait qu'il n'est guère connu que dans les villes où il a travaillé.

» Sa manière, dit M. Descamps, approche » de celle de son père ; mais il est plus pâteux » & sa touche est plus franche. Il drapoit de » plus grande manière. Ses compositions ne » sont pas abondantes, mais réfléchies : ses figures sont correctes & expressives ; son goût » de dessin tient de la grande école ; sa couleur » est bonne & produit de beaux effets ». Il peignoit très bien le portrait ; mais ses partisans ont porté trop loin l'enthousiasme, quand, dans ce genre, ils l'ont comparé à Van-Dyck.

(134) REMBRANDT. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Hollandoise, article ECOLE.

(135) LAURENT DE LA HIRE, de l'école Française, né en 1606, étoit fils d'un peintre qui avoit travaillé en Pologne, & qui ne destinoit pas son fils à sa profession ; mais vaincu par l'inclination du jeune homme, il lui donna les principes de l'art. De tous les peintres qui étoient alors connus à Paris, il fut le seul qui ne suivit pas la manière du Vouet, & cette singularité put contribuer à sa réputation. Quoiqu'il ne fût pas sans mérite, il n'a pas été l'égal du maître qu'il dédaignoit d'imiter. A force de chercher le suave, il étoit mou : pour don-

ner de la finesse à son dessin, il tomboit dans la manière : il vouloit rendre ses extrémités agréables, & il s'écartoit de la nature. S'il n'a pu trouver la grace, il faut avouer qu'il a rencontré le gracieux ; mais il l'a mêlé d'un peu de froideur. Il étoit maniéré jusques dans les effets, & plus fidèle à la théorie de la perspective aérienne qu'à l'observation de la nature, il enveloppoit d'un brouillard plus ou moins épais, non seulement ses lointains ; mais les figures mêmes qui n'étoient pas sur le premier plan. Ses compositions avoient de la sagesse, son pinceau de la fraîcheur, son fini trop froid, trop léché, devoit plaire aux amateurs. Ses paysages ont été estimés par leur propreté ; ils ne sont plus recherchés, parce qu'ils ne tiennent pas assez de la nature. Il faisoit aussi le portrait, & se distinguoit, dans ce genre, entre les artistes de son temps. Il ne peignoit sur la fin de sa vie que de petits tableaux de chevalier d'un pinceau très soigné & d'un grand fini. Il n'a point voyagé, & est mort à Paris en 1656 à l'âge de cinquante ans.

On peut voir deux de ses plus beaux tableaux dans l'église des Carmelites de la rue Saint Jacques : l'un représente l'entrée de Jesus-Christ à Jérusalem, l'autre son apparition aux trois Maries.

F. Chauveau a gravé d'après la Hire, le jugement de Paris, & une Sainte-Famille, Rousselet, le martyr de Saint Sébastien.

(136) JOACHIM SANDRART, de l'école Allemande, né à Francfort sur le Mein en 1606, fit des études de la langue latine, apprit l'art de graver & de peindre, & se fixa à ce dernier talent. Il passa en Angleterre, où il imita la manière d'Holbéen, & en Italie où il imita celle des maîtres de l'école Romaine. Le roi d'Espagne demanda alors au cardinal Barberin douze tableaux des plus grands maîtres, & Sandrart eut la satisfaction de voir ce cardinal choisir un de ses ouvrages, avec des tableaux du Dominiquin, du Guide, du Poussin, de Lanfranc : ce qui ne prouve cependant pas qu'il méritât d'être mis en parallèle avec ces artistes. Il a souvent manqué de goût, & il avoit plus de science que de génie. L'estime qu'on avoit pour l'homme d'esprit a beaucoup contribué à la réputation de peintre.

Après avoir travaillé dans les principales villes d'Italie, en Hollande, en Allemagne, & avoir fait une assez grande fortune qui fut presque entièrement détruite par la guerre, il se retira à Nuremberg, où il forma une académie. Il est bien moins connu par ses ouvrages de peinture, que par les livres qu'il écrivit sur son art en latin & en Allemand. Celui qui est le plus estimé est la vie des peintres, quoiqu'on ne la trouve pas exempte de parti-

tité, & qu'il se soit souvent trompé sur les faits & sur le caractère des artistes. On ignore l'année de sa mort ; on fait qu'il vivoit & écrivoit encore à l'âge de soixante & dix-sept ans. Je ne fait si Jacob Sandrart, graveur, étoit son fils.

Ce Jacob a gravé d'après Joachim, Zeuxis faisant sa Junon d'après les cinq plus belles filles de Crotoné, & le défi de ce peintre avec Parrhasius. J. Suyderhoef a gravé, d'après le même peintre, le jour, & J. Falck, la nuit.

(137) JEAN FRANÇOIS GRIMALDI, dit le Bolognese, de l'école Lombarde, élève & parent des Carraches, est né à Bologne en 1606. Il peignoit assez bien la figure, mais il s'adonna principalement au paysage : il ressembloit en ce genre aux Carraches ; sa touche étoit spirituelle, son coloris frais, mais un peu trop verd, ses sites bien choisis, son feuillé léger. Il peignoit bien à l'huile & à fresque. Mandé à Paris par le cardinal Mazarin, il y travailla trois ans au palais de ce cardinal & au Louvre. Il est mort à Rome en 1680, âgé de soixante & quatorze ans. Il gravoit bien à l'eau-forte, & Pon a de lui plusieurs estampes d'après ses propres tableaux & d'après le Titien.

(138) ERASME QUELLIN, de l'école Flamande, né à Anvers en 1607, consacra sa jeunesse à l'étude des lettres, & fut quelques années professeur de philosophie. Lié de société avec Rubens, en qualité de savant & d'homme d'esprit, il prit le goût le plus vif pour le pinceau, quitta sa chaire, & se fit l'élève de son ami. Ses progrès furent très rapides : il se vit bientôt surchargé d'ouvrages dans le genre de l'histoire & dans celui du portrait. Son dessin ne manque pas de correction, ses compositions font honneur à son génie qu'il tempéroit par la réflexion, son exécution est ferme, son clair-obscur d'une belle intelligence, sa couleur brillante, vigoureuse & digne de l'école où il s'étoit formé. Il savoit bien la perspective, & ornoit ses tableaux d'architecture & de paysage. Il avoit voulu connoître toutes les branches de son art & trouvoit qu'il étoit honteux à un peintre de recourir à des mains étrangères. Il est mort à Anvers en 1678, âgé de soixante & onze ans.

Bollwert a gravé, d'après Quellin, la communion.

JEAN ERASME QUELLIN, fils de ce peintre, & né en 1629, fut élève de son père, voyagea ensuite en Italie, & s'y fit, par ses ouvrages, une réputation qui le précéda dans sa patrie : il n'y fut pas plutôt de retour, qu'il se vit chargé d'entreprises importantes pour toute la Flandre. Il est regardé comme un des meilleurs peintres Flamands après Rubens. Il avoit

beaucoup étudié Paul Véronèse, & ses grandes compositions sont dans le goût de ce maître. Il ornoit souvent ses tableaux de beaux fonds d'architecture. Il joignoit à une belle couleur une grande intelligence du clair-obscur, & ses ordonnances sont bien conçues. Il est mort à Anvers en 1715, âgé de quatre-vingt-six ans.

(139) ABRAHAM DIËPENBEKE, de l'école Flamande, étoit de Bois-le-Duc. On ignore l'année de sa naissance; mais on a des raisons pour le croire de quelques années plus jeune que Van-Dyck. Il fut l'un des élèves estimables de Rubens, & voyagea en Italie. Il peignoit à l'huile & sur verre: il exerçoit déjà ce dernier talent avant d'entrer dans l'école de Rubens. Son dessin, trop chargé, étoit dans le goût de ce maître: il avoit une composition facile, un coloris vigoureux, une belle entente de clair-obscur. Il auroit, peut-être, une plus grande réputation dans la peinture, s'il ne s'étoit pas souvent distrait de cet art pour faire des dessins destinés à l'ornement des livres, ou à être distribués aux confréries. On a beaucoup gravé d'après ce maître; nous nous contenterons de citer ici le *Temple des Muses* qui est connu & recherché. Il suffit pour faire connoître son goût de dessin & de composition. Cet artiste est mort en 1675.

(140) THÉODORE VAN THULDEN, de l'école Flamande, né à Bois-le-Duc en 1607, fut élève de Rubens & travailla sous ce grand maître à la célèbre galerie du Luxembourg. Il peignit à l'âge de vingt-trois ans la vie de Saint Jean de Matha dans l'église des Mathurins; mais ses tableaux ont été entièrement repeints, & il ne reste plus que la composition de l'auteur. Il se distinguoit dans l'histoire, mais son goût le ramenoit toujours à peindre les petits sujets. Il est noble dans le grand, piquant & spirituel dans le petit. Son génie étoit fécond, ses pensées élevées, son dessin encore moins correct que celui de son maître, sa couleur moins belle, son clair-obscur non moins rempli d'intelligence. Il gravoit bien à l'eau-forte, & a donné lui-même l'histoire de Saint Jean de Matha qu'il avoit peinte, & quelques tableaux du Primate.

(141) ANNE MARIE SCHUURMANS, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1607, mérite d'être comptée au nombre des enfans prodigieux. Elle parloit latin dès l'âge de sept ans, & à dix ans, elle traduisoit en allemand & en flamand plusieurs traités de Seneque. Ses progrès dans la langue grecque ne furent pas moins rapides. Elle fut élève de Vossius pour la langue hébraïque. Elle a écrit en vers & en prose dans la plupart des langues savantes & vulgaires.

res: Elle possédoit la science de la musique; jouoit bien du luth, touchoit bien du clavecin. Elle a peint; elle a gravé à l'eau-forte, au burin & sur le crystal avec une pointe de diamant. Elle a sculpté en petit & modelé en cire. Ayant adopté les opinions religieuses d'Abadie, elle le suivit à Altona, & y mourut en 1678 âgée de soixante & onze ans. On a son portrait gravé par elle-même.

(142) GERARD TERBURG, de l'école Hollandoise, né en 1608 à Zwol, dans la province d'Over-Iffel, fut élève de son père. Il avoit déjà de la réputation avant de faire le voyage d'Allemagne & d'Italie, & en effet d'après le genre qu'il adopta, & la manière dont il le traita, on ne voit pas que l'étude des chefs-d'œuvre de l'Italie ait pu lui être fort utile. Le fini précieux de ses ouvrages les fit rechercher, & il étoit déjà assez riche, lors du congrès de Munster, pour y paroître avec magnificence. Le tableau où il représenta tous les ministres de ce Congrès est regardé comme son chef-d'œuvre. Il passa ensuite en Espagne où le roi le fit chevalier, & où toutes les dames voulurent avoir leur portrait de sa main: mais le peintre étoit d'une figure & d'un esprit agréables; la jalousie des maris l'obligea de quitter ce royaume. Il s'établit à Deventer, & devint bourg-mestre de cette ville sans abandonner son art. Il y mourut en 1681 âgé de soixante & treize ans.

Ce n'est point la beauté du dessin qui fait rechercher ses ouvrages; il n'est ni élégant ni correct; mais on y aime un soin, une propreté, que l'on prend pour le fini, & qui doit en être distinguée: car on peut en effet finir bien davantage, sans tomber dans cette manière lachée. On peut voir des ouvrages de grands maîtres qui semblent heurtés, & dont les têtes & les mains sont réellement plus finies que dans les tableaux de Terburg. Son pinceau a quelque chose de pesant; mais il rendoit bien les étoffes & sur tout le satin blanc, & il trouvoit toujours le moyen d'en introduire dans ses ouvrages, ce qui devient en quelque sorte son cachet, & ce qui sert à le faire reconnoître. C'est cette partie accessoire qui rend ses petits tableaux si précieux aux amateurs, quoiqu'on n'y trouve ni esprit, ni expression, ni mouvement, ni invention, ni composition, & que le choix de la nature y soit très commun.

La paix de Munster a été gravée par Suyderhoef; l'instruction paternelle, par Wille.

(143) ADRIEN BRAUWER, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1608, d'une famille très-pauvre, fit dès son enfance des dessins de broderie pour les parures des paysannes. François Hals, très-bon peintre de portraits qui,

de son temps, n'avoit de supérieur que Van-Dyck, crut démêler quelques dispositions dans les dessins du jeune Brauwer; il le demanda pour élève à ses parens, lui fit faire des progrès rapides, & le renferma dans un grenier, où il l'occupoit le jour entier à faire des tableaux qu'il vendoit fort cher, tandis qu'il donnoit à peine à l'auteur une mauvaise nourriture & quelques haillons. Brauwer ne se doutoit pas qu'il eût du talent, il en fut averti par quelques élèves de son maître, & prit la fuite. Il se réfugia chez un aubergiste d'Amsterdam, qui avoit peint dans sa jeunesse, & qui lui fournit les matériaux nécessaires à la peinture. Brauwer fit un petit tableau représentant une querelle de jeu entre des paysans & des soldats. L'aubergiste étonné, alla montrer cet ouvrage à un amateur qui s'écria: « voilà » le maître que je cherche depuis longtemps » à connoître, & dont Hals m'a vendu si cher » les tableaux ». Il donna aussi-tôt cent ducats de celui qu'on lui présentoit; ils furent rendus fidèlement au peintre qui ne pouvoit croire qu'une somme si considérable lui appartint. Il l'a prit enfin, sortit de l'auberge, & n'y rentra que quelques jours après, avec tout l'extérieur de la gaieté. On lui demanda ce qu'il avoit fait de son argent: « Je m'en » suis défait, dit-il, & je m'en trouve plus » heureux ». Il conserva ce bonheur toute sa vie, ne gardant jamais d'argent, ne travaillant que lorsqu'il étoit sans ressources, n'ayant guère d'autre asyle que les cabarets & quelquefois les prisons, préférant ces prisons à l'asyle honorable qui lui fut offert par Rubens, & mourant enfin d'une maladie honteuse dans un hôpital d'Anvers, en 1640, âgé de trente-deux ans. Rubens versa des larmes en apprenant la mort de cet artiste qui avoit si mal reconnu ses bontés; il le fit exhumer & lui procura des funérailles honorables.

Ses tableaux représentent les lieux qu'il fréquentoit & les actions dont il étoit acteur ou témoin, des cabarets, des jeux de cartes, des débauches de village. Ce sont les mêmes sujets qu'a choisis Téniers; mais des connoisseurs trouvent que Brauwer l'a encore surpassé par la couleur. Son pinceau est large, sa touche ferme, son expression aussi vive que vraie.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Corn. Visscher a gravé d'après ce peintre les paysans de-bonne-humeur: Snyderhoef un vieillard caressant une jeune femme: L. Vorsterman, Forgueilleuse, la paresseuse, le gourmand, l'avaricieux.

(144) JEAN GOEIMAR, de l'école Flamande, né vers l'époque que nous parcourons, n'est pas un peintre fort connu; mais il fournit l'occasion de parler du goût de certains ama-

teurs Flamands, qui se contentoient d'orner leur cabinet d'un seul tableau, mais qui vouloient que ce tableau renfermât le plus grand nombre qu'il étoit possible des objets qu'offre la nature. C'est, dit M. Huber, pour contenter un de ces amateurs, que Goeimar a représenté, dans un grand tableau, Jésus-Christ chez Marthe & Marie. La scène est dans une grande salle: d'un côté est la cuisine, de l'autre le garde-manger. Le tout est rempli de toutes sortes de fruits, de légumes, de viandes cuites & crues, d'animaux vivans & morts, de vases & d'ustensiles de toutes les espèces de métaux. On voit aussi de semblables tableaux en Hollande. Ce qui semble prouver que celui de Goeimar n'étoit pas méprisable du côté de l'exécution, c'est qu'il a été gravé par le célèbre Bollwert.

(145) GEORGES-ANDRÉ SIRANI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1610, fut élève du Guide, & doit être mis au nombre des peintres agréables. Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques-uns de ses tableaux, & entr'autres, Saint-Jérôme en méditation. Il est mort en 1670, à l'âge de soixante ans. Ce sont les talens de sa fille, encore plus que les siens, qui ont rendu son nom célèbre.

ELISABETH SIRANI mérite une place distinguée entre les peintres d'histoire. Son dessin étoit beau, sa manière ferme, ses têtes gracieuses, ses ombres fortement frappées; elle avoit une belle couleur, & se distinguoit par l'agréable fraîcheur de ses demi-teintes. Telles sont les qualités que l'on remarque dans son tableau de l'église de Saint-Léonard, à Bologne, qui représente St. Antoine de Pade baissant les pieds de l'Enfant-Jésus. On retrouve même dans ses tableaux inférieurs, une belle manière & un pinceau moëlleux. Cette femme si rare fut empoisonnée, & son père ne put lui survivre.

F. Bartolozzi a gravé, d'après cette aimable artiste, un enfant nud & endormi; & Vithe, Cupidon brûlant les armes de Mars.

(146) ADRIEN VAN OSTADE semble devoir appartenir à l'école Allemande par sa naissance dans la ville de Lubeck en 1610, mais la Hollande a droit de le revendiquer, puisque ce fut à Harlem qu'il reçut son éducation pittoresque. Il fut élève de François Hals, & compagnon de Brauwer: ce fut lui qui avertit ce dernier de ses talens, & qui lui inspira le courage de secouer le joug d'un maître avare.

Ostade a toujours résidé à Harlem ou à Amsterdam. Il avoit une grande intelligence de clair-obscur, une couleur chaude, vigoureuse & transparente, un pinceau flou, un dessin

du plus mauvais choix, & qui ne devient supportable que sous les habillemens dont il revêt ses figures. Il ne s'occupoit point de l'art des grouppes, & dispersoit les figures dans ses tableaux. On y voit, par exemple, un homme debout devant une cheminée, un autre assez loin de là qui fume sa pipe. Cela est bien loin des règles classiques de la composition, mais c'est la nature. Dans un sujet historique la nature inspire à l'art de rapprocher, de grouper les figures qui s'intéressent à ce sujet: dans des tableaux pris dans la vie commune, lorsqu'on ne suppose aucun sujet qui intéresse les figures qu'on y introduit, la nature permet à l'art de les disperser. Chacun s'occupe dans son coin, & c'est la représentation naïve de l'intérieur d'un ménage. Mais, dira-t-on, pourquoi choisir de semblables sujets, ou plutôt pourquoi faire des tableaux qui n'ont pas de sujet, & qui par conséquent n'intéressent personne? La réponse est que s'ils plaisent, ils intéressent; car le plaisir est un intérêt. Il faut seulement convenir de placer les différens genres dans des classes plus ou moins éminentes, en proportion de la force d'intérêt qu'ils excitent.

Un défaut plus réel qu'on lui reproche, c'est d'avoir quelquefois placé le point de vue si haut, que les appartemens en paroissent bizarres, & seroient même ridicules, s'il n'avoit su remplir par des détails les grands espaces qui seroient restés vuides.

Il n'a représenté que des sujets bas, & en choisissant une laide nature, il l'enlaidissoit encore; mais il fait oublier ce que ses sujets ont de rebutant, par l'esprit, la finesse, la vérité qu'il donne à ses figures grottesques. Il est mort à Amsterdam en 1685, âgé de soixante & quinze ans. Il eut un frère nommé Isaac, qui fut son élève, qui lui est fort inférieur en suivant la même manière, mais qui l'auroit peut-être surpassé s'il n'étoit pas mort fort jeune.

Adrien van Ostade a gravé plusieurs de ses compositions, & ses eaux-fortes sont recherchées.

Corn. Visscher a gravé d'après ce peintre une tabagie; J. Visscher une fête de village; Suyderoef des paysans qui se divertissent au cabaret.

(147) JEAN BOTH, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1610, doit être réuni dans un même article avec André, son frère, puisqu'ils furent inséparables, & qu'ils mirent toujours entr'eux tout en commun, jusques à leurs talens. Après avoir reçu les leçons d'Abraham Bloemaert, ils partirent ensemble, jeunes encore, pour l'Italie. Jean se livra uniquement au paysage, & prit Claude le Lorrain pour

modèle; André se consacra à la figure, & suivit la manière de Bamboche. Les deux frères travailloient ensemble, & ne mettant pas moins d'accord dans leur peinture que dans leur conduite, on ne s'apperçoit pas que leurs tableaux soient de deux mains différentes. Jamais les figures d'André ne détruisent le paysage de Jean, & si elles exigeoient quelquefois des sacrifices de la part du paysagiste, celui-ci étoit toujours prêt à les faire. Ses ouvrages étoient recherchés malgré la juste réputation de Claude Lorrain. On y trouvoit une plus grande facilité, & ce don de la nature a une grace qui est toujours sûre de plaire. On admire l'esprit des figures, la fraîcheur & le piquant de la couleur, une belle entente de lumière, l'art qui la faisoit passer d'une manière étincellante à travers les forêts, enfin un beau fini qui ne sentoit pas la peine. Si l'on a quelquefois reproché à Jean Both le ton jaunâtre, on convient qu'il n'a pas mérité généralement ce reproche; le surnom de Jean Both d'Italie qui lui a été donné semble l'affilier à la mère patrie des arts. Un accident funeste sépara pour toujours les deux frères. Se retirant un soir à Venise, André tomba dans un canal en 1650, & se noya. Jean ne put dès-lors supporter le séjour de l'Italie, il revint à Utrecht, & toujours poursuivi par sa douleur, il eut bientôt la consolation de suivre son frère au tombeau. Quoiqu'André ait toujours peint les figures qui animent les paysages de Jean, il a peint séparément des tableaux de bambochades.

La plupart des estampes d'après les tableaux de Jean Both ont été gravées par lui-même, & sont fort estimées. Il a aussi gravé, d'après son frère, le marchand de lunettes. Vorsterman a gravé, d'après André, le savetier dans sa boutique.

(148) Les deux TENIERS, de l'école Flamande. Comme le fils est le plus célèbre, c'est à son article que nous avons réservé ce que nous avons à dire du père.

DAVID TENIERS, qu'on a surnommé *le vieux*, pour le distinguer de son fils, naquit à Anvers en 1582, & fut élève de Rubens. Au sortir de cette école, il voyagea en Italie, & se lia d'amitié avec Elzheimer; il goûta la manière de ce peintre, l'adopta & se consacra au petit. Il choisit ses sujets dans la vie commune, & les traita avec beaucoup d'esprit. Après avoir fait à Rome un séjour de dix ans, il revint dans sa ville natale, & y mourut en 1649, âgé de soixante & sept ans.

DAVID TENIERS, *le jeune*, fils du précédent, né à Anvers en 1610, fut d'abord élève de son père, & ensuite d'Adrien Brauwer. Il reçut aussi des leçons, ou du moins des conseils

feils de Rubens. Il parut, dans sa jeunesse, que sa gloire se borneroit à celle d'excellent imitateur; il avoit l'art de transformer sa manière dans celle de tous les maîtres, & cette adresse le fit appeller le singe de la peinture. Attaché à l'archiduc Léopold, qui le combla de bienfaits, il copia en petit tous les tableaux de la galerie de ce prince, & c'est d'après ces copies que cette collection a été gravée. Las de n'être que copiste, il se proposa de faire des originaux qui pussent être pris pour des ouvrages des maîtres qu'il se proposoit de contrefaire: c'est ce qu'on nomme des *pastiches*. Non-seulement il imita des maîtres flamands, mais encore des Italiens. Il devenoit à son gré Bassan, Tintoret & surtout Rubens. Dans ses pastiches faits dans le goût des deux premiers maîtres, on peut s'apercevoir que sa couleur est plus grise & moins fondue; mais quand il imitoit Rubens, il en avoit la couleur, la touche & même l'élevation.

Il reconnut enfin qu'on peut étonner par l'adresse des imitations, mais que pour acquérir une gloire solide, il faut être soi-même. Dès lors, il ne se proposa plus d'autre imitation que celle de la nature. Pour l'étudier avec plus de recueillement, il se retira dans un village, & se mêla aux habitans pour observer leurs danses, leurs jeux, leur ivresse, leurs querelles; & la peinture de leurs mœurs lui fournit une quantité innombrable de tableaux. Il vécut au milieu des villageois en observateur, mais il conserva toujours la dignité des mœurs, & le village qu'il avoit choisi pour retraite étoit fréquenté des grands & des étrangers qui venoient lui faire visite. Il ne ressembloit point à ces peintres flamands & hollandais qui se peignirent eux-mêmes en représentant des mœurs crapuleuses.

Comme il ne connoissoit guere de campagne que celle qu'il habitoit, ses paysages ne se distinguent point par la richesse du site: il n'ont pas le mérite de la variété, mais celui de la vérité. Quant à ses figures, toutes prises dans le bas peuple, sont variées d'attitude, de caractère, d'âge, d'expression. Il lioit les groupes avec art, & répandoit le jour & la lumière avec la plus grande intelligence. Sa touche est spirituelle, sa couleur légère & argentine.

Ses ennemis disoient que ses tableaux ne dureroient pas, & que sa couleur n'étoit qu'une forte de lavis à l'huile. Il eut quelque temps la maladresse de vouloir leur imposer silence, & de repeindre ses tableaux à plusieurs reprises. Alors il devenoit gris & perdoit le charme de la légèreté. Rubens l'avertit de son imprudence & Teniers reprit sa première manière, conservant dans les ombres les transparens de

Beaux-Arts. Tome II.

l'impression. Il peignoit d'abord tout d'une pâte, établissoit les différens tons à leur place, chargeoit ensuite les lumières, & terminoit par quelques touches qui tenoient lieu d'un grand travail.

Il a fait des tableaux où tout est clair & qui surprennent par l'effet. On cite de lui un tableau qui appartenoit au Comte de Vence, où le ciel étoit clair, où l'eau étoit claire, où la principale figure étoit un homme en chemise; ce qui prouve que l'opposition des grands clairs & des grands bruns n'est pas nécessaire pour détacher les objets. Un fond clair peut faire avancer un objet clair, quand on émousse le premier par des tons bleuâtres qui tiennent de l'air, & que l'on donne de la vigueur à l'autre par des tons chauds & dorés.

C'étoit ordinairement les soirs que Teniers peignoit des tableaux où toutes les parties étoient claires; il les appeloit ses *après-souper*. Il a fait un si grand nombre d'ouvrages qu'il disoit que pour les placer tous, il faudroit une galerie de deux lieues de long. On sent bien que ce mot ne doit pas être pris à la lettre, mais pour une exagération badine. Il achevoit ordinairement un tableau dans une journée.

On peut regarder Teniers comme l'inventeur de son genre, parce qu'il a surpassé ceux qui l'avoient précédé. Il est mort à Bruxelles en 1690, à l'âge de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Les estampes faites d'après lui sont innombrables. La plus grande partie a été gravée par Lebas, ou sous sa direction. On distingue entre ces estampes les œuvres de miséricorde.

David Teniers avoit un frère nommé ABRAHAM, dont la couleur étoit plus grise & la touche moins légère. On confond quelquefois ses tableaux avec ceux de David, malgré leur infériorité, parce qu'ils sont du même genre.

(149) ALONSO CANO, dit *el Racionero*, de l'école Espagnole, issu d'une famille noble, naquit à Grenade en 1610. Il se distingua dans la peinture, la sculpture & l'architecture. On dit qu'il réunissoit au génie de la composition, la beauté de la couleur & la correction du dessin. Il mourut à Grenade en 1676, âgé de soixante & six ans.

(150) LES MIGNARD, de l'école Française, nés à Troies en Champagne, d'une famille originaire d'Angleterre, dont le véritable nom étoit *More*. Henri IV voyant sept frères, tous portant les armes à son service, & tous d'une belle figure, dit: « Ce ne sont pas là des » Mores, mais des Mignards », & le nom de Mignard leur resta. Le père de nos artistes étoit l'un de ces sept frères. Il eut deux fils

& ne voulut attacher ni l'un ni l'autre à la profession des armes : il destina l'aîné, nommé Nicolas, à la peinture, & le cadet, nommé Pierre, à la médecine. Mais il fut surpris de voir que, dès l'âge de onze ans, ce cadet, sans avoir eu de maître, dessinoit des portraits ressemblans, & représenta l'année suivante toute la famille du médecin dont il prenoit des leçons ; il ne crut pas devoir résister à des dispositions si marquées, & consentit que ses deux fils suivissent la même carrière. Pierre acquit une réputation bien supérieure à celle de son aîné ; mais cet aîné fut lui-même un artiste estimable, & nous ne devons pas garder sur lui le silence dans un article où nous sommes obligés de comprendre des artistes qui lui furent inférieurs.

NICOLAS MIGNARD, né en 1668, reçut les premières leçons d'un peintre qui se trouvoit à Troies ; mais il alla bientôt à Fontainebleau étudier les ouvrages des peintres que François I avoit appelés de l'Italie en cette ville, & recevoir les leçons de ceux qui leur avoient succédé. Il ne tarda pas à reconnoître que l'Italie étoit le vrai centre de l'art, que le foyer de leur lumière partoît de cette contrée, & que la France n'en recevoit encore que de foibles rayons ; il entreprit le voyage de Rome, & y passa deux années. De retour en France, il s'établit à Avignon, où il étoit rappelé par l'amour : il y épousa celle dont il ne s'étoit séparé qu'avec peine, & le long séjour qu'il fit dans cette ville l'a fait surnommer *Mignard d'Avignon*. Il fut appelé à Paris à la recommandation du cardinal Mazarin, fit à la cour un grand nombre de portraits, & décora de ses peintures le château des Tuileries. Il avoit dans l'imagination plus de sagesse que de chaleur, & étoit plus propre à l'expression des sujets agréables qu'à celle des passions violentes. Ses intentions étoient ingénieuses, son pinceau flateur, ses airs de tête capables de plaire, ses attitudes gracieuses, son dessin correct. Il est mort à Paris en 1668, âgé de soixante ans.

PIERRE MIGNARD, dit le Romain, né en 1670, ayant marqué son inclination pour la peinture, & obtenu de son père la permission d'abandonner la médecine pour le pinceau, fut envoyé à Bourges, où un peintre nommé Boucher avoit alors de la réputation ; il passa ensuite dans l'école du Vouet. Cet artiste lui offrit sa fille, mais le jeune Mignard eut le bon esprit de préférer à cet établissement avantageux la perfection de son art. Il sentit qu'il ne pouvoit la trouver qu'en Italie, & se rendit à Rome, où il passa vingt-deux ans entiers.

Il y retrouva Dufresnoy, compagnon de ses études dans l'école du Vouet, & se lia pour toujours de la plus tendre amitié avec cet ar-

tiste poëte, qui préféra la gloire de chanter l'art à celle de l'exercer. Mignard tenoit les crayons & les pinceaux ; Dufresnoy lui faisoit remarquer les principes & les beautés des grands maîtres, & lui faisoit connoître dans les ouvrages des poëtes de la Grèce, de l'ancienne Rome & de l'Italie moderne, les passages les plus capables d'échauffer l'imagination pittoresque. Ces jeunes artistes vivoient en communauté d'études & de fortune, obligés de se contenter du plus étroit nécessaire. Le talent peu commun que Mignard montra pour le genre du portrait, ne tarda pas à lui procurer plus d'aïssance. Il peignit tous les papes qui occupèrent le saint-siège pendant son séjour à Rome. Il se fit une réputation particulière pour peindre les vierges ; il leur donnoit de la grâce, de la douceur, de la beauté, & les Italiens eux-mêmes les comparèrent à celles d'Annibal Carrache. On convient qu'il en a fait qui ne seroient pas indignes de ce maître. On les appella les *Mignardes*, & ce mot étoit alors un éloge : il a été conservé par l'envie, mais dans le sens de la désapprobation.

Mignard ne négligeoit pas cependant les occasions de se livrer à de plus grandes compositions. Il s'en offrit une qu'il espéra de pouvoir saisir ; celle de peindre le tableau du maître-autel dans l'église de Saint-Charles de *Catenari*. Il fit son esquisse qui représentoit Saint-Charles administrant la communion à des mourans. Cette esquisse étoit un tableau terminé : tous les connoisseurs applaudirent, & cependant Mignard eut la douleur de se voir préférer Piëre de Cortone. Les talens, la réputation de ce rival purent le consoler ; il l'auroit été encore mieux, s'il avoit prévu la justice que la postérité a rendue à sa composition : le tableau est perdu, ou du moins on ignore en quelles mains il est passé ; mais on admire l'estampe que F. de Poilly a gravée d'après ce bel ouvrage, qui est regardé comme le chef-d'œuvre de Mignard. Il obtint d'autres entreprises capitales, entre lesquelles on parle des ouvrages dont il fut chargé pour l'église de Saint-Charles aux quatre fontaines. On y admire, dans le tableau du maître-autel, le grand caractère d'une figure de Saint-Charles, ainsi qu'une annonciation peinte à fresque sur le mur, que l'on prendroit, dit-on, pour l'ouvrage d'un habile élève d'Annibal Carrache.

Il fut rappelé en France par ordre du roi, & fit le portrait de ce Prince. Il a fait plus de cent-trente portraits de princes, de courtisans, de personnes en place. On veut que l'intérêt & l'ambition l'aient détourné de l'histoire pour le ramener si souvent à un genre inférieur : on oublie que c'est par ce genre qu'il a commencé à faire connoître son penchant vers la peinture, & que c'est à ce genre

qu'il semble avoir été destiné par la nature elle-même, qui ne lui avoit pas prodigué le génie de l'invention. Le caractère calme & patient de Mignard, devoit le porter vers des ouvrages qui n'exigent pas de grands frais d'imagination, & qui tirent leur mérite de l'imitation précise de la nature & de la beauté du pinceau.

Si dans les grandes compositions, Mignard n'étonne pas par la chaleur, la fougue, l'enthousiasme, il fait du moins estimer l'homme d'esprit, le peintre agréable, le dessinateur exact. Sa coupole du Val-de-Grace, ouvrage à fresque qui renferme plus de deux cens figures, a été célébrée d'abord avec excès, & ensuite traitée avec trop d'indifférence. Il paroît certain que cette grande machine étoit bien plus vigoureuse de couleur qu'elle ne l'est aujourd'hui, & que les pastels avec lesquels elle avoit été retouchée à sec, sont tombés en poussière. Un amateur a fortement reproché à Mignard d'avoir employé ces retouches; elles sont cependant familières aux peintres à fresque Italiens. Les ouvrages du même artiste à Saint-Cloud sont très-bien conservés & rendent témoignage à son talent. L'ordonnance en est riche, & en même temps agréable, les pensées nobles, les carnations brillantes, les couleurs d'une belle fonte de pinceau; le tout ensemble harmonieux: on ne peut s'empêcher de convenir, en voyant cette machine, que si Mignard ne fut pas un poète inspiré, il fut du moins un très-habile peintre, & qu'il tient un rang distingué entre les meilleurs artistes dont l'école Française peut s'honorer.

Tant que Mignard fut soutenu par la protection de Louis XIV, la faveur des princes, l'empressement de la cour; tant qu'il eut pour amis & pour défenseurs Boileau, Racine, Molière, la Fontaine, Chapelain, & tout ce que la France avoit de plus illustre dans les lettres; tant qu'il fut à la tête des arts par la place de premier peintre du roi qui lui fut donnée après la mort de Lebrun, on crut ne le pouvoir assez louer; après sa mort, il fut poursuivi par la vengeance d'un corps qui avoit à se plaindre de lui: ce corps est l'Académie Royale de peinture nouvellement fondée lors de son retour en France, & à la tête de laquelle Lebrun tenoit despotiquement le sceptre des arts. Mignard refusa de fléchir devant le despote; il se fit recevoir à l'Académie de S. Luc, relevée par l'éclat de tous les noms qui s'étoient distingués dans les arts, tandis que la nouvelle Académie étoit dégradée, à l'instant de sa naissance, par une foule d'artistes obscurs qu'on avoit été obligé d'y recevoir pour la compléter & lui donner la consistance d'un corps. Il eut pour lui tous ceux

qui s'élèvent contre toute nouveauté, c'est-à-dire, le plus grand nombre: il fut applaudi par tous ceux que Lebrun humilioit; mais après sa mort, sa mémoire fut attaquée par tous ceux qui prenoient l'esprit du corps en entrant à l'Académie Royale: on affecta de le traiter avec dédain, & de louer des hommes qui lui étoient fort inférieurs, mais qui avoient l'avantage d'appartenir au corps privilégié. Il est bien peu d'hommes qui ne disent: *nul n'aura de talens hors nous & nos amis*. Cependant, s'il est dans l'école Française, depuis sa naissance jusqu'à ces derniers temps, une place honorable après celles de Poussin, Blanchard (*), le Brun, le Sueur, Bourdon, la Fosse & Jouveuet, on ne peut guère la refuser à Mignard. Mais il faut convenir aussi qu'il ne reprendra jamais le rang que son esprit, ses manières nobles, la faveur des grands, l'attachement de ses amis, son adresse, lui avoient procuré pendant sa vie.

Il faut observer que Mignard avoit près de cinquante ans quand il revint en France, & que la plupart des ouvrages d'après lesquels on affecte de le juger, sont des fruits de sa vieillesse; car il ne quitta les pinceaux qu'en cessant de vivre, & il ne termina sa carrière qu'en 1695, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Quand il n'auroit fait que des portraits, il mériteroit un nom distingué dans les arts: mais il se produisit avec honneur dans toutes les parties de la peinture.

On a beaucoup gravé d'après Mignard: il suffira de citer ici le portrait de la marquise de Feuquière, sa fille, gravé par Daullé; & la communion administrée par St. Charles, par Poilly.

(151) JEAN GUILLAUME BAUER, de l'école Allemande. Il étoit de Strasbourg, & sa naissance est placée en l'année 1610, quoique M. Descamps, peut-être avec raison, le fasse naître en 1600. Il fut élève d'un peintre à Gouazze, adopta ce genre de peinture, & vit bientôt ses tableaux recherchés. La réputation dont il jouissoit lui inspira le desir de l'augmenter encore, en perfectionnant ses talens, & il fit le voyage d'Italie. Il s'arrêta à Rome, & fuyant l'exemple des jeunes artistes étrangers qui regardoient leur séjour en cette ville comme un temps consacré au plaisir, il résolut de ne voir personne, & de ne vivre qu'avec les artistes qui n'étoient plus. Il étudia les ruines antiques, il dessina & peignit les places de la Rome moderne. Il ne put cependant résister au plaisir de montrer un de ses tableaux qui représentoit un triom-

(*) On fait ici mention de Blanchard, parce qu'il fut coloriste; car d'ailleurs il n'est pas l'égal de Mignard.

phe, & dès-lors il perdit son heureuse obscurité. Le prince Giustiniani le rechercha; le duc Bracciano lui fit accepter un logement dans son palais; tous les amateurs des arts lui demandèrent de ses ouvrages. Il représentoit des débris de l'ancienne Rome, des combats de terre & de mer, des marchés, des cavalcades; le desir de peindre des vues maritimes & des vaisseaux lui fit entreprendre le voyage de Naples; & dans ce royaume, les vues pittoresques de Tivoli & de Frascati lui fournirent de nouveaux trésors d'études: heureux s'il avoit pu donner plus de correction à ses figures un peu lourdes, mais pleines d'esprit & de feu.

Il peignoit le paysage & l'architecture avec une singulière finesse, & il a porté, dit M. Descamps, la peinture à Gouazze aussi loin qu'il paroît possible, lui donnant tout le piquant de la peinture à l'huile. Admirable par la finesse du trait, par celle de la touche, il montre un génie abondant dans ses compositions, & varie avec esprit ses petites figures, qu'on ne distingue souvent qu'à la loupe: mais il est au dessous du médiocre pour le dessin du nud: vrai dans ses couleurs locales, savant dans ses oppositions, il ne lui manquoit que d'être meilleur dessinateur.

Après avoir fait quelque séjour à Venise, il fut appelé à Vienne par l'empereur Ferdinand qui lui donna le titre de son peintre. Mais il jouit peu de temps des bienfaits de ce prince, & mourut en 1640 à l'âge de trente ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte d'une pointe très fine. Telles sont les métamorphoses d'Ovide qui forment un recueil, onze batailles pour l'histoire des guerres de Flandre par Strada, d'autres batailles, des vues de jardins, des comédies, &c. Le nombre de ses ouvrages, la réputation dont il jouissoit à Strasbourg avant de passer en Italie, son séjour à Rome, à Naples, à Venise, me persuadent que M. Descamps a eu raison de le faire naître en 1600, & que cet artiste a vécu quarante ans. Dix à douze ans de travail ne paroissent pas suffire pour tout ce qu'il a fait.

(152) JEAN VAN BOCKHORST, surnommé *Langhen Jan*, sera placé dans l'école Allemande si l'on ne considère que le lieu de sa naissance, puisqu'il vit le jour à Munster en 1610; mais il est plus convenable de le classer dans l'école Flamande, puisque ce fut en Flandre qu'il apprit & qu'il exerça l'art de peindre. Son maître fut Jacques Jordaens, & l'élève, en peu d'années, devint lui-même un très bon maître. Ce peintre a porté toute sa vie l'habit ecclésiastique; on ignore l'année de sa mort. Ce que M. Descamps dit de cet artiste, donne une haute idée de son talent. » Il composoit, » dit-il, & dessinait bien. Ses têtes de fem-

» mes sont gracieuses; ses têtes d'hommes ont
» beaucoup de caractère; sa manière de colo-
» rier tient souvent de Rubens, mais plus sou-
» vent encore elle approche de celle de Van-
» Dyck: il fondoit ses couleurs comme le
» dernier. Ses tableaux sont vigoureux, &
» dans tous ses ouvrages, on trouve une belle
» harmonie & une belle entente de clair-obs-
» cur. Les portraits qu'il a faits en grand nom-
» bre peuvent être comparés à ceux de Van-
» Dyck ».

(153) ENRIQUE DE LAS MARINAS, de l'école Espagnole, naquit à Cadix en 1610, & ce fut dans cette ville qu'il étudia les principes de la peinture. Il doit le nom sous lequel il est connu au genre qu'il adopta; il ne peignoit que des marines. On dit que ses tableaux sont estimés par la suavité de la couleur, la légèreté & la finesse du pinceau, l'exactitude avec laquelle il a rendu les manœuvres des gens de mer, la vérité avec laquelle il a exprimé le mouvement des vagues, la limpidité, la transparence des eaux, les formes des différens bâtimens: mais on l'accuse d'avoir eu peu de correction dans les figures, en avouant cependant qu'il donnoit assez de justesse à leurs actions. Il passa en Italie, se fit estimer dans ce pays, si fécond en bons juges de l'art, & mourut à Rome en 1680, à l'âge de soixante & dix ans.

(154) PIETRO TESTA, de l'école Florentine, né à Lucques en 1611, seroit peu connu s'il n'avoit été que peintre; mais il s'est immortalisé par ses compositions pleines d'esprit qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte. Quoiqu'il n'ait reçu dans sa patrie que les premiers principes du dessin, & qu'il ait été successivement élève du Dominiquin, peintre Lombard, & de Pietre de Cortone que, malgré sa naissance, on peut regarder comme un peintre Romain, il a conservé cette vivacité de mouvement qui caractérise les artistes modernes de la Toscane & les anciens artistes de l'Etrurie. Sa manière lui est particulière; il semble n'avoir rien conservé de ses maîtres, n'avoir rien emprunté de ses prédécesseurs, & n'avoir adopté même des anciens qu'une *grandiosité* qu'il s'est rendu propre. On diroit enfin qu'il a soumis à son caractère l'antique, les grands maîtres & la nature elle-même. Il a dessiné les femmes avec une aimable mollesse, & a donné aux enfans ces chairs potelées qui caractérisent leur âge, & que personne n'a mieux exprimé que notre artiste & le célèbre François Flamand. Ses compositions capricieuses presque jusqu'à la bizarrerie, mais toujours ingénieuses, & le plus souvent allégoriques, ont ordinairement le caractère de la satire, & sont toujours ani-

mées par la poésie. On dit qu'un de ses tableaux, qui se voit à Rome dans l'église de la république de Lucques, rend témoignage à son talent dans l'art de peindre & même de colorer. Cet artiste fut enlevé par accident à la fleur de son âge. Il dessinoit au bord du Tibre : un coup de vent emporta son chapeau dans le fleuve : il s'élança pour le retenir, tomba dans l'eau, & se noya en 1648, à l'âge de trente-sept ans.

(155) ALPHONSE DU FRESNOY, de l'école Française, né à Paris en 1611, fut destiné à la médecine par son père qui étoit apothicaire. Il fit de très bonnes études ; il entendoit les auteurs Grecs, & savoit assez bien le latin pour imiter les poètes de l'ancienne Rome, autant qu'il peuvent être imités par des hommes à qui leur langue est étrangère, qui ne peuvent l'apprendre que dans les livres & qui en ignorent toujours un grand nombre de propriétés. Il s'appliqua aussi à la géométrie ; mais le goût de la peinture devint la plus vive de ses inclinations, & il s'y livra malgré la résistance de sa famille. Il fut quelque temps élève de Perrier & du Vouet, & partit à l'âge de vingt-un ans pour l'Italie. Comme il ne recevoit aucun secours de sa famille, dont il refusoit de suivre les vues, & qui d'ailleurs étoit mal partagée des dons de la fortune, il eut beaucoup de peine à y subsister. Il consacroit une partie de son temps à l'étude, & l'autre à peindre, pour vivre, des ruines & de l'architecture.

Il languissoit à Rome depuis deux ans, lorsque Mignard y arriva. Ils s'étoient connus dans l'école du Vouet, & réunis loin de leur patrie, ils se lièrent bientôt par les nœuds d'une tendre & constante amitié. Ils logerent ensemble, & Mignard partageoit avec son ami l'aisance médiocre que lui procuroient ses talens & ses travaux. Mignard peignoit beaucoup & avec facilité : du Fresnoy peignoit peu & difficilement, mais il raisonneoit beaucoup sur l'art ; ses réflexions, ses lectures étoient utiles à son compagnon d'études, qui peut-être opéroit trop pour avoir le temps de beaucoup réfléchir. Du Fresnoy, de son côté, réfléchissoit trop pour acquérir l'habitude d'opérer. Examinait-il les chefs-d'œuvre des anciens & des modernes ; il écrivoit ses observations : faisoit-il des tableaux ; c'étoit un nouveau sujet de réflexions qu'il écrivoit encore. Ses conversations donnèrent une excellente théorie à Mignard, & Mignard ne put parvenir à lui donner de la pratique. Du Fresnoy a fait peu de tableaux ; on remarque qu'il cherchoit à imiter le dessin du Carrache & la couleur du Titien. On voit un morceau de lui dans l'église de Sainte Marguerite, fauxbourg Saint Antoine, der-

rière le maître-autel. Il représente la Sainte à qui le temple est consacré.

Il revint à Paris avant Mignard ; mais il reprit un logement chez Mignard dès que celui-ci eut été appelé & se fut fixé dans cette ville. Il est mort en 1665 âgé de cinquante-quatre ans.

Il n'a pas donné de preuves assez répétées de son talent en peinture pour s'être fait une grande réputation comme peintre : mais il est célèbre par son poème latin de *arte graphica*, ouvrage recherché par les artistes & les amateurs de l'art, traduit en plusieurs langues & commenté par plusieurs artistes. Les préceptes en sont justes & sages, l'exécution un peu sèche, le style un peu rude, un peu obscur. Il s'est proposé d'imiter Lucrece plutôt qu'Horace ; mais, dans sa poésie, il n'est pas peintre comme Lucrece ; il ne répare pas, comme le poète latin, l'aridité des préceptes par le charme & la richesse des descriptions. Il paroît que, dans tous les genres, la nature lui avoit accordé la justesse du raisonnement, & lui avoit refusé la belle facilité de l'exécution.

(156) GUASPARE DUGHET, dit Poussin, eut pour père un Parisien établi à Rome & fut élève du Poussin, maître François. Cependant comme il est né à Rome (en 1613), comme c'est dans cette ville qu'il a appris & exercé son art, & qu'il a passé toute sa vie, on le compte entre les artistes de l'école Romaine. Le Poussin qui avoit épousé une sœur du Guaspere, lui donna des leçons de peinture, & ayant reconnu de bonne-heure les dispositions du jeune homme pour le paysage, lui conseilla de se consacrer tout entier à ce genre qui suffit à la gloire d'un artiste qui a le talent d'y exceller. Il convenoit d'ailleurs mieux que le genre de l'histoire au goût naturel du Guaspere pour la chasse & la campagne.

Ce peintre, pour mieux observer les beautés de la nature, loua quatre maisons à la fois dans des lieux également propres à ses études ; deux dans les endroits les plus élevés de Rome, une troisième à Tivoli, une autre encore à Fiescati. Il eut d'abord quelque sécheresse dans sa manière ; mais quand il eut observé les ouvrages de Claude Lorrain, il se fit une manière vague & agréable. Ses sites sont beaux & bien dégradés ; son pinceau facile & ragoutant. Il donnoit la vie au paysage en y faisant sentir les effets des orages & du vent, & prêtoit ainsi le mouvement à la nature inanimée. Le Poussin a peint quelquefois les figures dans les tableaux de son beau-frère, qui cependant lui-même les traitoit assez bien pour un paysagiste. On dit qu'il lui arriva plus d'une fois de peindre un tableau en un jour : mais cette prestesse n'est pas une qualité qu'on doive con-

feiller aux artistes de chercher. Il mourut à Rome en 1675, âgé de soixante & deux ans.

On voit deux tableaux du Guafpre au cabinet du roi. Ce peintre a gravé lui-même huit de ses paysages. Vivarès a aussi gravé d'après lui.

(157) BARTHÉLEMI-ETIENNE MURILLO, de l'école Espagnole, né à Pilas, à quelques lieues de Séville, en 1613, d'une famille riche, fut élève de son oncle Jean del Castillo, qui résidoit à Séville & qui ne peignoit que le genre. Ses tableaux représentoient des foires, des marchés. Murillo fut bientôt en état de satisfaire à ses besoins par son talent. Il eut occasion d'envoyer aux Indes des tableaux de sa main, & le bénéfice qu'il en tira lui fournit assez d'aisance pour faire le voyage de Madrid. Ce fut en cette ville, dans les maisons royales, qu'il étudia le Titien, Paul Véronèse, Rubens & Van-Dyck : l'imitation de ces maîtres, & sans doute les dispositions de la nature le rendirent grand coloriste. Il ne négligea pas non plus de dessiner d'après les statues antiques ; mais cette étude, moins proportionnée à son penchant, ne fit pas de lui un dessinateur correct. Il retourna dans son pays, riche des études qu'il avoit faites, & des conseils que lui avoit donné Vélaquez. C'est à Séville que sont conservés ses principaux ouvrages : c'est dans l'église des capucins de cette ville, qu'on voit le tableau qui représente Saint Thomas de Villeneuve distribuant ses biens aux pauvres ; ouvrage favori de l'auteur, & qu'on regarde comme son chef-œuvre. On voit aussi de lui quelques tableaux dans le palais des rois d'Espagne, à Madrid. Son pinceau est frais & moëlleux, sa couleur vraie & de la plus belle intelligence, ses passages des plus heureux, sa touche fière & hardie. Il mourut à Séville, en 1685, âgé de soixante & quinze ans.

S. F. Ravenet a gravé d'après Murillo, une Bohémienne portant son enfant sur le dos ; S. Carmona, la Vierge & l'Enfant-Jésus ; R. Collin, le portrait de ce peintre, fait par lui-même.

(158) BARTHOLOMÉE VANDER HELST, de l'école Hollandoise, est né à Harlem en 1613. On ne fait pas quel fut son maître, mais on fait qu'il n'a pas voyagé ; il est vrai que c'est dans le genre du portrait qu'il s'est fait la grande réputation dont il jouit, & que ce genre qui porte sur une imitation exacte de la nature, ne suppose pas, comme nécessaire, l'étude de l'antiquité ni des grands maîtres de Rome ou de Florence. On raconte que Kneller, lui-même excellent peintre de portraits, ne se laissoit pas pendant son séjour en Hollande, d'admirer un des tableaux de Vander Helst qui sont placés à l'hôtel-de-ville d'Amsterdam,

M. Descamps dit que ce peintre n'a été surpassé que par Van-Dyck & même avec fort peu d'avantage pour le dernier. Un autre artiste, juge sévère quelquefois jusqu'à la rigueur, n'hésite point à placer Vander Helst au dessus de tous les autres peintres de portraits & de Van-Dyck lui-même. « J'ai vu, dit M. Falconet, les » deux grands tableaux de Vander Helst placés » dans une des salles de l'hôtel-de-ville » d'Amsterdam, & je crois pouvoir dire ici » comment ils m'ont paru. Celui qui repré- » sente une assemblée des principaux bour- » geois ou arquebusiers qui s'entretiennent, » boivent & mangent autour d'une table, est » peut-être tout ce qu'il est permis à l'art de » produire pour la parfaite imitation du natu- » rel, mais rendu avec une intelligence si fa- » vante qu'on n'aperçoit aucune indice du » prestige qui souvent fait réussir plus d'un » ouvrage inférieur à celui de Vander Helst. » Il y est pourtant, ce prestige, mais soumis » à la vérité qui lui commande & dans l'or- » donnance générale & jusques dans les plus » petits détails.

« Avant d'avoir vu les ouvrages de Vander » Helst, je l'entendois mettre au dessus des » Rembrandt, des Van-Dyck & d'autres de » leur force ; & j'avoue que j'avois beaucoup » de peine à le croire : je l'ai vu, bien vu, » & plusieurs fois ; j'avoue qu'en se dépouillant » de tout préjugé, on le trouvera peut-être, » à des égards, supérieur à ces grands maîtres, » puisqu'il est plus vrai. C'est par là qu'il est » d'une hauteur au delà de laquelle on ne peut, » je crois, faire que des suppositions chiméri- » ques ; Le tableau est signé *Bartholomæus Van- » der Helst fecit A. 1648.*

« Neuf années auparavant, c'est-à-dire, en » 1639, le même peintre avoit fait un autre » tableau placé vis-à-vis, & qui représente le » bourgmestre Corneille-Jean Witsen à la tête » de sa compagnie. C'est en général un beau » & superbe ouvrage, où même on voit des » parties égales à tout ce qu'on peut faire en » ce genre : mais l'autre tableau mérite la pré- » férence. J'ai vu par celui de 1639 que Vander » Helst avoit alors, dans son faire, de cette » magie harmonieuse des peintres que j'ai » nommés, & qu'il ne leur a pas été inférieur » dans cette partie ; mais son goût pour la plus » exacte précision le conduisit jusqu'au tableau » fait dix années après. C'est là qu'il n'a point » d'égaux, & que le prestige de l'art est si » bien d'accord avec le naturel, qu'on fait » soi-même partie de cette assemblée, qu'on » parle avec plus ou moins de confiance, & » qu'on ne diroit pas à l'un ce qu'on adresse à » l'autre ».

Il ne faut pas croire que, pour parvenir à cette extrême vérité, le peintre ait employé

un pinceau froid & léché : il peignoit d'une grande manière. Ses draperies sont larges, ses figures bien dessinées : il imitoit jusqu'à la plus grande illusion les vases d'or & d'argent & tous les accessoires. On ne sait pas l'année de sa mort ; il parvint à un âge avancé, se maria fort tard & eut un fils qui devint lui-même un bon peintre de portraits. Il avoit fixé sa résidence à Amsterdam.

(159) OTHO MARCELLIS, de l'école Hollandoise, né en 1613, n'est célèbre que par l'imitation des plus petits objets de la nature ; mais l'insecte qu'on foule aux pieds devient précieux quand il est bien imité par l'art. Marcellis, & les artistes qui ont suivi ses traces, prouvent qu'il n'est aucun genre qui ne puisse mériter de la gloire quand on le cultive avec de grands succès. Les plantes, les reptiles, les insectes furent les seuls objets de ses études ; il nourrissoit chez lui de ces animaux pour les mieux observer : il ne laissoit rien échapper de ce qui, dans la nature, n'échappe point à la vue, & il vit ses travaux recherchés & généreusement récompensés à Paris, à Rome, à Florence, à Amsterdam. Il fut quelque temps attaché à la reine mère de Louis XIII, qui lui donnoit la table, le logement, & un louis, qui en vaudroit trois à présent, pour quatre heures de travail. Il mourut à Amsterdam en 1673, âgé de soixante & dix ans.

(160) GERARD DOUW, de l'école Hollandoise, naquit à Leyde en 1613 ; il étoit fils d'un vitrier. Après avoir reçu pour le dessin les leçons d'un graveur, & pour la peinture celles d'un peintre sur verre, il entra dans l'école de Rembrandt ; & trois années d'études sous ce maître lui suffirent pour parvenir au degré de perfection qui l'a rendu célèbre. Il profita des leçons de Rembrandt sur la couleur & le clair-obscur ; mais il ne goûta pas la manière heurtée de ce maître, & préféra celle qu'avoit eue cet artiste, lorsqu'il avoit donné à ses ouvrages le plus grand fini. L'idée d'un fini précieux & recherché ne pouvoit se détacher dans l'esprit de Gérard Douw de celle de la perfection ; il suivit toujours cette idée dans ses ouvrages, & l'on peut croire qu'il seroit resté dans l'obscurité, s'il avoit cherché une manière facile & expéditive ; tant il est vrai qu'il y a peu de lois générales pour la manœuvre de l'art, & que l'artiste qui veut parvenir à la gloire, doit étudier son penchant, & le suivre. La manière strapassée du Tintoret, & toutes les manières intermédiaires jusqu'à l'extrême patience de Gérard Douw, peuvent conduire l'artiste à la réputation, s'il en fait un bon usage. Ce que nous disons ici de la manœuvre, nous pouvois le dire des genres

depuis celui qui se propose la représentation de la beauté idéale dans la nature humaine, jusqu'à celui qui se borne à celle d'un papillon.

Gérard Douw, qui ne peignoit qu'en petit, & dont les tableaux avoient rarement plus d'un pied de hauteur, employoit quelquefois cinq jours à faire une main ; il avoua lui-même à Sandrart qu'un manche à balai lui avoit coûté trois jours de travail. Pour que la propreté qu'il cherchoit dans ses ouvrages ne fût altérée par aucun accident, il avoit soin de les renfermer au moment où il les quittoit, & avant de les reprendre quand il retournoit à son cabinet, il restoit quelques temps immobile jusqu'à ce que la poussière la plus subtile qu'il avoit excitée par son mouvement pût être tombée. C'étoit alors qu'il retiroit d'une boîte, avec précaution, son tableau, ses pinceaux, sa palette. Aucun ouvrier n'auroit pu lui faire des pinceaux assez parfaits ; il les faisoit lui-même ; aucun élève, aucun domestique n'auroit pu broyer ses couleurs assez fines ; il étoit son propre broyeur. Il faisoit tout d'après nature : & pour suivre les contours des objets, & rendre leurs proportions avec plus d'exactitude, il les regardoit à travers un treillage de soie composé d'un certain nombre de carreaux & le même nombre de carreaux étoit tracé sur la toile. Par ce moyen, il plaçoit ce qu'il voyoit dans le carreau du treillage sur le carreau correspondant de sa toile ; ainsi il dessinait aux carreaux d'après nature ; moyen qu'on employe ordinairement pour réduire, avec la plus grande précision, des tableaux ou des dessins. Il se servoit aussi d'un miroir concave qui lui représentoit l'objet plus petit que la nature.

Il fit d'abord le portrait en petit ; mais son extrême lenteur impatientoit les modèles. Lui-même se lassait d'avoir deux objets à se proposer ; celui de faire ressembler, & celui de bien peindre ; l'un le distrayoit de l'autre ; il se consacra donc à représenter des objets de la vie commune. « Cet artiste, dit M. Des-camps, est un des peintres hollandois qui a le plus fini ses tableaux. Tout y est précieux, flou & coloré suivant les tons de la nature. Sa couleur n'est point tourmentée par le travail ; rien n'y est fatigué. Une touche fraîche & pleine d'art, y voile le soin le plus pénible. Ses tableaux conservent autant de vigueur de loix que de près ». On sent bien, d'après ce que nous avons dit de sa manière d'opérer, qu'il ne faut pas y chercher la chaleur.

On sait que Gérard Douw a cessé de vivre dans la même ville où il avoit pris naissance ; mais on ignore l'année de sa mort. Il vivoit encore en 1662.

On voit au cabinet du roi trois tableaux de ce maître, & cinq au palais-royal. Tout se

monde connoît la fameuse devideuse , mère de Gérard Douw , gravée par Wille.

(161) MATHIAS PRETI , dit *le Calabrese* , né d'une famille noble à Taverne , dans la Calabre , au royaume de Naples , en 1613 , reçut les premières leçons de son frère , qui étoit directeur de l'académie de Saint Luc , à Rome ; & se mit ensuite , à Bologne , sous la conduite du Guerchin. Après avoir passé quinze ans dans cette école , il alla étudier à Venise les ouvrages du Titien , du Tintoret , de Paul Véronèse , & à Parme ceux du Corregge. Avidé de connoître tout ce qui avoit de la réputation , il fit le voyage de Paris pour voir les tableaux du Vouet , & ayant admiré la galerie du Luxembourg peinte par Rubens , il voulut en connoître l'auteur & alla lui faire une visite à Anvers. Ce grand maître lui fit présent d'un tableau représentant Hérodiade qui tient la tête de Saint Jean. Le Calabrese parcourut ensuite l'Allemagne , cherchant d'habiles artistes & n'en trouvant que fort peu.

Il réussit principalement dans les grands ouvrages à fresque. L'habitude de peindre en ce genre lui donna celle de colorer vigoureusement à l'huile , mais de tenir les ombres trop noires ; pratique qu'il pouvoit avoir conservée du Guerchin. D'ailleurs on remarque de grandes beautés dans ses ouvrages ; une manière fière , de belles têtes & de belles mains bien dessinées , un grand caractère , de la majesté dans l'invention , de la richesse dans les détails , de la variété dans l'ordonnance. Il aimoit à choisir des sujets sombres , comme son coloris. Le ton de ses tableaux est souvent bleuâtre. Il mourut à Malthe en 1699 , âgé de quatre-vingt-six ans. Il étoit commandeur de Syracuse , & jouissoit d'une aisance qui lui permettoit de soutenir avec dignité la noblesse de son art & celle de sa naissance.

Capana & Beauvarlet ont gravé chacun un tableau de ce peintre , de la galerie de Dresde : le premier représente Saint Pierre délivré de prison ; le second , l'incrédulité de Saint-Thomas.

(162) PIERRE DE LAAR , dit *Bamboche* , de l'école Hollandoise , naquit vers 1613 dans la petite ville de Narden. On sait qu'il témoigna de bonne heure son inclination pour la peinture , & que ses parens , qui vivoient dans l'aissance , lui permirent de suivre son goût ; mais on ignore quels furent ses maîtres. Il étoit encore jeune , quand il fit le voyage de Rome , où il se fit assez de réputation pour vendre ses ouvrages fort cher. Il y fut lié avec le Poussin , Claude Lorrain & Sandrart. Sa personne étoit très difforme ; ses mœurs & son esprit très aimables. Le vice de sa conformation le fit ap-

peiler par les Italiens *Bambozzo* & *Bamboche* par les François.

Il représentoit ordinairement des chasses , des attaques de voleurs , des fêtes publiques , des divertissemens champêtres. On assure que c'est de son surnom , que les tableaux qui représentent des actions de la vie privée ont été nommés *bambochades*. Son dessin étoit spirituel , sa couleur vigoureuse & vraie , son génie fertile , ses compositions variées ; sa mémoire si heureuse qu'il pouvoit représenter fidèlement ce qu'il n'avoit vu qu'une fois. On assure que le plus souvent il peignoit les vues de mémoire. Il exprimoit avec une facilité très rare les vapeurs plus ou moins épaisses dont l'air est plus ou moins chargé suivant les différentes heures du jour , ou les différentes variations de l'atmosphère. Ses compositions étoient ordinairement enrichies d'un grand nombre de figures d'hommes & d'animaux , ornées d'architecture , animées par des vues maritimes. Il ne se mettoit jamais à l'ouvrage qu'après avoir monté , en quelque sorte , son esprit au ton dont il avoit besoin , en jouant de quelq'instrument.

Après seize ans de séjour à Rome , il se rendit aux vives sollicitations de sa famille & revint dans sa patrie. Non seulement on s'empressa d'acheter les ouvrages qu'il y fit , mais on fit venir , en plus grand nombre qu'il fut possible , de ceux qu'il avoit faits en Italie. On a prétendu qu'il étoit mort de chagrin de se voir préférer Wouwermans qui donnoit ses tableaux à plus bas prix. Ce fait rapporté par Houbraken a été copié depuis par le plus grand nombre des auteurs qui ont écrit la vie de ce peintre : mais , comme le remarque M. Descamps , Houbraken n'a fait que suivre , en cette occasion , Florent le Comte , écrivain peu exact pour ce qui regarde les peintres Flamans. Weyerwans , auteur plus digne de foi , rapporte que le Bamboche , à qui sa conformation n'avoit jamais laissé qu'une santé délicate , sentit vers l'âge de soixante ans , augmenter ses infirmités ; qu'alors cet homme dont le vif enjouement avoit fait le charme des sociétés , tomba dans une noire mélancolie , & devint insupportable à lui-même & aux autres , & que cet état le conduisit au tombeau en 1673 ou 1674.

Le roi possède trois tableaux de Bamboche , dont deux sur toile ; on en voit le même nombre au palais-royal.

Corn. Wiffcher a gravé , d'après ce peintre , un maréchal ferrant , des voleurs de nuit éclairés par la lune , un paysan & une paysanne gardant des vaches & des chèvres , un four à briques. Bamboche a gravé lui-même à l'eau-forte quelques unes de ses compositions.

(163) JACQUES VAN ARTOIS , de l'école Flamande , naquit à Bruxelles en 1613. On ne connoît

connoît pas ses maîtres; peut-être n'en eut-il pas d'autre que la nature: sans cesse il l'étudioit dans la campagne, il ne négligeoit rien de ce qui pouvoit enrichir ses tableaux, & devint bientôt, en grand & en petit, l'un des meilleurs paysagistes de la Flandre. Il étoit intimement lié avec Teniers, qui faisoit quelquefois ou retouchoit du moins, dans les ouvrages de Van Artois, les figures & les animaux.

Ses paysages sont peints d'une grande manière, tous les objets y sont distribués avec art, les devans sont ordinairement enrichis de belles plantes, les arbres sont d'un beau choix & ont du mouvement, sa touche est spirituelle dans le feuillé, ses ciels sont légers; mais ses plans ont peu d'étendue. Il gagna beaucoup, mais il fit de grandes dépenses; bien venu des grands, il voulut imiter leur faste, & mourut pauvre, on ne sait en quelle année.

(164) BONAVENTURE PETERS, de l'école Flamande, né à Anvers en 1614, unit le talent de la poésie à celui de la peinture. Il n'aimoit que les sujets qui inspirent la terreur; des vaisseaux frappés de la foudre, ou se brisant contre les écueils; des bâtimens en feu sautant en l'air; des mers agitées par la tempête & se confondant avec le ciel. Ses tableaux en ce genre sont précieux. Ils sont bien peints & d'un beau fini. Ce peintre mourut à Anvers en 1652, âgé de trente-huit ans. Il eut un frère nommé JEAN PETERS, né en 1625, qui peignoit dans le même genre, & dont les tableaux sont d'une vérité qui fait presque frémir. Ses figures sont bien dessinées, sa touche est fine, sa couleur d'un belle intelligence. On ignore l'année de sa mort.

(165) BERTHOLET FLEMAEL, né à Liège en 1614, peut être compris dans l'école Allemande, puisque l'évêché de Liège fait partie du cercle de Westphalie. Ses parens, qui étoient fort pauvres, le destinèrent à la profession de musicien: il fit des progrès dans cet art, & donna ensuite la préférence à celui de la peinture; un peintre médiocre lui donna des leçons, il en alla chercher de plus savantes en Italie. La grandeur de sa manière ne tarda point à lui faire une réputation. Il fut appelé par le grand duc de Florence & resta quelque temps attaché au service de ce prince.

En quittant la Toscane il vint à Paris où il peignit la coupole des Carmes-Déchauffés, & une adoration des rois dans la sacristie des Grands-Augustins. Il n'avoit que trente quatre ans lorsqu'il retourna dans son pays après neuf ans d'absence: rappelé à Paris en 1670, il vint y placer dans la chambre de l'audience du Roi, aux Tuilleries, un plafond qu'il avoit fait à Liège & qui représente la religion. L'honneur

Tom. II. Beaux-Arts. à l'usage de l'usage

qu'on lui accorda de le nommer professeur de l'académie royale de peinture ne put le retenir en cette ville. Il s'empressa de retourner à Liège, où il mourut de mélancolie en 1675 âge de soixante & un ans. Il avoit une belle couleur, une grande fonte de pinceau, un dessin tenant des bonnes écoles d'Italie, & une profonde connoissance du costume. Il étoit en même temps peintre & architecte. L'église des Dominicains de Liège & celle des Chartreux sont bâties sur ses dessins.

Natalis a gravé, d'après ce peintre, Saint Bruno en prieres.

(166) SALVATOR ROSA, de l'école Napolitaine, naquit à Naples en 1615. Elève d'un peintre médiocre, & réduit, pour vivre, à exposer ses tableaux en vente sur la place, il fut encouragé par Lanfranc qui lui en acheta quelques uns. Il se mit ensuite sous la conduite de Joseph Ribera qui le conduisit à Rome, d'où il fut mené à Florence par le prince Jean-Charles de Médicis; il y resta neuf ans, se rendant aussi agréable aux Florentins par ses talens poétiques, & par l'art avec lequel il jouoit dans les comédies qu'il avoit composées lui-même, que par ses ouvrages en peinture. Il revint ensuite à Rome & y passa le reste de sa vie, qu'il termina en 1673 à l'âge de cinquante-huit ans. Il vivoit depuis longtemps dans le commerce le plus intime avec sa servante dont il aimoit la figure, mais dont il estimoit peu le caractère & les mœurs. Son confesseur le voyant approcher de sa fin, lui fit un devoir de réparer les erreurs de sa vie en épousant cette fille; le malade résistoit. « Vous l'épou- » ferez, lui dit le confesseur, si vous voulez » aller en paradis ». Il faut donc en passer par » là, repartit le moribond, s'il faut avoir des » cornes pour aller en paradis ». *Se andar non si puo in paradiso senza esser cornuto, converrà farlo.*

Il tient un rang très distingué entre les meilleurs paysagistes de l'Italie. Son feuillé est léger & spirituel, son pinceau libre & plein de feu, ses figures sveltes & d'un singulier caractère. Il représentoit avec succès des marines, des chasses, & il excelloit surtout à peindre des solitudes sauvages, le silence des eaux stagnantes, l'horreur des roches escarpées. Mais il se piquoit d'être un grand peintre d'histoire & n'hésitoit pas à se comparer, à se préférer aux plus illustres artistes en ce genre. Un jour qu'il venoit de terminer un tableau dont les figures étoient grandes comme nature, il ne put s'empêcher de dire à son ami Passari: « Que Michel-Ange vienne » à présent; qu'il dessine, s'il le peut, le nud » mieux que je n'ai fait ». Il souffroit quand il entendoit célébrer son talent dans le pay-

sage ; il vouloit qu'on fondât sa gloire sur ses tableaux historiques. Ses ouvrages en ce genre ont un mérite qui lui est propre & qu'ils doivent à la force de ses conceptions bizarres & capricieuses. C'est un barbare, mais qui étonne, qui effraye par sa fierté sublime. Quelque chose d'agreste domine dans toutes les parties de ses ouvrages ; ses rochers, ses arbres, ses ciels, ses figures & même son exécution, ont quelque chose de rude & de sauvage. Il ne s'étoit pas donné la peine d'étudier l'antique ni les grands maîtres qui n'étoient pas assez grands à ses yeux pour mériter de lui servir d'exemples. Il daignoit même peu consulter la nature : il avoit seulement un grand miroir devant lequel il se plaçoit dans l'attitude qu'il vouloit représenter, & ne prenoit pas d'autres modèles. Pour donner de la sveltesse à ses figures, il les faisoit gigantesques, & il y mettoit plus d'esprit que de correction. Il se piquoit d'une extrême prestesse, & quand il avoit commencé & fini en un jour un tableau d'une moyenne grandeur, il étoit plus content de lui-même que s'il eût fait un ouvrage bien réfléchi & bien étudié. Sa conduite n'étoit pas moins capricieuse que ses ouvrages de peinture.

Salvator Rosa est de tous les artistes Italiens celui qui s'est le plus distingué par ses poésies. Il est surtout connu par ses satyres. Son esprit caustique le rendoit propre à ce genre, mais lui attira aussi quelques chagrins, & le fit exclure de l'académie de Rome : injustice qui n'auroit été humiliante que pour ses auteurs, s'il n'avoit pas eu la foiblesse d'y être sensible.

Le roi a deux tableaux de ce maître ; l'un représente une bataille & l'autre la Pythonisse. Il a beaucoup gravé à l'eau forte. Strange a gravé d'après lui une très belle estampe représentant Bélisaire.

(167) GABRIEL METZU, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1615, eut surtout pour maîtres les ouvrages de Terburg & de Gérard Douw. Il avoit de la noblesse dans le choix de ses figures & un assez bon goût de dessin ; ses attitudes ne sont ni froides ni gênées, ses physionomies sont gracieuses : il semble avoir cherché Van-Dyck dans la couleur, ainsi que dans le dessin des têtes & des mains. Quoique ses tableaux soient précieux comme ceux de Gérard Douw, sa touche est plus libre & plus large, sa couleur n'est jamais tourmentée. Il n'avoit pas besoin d'opposer les couleurs entre elles, pour détacher les objets, la différence des nuances, celle des substances, celle de leurs plans lui suffisoit pour détacher un objet d'une certaine couleur sur un autre d'une couleur semblable ; pratique

remplie d'art, dont le succès résulte de la justesse des dégradations, & de l'étude des différentes épaisseurs de l'air suivant les distances différentes. Ses tableaux sont rares en France, & ils y sont justement recherchés : on n'en trouve qu'un seul dans la collection du roi ; il représente une femme qui tient un verre, & un homme qui la salue. Tout ce qu'on sait de ce peintre, c'est qu'il fixa de bonne-heure sa résidence à Amsterdam, & qu'il s'y fit aimer par ses qualités sociales. Il souffrit l'opération de la pierre en 1658 à l'âge de quarante-trois ans ; on ignore s'il y survécut.

J. G. Wille a gravé, d'après ce maître, la tricoteuse Hollandoise, & l'observateur distrait.

(168) DAVID RYCKAERT, de l'école Flamande, né à Anvers en 1615, eut pour maître son père qui étoit un habile peintre de paysages. Ce fut aussi par le paysage que David commença sa réputation, mais il se proposa dans la suite pour modèles les ouvrages de Brauwer & de Van Ostade ; ce qui ne l'empêcha pas de traiter quelquefois des sujets plus élevés que ceux qui étoient familiers à ces peintres. Il n'a pas voyagé, mais pour s'animer par de beaux exemples, il employa une partie de sa fortune à rassembler autour de lui des tableaux d'habiles maîtres. Il est ordinaire que la couleur des peintres s'affoiblisse à mesure qu'ils avancent en âge : on observe le contraire en David Ryckaert : ses premiers tableaux sont un peu gris ; ceux d'un temps postérieur sont d'une couleur très chaude. Il donnoit à ses peintures peu d'épaisseur de couleur, & laissoit paroître presque par tout le panneau ou la toile. On remarque beaucoup d'art & de précision dans ses têtes, beaucoup de soin dans ses draperies qui sont toujours faites d'après nature, & une grande négligence dans ses mains, qui sont toujours faites de pratique. Il terminoit son travail par des touches de la plus grande légèreté, & caractérisoit par ces touches, frappées à propos & avec la plus grande intelligence, des accessoires qu'il ne faisoit presque qu'indiquer. Après n'avoir traité que des sujets rians, il se mit, dans un âge assez avancé, à ne peindre que des scènes de diableries, de sorcillages : la singularité de ces derniers tableaux ne les fait pas moins rechercher que ses premières productions. On ignore l'année de sa mort. Ses bons tableaux sont rares.

(169) BENEDETTO CASTIGLIONE, dit le *Benedette*, de l'école Génoise, né à Gènes en 1616, s'appliqua d'abord aux belles-lettres, & se livra ensuite à la peinture. Après avoir reçu les premières leçons de l'art d'un peintre obscur, il fut élève de *Jean André de Ferrari*, Génois qui joignoit à l'esprit de la composition

un coloris vague & brillant. Il avoit déjà fait de grands progrès sous ce maître, lorsqu'il se mit sous la conduite de Van-Dyck qui passa quelque temps à Gênes. Perfectionné par les conseils de ce grand artiste, mais incapable de se satisfaire tant qu'il lui restoit quelque chose à apprendre, il visita Rome, Florence, Parme & Venise, étudiant par-tout & laissant par-tout quelques uns de ses ouvrages, sans pouvoir s'enrichir. Il fut enfin accueilli du duc de Mantoue, qui se l'attacha par une pension considérable & un logement dans son palais. Il y est mort, rongé de goutte & accablé d'infirmités, en 1670, à l'âge de cinquante-quatre ans.

Le Benedette peignoit l'histoire, le portrait & le paysage. Dans tous les genres, il a de beaux effets de clair-obscur, une touche vive & spirituelle, une couleur vigoureuse. Dans l'histoire, il ne paroît pas s'être occupé à rechercher cette beauté idéale, qui étoit le premier objet de l'art chez les anciens, & de laquelle ont approché les grands maîtres de l'école Romaine. Il n'a pas même atteint à cette élégance des formes, à cette pureté du contour, à cette noblesse de caractère que les juges rigoureux font entrer dans l'essence de la peinture historique. Le genre dans lequel il a plus particulièrement réüssi, & sur lequel il a fondé sa réputation, consiste dans la représentation de bergeries, de scènes rustiques, de marches, de caravanes. Il est sûr de réunir les suffrages dans ces sujets animés par l'esprit de sa touche, brillans du charme de sa couleur, réveillés par les heureux caprices de ses coëffures & de ses ajustemens, rendus intéressans par la manière pittoresque dont il traitoit les animaux, piquans enfin par le caractère singulier des têtes.

On voit au cabinet du roi, trois tableaux de ce maître; l'un, sujet historique, représente les vendeurs chassés du temple; les deux autres sont des paysages. Un portrait de femme avec une coëffure bizarre se trouve dans la collection du Palais-Royal.

On a gravé plusieurs tableaux du Bénédette: mais il n'y a pas, d'après lui, d'estampes aussi intéressantes, que celles qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte, & qui sont en grand nombre. On peut s'en procurer assez facilement, & leur mérite n'a pas besoin d'être soutenu par la rareté.

(170) SÉBASTIEN BOURDON, de l'école Française, naquit à Montpellier en 1616. Son père, qui étoit peintre sur verre, lui donna dès sa première enfance, quelques principes du dessin. Un de ses oncles l'amena à Paris à l'âge de sept ans. On le plaça sur une voiture chargée de ballots: l'enfant s'y endormit, un des ballots roula, & l'entraîna dans

sa chute sans le réveiller. L'endroit étoit désert, personne ne s'aperçut de l'accident, & la voiture continua sa route. Heureusement un courrier avertit les conducteurs qu'il avoit vu, à côté de son chemin, un paquet & un enfant qui devoient appartenir à la voiture; on courut à l'endroit indiqué, & l'on trouva le jeune Sébastien encore plongé dans un profond sommeil.

Il fut placé à Paris chez un peintre très médiocre & ne laissa pas que d'y développer les heureuses dispositions qu'il avoit reçues de la nature. Dès l'âge de quatorze ans, il quitta cette ville, se rendit à Bordeaux & peignit dans un château voisin un plafond à fresque qui fut admiré. Cependant il ne trouva d'occupation ni à Bordeaux, ni à Toulouse, & la misère l'obligea de s'engager. Il obtint bientôt après le congé de son capitaine, étonné des talens de son soldat, & toujours manquant de tout, il alla à Rome où il trouva peu de ressources. Il fut obligé de se mettre aux gages d'un marchand de tableaux qui le payoit mal & le faisoit beaucoup travailler: la facilité du Bourdon étoit égale à l'avidité du marchand. Il avoit un talent fort utile dans la circonstance où il se trouvoit; celui d'avoir une mémoire assez heureuse, une assez grande flexibilité de manière, pour faire des tableaux de tous les maîtres dont il avoit vu des ouvrages.

Admis dans l'atelier de Claude Lorrain, il vit ce peintre célèbre travaillant à un tableau qui l'occupoit depuis quinze jours, & qui bien que fort avancé, devoit l'occuper encore le même temps. Bourdon regarde attentivement, fort, achete une toile de même grandeur, & la semaine suivante, un jour de fête, fait exposer le tableau en place publique. On s'assemble, on admire, on se récrie sur la beauté de l'ouvrage, on assure, comme il est ordinaire quand il s'agit d'un artiste chéri, que le Lorrain n'a rien fait encore de si parfait. On court le complimenter; il nie qu'il ait rien exposé: cependant on entre dans son cabinet, & l'on est surpris de voir sur le chevalet le même tableau qu'on vient d'admirer sur la place. Le fait s'éclaircit enfin, & le Lorrain ne pardonna qu'avec peine au Bourdon cette supercherie. Le talent que ce dernier avoit de contrefaire André Sacchi, Michel-Ange des Batailles, & le Bamboche, lui procura une subsistance honnête. Mais il étoit né dans la religion Calviniste qu'il professa toute sa vie; un peintre François menaça de le dénoncer à l'inquisition, & le Bourdon fut obligé de quitter Rome après trois ans de séjour. Le dénonciateur étoit un homme sans talent: sa lacheté seule a conservé le souvenir de son nom.

De retour à Paris, Bourdon se fit une grande réputation par son tableau de Notre-Dame

qui représente le crucifiement de Saint Pierre ; il le soutint par son martyre de Saint André qui est placé dans la Cathédrale de Chartres. Il fut chargé de six grands tableaux pour la paroisse de Saint Gervais : mais s'étant permis, dans un café, quelques plaisanteries sur le Saint dont il devoit représenter l'histoire, on lui ôta cette entreprise, & il eut seulement la permission de finir le tableau qu'il avoit commencé.

On eût dit, en voyant ces ouvrages, que la nature l'avoit uniquement destiné au grand, & sa gloire seroit encore plus brillante s'il avoit eu la sagesse de s'y fixer : mais son esprit variable le rappelloit aux genres vers lesquels la nécessité l'avoit contraint à Rome de s'abaisser, & l'on vit l'artiste qui décoroit avec tant d'applaudissemens les temples, humilier son pinceau en le consacrant à des bambochades. Ces ouvrages, faits promptement, lui étoient bien payés, mais ils nuisoient à son talent en accoutumant son esprit à n'être pas toujours occupé de grandes choses.

Cependant les arts amis de la paix furent troublés en France par les mouvemens de la fronde. Bourdon fut appelé en Suède par Christine & eut le titre de premier peintre de cette reine ; mais le premier peintre n'eut à faire que des portraits, nouvelle distraction aux conceptions sublimes du peintre d'histoire. Il fit le portrait de Christine à cheval : cette reine le décora de la qualité de son envoyé pour présenter cet ouvrage au roi d'Espagne. Bourdon prit sa route par Paris ; & il y apprit que le vaisseau chargé du portrait avoit fait naufrage, que Christine avoit embrassé le catholicisme, qu'elle se préparoit à quitter la Suède. Les troubles de la fronde étoient calmés, il trouvoit de l'occupation & se consola sans peine de la fortune qu'il avoit perdue. Ce fut alors qu'il fit, pour le maître-autel de la paroisse de Saint Benoît, un Christ mort aux pieds de la Vierge, ouvrage qui suffiroit pour justifier la plus grande réputation. Après un voyage à Montpellier, où il se transporta avec toute sa famille, & où il laissa des ouvrages considérables, il revint à Paris, & y travailla moins pour les François que pour les étrangers. Il peignit cependant la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, & déploya dans cet ouvrage la facilité de son génie : mais cet hôtel devint par la suite l'un de ceux des fermes, & les peintures y sont tombées dans le plus grand délabrement.

Bourdon avoit reçu de la nature un très beau génie, une très riche imagination : mais sa vivacité naturelle ne lui permettoit pas d'apporter à ses ouvrages cette réflexion profonde qui donne tant de prix à ceux de Raphaël, du Poussin, &c. elle ne lui laissoit même pas la patience de terminer suffisamment ce qu'il

avoit conçu. Il falloit que ses pensées fussent jettées sur la toile comme des traits de feu, & les morceaux qu'il a le plus finis ne sont pas les plus beaux. Il avoit une certaine bizarrerie dans le caractère qui se portoit sur ses ouvrages & qu'on remarque dans ses plus belles compositions ; mais on aime leur air sauvage, & elles sont animées d'une expression vive qui leur donne un grand prix : cette même singularité qui caractérise ses compositions, se retrouve aussi dans son exécution : quelquefois pour rendre certains objets & sur tout les poils, il se servoit de Pente de son pinceau, avec laquelle il decouvroit l'impression. Il se laissoit volontiers emporter par son extrême facilité ; il paria une fois de faire douze têtes d'après nature en un jour, & gagna le pari : ces têtes n'étoient même pas des moins belles qu'il eût faites, mais on sait que ce n'étoit pas avec cette promptitude que Raphaël faisoit les siennes. Le caprice regnoit dans sa conduite comme dans ses compositions : tantôt il se livroit à la société & y portoit les agrémens de son humeur enjouée ; tantôt il se plongeoit dans un travail opiniâtre, se renfermant dans un grenier qui lui servoit d'atelier, en tirant l'échelle pour que personne n'y pût entrer, & n'en sortant pas lui-même d'un mois entier. Il ne pouvoit se fixer à aucun genre, à aucune manière. Il parcouroit l'histoire, le paysage, la bambochade ; il se proposoit d'imiter le faire d'un nombre de maîtres différens, ayant tantôt en vue le coloris du Titien, tantôt les ordonnances du Poussin, tantôt les singularités piquantes du Benedette ; & ne s'arrêtant assez à aucun genre, à aucune manière, pour y atteindre à la perfection. Quand il revint d'Italie, il cherchoit à imiter la manière Lombarde, mais on lui desiroit plus de correction : les années qu'il avoit passées en Italie, avoient été employées aux travaux que lui imposoit la nécessité de vivre, & perdues pour l'étude. Il s'aperçut de ce qui lui manquoit : il se mit à faire une étude plus sérieuse du dessin : c'étoit poser trop tard les fondemens de l'art, lorsqu'il étoit distrait par le besoin de l'exercer. Il conserva donc toujours de grands défauts ; mais comme il avoit de grandes beautés, & même des beautés qui lui appartenoient & qui tenoient à ces défauts eux-mêmes, on ne peut lui refuser une place très honorable entre les grands peintres. Il auroit été peut-être plus parfait, s'il avoit eu moins de mémoire ; il étoit gêné par toutes les beautés dont il avoit conservé le souvenir & qu'il vouloit imiter. Le Bourdon est plus estimé de la postérité qu'il ne l'étoit de ses contemporains ; c'est ce qu'on ne peut dire que d'un bien petit nombre d'artistes. Il est mort à Paris en 1671, âgé de cinquante-cinq ans.

Bourdon a gravé lui-même un grand nombre d'estampes d'après ses tableaux ; tout le monde connoît la suite de ses œuvres de miséricorde. On y admire de belles expressions, un grand style, le cachet de l'originalité, & en même temps une imitation du Poussin, du Dominiquin, &c.

(171) LOUIS SCARAMUCCIA, de l'école Romaine, naquit à Perouse en 1616, & reçut de son père, qui étoit peintre, les premières leçons de l'art : il se perfectionna dans l'école du Guide, & devint l'un des élèves chéris de cet habile maître. Il en imita si bien la manière que souvent ses ouvrages ont été confondus avec ceux du Guide. C'est un de ces artistes qui n'ont été grands que par imitation, & qui ne peuvent prétendre à la gloire qui est le prix du génie. Il ne souciait pas sa réputation vers la fin de sa carrière, parce que les traces de l'école étoient effacées de sa mémoire. Il a écrit un traité de peinture intitulé : *le Finezza de Penelli Italiani*, & mérite une place entre les artistes lettrés. Il est mort à Pavie en 1680, à l'âge de soixante & quatre ans.

(172) GOVAERT FLINCK, appartient à l'école Allemande, par sa naissance, & vit le jour à Cleves en 1616. L'école Hollandoise a droit de le revendiquer, parce qu'il fut élève de Rembrandt, & l'un des plus habiles imitateurs de ce maître. Ses ouvrages sont confondus avec ceux de Rembrandt, & il est bien difficile de ne s'y pas tromper. Dans un âge plus mur, il crut qu'une manière plus fondue rendoit mieux la nature ; il changea la sienne, & le succès de ses derniers ouvrages ne durent pas le faire repentir d'avoir abandonné une imitation servile. Il peignoit très bien le portrait, mais il abandonna ce genre quand il eut vu ceux de Van-Dyck. Il voulut quitter entièrement la peinture, quand il eut vu les ouvrages de Rubens ; mais de vives sollicitations le rappellèrent à ses pinceaux, & il venoit de finir avec applaudissement, pour la maison de ville d'Amsterdam, les esquisses de douze tableaux que lui demandoient les bourgmestres, lorsqu'il mourut en 1670, âgé de quarante-quatre ans.

C. Van Dalen a gravé d'après Flinck, la Vierge allaitant l'Enfant-Jesus, Venus & l'Amour, Jean-Maurice, Prince de Nassau : J. G. Muller a gravé Alexandre cédant Campaspe à Apelles.

(173) FRANÇOIS ROMANELLI, de l'école Romaine, naquit à Viterbe en 1617 : il vint de bonne heure à Rome, y marqua la plus grande inclination pour la peinture, & fut placé par le cardinal Barberini, son protecteur,

dans l'école de Pietre de Cortone. L'acharnement au travail détruisit sa santé ; il ne put la rétablir que par le repos & par un voyage à Naples. Il se fit de bonne heure une grande réputation par les ouvrages dont il fut chargé pour le Pape & pour le Roi d'Angleterre. Appelé à Londres par Charles I, il fut retenu à Rome par Urbain VIII. A la mort de ce pontife, la famille des Barberini étant tombée dans la disgrâce, le cardinal fut obligé de quitter l'Italie & Romanelli étoit menacé de rester sans occupation. Mais son protecteur ne l'oublia pas & le recommanda au cardinal Mazarin qui le fit venir en France. Il décora de ses peintures le palais de ce ministre qui est devenu l'hôtel de la compagnie des Indes. La galerie de ce palais, dont le plafond est peint par Romanelli, fait aujourd'hui partie du dépôt des manuscrits de la bibliothèque du roi. Il retourna en Italie, où la jalousie des artistes lui causa mille dégoûts, revint à Paris, & peignit au vieux Louvre les bains de la reine ; il fit encore un voyage à Rome, & se dispoisoit à venir s'établir en France, lorsqu'il mourut à Viterbe en 1662, âgé de quarante-cinq ans.

Ses beautés, ses défauts tiennent aux défauts & aux beautés de Pietre de Cortone. Il est plus froid ; mais il a de même quelque chose qui ressemble à de la grace, un certain agrément dans les têtes qu'on pourroit prendre pour de la beauté, une abondance, une richesse de composition qu'on appelle quelquefois du génie. Son dessin manque souvent de grandeur & même de correction. Sa couleur à fresque est fraîche & brillante ; elle est moins bonne à l'huile, mais encore agréable. Enfin Romanelli tient un rang assez distingué entre les bons peintres Italiens qui ont remplacé, mais non pas égalé, les premiers successeurs des Carraches. Tel qu'il est, il seroit fort estimable s'il étoit lui-même : mais son mérite n'est qu'un reflet de celui du Cortone, son maître.

Natalis a gravé, d'après Romanelli, le triomphe de la théologie ; C. Bloemaert, Daphné changée en laurier ; J. Vallée, Moïse sauvé.

(174) EUSTACHE LE SUEUR, de l'école Francoise. Voyez ce qui a été dit de ce maître à l'article ECOLE. Charles Simonneau, graveur, étoit un jour au cloître des Chartreux peint par le Sueur, lorsqu'il vit le Brun arriver seul : il se cacha, & entendit ce peintre jaloux s'écrier à chaque tableau : *Que cela est beau ! que cela est bien peint ! que cela est admirable !* Ainsi le talent arrache des hommages secrets même à l'envie. On a dit, on a répété que le Sueur seroit devenu un peintre parfait, si une plus longue vie lui eût permis

d'associer la couleur vénitienne à ses autres qualités. Mais a-t-on bien examiné si ces qualités pouvoient s'associer avec la couleur vénitienne; si cette couleur n'exigeoit pas le sacrifice de la très-grande pureté de dessin, de la très-grande finesse d'expression, & même de la très-grande sagesse de draperie?

F. Chauveau a gravé le cloître des Chartreux: B. Audran, le beau tableau d'Alexandre malade qui se voit au Palais-Royal; B. Picart, Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris: Et. Picard, le fameux tableau de l'église Notre-Dame, représentant S. Paul qui fait brûler les livres des Ephésiens: G. Audran, le martyre de Saint-Laurent.

(175) THOMAS BLANCHET, de l'école Francoise, né à Paris en 1617, se destina d'abord à la sculpture que la foiblesse de son tempéramment lui fit abandonner pour la peinture. Il se fit d'abord connoître par des peintures de perspectives, & il fit le voyage de Rome, où le Poullin, l'Algarde, André Sacchi lui conseillèrent de se livrer au genre de l'histoire. De retour à Paris, il fit pour l'église Notre-Dame le tableau qui représente le ravissement de Philippe après le baptême de l'Eunuque de Candace. A son passage par Lyon, il s'étoit lié avec un peintre de portraits qui l'appella dans cette ville & lui procura des ouvrages considérables. Il y eut la direction d'une académie de peinture, & le chagrin de voir détruire par un incendie celui de ses ouvrages qu'on regardoit comme son chef d'œuvre; c'étoit le plafond de la grande salle de l'hôtel-de-ville. L'Académie royale de Paris, dérogeant en sa faveur à ses réglemens, le reçut en son absence, & il ne revint dans la capitale que pour faire ses remerciemens à cette compagnie. Le tableau qu'il donna pour sa réception représente Cadmus tuant le dragon dont Pallas lui ordonne de semer les dents. Il n'est pas étonnant que cet artiste, fort estimé à Lyon, où sont presque tous ses ouvrages, soit peu connu ailleurs. On dit qu'il avoit une riche composition, une couleur vraie & solide telle que celle des Italiens, la science des convenances & celle de l'expression; qu'il étoit bon dessinateur, quoique sa vivacité ne lui permit pas d'être toujours correct, & qu'il donnoit beaucoup de grace aux figures d'enfans. Il mourut à Lyon en 1689, à l'âge de soixante & douze ans. Son tableau de Notre-Dame a été gravé par Tardieu.

(176) FRANÇOIS RICCI, de l'école Espagnole, né à Madrid en 1617, annonça ses talens par ses premiers ouvrages, & fut occupé pour les principales églises de l'Espagne.

Il peignit à fresque des coupoles dans lesquelles il développa la fécondité de son génie, & sa réputation le fit appeler à la cour. Il avoit une couleur vigoureuse, beaucoup de feu, peu de correction, une touche ferme & légère, des expressions fortes, une grande manière de draper. Il mourut à l'Escorial en 1684, âgé de soixante-sept ans.

(177) PIERRE VANDER FAES, plus connu sous le nom de *Lély*, appartient à l'école Allemande, & vit le jour à Soest, en Westphalie, en 1618. Il traita d'abord le paysage qu'il accompagnoit de figures, & s'essaya quelque temps dans l'histoire; mais il ne tarda pas à se consacrer entièrement au portrait & à s'y distinguer. Van-Dyck n'étoit plus quand Lély se montra dans la carrière: il fut, dans ce genre, le premier de ses contemporains. Partout il eût trouvé la réputation, mais ce n'étoit qu'à Londres qu'il pouvoit trouver la fortune; il s'y fixa. Il fut le premier peintre de Charles I; il fit plusieurs fois, après la mort tragique de ce malheureux Prince, le portrait de Cromwel, & reprit sous Charles II le rang qu'il avoit occupé sous le père de ce Monarque. Il fut même décoré de l'ordre Chevaleresque, & eut l'une des places de Gentilshommes de la chambre. Comme Van-Dyck, il vivoit dans la grandeur, mais avec plus d'économie; il étoit heureux enfin, lorsque Kneller vint à Londres & fut chargé de faire, en même temps que Lély, le portrait du Roi. Son ouvrage étoit presque terminé, que Lély n'avoit pas encore fini son ébauche. Cette promptitude charma le prince & toute la cour. On fut tenté de croire que l'artiste le plus prompt étoit le plus savant: Lély fut profondément blessé de cette injustice, & l'on attribue au chagrin qu'il en ressentit l'attaque d'apoplexie dont il mourut en 1680, à l'âge de soixante & deux ans. Ses plus beaux portraits le cédent à peine à ceux de Van-Dyck, & ce qui est bien rare, quoiqu'il ne soit pas mort jeune, il ne cessa de faire des progrès qu'en cessant de vivre.

(178) ANTOINE WATERLOO, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1618, est connu par ses paysages, dont il fit les études aux environs de cette ville. C'est dire assez qu'ils sont peu variés; mais ils sont recherchés par la légèreté des ciels, par la bonté de la couleur, & l'esprit du feuillé. Cet artiste seroit moins connu, s'il n'avoit pas beaucoup gravé à l'eau-forte. Il étoit né avec du patrimoine, il vendoit bien ses ouvrages, & il mourut de misère en 1660, à l'âge de quarante-deux ans, dans un hôpital.

(179) GONZALES COQUES, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1618, & fut élève de David Ryckaert, le vieux. Frappé de la beauté des ouvrages de Van-Dyck, ce fut ce maître qu'il se proposa d'imiter. Il traita d'abord des sujets de la vie privée, tels que ceux de Teniers, mais il les choisit plus nobles & plus intéressans. Un tableau dans lequel il représenta un riche négociant d'Anvers, assis à table avec sa femme & ses enfans, lui fit une grande réputation pour le portrait, & il ne fut plus maître de traiter d'autres genres. Sollicité de tous côtés par les princes & les grands, il ne lui resta plus même de temps pour satisfaire les desirs des particuliers. Il ne peignoit qu'en petit; mais son pinceau étoit large & facile, en même temps que précieux; sa touche étoit belle, ses couleurs étoient fraîches. Il mérite d'être comparé à Van-Dyck. « J'ai vu de lui, dit M. Descamps, un tableau » surprenant. C'est une famille entière vêtue » de noir, & le tableau est fort clair. Le » linge y est d'une légèreté si transparente, » qu'on croit le voir agité par l'air. Ses fonds » sont clairs & vagues; ses plans exacts, sim- » ples & sans confusion, quoique remplis de » meubles; la grandeur de ses têtes n'est guère » au-dessus d'un pouce & demi ». Il mourut en 1684, âgé de soixante & six ans. Ses tableaux sont encore peu connus en France.

(180) JEAN GOEDAERT, de l'école Hollandoise, né à Middelbourg en Zélande, fut à la fois peintre & naturaliste. Il peignoit avec la plus grande vérité & avec les détails de la nature, les oiseaux & les insectes; mais il ne se contentoit pas de les peindre; il étudioit leurs diverses métamorphoses. Il publia le fruit de ses recherches sous le titre de *Metamorphosis naturalis*. Il mourut en 1668, à l'âge de cinquante ans.

(181) PRETI GENOVESE, dit *il Capucino*, de l'école de Gênes. Nous ne pouvons assurer que ce peintre appartienne à l'époque à laquelle nous le plaçons ici; nous ignorons l'année de sa naissance & de sa mort, & tous les détails de sa vie. Il ne nous est connu que par les ouvrages de M. Cochin. Il a un ton de couleur très-vigoureux, dans les chairs & dans les draperies; une très-grande manière, un pinceau net & facile, de beaux détails bien rendus, sans tomber dans le servile; de la fraîcheur & de la vérité; une grande harmonie, avec une grande vivacité de coloris; un dessin quelquefois incorrect, en général de fort bon goût; un bon genre de composition, de beaux caractères de têtes, surtout pour celles de vieillards. Il est peu connu à Rome; mais on voit de ses ouvrages à Naples, à Florence,

à Venise, & dans d'autres villes d'Italie. « Ce coloriste est d'une hardiesse qui va jus- » qu'à la témérité. Il employe les couleurs les » plus tranchantes, les rouges les plus vifs, » à côté des bleus les plus entiers, & des jau- » nes les plus décidés, & cependant ses ta- » bleaux sont d'accord. En les considérant » avec attention, on aperçoit que cet accord » ne provient que de la magie des ombres. » Ses tons de chair sont d'une hardiesse & » d'une fraîcheur singulière: on voit cepen- » dant que ce ne sont point des tons factices » & hors de la nature, comme dans le Bar- » roche; mais des tons vraiment pris chez » elle, & seulement portés un peu plus haut » qu'elle ne les présente. Si cet artiste pou- » voit être nuisible à quelqu'un qui penche- » roit vers une manière outrée, il seroit très- » utile à quelqu'un qui inclineroit trop vers » le gris... Sa manière, dit ailleurs le même » artiste, tient beaucoup du Barroche & a la » force du Feri. Les ombres sont presque aussi » vigoureuses que dans le Valentin, sans être » aussi noires.

(182) JEAN SPILBERG, de l'école Allemande, né à Dusseldorp en 1619, fut élève de Govaert Flinck, & peignit l'histoire & le portrait. Les princes d'Allemagne le recherchèrent & se disputèrent l'avantage de l'avoir à leur service. On reconnoît, dit-on, un beau génie dans ses compositions; son dessin est assez correct, sa couleur vraie, sa manière moëlleuse, son faire pâteux, sa touche ferme & décidée. Il mourut en 1690, à l'âge de soixante & un ans. L'aînée de ses filles, *Adrienne*, peignoit bien à l'huile & supérieurement au pastel.

(183) CHARLES LE BRUN, de l'école Française. Voyez ce qui a été dit de ce peintre, article ECOLE. Si l'on entend quelquefois porter sur cet artiste des jugemens sévères, c'est qu'on le considère comme un très-grand maître, & l'on ne se permet envers lui le ton de la censure, qu'en le comparant à des maîtres encore plus grands que lui. Il est certain qu'il ne fut ni un Raphaël, ni même un Carrache: mais il est certain aussi qu'il fait le plus grand honneur à l'école Française, & qu'il a eu, dans cette école, très-peu de supérieurs & même d'égaux. Sa conduite orgueilleuse & despotique avec les artistes fut expiée par les mortifications qu'il éprouva sur la fin de sa vie, & que lui causa Mignard qui lui étoit inférieur.

Il suffit de citer un fort petit nombre des estampes qui ont été gravées d'après lui, pour faire connoître son génie: les batailles d'Alexandre, par G. Audran, la famille de Darius devant Alexandre, par Edelinck: le Christ

aux Angos, par le même, le massacre des innocens, par Loir: la Magdeleine pénitente, par Edelinck: la galerie de Versailles, par différens graveurs. La grande thèse, gravée par Edelinck, peut être aussi regardée comme un beau monument du talent de M. Brun.

(184) HERMAN SWANEVELT, dit *Herman d'Italie*, est compté parmi les peintres de l'école Hollandoise, parce qu'il est né en Hollande, & que son premier maître fut un artiste Hollandois: le long séjour qu'il a fait en Italie donne aux Italiens le droit de le revendiquer. Il naquit en 1620, on ne fait en quelle ville; quelques-uns croient que ce fut à Voerden, & l'on soupçonne qu'il reçut de Gérard Douw les premières leçons de l'art de peindre. Ce qui est plus certain, c'est qu'il alla de bonne heure à Rome, & qu'il y fut élève de Claude Lorrain. Formé par ce grand maître dans l'art du paysage, il reçut de la nature des leçons encore plus savantes. On le rencontra souvent seul hors de Rome, tantôt étudiant les beautés de la campagne, tantôt celles de l'art antique dont cette contrée possède tant de débris. Ses promenades studieuses & solitaires le firent appeler l'Hermite.

Il a de la fraîcheur, de la légèreté, une touche sûre & savante: sa couleur est moins chaude que celle de Claude Lorrain, ses tableaux sont moins d'effet, son paysage est moins beau, mais il lui est bien supérieur pour la figure & les animaux. Il gravoit bien à l'eau-forte, & les épreuves de ses planches sont recherchées des amateurs. Ses tableaux sont rares, du moins hors de l'Italie. On en voit deux au Palais-Royal; l'un est une vue de Campo-Vicino, l'autre un paysage enrichi de figures & d'animaux. Il est mort à Rome: M. Huber place sa mort en 1690.

(185) BARTHOLOMÉE BRËENBERG, de l'école Hollandoise, n'est guère connu en France que sous le nom de *Bartholomé*. Il naquit à Utrecht en 1620, & il alla étudier en Italie la belle nature & les ouvrages des grands maîtres dans le genre de l'histoire & dans celui du paysage. Il a peint en petit, & ses tableaux sont précieux. On trouve de la noblesse, de l'art, de la vérité dans ses paysages & dans ses figures. Il ornoit ordinairement ses ouvrages de ruines d'architecture, & les figures dont il accompagnoit ses paysages représentent le plus souvent des sujets d'histoire. Il est vraisemblable qu'il a quitté de bonne heure son pays, il est certain du moins qu'il n'en a rien conservé, & moins qu'on ne veuille regarder la finesse de la touche comme un caractère distinctif de l'art hollandois. On connoit plus cet artiste en France que dans sa patrie. Il a peint en

grand, mais avec beaucoup moins de succès. Ses gravures à l'eau-forte, pleines d'intelligence, sont justement recherchées, & les bonnes épreuves en sont rares. Il est mort en 1660, âgé de quarante ans.

On voit deux tableaux de ce peintre au cabinet du roi, & un plus grand nombre au Palais-Royal.

(186) PHILIPPE WOUWERMANS, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1620, eut pour père un très médiocre peintre d'histoire qui fut son premier maître: il prit ensuite des leçons de Jean Wynants, artiste plus estimé, & se perfectionna par l'étude de la nature. Le peu que l'on fait de sa vie est affligeant. Ses ouvrages aujourd'hui recherchés, étoient déjà bien payés de son temps; mais il pignoroit; c'étoit un secret que se réservoient les marchands qui s'enrichissoient de son travail & le laissoient dans la pauvreté. Pour subsister misérablement, pour subvenir aux besoins les plus pressans de sa famille, il étoit obligé de travailler sans relâche, & l'amour de son art ne lui permettoit de négliger aucun de ses ouvrages. Il n'en connut le prix que dans ses dernières années, & ne vécut pas assez pour tirer un grand profit de cette découverte. On a dit qu'après la mort de Bamboche, il avoit profité secrètement des études de ce peintre qu'il eut soin de détruire quand il sentit sa fin prochaine, pour dérober ses plagiat à la postérité. On dit d'un autre côté que le Bamboche ne desinoit pas d'études, & portoit du premier coup ses pensées sur la toile; ce qui est contradictoire. D'ailleurs on fait que Wouwermans montra le même talent avant & après la mort du Bamboche.

» Ses sujets les plus ordinaires, dit M. Des-
 » camps, étoient des chasses, des foires de
 » chevaux, des attaques de cavalerie, &c.
 » Plusieurs de ses paysages sont simplement
 » composés; d'autres sont enrichis d'architec-
 » re: là c'est une façade de château, ici c'est
 » une fontaine, partout c'est une variété tou-
 » jours nouvelle. Aucun peintre ne l'a surpassé
 » dans l'art du dessin en ce genre; sa couleur
 » est excellente; il avoit la magie d'adoucir
 » sans ôter la force; il est gras & pâteux. Des
 » touches fermes, mais pleines de finesse, l'ont
 » rendu impossible à deviner. Il règne dans
 » ses tableaux beaucoup d'harmonie & d'en-
 » tente de clair obscur. Ses compositions sont
 » larges, & la division de ses plans impercep-
 » tible; ses lointains & ses ciels, ses arbres
 » & ses plantes, tout est une imitation exacte
 » de la nature. On remarque que ses premiers
 » ouvrages, avec le même flou & la même
 » vapeur, n'avoient pas tant d'intelligence;
 » les oppositions étoient trop crues: une masse
 » d'ombre,

» d'ombre. Il a dans la suite mieux ménagé les passages de la lumière, & insensiblement l'œil passe d'un ton à l'autre sans s'en apercevoir.

Il faut ajouter qu'il avoit, dans la plupart de ses compositions, une noblesse trop rarement connue de ses compatriotes. Ses figures avoient de la grace, elles représentoient des personnes distinguées & étoient noblement & pittoresquement vêtues. On peut lui reprocher généralement un ton trop bleuâtre; foible défaut, réparé par les agréables qualités qui le distinguent. Il ne quitta jamais sa ville natale, & y mourut en 1668, âgé de quarante-huit ans.

Le cabinet du roi renferme cinq tableaux de ce maître: un retour de chasse; des cavaliers à la porte d'une hôtellerie; une écurie avec quelques chevaux; une chasse au vol; une halte de chasse. Ces tableaux sont peints sur toile. Ceux du duc d'Orléans sont peints sur bois: ils représentent une dame à cheval, l'oiseau sur le poing; un départ de chasse; la curée du cerf; une chasseresse avec des chasseurs.

Son œuvre gravé est très considérable: il est fâcheux qu'on y trouve un si grand nombre d'estampes de Moyreau, qui a gravé d'une manière molle & sans esprit, ce peintre qui avoit de la fermeté dans la touche, & de l'esprit dans l'exécution. Philippe Wouwermans a eu deux frères, Pierre & Jean, tous deux peintres.

PIERRE WOUWERMANS peignoit dans le goût de Philippe & lui étoit fort inférieur, quoiqu'on ne puisse lui refuser du talent.

JEAN WOUWERMANS peignoit aussi le paysage; il est mort jeune, il a laissé peu de tableaux. Ils sont estimés.

(187) PIERRE-FRANÇOIS MOLA, que nous appellons *le Mole*, de l'école Lombarde, naquit à Goldre, dans le Milanez, en 1621. Son père qui étoit peintre & architecte, seconda les dispositions naissantes de son fils. Il le plaça d'abord à Rome dans l'école du Jusepin, & ses affaires l'appellant ensuite à Bologne, il le mit sous la discipline de l'Albane. Ni l'une ni l'autre de ces écoles ne s'accordoient avec le caractère particulier du Mole, qui le faisoit incliner vers le ton le plus vigoureux de couleur. Il craignoit de ne pouvoir jamais le monter assez haut, & le Guerchin étoit son maître favori. Il s'aperçut cependant que ce peintre n'avoit pas assez de fraîcheur, il espéra de trouver à Venise de meilleures leçons, & il alla étudier en cette ville les ouvrages du Titien. Il joignit à cette étude celle du Bassan, peintre qui donneroit de mauvaises leçons de la poésie historique dans la peinture; mais qui peut en donner d'excellentes pour la couleur.

Beaux-Arts. Tome II.

Il revint à Rome pour de la plus grande réputation & fut employé par les papes Innocent X & Clément VII. On admira surtout un grand tableau représentant Joseph reconnu par ses frères, qu'il peignit dans la galerie de Montecavallo.

Louis XIV l'appella en France, & le Mole alloit se rendre à l'invitation de ce prince ami des arts, lorsqu'il mourut subitement en 1666 à l'âge de quarante-cinq ans.

Comme il donna beaucoup de temps à l'étude avant de se faire connoître, il n'a pas laissé un grand nombre d'ouvrages.

Le roi possède cinq tableaux de ce peintre: une sainte-famille, ouvrage fin de dessin, suave de couleur, harmonieux d'effet, élégant dans la noble simplicité des figures: la prédication de Saint Jean, tableau d'une manière forte, d'un *faire* facile, d'un bon caractère de dessin. La composition en est bien raisonnée; Hermine sous l'habit de bergère; Tancrede blessé, ouvrages dignes de son auteur; mais surtout Saint Bruno dans le désert; l'attitude du Saint est belle, la figure bien drapée, la tête d'une excellente expression; un beau ton de ciel, une couleur vigoureuse & dorée.

Le tableau de Joseph se faisant reconnoître par ses frères a été gravé par Carle Maratte.

JEAN-BAPTISTE MOLA ou *Mole*, vivoit dans le même temps, & étoit né en 1620. On le dit François, sans donner aucune preuve de cette opinion. On ajoute même qu'il fréquenta quelque temps l'école du Vouet. Il fut, ainsi que le célèbre Mole, disciple de l'Albane, & fut toujours imitateur de son maître; mais il est dur & sec de pinceau dans les figures. Il peignoit très bien le paysage, & avoit un excellent feuillé.

(188) Les deux frères COURTOIS n'appartiennent à l'école Française que par leur naissance. C'est en Italie qu'ils se font perfectionnés dans leur art, qu'ils l'ont exercé, qu'ils ont vécu, qu'ils sont morts.

JACQUES COURTOIS, dit *le Bourguignon*, & beaucoup plus connu par ce surnom que par le nom de sa famille, naquit en 1621 dans la ville de Saint-Hippolyte en Franche-Comté. Son père qui étoit peintre lui donna les premiers principes de son art. Mais dès l'âge de quinze ans Jacques alla à Milan, se lia avec un officier François, & suivit l'armée pendant trois ans, dessinant les marches, les attaques, les batailles. Il se mit ensuite sous la conduite d'un peintre Lorrain, eut occasion dans cet atelier de se faire connoître du Guide qui le prit en amitié & le mena à Bologne où il lui fit connoître l'Albane. Jacques puisa de savantes leçons dans la familiarité de ces deux grands maîtres. Il passa ensuite à Florence, & se fixa

N

à Rome où il fit quelques tableaux d'histoire. Il étoit encore incertain du genre de peinture auquel il donneroit la préférence, lorsqu'il vit au Vatican la fameuse bataille de Constantin peinte par Jules Romain, & se décida pour les batailles. Michel-Ange des batailles entendit parler des succès du Bourguignon, vint le voir sans en être connu, ne put lui refuser son admiration, & publia lui-même les louanges de son rival.

Il se maria, se montra jaloux, perdit sa femme après sept ans de mariage, & fut soupçonné de l'avoir empoisonnée. Dans la douteur que lui causa cette accusation, il résolut d'abandonner le monde, se retira chez les Jésuites & prit l'habit de leur ordre. Mais la vie religieuse ne l'enleva pas à la peinture, & les Jésuites ne furent pas fâchés de pouvoir compter cet habile artiste entre leurs hommes célèbres. Il mourut d'apoplexie à Rome en 1676, âgé de cinquante-cinq ans.

Quoique le Bourguignon ait peint le portrait & l'histoire, c'est sur tout à ses tableaux de batailles qu'il doit sa grande réputation, & il réussissoit moins bien en grand qu'en petit. Dans le grand, il se montre trop foible dessinateur, finit trop peu, & tombe dans le rouge. Mais dans le petit, ses compositions sont pleines de feu, ses figures de mouvement. Sa touche est admirable & de la plus grande liberté, son pinceau facile, sa couleur chaude & de la plus grande force, les lumières répandues avec la plus grande intelligence. Beaucoup de ses tableaux sont noircis par le temps. Il fut maître de Parrocel.

On voit au cabinet du roi trois tableaux du Bourguignon peints sur bois : la bataille d'Arbelle, le *sta sol*, Moïse en prières pendant le combat des Amalécites.

GUILLAUME COURTOIS, frère de Jacques, naquit dans la même ville en 1628. Il alla de bonne heure à Rome & fut élève de Pierre de Cortone. Il eut des envieux, parce qu'il eut de la réputation. Carle Maratte n'hésitoit point à préférer les ouvrages de Courtois à ceux du Cortone. Le dessin en est, il est vrai, plus correct, mais la composition n'en est pas exempte de froideur. Plusieurs églises de Rome sont ornées de ses tableaux, & il a souvent aidé son frère dans les grands ouvrages. Il est mort à Rome en 1679, âgé de cinquante-un ans.

Les *Courtois* avoient encore un frère qui se nommoit aussi *Guillaume*. On dit qu'il étoit bon peintre; mais il se fit de bonne heure capucin, ne travailla que pour des maisons de son ordre & est peu connu.

(186) Les deux WERNINX, de l'école Hollandaise.

JEAN-BAPTISTE WÉENINX, le père, qu'on appelle aussi le vieux, naquit à Amsterdam en 1621. Il fut élève de plusieurs maîtres entre lesquels on compte Abraham Bloemaert. Dès l'âge de dix-huit ans, il pouvoit se soutenir du produit de ses ouvrages & se maria. Mais l'amour de l'art l'emportant bientôt sur l'amour conjugal & l'amour paternel, il quitta sa femme & un enfant âgé de quatorze mois pour aller à Rome. Ses talens y furent remarqués, les principaux de Rome recherchèrent ses ouvrages, & le cardinal Pamphile se l'attacha par une pension. Après plusieurs années de séjour, rappelé dans sa patrie par les lettres pressantes de sa femme, il se déroba furtivement de Rome où son protecteur vouloit le retenir. Il s'établit à Utrecht où il se rendit aussi agréable par les agrémens de son esprit que par ses talens. Il y mourut en 1660 âgé de trente-neuf ans.

» On ne peut, dit M. Descamps, donner » une juste idée de la manière de ce peintre ; » il est regardé comme le seul qui ait également entendu tous les genres ; l'histoire, » le paysage, le portrait, les animaux, les » rivières chargées de bateaux, les marines » avec des fonds meublés de bourgs & de villages... Wéeninx excelloit dans chaque genre comme ceux qui ne s'étoient distingués » que dans un seul. Plusieurs de ses tableaux » en petit sont très finis ; on les prend quelquefois pour être de Mieris ou de Gérard » Douw. Ils sont dispersés chez les étrangers » & sont rares dans sa patrie. Il préféreroit de » peindre en grand, & ses tableaux en grand » sont moins rares ». On dit qu'à l'exemple de Ketel il peignit un portrait avec les doigts au lieu de pinceaux, & qu'on en admiroit la force, la fraîcheur & la ressemblance. Cet habile artiste fut surpassé par son fils.

JEAN WÉENINX naquit à Amsterdam en 1644, & fut élève de son père qu'il eut le malheur de perdre trop tôt. Cependant il ne chercha plus d'autres maîtres que la nature. Dès-lors il imitoit assez bien son père dans tous les genres, pour qu'on ne pût distinguer leurs ouvrages que par la signature. Il voulut le vaincre après l'avoir égalé, & s'éloigna du ton gris dans lequel avoit donné ce peintre. L'électeur Palatin le manda à sa cour, & se l'attacha par une pension. On croit que Wéeninx ne revint à Amsterdam qu'après la mort de ce prince.

» Il peignit en grand & en petit d'un fini » surprenant. Les animaux de toute espèce, » le paysage, les fleurs, il a tout représenté. Toujours la nature est bien rendue dans ses » ouvrages ; c'étoit elle seule qu'il avoit en » vue, & il ne faisoit que la suivre. Il avoit » une touche propre à chaque genre, une cou-

leur vraie qu'il ne tenoit ni d'aucun maître, ni d'aucun préjugé. Il peignoit les figures avec le même mérite; son dessin est ferme, quelquefois lavant, jamais maniéré. Ses grands ouvrages ont la facilité & le large du peintre d'Histoire; ses petits tableaux, la finesse, le fini & le précieux de la plus grande patience. Sa conduite n'étoit pas moins estimable que ses talens. Il est mort en 1719, à l'âge de soixante & quinze ans.

(190) ALDERT VAN EVERDINGEN, de l'école Hollandoise, grand peintre de Paysages & de Marines, naquit à Alemaer en 1621. Sa couleur est brillante, son pinceau facile; ses figures d'hommes & d'animaux son destinées de bon goût. Ses voyages dans le Nord, où il a fait des études, lui ont fourni les moyens de varier ses ouvrages. On admire d'épaisses forêts de sapin dans lesquelles le soleil produit un effet d'autant plus piquant, qu'il y pénètre difficilement, de brillantes échappées de vue à travers des arbres fourcilleux, des ciels légers & d'une belle couleur. Il a représenté des tempêtes dont la vérité fait horreur. « Là, dit M. Descamps, les vagues se confondent avec le ciel; ici elles se brisent contre des rochers, qui semblent éclater & s'écraser. » Aucun peintre n'a su mieux que lui représenter les eaux: les vagues se rencontrent & se brisent; l'eau s'élançe en l'air & se réduit en brouillard; on croit voir briller le feu répandu dans ses ciels orageux. Cet artiste est mort dans sa patrie en 1675, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il étoit diacre de l'église réformée, & il avoit les mœurs convenables à son état.

Il a gravé lui-même un assez grand nombre de ses compositions.

(191) HENRI ROKES. Il est aussi connu par le surnom de *Zorg* qui signifie *le Soigneux*: ce surnom avoit été donné à son père qui étoit voiturier par eau, & qui se distinguoit comme un homme soigneux dans son état. Rokes appartient à l'école Hollandoise, & naquit à Rotterdam en 1621. Elève de Teniers, il peignoit dans le goût de ce maître & dans celui de Brauwer. Ses ouvrages se soutiennent à côté de ceux de ces maîtres. A la mort de son père, il lui succéda dans la fonction de voiturier, & ne peignit plus que dans ses instans de loisir. Il est mort en 1682, à l'âge de soixante & un ans.

(192) GERBRANT VANDEN ECKHOUT, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1621, fut élève de Rembrandt: il est célèbre pour avoir parfaitement imité son maître dont il avoit les beautés & les défauts. Il peignoit, ainsi que Rembrandt, le portrait & l'his-

toire, & dans ce dernier genre, il étoit également infidèle au costume & à la correction du dessin. Dans sa seconde manière, il tint ses fonds beaucoup plus clairs. Il mourut en 1674, âgé de cinquante-trois ans.

ANTOINE VANDEN ECKHOUT, apparemment de la même famille, & né à Bruges vers 1651, peignit les fleurs & les fruits. La plupart de ses ouvrages sont en Italie, & tiennent plus de la manière italienne que de celle des Flamands. Il fit un riche mariage en Portugal, excita la jalousie, & fut assassiné en 1695.

(193) HIACYNTHÉ BRANDI, de l'école Romaine, né à Poli en 1623, fut engagé dans la carrière des arts par l'Algarde, célèbre sculpteur, & après avoir pris des leçons de Sementa, peintre Bolonois, imitateur du Guide, il entra dans l'école de Lanfranc. Il devint habile; il étoit laborieux & très-occupé; mais ami de la dépense, il étoit trop souvent obligé de terminer ses ouvrages à la hâte pour en recevoir promptement le prix. Aussi se montra-t-il fort inégal. Dans ses beaux ouvrages, sa composition étoit riche, son pinceau facile, son exécution pleine de feu, ses têtes d'un beau caractère, & même sa couleur vigoureuse: mais plus souvent sa couleur étoit foible & son dessin incorrect. Il mourut à Rome en 1691, âgé de soixante-huit ans. Comme il n'a guère peint que des plafonds & des tableaux d'autels, on ne connoît guère cet artiste que dans les pays où il a travaillé.

Jac. Frey a gravé d'après lui Sainte Rite en extase.

(194.) PHILIPPE LAURI, de l'école Romaine, né à Rome en 1623, étoit fils d'un peintre natif d'Anvers & élève de Paul Brill. Lui-même fit en quelque sorte connoître son origine flamande par son goût pour la peinture en petit. Ce n'est pas qu'il n'ait fait de grands tableaux d'église, mais il réussissoit moins bien dans ce genre. Il s'adonna principalement à traiter en petit des sujets d'histoire, avec des fonds de paysage. Son dessin étoit assez correct & avoit de la grace; son paysage étoit frais & léger, sa couleur étoit quelquefois exagérée de vigueur & quelquefois un peu foible. Il aimoit à peindre des bacchanales & des sujets de la fable. Il mourut à Rome en 1694, à l'âge de soixante & onze ans. Ravenet a gravé d'après lui le printemps & l'été: Major, le départ de Jacob.

(195) THEODORE HELMBREKER, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1624, étoit fils d'un organiste qui le destinoit à exercer le même talent, mais son inclination l'entraîna vers la peinture. Il reçut les leçons de Pierre

Greber, peintre estimé dans l'histoire & le portrait; mais la mort lui enleva bientôt cet habile maître, & dès-lors il crut n'avoir pas besoin d'autre école que celle de la nature, ni d'autres préceptes pour bien saisir ses leçons que ceux qu'il trouveroit dans les ouvrages des grands peintres. Après la mort de son père, il partit pour l'Italie. Ses talens furent accueillis & récompensés à Venise par le sénateur Loredano, ses ouvrages portèrent à Rome sa réputation: il vint en jouir & fut reçu dans le palais Médicis; il fit le voyage de Naples, de Florence, revint dans sa patrie où des affaires de famille le rappeloient après la mort de sa mère, & partout il trouvoit des amateurs empressés de se procurer de ses ouvrages. On fit de vains efforts pour le retenir en Hollande. Rome, la patrie des arts, étoit devenue la sienne; il s'empressa d'y retourner, y passa le reste de sa vie, jouissant de la célébrité qu'il s'y étoit acquise, & y mourut en 1694, âgé de soixante & dix ans.

Il a peint quelquefois en grand, mais il réussissoit mieux dans le petit. Quoiqu'il ait traité des sujets de dévotion, ses ouvrages les plus recherchés représentent des foires, des marchés, des paysages. Il a été comparé au Bamboche, & ses ouvrages ont souvent tenu de ce maître; mais, dans ses derniers temps, il peignoit dans un goût plus clair. Il meubloit ordinairement ses tableaux d'un grand nombre de figures: elles ont de l'esprit, de l'expression & sont d'un bon caractère de dessin; son paysage est d'une belle touche, d'une bonne couleur, il a de la variété & du choix. On trouve, dans ses tableaux, un bel accord de couleur, & des effets heureux de clair-obscur. Ils sont fort rares hors de l'Italie.

(196) NICOLAS LOIR, de l'école Francoise, né à Paris en 1624, étoit fils d'un orfèvre qui seconda son inclination pour la peinture, & le plaça chez le Bourdon. Il alla à Rome à l'âge de vingt-trois ans, considéra tous les ouvrages des grands maîtres, n'en copia aucun; mais comme il avoit la mémoire fort heureuse, quand il rentrait chez lui, il faisoit des esquisses de ceux qui l'avoient le plus frappé, & ne négligeoit rien de ce qui concernoit la composition, l'effet général & la couleur. Cette pratique ne conduisit pas à imiter le dessin des grands maîtres, à s'identifier leur manière de voir & de rendre les formes; mais elle est excellente pour s'imprimer dans l'esprit leur manière de concevoir la machine de la peinture. Loir consacroit d'ailleurs une partie de son temps à dessiner le paysage & les fabriques des environs de Rome.

Un maître que cependant il ne dédaignoit pas de copier étoit le Poussin; & les copies

sont si belles, qu'il est difficile de ne les pas prendre pour des originaux.

De retour à Paris, il fut chargé d'un grand nombre d'occupations & peignit, pour Louis XIV, plusieurs plafonds au palais des Tuileries & dans le château de Versailles. Il dut peut-être à la manière dont il avoit dirigé ses études à Rome, la facilité de varier à son gré ses compositions, & de disposer un nombre donné de figures d'une grande quantité de manières différentes. Sa couleur étoit bonne, son pinceau gras, facile & pâteux, son dessin correct, ses têtes de femmes agréables; on a célébré ses figures d'enfants; on peut cependant leur reprocher de la pesanteur. Il s'est fait beaucoup de réputation par ses tableaux de Vierges. Il peignoit bien le paysage, l'architecture & les ornemens. On l'accuse d'avoir abusé de sa grande facilité, d'avoir plutôt agencé que réfléchi ses compositions, d'avoir si peu regardé la peinture comme un art tenant à la pensée & à la maturité de la réflexion, qu'il lui arrivoit souvent de concevoir, ordonner, exécuter un sujet en faisant la conversation avec ses amis. Aussi, comme l'observe de Piles, on ne remarque dans ses ouvrages ni finesse de pensée, ni caractère particulier qui ait quelque élévation. Il ne mérite pas de tenir un rang entre les grands maîtres; mais on ne peut lui refuser une place honorable entre les bons peintres. Il est mort à Paris en 1679, à l'âge de cinquante-six ans.

Il est un des peintres après lesquels on a le plus gravé. Alexis Loir son frère, & Boullangé ont fait un grand nombre d'estampes d'après ses tableaux. Il a fait lui-même des eaux-fortes.

(197) NICOLAS BERGHEM, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1624, fut d'abord élève de son père, peintre fort médiocre, & passa ensuite dans de meilleures écoles, entre autres dans celle de Jean-Baptiste Wéeninx. Il mérita & obtint de bonne-heure une grande réputation, & vit ses ouvrages fort recherchés. Son amour pour la peinture le rendoit très assidu au travail, & son assiduité étoit encore augmentée par l'avarice de sa femme. Elle avoit pris un empire absolu sur cet homme doux, & le tenoit renfermé dans son cabinet du matin au soir, sans lui permettre de prendre aucun relâchement. Elle s'étoit logée au-dessous de lui, & quand elle ne l'entendoit ni chanter ni agir, elle frappoit d'un bâton au plancher de peur qu'il ne prit quelques instans de sommeil. Elle se faisoit livrer le prix de ses ouvrages, & le laissoit sans argent. Berghem n'avoit qu'une passion, & elle étoit relative à son art; c'étoit celle de rassembler des estampes. Pour satisfaire ce goût louable, il étoit souvent obligé

d'emprunter de l'argent à ses élèves jusqu'à ce qu'il eût pu recevoir de quelques uns de ses tableaux un prix supérieur à celui qu'il accusoit à sa femme. Il parvint, par ces innocentes supercheries, à se faire une riche collection, qui fut vendue fort cher à sa mort. Il avoit acheté soixante florins une épreuve du massacre des Innocens de Raphaël, gravé par Marc-Antoine.

Il prenoit en Été le travail à quatre heures du matin, & ne l'abandonnoit que le soir. Il joignoit une facilité prodigieuse à son extrême assiduité. Juste Van Haysum, l'un de ses élèves, rapporte qu'il sembloit se jouer en opérant, & qu'il l'a vu composer & peindre ses tableaux en chantant, comme s'il n'eût pas eu la plus légère occupation.

On pourroit demander en quels instans il faisoit ses études, puisqu'on sait qu'il vivoit toujours enfermé dans son cabinet, & qu'on voit, en même temps, dans ses ouvrages une fidelle imitation de la nature. Mais les modèles dont il avoit besoin pour son genre étoient toujours posés devant lui; il habitoit le château de Benthem, & des fenêtres de son atelier, il voyoit une belle campagne couverte de troupeaux, & fréquentée par leurs conducteurs. Ce qu'il voyoit, il le portoit sur la toile. C'étoit de ces études que se nourrissoit celui des paysagistes de la Hollande dont les tableaux sont le plus recherchés, quoique, par sa prodigieuse fécondité, ce soit celui dont ils sont le plus communs. Leur mérite leur laisse le prix de la rareté. C'étoient ces études qui lui permettoient de varier à l'infini ses compositions: elles sont riches & diversifiées comme la nature elle-même, que leur auteur avoit sans cesse sous les yeux. Les animaux créés par son pinceau, vivoient sur la toile, comme ils vivoient dans la campagne voisine de Benthem. Sans cesse témoin des effets divers que causent la marche & la forme des nuages, lorsqu'ils interceptent en partie la lumière du soleil, il a reproduit ces accidens heureux dans ses compositions, & a su faire agir à son gré la magie du clair-obscur. Il a tout fini, & n'a jamais rien lèché. Sa touche est fine, son pinceau large, sa couleur lumineuse, ses masses d'ombres savamment réservées, ses bruns transparens. Chez lui, tout est chaud, tout est spirituel, tout vit, tout respire. Il est mort à Harlem, en 1683, âgé de cinquante-neuf ans.

On voit de lui, au cabinet du roi, deux très-beaux tableaux. L'un représente une femme sortant du bain; l'autre une bergère qui file; ces deux paysages sont enrichis d'animaux.

Berghem a gravé un assez grand nombre d'eaux-fortes d'après ses tableaux. Cornille & Jean Visscher ont aussi gravé plusieurs morceaux

de ce peintre. On estime un grand paysage gravé d'après Berghem par Aveline.

(198) CARLE MARATTI, de l'école Romaine, né à Camerano près d'Ancone en 1625, montra, dès son enfance, la plus forte inclination pour la peinture. Il copioit toutes les estampes qui lui tomboient sous la main; s'il trouvoit quelques images enluminées, il tâchoit d'imiter les couleurs avec des jus d'herbes. Il eut le bonheur de rencontrer un livre de principes du dessin, & crut posséder un trésor. Il fut enfin envoyé à Rome & reçu dans l'école d'André Sacchi où il passa dix-neuf-ans entiers. L'opiniâtreté de ses études a quelque chose d'effrayant pour ceux qui ne sont point animés de l'enthousiasme des arts. Dès le matin, dans toutes les saisons, il se rendoit au Vatican où il étudioit les ouvrages de Raphaël dont son maître lui avoit inspiré l'amour. Il faisoit le soir un chemin fort long pour venir étudier d'après le modèle chez le Sacchi, gaignoit ensuite le quartier éloigné qu'il habitoit, & au lieu de prendre du repos, il faisoit des esquisses pour s'exercer à la composition.

Jules Romain, Polidore de Caravage, &c. restèrent dans l'école de Raphaël tant que vécut ce grand artiste, quoiqu'eux-mêmes déjà fussent les plus habiles maîtres de Rome; ainsi Carle Maratte, encore élève du Sacchi, jouissoit de la réputation que méritoient ses talens déjà distingués & reconnus. D'abord il se rendit célèbre en qualité de dessinateur, & eut la satisfaction de voir le célèbre sculpteur François Flamand rechercher ses ouvrages; bientôt après il se fit estimer en qualité de peintre; donnant à ses tableaux tous les soins d'un artiste qui ne travaille que pour la gloire. Déjà même, il avoit des envieux & des détracteurs. Les juges équitables célébroient la manière agréable dont il peignoit les Vierges; mais les jaloux soutenoient que s'il se renfermoit dans un sujet si simple, c'est que son génie étroit & stérile ne pouvoit suffire à de plus grandes compositions. Ils l'appelloient avec mépris *Carlucio delle Madone*. Le parti de ses ennemis étoit d'autant plus imposant, qu'il se voyoit appuyé par le Bernin, ennemi déclaré de Carle Maratte, parce que ce peintre naissant avoit pour maître le Sacchi que le Bernin haïssoit. Si Maratte étoit borné à ne faire que des Vierges, on en pouvoit accuser le Bernin lui-même, qui dispoisoit à Rome de toutes les grandes entreprises, & donnoit, sur l'élève de Sacchi, la préférence à des artistes bien inférieurs.

Enfin le Sacchi parvint à obtenir pour son disciple un des tableaux du baptistère de Saint Jean-de-Latran, celui qui représente la destruction des idoles par Constatin. Cet ouvrage, qui intimida la calomnie, fut suivi d'au-

tres ouvrages encore plus importants, & le Bernin, vaincu lui-même par l'opinion générale, ne put s'empêcher de parler favorablement de Carle Maratte au pape Alexandre VII. Rien ne s'opposa plus à la fortune de ce peintre; tous les pontifes, qui de son temps, siégèrent sur la chaire Romaine furent ses protecteurs, employèrent & récompensèrent ses talens. Sa réputation se répandit dans les pays étrangers, les Cours cherchèrent à se l'attacher ou voulurent du moins avoir de ses ouvrages; Louis XIV lui demanda le tableau de Daphné, & ne pouvant posséder cet artiste dans les Etats, il se l'attacha en lui donnant la qualité de son peintre ordinaire.

Quand le Maratte n'auroit rien produit qui méritât l'estime de la postérité, elle ne pourroit encore lui refuser la plus vive reconnaissance, puisque c'est à lui qu'elle doit la conservation des chefs-d'œuvre de Raphaël & d'Annibal Carrache qui sont dans le Vatican & dans les deux Palais Farnese. Bien des artistes inférieurs à Carle Maratte auroient dédaigné le mérite de simples restaurateurs: mais il ne vit que la gloire de deux grands maîtres qu'il révéroit, & il augmenta la sienne en paroissant la négliger.

Le pape Clément XI lui conféra pompeusement l'ordre du Christ au Capitole, & il voulut que son neveu, l'abbé, depuis cardinal Albani, prononçât le discours de cette réception. Carle Maratte avoit un dessin correct, mais on sent qu'il avoit négligé l'étude de l'antique. Il est riche dans ses ordonnances; mais quoique ses compositions aient de la noblesse, & même de la magnificence, elles ont quelque chose de froid & de recherché, & n'ont rien de l'élan du génie. Il est aimable, mais faible dans ses expressions. Ses airs de têtes ont de la beauté; celles d'anges & de Vierges sont agréables & tiennent quelque chose de la grace. Sa manière est grande & large, mais quelquefois molle, & les formes ne sont pas fermement décidées; on y trouve la justesse, on y cherche le sentiment. Son style est soigné, mais il tient de la manière. Il se piquoit d'entendre parfaitement l'art de draper; cependant ses draperies sont lourdes; on voit qu'elles sont le fruit d'une étude qui n'est pas exempte d'affectation. Il avoit peu d'intelligence des reflets. Quelquefois sa couleur est faible & tombe dans le gris: c'est lui qu'on doit accuser peut-être d'avoir induit ses successeurs à donner dans la farine. Ce fut le défaut de sa vieillesse; mais la couleur de ses beaux ouvrages est suave, argentine & même vigoureuse.

Ce fut un peintre digne de beaucoup d'estime, & on peut l'appeller le dernier des Romains: mais son esprit avoit peu de force, & il doit ce qu'il a de grand aux grands exem-

ples qu'il a suivis. Il est capable de plaire, mais non de maîtriser l'imagination par des beautés supérieures: il n'a point un caractère original, ni cette heureuse inspiration qui impose aux spectateurs le devoir d'admirer. On reconnoît qu'il est un très bon peintre; mais on croit qu'il n'auroit été que médiocre, si de grands peintres n'avoient pas vécu avant lui; qu'il doit son existence à Raphaël, au Carrache, au Guide, au Sacchi; que ses beautés ne sont que d'emprunt, qu'elles n'ont rien de frappant non plus que ses défauts, & qu'il n'a égalé ses modèles dans aucune partie de l'art.

Il tira, dit M. Reynolds, le meilleur parti qu'il lui fut possible de la portion de talent dont il étoit doué: mais on ne sauroit nier qu'il eut une certaine pesanteur qui, chez lui, se fait sentir uniformément dans l'invention, l'expression, le dessin, le coloris, & l'effet général de ses ouvrages.

Cet artiste laborieux ne quitta les pinceaux que lorsque ses mains tremblantes refusèrent de les soutenir. Il devint aveugle dans les derniers temps de sa vie qu'il termina en 1713, à l'âge de près de quatre-vingt-neuf ans.

Le cabinet du roi renferme cinq tableaux de ce maître. On en voit deux au palais-royal.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. N. Dorigny a gravé d'après lui les beaux-arts jugés par la sagesse, l'école du dessin, l'adoration des rois: Jac. Frey, la mort de Saint François Xavier: Van Auden - Aert la mort de la Vierge & une Sainte-Famille: François Bartolozzi, Rébecca prête à quitter son pays.

(199) PIERRE BOEL, de l'école Flamande, né à Anvers en 1625, excella dans le genre des fleurs & des animaux. Il voyagea à Rome, à Venise, dans la plupart des villes d'Italie, voyant par tout accueillir son talent. A son retour, il fit quelque séjour à Paris & auroit pu s'y fixer; mais il abandonna plusieurs ouvrages commencés pour retourner dans sa patrie. Il peignoit en grand, ne faisoit rien que d'après nature, avoit une belle touche & une couleur vigoureuse. On ne fait point l'année de sa mort.

(200) PAUL POTTER, de l'école Hollandaise, naquit en 1625 à Enkhuysen, & n'eut d'autre maître que son père, peintre médiocre. Lui-même fut regardé comme un maître habile dès l'âge de quinze ans, & jouit de la plus grande considération à la Haye où il s'établit. Quelques dégoûts l'engagèrent à se retirer à Amsterdam. Il peignoit le paysage & les animaux en grand & en petit; mais ses petits tableaux sont les plus recherchés, &

on ne craint point de le comparer, en ce genre, aux plus célèbres maîtres de sa nation. Ses animaux sont très bien dessinés; il ne le cède pas à Wouwermans pour la couleur; sa touche est fine & son pinceau moelleux. Ses fonds sont agréables & ses ouvrages sont rendus piquans par l'intelligence du clair-obscur. Il est mort d'une maladie de langueur en 1654, n'ayant pas encore vingt-neuf ans accomplis. Il a laissé des eaux-fortes d'une pointe fine, spirituelle & badine.

(201) JEAN LINGELBAC, de l'école Allemaude, né à Francfort-sur-le-Mein en 1625, passa six ans à Rome, occupé à dessiner tous les objets intéressans qu'offrent les environs de cette ville. Les sujets les plus ordinaires de ses tableaux sont tantôt des ports de mer, dont il enrichissoit les devans de quelques édifices en partie ruinés, & qu'il animoit par un grand nombre de figures, & par l'agréable variété des costumes divers des nations qui fréquentent les ports tantôt des foires & des marchés remplis d'un peuple en action & dont les expressions sont d'une piquante vérité. Ses ciels sont vaporeux & aériens, sa touche est fine, sa couleur d'un bon ton. On ignore en quelle année est mort cet artiste. Il gravoit à l'eau-forte.

(202) JACQUES LAVECQ, de l'école Hollandoise, né à Dordrecht en 1625, fut élève de Rembrandt, & imita ce maître d'une manière trompeuse. Il changea sa manière, & devenu lui-même, il se trouva fort inférieur à ce qu'il avoit été. Il se consacra au portrait. Pendant un séjour qu'il fit à Sédan, il fut mandé pour faire celui d'un vieil ecclésiastique, qui lui dit qu'autrefois il s'étoit fait peindre par un méchant peintre Flamand, & que dégoûté de ce pitoyable ouvrage, il l'avoit fait mettre au grenier. Lavecq témoigna quelque curiosité de voir cette peinture; elle fut apportée, secouée, essuyée; quelle fut la surprise du peintre en reconnoissant un très bel ouvrage de Van Dyck. Il vit reporter ignominieusement le chef-d'œuvre au grenier, & fit lui-même le portrait qui fut placé dans la pièce la plus honorable de l'appartement. Cet artiste est mort à Dordrecht en 1655, à l'âge de trente ans.

(203) SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, né à Dordrecht en 1627, reçut de son père les premiers principes de son art, & fut ensuite élève de Rembrandt, qu'il imita d'abord, & dont ensuite il quitta la manière. Il peignit le portrait, l'histoire, le paysage, la nature inanimée, & ne fut médiocre dans aucun genre. Il visita Rome, travailla à Vienne, & en Angleterre, & se fixa dans sa ville natale.

Son dessin ne manque pas absolument de correction, ses compositions sont ordonnées avec jugement, le temps n'a rien fait perdre à ses couleurs de leur première fraîcheur. Si l'on peut quelquefois lui reprocher des couleurs entières, il s'excusoit sur le mauvais goût des amateurs à qui elles plaisoient par leur éclat. Il étoit poète & avoit de grandes connoissances. Entre plusieurs ouvrages littéraires qui l'ont fait connoître, on distingue son traité de peinture. Il est mort à Dordrecht en 1678, âgé de cinquante-un ans.

JEAN VAN HOOGSTRATEN, frere de Samuel, passe pour avoir bien peint l'histoire; il fut estimé de l'empereur qui se l'attacha, & mourut jeune à Vienne, on ne fait en quelle année.

(204) HENRI VERSCHUURING, de l'école Hollandoise, né à Gorcum en 1627, fut élève de Jean Both, & passa ensuite en Italie. Il suivit à Rome les études du modèle à l'académie, & ne négligea pas d'étudier les restes précieux de l'art antique. Il porta la même assiduité de travail à Florence & à Venise. Il y fut employé dans le genre de l'histoire qu'il abandonna tout à coup pour celui des batailles. De retour dans sa patrie, il suivit en 1672 l'armée Hollandoise pour en dessiner toutes les opérations. Les batailles, les attaques de voleurs, les villages saccagés, sont les sujets auxquels il a le mieux réussi. Elevé à la dignité de bourgeois-mestre, il n'abandonna point son art. Il périt à l'âge de cinquante-trois ans, en 1690, dans un voyage par eau, avec le navire qui le portoit.

(205) CARLO CIGNANI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1628, fut élève de l'Albane, & confondit souvent son pinceau avec celui de ce maître. Il eut une grande réputation & par conséquent des envieux, qui portèrent leur méchanceté jusqu'à gêner plusieurs de ses tableaux. S'il avoit eu de la vanité, il auroit accepté les titres de comte & de chevalier qui lui furent offerts plusieurs fois par le Pape, par le duc François Farnese & par d'autres princes: mais il eut le noble orgueil de n'ambitionner que la qualité de grand artiste. Il dirigea long-temps l'académie de Bologne, & telle étoit la confiance que ce maître inspiroit, que l'académie le suivit à Forli, lorsqu'il y fut mandé pour peindre la coupole à la *Madona del Fuoco*. Ce fut dans cette ville qu'il mourut en 1719, à l'âge de quatre-vingt onze ans, & son corps fut exposé sous la coupole qui étoit regardée comme son chef-d'œuvre, & qui lui avoit coûté près de vingt ans de travail.

Cignani composoit bien & ordonnoit avec beaucoup de feu: on ne remarquoit pas le

même feu dans son exécution, non qu'il ne peignit mais avec beaucoup de facilité; il aimoit mieux bien terminer ses ouvrages, que leur donner l'apparence d'une chaleur facile. Son dessin étoit d'un bon goût & d'une grande manière; son pinceau large & moëlleux, sa couleur bonne & vigoureuse. Ses figures se détachent en relief sur le fond. Ses têtes avoient du caractère, de l'expression, & même de la beauté; quoique cependant il ne mit pas le plus grand choix dans la nature qu'il représentait. Il peignoit bien à fresque, avoit beaucoup de goût dans la manière dont il traitoit les enfans, & mettoit beaucoup de vérité dans ses figures de femmes. Comme l'Albane, il a cherché la grace, mais il y a joint plus de grandeur.

Entre les estampes faites d'après ce peintre, on remarque surtout la chasteté de Joseph, de la galerie de Dresde, gravée par P. Tangé.

(206) MARIE VAN OOSTERWYCK, de l'école Hollandoise, née au bourg de Noordorp, près de Delft, en 1630, étoit fille d'un prédicateur de la religion réformée, qui remarquant la passion de sa fille pour la peinture, la plaça à Utrecht, chez Jean David de Héem, habile peintre de fleurs. Elle fit assez de progrès dans ce genre, pour voir ses ouvrages recherchés par les souverains. Elle avoit l'art d'opposer avec un goût exquis les différentes couleurs des fleurs, & d'en faire un tout harmonieux. Malgré sa grande assiduité au travail, ses ouvrages sont rares, parce qu'elle employoit beaucoup de temps à les finir. Elle mourut à Eutdam en 1693, âgée de soixante & trois ans.

(207) GUILLAUME KALF, de l'école Hollandoise, élève d'un peintre d'histoire, crut devoir limiter sa carrière pour être plus sûr de la franchir avec succès, & se borna à représenter des fruits dans des vases d'or, de nacre, d'argent, &c. On peut trouver de la gloire dans tous les genres, & Kalf n'eut point à se repentir de la modestie de son choix. Il vit ses tableaux recherchés, & ils continuent de l'être. Ils joignent à une grande vérité d'imitation, une touche ferme & un bon ton de couleur. Kalf est mort en 1693.

(208) JEAN-HENRI ROOS, de l'école Allemande, naquit à Otterdorf, dans le Palatinat du Rhin, en 1631. Il fit le portrait de l'Electeur de Mayence, d'un grand nombre de seigneurs & de princes, & fut magnifiquement récompensé. S'il n'avoit cherché que la fortune, il se seroit uniquement consacré à ce genre; mais il aima mieux suivre l'impul-

sion de la nature qui l'entraînoit vers la peinture du paysage & des animaux. Il excelloit surtout à représenter les chevaux, les vaches, les moutons & les chèvres. Les arbres de ses paysages sont d'un beau choix; sa couleur est belle & vigoureuse, & sa touche décidée. Le feu ayant pris à sa maison, il périt à Francfort, en voulant sauver un vase de porcelaine. Il étoit né dans la plus grande misère, & avoit acquis une fortune considérable. Sa mort arriva en 1685.

Il a gravé lui-même un assez grand nombre de planches d'après ses tableaux.

THEODORE ROOS, son fils, né à Wézel en 1638, se distingua dans le portrait & dans l'histoire. Il avoit un pinceau large & facile, une couleur vigoureuse, mais un dessin trop peu correct.

PHILIPPE ROOS, second fils de Jean Henri, né à Francfort en 1655, & mort à Rome à l'âge de cinquante ans, se distingua par sa vie crapuleuse & insensée, & par son talent dans la peinture des animaux.

(209) ADRIEN VANDER KABEL, de l'école Hollandoise, né à Ryswick, près de la Haye en 1631, fut élève de Van Goyen. Il voulut voir l'Italie, prit son chemin par la France, & resta à Lyon. Il y fit estimer ses talens qu'il dégradoit par sa vie crapuleuse. Sa manière ne tient point de l'école Hollandoise: on le prendroit plutôt pour un élève de l'Italie. On trouve dans ses paysages une imitation des Carraches, du Mole, du Benedette, de Salvator Rosé. Il lui arrivoit souvent de faire des tableaux fort négligés, & c'étoient ceux qu'il affectoit de louer. Il ne disoit rien des ouvrages auxquels il avoit mis tous ses soins, & leur laissoit faire eux-mêmes leur fortune. Sa manière est grande & vague, ses figures correctes, ses animaux traités avec esprit & vérité. On lui reproche souvent une couleur triste & rembrunie; mais ce défaut ne l'empêche pas de tenir une place honorable entre les paysagistes. Il est mort à Lyon en 1695, âgé de soixante & quatre ans.

Il a gravé plusieurs de ses tableaux à Peauforte. Ses deux pièces capitales représentent l'une Saint-Bruno & l'autre Saint-Jérôme, dans des paysages en hauteur.

(210) LOUIS BAKHUYSEN, de l'école Hollandoise, naquit à Embden en 1631. Il tint, jusqu'à l'âge de dix-huit ans, la plume sous son père, qui étoit secrétaire des Etats. La beauté de son écriture & son habileté à tenir les comptes, le fit appeler à Amsterdam chez un négociant. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-neuf ans qu'il s'avisa de dessiner, & il se servit alors de l'instrument qu'il avoit coutume de manier, c'est-à-dire

c'est-à-dire de la plume. Son maître fut la nature. Amsterdam lui offroit le spectacle d'un port toujours garni de vaisseaux : ce fut des vaisseaux qu'il dessina, & ses dessins lui furent souvent payés cent florins & même davantage. On lui conseilla de peindre; il se mit sous la conduite d'Aldert Everdingen, apprît les secrets de l'art, & continua de dérober ceux de la nature. Pour les surprendre, il ne craignoit pas d'affronter les plus grands dangers, & montant sur de frêles barques, c'étoit au milieu des flots tourmentés & prêts à l'engloutir, qu'il alloit étudier les tempêtes. Souvent il étoit ramené à terre malgré lui par les matelots qui refusoient de partager son audace. Aussitôt, sans se distraire, sans parler à personne, sans rien regarder, il courroit à son cabinet & fixoit sur la toile les horreurs qu'il venoit d'admirer. À la grande vérité que lui procuroient de semblables études, il joignoit une belle touche, une excellente couleur. » C'est, dit M. Descamps, » un peintre dont les ouvrages seront estimés » de tout les temps, comme ils le furent pendant sa vie ». Les bourguemestres d'Amsterdam lui commanderent une grande marine, qu'ils regarderent comme un présent digne d'être offert à Louis XIV.

Backhuysen étoit l'homme d'Amsterdam qui traçât le mieux les caractères de l'écriture: il avoit la complaisance d'en donner des leçons, Il inventa même une méthode pour en fixer les principes, & qui, dit-on, est encore suivie. Cette occupation lui ravissoit un temps précieux. Ses récréations étoient consacrées à la poésie, & il avoit pour amis les meilleurs poètes & les savans les plus célèbres de son temps. Il mourut en 1709, âgé de soixante & dix-huit ans.

(211) LUC GIORDANO, de l'école Napolitaine, naquit à Naples en 1632. Son père étoit voisin de Joseph Ribera: Giordano le voyoit peindre & prit le goût de la peinture. L'artiste Espagnol le reçut dans son école; l'élève avoit reçu de la nature une grande facilité, & dès son enfance, il étonna par ses progrès. Échauffé par le récit des beautés qu'offrent les tableaux de Rome, il s'évada de la maison paternelle, & partit pour cette ville. Il y connut Pietre de Cortone, aida ce peintre dans quelques grands ouvrages, goûta sa manière & l'adopta. Son père, qu'il aidait à subsister par son travail, fit avec lui le voyage de Bologne, de Parme, de Venise, de Florence, & dans ces différentes villes célèbres par les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, il fit de riches provisions d'études. On pourroit lui reprocher de les avoir faites avec trop de célérité.

Il étoit obligé de se partager entre elles & *Beaux-Arts. Tome II.*

les ouvrages qu'il faisoit pour subsister & pour nourrir son père, qui lui disoit sans cesse, *Luca, fa presto*, » Luc, fais vite »; on a fait de ces mots son surnom, & il l'a mérité par la prestesse extrême dont il s'est trop piqué toute sa vie. La situation où il se trouva dans sa jeunesse peut le faire excuser: mais rien ne doit engager à le prendre en cela pour modèle.

Comme il avoit étudié tous les maîtres, il se fit une manière composée de toutes les manières. On le loua, on le compara à l'abeille qui compose son miel du suc de toutes les fleurs. Avouons qu'il seroit plus louable encore, s'il se fût fait un caractère qui lui eût été propre, ou si l'on n'eût pu remarquer au moins l'imitation que dans un petit nombre de parties.

Quelques uns de ses tableaux passèrent en Espagne. On manquoit de peintres à presque dans ce Royaume, il y fut appelé, & en peu d'années il y fit de grands ouvrages dans les palais du roi & dans les temples.

Il excelloit dans un genre fort inférieur à ses talens; celui des *pastiches*. Il avoit si bien retenu les manières des différens maîtres, qu'il n'avoit plus besoin de voir leurs ouvrages pour les imiter. Le roi d'Espagne lui montra un tableau du Bassan, & témoigna le regret de n'en avoir pas le pendant. Giordano le fit, & les connoisseurs le prirent pour un ouvrage du Bassan lui-même. Le monarque le récompensa par l'ordre chevaleresque de lui avoir causé cette surprise.

À son retour dans sa patrie, il se vit accablé d'ouvrages & sa manière expéditive lui permettoit de n'en refuser aucun. Quelquefois, dans la chaleur du travail, il employoit ses doigts au lieu de broches. Une heure lui suffisoit pour peindre une demi-figure, grande comme nature. Aussi personne n'a fait un si grand nombre d'ouvrages, pas même le Tintoret. Il les prodiguoit avec générosité, & en a donné plusieurs fois à des églises qui n'avoient pas le moyen de les payer.

Il n'avoit de la vivacité que dans son art; jamais il n'eut d'emportement dans la société. Son humeur égale & douce le rendit cher à ses amis, à ses émules & à ses élèves.

Le Giordano a cherché quelquefois, & surtout dans sa jeunesse, la vigueur du Ribera, mais bien plus souvent l'agrément de Pietre de Cortone. Sa grande prestesse lui a fait commettre des incorrections, mais généralement son dessin n'est pas vicieux; on peut ajouter qu'il n'a pas non plus un grand caractère, qu'il manque trop de fermeté, qu'il a trop de rondeur. Les chairs de ses femmes ont de la morbidesse; celles de ses enfans ont la mollesse qui convient à cet âge. Il peignoit bien, d'un pinceau moëlleux, d'une grande manière; ses

teintes étoient d'une belle fonte, ses demi-teintes d'un bon ton, toute sa machine avoit de la vigueur & en même temps de l'harmonie. Ses têtes de femmes étoient ordinairement belles, ou du moins gracieuses. Ses ombres étoient quelquefois un peu noires, quelquefois roussâtres, quelquefois aussi d'un gris noirâtre.

Nous croyons devoir rapporter ici ce que M. Cochin a dit de Giordano; son jugement mérite ici d'autant plus de confiance, qu'il ne diffère de celui de Mengs que par les expressions: cet accord ne se trouve pas toujours entre ces deux artistes.

» Les peintres Napolitains, dit-il, quoiqu'excellens à bien des égards, ne sont point du premier ordre. On peut, en général, les qualifier d'artistes maniérés, médiocrement savans dans leur art, & presque tous imitateurs de Pietre de Cortone. Le plus séduisant de tous est Luca Giordano. Son génie est abondant; son faire est de la plus belle facilité; son coloris, sans être bien vrai, ni bien précieux pour la fraîcheur & la vérité des tons, est cependant extrêmement agréable; & l'on peut dire en général que c'est une belle couleur. Son dessin n'a point de ces finesse savantes qui viennent d'une étude profonde; la nature n'y est pas d'une exacte correction: cependant ses ouvrages sont assez bien dessinés, & ne présentent pas de ces fautes grossières qu'on trouve quelquefois dans des maîtres plus grands que lui. C'est un des maîtres qui ont réuni toutes les parties de la peinture dans un degré suffisant pour produire le plus grand plaisir à l'œil, sans exciter à l'examen le même sentiment d'admiration qu'on éprouve à la vue des ouvrages de ceux qui, ne donnant leur principale attention qu'à une des parties de la peinture, sont parvenus à la porter au plus haut degré. Ils n'ont pas produit ce que la peinture a de plus étonnant, mais ils ont fait des tableaux dont le tout-ensemble fait le plus de plaisir.

» Il seroit difficile de décider lequel est à préférer ou de réunir toutes les parties de la peinture dans un beau degré, ou de n'en posséder qu'une dans un degré sublime. Ce qu'on en peut dire, c'est que le peintre qui n'aura qu'une partie sublime, essuyera pendant sa vie mille critiques sur celles qui lui manqueront; mais il sera l'objet de l'étude & de l'admiration de la postérité: au lieu que celui qui possédera l'art du tout-ensemble agréable, sera dédommagé par l'estime de ses contemporains & les agrémens qui suivent cette estime, de ce que la postérité pourra lui refuser. Les talens qui ont peu coûté, & qui sont presque entièrement le fruit des

» dons de la nature, sont les plus séducteurs & on ne peut résister à leur impression.

» Quoique ce soit avec raison que l'on dit que ce qui a été fait vite doit être vu de même, néanmoins il y a des beautés de facilité, & d'heureuses négligences, auxquelles on ne peut refuser son admiration. Mais il faut ajouter que ceux qui étudient la peinture ne doivent pas les prendre pour modèles: il est trop facile de les imiter mal, & trop difficile de les égaler. Il faudroit avoir les mêmes dons de la nature, ce dont on ne doit jamais se flater. Ces maîtres faciles accoutument ceux qui les suivent à être superficiels, & si leurs imitateurs ont un moindre degré de talent, ils tombent dans une médiocrité tout à fait méprisable.

» Ce qu'on doit principalement considérer dans le Giordano, c'est l'accord & l'effet harmonieux de ses tableaux. L'artifice dont il s'est servi, & qu'il est important de connaître, est dévoilé plus clairement dans ses ouvrages que dans la plupart des autres maîtres, parce qu'il l'a souvent porté à l'excès (1). Il consiste à faire, en quelque façon, toutes les ombres du tableau du même ton de couleur. Pour faire entendre cela, supposons qu'un peintre ait trouvé un ton brun, composé de plusieurs couleurs qui se détruiraient assez les unes & les autres pour qu'on ne puisse plus assigner à ce brun le nom d'aucune couleur; c'est-à-dire, qu'on ne puisse le nommer ni rougeâtre, ni bleuâtre, ni violet, &c; alors il y auroit un moyen d'embraser tous les sujets comme la nature nous les présente. L'obscurité, dans la nature, n'est qu'une privation qui n'a aucune couleur, & qui détruit toutes les couleurs locales à mesure qu'elle est plus grande. On remarque dans tous les maîtres qui peuvent être cités pour l'harmonie, qu'ils ont adopté un ton favori avec lequel ils ombrent tout; les étoffes bleues, les étoffes rouges, &c. Dans les ombres même des étoffes blanches, ce ton entre assez pour les accorder avec le reste ».

Le Giordano, riche des produits de son talent, est mort à Naples en 1705, âgé de soixante & treize ans.

On voit deux tableaux de ce peintre au cabinet du duc d'Orléans; l'un représente la piscine, & l'autre les vendeurs chassés du temple.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques

(1) Ce qu'on va lire ici a déjà été dit, en d'autres termes, en parlant d'André Sacchi: mais il est des principes importants qu'il ne faut pas craindre de répéter. D'ailleurs ces sortes de répétitions offrent des différences par lesquelles elles s'éclaircissent mutuellement.

uns de ses tableaux. F. Bartolozzi a gravé d'après lui Sainte Justine mourante, & Vénus caressant l'Amour. Les quatre grandes estampes gravées d'après ce peintre par J. Beauvarlet sont généralement connues; elles représentent l'enlèvement d'Europe, celui des Sabines, le jugement de Paris, Acis & Galatée.

(212, Les VANDEN VELDE appartiennent tous à l'école Hollandoise. Nous les réunissons en un seul article, quoiqu'il ne soit pas certain que l'un d'eux appartienne à la même famille que les autres.

ISAÏE VANDEN VELDE, étoit Hollandois, mais on ne fait ni en quelle année, ni en quelle ville il a pris naissance. On ignore aussi l'année & le lieu de sa mort. Il peignoit des batailles & des attaques de voleurs, & donnoit à ses figures le costume Espagnol.

GUILLAUME VANDEN VELDE naquit à Leyde en 1610. On soupçonne qu'il est frère d'Isaïe. Il fit encore jeune des voyages maritimes, & s'acquit de la réputation par des dessins à la plume sur papier blanc qui représentoient des vaisseaux, des marines, des actions navales. Quelquefois il a dessiné sur des toiles imprimées en blanc, ou sur des papiers collés sur toile. On ne peut manier la plume avec plus d'art, d'intelligence & de facilité. Les États de Hollande lui firent équiper une frégate légère avec ordre au commandant de se transporter où le dessinateur lui ordonneroit. C'étoit ainsi que, présent aux batailles navales, exposé lui-même aux dangers des combattans, il représentoit avec facilité toutes leurs manœuvres, toutes leurs évolutions & les mouvemens des deux flottes. On dit que ses dessins furent très utiles aux États & les éclairèrent sur les opérations & la conduite de leurs officiers. Vanden Velde fut ensuite appelé au service de la Cour de Londres, & il a fait pour elle un grand nombre de dessins. Il est mort à Londres en 1693, âgé de quatre-vingt-trois ans. Il essaya de peindre dans sa vieillesse, & ne put y réussir.

JEAN VANDEN VELDE, est regardé comme un frère d'Isaïe & de Guillaume. On ne fait ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort. Il étoit dessinateur & graveur, & traitoit le paysage & des sujets de la vie privée. Il a aussi gravé des portraits. Son œuvre est nombreuse & très estimée.

GUILLAUME VANDEN VELDE est surnommé le jeune, pour le distinguer de l'autre Guillaume, son père. Il naquit à Amsterdam en 1633, reçut de son père les premiers principes du dessin, & fut ensuite placé chez un peintre de marine, estimé. Ses progrès furent rapides; appelé à Londres, il fut pensionné de Charles II, & les Anglois enviant à la Hollande

les premiers tableaux de ce peintre, firent acheter à un haut prix tous ceux qui furent mis en vente.

Vanden Velde acquit une fortune considérable & la réputation du premier peintre dans son genre. » On estime, dit M. Descamps, le » transparent de sa couleur qui est dorée & vigou- » reuse; ses vaisseaux sont dessinés avec pré- » cision, & ses petites figures touchées avec » esprit. Il savoit surtout représenter l'agitation » des vagues & leurs brisemens: ses ciels sont » clairs, & ses nuages très variés semblent » passer en l'air ». Il mourut à Londres en 1707, âgé de soixante & quatorze ans.

ANDRIEN VANDEN VELDE naquit à Amsterdam en 1639. Il est douteux qu'il fût parent des quatre autres, mais il est certain qu'il n'étoit pas fils d'un artiste. Dès son enfance, & sans avoir eu de maître, il dessinait avec intelligence des animaux. Wynants bon paysagiste, le prit dans son école, &, dans son élève, il trouva bientôt un maître. Il est vrai que l'élève prenoit bien moins de leçons de son maître que de la nature. Au lieu de se rendre assidu à l'école, il passoit des journées entières à faire des études dans la campagne.

Il se fit bientôt une grande réputation comme paysagiste; mais il étonna la Hollande, quand elle le vit décorer de tableaux d'histoire les églises catholiques. On estime surtout de lui une descente de croix, & l'on peut croire qu'il auroit eu de grands succès dans le premier des genres, s'il n'avoit préféré de retourner à celui qui l'avoit fait connoître.

» Le mérite des paysages de Vanden Velde; » dit M. Descamps, consiste en une couleur » excellente, en une expression vive, par la- » quelle il rendoit les effets aussi frappans que » singuliers qu'il faisoit ingénieusement dans » la nature. Ses ciels pétillans brillent à travers » les arbres; sa touche est franche, & termine » les formes avec finesse; son feuillé est pointu » & d'un grand travail. Il régné un flou & » une chaleur rare dans tous ses tableaux, & » c'est peut-être dans cette partie qu'il n'a » point été surpassé. Ses figures sont bien » dessinées; il n'y a rien à désirer pour la » correction des chevaux, des chèvres & des » moutons; ils sont colorés avec beaucoup » de vérité; ils répandent de la gaieté, du mou- » vement & de la vie dans tout ce que nous » avons de lui. Des ouvrages d'un si beau fini » & si nombreux, font juger, par le peu de » temps que l'artiste a vécu, de l'assiduité & » de la vivacité avec lesquelles il travailloit ».

Cet habile peintre est mort en 1672, vers l'âge de trente-trois ans.

Il a gravé lui-même plusieurs pièces à l'eau-forte. Le Bas a gravé d'après lui le point du jour, & une petite marine; Allamer, les amu-

semens de l'hiver ; E. de Ghends , la promenade du prince d'Orange au village de Schelvingen.

(213) CLAUDE LE FÈVRE , de l'école Française , né à Fontainebleau en 1633 , fut successivement élève de le Sueur & de Lebrun. Ce dernier maître lui conseilla de se consacrer au portrait , & le Fèvre a été , dans ce genre , un des meilleurs peintres François. Il joignoit au mérite de la ressemblance , celui de la vérité , du sentiment , d'un bon caractère de dessin & de la couleur. Pour augmenter sa fortune , il passa à Londres , où il mourut en 1675 , âgé de quarante-deux ans. Il a peint aussi des Vierges & des Saintes - Familles. Il a gravé lui-même à l'eau-forte ; & les meilleurs graveurs de son temps ont multiplié un grand nombre de ses portraits.

(214) CIRO FERRI , de l'école Romaine , naquit à Rome en 1634 , avec une fortune assez considérable , qui ne ralentit point son ardeur pour la peinture. Il fut le plus habile des élèves de Pierre de Cortone. Protégé par tous les papes qui siégèrent de son temps il eût pu envahir tous les travaux de Rome , s'il avoit été avide de profit ; mais il ne l'étoit que de gloire. Il ressembla beaucoup à Pierre de Cortone , ou plutôt il lui ressembla trop : c'est la nature , & non des ouvrages d'artistes que l'art se propose d'imiter. On ne peut savoir ce qu'auroit été Ciro Ferri , s'il n'y avoit pas eu avant lui un Cortone. Ses ouvrages ont été pris souvent pour des tableaux de ce maître ; ce qui prouve que , dans aucune partie de l'art , il n'avoit un caractère qui lui fût propre. On le reconnoît cependant parce qu'il a moins d'élégance que son modèle ; ainsi , le caractère qui le distingue est un défaut.

Il faut pourtant convenir que c'est un peintre agréable , qui a de la facilité dans le *faire* , de la richesse dans les ordonnances , un beau mouvement , un bel enchaînement de groupes , & qui mérite une place honorable dans l'école Romaine dégénérée : Il s'appliqua à l'architecture ; plusieurs palais , plusieurs autels ont été élevés sur ses dessins. Il mourut à Rome en 1689 , âgé de cinquante-cinq ans.

On voit de lui un tableau au cabinet du roi : c'est une allégorie à la gloire de Louis XIV. On remarque , dans cet ouvrage qui a beaucoup souffert , une partie du mérite de Pierre de Cortone , mais peu d'effet & une lumière trop partagée.

On a un assez grand nombre d'estampes d'après ce peintre. Les plus belles sont celles de Corn. Bloemaert & de Spierre.

(215) ANTOINE-FRANÇOIS VANDER MEU-

LEN , de l'école Flamande , naquit à Bruxelles en 1634. Quoique ses parens eussent de la fortune , ils se prêtèrent volontiers à son goût pour la peinture & le placèrent dans l'école de Pierre Snayers , peintre estimé pour le genre des batailles. L'élève égala son maître avant même de sortir de l'école.

Quelques uns de ses ouvrages vinrent en France & l'on en fit sentir le mérite à Colbert. La principale destination de tous les arts étoit alors de flatter Louis XIV ; Lebrun fut bien aisé d'avoir découvert un peintre capable de représenter les batailles gagnées par les armées de ce prince. Il en parla à Colbert , & le ministre ardent à saisir les occasions de chatouiller l'orgueil du souverain , manda Vander Meulen à Paris , le mit sur la liste des pensions , lui donna un logement aux Gobelins , & paya richement ses ouvrages. Borner le talent de l'artiste à ne faire , en quelque sorte , que le portrait de batailles réelles , de troupes alignées suivant les règles de la tactique moderne , & vêtues d'un uniforme peu pittoresque , c'étoit mettre des entraves à son génie & en quelque sorte nuire à sa gloire : mais c'étoit en même temps servir sa gloire , que de lui procurer l'occasion de traiter des sujets intéressans pour une nation enthousiaste , amie des arts , & orgueilleuse de tout ce qui faisoit l'orgueil du prince. Les ouvrages de Vander Meulen perdent une grande partie de leur intérêt pour la postérité. On regrette que son génie ait été enchaîné ; mais on admire comment il a saisi tous les moyens qui lui restoiént de lui rendre quelque liberté. On rend un juste hommage à l'exactitude , à la vérité de son dessin , à l'éprie de sa touche , à la suavité de ses ciels & de ses lointains , à la beauté de sa couleur , moins vigoureuse , mais peut-être plus agréable & plus vraie que celle du Bourguignon , à la légèreté de son feuillé , à la fraîcheur de son paysage , à son intelligence du clair-obscur qui lui faisoit créer de belles masses d'ombres & de lumières , lors même qu'il ne pouvoit disposer ni de son site , ni de l'ordonnance du plus grand nombre de ses figures. L'ingratitude de la plupart de ses sujets ne lui fera jamais perdre la place très-distinguée qu'il occupe entre les peintres de batailles & les paysagistes ; & les connoisseurs , en rendant justice au mérite réel de ses ouvrages , lui tiendront encore un compte particulier des difficultés qu'il avoit à combattre , & qu'il a sa vaincre avant qu'elles pouvoient être vaincues.

Il épousa en secondes nocés la nièce de Lebrun. C'étoit un avantage pour sa fortune de s'allier au chef des arts en France ; mais cet avantage fut empoisonné par des chagrins domestiques qui le conduisirent au tombeau en 1690 , à l'âge de cinquante-six ans.

Ses ouvrages les plus considérables se voyent au nombre de vingt-neuf dans les appartemens du château de Marly.

On a gravé la collection de ses batailles. Les mieux rendues sont celles qui ont été gravées par Bauduin, son élève, qui le secondoit dans ses ouvrages.

(216) JACQUES RUISDAAL, de l'école Hollandoise, né à Harlem vers 1625, suivant M. Descamps, & en 1640 suivant M. Huber, fut d'abord consacré aux études de la chirurgie & de la médecine; il avoit même déjà commencé, dit-on, à se faire connoître par des opérations brillantes, lorsqu'il se consacra entièrement à la peinture. Il fut peut-être élève de Berghem; il fut du moins son ami & son imitateur. On aime, dans ses marines & dans ses paysages, une imitation fidelle de la nature, rendue piquante par de belles oppositions d'ombre & de lumière; on aime sa couleur chaude & dorée, la finesse de son pinceau, & la décision de sa touche. Il est mort à Harlem en 1681. Il a gravé lui-même à l'eau-forte.

(217) FRANÇOIS MIERIS, de l'école Hollandoise, né à Delft en 1635, fut principalement élève de Gérard Douw, se consacra au même genre & surpassa son maître. Les choix de ses sujets sont plus agréables, il avoit plus d'idée de la beauté, au moins de celle dont il pouvoit voir facilement les modèles dans son pays, son dessin étoit plus correct, sa touche plus spirituelle, son pinceau plus flatteur, sa couleur plus fraîche, son faire plus facile, & sa couleur plus vigoureuse. Il avoit un pinceau plus large, quoiqu'il peignît dans une plus petite proportion. Ses ouvrages furent très recherchés & payés très cher même de son vivant. Pendant un séjour que le grand-duc fit à Florence, il vit dans le cabinet du peintre un tableau déjà commencé, le pria de le finir & le récompensa magnifiquement. Mieris pour témoigner sa reconnoissance, lui envoya un autre tableau encore plus capital. Ce présent fut reçu avec froideur & ne fut pas même récompensé. On sut que ce qui avoit attiré cette disgrâce à l'artiste, c'est qu'il avoit refusé de faire le portrait d'un courtisan avant celui du prince.

Il eut le malheur de se lier avec Jean Stéen, peintre habile, homme d'esprit, conteur agréable, mais homme crapuleux. Mieris ne pouvoit jouir de la société de son ami qu'au cabaret & en partageant ses débauches. Un soir, en le quittant, il tomba dans un cloaque où il pensa périr. Cet accident altéra sa santé; il mourut à Leyde en 1681, âgé de quarante-six ans.

On voit de Mieris, au cabinet du roi, une

dame à sa toilette, un jeune homme faisant des bouteilles de savon; un marchand de volaille & de gibier. Le cabinet du Palais-Royal renferme cinq tableaux de cet artiste.

Tout le monde connoît l'observateur distrait, le petit physicien, & la tricoteuse Hollandoise, gravés d'après Mieris par J. G. Wille.

GUILLAUME MIERIS, né en 1662; fils & élève de François, jouiroit d'une réputation plus brillante si elle n'étoit pas affoiblie par celle de son père. Il a traité le même genre avec un très-grand succès, a fait des sujets d'histoire en petit, choisissant toujours des sujets rians, & a peint le paysage accompagné de figures & d'animaux. Il a le soin, le fini, la vérité, l'harmonie de son père; mais sa touche est moins fine, ses effets moins piquans, son dessin moins correct, sa composition moins sage, ses groupes plus confus. Il a excellé dans l'art de modeler en terre & en cire. On estime de lui, en ce genre, des vases ornés de bas-reliefs. Il est mort à Leyde en 1747, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

JEAN MIERIS, frère de Guillaume, se consacra à la peinture en grand, & l'on peut croire qu'il se seroit rendu très-célèbre, s'il n'étoit pas mort en 1690, à l'âge de trente ans, ayant passé sa courte vie dans un état de souffrance.

(218) JEAN-BAPTISTE MONNOYER, plus connu sous le nom de *Baptiste*, pourroit être compris dans l'école Flamande parce qu'il naquit en 1635 à Lille, ville de Flandre. On le regarde cependant comme un artiste de l'école Française, parce que Lille est la capitale de la Flandre Française, & parce qu'il vint de bonne-heure à Paris. Il peignoit les fleurs, & leur donnoit le charme, la fraîcheur, les belles teintes qu'elles ont dans la nature; son pinceau les humectoit de la rosée du matin. L'esprit de sa touche le rend peut-être supérieur aux peintres Hollandois du même genre. Il fut conduit à Londres par Milord Montagu, & y mourut en 1699, âgé de soixante & quatre ans. Le roi a dans ses différens châteaux environ soixante tableaux de ce maître.

Monoyer laissa un fils nommé Antoine, qui travailla dans le même genre que son père, & fut admis à l'Académie royale.

(219) ROGER DE PILES, de l'école Française, né à Clamecy dans le Nivernais, en 1635, fut élève du frère Luc, Récollet, peintre qui passoit pour bon dessinateur, qui tenoit école & qui fit de bons élèves. Quoique de Piles ait peint le portrait & qu'on estime ceux qu'il a faits de Boileau & de Madame Dacier, on doit plutôt le compter entre les amateurs qu'entre les artistes. Il fut précep-

teur de M. Amelot, l'accompagna dans sa légation à Venise, en qualité de secrétaire d'ambassade, & fut ensuite chargé par le ministère de plusieurs commissions importantes. Nous n'avons pas cru devoir l'oublier ici, parce qu'il a bien mérité des amateurs de l'art, & même des artistes, par ses ouvrages sur la peinture. Si toutes ses opinions, tous ses jugemens ne doivent pas être admis comme des principes rigoureux, on auroit tort de lui en faire un reproche, puisque ce reproche pourroit tomber aussi sur les artistes les plus célèbres qui ont écrit de l'art. On peut dire que tous en général, suivant leur inclination, ont trop donné une estime exclusive à leur partie favorite : celle de de Piles étoit la couleur. Il est mort à Paris en 1709, à l'âge de soixante & quatorze ans.

Le portrait de Roger de Piles, peint par lui-même, a été gravé par B. Picart; celui de Boileau par Drevet, père; celui de Ménage, par Van Schuppen.

(220) JEAN STÉEN, de l'école Hollandoise, élève de Van Goyen, naquit à Leyde en 1636, il a souvent représenté des mœurs basses & crapuleuses comme les siennes, des buveurs s'enivrant dans des tabagies : mais il s'est distingué par la beauté de sa couleur, la vie qu'il donnoit à ses figures, la fidelle imitation du vrai. Il a aussi traité quelques sujets d'histoire, & dans ce genre il n'a pas manqué de noblesse. Ses sujets pris dans la vie commune ne sont pas toujours ignobles; ils ont même quelquefois de l'intérêt. On ne conçoit pas qu'un artiste plongé dans un état d'ivresse habituelle, ait pu montrer tant de talent. Il est mort en 1689, âgé de cinquante-trois ans.

(221) MELCHIOR HONDEKOETER, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1636, n'a cultivé qu'un genre borné; mais il n'en est point de méprisables quand ils sont bien traités. Il ne représentoit guère que des oiseaux de basse-cour & ornoit ses tableaux de paysages bien finis. Il est mort en 1695, âgé de cinquante-neuf ans.

(222) JEAN FOREST, de l'école Française, né à Paris en 1636, fut d'abord élève de son père, voyagea en Italie, & fut à Rome élève du Mole. Il imita la couleur ragoutante & les effets singuliers de ce maître, & ne négligea pas d'étudier le coloris du Titien, du Giorgion & du Raffan. Il connoissoit parfaitement, dit Dandré-Bardon, l'art des oppositions, du contraste des tons & du clair-obscur, & savoit tirer de beaux accidens des sites souvent bizarres dont il faisoit choix. Son pinceau étoit gras & pâteux, il touchoit la

figure avec esprit, & donnoit de belles formes aux touffes de feuilles, qu'il relevoit par des masses d'ombres & de clairs. Des procédés chimiques dont il a malheureusement fait l'essai dans l'emploi de ses couleurs, les ont fait pousser au noir. Il est mort à Paris en 1712, âgé de soixante & seize ans.

(223) JEAN VANDER HEYDEN, de l'école Hollandoise, né à Gorkum en 1635, s'est signalé par la patience la plus minutieuse. Il desinoit & peignoit des châteaux, des hôtels, de simples maisons. Souvent la représentation d'une maisonnette forme seule le sujet & l'intérêt de ses tableaux : mais les moindres détails, les refents des briques, leur dégradation perspective y sont observés. Sa touche, malgré cette exactitude servile, est facile & pâteuse, & il avoit une grande intelligence du clair-obscur. Il est mort à Amsterdam en 1712, âgé de soixante & quinze ans. Ses tableaux sont souvent accompagnés de figures peintes par Adrien Vanden-Verde.

(224) ABRAHAM MIGNON, de l'école Allemande, né à Francfort, fut d'abord élève d'un nommé Murel, Allemand, peintre de fleurs, & ensuite de David de Héem, Hollandois, qui se distinguoit dans le même genre. Ce fut aussi celui que suivit leur élève : il les surpassa & n'a été surpassé lui-même que par Van Huisum. On ignore l'année de sa naissance; on sait qu'il est mort en 1679.

Le roi possède deux tableaux de ce peintre. L'un représente des fleurs dans un bocal de cristal; l'autre, des plantes, des poissons, & un nid d'oiseau.

(225) PIERRE FRANÇOIS CAROLI, de l'école Lombarde, naquit à Turin en 1638. Après avoir voyagé à Venise & à Florence, il se fixa à Rome, & y fut nommé professeur perpétuel de l'académie. Il se consacra à peindre des perspectives & a donné les vues intérieures de plusieurs églises de Rome. Ses tableaux sont d'une belle couleur & d'un fini précieux. Il est mort à Rome en 1716, âgé de soixante & dix-huit ans.

(226) GASPARD NETSCHER, de l'école Allemande, né à Heidelberg, en 1639, n'avoit encore que deux ans lorsque sa mère vit mourir de faim entre ses bras deux de ses enfans dans un château assiégé. Elle parvint à se sauver avec le jeune Gaspard qui fut adopté par un médecin d'Arnheim, nommé Tullekens. Le nom de cet homme généreux mérite bien d'être conservé. Netscher destiné à la médecine, déclara de bonne-heure son goût pour la peinture, & ne fut pas trop fortement contrarié

par son protecteur. Il eut pour maître un artiste nommé Coster qui ne peignoit que des oiseaux, & il surpassa bientôt son maître. Il a sur-tout traité de petits sujets; & son bon goût les lui faisoit toujours choisir agréables. Il aimoit de préférence à représenter des traits de l'histoire Romaine & de la fable. Le besoin de soutenir une famille nombreuse l'obligea à faire le portrait, mais il y joignoit des figures épisodiques qui en dissipoient la froideur. » Sa touche est » moëlleuse & fondue, dit M. Descamps; sa » couleur naturelle & dorée: il a surpassé les » peintres de son pays dans l'imitation des » étoffes, & sur-tout du satin blanc; il en a » si bien rendu le luisant & les tons argentins » qu'on croit le toucher, & qu'on est surpris » de l'illusion. Ses figures ont de la simplicité, » souvent de la grâce, & toujours une ex- » pression naturelle. Il peignoit très-bien les » fruits, les animaux, les fleurs; il y en a » dans presque tous ses tableaux. Ses ouvrages » ont en général le mérite d'une grande in- » telligence du clair-obscur. » Il a fait des por- traits en grand, mais qui sont inférieurs à ses ouvrages en petit. Il est mort à la Haye en 1684, âgé de quarante-cinq ans.

Il y a deux tableaux de ce peintre au cabinet du roi, & six au Palais-Royal.

L'estampe représentant la mort de Cléopâtre, gravée d'après Netscher par J. G. Wille, est généralement connue.

THÉODORE NETSCHER fils de Gaspard, né à Bordeaux en 1661, s'est distingué dans le genre du portrait, & est mort à Hult, en 1722, âgé de soixante & onze ans.

CONSTANTIN NETSCHER, aussi fils de Gaspard, n'atteignit pas au talent de son père; mais comme il avoit l'art de flater les portraits des femmes, il eut de grands succès. Il étoit né en 1670, & il est mort 1722, âgé cinquante-deux ans.

(227) JEAN-BAPTISTE GAULI, dit *Baccici*, & que les François nomment *le Bachiche*, de l'école Génoise, naquit à Gênes dans la pauvreté en 1639, & resta de bonne-heure orphelin. Elève du Borgozoni, & sans ressource dans sa patrie, il obtint le passage sur une galère, se rendit à Rome, y travailla quelque temps pour un marchand de tableaux, & eut le bonheur d'être connu du Bernin & de s'en faire aimer. C'étoit la route de la fortune. Le Bernin disposoit de tous les grands ouvrages; il lui en procura, & lui fit même obtenir plusieurs fois la préférence sur Carle Maratte & Giro Ferri. La grande coupole du Jésus, l'église des Jésuites, & plusieurs autres plafonds firent une grande réputation au Bachiche. Il eut pour protecteurs tous les papes qui régnèrent pendant sa vie: les beaux jours de l'art étoient

passés, & il faut convenir que, pour son temps, le Bachiche méritoit la gloire dont il jouissoit. Il avoit l'imagination ardente, & imprimoit à ses figures beaucoup de mouvement, & souvent même une action exagérée; sa couleur étoit imposante, son pinceau brillant & facile, & il donnoit un grand effet & un relief surprenant à ses ouvrages. Dans les temps où il étoit permis d'être sévère, on auroit trouvé que ce que l'on qualifioit en lui de génie, n'étoit que la forgue d'un esprit bizarre, que ses inventions étoient trop peu réfléchies, & ses sujets trop peu rendus; que s'il étonnoit par la hardiesse des raccourcis, il n'étoit ni correct dans le dessin du nud, ni savant dans l'art de draper; qu'il étoit manières dans sa composition, dans son dessin, dans ses draperies, & que sa couleur même, toute séduisante qu'elle est, n'est cependant qu'une manière fautive dans laquelle domine un ton jaune qui répand sur le tout - ensemble plutôt une monotonie vicieuse qu'une véritable harmonie. Cet artiste, fort estimable, malgré les censures qu'il mérite, est mort à Rome en 1705, âgé de soixante & dix ans.

Le roi a de ce maître une prédication de Saint-Jean, qui a été gravée par Lépicié.

(228) ABRAHAM GENOELS, de l'école Flamande, né à Anvers en 1640, peignit d'abord le portrait, se livra ensuite au paysage; traita ce genre en grand, & s'y fit une réputation méritée. Il vint à Paris, y eut de l'occupation, & fut estimé de Lebrun, qu'il aida dans les fonds des batailles d'Alexandre. Il fit ensuite le voyage de Rome, & retourna jouir dans sa patrie du fruit de ses études. Ses compositions joignent au génie de l'invention le mérite de la vérité, sa touche est variée suivant la diversité des objets; avec un caractère qui lui étoit propre, il n'avoit pas de manière. Il est mort fort avancé en âge.

Il a gravé lui-même quelques uns de ses paysages à l'eau-forte; d'autres ont été gravés par Bauduin.

(229) PIERRE VAN SLINGELANDT, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1640, fut élève de Gérard Douw qu'il imita, & dont il surpassa l'excessive patience. On dit qu'il employa trois années entières à peindre en petit un tableau de famille, & qu'un rabat de dentelle lui costa tout un mois de travail. S'il représentoit un animal, on en distinguoit les poils; s'il peignoit un bonnet tricoté, on en comptoit les mailles. Ses ouvrages froids & peints ont trouvé des admirateurs & en trouvent encore. Sa couleur est bonne, ses attitudes ont de la froideur, son dessin manque de goût. Il vécut

pauvre en vendant cher ses ouvrages, & mourut en 1691, âgé de cinquante-un ans.

Il y a un tableau de lui au palais-Royal.

(230) GÉRARD LAIRESSE naquit à Liège en 1640 & fut élève de son père. S'il tient quelque chose de son pays, ce n'est que la couleur & le pinceau. D'ailleurs, dans la manière de concevoir & de disposer, il a cherché à imiter les artistes Italiens, sans avoir jamais vu l'Italie. On voit même qu'il prit sur-tout le Poussin pour modèle. On pourroit dire que Layresse est le Poussin mal élevé & n'ayant fait que de mauvaises études. Il l'imitoit dans le choix & dans l'ordonnance des sujets; mais non dans la profondeur de la méditation, dans l'excellence des pensées, dans le raisonnement de l'exécution, dans la connoissance de l'antique, dans la pureté du dessin. Mais il avoit cependant l'apparence, on pourroit dire la charlatanerie de l'élégance & de la pureté. Il travailloit avec une rapidité prodigieuse. On raconte qu'en un seul jour, il peignit le Parnasse avec Apollon & les neuf Muses; c'est ce que n'auroit pas voulu faire le Poussin. Au reste il connoissoit bien la fable & l'histoire, & observoit bien le costume & la convenance de ses sujets. Il a vécu dans la crapule & dans la pauvreté, est devenu aveugle avant d'avoir atteint à la vieillesse, & est mort en 1711, âgé de soixante & onze ans. Il a gravé lui-même une œuvre considérable & justement recherchée.

(231) PEDRO DE NUNES, de l'école Espagnole, né à Séville en 1640, peignit l'histoire & le portrait, eut un dessin correct, une touche ferme, une belle fonte de couleur, un coloris vigoureux, une expression forte. Il imita le Guerchin, qu'il comptoit au nombre de ses maîtres; il mourut à Séville en 1700, dans sa soixantième année.

(232) JEAN DE ALFARO, de l'école Espagnole, né à Cordoue en 1680, est regardé comme le Van Dyck de l'Espagne. Il avoit copié un grand nombre de tableaux du Titien, de Rubens & de Van Dyck, & sa couleur étoit de celle des meilleurs peintres Flamands. Il réussissoit aussi dans le paysage. Il est mort en 1680 à l'âge de quarante ans.

(233) CARLE DUJARDIN, de l'école Hollandaise, né à Amsterdam vers 1640, fut élève de Berghem. Il fit le voyage d'Italie, & y retourna après avoir revu sa patrie, & y avoir fait quelque séjour, qu'une vieille femme qui avoit été son hôtesse à Lyon, & qu'il avoit épousée, lui rendoit désagréable. A la touche & à la couleur de Berghem,

dit M. Descamps, il a joint une certaine force qui distingue les grands peintres de l'Italie. Il semble que la plupart de ses tableaux empruntent la chaleur du soleil dans le plein midi: la lumière vive qui dore ses ouvrages éblouit le spectateur. Des lumières larges, de larges ombres rendent ses ouvrages pétillans. Il n'aimoit pas les travaux de longue haleine, & mettoit ordinairement peu d'objets & de travail dans ses tableaux. Il est mort à Venise en 1678, âgé de trente huit ans. Il a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs de ses compositions; le Bas a gravé d'après ce peintre, la fraîche matinée.

(234) FRANÇOIS VAN CUYCK DE MIERNOP; de l'école Flamande, né à Bruges vers 1640 d'une famille noble, ne l'a cédé qu'à Sneyders pour la peinture des animaux, & auroit été son égal s'il avoit eu la même liberté de pinceau. Il a peint aussi le portrait, mais avec beaucoup moins de talens.

(235) CHARLES DE LA FOSSE, de l'école Francoise, né à Paris en 1640, étoit fils d'un joaillier, & eut pour neveu le poète la Fosse, dont on connoit la Tragédie de Manlius, qui a traduit en vers Anacréon, & qui a joint à sa traduction des notes qui prouvent qu'il savoit au moins passablement le grec, connoissance peu commune chez les poètes françois.

La France n'avoit pas vu de peintres coloristes depuis Blanchard. La Fosse le fut, & eut d'ailleurs des parties supérieures à Blanchard. Elève de Lebrun, ce n'est point dans cette école qu'il prit le goût de la couleur; il l'avoit reçu en naissant, & développa ce germe à Venise, où il fit une étude particulière du Titien & de Paul Véronèse. Il acquit encore en Italie un talent qui le distingua du plus grand nombre des françois; celui de peindre à fresque. De retour dans sa patrie, il fut chargé de grandes entreprises, fut mandé en Angleterre, & revint à Paris où des entreprises nouvelles l'attendoient. La plupart des maisons royales, & un grand nombre d'Eglises de Paris conservent des monumens de son art: le plus considérable est la fameuse coupole des Invalides.

Son génie le portoit aux grandes compositions. Si l'on peut lui reprocher de n'avoir été ni fort élégant, ni très-correct dans le dessin, d'avoir été un peu maniéré dans les draperies; si l'on est obligé de convenir, que la beauté de sa couleur tient plus d'une pratique qui tend à l'effet, que de la vérité qu'on admire dans le Titien; on avouera du moins que peu d'artistes ont mieux connu la magie des tons, la pâte du pinceau, la valeur des couleurs locales, le goût & l'harmonie d'une machine

machine pittoresque. Il ne faut pas chercher dans ses ouvrages le très-grand caractère, la beauté idéale, ni même la plus grande beauté telle qu'elle se trouve dans la nature : mais il faut se contenter d'y trouver de très-belles parties de l'art, & c'en est assez pour assurer la juste réputation d'un artiste. La Fosse est mort à Paris en 1716, âgé de soixante & seize ans.

On voit de lui, au cabinet du roi, la femme adultère, tableau de chevalet. On y remarque une force de couleur que lui avoit donnée l'habitude de la fresque.

L'enlèvement de Proserpine a été gravé d'après ce peintre par L. S. Lempereur : Iphigénie en Aulide par Surugue : le mariage de la Vierge, par S. Vallée.

(236) ANDRÉ LUCATELLI, est compris dans l'école Romaine, quoiqu'on ignore le lieu, ainsi que le temps de sa naissance : mais on fait que c'est à Rome qu'il a vécu, qu'il a travaillé, & le genre principal qu'il adopta fut de représenter les monumens antiques qui décoroient les environs de cette ville. Il ne faisoit pas moins bien le paysage & la figure que la ruine. Il entendoit bien la couleur locale propre à son genre, & qui consiste à bien imiter les tons que le temps imprime à des débris antiques. Son intelligence du clair-obscur répandoit sur ses tableaux des effets piquans. C'étoit d'ailleurs un homme d'une conduite & d'un esprit bizarre, & il étoit fort difficile d'obtenir de ses ouvrages.

(237) ANDRÉ POZZO de l'école Vénitienne, né à Trente dans le Tirol, en 1642, entra dans l'ordre des Jésuites, & pendant son séjour à Venise, il étudia les grands maîtres de cette école. Il faisoit l'histoire, le paysage, le portrait, & étoit en même temps peintre & architecte. Il a laissé en deux volumes in 4^o. un traité de perspective fort estimé. La réputation de ses talens le fit demander par l'empereur, & il est mort à Vienne en 1709 âgé de soixante & sept ans.

(238) ARNOID DE VUEZ né à Oppenois, près de Saint-Omer, en 1642, est ordinairement compris dans l'école Flamande, & n'appartient à cette école ni par son éducation, ni par sa manière. Il reçut les principes de son art à Paris, dans l'école du frère Luc, récollet, & alla se perfectionner à Rome. Appelé de cette ville par Lebrun, il vint aider ce peintre dans ses travaux, & s'établit ensuite à Lille où sont ses principaux ouvrages, & où il est mort en 1724, âgé de quatre-vingt deux ans. Il avoit surtout étudié Raphaël, & il étoit pur & correct dans le dessin & varié dans les mouvemens

Beaux-Arts. Tome II.

de ses figures : sa couleur étoit peu agréable ; mais il avoit du génie dans la composition. Il conserva toujours la bonne pratique de dessiner le nud, même dans ses esquisses, avant de le couvrir de draperie, & de ne rien faire que d'après nature.

(239) MICHEL CORNEILLE, de l'école Française, né à Paris en 1642, fut élève de Michel son père qui avoit eu assez de talent pour être compris au nombre des premiers artistes qui formèrent l'académie royale : mais on peut regarder comme ses véritables maîtres les Carraches dont il fit sa principale étude en Italie. Il fut bon dessinateur dans le goût de ces maîtres ; mais on lui reproche d'avoir imité, dans sa couleur, jusqu'au ton que la vétusté avoit imprimé à leurs tableaux. Il a été occupé pour plusieurs maisons royales, & pour différentes églises de Paris. On voit de lui à Notre-Dame la vocation de Saint-Pierre & de Saint-André. Il est mort à Paris en 1708, âgé de soixante & six ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'après de grands maîtres, & d'après ses propres compositions.

JEAN-BAPTISTE CORNEILLE, son frère, né en 1646, & mort en 1695, âgé de quarante-neuf ans, est aussi compté entre les artistes estimables de l'école Française. On voit de lui, à Notre-Dame, Saint-Pierre délivré de prison. Il a, ainsi que son frère, gravé d'après le Carrache & d'après lui-même.

(240) EGLON VANDER NEER, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1643, fils d'un bon paysagiste ; reçut d'abord les leçons de son père & ensuite de Jacques Van-Looy, peintre dont on estimoit sur-tout la manière de rendre le nud. Il mourut à Dusseldorp en 1703, à l'âge de soixante ans. Il traitoit avec succès tous les genres de son art. « Ses tableaux d'histoire, dit M. Descamps, sont bien composés, ses portraits en grand & en petit bien coloriés, touchés avec esprit & finesse, ses paysages se ressentent d'avoir été faits d'après nature. » Il en ornoit les devants de plantes qu'il faisoit croître & qu'il étudioit dans son jardin : le fini qu'il y mettoit étoit des plus précieux, mais nuisoit à l'accord du tout-ensemble. Il peut être comparé à Terburg pour la manière dont il traitoit les tableaux de famille.

(241) GODEFROY SCHALKEN, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1643, fut d'abord élève de Van Hoogstraten & ensuite de Gérard Douw. Quelque temps imitateur de Rembrandt, il ne tarda pas à se faire un goût qui lui fut propre. Il se plaisoit à éclairer ses sujets de la lumière la plus vive, d'un flambeau ou du soleil. Il joignoit à un beau fini, de la facilité

& une imitation scrupuleuse de la nature ; heureux s'il eût mieux étudié le dessin & s'il eût été plus sévère dans le choix de ses modèles. Il paroît que la nature lui avoit refusé le génie de l'invention & l'esprit de la disposition. Il s'enrichit à Londres, & mourut à la Haye en 1706, âgé de soixante & trois ans.

Le duc d'Orléans possède quatre tableaux de ce peintre, dont un homme qui donne une bague à sa femme, sujet éclairé d'une bougie.

J. Smith a gravé en manière noire, d'après Schafken, une femme endormie & éclairée d'une bougie, la Magdeleine à la lampe, &c. On a aussi de J. G. Wille, le jeune joueur d'instrument.

(242) JEAN JOUVENET, de l'école Française, né à Rouen en 1644, fut élève de Laurent son père, fils lui-même de Noël qu'on croit avoir donné quelques leçons au Poussin. Jean vint à Paris à l'âge de dix-sept ans, & crut ne devoir pas prendre d'autre maître que la nature. Ainsi que le Sueur, il n'a point vu l'Italie, & c'est un des peintres qui honorent le plus l'école Française. Il ne tient pas, comme le Sueur, du goût de Raphaël & des grands maîtres Romains : il est absolument lui-même ; il semble que la nature l'avoit formé pour être ce qu'il fut. Son dessin est de la plus grande fermeté & fièrement prononcé ; ses expressions sont fortes : sa manière austère convenoit moins aux figures de femmes & aux compositions gracieuses qu'à représenter des sujets sévères des écritures. Son morceau de réception à l'académie, représentant Esther devant Assuérus, & ses tableaux de Saint-Martin des champs suffisoient à sa gloire ; mais sa descente de croix faite pour l'église des Capucines, & transportée depuis dans les salles de l'académie, peut balancer la gloire des artistes de tous les temps. C'est le Guerchin réuni au Carrache, ou plutôt c'est Jouvenet défiant tous les grands maîtres. Si ce tableau eût été fait à Rome, avant le temps de Poussin, si ce grand juge avoit pu l'y voir, on a lieu de penser qu'il l'auroit regardé comme le quatrième chef-d'œuvre de cette capitale des arts.

Devenu paralytique du côté droit à l'âge de soixante & neuf ans, & conservant encore tout le feu de son génie, Jouvenet força sa main gauche à obéir à l'impulsion de son esprit ; il peignit de cette main le *Magnificat* qui se voit au chœur de Notre-Dame, & un plafond pour la seconde chambre des enquêtes du Parlement de Rouen.

» Sa manœuvre, dit Dandré-Bardon, étoit » d'une facilité & d'une hardiesse qu'aucun » peintre n'a surpassé. Tous ses ouvrages sont » pleins de feu & d'enthousiasme ». On peut ajouter qu'ils sont tous profondément marqués

d'un caractère qui distingue le maître. & qu'il ne faut pas confondre avec la bizarrerie. Ce grand peintre est mort à Paris, en 1717, âgé de soixante & treize ans.

La fameuse descente de croix a été gravée par Desplaces, ainsi que le Saint-Bruno qui est un chef-d'œuvre d'expression. H. S. Thomassin a gravé le *Magnificat* ; Duchange les vendeurs chassés du temple, & le repas chez le Pharisien ; Et. Picard, Jésus-Christ guérissant le paralytique, & J. Audran la résurrection du Lazare.

(243) FRANCISQUE MILÉ, de l'école Flamande, est né à Anvers en 1644, & a eu pour maître Franck, peintre Flamand : mais il étoit François d'origine, & c'est en France qu'il a exercé son talent. Il peignoit en grand le paysage & chercha à imiter le Poussin. Ses tableaux peuvent être considérés comme faisant un genre mixte d'histoire & de paysage, & c'est comme peintre d'histoire qu'il a été reçu à l'académie royale de peinture de Paris & qu'il y est devenu professeur. Il avoit une mémoire heureuse, & quoiqu'il fit d'après nature des études pour ses paysages, c'étoit de mémoire qu'il les coloroit, & qu'il rendoit avec vérité les tons qu'il avoit observés. Il faut avouer cependant que cette pratique dangereuse l'a fait tomber dans l'égalité de couleur. Il mourut à Paris en 1680, âgé de trente-six ans : on croit qu'il fut empoisonné par des artistes jaloux.

Le roi possède onze tableaux de ce maître. On voit de lui, dans l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet, deux grands paysages historiques : l'un représente le sacrifice d'Abraham ; l'autre, Elisee dans le desert.

(244) ARNOWLD DE GELDER, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1645, fut élève de Rembrandt, & eut la façon de penser, les qualités, les défauts & les bizarreries de son maître. Il peignoit, comme lui, l'histoire & le portrait, & comme lui, dans les sujets d'histoire, il bravoit le costume & les convenances. Les ouvrages de ce peintre, encore inconnus en France, sont admirés & recherchés en Hollande. Ils sont d'une telle force de couleur, que peu de tableaux peuvent en soutenir le voisinage. Il est mort subitement en 1727, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

(245) JEAN GLAUBER, de l'école Hollandoise, naquit à Utrecht en 1646, mais il étoit d'origine Allemande. Il fut élève de Berghem ; mais dès qu'il eut vu des tableaux d'Italie, il trouva qu'il manquoit encore quelque chose à son célèbre maître, & résolut de n'en plus avoir d'autre que les chefs-d'œuvre des grands

peintres Italiens. Il copia tous ceux que possédoit un marchand qui voulut bien lui ouvrir son magasin, & alla ensuite passer deux ans à Rome, un an à Padoue, & deux à Venise. Son ardeur fut récompensée; il devint l'un des meilleurs paysagistes de la Hollande. Son feuillé exprime les différentes espèces d'arbres, sa touche variée n'a pas de manière & est inspirée par la nature; ses plans sont bien raisonnés & la vapeur savamment répandue en indique les distances: il joint à un fini précieux une facilité qui feroit croire que ses ouvrages lui ont peu coûté, & une couleur en même temps chaude & vraie. On reconnoît dans ses compositions que les études en ont été faites aux environs de Rome, ou dans les montagnes des Alpes. Il est mort en 1726, à l'âge de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même un grand nombre de ses paysages, dont la plupart sont dans le genre héroïque.

JEAN GOTLIEB GLAUBER, frère de Jean, s'est aussi distingué dans le paysage; ses compositions sont agréables, sa couleur vraie, ses figures & ses animaux d'un bon dessin.

Ces artistes avoient une sœur, nommée Diane, qui a réussi dans le portrait, & qui a peint quelques tableaux d'histoire.

(246) JEAN VAN CLÉEF, de l'école Flamande, né à Venloo, dans le pays de Gueldre, en 1646, fut élève de Gaspard de Crayer, peintre d'histoire, admiré même par Rubens. Van Cléef devint lui-même l'un des plus habiles maîtres de la Flandre, acquit de la fortune & de la célébrité, & décora de ses ouvrages la plupart des églises de Gand.

Plus grand dessinateur que son maître, mais moins brillant coloriste, il se fit une belle & large manière. Son pinceau étoit coulant & facile. Quoiqu'il n'ait pas vu l'Italie, ses compositions tiennent moins de l'école où il s'étoit formé, que des grands maîtres Italiens. Il étoit intelligent dans ses dispositions & riche dans ses ordonnances, mais sans confusion. Quelques uns de ses tableaux pourroient être pris pour des ouvrages du Poussin. Il est regardé comme celui des Flamands qui ait le mieux entendu l'art de draper. Ses têtes de femmes sont pleines d'agrémens, ses figures d'enfans sont charmantes. Il est mort en 1716, âgé de soixante & dix ans.

Comme il n'a guère fait que des tableaux d'autel & des plafonds, ses ouvrages sont très rares dans les cabinets.

(247) JEAN VAN HUGTENBURCH, de l'école Hollandoise, né à Harlem en 1646, eut pour dernier maître le célèbre Vander Meulen. Comme Vander Meulen peignit les victoires

de Louis XIV, Hugtenburch peignit celles du prince Eugene. Il avoit une couleur vigoureuse & vraie, une expression très juste, une touche spirituelle, l'art de distinguer les nations non seulement par le costume, mais par le caractère de physionomie. Il avoit vu Rome, il fit son séjour ordinaire à la Haye, & mourut à Amsterdam en 1733, âgé de quatre-vingt-sept ans.

Il a gravé à l'eau-forte & en manière-noire d'après lui-même & d'après Vander Meulen.

(248) MARIE SIBYLLE MÉRIAN, de l'école Allemande, née à Francfort en 1647, & fille d'un habile graveur, est célèbre comme peintre & comme naturaliste. Quoiqu'elle ait épousé un peintre & architecte nommé Graff, on lui a conservé le nom de Mérian qu'elle a illustré. Elle a peint avec une singulière perfection les insectes, & les plantes dont ils se nourrissent. Elle a aussi écrit l'histoire de ces animaux, & non contente d'étudier ceux qui naissent en Europe, elle a voyagé à Surinam pour étudier ceux qui sont particuliers à cette contrée. La plupart de ses ouvrages sont à Pétersbourg dans le cabinet de l'académie des sciences. Ils sont admirables par la précision de l'étude & par la vivacité de la couleur. Ceux qui m'ont semblé les plus beaux se trouvent dans son manuscrit. Cette femme estimable est morte à Amsterdam en 1717, à l'âge de soixante & dix ans.

(249) GODEFROY KNELLER, de l'école Allemande, naquit à Lubeck en 1648, & fut élève de Rembrandt; mais il fit le voyage d'Italie & ne suivit pas la manière de son maître. L'amour du gain le fixa au genre du portrait & l'engagea à s'établir en Angleterre. Dans son meilleur temps, il imita Van-Dyck; mais ce qu'il chercha le plus dans la suite fut de se faire une manière très expéditive, & par avarice, il chargeoit des peintres très médiocres de traiter les accessoires. Il est mort à Londres en 1726, âgé de soixante & dix-huit ans.

(250) ANTOINE FRANCESCHINI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1648, fut élève du Cignani. Il avoit de la grace, un bon goût de dessin, de l'art & de la grandeur dans la composition, de la finesse dans la touche & dans les formes; il faisoit très bien les enfans, & avoit une bonne manière de draper. Sa peinture a souvent de la sécheresse, mais dans son bon temps, il avoit une couleur douce, claire & fort agréable. Ses fresques étoient très vigoureuses. Il a coloré foiblement dans sa vieillesse, mais il a toujours conservé la correction. Après avoir joui d'une réputation méritée, & avoir été occupé à Rome, à Genes, à Bologne, il

est mort dans la première de ces villes, en 1729, âgé de quatre-vingt-un ans.

F. Bartolozzi a gravé d'après ce peintre, deux estampes de jeux d'enfans, & Jac. Mar. Giovannini la communion des Apôtres.

(251) JOSEPH PARROCEL, de l'école Française, né dans la ville de Brignoles en Provence, en 1648, étoit fils d'un peintre, & eut un frère nommé Louis qui se consacra au même art, sans se faire de réputation. Joseph n'avoit que douze ans lorsqu'il perdit son père. Il vint passer quelques années à Paris, y reçut les conseils des plus habiles artistes qui s'y trouvoient alors, & fut obligé de s'y soutenir par ses talens naissans. C'étoit à Rome qu'il devoit les perfectionner; il eut le bonheur d'y avoir pour maître le Bourguignon, & il alla à Venise étudier les grands coloristes.

Son mérite fut accueilli à Paris dès qu'il y fut rentré: il eut le bonheur d'être loué par Louis XIV lui-même, & l'on fait que le suffrage de ce prince entraînoit tous les suffrages.

Jamais artiste ne dut moins sa fortune à de lâches complaisances. Le célèbre architecte Mansard fut nommé surintendant des bâtimens: cette place lui donnoit la disposition de tous les travaux commandés pour la Cour; il devoit à Parrocel le prix de quatre tableaux. Le peintre, qui ne pouvoit être payé, n'hésita point à faire assigner le surintendant, à obtenir contre lui une condamnation par corps, & à faire arrêter son carrosse. Mansard, pour se venger, fit enlever le tableau du passage du Rhin, de la place qu'il occupoit dans le salon de Marli. Mais le roi s'en aperçut, & ordonna que le tableau fût placé à Versailles, dans la chambre même du conseil.

Parrocel, peintre de batailles, avoit lui-même un courage digne d'un guerrier. Seul il avoit mis en fuite à Venise, sur le pont de Rialto, sept ou huit scélérats apostés pour l'assassiner. Aussi donna-t-il, mieux qu'aucun autre peintre, le mouvement & l'expression du courage aux figures de ses tableaux: il trouvoit Vander Meulen trop froid à cet égard, & il disoit que ce peintre *ne savoit pas tuer un homme*.

Parrocel ne se bornoit pas au genre des batailles; il peignoit aussi l'histoire, & les connoissances qu'il avoit acquises dans cette première partie de l'art, le mettoit au dessus des peintres qui ne cultivent qu'un genre inférieur. On peut voir à Notre-Dame, Saint-Jean prêchant dans le desert, Le château de Versailles, les Invalides, l'hôtel de Toulouse renferment aussi des monumens de son talent comme peintre d'histoire. Il faut cependant convenir que c'est aux batailles qu'il doit sa réputation, & dans ce genre, il égale son maître à tout autre égard, & le surpasse par une couleur brûlante. « Son pin-

» ceau, dit Dandré Bardon, est plein de feu & » de cet enthousiasme qui étonne & qui ravit. Il » n'avoit jamais suivi les armées, mais son » heureux génie suppléoit à tout ce qu'il n'avoit » pas vu ». Il est mort en 1704, âgé de cinquante-six ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs de ses compositions. L. Rouillet a gravé d'après lui David présentant à Saül la tête & l'épée de Goliath.

IGNACE PARROCEL, élève & neveu de Joseph, a beaucoup approché de la manière de son oncle dans le genre des batailles. Il a travaillé en Italie & à Vienne & est mort à Mons en 1722.

PIERRE PARROCEL, frère d'Ignace & neveu de Joseph, naquit à Avignon en 1664. Il fut d'abord élève de son oncle, ensuite de Carle Maratte, à Rome. Il suivit le genre de l'histoire; ses principaux ouvrages sont en Languedoc, en Provence, & dans le Comtat. Il est mort en 1739, à l'âge de soixante & quinze ans.

CHARLES PARROCEL, né à Paris en 1689, fils de Joseph, se consacra au genre de son père, eut moins de chaleur dans le coloris, mais plus de vérité. Il s'étoit engagé dans la cavalerie pour mieux étudier les sujets qu'il devoit représenter. Il fut choisi pour peindre les conquêtes de Louis XV. Les tableaux dans lesquels il a représenté l'entrée de l'ambassadeur Turc ont été très estimés; on les a exécutés en tapisseries au Gobelins. Il est mort en 1752, âgé de soixante & trois ans.

Desplaces a gravé, d'après lui, la chasse aux tygres & la chasse aux lièvres, & Preßler une rencontre de cavalerie.

(252) ELISABETH - SOPHIE CHERON, de l'école Française, née à Paris en 1648, étoit fille d'un peintre en émail. Elle a peint l'histoire & le portrait à l'huile, en émail & en miniature. Ses talens furent encouragés par Lebrun lui-même, & ce fut ce grand artiste qui la présenta à l'académie royale. Elle gravoit à l'eau-forte & au burin; mais ce qui assurera le plus de durée à sa réputation, ce sont les pierres antiques qu'elle a dessinées, & dont elle a gravé elle-même une partie. Elle est morte à Paris en 1711, âgée de soixante & trois ans. Elle n'étoit déjà plus jeune, quand elle épousa un M. Hay.

LOUIS CHERON, frère d'Elisabeth - Sophie, naquit à Paris en 1660. S'il est moins connu que sa sœur, ce n'est pas qu'il ait eu moins de talens. Il avoit beaucoup étudié à Rome les ouvrages de Raphaël. Son dessin étoit pur, sa couleur foible, ses compositions un peu froides. On voit deux tableaux de lui à Notre-Dame, l'un représente Hérodias tenant la tête de

Saint-Jean, l'autre le prophète Agabus devant Saint-Paul. On dit qu'il imitoit le Carrache de manière à tromper, ce qui ne signifie pas qu'il fût l'égal de ce grand maître. Il s'étoit retiré à Londres où il est mort en 1713, âgé de cinquante-trois ans.

(253) GUÉRARD HOET, de l'école Hollandoise, né à Bommel en 1648, avoit l'imagination vive, l'harmonie de la couleur, la science des grands effets de l'ombre & de la lumière, une exécution facile, une grande exactitude à se soumettre au costume. Telles sont les qualités que l'on reconnoît dans ses plafonds, dans ses tableaux d'autels, dans ceux dont il a décoré de vastes appartemens. Dans ses petits tableaux de chevalet, on admire l'extrême patience, le fini le plus précieux, le pinceau le plus délicat. Cet artiste, qui possédoit deux talens en quelque sorte opposés, est mort à la Haye en 1733, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

(254) LOUIS BOULLONGNE, de l'école Française, naquit en 1609. Ce fut un artiste fort estimable; mais on en parle sur-tout ici parce qu'il fut père d'un artiste très distingué. Il fut professeur de l'académie royale. Il a peint trois tableaux à Notre-Dame; l'un représente Saint-Siméon, le second le miracle de Saint-Paul dans Ephèse, l'autre le martyre de ce Saint. Il est mort à Paris en 1674, âgé de soixante & cinq ans.

BON BOULLONGNE, né à Paris, en 1649, fut élève de Louis son père, & monroit déjà un grand talent quand il partit pour l'Italie: il passa cinq ans à Rome, & alla ensuite étudier en Lombardie les chefs-d'œuvre du Corrège & du Carrache. Savant dessinateur, bon coloriste, il se fit une manière qui tenoit des talens de ces deux maîtres, & joignoit au mérite du dessin & de la couleur celui de la composition. Son combat d'Hercule contre les Centaures, est un des beaux ouvrages qui décorent les salles de l'académie. Il a peint à fresque, aux Invalides, la chapelle de Saint-Jérôme & celle de Saint-Ambroise. On voit de lui, à Notre-Dame, le paralytique, & dans le chœur des Chartreux, la résurrection du Lazare, ouvrage qui ne sembleroit pas indigne des grands maîtres de l'école Lombarde. Tout ce qu'il a fait porte un grand caractère.

Il peignoit aussi très-bien le portrait. Il laissa faire le sien par un de ses élèves qui, se trouvant embarrassé, se plaignit de n'avoir que de mauvais pinceaux. *Ignorant*, lui dit le maître, *je vais faire le tien avec mes doigts*, & il le fit, prouvant que c'étoit avec la tête plus qu'avec les instrumens qu'on fait de bons ouvrages.

Il avoit le talent de faire des pastiches trompeurs dans le goût des maîtres de Flandre &

d'Italie. Il fit un tableau dans le goût du Guide qui trompa Mignard lui-même. Cet artiste de trompé & piqué de son erreur dit, *qu'il fût donc toujours des Guides, & non des Boullongnes*.

Bon Boullongne est mort à Paris en 1717, âgé de soixante & huit ans. C'est un des peintres qui honnoient l'école Française.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Son tableau de la piscine a été gravé par Langlois.

Ses deux filles, *Genevieve & Magdeleine*, ont eu assez de talent dans la peinture pour être reçues à l'académie royale.

LOUIS BOULLONGNE, né à Paris en 1654, étoit frère de Bon, & fut aussi élève de Louis leur père. Il a copié à Rome plusieurs grands morceaux de Raphaël, tels que la dispute du Saint-Sacrement, l'incendie *Del Borgo*, l'Héliodore, &c, & c'est d'après ces copies que ces morceaux ont été exécutés en tapisseries aux Gobelins. A son retour, il fut reçu de l'académie royale sur son tableau d'Auguste fermant le temple de Janus; & il peignit pour l'église Notre-Dame la fuite en Egypte, la présentation au temple & la Samaritaine. Il a peint à fresque aux Invalides la chapelle de Saint-Augustin, & a été plusieurs fois occupé pour les maisons royales. Il étoit correct, avoit du caractère dans les airs de tête, de l'expression, de la chaleur dans la composition, du jugement dans l'ordonnance, de la science dans la touche; mais il ne fut pas l'égal de son frère. Il a été premier peintre du roi & chevalier de l'ordre de Saint-Michel, & est mort en 1734 âgé de près de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. L. Desplaces a gravé d'après lui l'Annonciation, & P. Drevet, la présentation au temple.

(255) AUGUSTIN TERWESTEN, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1649, se forma au dessin d'après des estampes & sans aucun maître, apprit de même à modeler en cire, s'essaya ensuite à ciseler, & fut bientôt regardé comme le premier ciseleur de son pays. Cet état qu'il ne devoit qu'à lui-même, lui procuroit une subsistance honnête, lorsqu'à l'âge de vingt-ans, il se livra à la peinture. Alors il prit des maîtres & fit ensuite le voyage d'Italie. Il fut mandé par l'électeur de Brandebourg, établi à Berlin une académie, & y mourut en 1711, âgé de soixante & deux ans. La plupart de ses ouvrages sont en Allemagne. On dit qu'il fut l'un des meilleurs peintres d'histoire de son temps, qu'il avoit du génie, de la correction, une bonne couleur, & une extrême facilité d'exécution.

MATHIEU TERWESTEN, frère & élève d'Augustin, naquit à la Haye en 1670. Déjà fort avancé, il fit le voyage de Rome, de Florence,

de Venise, & recueillit dans toutes ces villes une ample moisson d'études; le plus grand nombre de ses ouvrages est à la Haye, & , suivant M. Descamps, ils sont autant de modèles pour les artistes. On ignore l'année de sa mort.

(256) JEAN VERKOLIE, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1650, étoit fils d'un ferrurier, & fut élevé dans le métier de son père. Blessé à la jambe à l'âge de dix-ans, & très-long-temps incommodé de cette blessure, il n'eut d'autre amusement que de dessiner d'après des estampes: il se procura des livres de perspective & apprit seul cette partie des mathématiques: enfin rétabli de son incommodité, il essaya sans maître de peindre à l'huile, & se perfectionna sous Jean Lievens, assez habile peintre d'histoire & de portraits qu'il eut bientôt surpassé. Il fut tellement chargé de portraits qu'il ne put consacrer que très-peu de temps à l'histoire, & l'on est étonné du talent qu'il montre dans un genre qu'il avoit si peu cultivé. Il est mort à Delft en 1693, âgé de quarante-sept ans. Il a gravé en manière noire.

NICOLAS VERKOLIE, fils & élève de Jean, naquit à Delft en 1673. Il fit d'abord le portrait; mais se consacra bientôt entièrement à l'histoire. « Le mérite de ses ouvrages consiste, dit M. Descamps, dans un dessin correct, une bonne couleur & une belle fonte dans ses petits tableaux. Sa touche est ferme, quoique moëlleuse; les sujets de nuit qu'il a traités sont très-recherchés & très-piquans ». Il a aussi peint en grand. Il avoit beaucoup de talent pour dessiner à l'encre de la Chine, & ses dessins sont portés à un très-haut prix. Il tient un des premiers rangs entre les graveurs en manière noire. Cet artiste ne perdoit aucun instant, & les momens qu'il déroboit à l'art étoient consacrés à la lecture. Il lisoit même en prenant ses repas. Il est mort en 1746, âgé de soixante & treize ans.

(257) PIERRE EYCKENS, de l'école Flamande, & natif d'Anvers, occupa un rang distingué parmi les artistes de cette école. Il tâcha de suppléer par une collection d'estampes d'après les grands maîtres Italiens, & de plâtres d'après l'antique, au voyage d'Italie. Il composoit avec beaucoup de jugement: tout est lié, rien n'est inutile dans ses compositions. Son dessin est correct, ses expressions justes, ses draperies larges, ses fonds enrichis de paysages & d'architecture, sa couleur chaude & vraie, sa touche ferme & facile.

(258) DANIEL HALLÉ, de l'école Française, fut compris, dans son temps, entre les peintres estimés. On voit de lui, à Notre-Dame,

un tableau représentant Saint Jean devant la porte latine. Il est mort à Paris en 1674.

CLAUDE-GUY HALLE, son fils & son élève, naquit à Paris en 1651, & ne sortit jamais de sa patrie. Il eut plus de sagesse que de chaleur, & réunit à un degré moyen les différentes parties de son art. Son coloris étoit agréable, mais non vigoureux, son dessin étoit correct, sans être tout-à-fait exempt de manière, ses compositions avoient de la richesse sans être chargées. Sa grande intelligence lui procuroit des effets piquans. Il a fait pour l'église de Notre-Dame les vendeurs chassés du temple, & l'Annonciation, ouvrage d'un style assez agréable, pour que Dandré Bardon le juge digne de l'école du Guide. Ses ouvrages peignent son caractère, & ont plus de douceur que d'élevation. Il fut lié avec le Brun, sans tirer aucun parti de cette liaison pour sa fortune, & ne fut point employé par les ministres, parce qu'il négligea de leur faire la cour. Il est mort à Paris en 1736, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

G. Edelinck a gravé trois frises d'après ce peintre: L. Simonneau, Saint-Athanase étudiant l'écriture, & J. Audran, le serviteur d'Abraham offrant les présens à Rebecca.

NOEL HALLE, fils de Claude-Guy, né à Paris en 1711, fut élève & imitateur de son père. C'est un de ces artistes qui ont eu fort peu de défauts, mais à qui la nature a refusé ce feu qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Il fut décoré de l'ordre de Saint-Michel. Le tableau qu'il a fait pour l'église de St. Louis à Versailles, & qui est un de ses beaux ouvrages, peut donner une idée de son talent. Il est mort à Paris en 1781, âgé de soixante & dix ans.

Ch. le Vasseur a gravé, d'après ce peintre, Antiochus Epiphane dictant ses dernières volontés; & S. Ch. Miger, la changée en vache, & reconnue par son père.

(259) JEAN-BAPTISTE SANTERRE, de l'école Française, né à Magny, près de Pontoise, en 1651, de parens pauvres, fut élève de Bon Boullongne. Il n'avoit point apporté en naissant des dispositions faciles: il y suppléa par un travail opiniâtre, & par l'étude de la nature. Avec peu de génie pour la composition, il se borna à peindre le portrait & des sujets d'histoire & de fantaisie qui exigeoient peu de mouvement & peu de figures. Malgré la stérilité de son esprit, sa difficulté dans l'exécution, & sa froideur naturelle, il est un des maîtres qui font le plus d'honneur à l'école Française, parce qu'il a bien su connaître ses forces, qu'il n'a jamais tenté de les excéder, & que, par conséquent, il a très-heureusement franchi la carrière peu vaste

qu'il s'étoit circonscrite. La gloire est accordée à celui qui approche le plus de la perfection dans ce qu'il s'est proposé, & non à celui qui forme les entreprises les plus ambitieuses. Santerre fut sage & pur dans le dessin, il approcha de la beauté dans les airs de tête; il ne se proposa pas de fortes expressions; mais il rendit bien celles qu'il s'étoit proposées; son pinceau ne fut pas très-large, très-moëlleux, très-ragoutant, mais il fut aimable; sa couleur ne fut ni chaude ni brillante, mais elle eut le charme de la douceur; ses effets ne furent point piquans, mais ils furent harmonieux. Enfin dans ses ouvrages, ce qui n'est pas un foible mérite, toutes les parties se conviennent entr'elles, sont au même degré, & concourent à former l'accord du tout-ensemble. Le petit nombre de morceaux d'histoire qu'il a traités sont devenus célèbres: c'est la Suzanne des salles de l'Académie, la Sainte-Thérèse de la chapelle de Versailles, la Magdelaine du cabinet du Roi, l'Adam & Eve. C'est une assez belle fortune pour un artiste de n'avoir fait que des ouvrages cités par les connoisseurs: cette destinée vaut bien celle des peintres qui se sont piqués d'un génie abondant & facile. Santerre est mort à Paris en 1717, âgé de soixante & dix ans.

Sa Suzanne a été gravée par Porporati.

(260) JEAN CONCHILLOS FALCO, de l'école Espagnole, naquit à Valence, de parens nobles, en 1651. Il fit une grande étude des statues antiques qui se trouvent dans la ville qu'il habitoit. On dit qu'il avoit une imagination féconde, un dessin correct, une couleur fraîche & vigoureuse, un pinceau moëlleux, une touche facile & légère. Ce peintre d'histoire est mort en 1711, âgé de soixante ans.

(261) CORNEILLE DE BRUYN, de l'école Hollandoise, né à La-Haye en 1652, est encore plus célèbre par ses voyages qu'il a décrits lui-même, que par ses talens pour la peinture. Il a consacré ses crayons & ses pinceaux à représenter les villes, les campagnes, les monumens, les costumes, les animaux, les plantes qu'il a vus dans ses voyages d'Europe & d'Asie. Il a peint aussi quelquefois le portrait. Son dessin ne manquoit pas de correction, & il avoit de la couleur. On ignore l'année de sa mort. Il est vraisemblable qu'il finit ses jours à La-Haye, où il s'étoit fixé.

(262) RICHARD VAN ORLEY, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1652. Il cultiva les lettres & les arts, & peignit l'histoire en miniature: il étoit dessinateur correct, tenoit plus du goût italien que de la manière fla-

mande, decidoit bien ses plans, représentoit sans confusion de grands sujets dans de petits espaces, & enrichissoit ses fonds de morceaux d'architecture bien composés. Il a gravé beaucoup de planches à l'eau-forte, & est mort en 1732, âgé de quatre-vingt ans.

(263) JOSEPH DEL SOLE, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1654, peignit surtout l'histoire, & fit quelquefois, par délassement, le portrait, le paysage & les fleurs. On voit de ses ouvrages à Bologne & à Venise. Il tenoit beaucoup de la manière du Guide. Son dessin étoit fin & sa couleur agréable; il est mort près de Bologne en 1719, âgé de soixante cinq ans.

(264) CHARLES DE MOOR, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1656, se fit d'abord connoître par des portraits, établit sa réputation par un tableau représentant Pyrame & Thisbé, & se montra supérieur à ses contemporains par celui que lui demandèrent les Etats pour orner la salle du Conseil, & qui représente le jugement porté par Brutus contre ses deux fils. On assure que ce tableau est effrayant par la vérité de l'expression. Il peignoit aussi de petits sujets pris dans la vie privée; & a beaucoup travaillé dans ce genre. Il desinoit correctement & se distinguoit autant par la beauté de la couleur que par celle de l'exécution. Dans le portrait, il tient quelquefois de Rembrandt, & quelquefois de Van-Dyck. Il est mort en 1738, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(265) LOUIS DE DEYSTER, de l'école Flamande, né à Bruges en 1656, peignoit l'histoire d'une manière grande & large, donnoit beaucoup de caractère à ses têtes, faisoit bien sentir le nud sous la belle ampleur de ses draperies, avoit une couleur chaude & dorée, & fidèle au principe de Rubens, il chargeoit beaucoup ses lumières, & ne faisoit que glacer ses ombres, en sorte qu'on y voit partout l'impression glacée de Scil-de-Grain & de Momie. Il possédoit la grande magie du clair-obscur, & faisoit de grands effets par de grands sacrifices. Tout est en mouvement dans ses ouvrages. Quoique ses tableaux paroissent faits avec peu de travail & une grande facilité, il n'étoit pas d'une grande promptitude, parce qu'il ne peignoit rien sans avoir fait & arrêté plusieurs esquisses du même sujet, & en avoir desiné correctement le trait sur la toile. Il est vrai qu'après ce premier travail, il peignoit au premier coup. Il eut le malheur de vouloir essayer son industrie dans tous les arts. Il fit des orgues, des clavecins, des violons, des horloges, des pendules; ces distractions lui

prirent beaucoup de temps., nuisirent à sa fortune, finirent par la détruire, & l'obligèrent, pour subsister, de faire des tableaux peints à la hâte. Il est mort en 1711, âgé de cinquante-cinq ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'une pointe négligée, & tendant plus à l'effet qu'à la correction. Il a fait aussi des planches en manière noire.

(266) JEAN-FRANÇOIS VAN BLOEMEN, de l'école Flamande, né à Anvers en 1656, doit être regardé comme un peintre Italien, puisqu'il a étudié son art & qu'il a passé sa vie. Ses ouvrages bien peints, bien colorés, & représentant des vues de cette contrée si pittoresque, étoient surtout enlevés par les étrangers. Il est mort à Rome en 1740, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

PIERRE VAN BLOEMEN, son frère, étudia en Italie, & revint à Anvers. Il représenta des batailles, des caravanes, des marchés aux chevaux, des fêtes. Ses figures sont ordinairement vécues à la manière orientale.

Ses ouvrages se ressentent de ses études faites en Italie. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort.

NORBERT VAN BLOEMEN, autre frère de Jean-François, naquit en 1672; il a traité le genre du portrait & des conversations galantes. Sa couleur est faussée & crue.

(267) NICOLAS LARGILLIERE doit être regardé comme un artiste François, puisqu'il reçut la naissance à Paris en 1656; mais les Flamands ont droit de le revendiquer, puisque c'est à Anvers qu'il a reçu les principes de son art. Il peignoit d'abord la bambochade, les fleurs, les fruits, les animaux, le paysage. Il passa jeune en Angleterre, y développa ses talents & les vit récompensés. Il eut l'ardeur de s'élever jusqu'au genre de l'histoire, & il auroit pu y avoir des succès, s'il l'avoit plus constamment cultivé. Il n'eut pas du moins lieu de se repentir d'y avoir consacré quelque tems de sa vie, puisqu'il dut sans doute à ses essais en ce genre la grandeur qu'il imprima dans la suite à celui du portrait auquel ses grandes occupations l'obligèrent de se borner. L'amitié de le Brun le fixa à Paris, & il ne quitta plus cette ville que pour aller peindre Jacques II, roi d'Angleterre, & son épouse, lors du couronnement de ce Prince. Les grands ouvrages de Largilliere, ceux où il a joint le mérite de peintre de portraits, à celui de peintre d'histoire, se voient à l'hôtel-de-ville de Paris & dans l'église de Sainte-Généviève. Il avoit une bonne couleur, une belle & large manière. « L'illusion & l'artifice des effets, produits par la double magie des

» couleurs locales & des lumières étoient, » dit Dandré Bardon, l'objet essentiel de ses études. Il rapportoit volontiers toutes ses connoissances à ces deux parties de l'art, & c'est sous ce point de vue qu'il envisageoit la nature ». Il est mort à Paris en 1746, âgé de quatre-vingt-dix ans.

Edelinck a gravé, d'après Largilliere, le portrait de le Brun; P. Drevet celui de Jean Forest; Desplaces, celui de l'actrice Duclos, dans le rôle d'Ariane: c'est un portrait historique.

(268) FERDINAND GALLI BIBIENA, de l'école Lombarde, peintre & architecte, né à Bologne en 1657, fut élève du Cignani. Il a passé la plus grande partie de sa vie à Parme & à Vienne. Il a fait des tableaux de chevalet, estimables, dit-on, par l'ordonnance & la couleur, mais il a travaillé plus souvent à des décorations de fêtes & de théâtre. On ignore l'année de sa mort; on sait qu'il vivoit encore à Bologne en 1739, âgé de quatre-vingt-deux ans. On a de lui deux volumes sur l'architecture.

FRANÇOIS BIBIENA, son frère, a été aussi peintre & architecte.

(269) FRANÇOIS SOLIMENI, de l'école Napolitaine, naquit à Nocera de Pagani, territoire de Naples, en 1657. Son père étoit peintre & fut son premier maître; il alla ensuite à Naples & se mit sous la conduite d'un artiste qui passoit pour avoir plus de talents. On a cru qu'il avoit pris des leçons de Luc Giordano, mais il n'a fait qu'étudier les ouvrages de ce maître sans avoir fréquenté son école. Il a aussi étudié Pietre de Cortone, le Guide, le Calabrese. Il peignit à fresque & à l'huile, & traita presque tous les genres. Il fut le peintre le plus célèbre de son temps: s'il avoit vécu dans des temps où il régnoit un goût plus pur, on peut croire qu'avec ses dispositions naturelles, il auroit eu une célébrité encore mieux méritée. Il avoit de la fertilité, de l'abondance, du gracieux: il ne manquoit pas de correction; mais si, dans quelques parties, il l'emporte en général sur le Giordano, s'il se montre même quelquefois supérieur à quelques égards au Cortone; il a un pinceau moins facile & un style moins aimable.

Suivant M. Cochin, ses tableaux de la sacristie de Saint-Paul, à Naples, peuvent être regardés comme des chefs-d'œuvre. On y ressent par tout l'étude qu'il avoit faite des maîtres les plus agréables de l'Italie. Les figures en sont plus correctement dessinées que celles de Pietre de Cortone, les draperies en sont d'une exécution plus naturelle, la couleur a plus de vivacité. Il a dans la suite gâté sa couleur

couleur & a donné dans un ton bleuâtre. Il peut être compris entre les maîtres qui ont conçu ce qu'on appelle de belles machines; il est inutile d'avertir que ces belles machines ne surpassent pas les véritables beautés de l'art.

Il fut employé par le plus grand nombre des princes de son temps, il n'est mort qu'en 1747, âgé de près de quatre-vingt-dix ans, & n'ayant presque quitté ses pinceaux qu'en cessant de vivre.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. *Jof. Goupy* a gravé d'après lui *Zeuxis* peignant une *Vénus* d'après cinq beautés différentes; & *Wagner*, la *Vierge*, l'*Enfant - Jésus* & le petit *Saint-Jean*.

(270) *JOSEPH VIVIEN*, de l'école Française, naquit à Lyon en 1657, & fut élève de *le Brun*. Il s'est consacré au portrait, qu'il a quelquefois accompagné de figures allégoriques & l'on reconnoît alors l'école dans laquelle il s'étoit formé. Il a principalement peint au pastel, & s'est fait dans ce genre une très grande réputation qu'il conserve justement, & qui durera plus que ses ouvrages. Il saisissoit très heureusement les ressemblances, & imprimoit aux têtes un caractère de vie, mérite éminent qui tient à l'expression. Sa couleur est pâteuse & fondue, sa touche mâle, & ses teintes d'une belle fraîcheur. Il fit, par ordre de l'électeur de Cologne, un grand morceau représentant la réunion de la maison de ce prince & de celle de Bavière longtemps divisées par la guerre; il voulut, malgré son grand âge, aller présenter lui-même ce tableau, & mourut dans le palais de l'électeur, en 1735, âgé de soixante & dix-huit ans.

Le roi possède de ce peintre, la famille en grand du dauphin, fils de Louis XIV, le portrait en buste du duc de Berry, & celui de l'électeur de Bavière.

G. Edelinck a gravé d'après lui les portraits des docteurs de Sorbonne *Hameau* & *Blampignon*; & *Vermeulen*, *Philippe V*, roi d'Espagne.

(271) *FRANÇOIS-PIERRE VERHEYDEN*, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1657, fut sculpteur jusqu'à l'âge de quatorze ans, & il se distinguoit dans cet art: ce fut alors seulement qu'il changea son ciseau contre la brosse; il s'essaya d'abord à copier des animaux d'après *Sneyders* & *Hondekoeter*, & ne tarda pas à étonner par ses progrès. On admire le feu qu'il mettoit dans ses grands tableaux de chasse; il peignit aussi les animaux à plumes, & il ne lui manqua pour atteindre aux premiers rangs dans ce genre, que d'être entré plutôt dans la carrière. Il est mort en 1611, âgé de cinquante-quatre ans.

Beaux-Arts. Tome II,

(272) *JACQUES DE HEUS*, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1657, alla de bonne heure à Rome, & y fit un long séjour. Quoiqu'il eût choisi pour son genre le paysage, il dessinoit assiduellement d'après nature, & devint un des meilleurs dessinateurs de l'académie. Ses ouvrages plurent tant aux Italiens qu'il continua de travailler presque uniquement pour eux, même après son retour dans sa patrie. Il mourut des suites d'une chute, en 1701, à l'âge de quarante-quatre ans. Son paysage, qui représente souvent des sites d'Italie, est vrai, d'une belle couleur, & d'un pinceau facile; les animaux & les figures en sont dessinés & touchés avec esprit.

(273) *SÉBASTIEN RICCI*, de l'école Vénitienne, né à Belluno, en 1659, fut élève d'un peintre médiocre; mais à l'âge de vingt ans il alla puiser de meilleures leçons dans les chefs-d'œuvres déposés à Rome, à Florence, à Bologne, à Milan. Sa réputation le fit mander à Vienne par le roi des Romains, à Florence par le grand duc de Toscane, & enfin à Londres par la reine d'Angleterre. Il passa par la France, y fit quelque séjour, & y fut reçu de l'académie royale. Il donna pour morceau de réception une allégorie en l'honneur de la France.

Il peignoit bien, avoit un dessin correct, un bon goût de draperie, & donnoit aux têtes un beau caractère: il avoit une couleur fraîche, argentine, agréable, & une belle harmonie. Il traitoit sur tout d'une manière agréable les parties qui n'étoient éclairées que de reflet, & donnoit à ses tableaux un effet séduisant. Sa chaleur tenoit de la fureur de l'enthousiasme. On peut dire qu'en général il possédoit bien l'art d'agencer de grandes compositions, quoiqu'on puisse lui reprocher quelquefois d'avoir négligé cet art & trop dispersé ses figures. Il n'a pas toujours été exempt de manière, même dans la couleur, & quoique ses bons ouvrages soient dignes d'admiration, il pourroit être dangereux de chercher à l'imiter. Comme il a vécu long-temps, il n'est pas étonnant qu'il se trouve de lui des tableaux douxereux, de peu d'effet & drapés mollement. Il est mort à Venise en 1734, âgé de près de soixante & quinze ans.

Zucchi a gravé, d'après ce peintre, le prophète *Nathan* annonçant à *David* la punition de son péché; *Wagner*, *Saint - Dominique* brûlant les livres des *Albigéois*; *P. Monaco*, l'adoration des bergers.

MARC RICCI, neveu de *Sébastien*, né à Belluno, en 1679, mort à Venise en 1726, s'est distingué par des paysages, & en a gravé lui-même plusieurs à l'eau-forte. *Fr. Bartolozzi* a gravé d'après ce peintre un paysage

représentant des travaux champêtres, & un autre représentant des pasteurs & un solitaire lisant au pied d'un arbre.

(274) ADRIEN VANDER WERF, de l'école Hollandoise, né à Kralinguer-Ambacht, près de Rotterdam, en 1659, annonça de très bonne heure son inclination pour la peinture, & fut placé d'abord chez un peintre de portraits, & ensuite chez Vander Neer. A peine entré dans cette école, il étonna son nouveau maître par une copie trompeuse d'après Mieris. Ce premier chef-d'œuvre de l'élève montrait assez à quel genre il étoit appelé. Dès l'âge de dix-sept ans, il quitta l'école, & se fit une grande réputation pour les portraits en petit. Généralement applaudi, lui seul sentoît qu'il lui restoit encore des études à faire; il puisa de nouvelles connoissances & des idées plus justes & plus étendues de son art dans les portefeuilles des amateurs, où il apprit à connoître le mérite des grands peintres Italiens. L'électeur Palatin vint passer quelque temps en Hollande, connut Vander-Werf, & lui fit une pension de 4000 florins pour obtenir six mois de son temps; il porta sept ans après cette pension à 6000 florins en engageant l'artiste à lui accorder neuf mois de son travail, l'annoblit & le créa chevalier. Le traitement avantageux qu'il accordoit au peintre, étoit encore augmenté par de riches présens.

Jamais peintre ne vit payer si cher ses ouvrages. Dans une vente, un petit tableau représentant Loth & ses filles, fut porté, de son vivant, jusqu'à la somme de 4200 florins. Il en reçut 5000 du duc d'Orléans pour un jugement de Paris.

C'est la grande propreté, l'extrême fini, le lisse de ses ouvrages qui les fait monter à un si grand prix, & il faut avouer que ces qualités en sont le plus grand défaut. Le luisant, si cher au vulgaire des amateurs, détruit la vérité; le fini excessif tue l'esprit, le goût, & exclut le charme de la facilité. C'est ce qu'a reconnu M. Descamps dans son jugement sur les ouvrages de Vander Werf. « C'est lui, » dit-il, qui a poussé le plus loin le précieux fini. Il a peint l'histoire & des sujets pris dans la vie privée, beaucoup de portraits, quelquefois en grand; mais il n'aimoit pas le grand. Il y a de lui des sujets d'un bon goût de dessin; mais toujours sans finesse & quelquefois roide. Sa couleur, dans beaucoup de ses ouvrages finis, est froide & sent un peu l'ivoire. Il ne connoissoit pas assez les dessous de l'épiderme pour prononcer sûrement les mouvemens des muscles. Il enveloppoit tout trop également, & la longueur du travail lui faisoit perdre sa vivacité ordinaire; défaut qui n'est pas dans tous ses tableaux,

» Ses draperies sont, pour la plupart, larges & de bons plis, l'harmonie ne manque pas à ses ouvrages, ni même la couleur, excepté pour le nud. S'il avoit été plus avant dans le dessin, c'auroit été le premier peintre de son temps & de son pays ».

Il entendoit aussi l'architecture, & a composé pour ses amis plusieurs façades de maisons. La bourse de Rotterdam a été élevée sur ses dessins, auxquels on a fait après sa mort, & en construisant l'édifice, plusieurs changemens qui ont été autant de fautes. Il est mort en 1722, âgé de soixante & trois ans.

On voit de lui au Palais-Royal, indépendamment du jugement de Paris, une vendeuse de marée & un marchand d'œufs.

On a d'après Vander Werf une estampe capitale par N. Delaunay, & Loth & ses filles par le même graveur. Porporati a gravé, d'après ce peintre, Adam & Eve trouvant le corps d'Abel; Massard, une conversation de trois jeunes filles.

PIERRE VANDER WERF, frère d'Adrien, né en 1665, a fait des ouvrages très-recherchés & payés fort cher, quoiqu'inférieurs à ceux de son frère. Il traitoit le même genre, & souvent ses tableaux ont été retouchés & terminés par Adrien. Ce sont les plus estimés. Il a été fort employé à peindre le portrait, & il réussissoit dans ce genre. Il est mort en 1718, à l'âge de cinquante-trois ans.

(275) VERENDAEL, de l'école Flamande, né à Anvers, vers 1659, ne vivoit qu'au milieu des fleurs, & se rendit justement célèbre par l'art de les représenter. Uniquement occupé de ses travaux, il fuyoit toute société. On connoissoit, on recherchoit ses ouvrages; mais on ne connoissoit pas l'auteur. On ignore l'année de sa mort.

(276) ARNOLD HOUBRAKEN, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1660, peignit avec succès l'histoire & le portrait. Il étoit assez bon dessinateur, composoit avec esprit, avoit peu de vérité dans sa couleur, drapoit avec noblesse, mais enveloppoit ses figures de trop d'étoffe, observoit bien le costume, & meubloit ses fonds avec richesse. Il aimoit les lettres, étoit un des bons poètes de son temps; mais il est moins connu par ses vers que par ses vies des peintres des Pays-Bas. Il est mort en 1719, âgé de cinquante-neuf ans.

JACQUES HOUBRAKEN, son fils, a eu un très-rare talent pour la gravure du portrait.

(277) JEAN BRANDENBERG, naquit à Zug en Suisse en 1660. Après avoir étudié la nature, il fit le voyage de Rome, où il s'attacha principalement aux ouvrages de Jules-Ro-

main. On dit qu'il avoit du génie pour l'histoire, que ses ouvrages se sentent des grands maîtres dont il avoit fait son étude, qu'il étoit assez correct de dessin & vigoureux de couleur & qu'il a très-bien peint les batailles. Il vécut dans son pays, très-peu récompensé de ses talens, & il est mort en 1729, âgé de soixante & neuf ans.

(278) NUNZIO FERAIOLI, de l'école Napolitaine, naquit à Nocera de Pagani en 1661. Il fut élève de Luc Giordano, & traita d'abord l'histoire; mais il se livra ensuite au paysage & imita le Poussin, l'Albane, Paul Bril, Salvator Rose, le Lorrain, conservant toujours une touche qui lui appartenoit, & répandant sur ses ouvrages l'agrément d'une couleur lumineuse. Ses figures sont spirituelles, il ajoutoit à l'intérêt de ses paysages en y introduisant des sujets tirés de la fable & de l'histoire, & faisoit bien sentir les différentes espèces des arbres. On sait qu'il est mort dans un âge fort avancé.

(279) FRANÇOIS DESPORTES, de l'école Française, né au village de Champigneul en Champagne, en 1661, étoit fils d'un laboureur. Il eut une longue maladie vers l'âge de treize ans, & ce fut alors qu'il annonça ses dispositions pour la peinture, en s'amusant dans son lit à copier une estampe. Il reçut ensuite quelques leçons d'un Flamand, peintre d'animaux, & ne voulut plus avoir d'autre maître que la nature. Il s'appliqua à dessiner d'après le modèle & d'après l'antique. Desportes n'a pas été de ces peintres d'animaux qui ne connoissent que le genre auquel ils se livrent, & sont obligés d'emprunter des mains étrangères, s'ils veulent représenter des figures dans leurs tableaux. Il ne se contentoit pas de représenter le gibier, il peignoit aussi les chasseurs, & ces figures étoient des portraits fort ressemblans & très-naturellement composés. Dans son tableau de réception à l'académie royale, il s'est peint lui-même en chasseur avec des chiens & du gibier. Il faisoit aussi entrer des bas-reliefs dans ses compositions. Il fit en Pologne le portrait du roi Jean Sobieski, de la reine, & d'un grand nombre de seigneurs. Il peignoit aussi les fleurs, les fruits, les légumes, les insectes; il introduisoit dans ses tableaux de riches vases, & entendoit très-bien l'ornement & la décoration. Il a travaillé pour la plus grande partie des Cours de l'Europe.

Son caractère étoit aimable & doux; mais il avoit une fierté noble avec ceux qui prétendoient lui faire respecter leurs prétentions. Un parvenu, revêtu d'une grande charge, osa un jour le traiter avec une orgueilleuse fu-

périorité. « Quand je voudrai, lui dit-il, Monsieur, je serai ce que vous êtes, & vous ne pourrez jamais être ce que je suis. »

On l'appelle le Sneyders de la France. Il le cede peut-être à Sneyders pour la force de la couleur, la fierté de la touche; mais il avoit une plus grande étendue de talent, & capable de travailler en plusieurs genres, il n'étoit médiocre dans aucun. Tout ce qu'il faisoit joignoit au caractère de la nature, la beauté de la couleur & de l'exécution. Il est mort à Paris en 1743, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Son tableau de réception a été gravé par Joullain, ainsi qu'un loup forcé par les chiens. On voit de ses ouvrages dans la plupart des maisons royales, & dans un grand nombre de maisons de Paris.

(280) NOEL COYPEL, de l'école Française, naquit à Paris en 1628. Il fut mis, à Orléans, sous la conduite d'un peintre nommé Poncet, élève du Vouet, vieillard gousteux, qui occupoit moins de l'art que des détails de sa maison. Coppel le quitta dès l'âge de quatorze ans, vint à Paris, fut employé quelque temps par un peintre nommé Guillerier, & ensuite par Charles Errard, chargé des peintures qui se faisoient au Louvre. Il eut dès-lors la plus forte paye qui fut accordée aux peintres subalternes.

Sur les occupations que lui imposoit la nécessité, il prenoit du temps pour l'étude; il ne tarda point à se faire connoître, fut employé par le roi & reçu de l'académie royale. Il y donna, pour morceau de réception, le tableau qui représente le meurtre d'Abel, & fit en même-temps pour Notre-Dame, Saint-Jacques le Majeur qui, en allant au martyre, convertit un gentil. Il fut dès-lors regardé comme un des meilleurs peintres de la France & chargé d'ouvrages considérables. Il ne vit Rome qu'à l'âge de quarante-quatre ans, lorsqu'il fut nommé directeur de l'académie de France en cette ville. C'est pendant son séjour à Rome qu'il a peint les quatre petits tableaux destinés au cabinet du roi à Versailles, & qui représentent Solon, Trajan, Alexandre-Sévère, & Ptolemée Philadelphie; ouvrages qui reçurent les applaudissemens de la métropole des arts, lorsqu'ils furent exposés publiquement à la Rotonde; ouvrages qui assurent la gloire de l'auteur, & qui le mettent au dessus de ses fils, quoique les circonstances aient procuré à l'ainé une plus brillante réputation. Ces tableaux prouvent que l'auteur connoissoit & aimoit le grand; mais ils ne prouvent peut-être pas encore qu'il en eût le sentiment intime. On y admire un mérite qui tient de bien près à celui du Poussin & de le Sueur; mais

on croit sentir que ce mérite est le produit de l'imitation, & que l'auteur n'eût pas fait ces tableaux, s'il n'avoit pas été précédé par le Sueur & par le Poussin. Peut-être que si ces morceaux eussent été entrepris par ces deux peintres, ils ne se fussent pas permis de donner tant de valeur à leurs fonds d'architecture : ils eussent craint de nuire au sujet par ces accessoires. Ces observations n'empêchent pas que l'auteur ne doive être compté entre nos fort habiles peintres. On voit, au château des Tuileries, un grand nombre de plafonds peints de sa main; il avoit soixante & dix-huit ans, quand il peignit d'une grande manière, aux Invalides, la voute du sanctuaire. Il est mort en 1707, âgé de soixante & dix-neuf ans.

Indépendamment des ouvrages dont nous avons parlé, on voit de lui la Samaritaine dans le chœur des Chartreux; une Magdelaine aux pieds du crucifix, dans l'église de l'Assomption.

Ses quatre tableaux peints à Rome & envoyés au Roi, ont été gravés par Duchange, & par les deux frères Dupuis.

ANTOINE COYPEL, fils de Noël, né à Paris en 1661, fut élève de son père, qui le mena avec lui à Rome; mais ni la vue des chefs-d'œuvre de Rome, ni l'exemple de son père, ne purent lui inspirer le goût de la véritable grandeur, qui ne se trouve qu'avec la simplicité. Il se lia d'amitié à Rome avec le Bernin, il aima sa manière, il écouta ses conseils; c'étoit perdre d'un côté ce qu'il auroit dû gagner de l'autre par les études qu'il faisoit d'après Raphaël & les Carraches. Il conserva toujours un goût affecté que put lui inspirer le Bernin; il ne lui resta rien des beautés vraies que les Carraches & Raphaël pouvoient lui faire connoître. D'ailleurs il revint à Paris à l'âge de dix-huit ans; c'est-à-dire, qu'il sortit de Rome à l'âge où il auroit pu lui être utile d'y arriver. Il n'avoit que dix-neuf ans quand il fit, pour Notre-Dame, le tableau qui représente l'Assomption de la Vierge. Il fut nommé, à l'âge de vingt ans, premier peintre de Monsieur, frère unique du roi, & devint premier peintre du roi en 1715.

Les défauts d'un homme médiocre ne sont pas contagieux. Pour qu'un artiste puisse gâter une école, il faut qu'il ait un talent capable d'en imposer, & en même temps un goût vicieux. Coypel étoit supérieur à plusieurs artistes dont nous avons parlé même avec quelque éloge; mais il a été funeste à l'école Française, précisément parce qu'à ses vices il a joint des qualités assez séduisantes pour se faire regarder comme le premier peintre de son temps, & surtout parce que ses vices étoient précisément ceux qui fascinent les yeux du vulgaire. Parce qu'il savoit agencer d'une manière théâtrale ce qu'on appelle une grande ma-

chine, parce qu'il répandoit dans ses tableaux des traits de bel esprit, on crut qu'il possédoit la véritable poétique de l'art; parce qu'il donnoit à ses femmes des physionomies purement françaises, on crut qu'il les faisoit belles : parce qu'il leur prêtoit des minauderies, on crut qu'il leur donnoit de la grace : il leur donnoit en effet toute celle qu'elles pouvoient apprendre des maîtres de danse, toute celle, par conséquent, que rejette la nature. Il consultoit le comédien Baron sur les attitudes qu'il devoit donner à ses figures, & travestissoit les héros de l'antiquité en héros de théâtre. Il adopta, il tâcha d'éterniser par son pinceau toutes les affectations qui étoient alors à la mode, & il plut à la cour, parce que la cour se reconnoissoit dans ses ouvrages, & voyoit avec plaisir que l'art prenoit exemple d'elle pour s'écarter de la nature. A tout cela il joignoit un coloris d'éventail, que les gens du monde appelloient une belle couleur.

Le plus considérable de ses ouvrages, celui où il avoit cherché le plus à déployer tous ses talens, & dans lequel il avoit peut-être le mieux développé tous ses défauts, étoit la nouvelle galerie du Palais-Royal, qui vient d'être détruite, & dans laquelle il avoit représenté quatorze sujets de l'Enéide. Par l'air français, par les manières de l'ancienne cour qu'il avoit répandues dans ces morceaux, on pouvoit dire qu'il avoit fait une Enéide travestie.

On voit à Paris un grand nombre de ses ouvrages; entr'autres deux tableaux à Notre-Dame, l'Assomption dont nous avons parlé, & Jésus-Christ dans le temple avec les docteurs; trois tableaux dans l'église de l'Assomption, qui représentent la Visitation, la Conception & la Purification; un à l'Académie des sciences, dans lequel Minerve tient le portrait de Louis XIV; quatre à l'Académie des belles-lettres, entre lesquels se remarque un Apollon maniéré, sans beauté, sans noblesse, qu'on pourroit appeller l'Apollon danseur.

Il faut le répéter : malgré cette critique sévère, Antoine Coypel n'étoit pas un peintre médiocre. Il n'étoit point né avec le génie du grand : mais il avoit de l'esprit, de l'abondance, de l'agrément, un dessin assez correct, une exécution assez bonne, quoiqu'un peu sèche; s'il avoit fait de meilleures études, s'il n'avoit pas été égaré par un faux goût, il tiendroit un rang distingué, non pas entre les grands maîtres, mais entre les fort bons peintres.

Si quelqu'un étoit choqué du jugement que nous avons porté d'Antoine Coypel, nous allons, pour réparer notre faute, transcrire celui de Dandré Bardon. « Aussi poète que

» peintre, dit-il, il mettoit dans ses compositions tous les agrémens de l'esprit & du génie. Il en relevoit la noblesse par un coloris animé, par des expressions vives, pathétiques, frappantes, & surtout par les graces ou la fierté qu'il imprimoit sur les airs de tête ».

On peut choisir entre ces deux opinions, & celle de Dandré Bardon, artiste estimable, sembleroit devoir l'emporter. Mais qu'il nous soit permis de demander seulement si les finesses du bel esprit peuvent être qualifiées de poésie & de génie, si des minauderies peuvent former des expressions fortes, si l'afféterie est de la grace, si des airs de comédiens sont de la noblesse & de la fierté? Nous ne dirons pas cependant que le jugement de Dandré Bardon soit absolument faux. Il a considéré Coypel par les plus beaux côtés de ses meilleurs ouvrages : nous avons appuyé sur ses défauts, parce qu'ils semblent former son caractère distinctif, & parce qu'ils peuvent être dangereux.

Antoine Coypel est mort en 1722, âgé de soixante & un ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. On a de lui Démocrite, Bacchus & Ariane, terminé par G. Audran, un *Ecce Homo* & une Galathée, terminés par Ch. Simoneau, N. Tardieu a gravé, d'après Coypel, les adieux d'Hector, la colère d'Achille, Vénus dans les forges de Vulcain; Desplaces, Vénus sur les eaux; J. Audran, Athalie.

NOËL-NICOLAS COYPEL, fils de Noël, mais d'un second lit, & de trente-un ans plus jeune que son frère Antoine, naquit à Paris en 1692; il fut élève de son père, qu'il eut le malheur de perdre à l'âge de quinze ans. La fortune ne lui permit point d'aller à Rome; il se forma d'après les antiques & les ouvrages des grands maîtres qui sont à Paris. On peut juger de son talent en voyant le plafond qu'il a peint à la chapelle de la Vierge dans la paroisse de Saint-Sauveur, les deux tableaux qu'il a faits pour les chapelles secrètes de la Sorbonne, & surtout son Saint-François de Paule dans la sacristie des Minimes de la place Royale. Son morceau de réception à l'Académie représente l'enlèvement d'Amyntone. Il est mort à Paris en 1735, âgé de quarante-trois ans, lorsqu'il commençoit à acquérir de la réputation.

Il a gravé lui-même plusieurs morceaux à l'eau-forte. J. Danzel a gravé, d'après lui, une chatie romaine.

CHARLES-ANTOINE COYPEL, fils d'Antoine, naquit à Paris en 1694; il fut élève & imitateur de son père, mais avec une très-grande infériorité. La faveur l'éleva à la place de premier peintre du roi. Son grand défaut, que

rien ne peut réparer, étoit de manquer absolument de caractère. Il dessinoit souvent à l'Académie, dont il étoit le chef par la place de directeur : un soir, un jeune élève se glissa derrière lui : *Tu as*, lui dit-il, *un bel habit de velours, & tu dessines une figure de camelot*; puis il se perdit dans la foule. Charles Antoine quitta l'histoire pour la bambochade, & se trouva encore inférieur à ce genre. Il est mort en 1752, âgé de cinquante-huit ans.

(281) GREGOIRE BRANDMULLER, de l'école Allemande, né à Bâle en 1661, s'avança dans la science du dessin en copiant des estampes, fit des progrès dans la peinture en recevant les leçons d'un peintre très-médiocre, & vint enfin à Paris, où il entra dans l'école de le Brun. Il aida bientôt après ce maître dans les grands ouvrages dont il étoit chargé. Il avoit de la chaleur dans la composition, de la correction dans le trait, de la justesse dans l'expression, une bonne couleur, & des teintes bien fondues sans être tourmentées. Les Allemands regardent comme un peintre du premier rang cet artiste qui est mort avant l'âge de trente ans en 1691.

(282) JEAN ANDRÉ, de l'école Française, né en 1662, entra dès l'âge de dix-sept ans, en qualité de frère, dans l'ordre des Jacobins. Il étoit déjà assez avancé dans l'art pour montrer des talens qui méritoient d'être cultivés : ses supérieurs eurent le bon esprit de les reconnoître, & l'envoyèrent à Rome, où il eut quelques liaisons avec Carlo Maratte. De retour à Paris, il fut lié avec la Fosse & Jouvenet. Il a décoré de ses ouvrages un grand nombre de maisons de son ordre, & surtout celle de la rue du Bacq, à Paris, dans laquelle il demouroit. Sa manière tenoit plus de Jouvenet que d'aucun autre maître. Comme il est parvenu à un âge fort avancé, il a laissé des ouvrages foibles, mais il n'en a point fait de mauvais. Il est mort à Paris en 1753, âgé de quatre-vingt-onze ans. Je l'ai connu dans mon enfance, & je l'ai vu peindre presque jusqu'aux derniers instans de sa vie.

Desplaces a gravé, d'après ce peintre, le pape Pie V obtenant, par ses prières, la victoire de Lépante; & Pierre Drever, fils, Jésus-Christ au milieu des Docteurs.

(283) HYACINTHE RIGAUD, de l'école Française, né à Perpignan en 1659, prit à Montpellier les leçons d'un peintre de portraits nommé Ranc, imitateur de Van-Dyck. Il vint ensuite à Paris, dirigea ses études vers le genre de l'histoire, & remporta le premier prix. Ce fut en qualité de peintre d'histoire qu'il fut reçu à l'Académie Royale; il ne

donna cependant pour morceau de réception que le portrait du sculpteur Desjardins ; mais ce portrait est historié, & il montra en même temps un crucifiement qui n'étoit pas terminé. Ce fut apparemment pour s'acquitter envers l'Académie, qu'il lui donna dans la suite le tableau qui représente Saint-André. Quoiqu'il ait fait encore quelques autres tableaux historiques, c'est sur la beauté de ses portraits qu'est fondée sa réputation, & elle est bien méritée. Si l'on peut lui reprocher d'avoir un peu trop affecté de répandre la richesse dans les accessoires, ce défaut brillant plaisoit à ceux qui employoient son pinceau, & déve-loppoit son talent à traiter tous les genres. On peut le plaindre de ce qu'il a travaillé dans un temps où regnoit la mode ridicule des grandes perruques : on aime à rencontrer ceux de ses portraits où il n'a pas été obligé de représenter ce bizarre déguisement. Il est mort à Paris en 1745, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Entre le grand nombre de portraits gravés d'après ce peintre, nous nous contenterons de citer ceux de Bossuet & de Bernard Picard, par Drevet ; celui de Desjardins, par Edelinck ; celui de Mignard, par Smith.

(284) ROBERT VAN OUDENAERDE, de l'école Flamande, né à Gand en 1663, prit les leçons de plusieurs peintres de son pays, entra dans l'école de Carle Maratte à Rome ; & grava les principaux ouvrages de ce maître sous ses yeux. Il peignoit l'histoire & le portrait, & passoit pour l'un des meilleurs poètes latins de son temps. Il resta quinze ans à Rome, toujours chargé d'occupations, & retourna enfin dans sa ville natale où se voit le plus grand nombre de ses ouvrages, & où il mourut en 1743, âgé de quatre-vingt ans.

(285) JEAN-ANTOINE VANDER LEEPE, de l'école Flamande, né à Bruges en 1664, n'eut jamais d'autres leçons de peinture que celles qu'il reçut dans son enfance de l'une de ces religieuses de Flandre qu'on appelle béguines. Elle peignoit à gouazze des sujets qu'elle exécutoit ensuite en broderie : il prit plaisir à la voir travailler, & parvint bientôt à l'imiter. Il essaya ensuite de peindre à l'huile & ne tarda pas à exciter l'admiration des artistes. Des études faites d'après nature dans la campagne & sur le bord de la mer achevèrent son éducation pittoresque.

» Ses paysages, dit M. Descamps, sont com-
» posés dans la manière d'Abraham Genoels ;
» & quelquefois comme ceux du Poussin. Il
» peignoit avec une facilité singulière. Sa tou-
» che est très-libre, ses arbres bien feuillés,
» sa couleur assez bonne, mais un peu grise,

» & telle qu'elle convient à des orages &
» à des tempêtes : aussi estime-t-on ses marines
» plus que ses paysages ». Il occupa différentes
charges de magistrature, cultiva l'art sans in-
térêt, & avec autant d'assiduité que s'il en
avoit attendu sa subsistance. Il est mort vers
1720.

(286) RACHEL RUISCH, de l'école Hol-
landoise, fille du médecin Ruisch si célèbre
par ses admirables préparations anatomiques,
& épouse de Juriaen Pool, bon peintre de
portrait. Seule & sans maître, elle s'avança
dans l'art du dessin, en crayonnant, d'après
des tableaux ou des estampes, les objets qui
l'intéressoient, & reçut ensuite les leçons
de Van Aelts peintre de fruits & de fleurs.
Elle surpassa son maître, & sembla même sur-
passer la nature par le goût & l'intelligence
avec lesquels elle choissoit & disposoit les
fleurs & les fruits, par sa manière de les faire
contraster. Elle les accompagnoit d'insectes dont
la vérité étoit capable de faire illusion. Ses
ouvrages sont rares même en Hollande, par-
ce que l'auteur les consacroit à l'électeur Pa-
latin. Elle est morte en 1750. âgée quatre-
vingt-six ans.

(287) JOSEPH-MARIE CRESPI, dit *l'Espa-
gnol*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne
en 1665, eut plusieurs maîtres, & se forma
surtout par l'étude des célèbres peintres de
l'école Vénitienne, du Barroche & de Ru-
bens. Guidé par de tels modèles, il dut de-
venir coloriste. Pour rendre l'effet de ses ta-
bleaux plus piquant, il affectoit de tenir ses
fonds obscurs, & de répandre sur les figures
des premiers plans de grandes lumières, tan-
tôt empruntant la clarté du soleil, tantôt celle
d'un flambeau élevé. Il faisoit un grand usage
de la chambre noire. Il se plaisoit à repré-
senter des nuits & des mers tourmentées de
la tempête. Ses tableaux, dans lesquels il a
cru pouvoir remplacer le génie par la bizar-
rie, sont terminés avec un grand soin. Il
en a fait un grand nombre qui représentent
des caricatures & des sujets facétieux. Il est
mort aveugle à Bologne, en 1747, âgé de
quatre-vingt deux ans.

DANIEL CRESPI. Je ne fais à quelle époque
ni dans quelle école placer cet artiste, qui
est plus connu sous le nom de *Cerano*. M. Co-
chin lui accorde un beau pinceau, un *faire*
facile, une couleur aimable & fraîche, des
tons fort agréables, quoiqu'un peu maniérés,
un dessin hardi & de bon goût quoique peu
correct, une chaleur d'imagination peut-être
excessive.

(288) CORNEILLE DU SART, de l'école Hol-

Iandoise, né à Harlem en 1667 & élève de Van Ostade, est inférieur à son maître quant à l'exécution pittoresque, mais il est plus noble dans ses compositions, plus spirituel dans ses conceptions. Il a surtout représenté des laboratoires de chymistes, des fêtes flamandes, des buvettes; il a aussi peint les fleurs, & a fait des dessins estimés, à l'encre de la chine, au crayon & à l'aquarelle. Il est mort subitement en 1704, à l'âge de trente-neuf ans.

Il a gravé lui-même à l'eau forte. Wollett a gravé deux paysages d'après ce peintre.

(289) BENEDETTO LUTTI, de l'école Florentine, né à Florence en 1666, est peut-être le seul peintre de cette école qui ait plus recherché la couleur que le dessin. On ajoute qu'il estimoit les bons peintres françois, ce qui est encore une qualité rare entre les artistes florentins. Il n'étoit pas toujours correct dans les formes, avoit de belles parties de couleur, faisoit de belles têtes & agençoit bien ses compositions. Il vint à Rome vers l'âge de vingt-quatre ans, & y mourut en 1724, âgé de cinquante-huit ans. On compte entre ses élèves Jean-Baptiste & Carle Vanloo.

Beauvais a gravé d'après ce peintre, une Magdelaine pénitente de la galerie de Dresde; Fr. Bartolozzi, Atalante & Hippomene, & Narcisse.

(290) GEORGES PHILIPPE RUCENDAS, de l'école Allemande, né à Augsbourg en 1666, se décida de bonne heure pour le genre des batailles: des tableaux du Bourguignon, les estampes de Tempeste, fortifièrent en lui cette inclination, & guiderent ses premiers pas dans la carrière. Il se fortifia par les études opiniâtres qu'il fit à Venise & à Rome; & acheva de se perfectionner en voyant le siège, le bombardement, la prise & le pillage d'Augsbourg. Pendant que toute la ville étoit plongée dans la crainte, le tumulte, le désespoir, pendant que lui-même étoit ruiné par ce funeste événement, il s'exposoit aux plus grands dangers pour observer d'un œil studieux, les effets du feu de l'artillerie & de la mousqueterie, les attaques de l'infanterie & de la cavalerie, les horreurs de l'assaut & celles du carnage. Son génie étoit à la fois abondant & sévère, & son dessin correct; ses bons ouvrages se sentent de l'étude de la nature. Il a eu trois manières dans les différens âges de sa vie. Dans la première, il cherchoit peu la correction; il s'occupoit de la couleur & de la touche. Dans la seconde il a négligé la couleur, & s'est appliqué surtout à exprimer correctement la vérité. Dans la troisième, il a fait concourir la couleur à la justesse des

expressions, à la vivacité des mouvemens. C'est un artiste, qui tient un rang distingué entre les peintres de batailles, est mort en 1742, âgé de soixante & seize ans.

Il a gravé un grand nombre de ses compositions à l'eau-forte ou en manière noire. Il y a même eu d'assez longues périodes de sa vie, pendant lesquelles il ne s'est occupé que de la gravure.

(291) JOSEPH-GABRIEL IMBERT, de l'école Françoise, né à Marseille en 1666, fut élève de Vander-Meulen & de Lebrun, & ne conserva la manière de l'un ni de l'autre de ses maîtres. Il entra vers l'âge de trente-quatre ans, en qualité de frère, dans l'ordre de Saint-Bruno, & prit l'habit dans la chartreuse de Villeneuve d'Avignon où il a passé sa vie. Quelquefois ses talens furent secondés & quelquefois contrariés par ses supérieurs. Il a travaillé pour différentes maisons de son ordre, & surtout pour celle où il vivoit. On regarde comme son chef-d'œuvre le calvaire, tableau du maître-autel de la chartreuse de Marseille. « Le goût du dessin, dit Dandré Bardon, le ton de la couleur, les nuances du pathétique & du pittoresque, le contraste, la justesse des expressions, y sont ménagés avec intelligence. L'ouvrage, en général, est si intéressant qu'on ne peut le considérer avec attention sans être affecté des sentimens que doit inspirer le sujet ». Ses élèves publient qu'il avoit sur son art des principes profonds. Il est mort en 1749, âgé de quatre-vingt-trois ans.

(292) ANTOINE BALESTRA, de l'école Vénitienne, naquit à Vérone en 1666. Il ne se contenta pas d'étudier les grands coloristes de sa nation, il alla se mettre à Rome sous la conduite de Carle Maratte: & passa ensuite à Naples pour y observer les beautés particulières aux peintres de ce royaume. Il se forma un bon caractère de dessin, une grande & large manière, une belle façon de composer. Il eut de la grace, de l'effet, de l'accord, & l'on voit de fort belles têtes dans ses tableaux. Il est mort à Vérone en 1740, âgé de soixante & quatorze ans.

(293) ANTOINE RIVALZ, de l'école Françoise, né à Toulouze en 1667, reçut de son père, qui étoit peintre, les premières leçons de l'art, vint suivre à Paris les exercices de l'académie, alla se perfectionner à Rome, & retourna dans sa ville natale, où il est toujours demeuré. Comme il a vécu & travaillé loin de la capitale, on ne doit pas être surpris que sa réputation ne réponde pas à ses talens. Il avoit de la correction dans le des-

fin, de la force dans la couleur, une composition ingénieuse & réfléchie, de la grace & du sentiment. Il avoit formé son goût sur les plus grands maîtres de Rome, & l'on compare le caractère de son talent à celui du Poussin. Il est mort en 1735, à l'âge de soixante-huit ans.

On ne voit guère de ses ouvrages qu'à Toulouse. Il a gravé lui-même à l'eau-forte la vérité chassant les vices ennemis des sciences & des arts.

(284) JEAN KUPETSKI, né à Porfina, sur la frontière de Hongrie en 1667, étoit fils d'un pauvre tisserand. Il fuit de la maison paternelle, eut le bonheur de trouver un protecteur qui le mit sous la conduite d'un peintre, & devint un très-bon peintre lui-même. Il a peint le portrait & des figures de fantaisie avec une grande vérité, mais sans aucun choix. Il tient de Rembrandt & de Van Dyck. On dit que personne ne l'a surpassé pour la couleur & l'intelligence du clair-obscur. Il est mort en 1740, à l'âge de soixante & treize ans.

(295) NICOLAS BERTIN, de l'école Francoise, né à Paris en 1667, fut élève de Jouvenet & de Bon Boullogne; mais la nature ne l'avoit pas appelé à l'imitation de ses maîtres. Quoiqu'il ait fait de grands tableaux, tels que le baptême de l'eunuque de la reine de Candace, à Saint-Germain des Prés, & des tableaux de grandeur moyenne, tel que son morceau de réception à l'académie royale qui représente Hercule délivrant Prométhée, il a surtout réussi dans les petits tableaux de cabinet. Il est mort à Paris en 1736, âgé de soixante & neuf ans.

(296) GASPARD PIERRE VERBRUGGEN, de l'école Flamande, né à Anvers en 1668, peignit les fleurs d'une touche facile & légère, qui ne sent pas le travail, & traita ce petit genre d'une grande manière. Il ne faut pas juger de son talent par ses derniers tableaux, dans lesquels sa facilité étoit dégénérée en négligence. Il est mort à Anvers en 1720, âgé de cinquante-deux ans.

(297) JEAN RUDOLF HUBER, de l'école Allemande, né à Bâle en 1668, est appelé le Tintoret de la Suisse, quoiqu'il n'ait guère fait que des portraits. Il a égalé le peintre Vénitien par son extrême facilité. Ses bons ouvrages sont d'une couleur vigoureuse & d'une belle touche. Il est mort dans sa ville natale en 1748, âgé de quatre-vingt ans.

(298) DOMINIQUE MARIE VIANI, de l'é-

cole Lombarde, né à Bologne en 1668, fut élève de son père. Il a cherché la manière du Cignani & celle du Guide. Il avoit de la grace & de la finesse dans le dessin, un bon effet, une aimable façon de peindre, une manière large & de la grandeur de caractère. Il a cherché un coloris vague & lumineux, & est souvent tombé dans le fade & le monotone. Il est mort en 1711, âgé de quarante-trois ans.

(299) FRÉDÉRIC MOUCHERON, de l'école Hollandoise, né à Embden en 1633, apprit son art dans sa patrie, se perfectionna à Paris où ses ouvrages furent recherchés, & alla s'établir à Amsterdam. Il n'est pas au premier rang des payagistes des Pays-Bas, mais il continue d'être estimé. Le feuillé de ses arbres est d'une touche facile, ses lointains sont variés & ont une belle vapeur, les devans de ses tableaux sont vigoureux. Il est mort à Amsterdam en 1686, âgé de cinquante-trois ans.

ISAAC MOUCHERON, son fils & son élève, né en 1670, l'a surpassé. Il étonne par la variété & la vérité de son paysage: sa couleur est celle de la nature; la fraîcheur y est jointe à la force & à l'harmonie. Il avoit vu l'Italie, & avoit fait un grand nombre d'études dans la campagne de Rome. Il est mort en 1744, âgé de soixante & quatorze ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'après lui-même & d'après le Gaspres.

(300) LOUIS GALLOCHE, de l'école Francoise, né en 1670, fut élève de Louis Boullogne & sur-tout de l'Italie. Il avoit une théorie profonde de l'art, qui nuisit peut-être à la pratique. On voit de lui à Notre-Dame, le départ de Saint Paul, de Milet pour Jérusalem; à l'academie royale, Hercule rendant Alceste à son époux: mais son chef-d'œuvre est dans la sacristie des Petits-Pères, & représente la translation des reliques de Saint Augustin. Il est mort en 1761, âgé de quatre-vingt onze ans.

(301) PAUL FARINATO, de l'école Vénitienne, est né à Vérone, on ne fait en quelle année: on ignore également celle de sa mort. Il dessinait d'un grand caractère, mais avec beaucoup d'incorrection, faisoit de belles têtes & les coëffoit avec goût, avoit une manière large: mais étoit sujet à tomber dans une couleur bise & sans effet.

(302) DONATO CRETÌ, de l'école Lombarde, né à Cremonne en 1671, avoit un genre facile & passa pour un des bons peintres de son temps. Il drapait bien, quoiqu'il peignit ses draperies

draperies avec un peu de sécheresse; il étoit fin dessinateur; mais sa couleur étoit foible, & l'on préfère ses grisailles à ses tableaux coloriés. Il est mort en 1742, âgé de soixante-onze ans.

(303) ROSA ALBA CARRIERA, qu'on nomme *Rosalba*, de l'école Vénitienne, naquit à Venise en 1672, peignit d'abord à l'huile, s'attacha ensuite à la miniature & surtout au pastel. C'est dans ces genres qu'elle s'est fait une très grande réputation pour le portrait, & pour des têtes de fantaisie très agréables & d'une couleur fraîche. Elle a séjourné longtemps à Paris & a donné pour morceau de réception à l'Académie royale un pastel représentant une muse.

» Plusieurs dames, dit M. Cochin, s'étoient
 » déjà rendu célèbres dans les arts; mais on
 » peut dire qu'à l'exception d'Elisabeth Sirani,
 » de Bologne, l'admiration qu'on leur ac-
 » cordoit étoit accompagnée de quelq' in-
 » dulgence, & fondée plutôt sur la rareté
 » de leurs succès que sur l'excellence de
 » leurs talens. Privées de la liberté d'étudier
 » la nature nue comme le font les hommes,
 » on n'est pas en droit d'exiger d'elles un
 » savoir aussi étendu dans des arts où cette
 » étude est d'une nécessité indispensable.
 » Rosalba s'étant attachée aux talens du pastel
 » & de la miniature, les a portés à un si
 » haut degré de mérite, que non seulement
 » les hommes les plus célèbres dans ces deux
 » genres ne l'ont point surpassée, mais même
 » qu'il en est bien peu qui puissent lui être
 » comparés. L'extrême correction & la science
 » profonde du dessin n'étant pas aussi absolu-
 » ment essentielles dans ces genres, que dans
 » celui de l'histoire, elle a atteint le but
 » qu'on peut s'y proposer par la beauté de
 » sa couleur. La pureté & la fraîcheur des
 » tons qu'elle a su employer dans son coloris,
 » sont admirables, & la belle facilité, aussi
 » bien que la largeur de sa manière, l'ont
 » égalée au plus grands maîtres. Elle cher-
 » choit sa récréation dans la musique & tou-
 » choit très bien du clavecin. Ses talens lui
 » procurèrent une fortune considérable. Elle
 » est morte à Venise en 1757, âgée de quatre-
 » vingt-cinq ans.

Wagner a gravé le portrait de cette fille célèbre peint par elle même. J. Smith a gravé d'après elle, en manière noire, le printemps & l'innocence.

(304) CLAUDE GILLOT, de l'école Française, né à Langres en 1673, n'eut point de succès dans l'histoire, & en eut beaucoup dans les sujets grotesques. Il doit sur-tout sa réputation à ses petits dessins, agréablement bi-

Beaux-Arts. Tome II.

zarres, qu'il a gravés d'une pointe très-spirituelle. Il est mort en 1722, âgé de quarante-neuf ans.

On estime justement les estampes qu'il a faites pour les fables de la Motte.

(305) JEAN-PIERRE ZANOTTI, de l'école Lombarde, né à Paris en 1674, mais mené à Bologne après ses études de la langue latine, fut élève de Pafinelli, peintre bolognois, agréable coloriste & habile dans la composition. Zanotti acquit une couleur fraîche, un pinceau moëlleux, une bonne intelligence du clair-obscur. On loue son tableau de Saint-Thomas dans la paroisse dédiée à cet apôtre, à Bologne. Il s'est aussi distingué dans la poésie, a fait une tragédie de Didon, & a été de plusieurs académies littéraires. On ignore l'année de sa mort: on sait seulement qu'il est parvenu à un âge avancé.

(306) THIERRY VALKENBURG, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1675, fut élève de Jean Wéeninix. Il a fait le portrait, mais sa réputation est fondée sur ses tableaux de nature morte, qui sont très-recherchés & portés à un très-haut prix. Quoiqu'il ne soit pas parvenu à la vieillesse, ses derniers ouvrages sont bien plus foibles que ceux de son bon temps. Il est mort d'apoplexie en 1721, à l'âge de quarante-six ans.

(307) JEAN-ANTOINE PELLEGRINI, de l'école Vénitienne, né à Venise en 1675, peignoit bien & d'une grande manière, avoit un pinceau large & facile & beaucoup de goût. Il entendoit la grande machine de la composition & faisoit bien le paysage. A force d'étendre ses masses de lumières, il étoit sujet à détruire le relief. Ses bons ouvrages sont biens dessinés. Il est mort à Venise en 1741, à l'âge de soixante & six ans.

(308) PIERRE-JACQUES CAZES, de l'école Française, né en 1676, fut élève de Bon Boullogne. Quand il parut, la peinture étoit dans un état de décadence, & il lui fut aisé de se faire une réputation supérieure à ses talens: ou plutôt il n'eut pas la peine de la faire, on s'empessa de la lui accorder pour abaisser celle de le Moyne qui lui étoit bien supérieur. C'étoit un de ces artistes qui possèdent assez bien leur profession pour mériter des éloges modérés, & qui ont de la facilité à produire de ces ouvrages sans caractère, qui donnent peu de prise à la critique. On peut voir de lui l'Hémorroïste à Notre-Dame, & beaucoup de tableaux dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés. Il est mort en 1754, âgé de soixante & dix-huit ans.

(109) ROBERT TOURNIERES, de l'école Française, né à Caen en 1676, fit le portrait avec assez de succès pour être reçu de l'académie royale. Il se fit ensuite recevoir de la même académie en qualité de peintre d'histoire, sur un petit tableau représentant un effet de nuit. *Voilà*, dit Jouvenet, *un homme que nous venons de recevoir pour un bout de chandelle.* Il est mort en 1752, âgé de soixante & dix-sept ans.

(310) JACQUES TORNHILL, de l'école Anglaise, né dans le comté de Dorset en 1676, étoit fils d'un gentilhomme qui se ruina par ses profusions. Jacques, obligé de se faire un état pour subsister, prit à Londres les leçons d'un peintre médiocre, se forma surtout par les ouvrages des bons maîtres qu'il parvint à rassembler, & par un voyage en France & en Hollande. Les grandes compositions qu'il a exécutées à l'église de Saint-Paul de Londres, au château d'Hamptoncourt, à l'hôpital de Grénewick, sont des preuves de son génie : les vices de son dessin & de sa couleur peuvent être attribués aux défauts de son éducation pittoresque. Il est mort en 1732, âgé de cinquante-six ans.

(311) JEAN RAOUX, de l'école Française, né à Montpellier en 1677, fut élève de Bon-Boulogne, remporta le premier prix de l'école, & fit le voyage d'Italie avec la pension du roi. Quoique ses études eussent été dirigées vers le genre de l'histoire, & que ce fût pour ce genre qu'il eût été reçu de l'académie royale, il crut sentir que le génie lui manquoit, & il se borna sagement aux sujets de fantaisie & au portrait. Il avoit le bon goût qui accompagne la simplicité. Son dessin, un peu rond, convenoit bien aux figures de femmes; sa couleur étoit suave, peut-être un peu trop caressée, il rendoit bien les reflets des étoffes foyeuses. La nature ne l'avoit destiné qu'à représenter des objets agréables. Il est mort à Paris en 1734, âgé de cinquante-sept ans.

J. Daullé a gravé d'après lui le repos de Vénus, & les Graces au bain; Beauvarlet, le rendez-vous agréable & Télémaque dans l'isle de Calypso; Nic. Dupuis, un concert.

(312) JACOB AMIGONI, de l'école Vénitienne, ne tient pas de la couleur vigoureuse de cette école qui étoit alors dégénérée. Sa couleur est fade & douceuse, quelquefois jaunâtre, quelquefois tombant dans la farine. Il étoit assez bon dessinateur, & dans ses meilleurs ouvrages, son pinceau étoit assez moelleux. S'il n'avoit fait que ceux que j'ai vus, il ne mériteroit pas une place dans ce diction-

naire; mais il a eu de la réputation en Italie, en Allemagne, en Espagne; & il faut croire que l'estime qu'il obtenoit étoit appuyée sur quelques titres. Il est mort à Madrid en 1754.

Wagner a gravé plusieurs estampes d'après ce peintre.

(313) KOENRAET ROEPFEL, de l'école Hollandaise, né à la Haye en 1678, fut élève de Netscher qui le destinoit au genre du portrait: la foiblesse de sa santé, peut-être même celle de ses dispositions, l'empêchèrent de faire aucuns progrès. Ses parens l'emmenerent à la campagne pour essayer d'y rétablir son tempérament: là il vit des fleurs, il essaya de les copier, il réussit; il reconnut que c'étoit le genre dans lequel la nature lui avoit destiné des succès; & il en eut de très-grands, parce qu'il fut se contenter de son partage. Sa vie se passa en quelque sorte dans un jardin qu'il cultivoit, dont il faisoit les objets de ses études, & qui lui procuroit une moisson de profits & de gloire. En respirant un air pur, il fortifia sa poitrine, & cet homme que ses parens avoient craint de ne pouvoir élever, ne mourut qu'en 1748, à l'âge de soixante-neuf ans.

(314) SEBASTIEN CONCA, de l'école Napolitaine, né à Gaëte en 1679, fut élève de Solimene. Il vint à Rome, & y jouit de la première réputation. Clément XI le choisit pour décorer de peintures à fresque & à l'huile l'église de Saint-Clément. Le succès de cet ouvrage lui procura toutes les grandes entreprises qui se firent à Rome de son temps. Sa renommée ne resta pas renfermée dans l'Italie, & les étrangers disputèrent aux Italiens l'avantage d'exercer son pinceau. Il entendoit bien les grandes compositions & les distribuoit avec sagesse. Il destinoit bien, avoit un beau pinceau, une passable intelligence du clair-obscur, & de l'art de draper: mais pour vouloir être agréable, il tomboit dans le joli, & n'étoit que mesquin: on voit qu'il a cherché le grand, mais que lui-même étoit petit. Son coloris a la prétention d'être brillant & il est maniéré, il sent l'éventail. Il parut un grand artiste parce que l'art étoit lui-même dans sa décadence, & il ne fit qu'en accélérer la ruine à Rome. Il apporta dans cette ville, dit Mengs, la manière de Solimene & des principes moins bons que faciles, qui firent tomber tout à fait la peinture. Cet artiste est mort à Naples en 1764, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

Jacques Frey a gravé d'après ce peintre, la Vierge apparoissant à Saint-Philippe de Néri; la

Vierge donnant le scapulaire à Saint-Simon Stock.

(315) FRANÇOIS DE TROY, de l'école Française, fils de Nicolas de Troy, peintre de l'hôtel-de-ville de Toulouse, naquit en cette ville en 1645. Il fut envoyé de bonne heure à Paris, dirigea d'abord ses études vers le genre de l'histoire dans l'école de Loir, entra ensuite dans celle de le Fevre & se consacra dès lors au portrait. Il fut cependant reçu de l'académie royale en qualité de peintre d'histoire : son tableau de réception représente Mercure coupant la tête d'Argus. Sans comparer de Troy au Titien, à Van-Dyck, on ne peut disconvenir qu'il n'ait été l'un des fort bons peintres de portraits de l'école Française, & qu'il n'ait traité avec beaucoup de talent le portrait historique. C'étoit un peintre chéri des femmes, parce qu'il avoit coutume de les représenter en déesses, & de donner même aux laides un caractère de beauté, en conservant cependant assez de leur physionomie pour qu'on pût les reconnoître. On voit de lui deux grands tableaux à l'hôtel-de-ville : on en voit un aussi dans l'église de Sainte-Genevieve, & il est assez voisin de ceux de Largilliere & de Rigaud, pour qu'on puisse aisément comparer entre eux ces trois artistes. De Troy paroît inférieur aux deux autres ; mais on peut, sans honte céder la victoire à de tels rivaux. Il est mort à Paris en 1730, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

JEAN-FRANÇOIS DE TROY, fils & élève de François, naquit à Paris en 1680. Il passa neuf ans en Italie à étudier les grands maîtres sans adopter leur goût, & revint jouir en France d'une très-grande réputation. Il eut tous les honneurs académiques, fut nommé directeur de l'académie de Rome, & décoré de l'ordre de Saint-Michel. Ce n'étoit pas un homme ordinaire, mais c'étoit un de ces hommes dont le talent & les succès peuvent étre nuisibles à une école. Son dessin avoit peu de caractère & de correction, sa couleur étoit agréable, les agencemens de ses compositions avoient de la grandeur ; mais c'étoit une grandeur théatrale. Ses tableaux représentent moins des scènes historiques que des scènes d'opéras : un excès de richesse regne dans ses parures & ses décorations ; les attitudes de ses figures manquent souvent de la justesse que pourroient même avoir de bons acteurs. Ses expressions sont foibles & triviales ; ses têtes n'ont ni le caractère du grand, ni celui du beau. Enfin il est plutôt un brillant décorateur qu'un vrai peintre d'histoire. Tout le monde connoît son histoire d'Esther, & sa conquête de la toison d'or, sujets exécutés en tapisserie aux Gobelins. Il est mort à Rome, en 1752, à l'âge de soixante

& douze ans, lorsqu'il se préparoit à revenir en France.

J. Beauvarlet a gravé d'après de Troy, Esther devant Assuérus, & Esther couronnée par Assuérus ; J. Ch. le Vasseur, la punition d'Actéon.

(316) JEAN GRIMOUX, de l'école Allemande, né à Romont, Canton de Fribourg en 1680, n'eut point de maître, & devint un peintre fort estimable, en copiant des tableaux de Van-Dyck & de Rembrandt dans le magasin d'un brocanteur. Il se fit une manière particulière, qui tient cependant, à quelques égards, de celle de Rembrandt, & il n'avoit pas l'humour moins bizarre que ce grand peintre. Avec un grand talent pour le portrait, il en fit peu, parce qu'il se rendoit inaccessible à ceux qui auroient pu lui en demander. La plupart de ses tableaux représentent des femmes en buste ou à mi-corps, ajustées & coiffées d'une façon singulière, mais pittoresque. Ses têtes & ses attitudes sont agréables, sa couleur est belle & vigoureuse, tellement fondue, qu'on croit la voir à travers une vapeur ; ses masses sont larges & d'un grand effet. Il est mort à Paris vers 1740, âgé d'environ soixante ans.

(317) JEAN VAN HUYSUM, de l'école Hollandoise, naquit à Amsterdam en 1682, de Juste van Huysum, qui étoit moins un peintre qu'un ouvrier tenant manufacture de tableaux. Ce fut dans cette boutique que Jean se forma au métier de la peinture : ses dispositions naturelles & l'aspect de la nature lui en firent trouver l'art. Ce fut les fleurs qu'il prit surtout pour objet de ses imitations, & quelques tableaux de Mignon lui indiquèrent d'abord la manière de les imiter : mais il surpassa le maître qui lui avoit fourni les exemples ; il sembla même égaler ses modèles, & quelques-uns de ses admirateurs ont prétendu qu'il en avoit surpassé la fraîcheur : il ne tarda pas à voir payer ses tableaux douze cens florins de Hollande, & ce prix fut bientôt augmenté.

Les amateurs du fini très-précieux, & c'est le très-grand nombre, mettent Van Huysum au-dessus de tous les peintres de fleurs. Ceux qui aiment dans les ouvrages de l'art une touche facile & légère ; qui préfèrent le sentiment à la patience, jointe même à la plus grande intelligence ; qui trouvent que la vérité acquiert un nouveau prix, quand on apperçoit qu'elle a coûté peu de peine à trouver, conservent le premier rang à Baptiste ; mais le nombre en est peu considérable, il est entièrement composé de peintres. Le soin que donnoit Van Huysum à choisir les couleurs les plus éclatantes & les plus solides, à son

préparer, à épurer ses huiles, contribue beaucoup à la brillante fraîcheur de ses ouvrages. Cela ne diminue point son mérite; le choix des matériaux fait partie de l'art: mais s'il est vrai qu'il ait cherché à faire un secret de ses procédés, c'est une sorte de charlatanisme indigne de ses talens.

» L'impression en blanc de ses panneaux ou
 » de ses toiles étoit préparée, dit M. Descamps,
 » avec le plus grand soin, & avec une pureté
 » qui lui ôtoit la crainte de les voir pousser,
 » ou détruire les couleurs qu'il y appliquoit
 » avec bien de la légèreté. Il glaçoit tout,
 » excepté les clairs, sans excepter même les
 » blancs, jusqu'à ce qu'il eût trouvé le ton:
 » c'étoit par dessus cette préparation qu'il ter-
 » minoit les formes, les lumières, les ombres,
 » les reflets. Tout est traité avec précision,
 » sans négligence, mais sans sécheresse. Le
 » duvet, le poli, le velouté, la transparence,
 » & l'éclat le plus vrai & le plus brillant,
 » se trouvent avec cette touche que la nature
 » indique, & qui n'est due ni à la manière
 » ni au hazard. Les vases qu'il savoit habile-
 » ment placer, & dans lesquels il posoit ses
 » fleurs, sont encore d'après nature. Les bas-
 » reliefs, aussi finis que le reste, sont la plu-
 » part bien composés & d'une harmonie sa-
 » vante. Il avoit l'adresse de former ses grouppes
 » en sorte que les fleurs les plus éclatantes
 » occupoient le centre, & il se servoit de la
 » couleur propre de chaque fleur pour con-
 » duire la dégradation depuis le centre jus-
 » qu'à l'extrémité du groupe. Des nids d'oi-
 » seaux, leurs œufs, les plumes, les insectes,
 » les papillons, les gouttes d'eau, tout est
 » rendu avec la plus grande vérité, & fait la
 » plus parfaite illusion.

» Après cet éloge, qu'il nous soit permis
 » de dire que les fruits nous ont paru quel-
 » quefois tenir de l'ivoire ou de la cire: une
 » touche plus sûre auroit annoncé plus d'art.

» Nous avons parlé de Van-Huysum comme
 » du premier peintre de fleurs: il nous reste
 » à le faire connoître comme bon paysagiste.
 » Ses paysages sont bien composés. Sans avoir
 » vu Rome, il employe souvent les vues des
 » antiques ruines de cette ville. On y trouve
 » une couleur excellente; chaque arbre a une
 » touche propre pour son feuillé: les plantes,
 » les différens plans, sont tous disposés avec
 » jugement & avec goût. Les figures, bien
 » dessinées dans le goût de Lairelle, sont très-
 » finies & touchées avec esprit. Il sembleroit
 » qu'il eût copié la nature dans un pays chaud;
 » les ciels, les lointains, les montagnes, les
 » vallées & le feuillage caractérisent un climat
 » tel que l'Italie. Les curieux les recherchent
 » en Hollande, & les payent fort cher.

Ses tableaux de fleurs les plus recherchés

sont ceux dont les fonds sont clairs, ou encore ceux dont les fonds sont bruns, sans être noirs.

Cet artiste est mort en 1749, âgé de soixante & dix-sept ans.

JACQUES VAN HUYSUM, frère de Jean, a copié ses tableaux d'une manière trompeuse. Il a peint aussi des originaux dans le même genre qui sont fort recherchés & portés à un très-haut prix.

(318) JEAN-BAPTISTE PIAZZETTA, de l'école Vénitienne, né à Venise en 1682, doit être regardé comme un élève de l'école Lombarde, & se forma principalement sur les ouvrages des Carraches & du Guerchin. Il entendoit bien les agencemens des grandes compositions, n'étoit pas toujours correct de dessin, & étoit maniéré dans les mouvemens & dans la couleur. Il avoit d'ailleurs cet agrément que l'on confond trop aisément avec la grace, & peignoit d'un pinceau large, ferme & moëlleux. Il est mort à Venise, en 1754, âgé de soixante & douze ans. Il entendoit bien le plafond.

M. Pittegi a gravé, d'après Piazzetta, S. Jean, S. Thomas, un Christ mort sur la croix; F. Bartholozzi, trois saints de l'Ordre de S. Dominique, en extase.

(319) JEAN VAN BREDa, de l'école Flamande, naquit à Anvers, en 1683, d'Alexandre Van Breda, bon paysagiste, qui a eu le talent de bien représenter des vues d'Italie, des places publiques, des marchés, des foires. Le fils a surpassé le père, & a beaucoup approché de Breughel de Velours & de Wouvermans. Sa réputation & le prix de ses tableaux ne font qu'augmenter. Il est mort en 1750, âgé de soixante & sept ans.

(320) ANTOINE WATTEAU, de l'école Française, né à Valenciennes, en 1684, eut Gillot pour dernier maître. Il se destinoit au genre de l'histoire, & remporta même le premier prix à l'Académie Royale. S'il avoit suivi cette carrière, il n'eût eu vraisemblablement que le mérite vulgaire de ce qu'on appelle un bon peintre; il s'ouvrit une carrière nouvelle, traita les sujets galans dans un goût qui n'étoit qu'à lui, fit des imitateurs, & n'eût pas de rivaux. Ses figures, finement dessinées, ont du mouvement, de la souplesse, & la naïveté de la nature. Son coloris plein de fraîcheur rend bien la mollesse des chairs, le brillant des étoffes, la verdure du paysage. Ses compositions ont beaucoup d'art, mais cet art est toujours caché, & ne semble que l'expression fidèle de la nature. Ses arbres sont légers & bien feuillés, ses ciels suaves, & faits avec facilité: l'architecture dont il a souvent orné ses tableaux est de bon goût & bien

entendue. Ses sujets les plus ordinaires, sont des fêtes champêtres ou des scènes théâtrales : les vêtemens, les ajustemens, les coëffures sont toujours pittoresques. Il étudioit partout, à la campagne, au spectacle, dans les promenades ; il traçoit tout ce qui lui sembloit piquant, & ces études lui ont servi à répandre sur ses ouvrages la vérité qui en fait le prix. Il a nui quelque temps, mais fort innocemment, au genre de l'histoire, parce que les amateurs, même hors de France, ne vouloient plus avoir que des ouvrages dans le goût de Watteau. Il est mort à Nogent, près de Paris, en 1721, à l'âge de trente sept ans.

L'œuvre gravée de Watteau, est très considérable. Les meilleurs graveurs de son temps n'étoient guère occupés qu'à reproduire ses ouvrages. Entre un si grand nombre de morceaux nous ne citerons que l'Isle enchantée, gravée par le Bas, la mariée de Village, par C. N. Cochin, l'embarquement pour Cythère, par N. Tardieu.

(321) BALTHAZAR DENNER, de l'école Allemande, né à Hambourg, en 1685, n'eut que de mauvais maîtres, fut placé par ses parens dans des maisons de commerce, & ne put donner longtems à la peinture que quelques instans de loisir : ce n'est pas un peintre qu'on doive imiter, mais il doit être cité par l'extrême soin qu'il donnoit aux têtes; on y voit jusqu'au pores de la peau, on y compte jusqu'aux plus foibles plis de son tissu, il a même peint quelquefois dans la pupille de l'œil, les objets qui s'y miroient : & ce soin minutieux n'empêche pas qu'à une distance convenable, ses têtes ne produisent l'effet qu'elles doivent faire. La touche en est juste, la couleur sans manière, l'expression vraie. Dans les autres parties, le dessin est très foible, les plis des draperies, sans forme & sans vérité, la composition sans goût & sans choix. Cet artiste patient, est mort en 1747, âgé de soixante & deux ans.

(322) JEAN-MARC NATTIER, de l'école Française, né à Paris en 1685, fut reçu de l'académie royale comme peintre d'histoire, & se consacra au portrait : il plût surtout aux femmes qu'il transformoit en nymphes, en déesses, & qu'il embellissoit. C'est d'après ses dessins qu'a été gravée la galerie de Luxembourg, peinte par Rubens. Il est mort en 1776, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(323) JEAN-BAPTISTE OUDRY, de l'école Française, né à Paris en 1686, fut élève de Largillière, qui lui donna d'excellens principes de couleur, & l'exerça dans tous les genres : c'est peut-être ainsi que devroit toujours être dirigée l'éducation pittoresque. Il

n'est aucun genre que le peintre d'histoire ne doive bien posséder ; & l'artiste qui se consacre à un genre particulier, se félicitera toujours de s'être exercé dans un genre supérieur. C'est ce qu'entendoit Watteau, quand il disoit qu'il faut un peu jouer de la flute pour bien jouer du tambour. Oudry fut d'abord très-occupé à faire le portrait, mais sans abandonner l'histoire pour laquelle il fut agréé, & reçu de l'académie royale. On voit de lui une nativité & un saint-Gille, dans l'église de S. Leu, & une adoration des Mages dans la salle du chapitre de S. Martin-des-Champs ; mais il se livra ensuite à peindre les animaux, & c'est dans ce genre qu'il s'est fait une très-grande réputation. Il savoit, par la touche & par la couleur, donner à tous les objets leur véritable caractère. Toutes les maisons royales sont ornées de ses ouvrages, & il a beaucoup travaillé pour les particuliers & les étrangers. Il peignoit bien le paysage, & il campoit sous une tente pour en faire les études d'après nature. Il est mort en 1755, âgé de soixante & dix ans.

Entre le grand nombre de tableaux du Roi, ouvrages de ce peintre, on en distingue un capital. Louis XV y est représenté à cheval, au milieu de douze seigneurs de sa cour & de plusieurs officiers ; tous les portraits sont très-ressemblans ; les chevaux, les chiens sont eux-mêmes des portraits de chevaux des écuries du Roi, de chiens de sa meute. Oudry est représenté lui-même dans un coin du tableau, faisant un dessin de la chasse.

On a beaucoup gravé d'après Oudry. La collection des estampes des fables de la Fontaine suffiroit pour donner une juste idée de son talent.

(324) ANTOINE CANALE, de l'école Vénitienne, né en 1687, se livra au genre du paysage, qu'il étudia d'après nature, & qu'il traita d'une manière vague & légère. Ses ouvrages respirent la facilité : ils sont faits de peu de chose, & produisent un effet très-juste. Il est mort en 1768, âgé de quatre-vingt-un ans.

(325) FRANÇOIS LE MOINE, de l'école Française, né à Paris en 1688, de parens fort pauvres, fut élève de Galloche. Quoiqu'il eût remporté le premier prix de l'académie royale, il ne fut point envoyé à Rome, parce que le malheur des temps empêcha de nommer des pensionnaires. Il fit dans la suite le voyage d'Italie, mais en courant, dans l'espace de six mois, & lorsqu'il étoit déjà formé. Il ne put que voir, & n'eut le temps de rien étudier.

Le Moine devoit faire révolution dans l'é-

cole François. Il étoit porté au grand, peut-être encore plus par ambition que par génie; & s'il n'avoit pas le sentiment de ce qui confitue le grand dans la nature humaine, il avoit bien l'intelligence de ce qu'on appelle le grand dans la machine. Il étoit gracieux sans chercher comme Coypel, la grimace, la minauderie qui veut imiter la grace; ses conceptions, ses ordonnances, ses attitudes avoient du naturel, de la vérité. Il ne tomboit pas dans les attitudes théâtrales, comme de Troy; il ne cherchoit pas non plus, comme ce peintre, la richesse dans la magnificence affectée des vêtemens & des accessoires; il la plaçoit dans l'ordonnance, dispoit industrieusement les groupes, & varioit sans affectation les mouvemens de toutes les figures. Enfin, il entendoit très-bien la machine pittoresque, & c'est un des grands moyens de réussir, parce qu'il est peu de bons juges des parties plus savantes de l'art.

Le Moine ne peut être placé dans la classe des grands coloristes; mais il avoit des parties de couleur qui devoient le conduire au succès; de la fraîcheur, des tons suaves, un agrément général, effet de l'harmonie, une heureuse cadence dans la distribution des ombres & des couleurs. Il peignoit avec assez de peine, & étoit lent dans l'exécution: mais il avoit l'adresse de revenir sur son ouvrage, & d'y donner l'apparence de la facilité. Si ses dessous étoient peints, il les couvroit & ne laissoit plus voir que la grace du pinceau; ruse permise & même recommandable; car l'artiste curieux de sa réputation ne doit négliger aucun moyen de plaire, & le sentiment d'un travail pénible déplaît toujours.

Ses ouvrages ont de l'ame & du feu. S'il étoit mou & incorrect dans le dessin, s'il connoissoit trop peu la finesse des attaches, si presque toujours on peut lui reprocher un peu de manière dans les formes, il plaçoit par un sentiment de chair, & par cette morbidesse qui charme le grand nombre des spectateurs, bien plus qu'une savante & profonde étude.

Il donnoit plutôt du gracieux que de la grace à ses têtes de femmes, & n'avoit pas le sentiment de la vraie beauté; mais il plaçoit sans elle, ce qui, par des raisons physiques, est moins difficile en France que dans plusieurs autres pays. Comme la beauté des têtes y est rare dans la nature, on est convenu d'y prendre pour elle une gentillesse de convention. Ses têtes d'hommes manquent de caractère; & en général, il n'étoit propre à aucune des parties de l'art qui exigent de la fermeté. Il n'atteignoit pas à la noblesse dans les figures, & n'avoit que celle de la composition. Ses draperies font comme tout le reste, plutôt agréables que d'un grand goût.

Il chercha les grandes entreprises, & parvint à s'en procurer. Il fit, à très bas prix, le plafond du chœur des Jacobins de la rue du Bacq; il peignit d'une fresque vigoureuse celui de la chapelle de la Vierge, à la paroisse S. Sulpice; mais son plafond du salon d'Hercule, à Versailles, est la plus vaste composition qui existe en Europe, puisqu'elle porte 64 pieds de long, sur 54 de large, & huit pieds & demi de renfoncement, sans être interrompue par aucun corps d'architecture vraie ou supposée. Le nombre des figures est de cent quarante deux. Cet ouvrage, tout entier de la main du maître, a été peint à l'huile, sur toiles marouflées, en quatre années.

Le Moine répandoit trop d'éclat, & cherchoit trop ouvertement la gloire pour ne pas exciter la haine de ceux qui avoient la vanité de se croire ses rivaux. Tendre fils, maître doux & complaisant pour ses élèves, mais homme passionné, il n'eut pas l'adresse de cacher la haine qu'il rendoit à ses ennemis, & ne fit que les aigrir davantage. On fit à Cazes une grande réputation qui est oubliée, parce qu'on vouloit opposer une réputation factice à celle de le Moine. On ferma les yeux sur les brillantes qualités pittoresques du dernier, pour ne s'attacher qu'à ses nombreux défauts: le Cortone de la France ne recueillit que des mépris de la part des artistes. Il crut que son mérite étoit méconnu, parce qu'il étoit en effet trop bien senti par ses envieux, qui cherchoient à le ravalier; il se crut mal récompensé de son salon d'Hercule; il comparoit les honneurs dont le Brun avoit été comblé, avec le peu de distinction qu'on lui marquoit; il crut même ses ennemis assez puissans pour lui ravir la liberté. Son esprit s'aliéna, & un matin que M. Berger, qui l'aimoit, & qui l'avoit conduit à Rome, venoit le chercher pour le mener à la campagne, où il espéroit le faire traiter, il crut qu'on venoit l'arrêter pour le conduire en prison, se frappa de neuf coups d'épée, eut encore la force d'ouvrir sa porte, & tomba mort aux pieds de son ami. Cet événement arriva en 1737: le Moine avoit alors quarante-neuf ans, & étoit revêtu depuis dix mois, de la place de premier peintre du Roi. On regarde comme son chef-d'œuvre la fuite en Egypte, tableau qu'il fit pour les religieuses de l'Assomption. On y joint encore une femme entrant au bain, qu'il commença à Bologne, qu'il continua à Venise, & qu'il finit à Rome. Son morceau de réception à l'Académie Royale, représentant Hercule & Cacus, n'est pas le plus beau de ses ouvrages; mais il est peut-être le moins incorrect.

Cars a gravé d'après ce Peintre, Hercule & Omphale, la femme descendant au bain, le Temps qui enleve la Vérité, Hercule &

Cacus, & le tableau ovale du salon Paix à Versailles, &c.

(326) FRANÇOIS-PAUL FERG, de l'École Allemande, né à Vienne en Autriche en 1689, représentoit, dit M. Descamps, » comme Berghem & Wouvermans, les fêtes champêtres, » le travaux des Villageois. Il ornoit ses paysages, de ruines & d'architecture du meilleur leur choix: la pierre & le marbre étoient » distinctement imités, sans sécheresse & sans » froideur. Son goût de colorier, dans ses » premières années, tenoit de la vigueur & » de la force des maîtres d'Italie. Il ne fit » ensuite que consulter la nature, abandonna » le préjugé de l'imitation de manière, & » ne suivit plus que la manière qu'inspire la » vérité, qui est plus claire & plus vague. » Sa couleur est bonne, & sa touche facile. » Ses compositions sont d'un homme d'esprit: » chaque figure intéresse dans ses paysages. » Il dessinoit bien, mais ses chevaux n'ont » pas la finesse de ceux de Wouvermans ». Cet artiste estimable, dont les tableaux sont aujourd'hui justement recherchés en Angleterre, est mort de misère à Londres, à l'âge de cinquante & un ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs de ses paysages, & les épreuves en sont recherchées. Vivarès a gravé d'après lui la conversation champêtre. Son portrait qu'il a peint à Dresde, & qui a été gravé par J. F. Baufe, prouve qu'il faisoit aussi le portrait.

(327) NICOLAS LANCRET de l'École Française, né à Paris, en 1690, fut élève & imitateur de Watteau, & l'on assure même qu'il lui inspira de la jalousie, quoique cependant il fut loin de l'égaler. Il étoit agréable par ses compositions & son exécution; il vit ses ouvrages fort recherchés, fut reçu de l'Académie royale & mourut en 1747, à l'âge de cinquante sept ans. On a beaucoup gravé d'après lui, lorsque le genre un peu mielleux de ses tableaux étoit à la mode.

(327) FRANCISCHELLO DELLE MURA, de l'École Napolitaine; on ignore l'année de sa naissance, le lieu où il vit le jour, & le tems de sa mort: on fait qu'il vivoit encore en 1756. Il étoit élève de Solimene, & fut regardé comme un des meilleurs maîtres de son tems. Il fut mandé par le roi de Sardaigne, pour orner les galeries du palais de ce prince, & quelques églises de Turin. De retour à Naples, il travailla pour les principales villes d'Italie & pour les souverains étrangers. Il entendoit bien la richesse de la composition & l'enchaînement des groupes: il ajustoit bien ses figures & leur donnoit de bonnes attitudes; mais il

étoit fort manieré de dessin, & sa couleur sentoit l'éventail; elle a de l'agrément, mais elle est fautive. Il a peint l'annonciation dans une église de Mantoue. On voit le chocolat de la Vierge qui chauffe dans une cafetière d'argent: elle a un chat, un perroquet & une belle chaise de velours, à crépines d'or.

(329) JEAN-PAUL PANINI, qu'on appelle souvent *Jean-Paul*, de l'École Lombarde, né à Plaisance, en 1691, très-célèbre peintre de ruines, Il fut élève de Lucatelli, & se forma sur tout par l'étude des monumens de l'ancienne Rome. Il est mort à Florence dans un âge avancé. Fr. Vivarès a gravé d'après lui deux tableaux de ruines romaines, & Madame Lempereur, la pyramide de Cestius.

(330) JEAN RESTOUT, de l'École Française, né à Rouen en 1692, eut pour père un peintre estimé, mais qui ne vécut pas assez pour faire l'éducation pittoresque de son fils. Le jeune Restout vint à Paris, où il entra dans l'école de Jouvenet son oncle. Il prit la manière de ce très-habile maître, l'aida dans ses ouvrages, & s'il ne devint pas absolument son égal, il est du moins celui de nos peintres qu'on puisse le mieux lui comparer. Il n'eût pas fait les chefs-d'œuvre de Jouvenet, mais il eût pu quelquefois soutenir avec lui la concurrence. Il étoit plus aimable de couleur, plus capable de se plier à traiter des sujets gracieux. On peut voir dans les salles de l'Académie, son morceau de réception qui représente Aréthuse fuyant dans les bras de Diane la poursuite d'Alphée; à Saint-Martin des Champs, Saint-Paul imposant les mains à Ananie, & le miracle de la piscine, plusieurs Tableaux à Saint-Germain-des-Prez, & le plafond de la Bibliothèque de Sainte-Genevieve. Il est mort à Paris en 1768, âgé de soixante & dix-sept ans. Drevet a gravé d'après ce peintre, Jésus-Christ reconforté par les Anges; & C. N. Cochin pere, Laban s'excusant à Jacob de lui donner Lia, au lieu de Rachel.

(331) JEAN-BAPTISTE TIEPOLO, de l'École Vénitienne, né en 1693, avoit un génie heureux pour la composition, un grand goût de dessin, quoiqu'avec de la manière & de l'incorrection; un pinceau moelleux & facile, de l'esprit dans la touche & une aimable négligence dans l'exécution, un coloris lumineux, qui n'est reprochable que parce qu'il a trop d'éclat & de beauté; il a besoin d'être sali par le tems. Ses têtes de femmes sont très-agréables. La plupart des ouvrages de cet Artiste sont des plafonds à fresque. Il est mort à Venise en 1770, âgé de soixante & dix-sept ans.

Son fils a gravé d'après lui, la Vierge apparaissant à Saint-François de Paule, Sainte Thérèse ravie dans le ciel, une fuite & un repos en Egypte, &c.

(332) CHARLES CORRADO, de l'école Napolitaine, né en 1693, élève maniéré de Solimène, sacrifiant tout, & même la raison, à ce que les modernes appellent la *machine*, faisant consister l'art de peindre dans l'adresse de remplir le champ qui lui étoit proposé, d'imaginer des attitudes tourmentées, de trouver des contrastes & des oppositions de figures, de groupes & de masses. Il eut beaucoup de réputation, & fut appelé en Espagne, où se trouve le plus grand nombre de ses ouvrages. Il est mort, à Naples en 1768, âgé de soixante & quinze ans.

(333) PIERRE BIANCHI, de l'école Romaine, né à Rome en 1694, étoit persuadé que l'esprit d'un peintre doit être orné par la culture des lettres. Il peignit l'histoire, le portrait, le paysage, les marines, les plantes, les animaux, les fleurs, à fresque, à l'huile, & à gouache. L'estime qu'il obtint, le fit choisir pour peindre un tableau dans la basilique de Saint-Pierre. Il étoit un juge sévère pour lui-même, & il lui arriva souvent de détruire ses ouvrages après les avoir terminés : il disoit qu'ils n'étoient pas dignes de satisfaire ceux qui les avoient demandés, puisqu'ils ne satisfaisoient pas même leur auteur. Il est mort à Rome en 1739, âgé de quarante-cinq ans.

(334) JEAN DE WIT, de l'école Hollandoise, né en 1695, à Amsterdam, est le meilleur peintre d'histoire, que la Hollande ait produit en ce siècle. Il étudia beaucoup Rubens & van-Dyck, copia leurs ouvrages au crayon & au pinceau, & pour se consoler des obstacles qui ne lui permirent pas de voir l'Italie, il rassembla une riche collection de dessins & d'estampes des meilleurs maîtres Italiens, de bas-reliefs, de figures en ronde-bosse, & consulta toujours la nature. Son pinceau étoit facile, sa touche brillante, ses compositions riches, son dessin foible; il ne peut-être surpassé, dit-on, dans l'imitation des bas-reliefs en pierre, en marbre, en bronze, &c. On ajoute que ses rivaux redoutoient ses talens; & ne pouvoient s'empêcher d'aimer sa personne. On ne marque point l'année de sa mort.

(335) LOUIS TOCQUE, de l'école Française, né en 1695, élève de Bertin, tient un rang honorable entre les peintres de portraits, que la France a comptés en ce siècle. Sa réputation passa jusqu'au fond du nord, & il fut

mandé par la cour de Russie pour faire le portrait de l'Impératrice Elisabeth. Il est mort en 1772, âgé de soixante & dix-sept ans.

Nic. Dapuis, a gravé d'après lui, le portrait de M. de Tournehem, J. G. Wille, celui du Marquis de Marigny, & Smith, le portrait en pied de l'Impératrice Elisabeth.

(336) JEAN-JEROME SERVANDONI, de l'école Florentine, né à Florence en 1695, eut pour dernier maître Jean-Paul Panini. Son morceau de réception à l'académie royale, prouve qu'il fut un peintre estimable dans le genre des ruines; le portail de Saint-Sulpice rend témoignage à ses talens en architecture; ses spectacles à décorations, dont on n'a pas encore perdu le souvenir, ont montré la fertilité & la richesse de son génie. Ses talens ont été distingués & richement récompensés non-seulement en France, mais en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Portugal. En gagnant beaucoup, il a toujours vécu pauvre & endetté. Il est mort à Paris en 1766, âgé de soixante & onze ans. Quelques personnes ont prétendu qu'il étoit François, que son véritable nom étoit *Servan*, & qu'il étoit né dans le pays d'Aunis.

(337) CORNELLE TROOST, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1697, peignit le portrait, l'histoire & des sujets de la vie privée. Les directeurs de la plupart des compagnies de Hollande & même de Flandre, voulurent avoir leurs portraits de sa main, pour en décorer les salles publiques. Ses petits Tableaux sont très-recherchés : on peut en général leur reprocher d'être trop libres; mais ils sont d'une bonne couleur, d'une touche libre, bien composés & plein d'intérêt. Il est mort en 1758, âgé de cinquante trois ans.

(338) PIERRE SUBLEYRAS, de l'école Française, né à Uzès en 1699, fut élève de Rivalz, & avoit déjà fait des ouvrages très-importans à Toulouse, quand il vint se mettre au rang des élèves de l'académie royale de Paris. Il n'étoit déjà pas indigne de prendre place entre les maîtres; dès la seconde année de son séjour en cette ville, il remporta le premier prix. Son tableau représentoit le serpent d'airain, & auroit pu mériter de lui servir de morceau de réception. Il alla à Rome avec la pension du roi, & y resta quand le temps de son pensionnat fut expiré. Il se fit une telle réputation dans cette capitale des arts, où les talens étrangers ne sont pas légèrement accueillis, qu'il fût chargé de faire un tableau pour la basilique de Saint-Pierre, & qu'il le vit exécuter en mosaïque de son vivant. Le sujet de Saint-Basile célébrant la messe,

& l'Empereur Valens, protecteur des hérétiques, tombant évanoui dans les bras de ses gardes. Différentes villes d'Italie & des princes étrangers, exercèrent les talens de Subleyras, qui mourut à Rome en 1749, âgé de cinquante ans.

On voit de lui, dans les salles de l'académie royale, le portrait du pape Benoît XIV.

Son tableau placé à Saint-Pierre de Rome, a été gravé par D. Cunego. Il a gravé lui-même à l'eau-forte Saint-Bruno, ressuscitant par ses prières un enfant mort.

(339) JOSEPH NOGARI, de l'école Vénitienne, né en 1699, & élève de Balestra, se sentant trop peu de génie, ne crut pas devoir se livrer à l'histoire, & se fit de la réputation par des têtes de caractère qui ont été recherchées & qui se trouvent dans différents cabinets de l'Europe. Elles sont d'un dessin juste, & d'une couleur brillante. Peiroleri en a gravé un grand nombre. Il faisoit aussi le portrait. Il est mort à Venise en 1763, âgé de soixante & quatre ans.

(340) CHARLES NATORRE, de l'école Française, né à Nîmes en 1700, eut sur-tout la réputation de bon dessinateur, & contribua à ramener en France le goût de la pureté des formes que des maîtres maniérés avoient fait négliger. Il a été directeur de l'académie de France à Rome, & est mort en cette ville en 1775, âgé de soixante & quinze ans.

Les peintures dont il a décoré la chapelle des enfans trouvés de Paris, & qui sont aujourd'hui fort altérées, ont été gravées par Et. Fessard. Diane & Astéon par Desplaces, Vénus donnant à Enée les armes fabriquées par Vulcain, par J. J. Flipart.

(341) JEAN DUMONT LE ROMAIN, de l'école Française, né en 1700, est un de ces artistes dont la réputation n'est guere sortie des limites de l'académie. Il a peu travaillé. Son morceau de réception à l'académie royale, qui représente Hercule & Omphale, n'est pas une belle chose : c'est seulement ce qu'on appelle un ouvrage bien peint. L'Hercule est bas, l'Omphale est loin d'être belle. Il est mort en 1781.

L'Hercule & Omphale a été gravé par S. C. Miger.

(342) MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ BARDON, de l'école Française, né en 1700, a fait peu de tableaux, & ne jouiroit guere que d'une réputation concentrée dans l'enceinte de l'académie, s'il n'avoit pas publié son traité de peinture & les costumes des anciens. Il est mort en 1783.

Tome II. Beaux-Arts

(343) SIMON CHARDIN, de l'école Française, né à Paris en 1701, a peint, de la manière la plus ragoutante & la plus vraie, la nature morte : il ne devoit rien à l'imitation, aux conventions d'aucun artiste, & sembloit avoir inventé l'art. Il a fait aussi de petits tableaux de conversation dont on estime la vérité naïve. Il possédoit parfaitement l'art de détacher les uns des autres, par les différentes valeurs des tons, des objets d'une même couleur. Son coloris n'a aucune beauté de convention ; il est bon, parce qu'il est une imitation précise de la nature. Son pinceau est inimitable. On peut dire que Chardin a été un très-grand peintre dans un petit genre, & que personne n'a mieux possédé que lui le métier de la peinture, quoiqu'il ne l'exerçât de la manière d'aucun autre peintre. Il est mort à Paris en 1779, âgé de soixante & dix-huit ans.

(344) POMPEO BATTONI, de l'école Florentine, né à Lucques en 1702, est le plus célèbre des peintres que l'Italie ait produits en ce siècle. Ce n'étoit point un artiste très-savant, ni qui eût suppléé au défaut de ses connoissances par de profondes réflexions. Ses ouvrages ne se sentent ni d'une étude assidue de l'antique, ni de celle des ouvrages de Raphaël & des autres grands maîtres de l'Italie : mais la nature l'avoit fait peintre & il avoit suivi l'impulsion de la nature. Il ne manquoit ni de caractère, ni de correction, ni d'agrément ; & s'il n'avoit pas de très-grandes conceptions, il savoit du moins bien rendre ce qu'il avoit conçu. Il auroit été dans tous les temps un peintre très-estimable ; dans le temps où il vécut, il devoit répandre un grand éclat. Son nom est connu dans toute l'Europe, & partout ses ouvrages sont recherchés. Mengs, plus savant que lui, fut son rival ; mais moins favorisé de la nature, s'il jouit d'une réputation plus brillante, il la doit moins, peut-être, à une supériorité réelle qu'aux éloges de Winkelmann. Il auroit été à désirer que Battoni eût eu les connoissances & les pensées de Mengs, ou que Mengs eût eu les qualités naturelles & les talens pittoresques de Battoni. Cet artiste est mort à Rome en 1786, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

(345) PIERRE-CHARLES TRÉMOLLIÈRE, de l'école Française, né à Chollet en Poitou, en 1703, d'une famille noble, avoit de l'agrément, de la facilité, de la simplicité. Sa vie trop courte ne lui a guere permis de donner que des espérances. Il est mort à Paris en 1739, âgé de trente-six ans.

Son tableau représentant Diane accompagnée de ses Nymphes, a été gravé par Jac. Maillet.

(346) FRANÇOIS BOUCHER, de l'école Française, né à Paris en 1704, fut élève de le Moine. Jamais peintre n'a plus abusé de dispositions brillantes, d'une extrême facilité; jamais artiste n'a témoigné plus ouvertement son mépris pour la vraie beauté, telle qu'elle nous est offerte par la nature choisie, telle qu'elle a été sentie & exprimée par les statues de l'ancienne Grèce & par Raphaël; jamais aucun n'a excité un engouement plus général. Il entendoit très-bien la machine pittoresque; c'est ce qu'il a prouvé par quelques tableaux, & surtout par des esquisses qui l'ont fait regarder comme un homme de génie: mais le génie de l'art ne consiste pas dans l'agencement d'un sujet; mais dans la manière juste, vraie, profondément sentie dont il est exprimé. Il y a plus de génie dans une figure, dans une tête, quelquefois dans le mouvement d'une main de Raphaël, que dans tout le fracas de Luc Giordano, de Romanelli, de Solimene. Il y a plus de génie dans quelques vers de Racine, que dans la pompe & le mouvement exagéré de bien des tragédies modernes. Les tableaux de Boucher prouvent qu'il étoit incapable de donner à ses ouvrages la beauté, l'expression, les réflexions qui étoient nécessaires pour exécuter ses esquisses & en faire des ouvrages de génie. Qu'importe que, dans ses croquis, des figures fussent pittoresquement disposées? Avoit-il, pour les traiter avec génie, l'âme de Raphaël ou celle du Dominiquin?

Mais n'est-il pas du moins le premier des peintres pour le genre pastoral? Dans ce genre même il n'a encore donné que des agencemens à la vérité pleins de goût: il a eu des idées, mais il ne les a pas rendues. Ses bergeres ne sont pas même jolies, ses bergers sont souvent affreux, ses têtes n'ont pas d'expression: ce sont presque toujours des amans, & ils ne savent pas dire qu'ils aiment. Un grand mérite de ses tableaux consiste dans des objets champêtres, jetés, groupés, dispersés avec beaucoup de goût. Ce sont ses compositions qui ont fait introduire dans la langue des arts le mot *fouilli*: on a dit que ses tableaux avoient un *fouilli* plein de goût, un *fouilli* pittoresque, un *fouilli* charmant. Il a donc surtout la gloire d'avoir été un excellent peintre de *fouilli*. Watteau avoit mis bien autre chose dans ses pastorales.

Boucher a fait le paysage, mais sans consulter la nature. Il est maniéré dans le feuillé, dans la couleur; c'est encore du *fouilli*, mais ce n'est pas de la vérité.

Enfin Boucher étoit un peintre faux & maniéré dans toute les parties de l'art, absolument étranger au grand, au beau, à l'expressif; possédant bien la machine dans presque

toute son étendue, capable de tout indiquer d'une manière agréable, mais incapable de rien rendre; n'ayant jamais fait que des esquisses, & souvent même que des croquis.

Ce jugement est sans doute bien sévère. Quand on voit ses agréables compositions, la manière charmante & spirituelle dont il groupoit les enfans, la mollesse de ses chairs de femmes, la grace de ses mouvemens, le goût de ses agencemens, le pittoresque de son *fouilli*, on ne sent plus que de l'indulgence pour son aimable libertinage, & l'on partage la foiblesse de ceux qui ont gâté cet artiste. C'étoit un peintre enfant, & cet enfant étoit plein de grace. Il est mort premier peintre du roi, en 1768, âgé de soixante & quatre ans.

L'œuvre gravée d'après lui est très-considérable. Nous nous contenterons de citer le triomphe d'Amphitrite gravé par Moitte, & la villageoise par Soubeyran.

(347) Les VANLOO, de l'école Française, mais originaires de Flandre, se sont tous fait un nom distingué dans la peinture.

JACQUES VANLOO, appartient à l'école Hollandoise, puisqu'il naquit à l'Ecluse en 1614, qu'il apprit son art dans son pays, qu'il l'exerça quelque temps à Amsterdam & qu'il ne vint en France qu'avec un talent formé. En Hollande, il avoit peint l'histoire & s'étoit fait de la réputation par sa belle manière de rendre le nud. En France, il se borna à faire le portrait, & celui de Michel Corneille, le père, qu'il donna pour morceau de réception à l'académie royale, rend témoignage à son talent & surtout à la beauté de son coloris. Il est mort en 1670, âgé de cinquante-six ans.

JEAN-BAPTISTE VANLOO, né à Aix en 1684, étoit fils de Louis Vanloo, peintre estimé, & petit-fils de Jacques. Il avoit déjà fait des tableaux d'église à Aix & à Toulon; & avoit été déjà mandé à Turin pour y représenter la famille Ducale, lorsqu'il fit le voyage de Rome, & entra, en qualité d'élève, dans l'école de Benedetto Lutti, peintre agréable, qui avoit un pinceau frais & moelleux. Il adopta la manière élégante de son maître; & son dessin tient du goût Italien. On voit de lui à Paris Diane & Endymion dans les salles de l'académie royale, l'entrée de Jesus-Christ dans Jérusalem à St. Martin-des-Champs, Saint-Pierre délivré de prison à Saint Germain-des-Prés. Ces morceaux peuvent faire juger de ses talens pour le genre de l'histoire, mais il s'est plus particulièrement consacré à celui du portrait. Après avoir été long-temps occupé à Londres, il retourna dans sa ville natale, où il est mort en 1745, âgé de soixante & un ans.

L. Cars a gravé d'après ce peintre le portrait de la reine de France, épouse de Louis XV.

CHARLES ANDRÉ VANLOO, qu'on nomme *Carle*, né à Nice en 1705, étoit frère de Jean-Baptiste; à peine sorti de l'enfance, il entra avec lui dans l'école de Benedetto Lutti. Il prit aussi des leçons de sculpture sous le Gros, & retourna à la peinture quand il eut perdu ce maître. Il avoit un goût sain & un bon style qui fut utile à l'école Française, livrée depuis trop long-temps par Coypel & de Troy, à un goût manieré, théâtral, affecté. Il joignoit à cette qualité un dessin agréable, un pinceau moëux & facile; mais il avoit peu de variété, dans les airs de tête, fort peu d'expression, & ne donnoit pas même à ses figures cet esprit qui semble y suppléer. On reconnoit en lui plutôt de la noblesse qu'un grand caractère, plutôt de l'agrément que de la véritable beauté. Il méritoit une grande estime, on peut même dire que l'école lui doit de la reconnaissance: mais il a été trop loué. On ne craignoit pas de le comparer à Raphaël pour le dessin, au Corrège pour le pinceau, au Titien pour la couleur, & il ne devoit être comparé qu'aux meilleurs peintres récents de l'Italie. Aux éloges outrés qu'on lui prodigua pendant sa vie, ont succédé des critiques trop dures qui le poursuivent après sa mort. Eh! quel des peintres François de son âge pourrions-nous lui préférer? Il n'a qu'un mérite très-inférieur, si on le compare aux maîtres qui ont fleuri dans les temps les plus brillans de l'art; il est un peintre très-distingué quand on ne le met en parallèle qu'avec ses contemporains. Les tableaux qu'il a faits pour l'église des religieux Augustins, nommés Petits-Pères, sont du nombre de ses plus beaux ouvrages. Son morceau de réception représente Apollon qui fait écorcher Marfyas. Il est mort à Paris, décoré du cordon de Saint-Michel & de la place de premier peintre du roi en 1765, âgé de soixante & un ans. La bonté de son caractère, sa probité ne l'ont pas moins fait regretter que ses talens trop célébrés, mais qui l'élevoient fort au dessus de la classe ordinaire des bons artistes.

Ch. Dupuis a gravé d'après Carle Vanloo le mariage de la Vierge; Nic. Dupuis Enée qui enlève son père Anchise; Salvator Carmona la résurrection; Porporati, Clorinde & Tancrède; S. Ch. Miger, Marfyas écorché par ordre d'Apollon; J. Beauvarlet, la lecture & la conversation espagnoles; Lempereur, Silène.

LOUIS-MICHEL VANLOO, fils de Jean-Baptiste, né à Toulon en 1707, a peint l'histoire avec succès, & a été reçu de l'académie royale sur un tableau représentant Apollon & Daphné; mais il s'est consacré plus particulièrement au portrait. Il fut appelé à

Madrid, par Philippe V, en qualité de peintre d'histoire & de portraits, & revint en France après la mort de ce Prince. Paris n'a pas vu sans applaudissement le tableau où ce peintre s'est représenté lui-même avec sa famille, & l'on a jugé que le peintre d'histoire ne se dégradait pas en traitant ainsi le portrait. Cet artiste est mort à Paris en 1771, âgé de soixante & quatre ans.

S. Ch. Miger a gravé le portrait de Michel Vanloo peint par lui-même & tenant le portrait de son père.

AMÉDÉE VANLOO, frère de Michel, a passé long-temps à Berlin, & a soutenu l'honneur pittoresque de sa famille. Il a peint le portrait & l'histoire.

(348) VAN GROOT, de l'école Allemande. Nous ignorons le lieu & l'année de sa naissance. C'étoit un peintre d'un grand talent dans le genre des animaux. Il avoit une belle couleur, beaucoup de mouvement; une touche juste & spirituelle. Il vivoit encore à Saint-Petersbourg en 1780.

(349) DELA TOUR, de l'école Française, né vers 1706, est mort plus qu'octogénaire. Il s'est fait dans le portrait au pastel une grande réputation bien méritée. Il donnoit aux portraits cette expression qui seule leur communique la vie, qui seule leur procure une parfaite ressemblance. Il ne travailloit pas facilement, parce qu'il se piquoit d'une grande précision, & ne se contentoit pas de ce qu'on appelle des *à-peu-près*; mais il terminoit ses ouvrages par des touches savantes & un travail ragoutant, qui leur donnoit l'apparence de la plus grande facilité. Il a gâté, dans sa vieillesse, plusieurs de ses meilleurs tableaux, & entre autres, le très-beau portrait de Restout qu'il avoit donné à l'académie pour sa réception. Il faut avouer cependant que, dans ces malheureuses opérations, il partoît d'un grand principe; celui de sacrifier aux têtes tout l'éclat des accessoires. Ce fut par ce principe, qu'il changea le brillant vêtement de soie dont il avoit drapé le portrait de Restout en un simple habit de couleur brune. Son esprit s'égara dans les dernières années de sa vie; mais, dans sa folie, il ne formoit que de grandes idées, & son imagination déordonnée étoit occupée toute entière d'une cosmogonie bizarre, mais sublime.

G. Fred. Schmidt, ami de la Tour, a gravé le portrait de cet artiste peint par lui-même: Moitte a gravé le portrait de Restout avant qu'il eût été gâté par le peintre.

350) JOSEPH VERNET, de l'école Française, & l'un des peintres qui, dans un genre

intérieur, ont fait honneur à cette école, naquit à Avignon en 1712. Il s'est rendu célèbre par ses marines & par ses paysages composés d'après les vues des campagnes d'Italie. Il a passé un grand nombre d'années à Rome où ses ouvrages, recherchés des étrangers, étoient estimés des Italiens eux-mêmes, qui sembloient le compter au nombre de leurs artistes. Il donnoit à ses paysages, médiocrement variés, le charme de la nature, sans en faire le portrait térvile; joignoit à la bonté de l'effet ce qu'on nomme la vérité de la couleur, & animoit ses figures d'un esprit qui fait le cachet de ses ouvrages. Sa réputation le fit appeler en France par Louis XV, pour peindre les vues des ports de mer de ce Royaume; ouvrages ingrats en apparence, comme tous ceux qui mettent des entraves au génie des artistes, mais dans lesquels il fut rendre piquante & pittoresque la plus scrupuleuse précision. Quitte de cette tâche qui lui valut de nouveaux applaudissemens, il revint à son premier genre, & l'on eût dit, en voyant ses tableaux qu'il faisoit à Paris, qu'il avoit encore sous les yeux, pour objets de ses études, les mêmes campagnes qui l'avoient autrefois inspiré. Il a travaillé jusqu'aux derniers temps de sa vie, sans que son corps, son esprit, sa gaieté, son talent parussent éprouver les atteintes de la vieillesse, & il est mort à Paris, en 1786. âgé de soixante & dix-sept ans.

Le Bas a gravé, d'après ce peintre, les vues des ports de France; Baléhou, trois marines, dont on estime surtout la *tempête*; Aliamer, Flipart, & d'autres graveurs, un grand nombre de tableaux.

(351) JEAN-BAPTISTE-MARIE PIERRE, de l'école Française, né à Paris en 1715, avoit de la fortune, & n'entra dans la carrière de la peinture que par amour pour cet art. Le sentiment de ses richesses l'empêcha peut-être d'étudier avec l'ardeur qu'inspire le besoin; & il avoit reçu de la nature une facilité perfide, bien capable de faire négliger le travail assidu, & qui ne le remplace jamais parfaitement. Il fit de grands progrès, & crut avoit assez fait puisqu'il avoit égalé ses rivaux. A son retour de Rome, il parut avec éclat, & fut mis au nombre des meilleurs peintres vivans. On étoit juste alors. Son plafond de la chapelle de la Vierge à S. Roch, sembla l'élever au dessus de ses contemporains, parce qu'aucun d'eux n'avoit exécuté une si grande machine. (*) Des ouvrages moins considé-

(1) Ce plafond a cinquante-six pieds dans un diamètre, & quarante-huit dans l'autre: l'élevation de la coupole est de dix-neuf pieds.

rables soutinrent sa réputation. On y vit de la facilité, un assez bon caractère de dessin, un style qui ne manquoit pas de noblesse, une bonne manière de peindre, une couleur qui n'étoit ni meilleure ni pire que celle de ses rivaux, enfin tout ce qu'alors exigeoit l'école Française: on continua d'applaudir. Il quitta les pinceaux dans la force de l'âge, & déjà depuis long-temps il ne peignoit plus quand il devint premier peintre du roi & directeur de l'académie. Dans cette place il fit des mécontents, on trouva qu'il l'exerçoit avec faste, avec empire. Les artistes qui croyoient avoir à se plaindre de lui n'en parlèrent que comme d'un artiste méprisable, & persuadèrent les gens du monde qui connoissent peu les ouvrages de l'art, & qui ne prononcent que les jugemens qui leur sont dictés. La vérité est que si Pierre ne doit pas être compté entre les grands maîtres, que s'il eut même de grands défauts, il fut cependant un peintre de beaucoup de mérite, & que sa carrière, qu'il a franchie avec honneur, eût été sans doute plus brillante, si moins de fortune lui avoit imposé la nécessité du travail. Il avoit des manières nobles, de l'esprit, & une teinture suffisante des lettres. Il est mort à Paris en 1789, âgé de soixante & quatorze ans.

Nic. Dupuis a gravé, d'après Pierre, Saint-François, tableau d'une estimable simplicité qui se voit à Saint-Sulpice; L. Lempereur, l'enlèvement d'Europe & les forges de Vulcain; J. M. Preißler, une bacchanale & Ganymede enlevé.

(352) ANTOINE-RAPHAËL MENGES, de l'école Allemande, naquit à Aufzig, ville de Bohême en 1728. Il fut élève d'Ismaël son père, peintre en miniature & en émail, qui après l'avoir tenu assez long-temps à dessiner, sans règle ni compas, des figures de géométrie, & l'avoir fait ensuite dessiner d'après des plâtres moulés ou copiés sur l'antique & d'après nature, le conduisit de bonne-heure à Rome où il l'astreignit à copier au crayon, les plus beaux restes de l'art des Grecs, la chapelle Sixtine de Michel-Ange, & les loges de Raphaël. C'étoit lui ouvrir la route du grand; mais lui-même contraria la marche qu'il lui avoit fait prendre, en le forçant à peindre des compositions considérables, telles que des tableaux entiers de Raphaël, en miniature & en émail. Ismaël étoit peintre d'Auguste III électeur de Saxe & roi de Pologne; le jeune Raphaël, de retour dans sa patrie, ne tarda pas à recevoir le même honneur, & après un second voyage à Rome, il fut nommé premier peintre de ce souverain. Mais le climat de Dresde étoit contraire à sa santé;

ou plutôt l'amour qu'il avoit conçu pour la capitale des arts, ne lui permettoit pas de trouver ailleurs le bien-être, & lui faisoit regarder comme un état de maladie les dé-plaisirs de son imagination : il obtint la permission de voir Rome une troisième fois. Bientôt la malheureuse guerre qui livra la Saxe à une puissance ennemie le priva de sa pension de premier peintre, le réduisit à la pauvreté, mais le rendit libre. Il profita de sa liberté pour peindre à fresque un plafond dans l'église des Augustins consacrée à Saint Eulèbe, & ce morceau, très-mal payé, lui fit une grande réputation. Dans un autre plafond qu'il peignit pour la Villa-Albani, & dans lequel il choisit pour sujet Apollon, Mnécyne & les muses, il osa se soustraire à l'usage qui, dans ces sortes de peintures, fait prendre le point de vue de bas en haut; pratique qui occasionne des raccourcis toujours contraires à la beauté des formes. Il supposa que son ouvrage étoit un tableau attaché au plafond. Ce parti lui attira de grands éloges & de violentes critiques. Il avoit en sa faveur un grand exemple, celui de Raphaël, & ce qui est plus respectable que tous les exemples, le grand principe de chercher & de conserver la beauté qui doit peut-être l'emporter sur tous les autres principes de l'art. Nous l'avons dit ailleurs; nous le répéterons peut-être encore; c'est dans leur développement, & non dans leurs raccourcis, que les formes manifestent leurs beautés.

Appelé à Madrid par Charles III, il y fit un grand nombre d'ouvrages & fut magnifiquement récompensé. L'excès du travail, & quelques dégoûts que l'envie suscite toujours à ceux qui obtiennent de la gloire, le firent tomber dans un état de marasme. Il revint à Rome, jouissant toujours de la pension de premier peintre du roi d'Espagne, prolongea autant qu'il le put son séjour en Italie, & fut obligé de se rendre enfin aux ordres pressans du roi. De nouveaux travaux lui obtinrent sa liberté accompagnée d'une pension. Il se flattoit de jouir enfin du bonheur; mais à peine de retour à Rome, il eut la douleur de perdre son épouse, & le reste de sa vie s'écoula dans la tristesse. Il tomba dans un état d'écluse & mourut en 1779, à l'âge de cinquante & un ans.

C'est au temps qu'il appartient de fixer la réputation de ce célèbre artiste. Ses partisans, à la tête desquels est placé le très-estimable Winckelmann, le mettent à côté de Raphaël, & lui accordent même des parties supérieures. Des artistes d'un esprit cultivé, & dont les talens semblent devoir donner de l'autorité à leurs jugemens, lui assignent un rang honorable entre les peintres célèbres; d'autres, &

ce sont encore des artistes, ont même peine à prononcer qu'il eût des talens fort distingués. Il avoit un trop grand nom pour ne pas exciter l'envie; d'ailleurs, c'est un foible de bien des hommes, de vouloir s'opposer à l'éclat des grandes réputations, tant que ceux qui les ont obtenues vivent encore, & même lorsqu'ils ne sont pas depuis longtemps dans le tombeau. Nous n'avons en France qu'un fort petit nombre d'ouvrages de Mengs; on voit bien qu'ils sont de la main d'un fort habile artiste; mais ils ne sont pas capitaux, & peut-on décider, sur quelques pastels, si cet artiste étoit un grand homme? Plusieurs personnes, & je suis du nombre, ont vu quelque temps à Paris un tableau à l'huile de Mengs: il représentoit une vierge, figure entière: ce n'étoit pas un chef-d'œuvre; mais on peut croire aussi que ce n'étoit pas un des bons ouvrages du peintre. Ce que nous pouvons dire, c'est qu'il est vraisemblable que jamais aucun artiste n'a eu sur l'art des principes plus sublimes, & il est bien difficile que la grandeur des principes n'ait pas une influence marquée sur les ouvrages. Sa sagesse a été traitée de froideur par les amateurs des compositions tourmentées; si tous ses ouvrages ont été profondément réfléchis, comme ses écrits peuvent le faire supposer, ils ont dû être généralement mal jugés, parce que l'on considère généralement les ouvrages de l'art sans réflexion. On lui a reproché une petite manière qui se sentoit de sa première application à la miniature; on lui a reproché de la sécheresse; & lui-même, dit l'historien de sa vie, s'en est accusé & s'en est corrigé. On a prétendu que, dans plusieurs de ses ouvrages, son fini tenoit de l'émail, & Pompeo Battoni disoit que les tableaux de Mengs pouvoient servir de miroir. Mais en admettant même qu'il ait eu tous ces défauts, il peut encore rester vrai qu'il ait été un très-grand artiste; parce que des défauts, même considérables, peuvent être effacés par de très-grandes beautés, & parce que ceux qu'on lui reproche ne portent que sur les parties secondaires & manuelles de l'art, & qu'il en a pu posséder les parties spirituelles & capitales. (*) Les défauts des hommes supérieurs servent de consolation à la malignité des contemporains: la postérité les pardonne, & même elle daigne à peine les remarquer; elle ne s'attache qu'aux perfections, dont elle fait les objets de ses études. Tel artiste maltraité de ses contemporains, donne

(*) Il semble qu'on peut s'arrêter sur Mengs au jugement qu'en porte un très-habile peintre, qui le regarde comme un élève intelligent de Raphaël, & qui croit que Mengs n'auroit été rien, si Raphaël n'avoit pas existé.

de grandes leçons à ceux qui naissent après lui.

On trouve dans les écrits de Mengs une métaphysique platonique & subtile, qui fait d'abord quelque peine, & en rend la lecture un peu difficile dans quelques parties : on y trouve aussi des idées singulières qu'il pourroit être dangereux d'adopter ; on en trouve d'exclusives qui rétréciraient le cercle de l'art : mais il n'est aucun livre plus capable d'élever l'esprit des artistes, en leur inspirant une sublime idée de leur profession. L'objet s'en aggrandit à leurs yeux, & ils se sentent inspirer l'amour du beau & du grand, qui doivent être toujours le but de leurs travaux. Ils ont appris de leurs maîtres qu'ils avoient à imiter la nature ; ils apprennent de Mengs qu'ils ont à créer une nature plus grande, plus belle encore que celle qui frappe leurs yeux ; ils se sentent appelés à créer une nature divine ; fiers de ce magnifique objet de leur art, ils le révèrent, & craignent de se dégrader par d'humbles productions : ils se révèrent eux-mêmes, & ne produiront que des œuvres dignes de soutenir leur noble fierté. S'il étoit vrai que les ouvrages pittoresques de Mengs ne fussent pas dignes de sa réputation, gardez-vous de les considérer ; mais lisez ses écrits, & soufflez sur la toile le feu divin dont ils vous auront embrasés.

L'entrevue d'Auguste & de Cléopâtre, par Mengs, est gravée en manière noire. L'histoire écrivant sous la dictée de Janus, tableau du Vatican, & une Vierge tenant l'Enfant-Jésus ont été gravés par Dom. Cunégo : un Saint-Jean & une Madeleine l'ont été par Salvador Carmona.

Un grand nombre d'artistes se croient en droit de mépriser les peintures antiques déterrées à Herculanium, & il est plus que vraisemblable qu'elles ne sont pas l'ouvrage des grands peintres de l'antiquité, & qu'elles n'ont même été faites que dans un temps où l'art étoit dégénéré chez les anciens. Cependant il y reste de telles empreintes du beau style de l'école Grecque, que Mengs jouissant déjà de toute sa réputation, en fit une

étude profonde à son second retour de Madrid, & y puisa des leçons qui lui firent changer & aggrandir sa manière. Il avoit autrefois beaucoup étudié Raphaël ; il avoit même copie l'école d'Athènes ; & cependant cet élève du plus grand des peintres modernes, crut devoir le devenir des anciens peintres d'Herculanium. Quelle que soit l'idée qu'on se forme du talent de Mengs, quand il n'auroit même rien fait de mieux que ses deux pastels, représentant l'innocence & le plaisir, qu'on connoît à Paris, on accordera qu'il fut un artiste d'un assez grand mérite, pour que son autorité doive être ici respectable, & elle peut-être regardée comme une bien puissante réponse aux détracteurs de la peinture antique.

(353) JEAN-BAPTISTE DESHAYS, de l'école Françoisise, né à Rouen en 1729, eut le premier prix de l'Académie Royale, à l'âge de vingt deux ans, & fut reçu de cette académie à l'âge de vingt-neuf. Il avoit de la chaleur & du caractère, assez de correction, plus de sentiment que d'élégance dans les formes, plus de disposition à saisir le grand que le beau. Son pinceau étoit large & ferme ; sa composition sentoit l'enthousiasme ; sa couleur n'avoit rien de remarquable, mais elle n'étoit pas disconvenable au genre de l'histoire. Il étoit plus propre aux expressions fortes qu'aux affections douces. On voit de lui dans les salles de l'académie, son tableau de réception, représentant Vénus qui répand sur le corps d'Hector une liqueur divine pour le préserver de la corruption. On se ressouvient encore d'avoir vu dans les expositions publiques, des tableaux de l'histoire de Saint-André, destinés pour la ville de Rouen, & la mort de Saint-Benoît qu'il fit pour la ville d'Orléans, &c. Cet artiste, qui pouvoit faire encore des progrès, est mort à Paris, en 1765, à l'âge de trente-six ans.

Deux de ses tableaux de l'histoire de Saint-André, ont été gravés à l'eau-forte par P. Parizeau, son élève.

(Article de M. LÉVESQUE.)

TABLE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES MODERNES.

Les chiffres rappellent aux chiffres correspondans, placés avant les noms des peintres dans l'article précédent.

A.

Abbate (Nicolo del) 32.
Achen (Jean Von) 66.
Albane (P^e) 91.
Alfaro (Juan de) 232.
Allegri (Antoine, dit le Corregge.) 17.
Amerigi (Michel-Ange, dit de Caravage.) 83.
Amigoni (Jacob) 312.
André (Jean) 282.
Artois (Jacques van) 163.

B.

Bachiche (Jean Baptiste Gauli, dit Bacici) 227.
Bakuyfen (Louis) 210.
Balen (Henri) 77.
Balestra (Antoine) 292.
Bamboche (Laar dit) 162.
Baptiste (Jean-Baptiste Monnoyer) 218.
Barbarelli (Georges) dit le Giorgion 8.
Barbieri (Jean François) dit le Guerchin 109.
Baroche (Frédéric) 38.
Bartolomeo (Frà) ou Barthelemy de Saint-Marc. 4.
Baffan (les) 30.
Bastian (Frà Bastiano del Piombo) 12.
Battoni (Pompeo) 344.
Bauer (J. Guillaume) 151.
Beccafumi (Dominique) 11.
Berettini, (dit Pierre de Cortone) 119.
Berghem (Nicolas) 197.
Bertin (Nicolas) 295.
Bianchi (Pierre) 333.
Bibierna (Ferdinand-Galli) 268.
Blanchard (Jacques) 129.
Blanchet (Thomas) 175.
Bloemaert (Abraham) 82.
Bloemen (les) 266.
Bockorst (Jean van) 152.
Boel (Pierre) 199.
Bol (Jean) 45.
Bolognese (Jean François, Grimaldi, dit le Bolognese) 137.
Both. (les) 147.
Boucher (François) 346.
Boullongne (les) 254.

Bourdon (Sébastien) 170.
Bourguignon (Courtois dit le) 188.
Bramer (Léonard) 118.
Brandenberg (Jean) 27.
Brandi (Hiacynthe) 193.
Brandmuller (Grégoire) 281.
Brauwer (Adrien) 143.
Breda (Jean van) 319.
Breenberg (Bartholomé) 185.
Breughel (les) 105.
Bril (les) 63.
Brun (Charles le) 183.
Brusaforzi (Felix Riccio) 506.
Bruyn (Corneille de) 261.
Buonacorsi (Pierre) 25.
Buonarroti (Michel-Ange) 6.

C.

Calabrese, ou le Calabrois (Mathias Preti) 16.
Caliari (Paul.) dit Veronese 42.
Calvart (Denys) 64.
Cambiasi (Luc) dit le Cangiage, 37.
Canale (Antoine) 324.
Cano (Alonso) 149.
Capucino, ou Preti Genovese, 181.
Caravage (Michel-Ange de) 83.
Caravage (Polidore de) 21.
Carlone (Jean) 111.
Caroli (Pierre-François) 225.
Carrache (les) 65.
Carrera (Rosa-Alba) 203.
Castelli (Bernard) 68.
Castiglione (Benedetto) 169.
Cavedone (Jacques) 93.
Cazes (Pierre-Jacques) 308.
Cerano (Daniel Crespi, dit) 287.
Cerquozzi (Michel-Ange, dit des Batailles) 131.
Champagne (Philippe) 132.
Chardin (Simon) 343.
Chéron (Elisabeth-Sophie, & Louis) 253.
Cignani (Carlo) 205.
Cigoli ou Civoli (Louis) 71.
Cleef (Jean van) 246.
Conca (Sébastien) 314.
Coques (Gonzalès) 179.

Corrado (Charles) 332.
 Corneille (les) 239.
 Cornelis (Corneille) 79.
 Corona (Léonard) 78.
 Corrége (Allegri, dit le) 17.
 Cortone (Pierre de) 119.
 Courtois (les) 188.
 Coypel (les) 280.
 Crayer (Gaspard de) 100.
 Crespi (Joseph-Marie, & Daniel) 287.
 Creti (Donato) 302.
 Cuyk (François van Cuyk de Mierhop) 234.

D.

Dandré Bardon (Michel-François) 342.
 Denner (Baltazar) 321.
 Deshays (Jean-Baptiste) 353.
 Desportes (François) 279.
 Deyster (Louis de) 265.
 Diepenbeke (Abraham) 139.
 Dominiquin (Dominique Zampieri, dit le) 97.
 Douw (Gérard) 160.
 Dughet (Guaspere, dit Pouffin) 156.
 Dujardin (Carle) 233.
 Dumont-le-Romain (Jean) 341.
 Durer (Albert) 5.
 Dyck (Antoine van) 124.

E.

Eekhout (vanden) 192.
 Elzheimer (Adam) 86.
 Everdingen (Aldert van) 190.
 Eyckhens (Pierre) 257.

F.

Faes (Pierre vander) 177.
 Falco (Jean Conchillos) 260.
 Falcone (Aniello) 130.
 Farinato (Paul) 301.
 Fatinati (Paul) 34.
 Feraioli (Nunzio) 278.
 Ferg (François-Paul) 326.
 Ferri (Ciro) 214.
 Feti (Dominique) 108.
 Fevre (Claude le) 213.
 Flemael (Bertolet) 165.
 Flinck (Govaert) 172.
 Flore (Franc) 33.
 Forest (Jean) 222.
 Fossé (Charles de la) 235.
 Fouquières (Jacques) 112.
 Franceschini (Antoine) 250.
 Francischello delle Mura, 328.
 Francisque (François Milé) 242.
 Fresnoy (Alphonse du) 155.

G.

Galloche (Louis) 300.
 Garofalo (Bonvenuto da) 72.
 Gauli (Jean-Baptiste) 227.
 Gelder (Arnould de) 244.
 Genoels (Abraham) 228.
 Gelli (François) 104.
 Gillet (Claude) 304.
 Giordano (Luc) 211.
 Giorgion (Barbarelli, dit) 8.
 Glauber (Jean) 245.
 Goedaert (Jean) 180.
 Goeimar (Jean) 144.
 Goltzius (Henri) 70.
 Goyen (Jean van) 121.
 Grimaldi (Jean-François) 137.
 Grimoux (Jean) 316.
 Groot (Van) 348.
 Guerchin (le) 109.
 Guide (le) 87.

H.

Hallé (les) 258.
 Hals (François) 101.
 Helmbreker (Théodore) 195.
 Helst (Bartholomé Vander) 158.
 Hemskerck (Martin) 24.
 Heus (Jacques de) 272.
 Heyden (Jean Vander) 223.
 Hire (Laurent de la) 135.
 Hoet (Guérard) 253.
 Holbéen (Jean) 23.
 Hondekoeter (Melchior) 221.
 Hoogstraten (Samuel van) 205.
 Houbraken (Arnold) 276.
 Huber (Jean Rudolphe) 297.
 Hugtenburch (Jean van) 247.
 Huyfum (Jean van) 317.

J.

Imbert (Joseph-Gabriel) 291.
 Jordaens (Jacques) 114.
 Jordan ou Jordane (Luc) V. Giordano.
 Josefpin (le) 75.
 Jouvenet (Jean) 242.
 Jules-Romain (Pippi) 16.

K.

Kabel (Adrien Vander) 209.
 Kalf (Guillaume) 207.
 Ketel (Corneille) 58.
 Kneller (Godefroy) 249.
 Koeberger (Wenceslas) 62.
 Kupetski (Jean) 294.

E.

Laar (Pierre de) 162.
 Laireffe (Gérard) 230.
 Lancret (Nicolas) 327.
 Lanfranc (Jean) 98.
 Latgilliere (Nicolas) 267.
 Lavecq (Jacques) 202.
 Lauri (Philippe) 194.
 Léepe (Jean-Antoine Vander) 285.
 Leyde (Lucas de) 20.
 Lingelbac (Jean) 201.
 Loir (Nicolas) 196.
 Lorrain (Claude) 128.
 Lucatelli (André) 236.
 Lutti (Benedeto) 289.
 Lys (Jean) 84.

M.

Mander (Charles van) 57.
 Mantegna (André) 3.
 Maratte (Carle) 198.
 Marcellis (Othon) 159.
 Marinas (Henrique de Las) 152.
 Mazzuoli (François) dit le Parmesan, 26.
 Méel (Jean) 125.
 Mengs (Antoine-Raphaël) 352.
 Mérian (Marie-Sibylle) 248.
 Metz (Gabriel) 167.
 Meulen (Antoine-François Vander) 215.
 Michel-Ange Amerigi, dit de Caravage, 83.
 Michel-Ange Buonarroti, 6.
 Michel-Ange Cerquozzi, dit des Batailles, 131.
 Mieris (les) 217.
 Mignard (les) 150.
 Mignon (Abraham) 224.
 Milé (Francisque) 242.
 Moine (François le) 325.
 Mola (Pierre-François) 187.
 Monnoyer (Jean-Baptiste) 218.
 Monper (Joffe de) 94.
 Moor (Charles de) 264.
 Moucheron (les) 299.
 Mura (Francischello delle) 328.
 Murillo (Barthélemi-Etienne) 157.
 Mutiano (Jérôme) 39.

N.

Natoire (Charles) 340.
 Nattier (Jean-Marc) 322.
 Navaretta (Jean-Fernandès-Ximenès) 43.
 Néefs (Péter) 85.
 Néer (Eglon Vander) 240.
 Netscher (les) 226.
 Nieulant (Guillaume) 102.
 Nogari (Joseph) 339.
 Nunès (Pedro de) 231.
Beaux-Arts. Tome II.

O.

Oort (Adam van) 69.
 Oost (les) 133.
 Oosterwyck (Marie van) 206.
 Orley (Richard van) 262.
 Ostade (Adrien van) 146.
 Oudenarde (Robert van) 284.
 Oudry (Jean-Baptiste) 383.

P.

Palme (les) 51 & 52.
 Panini (Jean-Paul) 329.
 Parmesan (le) 26.
 Parrocel (les) 251.
 Pellegrini (Jean-Antoine) 307.
 Penni (Jean-François) 14.
 Perrier (François) 113.
 Perugino (Pierre) 1.
 Peters (Bonaventure) 164.
 Piazzetta (Jean-Baptiste) 318.
 Pierre (Jean-Baptiste-Marie) 351.
 Piles (Roger de) 219.
 Pippi, (Jules) dit Jules-Romain, 16.
 Poelénburg (Corneille) 103.
 Polidore de Caravage, 21.
 Pomerancio (Chrétien Roncali, dit) 74.
 Ponte (da) dit Bassan, 30.
 Pontorno (Jacques) 18.
 Porbus (les) 49.
 Pordenon (Regillo, dit) 10.
 Porter (Paul) 200.
 Pouffin (Nicolas) 115.
 Pouffin (Guaspere Dugher, dit) 156.
 Pozzo (André) 237.
 Preti (Mathias) dit le Calabrois, 161.
 Preti Genovete, dit Capucino, 181.
 Primatice (François) 15.
 Procaccini (les) 55 & 56.

Q.

Quellin (les) 138.

R.

Raoux (Jean) 311.
 Raphaël Sanzio, 9.
 Ravestein (Jean van) 96.
 Regillo (Jean-Antoine) dit le Pordenon, 10.
 Rembrandt, 134.
 Reni (Guido) 87.
 Restout (Jean) 330.
 Ribeira (Joseph) 106.
 Ricci (François) 176.
 Ricci (Sébastien) 273.
 Ricciarelli (Daniel, dit de Volterre) 27.
 Riccio, dit Brusaforzi, 50.
 Rigaud (Hiacynthe) 283.

T

Rivalz (Antoine) 298.
 Robusti (Jacques) dit le Titoret , 31.
 Roelas (Paul de las) 60.
 Roepel (Conrad) 313.
 Rokes (Henri) 191.
 Romanelli (François) 173.
 Romboutz (Théodore) 122.
 Roncali , dit Pomérancio , 74.
 Roos (les) 208.
 Rofa (Salvator) 166.
 Rosalba Carriera , 303.
 Rosselli (Mathieu) 90.
 Rottenhamer (Jean) 81.
 Roux (Maître) 22.
 Rubens (Paul) 89.
 Rugendas (Georges-Philippe) 290.
 Ruisch (Raphaël) 286.
 Ruydaal (Jacques) 216.
 Ryckaert (David) 168.

S.

Sacchi (André) 123.
 Salviari (François) 28.
 Salviati (Joseph Porta , dit) 46.
 Sandrart (Joachim) 136.
 Santerre (Jean-Baptiste) 259.
 Sanzio (Raphaël) 9.
 Sart (Corneille du) 288.
 Sarto (André del) 13.
 Savery (Roland) 88.
 Schalken (Godefroy) 241.
 Scaramuccia (Louis) 171.
 Schiavone (André) 35.
 Schidone (Barthélémi) 76.
 Schurmans (Anne-Marie) 141.
 Schwartz (Christian) 61.
 Sébastien de Venise , dit Frà Bastiano del Piombo. 12.
 Seghers (les) 110.
 Servandoni (Jean-Jérôme) 336.
 Sirani (Georges-André & Elisabeth) 145.
 Slingelandt (Pierre van) 229.
 Sneyders (François) 92.
 Sole (Joseph del) 263.
 Solimene (François) 269.
 Spranger (Barthélémi) 54.
 Stéen (Jean) 220.
 Stéenvick (Henri) 59.
 Stella (Jacques) 120.
 Stradan (Jean) 47.
 Subleyras (Pierre) 338.
 Sueur (Eustache le) 174.
 Swanevelt (Herman) 184.

T.

Tempeste (Antoine) 53.
 Teniers (les) 148.
 Terburg (Gérard) 142.

Terwesten (les) 255.
 Testa (Pietro) 154.
 Thulden (Théodore van) 140.
 Tibaldi (Pellegrino) 36.
 Tiépolo (Jean-Baptiste) 331.
 Titoret (Jacques Robusti , dit le) 31.
 Tintoretta (Marie) 73.
 Titien (Tiziano Vecelli , dit le Titien) 7.
 Tocqué (Louis) 335.
 Tornhill (Jacques) 310.
 Torrentius (Jean) 107.
 Tour (de la) 349.
 Tournières (Robert) 309.
 Trémolliere (Pierre-Charles) 345.
 Troost (Corneille) 337.
 Troy (les de) 315.
 Turchi (Alexandre , dit Véronese) 124.

V.

Vaenius (Otto) 67.
 Valentin (le) 127.
 Valkenburg (Thierry) 306.
 Van-Dyck , voyez Dyck.
 Vanloo (les) 347.
 Vanni (François) 80.
 Vanucci , dit le Pérugin , 1.
 Vargas (Louis de) 40.
 Varotari (Dario) 48.
 Vasari (Georges) 29.
 Uden (Lucas van) 117.
 Udine (Jean da) 19.
 Vecelli ou le Titien , 7.
 Veen (Octave van Veen , voyez Vaenius .)
 Vélasquez (Don Diego) 116.
 Velden (les Vanden) 212.
 Verbruggen (Gaspard-Pierre) 296.
 Vêrendael , 275.
 Verheyden (François-Pierre) 271.
 Verkolie (les) 256.
 Vernet (Joseph) 350.
 Véronese (Paul Caliari , dit Paul Véronese)
 42.
 Véronese (Alexandre Turchi , dit Alexandre
 Véronese) 124.
 Verschuring (Henri) 204.
 Viani (Dominique-Marie) 298.
 Vinci (Léonard de) 2.
 Vivien (Joseph) 270.
 Volterre (Daniel Ricciarelli , dit Daniel de
 Volterre) 27.
 Vos (Martin de) 44.
 Vouet (Simon) 99.
 Vuez (Alnould de) 238.

W.

Waterloo (Antoine) 178.
 Watteau (Antoine) 320.

Wéeninx (les) 189.
 Werf (les Vander) 274.
 Wildens (Jean) 95.
 Wit (Jean de) 334.
 Wouwermans (les) 186.

Z.

Zampieri (Dominique) dit le Deminquin, 97.
 Zanotti (Jean-Pierre) 305.
 Zucchero (Taddée) 41.

VUES sur la marche des PEINTRES MODERNES vers la perfection & la dégeneration de l'art.

Ce fut vers le quatorzième siècle de notre ère que la peinture reprit naissance en Europe : les esprits alors plongés dans une profonde ignorance, étoient encore loin du moment où une saine philosophie viendroit les éclairer. C'est elle seule qui peut déterminer la perfection des objets dont s'occupe l'esprit humain : aussi les peintres, incapables d'aucune vue philosophique, se bornèrent-ils à faire des ouvrages qui, pour plaire à leurs barbares contemporains, n'avoient besoin d'aucune beauté, d'aucune perfection. En Italie, où s'opéra d'abord le renouvellement de l'art, ils furent occupés à peindre des murs d'églises, de chapelles, de cimetières, & à y représenter les mystères de la passion & d'autres sujets semblables ; ainsi dès les premiers instans de la peinture renaissante, ses travaux furent bien plus dirigés vers l'abondance que vers la perfection, vers le nombre des figures que vers leur beauté ; & l'art, chez les modernes, a toujours conservé quelque chose de ce vice qu'il avoit contracté dans son berceau. Il n'est pas même encore nécessaire de nos jours, comme chez les Grecs, que l'artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des philosophes : il lui suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude ignorante. Entraînés par le torrent, ceux mêmes qui devroient se connoître à l'art, ceux mêmes qui le pratiquent, ont adopté les jugemens irréfléchis de la multitude. Les artistes, au lieu de se proposer d'atteindre à la perfection de l'art, au lieu de s'appliquer au choix & à la beauté, ne fondent leurs succès que sur la facilité de l'opération & l'abondance des objets : ils s'en tiennent aux parties qui peuvent être plus aisément appréciées par les amateurs ; ils se font laissés d'abord égarer par ceux qui les employoient, ont ensuite formé le goût des connoisseurs, & le grand objet de l'art est resté, en quelque sorte, inconnu.

Cependant la peinture se demeura pas dans l'état d'imperfection où la laissèrent ceux qui les premiers la cultivèrent entre les modernes. Il étoit naturel que les peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La première par-

tie qu'ils trouvèrent, ou plutôt qu'ils parvinrent à renouveler d'après les anciens, fut la perspective : elle rendit l'art capable d'exprimer le raccourci, & de donner plus d'effet & plus de vérité à ses ouvrages.

Dominique Ghirlandaios, Florentin, fut le premier qui améliora le style de sa composition en groupant ses figures, & qui, en distinguant par une dégradation raisonnée les plans qu'elles occupent, fut donner de la profondeur à ses tableaux : mais il resta loin de la hardiesse que ses successeurs ont montrée dans la composition.

Vers la fin du quinzième siècle, on vit fleurir à la fois quelques artistes d'un talent supérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgion, le Titien, Barthelemi de S. Marc, & Raphaël ; Léonard de Vinci fut l'inventeur d'un grand nombre de détails dans l'art ; Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoissance de l'anatomie, agrandit la partie du dessin dans les formes ; le Giorgion améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ses prédécesseurs ; le Titien, par une imitation plus soignée de la nature, mit plus de perfection & plus de vérité dans les tons ; Barthelemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies, & trouva, en même tems que le clair-obscur, la bonne manière de draper ses figures, & de faire sentir le nud que couvre l'étoffe ; Raphaël, doué d'un talent supérieur, commença par bien étudier tous ses prédécesseurs & ses contemporains, & unit lui seul toutes les grandes parties qu'ils possédoient séparément ; il fut en faire un heureux emploi suivant la vérité de la nature & suivant les convenances, & se forma un style plus parfait & plus universel qu'aucun des peintres qui l'avoient précédé, qu'aucun de ceux qui l'ont suivi. Mais s'il excella dans toutes les parties de l'art, il fut surtout supérieur dans celles de l'invention & de la composition, & il est vraisemblable que les Grecs eux-mêmes auroient été frappés d'admiration, s'ils avoient pu voir au Vatican ses chefs-d'œuvre, où tant d'abondance se trouve joint à tant de perfection, tant de fini, tant de pureté, tant de facilité.

Après que la peinture fut parvenue, chez les Grecs, à son plus haut degré de perfection du temps de Zeuxis & de Parrhasius, Apelle ne trouva rien qu'il pût ajouter à l'art que la grace : de même, chez les modernes, il ne restoit, lorsque Raphaël eût paru, que la grace qui manquât aux ouvrages de l'art : elle leur fut donnée par le Corrège. Alors la peinture fut portée au plus haut degré de perfection chez les modernes ; le goût éclairé des vrais connoisseurs, & les yeux peu exercés du vulgaire furent également satisfaits.

Après ces grands maîtres, on trouve un grand intervalle jusqu'au temps des Carraches. Ces artistes, nés à Bologne, s'étant appliqués à étudier les ouvrages de leurs prédécesseurs, particulièrement ceux du Corrège, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut un dessin très-correct, & réunit le style des antiques à celui de Louis, son frère ; mais il négligea de chercher les finesses de l'art & ses causes philosophiques. Les élèves des Carraches formèrent une école assez savante, en suivant néanmoins la même route : mais le Guide, peintre d'un talent heureux & facile, se forma un style tout-à-la-fois gracieux & beau, riche & facile. Le Guerchin se forma d'après le Caravage, ou inventa lui-même un style particulier de clair-obscur, composé d'ombres fortes, de vives oppositions, d'interceptions tranchantes.

Après ces grands artistes qui, d'une manière facile, avoient imité l'apparence des perfections qu'ils avoient trouvées dans leurs prédécesseurs & dans la nature, vint Pierre de Cortone, qui, trouvant trop de difficulté à réussir en ce genre, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua principalement à la partie de la composition ou agencement, & à ce que les artistes appellent *goût*. Il distingua l'invention de la composition, parut ne s'appliquer que faiblement à la première, & s'arrêta surtout aux parties qui flattent la vue, c'est-à-dire, aux contrastes des groupes, & à ceux des membres des figures. Ce fut alors que commença l'usage de charger les tableaux d'un grand nombre de figures, sans examiner si elles convenoient ou non au sujet d'histoire qu'on traitoit. Au lieu que les anciens Grecs n'avoient employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus sensible la perfection de celles qu'ils admettoient, les peintres disciples ou imitateurs du Cortone ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections, en multipliant les objets. Cette école du Cortone s'est divisée en plusieurs branches, & a changé le caractère de l'art ; ou plutôt s'occupant bien plus de multiplier le nombre des figures, que d'en faire

un choix judicieux & raisonné, de les rendre nécessaires, de les porter au plus haut degré de perfection, ils n'ont fait que reprendre la peinture au point où l'avoient laissé ses premiers restaurateurs entre les modernes, & ajouter à ce premier état de l'art les perfections dont il étoit susceptible.

Peu de temps après, parut à Rome Carle Maratte qui, voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands maîtres, particulièrement dans ceux de l'école des Carraches ; quoiqu'il eût déjà beaucoup étudié la nature, il reconnut par les ouvrages de ces artistes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec une exactitude scrupuleuse : ce principe, qu'il étendit sur toutes les parties de l'art, donna à son école, qui fut la dernière de Rome, un certain style soigné, mais qui est un peu tombé dans la manière.

La France eut aussi de grands-hommes, principalement dans la partie de la composition ; partie dans laquelle le Poussin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du style des anciens Grecs. Charles-le-Brun & plusieurs autres se distinguèrent par une grande fécondité ; & aussi long-temps que l'école François ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie, elle produisit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art.

C'est Mengs qui a parlé jusqu'ici, & nous n'avons fait que le transcrire presque mot pour mot. Il ne se trompe pas quand il prononce que l'art a dégénéré en France après le Brun ; mais il se trompe quand il donne pour cause de sa dégénération, l'imitation des ouvrages de Rubens qui se trouvent à Paris. Il prouve par ce jugement que notre école récente ne lui est pas bien connue. Jamais les François ne se sont beaucoup occupés de l'imitation de Rubens ; ils l'ont même long-temps méprisé. Presque tous élèves de l'Italie, ils ont dégénéré en prenant surtout pour exemple l'école du Cortone & de Carle Maratte, en adoptant les défauts de ces écoles sans en prendre toutes les beautés qu'ils perdent trop tôt de vue. Ils ont dégénéré, parce qu'Antoine Coyseux, qui a pris beaucoup d'influence sur les artistes de sa nation, avoit trop écouté les conseils du Bernin. Enfin la perfection de l'art dramatique en France, l'habileté de nos acteurs, la magnificence & les manières de notre cour n'ont pas faiblement contribué à la dégradation de l'art. Au lieu de chercher à se former sur la belle simplicité de la nature, nos peintres ont étudié les gestes & les attitudes de nos comédiens, les minauderies des femmes de la cour, les airs affectés des courtisans, le faste de Versailles, & la magnificence de l'Opéra. Mengs dit lui-même, & nous ne le contredirons pas, « que les Fran-

» çois se font formé un style national, dont
 » le goût ingénieux, & ce qu'ils appellent
 » esprit, sont les qualités distinctives; qu'ils
 » ont cessé de faire entrer dans leurs tableaux
 » des personnages Grecs, Egyptiens, Romains
 » ou barbares, ainsi que le Grand Poussin leur
 » en avoit donné l'exemple, & qu'ils se sont
 » bornés à peindre des figures françoises, pour
 » représenter l'histoire de quelque peuple que
 » ce fût ».

Puisque, de l'aveu de Mengs, nos figures ont un caractère françois, nous n'avons pas imité Rubens qui a prononcé dans ses ouvrages, aussi fortement qu'il soit possible, & bien plus qu'Otto Aenius son maître, le caractère Flamand. La vérité est que nos peintres ont cherché, comme le Cortone & Carle Maratte, à meubler leurs tableaux d'un grand nombre de figures, à les grouper de manière à flatter le sens de la vue, s'occupant bien plus à leur donner ces agrémens artificiels que l'expression & la beauté, & que d'ailleurs ils leur ont prêté les manières de la Cour & du théâtre. Mais notre école change maintenant de principes, & si elle continue de suivre la route qu'elle commence à se tracer, elle deviendra de toutes les écoles, la plus sévère observatrice des convenances & des loix que s'étoient imposées les artistes de l'ancienne Grèce. On rioit autrefois, quand un amateur qui voyoit juste, le Comte de Caylus, indiquoit aux artistes le chemin qu'ils devoient suivre; plusieurs de nos peintres étonnent maintenant qu'ils y sont entrés. (L.)

PEINTURE, (subst. fem.) Tout homme doit être étonné à la vue d'une superficie plate, qui par le moyen des traits & des couleurs, lui présente des objets saillans; s'il voit dans un tableau les chefs-d'œuvres de la nature, parés de leurs plus riantes couleurs, & disposés de manière à surprendre, à enchanter les sens, il est ravi d'admiration; mais si les objets dont il a admiré la saillie, & l'éclat enchanteur, parlent à son ame, en lui offrant ou un être qu'il chérit, ou un fait qui lui inspire le goût des plaisirs innocens, du courage & des vertus; si enfin le tableau excite en lui les plus belles passions; alors, il devient passionné pour cet art qui établit un des points de son bonheur dans l'état de société. Telle est la définition, tels sont les effets de la Peinture.

D'après ce court exposé, qu'on juge de ce qui se passe dans l'ame d'un peintre qui, devant à sa profession seule les momens vraiment heureux dont il a joui, se dispose à communiquer au public toutes ses idées sur ce que cet art a d'utile, de grand, & de sublime... Cependant il faut que les idées accumulées se

partagent, qu'elles prennent de l'ordre, afin que le résultat en soit fait & goûté de tout lecteur.

Cicéron, dans sa harangue pour le Poète Archias, a dit, parlant des belles-lettres, a dit :
 « Elles nourrissent la jeunesse, elles récréent
 » les vieillards, elles embellissent la situation
 » la plus fortunée, elles offrent une asyle &
 » une grande consolation dans les persécutions
 » & les malheurs; les lettres plaisent à la maison, ne nuisent point aux affaires; elles
 » nous accompagnent le jour & la nuit, dans
 » les voyages, à la campagne; & lorsque les
 » facultés de notre esprit ne nous donnent pas
 » de disposition pour en acquérir la connoissance ou pour les goûter, nous devons cependant en faire le plus grand cas, & les
 » admirer, en voyant ceux qui les possèdent
 » en jouir d'une manière si délicieuse ».

Rien n'est plus applicable à la peinture que ce passage d'un des plus beaux génies de l'antiquité, & soit qu'on exerce notre art, soit qu'on en fasse l'objet de son amusement & de sa curiosité, on y rencontre d'abord tous ces avantages.

Cependant la peinture n'est pas bornée aux seuls agrémens que procurent les belles-lettres. La décoration dont elle embellit nos maisons, nos théâtres, nos palais & nos temples, occupe sans cesse nos yeux d'une manière enchantée; & cela sans recherche, sans étude & sans fatigue. Celui qui possède une belle peinture goûte un plaisir qu'il multiplie sans cesse, en le faisant partager tout entier à ses amis, à ses concitoyens. Les divers genres d'esprit trouvent un charme particulier dans les productions de ce bel art. L'ame sensible est touchée ou par l'expression générale d'un sujet, ou par celle des figures qui le composent; celui qui est doué de mémoire se plaît à y retrouver ce qu'il a retenu de la fable, de l'histoire & de l'étude de l'antiquité; enfin l'œil de la personne la plus légère, la moins savante, je dis même la plus grossière, sera arrêté & ensuite fixé par les formes & les couleurs d'un beau tableau.

Par un admirable effet de l'industrie humaine, la peinture soumet à nos regards tout ce que nous offre l'univers. Son empire s'étend sur tous les siècles & sur tous les pays, pour nous présenter les faits anciens comme ceux dont nous sommes témoins, les choses les plus éloignées comme celles que nous possédons. En cela, ce bel art supplée à la nature, qui ne nous rend visibles que les objets présens. La séduction qu'il produit est telle qu'on quitte cette maîtresse du monde pour goûter les charmes de sa représentation, c'est-à-dire d'un tableau sur lequel son mouvement ordinaire & sa mobilité accidentelle sont fixés. Par notre

art, l'homme s'élève dans les cieus, il pénètre dans les enfers & il voit avec plaisir des réunions de choses impossibles à trouver ensemble.

Mais n'entreprenons pas ici un éloge de la *peinture* : sçachons seulement dire jusqu'où les artistes peuvent la porter, & montrer par-là tout ce que les grands de la terre lui doivent. Elle peut instruire l'homme de ses devoirs, l'enflammer des plus nobles passions ; mais elle peut aussi exciter dans nos ames les desirs les plus funestes : c'est alors qu'il faut la réprimer. La *peinture* ajoute au sentiment de respect que nous devons porter dans les palais & dans les temples ; mais quand elle y est mal placée ou prodiguée, elle nuit à l'ensemble & perd de son effet. Ce trésor de l'esprit humain peut se comparer à l'or ; comme ce métal, il perd de son prix par une triviale extension ; comme lui, il devient dangereux, quand il corrompt nos cœurs.

Présenter dans une *peinture* des objets qui répugnent à la saine morale : c'est lui enlever un de ses plus précieux attributs, la publicité ; c'est se rendre par état, corrupteur des sens ; c'est enfin avilir un des plus beaux dons que l'auteur de toutes vertus ait fait à l'homme ; l'industrie. Les riches dont le goût n'est pas corrompu doivent payer ces sortes de *peintures*, même chèrement, afin de les détruire. Mais qu'une sage délicatesse pour ce qui tient aux bonnes mœurs, ne tourne pas en scrupule puérile, en fanatisme ; l'amour & la tendre volupté ne soient pas des vues de la nature, au lieu que la licence & la débauche sont ennemies de la pudeur, de la santé, de l'ordre public, & par conséquent de toutes religions.

Après avoir donné l'exclusion à tout ce qui peut conseiller le crime, admettons tous les prodiges que la nature nous offre pour en former nos tableaux. Mais tant d'objets divers présentés en tant de manières, se partagent entre les différens esprits qui s'occupent de la *peinture* : cette diversité dans la matière de leurs travaux constitue la différence des genres.

Il sera bon, avant d'en faire la division, d'établir quelques principes fondamentaux sur le vrai but de la *peinture*, sur les possibilités & sur ce qu'on a droit d'attendre d'elle. Nous examinerons ces différens points, & nous tâcherons de les fixer, en répondant à tous les raisonnemens qu'on oppose à ses effets & au plaisir qu'elle peut nous procurer.

De ce que la *peinture* produit quelquefois une illusion parfaite, & qu'elle nous représente quelques objets si ressemblans à la nature elle-même qu'on y porte la main, il seroit ridicule d'en conclure que c'est dans une telle imitation que consiste son excellence,

& qu'elle ne doit rien entreprendre de ce qui n'est pas susceptible de cette illusion. Il ne nous paroît pas difficile de prouver au contraire, que les parties de l'art qui admettent l'illusion & produisent l'erreur, ne sont que des parties très-bornées, & que l'excellence & la difficulté de la *peinture* résident dans celles où l'illusion est impossible.

D'abord pour tromper les yeux, il faut choisir des objets immobiles, tels que le rideau d'Apelles & les raisins de Zeuxis. Car si les objets sont susceptibles du moindre mouvement, l'œil ne peut plus y être trompé : dès lors on conviendra que l'art, quand son but est l'illusion, est borné à l'imitation des objets les plus insipides. En second lieu, les modèles choisis pour faire illusion, doivent être d'une teinte sourde & de nature à absorber les rayons de la lumière. Car le plus grand blanc que les peintres puissent employer étant une matière opaque, il n'est pas possible qu'ils parviennent à imiter, au point de tromper, l'éclat d'une lumière réfléchie sur aucun corps dur & luisant : d'un autre côté, les belles couleurs dont la nature embellit plusieurs de ses productions, rendent ternes & sales les plus belles matières colorées dont les peintres puissent se servir, si elles lui sont immédiatement comparées ; d'où il faut conclure que les objets de couleurs riches & brillantes ne doivent pas être pris pour modèles, si le seul but de la *peinture* est de tromper les yeux.

Allons plus loin : après avoir démontré que ce genre de talent est borné à l'imitation des objets immobiles & des couleurs les moins brillantes, prouvons que ces représentations ne peuvent avoir de succès que sur des espaces de médiocre grandeur ; car si vous présentez un tableau d'une vaste étendue, il faut supposer une grande distance pour le voir. Or une grande distance suppose un point de vue unique, pour produire quelque illusion par les objets du tableau qui seront susceptibles de perspective, & ces mêmes objets paroîtront difformes, si le spectateur est hors de ce point de vue obligé : mais comme il est difficile qu'il s'y place sans y être amené, & sans qu'il en soit prévenu, il est contraire à la raison d'entreprendre des ouvrages à illusion dans de grands espaces.

Concluons de tout ce qui vient d'être dit, que la *Peinture* fait le charme de nos yeux, qu'elle pare nos habitations, qu'elle présente tout l'éclat auquel l'art puisse atteindre ; que lorsqu'elle exprime les passions & les mouvemens de l'ame, elle nous pénètre des sentimens les plus nobles & les plus touchans : mais que nous devons abandonner le projet de faire illusion toutes les fois que nous voudrions déployer ses facultés les plus distinguées.

Mais demandera-t-on, qu'est-ce donc que la *peinture*, si elle n'est vraiment excellente, distinguée, sublime, que lorsqu'elle ne trompe pas les yeux dans l'imitation des objets que nous offre *cette rivale de la nature*? Hâtons-nous de répondre que la *peinture* est un art, qu'elle n'égale pas la nature dont elle ne peut ni atteindre l'éclat, ni présenter la mobilité, & que son véritable but est d'en réunir les productions, & d'en offrir la représentation immobile par tous les moyens dont les procédés de cet art sont capables; disons encore qu'on ne doit pas plus attendre de la *peinture* que les objets qu'elle nous présente soient pris pour les véritables objets, que l'on n'exige de l'exécution dramatique, que le théâtre, les acteurs & les vers qu'ils débitent soient pris pour les mêmes lieux, les mêmes héros & les mêmes discours dont on nous donne la représentation. Et comme cette poésie est une imitation de ce qui peut s'entendre, à laquelle on réunit quelques actions, de même la *peinture* est une image de tout ce qui tombe sous le sens de la vue, dans tous les mouvemens & sous tous les points de vue possibles.

On verra qu'en réduisant notre art à ce qu'il peut entreprendre, nous en étendons & l'usage & l'empire. Il semble au contraire, que les personnes qui lui supposent la faculté d'égaliser la nature, dont il n'est qu'une agréable image, aient voulu, par le projet le plus barbare, l'exclure de tous les lieux qu'il est fait pour embellir: voyons leurs moyens. Lorsqu'on propose, par exemple, de placer dans les vuides que doit laisser une sage architecture, quelques peintures des actions les plus intéressantes, ils disent: « la demeure des hommes doit conserver le caractère d'un lieu fermé & entouré de maçonnerie: les tableaux offrent ou des percés qui détruisent cette idée, ou un fond d'architecture qui n'a nulle analogie avec celle du lieu où elle est peinte, ou enfin des figures dont les actions & les costumes sont étrangers aux habitans des endroits que la *peinture* décore; elle doit donc en être exclue ». On sent le vuide de ces argumens; je crois y avoir répondu en démontrant que la plus intéressante *peinture* ne pouvoit jamais aller en comparaison ni avec l'architecture réelle, ni avec les figures animées, & encore moins avec les percés réels, dont l'ouverture des croisées offre le parallèle accablant pour l'art de peindre des ciels & de vastes lointains; j'y ai, dis-je, répondu en établissant que tous les efforts de l'art dont nous parlons ne peuvent atteindre à faire prendre les objets qu'il imite pour les objets eux-mêmes, & qu'il n'a pour but que d'en rappeler la vive & brillante image.

Comme certains philosophes de nos jours déprimoient l'art des vers, ce langage qui élève l'homme au-dessus de lui-même, les détracteurs de l'art de peindre le bannissent de la décoration des plafonds & des coupoles, où se peuvent développer ce qu'il a de plus étonnant, & de plus enchanteur: Leurs raisonnemens, auxquels nous opposons la réponse que nous venons de faire, sont pourtant encore plus spécieux sur le sujet des plafonds que sur celui des peintures verticalement placées; mais nous ne croyons pas devoir quitter les vues générales que nous nous sommes engagés à parcourir sous le mot *peinture*, & nous renvoyons les détails dont il est question ici à l'article *plafond*.

Il nous reste encore à défendre la *peinture* contre des gens qui, à force de vouloir mettre de l'esprit & du raisonnement dans des matières qu'ils n'ont pas approfondies, altèrent par des sophismes les moyens de nous procurer les plus doux plaisirs. Ceux-ci admettent la *peinture* par tout où on peut la placer; ils conviennent de ses charmes; ils ne prétendent pas non plus la restreindre aux simples imitations dans lesquelles elle peut-être prise pour la nature même: mais ils exigent un tel degré de vraisemblance que les peintres manquent, suivant eux, d'esprit & de raison, lorsqu'ils choisissent des actions dans lesquelles les êtres animés ne peuvent pas rester pendant un certain temps. Nous parlons ici du célèbre abbé de St. Réal, fort habile littérateur, mais également détracteur des peintres & de la *peinture* qu'il ne connoissoit pas. Cet auteur propose un tableau où Diogène demande la charité à une statue de Minerve: il fait Pélage du peintre qui a choisi une action dans laquelle un homme peut rester quelque temps immobile, & blame vivement ceux qui, au contraire, peignent des batailles, & autres actions de mouvement. Mais, ou ce léger observateur a passé bien rapidement auprès de son tableau, ou il a dû être bien contrarié de ce que la figure de son Diogène restoit absolument immobile, sans remuer les jambes, les bras, les doigts, ni même les lèvres, les prunelles, la poitrine, en sorte qu'il ne respiroit même pas. Cependant l'attitude la plus tranquille exige, dans la nature, des mouvemens de cette sorte, même involontaires: or, si la *peinture* n'a pas la faculté de les exprimer, il faut que les gens aussi subtils que l'abbé de St. Réal renoncent à tout ce que cet art peut leur présenter d'êtres animés, ou qu'ils s'accoutument à cette idée très-simple, & que l'on ne sauroit assez leur répéter, que l'art de peindre n'offre pas la nature en action, mais des tableaux de toutes les actions. Alors ils partageront toutes nos jouissances, & par cette

condescendance, ils se rangeront au niveau des beaux esprits d'Athènes & de Rome, qui moins recherchés dans leur dialectique, admiraient l'art dans toutes ses productions.

C'est d'après le plaisir que la *peinture* procure à tous les peuples anciens qui l'ont connue, que les représentations des combats & des victoires étoient peintes dans les temples des dieux comme un tribut de reconnaissance, & c'étoit pour instruire les juges, faire trembler les coupables, & encourager les ames vertueuses, que l'on exposoit dans les tribunaux & dans les places publiques la *peinture* des actes de courage & de justice. Les nations policées de l'Europe ont toutes suivi l'exemple des peuples anciens, lorsque dans le 15^e siècle le calme a été rendu à cette belle partie du monde. Ah ! du moins que pour arrêter les progrès de la *peinture*, nos artistes n'ayent à redouter que les guerres & les troubles politiques qui font fuir les beaux-arts avec le repos des peuples, & qu'ils ne trouvent jamais de persécuteurs dans des artistes & des sçavans d'un esprit jaloux ou d'un caractère sauvage ! Alors tous les genres de la *peinture* seront accueillis, & se partageront tous les lieux fréquentés par les hommes instruits & par les ames sensibles.

L'histoire, par le choix des objets qui doivent concourir à son exécution, par le style sublime qui doit la caractériser, enfin, par les grands traits d'imagination dont elle est susceptible, occupe le premier rang dans ce qu'on appelle les divers genres de la *peinture*. Tout ce qui tient à l'allégorie & à la fable fait partie de l'art de peindre l'histoire. C'est surtout dans ce grand genre que la *peinture* est non-seulement une représentation artificielle de la nature, mais encore une représentation poétique. Elle use de tous les êtres dans toutes les actions possibles & dans toutes les circonstances qu'il lui plaît d'adopter. Elle transporte dans les cieux les corps terrestres, fait descendre les nuages sur la terre, réalise les êtres moraux, donne du corps aux esprits, & choisit à tous des formes propres à satisfaire les yeux sur ce que l'esprit humain peut exiger de plus conforme à l'image qu'il s'en est formée.

Il est juste de donner le second rang au genre qui exige, après l'histoire, le plus d'imagination; mais aussi de ranger au-dessous du premier des genres ceux qui s'acquièrent avec moins d'études, & qui s'exécutent avec moins d'élevation & de génie. C'est pourquoi nous placerons ici le genre familier; ainsi que Jean Miel, Michel-Ange-des-Batailles, le Nain, Vateau, Teniers & Brauwer l'ont exécuté. Les actions les plus naturelles, la *peinture* des êtres animés & inanimés, sans choix dans

leurs formes, & sans déplacement: telle est la tâche unique des artistes qui ont couru cette carrière. On n'a pu y exceller que par des représentations vives & intéressantes des actions les plus ordinaires, & jamais sans l'expression propre au sujet adopté, & aux figures qui le composent. La *peinture* familière admet les vues de la ville & de la campagne, les intérieurs rustiques & civils, exposés à toutes les diverses lumières du jour, & à celles qu'on se procure dans la nuit. Enfin, la nature telle qu'elle se présente aux yeux de tous les hommes, est du ressort de ce genre agréable.

Après lui, vient le portrait, plus difficile, à bien des égards, que le genre familier ou la bambochade, parce qu'il exige une connoissance plus étendue des formes & des couleurs de la nature, ayant à la rendre avec bien plus de recherches & de fidélité. Si nous ne plaçons le genre précieux du portrait qu'au troisième rang, c'est parce qu'il doit peu à l'imagination; & pour être vrai, il faut convenir que cette qualité est celle qui distingue essentiellement le grand artiste. Sans doute les plus ardens génies qui aient existé dans la *peinture*, ont fait des portraits avec excellence; mais ils n'y ont pas mis cette précision de détails qui fait un des caractères de ce genre, & semble d'une exécution impossible à des esprits bouillans. Ce n'est pas ici le lieu de discuter si le plus grand fini est la meilleure manière de traiter ce genre. Cette question importante pourra être approfondie à l'article *portrait*.

Tout plait sous la main de la *peinture*:

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art initié, ne puisse plaire aux yeux.
BOILEAU, Art poët.

Ainsi, les batailles, ces objets de meurtres, de ravages & de destructions, les batailles pour lesquelles les mères ont tant d'horreur, *bellaque matribus detestata*, pour me servir de l'expression d'Horace, forment encore un genre plein d'intérêt. On voit dans les tableaux du Bourguignon, de Vander-Meulen, de Wouwermans, & de nos Parrocels, qu'il est susceptible d'invention & des effets les plus piquants, & qu'il rend non-seulement le portrait des camps & des villes allégorées; mais encore les portraits des généraux eux-mêmes. Aussi ce genre marcheroit-il au moins de niveau avec le genre familier, s'il étoit susceptible d'une exécution aussi précise. Mais qui peut copier avec exactitude la nature dans un si grand mouvement, & rentrant pour ainsi dire dans le cahos? D'ailleurs, le genre dont je parle n'admet qu'un costume connu & toujours sous les yeux, & il est rare que les expressions

expressions fines y trouvent place. Aussi on sent bien que je ne veux pas parler ici de ces combats antiques qui ressortissent de l'histoire sacrée, ou de l'histoire profane, & sont un des alimens essentiels de l'art de peindre le grand genre.

L'animal le plus difficile à peindre après l'homme, c'est le cheval; animal superbe, dont le poil court & fin n'empêche d'apercevoir ni ses belles proportions, ni la différence des pays qui le produisent, ni la noblesse, la force, & la légèreté de ses mouvemens, ni enfin les formes des organes qui le mettent en action; animal, dont toutes les parties sont nécessaires, élégantes, & à qui nous enlevons des beautés frappantes, & expressives par la mutilation absurde de ses oreilles & de ses crins.

Le peintre d'histoire & le peintre de batailles doivent connoître le cheval; & le peintre qui se livre à l'art de rendre les animaux morts & vivants doit le bien connoître aussi. Il faut qu'il étudie les chiens, espèce si belle, si intéressante, qui agit avec tant de docilité, tant d'agilité, tant d'intelligence. Il faut qu'il étudie tous les animaux avec lesquels cet animal chasseur est en guerre: les loups & les renards cruels, ainsi que les oiseaux terrestres & aquatiques, dont la poursuite demande tant de ruse & de constance. Il n'est personne qui n'aime à retrouver en peinture ces scènes pleines d'un genre d'expression difficile à saisir, d'effets pittoresques, & de la plus piquante variété. J'ai aimé à voir, dans le palais du T, cette suite de portraits des beaux chevaux des Ducs de Mantoue, & il n'est personne qui n'admire, dans un des palais de nos princes, toute la chaleur qui peut se mettre dans des combats d'ours & de lions. Le désordre d'un poullailler troublé par les attaques d'un vautour cruel est un spectacle piquant dans les tableaux d'un Hondekoeter, ou d'un Sneyder, & ce n'en est pas un moins agréable que la poursuite des daims, des cerfs, des sangliers, & l'assemblage des animaux des Indes & du nouveau monde, par notre célèbre Desportes.

Le Paysage, soit noble, soit champêtre, la marine, & l'architecture, ont un attrait si général, si puissant, & si multiplié, que nous n'entrerons pas dans le détail des beautés dont ce genre de peinture est susceptible.

Ici nous placerons les fleurs & les fruits. Sans parler de ces tableaux précieux dont nos plus belles collections se parent, soit qu'ils soient faits par nos Baptiste Monoyer, ou par ces célèbres Hollandois qui ont si miraculeusement traité ce genre; il faut avouer qu'une galerie, où la peinture offre un ordre léger d'architecture dont les parties sont enchainées par

Beaux-Arts. Tome II.

des guirlandes de fleurs & de fruits, donne à l'œil la plus séduisante récréation. On aime encore, au bout d'une promenade assez longue, à se rendre dans un cabinet de treillage entrelassé de fruits & de fleurs, & à y trouver le repos & le jour le plus doux, sans perdre de vue ce que la nature a de plus délicieuses productions.

G. Layresse qui a écrit sur l'art en peintre ingénieux, s'étend d'une manière bien instructive & donne des vues très-élevées sur les divers emplois de la peinture, sans oublier le genre des fleurs & des fruits. Voyez le grand livre des peintures, nouvellement traduit par M. Jansen. 2 vol. in-4°. Paris, 1787.

Nous placerons au dernier rang, le genre dont le but est la plus parfaite imitation des objets inanimés, imitation portée au point de produire l'illusion, parce que la peinture n'y offre ni mouvement ni expressions.

On trouve dans ce dictionnaire des détails très-étendus sur tous les genres de peinture, ce qui nous dispense d'en dire ici d'avantage. Nous allons parler plus légèrement encore des différentes méthodes adoptées pour rendre ses beautés, & nous traiterons ensuite avec un peu plus d'étendue, les phases de notre art & les diverses manières qui les caractérisent.

Il est vraisemblable que le plus ancien des procédés, employés pour la peinture, étoit le simple mélange des couleurs qui ne consistoit que dans quelques terres colorées & imprégnées d'eau. On y a joint ensuite quelques gommes pour les fixer. On trouve des traces de ces peintures sur les plus anciennes momies. C'est cette manière d'employer la couleur que nous appellons aujourd'hui la détrempe.

La Fresque, la plus durable, la plus savante & la plus prompte de toutes, aura succédé à celle dont nous venons de parler. V. FRESQUE.

Les anciens peuples ont connu l'art de dissoudre la cire, de la mélanger avec les couleurs, & d'en faire des tableaux. Cette manière de peindre retrouvée, mais abandonnée de nos jours, se nomme Encaustique (1).

La peinture sur verre, celle en émail, ont suivi la peinture à l'huile. Car quelque anciennes que soient les deux premières, un tableau peint à l'huile, qui date de 1090, & se voit dans la galerie de Vienne, est une preuve que la découverte de cette sorte de peinture remonte fort haut dans le moyen âge. Un passage de Théophile le Prêtre, cité dans le

(1) On peut douter que les modernes aient pleinement recouvré l'encaustique des anciens. Plin nous apprend que ceux-ci ne se servoient pas de pinceaux pour peindre en ce genre, & il distingue plusieurs fois les peintres au pinceau des peintres à l'encaustique. (Note du Rédacteur.)

journal des Savans, Juillet 1782; page 492; prouve aussi que la peinture à l'huile étoit en usage dans le XI siècle (1). Mais soit que cette peinture ait été ou perdue ou négligée, Jean Van Eyck a passé pour en avoir été l'inventeur, & elle n'a été répandue en Europe que dans le XIV siècle.

Cette manière d'exercer l'art est la plus aimable; mais elle se détériore aisément en peu d'années, elle devient noire, ou elle s'écaille & se perd alors bientôt, & il n'est que trop commun de voir des ouvrages à l'huile détruits, ou par l'excès de chaleur, ou par l'humidité, avant que le siècle soit écoulé.

Les pastels font des crayons colorés d'un usage encore moins durable. Ils procurent l'avantage de rendre les chairs d'une manière douce & moëlleuse.

Si l'on ne considérait comme *peinture* que celle qui s'opère avec le pinceau, le pastel en seroit exclu, & regardé comme un simple dessin; mais il suffit que le résultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées, pour tenir rang dans les manières de peindre.

Ainsi nous regardons comme *peinture*, la mosaïque formée de petites parties de pierres colorées, rapprochées les unes des autres, & unies ensemble par un ciment. On en trouve dans les monumens de la plus haute antiquité. Il est vrai que les ouvriers qui exécutent ces sortes de *peintures*, n'étant que des copistes à qui on donne les traits, ne peuvent guère être considérés, ainsi que ceux qui font la tapisserie, que comme des ouvriers intelligens; mais le résultat de leur travail n'en doit pas moins être regardé comme une *peinture*.

Nous pouvons même à juste titre nommer *peinture*, ces tableaux produits par le rapport de plusieurs planches gravées qui portent les diverses teintes convenables aux objets qui les composent. Cette espèce de *peinture* est de la plus récente invention, & se nomme gravure en couleur. Ne pourroit-on pas plus convenablement la nommer *peinture* en gravure pointillée?

La *peinture* a, comme toutes les productions

(1) M. Huber nous apprend que la galerie impériale de Vienne renferme un tableau peint à l'huile en 1292: il est l'ouvrage de Thomas de Mutina, gentilhomme Bohémien. Deux autres peintres, dont on voit des ouvrages dans la même galerie, ont fleuri vers le milieu du XIV siècle; l'un étoit Théodoric de Prague, l'autre Nicolas Wurmser de Strashourg. Il n'en est pas moins vrai que c'est de la Flandre que l'invention de la peinture à l'huile s'est communiquée au reste de l'Europe. Ce fut Jean Van-Eyck, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, qui, vers la fin du XIVe siècle, en apprit le secret à Antoine de Messine, & cejourci le porta en Italie. (Note du Rédacteur.)

humainés, pris les nuances des siècles où elle a été cultivée. Celle qui nous reste de la haute antiquité est si peu considérable, que nous ne pouvons guère apprécier les talens de ces peuples que par les morceaux de leur sculpture qui nous ont été conservés.

Ce qui existe de la *peinture* des Egyptiens prouve que leur goût étoit aussi sec, aussi bizarre d'ensemble & de formes que leurs sculptures. Mais on y aperçoit en même-tems une simplicité de style, & un caractère de grandeur qui annoncent combien leurs principes étoient susceptibles de perfection.

La *peinture* des vases étrusques, si cependant la plupart ne sont pas des ouvrages grecs, nous offre une grace d'attitudes, une pureté de trait, une légèreté & une délicatesse d'exécution, enfin des ornemens si ingénieux & si variés, qu'elle nous est un témoignage de la bonté de la route que les Egyptiens leur avoient tracée.

Les Grecs l'ont suivie & s'y sont avancés en géans. Ils ont porté si loin la sculpture, & Pline nous dit tant de merveilles des *peintures* d'Apelles, de Nicias, de Zeuxis, de Protogène, de Parrhasius, &c. &c. qu'en réduisant même à moitié les résultats de ses brillantes descriptions, on doit présumer qu'ils sont parvenus au degré le plus éminent que l'esprit humain puisse atteindre (1).

Les fragmens de *peintures* antiques qui nous restent des Romains, ou plutôt des artistes Grecs, dès-lors dégénérés, qui travaillèrent pour les Romains, leurs vainqueurs, sont pour la plupart d'un choix si élégant, si vrai, si grand, d'une justesse de trait si précieuse, d'une telle fraîcheur de couleurs, que nous n'avons rien à leur opposer depuis la renaissance des arts en Europe. Auprès d'eux, le grand Michel-Ange, & le fougueux Jules sont farouches & strapassés, Raphaël lui-même est lourd, & semble avoir servilement suivi leur marche dans le goût de ses formes & le choix de ses attitudes. Dans ses ornemens en arabesques, il est leur copiste exact. Et si les ouvrages de ces fameux Italiens l'emportent sur les *peintures* antiques qui nous sont connues, c'est par l'abondance dans la composition, & par la vigueur de couleur qu'ils ont donnée à leurs tableaux peints à l'huile.

En effet, la découverte de ce genre de *peinture* pourroit bien, malgré les éloges que

(1) Je pencherois plutôt à croire que Pline ne nous a que faiblement exprimé le vrai mérite des peintures grecques, parce qu'étant étranger à l'art, & ne connoissant pas d'ailleurs d'ouvrages d'autres nations, il n'a pas senti que le caractère distinctif de l'art des Grecs étoit la beauté. (Note du Rédacteur.)

Plin accorde aux effets des anciens, avoit mis les modernes dans la possibilité de les surpasser dans la science du clair-obscur, & dans l'art de rendre avec vigueur & avec éclat les effets divers de la lumière & des ombres.

Pour juger à qui appartiendroit la prééminence dans les grandes compositions & dans les effets, il faudroit voir un de ces beaux tableaux grecs, où l'illusion étoit si forte, au rapport des historiens de l'art. Mais leurs pompeuses descriptions ne satisfont pas les artistes, tant elles leur paroissent pleines de contradictions & d'exagérations. L'ouvrage de M. Falconet, le sculpteur, est un recueil complet de toutes les discussions dont cette partie de littérature pittoresque est susceptible. Nous ne pouvons faire mieux que d'y renvoyer nos lecteurs.

Sans nous arrêter à la *peinture* des Chinois, qui cependant montrent par fois de l'élégance dans leurs draperies & dans leurs attitudes, mais qui sont d'ailleurs si ridicules dans les autres parties de l'art; sans parler aussi des *peintures* à fresque & gothiques qui ont préparé le regne des peintres célèbres de l'Italie, passons à ce siècle fameux qui a produit les plus savantes & les plus fortes *peintures*; depuis la division de l'empire romain jusqu'à nos jours.

Leurs auteurs ont paru sous les papes Léon X & Jules II, sous les Médicis & sous le regne de François I^{er}. Leurs ouvrages encore subsistans à Rome, à Florence, à Mantoue, à Trévise, à Padoue, à Venise, à Anvers & à Fontainebleau, leurs ouvrages, dis-je, quoique très-variés entr'eux, montrent de la pureté, de la chaleur, du grand, de l'énergie, ou la plus forte & la plus puissante couleur. Nuls hommes depuis n'ont été comparables à ces auteurs, si ce n'est en France, où l'art de peindre, engourdi sous les régnes des derniers Valois, ne se soutenoit que sur les vitraux de Jean Cousin & de ses élèves. Louis XIII qui, dit-on, a connu le plaisir d'exercer la *peinture*, la ranima en France. Le cardinal-ministre, génie fait pour en sentir le prix, y favorisa sa renaissance: elle parvint bientôt à son plus haut période par les ouvrages de Poussin, de Vouet, de le Brun, de le Sueur, de la Hire, de Champagne, enfin de tous les grands hommes qui contribuèrent, dans leur art, à cette splendeur universelle du siècle de Louis le Grand.

Chose étonnante! Les premiers maîtres des grandes écoles de *peinture*, isolés chacun dans leur patrie, atteignirent, comme nous venons de le dire, au plus haut degré d'excellence dans toutes les parties de l'art, & ils n'eurent pour guides que l'antique & la nature, & pour soutien que leur propre génie. Ceux qui les suivirent, rassemblés, & qui avoient les exem-

ples de leurs prédécesseurs à ajouter aux premières sources du beau & du vrai, ne parvinrent cependant pas à leur perfection. Les Carraches & leur école, Paul Veronese & tous les peintres de son tems, Van-Dyck & tous ceux qui exetoient l'art en Italie, en Flandre & en France, soutinrent sans doute encore la *peinture* avec éclat. Mais bientôt après, le nombre des artistes se multiplia, & suivant en esclaves ces hommes du second ordre, ils ne produisirent que des ouvrages d'un degré inférieur. Les uns voulant être coloristes, furent exagérés; les autres eurent de la pureté; mais ils furent froids & insipides. Quelques esprits adroits & avides de renommée voulurent saillir sur cette troupe uniforme; ils ne visèrent pas à reprendre la route de la vérité & du simple, si bien tracée par les premiers maîtres; ils prétendirent à un genre de beauté conventionnelle & extraordinaire, à un style de faste & d'apparat, enfin à un mérite d'adresse dans le maniement du pinceau; tout cela fut appelé le goût: & c'est ainsi que la *peinture* alla en dégradant. Citerai-je les formes affectées des Cortone & de ses élèves, les attitudes bizarres & les effets tranchans de Tiepolo & de Piazzetta, enfin les ingénieuses conventions des derniers maîtres de notre école? Non, il n'est personne qui ne sente que les tableaux de ces tems n'offroient que de fausses beautés & des talens de parade. On voit aussi que partout où cette pente au mauvais style aura été suivie, la *peinture* y est anéantie.

En France, un amateur éclairé des chefs-d'œuvre de l'antiquité (1), élève de Bouchardon, & qui, par son rang & sa fortune, avoit quelques moyens d'encourager l'imitation de l'antique & des maîtres du quinzième siècle, a formé le hardi projet de ramener le bon goût. Il a été secondé par les talens d'un artiste (2) à qui il ne falloit que l'occasion de le répandre par ses leçons & par ses exemples; ainsi a commencé cette révolution d'autant plus étonnante, qu'il est presque inouï qu'on ait vu une nation remonter d'un goût factice & éblouissant, à un système de beautés simples & sévères. L'histoire de tous les peuples montre, au contraire, des commencemens barbares, des perfections, & ensuite la décadence, d'où ils ne reviennent plus. Les François seroient-ils donc les seuls capables d'un tel retour vers la source du vrai beau? Cette marche est déjà dignement commencée; on en verra sans doute les meilleures suites, si les événemens publics n'y portent aucun obstacle: car j'écris en 1789, au milieu de circonstances inquiétantes pour les arts.

(1) Le comte de Caylus.

(2) M. Vien.

Passons à une nouvelle école de *peinture*, bien faite pour occuper une place dans l'histoire & les époques de l'art. On entend que je veux parler de l'école angloise.

Josué Reynolds, peintre vivant, en est le fondateur. Tout le monde connoît le bon goût qui regne dans ses tableaux; ils eussent suffi pour lui mériter un rang distingué dans la classe des artistes de ce siècle; mais la suite qu'il a su donner à ses travaux par la création d'une nouvelle école, & par les bons principes que ses discours & ses exemples y ont semés, lui assurent un nom célèbre tant que l'Angleterre connoîtra les avantages & le prix des talens. Le goût anglois paroît s'être formé sur les grands maîtres de l'école italienne, & sur les peintres d'effets que la Flandre a produits. *La mort du général Wolf, le départ de Régulus retournant à Carthage, l'arrivée d'Agrippine à Brindes*, & quelques autres sujets seront toujours des preuves que l'école angloise a connu la grandeur du style, les fortes expressions, & l'art d'ordonner les plus nobles compositions. Heureux, si plus sévères dans leurs formes, moins ambitieux des effets piquans, ils soutiennent quelques tems des commencemens si beaux. Mais quand l'Angleterre n'auroit pas déjà montré de si brillans succès en *peinture*, elle se seroit toujours immortalisée par ses gravures. Cette savante nation n'a surtout pas encore été égalée dans l'art de traiter la manière noire, dans laquelle on peut dire qu'elle a surpassé ses inventeurs.

Il faut pourtant dire une vérité, quelque flatteuse qu'elle soit, pour nous. S'il existe encore une nation où la justesse des proportions, la certitude & la pureté des formes, & la belle manière de peindre rappelle les écoles d'Italie: c'est en France. S'il est une école qui fournisse un grand nombre d'artistes distingués dans tous les genres, & qui par ses travaux & ses principes, répande une influence sensible sur l'industrie & sur le commerce; c'est encore notre école. Une seule chose est à craindre, c'est l'attrait qu'on excite trop universellement pour la *peinture*, d'où s'ensuivra la multiplication dévastatrice des artistes.

Il paroît que depuis quelque tems on encourage moins les talens naissans que les talens à naître. Par un projet mal calculé d'élever l'art, on a multiplié des écoles de dessin: bien différentes, sans doute, de ces écoles formées par des peintres habiles, on y montre les élémens selon des systèmes uniformes auxquels les esprits sont restreints dès leur entrée dans la carrière. Cependant leur nombre s'accroît dans tous les coins de cet empire; elles produisent le double inconvénient de donner à la France des peintres médiocres, c'est-à-dire, des hommes les plus inutiles à la patrie, &

celui de les multiplier avec excès, & de hâter par-là la décadence & le mépris de la *peinture*.

Jettons un coup-d'œil sur l'état de cet art en Italie, il ne fera qu'augmenter nos craintes. Les premiers peintres y étoient en très-petit nombre, parce que dans ces tems, ce n'étoit que des génies qu'une force impérieuse entraînoit vers l'étude de la *peinture*. Ils étoient honorés, & méritoient de l'être; mais nulle autre circonstance que celle de leur goût naturel ne les avoit lancés dans une profession où jamais la récompense ne précédoit le succès. Les âges suivans ont vu éclore des peintres sans nombre; mais ils ont perdu la considération à mesure qu'ils se sont multipliés. Les ouvrages, moins estimables à la vérité, & par conséquent moins recherchés, se sont donnés à vil prix. La misère enlève la possibilité des études: l'art se détériore sensiblement; & ceux qui l'exercent sont bientôt méprisés & confondus dans la foule du bas peuple.

Eh! comment ces hommes, quand ils auroient quelques talens, ne se seroient-ils pas dégradés avec la *peinture*? On les a vus, dans ces tems malheureux pour les arts, mendier, & se disputer entr'eux un ouvrage qui ne devoit être que mal récompensé: ils le faisoient en esclaves, toujours asservis au caprice de celui qui leur donnoit un salaire de première nécessité. Est-ce ainsi que l'art de peindre doit être exercé? Pour qu'il le soit avec succès, il faut que l'esprit du peintre soit, comme son état, indépendant; & que son ame soit élevée & ennoblie par les honneurs & les encouragemens. Les grands & les riches n'accorderont ces faveurs qu'avec peine, toutes les fois que les peintres seront en grand nombre, & forcés à la sollicitation.

La dégradation de la *peinture* pourroit avoir encore sa source dans la mauvaise forme & le despotisme qui regnent quelquefois dans les sociétés académiques. En effet, elles ont souvent été dominées par des goûts exclusifs qui gênent les génies de caractères, & les forcent à se dénaturer. Si elles exigent tel ou tel mérite d'exécution, bientôt pour s'y rendre habile, on négligera les premières parties de l'art. L'école se porte-t-elle vers le mérite du dessin d'une manière absolue, ce qui arrivera toutes les fois que les sculpteurs y seront prépondérans? alors l'artiste, dont l'inclination seroit marquée pour le coloris, ne suivra pas une partie dans laquelle il n'obtiendroit aucune estime, & sera forcé de se livrer à celle dans laquelle il restera toujours médiocre. Le même genre d'inconvéniens aura lieu, comme il est arrivé à Venise, où la sculpture n'a pas été pratiquée, si toute l'instruction de l'école se porte vers le talent de colorier; un esprit dis-

posé au choix & à la précision des formes, ne trouvera pas l'aliment qui lui seroit nécessaire; & ce sera un sujet perdu pour l'art.

Aussi, bien loin de forcer toutes les dispositions diverses à suivre la même route, il faudroit qu'elles trouvassent toutes des conseils & des soutiens dans la même académie. Ce plan bien conçu & bien exécuté, seroit voir, dans la même nation, la sévérité de Florence, les grâces de Parme, la puissance du coloris des Vénitiens, les inventions des François, le pinceau doux & flatteur des Hollandois, à côté de la touche fière & vigoureuse des Espagnols. Mais quand verra-t-on une si étonnante réunion? Ce sera quand un administrateur également actif, puissant, instruit & impartial, continuera de s'opposer à ce qu'un peuple d'artistes soit régi par un système spécial. Ce sera quand les talens divers seront également protégés, & quand le public pourra juger à loisir, que le gouvernement l'écouterait, & suivra ses arrêts. Car, encore une fois, si un seul peintre, ou même un petit nombre de peintres, auxquels se joindront en foule des amateurs, des connoisseurs, des beaux esprits, des gens qui veulent le paroître, s'emparent de la fonction de juger tous les peintres; s'ils s'arrogent une sorte de magistrature avec pouvoir de leur marquer les rangs, de les élever ou de les déprimer à leur gré, ils n'apprécieront jamais que les parties du talent qu'ils aiment & qu'ils connoissent. Eh! n'avons-nous pas vu Rubens méprisé sous le regne même de Lebrun & de le Sueur, & défendu par un amateur courageux, de Piles, qui seul a remis avec effort ses ouvrages en estime dans notre académie de peinture?

Je ne puis me rappeler sans honte, d'avoir entendu des hommes en réputation traiter comme ouvrages sans goût, les productions de Raphaël, du Dominiquin, & de la sculpture antique.

Nous le répétons encore; du despotisme sur les artistes, naîtra la dégradation de la *peinture*. Si quelqu'esprit fort, original, & qu'on regardera peut-être alors comme indisciplinable, vient à suivre son penchant, & à sortir avec peine de la route battue, ce cas extraordinaire n'empêchera pas la force du système de prévaloir, & de répandre dans les ouvrages de *peinture* cette uniformité destructive de tous progrès, parce qu'elle est essentiellement opposée à cette loi de variété imposée par la nature.

Nous avons parlé à l'article *instruction* des dangers de la tyrannie des écoles, nous y renvoyons le lecteur. Nous ne nous sommes laissés aller au plaisir de rappeler ici nos opinions, que par l'influence que les académies peuvent avoir sur les progrès ou la décadence

de l'art de peindre. Elles sont de la plus grande utilité, quand plusieurs des artistes qui les composent sont capables de donner des instructions sur toutes les parties de la *peinture*, & sur les différentes manières de réussir dans toutes ces parties, & quand ils fortifient leurs leçons par des exemples tirés des ouvrages des grands maîtres. Gessner, poète qui peignoit si bien la nature, & peintre qui la rendoit si poétiquement dans ses dessins & dans ses gravures, Gessner, dis-je, engage tout peintre à discourir ou à écrire sur la *peinture*, en s'appuyant sur chaque point, par des tableaux ou des estampes renommés.

En suivant ce vaste projet, on embrassera tous les genres de succès; on montrera que, dans la composition, il réside un mérite qui part de l'ame sensible du peintre, & un autre de l'imagination. Le premier est écrit dans les tableaux de Raphaël, du Poussin, &c.; le second se lit dans les fécondes productions de Tempesta, de Barocci, de Rubens, de Layresse, de Giordano, de la Fosse, de Jouvenet & autres. — Dans chacune de ces grandes divisions, il est encore divers degrés faits pour les différens esprits: & les talens qui en résulteront seront d'autant plus distingués, qu'ils tiendront à des conceptions libres, particulières & vraiment originales.

Une observation qui tend encore à la perfection de la *peinture*, c'est de bien partager les emplois. Qu'une imagination féconde, une exécution peu arrêtée soit chargée des plafonds, des grandes ordonnances. Le goût des grands ensembles & des compositions de vaste y seront dans toute leur valeur; mais les finesse de l'expression, des formes & des détails exacts seroient perdus dans les voûtes & à de grandes distances. On jouit bien mieux d'un tableau de le Sueur & du Poussin dans le silence du cabinet, où chaque jour d'examen fait découvrir une nouvelle beauté, qu'on ne le pourroit faire à un grand éloignement.

Il faut être persuadé que ni le même sentiment de dessin ni le même pinceau ne doivent appartenir à ces deux sortes d'ouvrages: la recherche des traits les plus fidèles, la finesse, les grâces, ou la netteté de l'exécution sont perdues dans les coupes où le Guertchin & le Corrège ont manifesté les grands traits des effets de la *peinture*. Ils le sont entièrement par la nature de la *peinture à fresque* (voyez FRESQUE.) Tandis que la suite des tableaux précieux devant lesquels nous allons puiser de si utiles leçons sous le cloître des Chartreux, laissent à loisir admirer tout ce qu'un pinceau délicat & léger peut avoir d'agréable aux yeux d'un praticien, tout ce qu'un dessin pur & spirituel peut montrer de vérité & de clarté, enfin tout ce que l'ame

la plus sensible peut offrir à toutes les ames, de séduisant & d'expressif.

Il seroit encore avantageux de discourir publiquement dans les écoles sur les divers moyens de disposer des lumières & des ombres, & d'employer la fraîcheur, la finesse ou la puissance des couleurs. Un homme vraiment instruit n'exigeroit pas la recherche des teintes détaillées, ni des lumières trop multipliées dans des ouvrages destinés à être placés loin de la vue; comme nous venons de prouver que l'on ne devoit pas y rechercher les petits détails des formes, ni la politesse de l'exécution: des partis d'effets d'un choix heureux & piquant, des masses bien senties, des couleurs locales, simples & larges, une teinte générale plutôt ardente que trop grise, sont quelques-uns des moyens convenables à une grande distance.

D'un autre côté, si je vois des tableaux de cabinets où l'on ait employé une grande vigueur de teintes & toute la pâte dont la palette est susceptible; tels que ceux qui sont sortis des mains de Guerchin, de Trevisani, de Rembrandt, de Parrocel Père, & autres, je les trouve moins faits pour flatter mes yeux, que les teintes fraîches, la touche légère, ou la fonte précieuse de Gérard Douw, de Wouwermans, de Teniers, de Mignard, &c.

Ces divers talens sont sans doute le fruit des études, des recherches & des bonnes leçons; mais ils sont dûs bien plus encore aux organes & aux facultés particulières de l'esprit & de l'ame qui sont les peintres de divers goûts & de divers genres. Voyez l'article QUALITÉS, où il est parlé de toutes celles qui sont nécessaires pour exercer la peinture avec succès.

Après avoir entretenu nos lecteurs des genres & des parties de l'art, rappelons ce qui peut en résulter de plus séducteur & de plus instructif. Avant que d'en présenter les tableaux, nous observerons qu'il ne faut pas attendre de la peinture les effets de la musique qui touche les sens d'une manière si prompte & si vive. Il ne faut pas la comparer à la sculpture ni par la richesse des matériaux qu'elle employe, ni par la durée, ni par l'avantage de présenter le vrai de tous les sens. On verra dans le mot sculpture tout ce qu'elle peut offrir aux sens & à l'esprit, & on dira surtout que ses beautés réelles consistent en des qualités très-différentes de celles de la peinture. Enfin, il ne faut pas exiger de notre art qu'il remue l'ame aussi puissamment, aussi fréquemment que la poésie. Il ne laisse rien à faire à l'imagination: au lieu que l'art des vers agit sans cesse sur cette faculté; & par son moyen, elle produit des images d'autant plus faites pour frapper les sens de ses lecteurs,

qu'elles ne sont conçues que d'après les connoissances, les goûts & les rapports de celui qui les enfante.

Mais la peinture est moins passagère & d'une expression plus distincte & plus réelle que l'art des sons: elle est plus séduisante & plus étendue que la sculpture, en ce qu'elle exprime la nature sous des faces plus diverses & sous plus de rapports. Quant à la poésie à laquelle nous pensons qu'elle tient davantage par ses effets, elle l'emporte en ce qu'elle est d'une communication plus rapide, plus générale, en ce qu'elle est plus soutenue & plus détaillée. Si comme dans les ouvrages du peintre, on trouve dans un poète les images des objets connus & inconnus, des présens & des passés, il faut convenir que le premier est obligé de les présenter d'une manière bien plus réelle, & pour ainsi dire, plus palpable.

Combien la peinture n'a-t-elle pas de charmes, quand elle nous offre les objets de la manière dont nous les avons vus dans la nature, ou de celle dont nous les avons conçus? Elle est encore d'un intérêt bien piquant, quand elle nous surprend par des représentations de choses inconnues: semblable en cela à l'art dramatique, elle plaît en instruisant, même par l'image de scènes dont la réalité causeroit de l'horreur & des dangers. C'est ainsi que les combats dont sont ornées les galeries de Versailles & de Turin, instruisent en même tems qu'ils attachent, sans causer d'effroi, & qu'ils partagent l'esprit entre le plaisir d'apprendre & celui du spectacle paisible d'évenemens curieux & déjà loin de nous.

La peinture est surtout enchanteresse dans ces intérieurs où l'on a voulu compléter un histoire de la main du même peintre. Malgré la maigreur du style de Coppel, je regrette les ingénieux & les agréables tableaux dont il avoit embelli les murs de la galerie du Palais-Royal, en y représentant les sujets pittoresques de l'Enéide. Qui ne gémit avec larmes sur la dévastation du plafond de l'hôtel Brétonvilliers, où Bourdon, l'un des plus abondans & des plus gracieux génies de notre école, avoit peint l'histoire de Phaëton? Nous possédons encore dans l'hôtel Lambert tout ce que l'esprit peut concevoir de plus grand sur les faits d'Alcide, inventé avec chaleur & exécuté fortement par le Brun, alors en concurrence avec le Sueur, son digne rival. La variété des sujets, l'ensemble des tons, & cette liaison produite par des ornemens ingénieux, & toujours bien motivés, tout enchanté, tout plaît dans cet ouvrage superbe, auquel il ne manque que d'être peint à fresque, pour être toujours frais & toujours durable.

Nous possédons encore la suite des tableaux qui formoit le bel ensemble de la galerie du

Luxembourg. Le grand homme, auteur de ce poème complet, a réuni tout ce que la *peinture* peut produire de plus séduisant par les couleurs riches & brillantes, & ce que l'imagination peut créer de plus noble pour intéresser & élever l'âme dans les sujets les plus familiers. On ne peut assez admirer, dans cette suite de vingt-un tableaux, l'étendue du génie qui a pu saisir un si grand ensemble, en y réunissant tout l'accord & toute la variété dont il étoit susceptible : la disposition des sujets, leur choix, celui des sites, se correspondent pour diversifier chaque tableau par un nouvel intérêt. Toujours dirigé par un goût exquis, Rubens a placé une scène presque toute historique & d'intérieur, c'est le couronnement de la reine *Marie de Médicis*, en face du conseil des Dieux & de la poursuite des vices ; où tout est nud, tout est allégorique, tout est poétique. Le tableau qu'il a placé dans le milieu, est un mélange d'allégorie & d'histoire, distribué pour contraster avec les deux autres dont je viens de parler, & pour former le passage délicieux de l'une à l'autre de ces scènes différentes. Ce tableau du milieu se divise en partie toute poétique : *l'apothéose d'Henri-le-Grand*, & en partie historique : *la régence donnée à la reine*.

C'est à la vue de ces rapports si propres à enchanter les sens, qu'on goûte tout l'avantage de la représentation pittoresque d'une même histoire, lorsqu'elle est conçue par le même génie. D'abord, comme je viens de le faire voir, les formes de toutes les compositions sont disposées les unes pour les autres, & offrent une utile & sage variété ; qualité précieuse qui fait sentir l'inconvénient de la disparate toujours produite par l'emploi de différentes mains. En second lieu, il existe dans un ouvrage sorti de la même palette, un accord général de coloris qui n'est varié que par la différence des sujets & des sites. Il faut convenir que cette harmonie est aussi nécessaire aux yeux dans un ensemble en *peinture*, que le même style dans un poème épique, qui malgré la diversité des actions & des images, y répand une liaison seule capable de saisir & d'enivrer l'esprit du lecteur. Nous concluons donc avec assurance que la même histoire en *peinture*, destinée à être vue dans le même lieu, veut être traitée de la même main.

Les tableaux de l'histoire de la Vierge dans le chœur de Notre-Dame, ne font pas à l'œil l'effet d'une même histoire. Et dans la galerie de Toulouse, les tableaux distingués qui y sont rassemblés étant tous de divers auteurs, semblent contredire l'uniformité de la décoration générale, quoiqu'ils ne soient pas réunis pour y tracer une même histoire.

Ainsi deux choses doivent concourir à pro-

duire un bel ensemble, dans une suite de tableaux disposés dans le même lieu, pour former une histoire suivie ; savoir : 1^o. la variété dans les formes des compositions & la symétrie des ornemens, 2^o. l'accord général dans le coloris. Tout cela produit une conformité de manière qui est d'une telle nécessité, que les entrepreneurs de ces sortes de suites en gravures, ont eu l'attention d'exiger des graveurs chargés des différentes planches, que le travail des tailles & la valeur du ton général fussent à peu-près les mêmes, & c'est avec ce soin qu'ont été gravées la galerie du Luxembourg, dont je viens de parler, celle de Versailles, du palais Farnèse, &c. Or, qu'on se représente un instant ces suites exécutées de toutes sortes de manières, même par les plus habiles graveurs ; savoir, une estampe par *Mellan*, l'autre de *Wischer*, celle-là par *P. Pontius*, celle-ci par *Drevet* ou *Masson*, cette autre par *Nanteuil*, &c. Par cette supposition, on jugera nettement de notre opinion sur la nécessité de former de la même main un poème en *peinture* de plusieurs chants.

Je fais qu'il est un autre genre de spectacle pittoresque à offrir dans une galerie ou dans un grand cabinet ; c'est celui de la réunion des genres & des écoles. Alors la variété y est du plus grand intérêt. Les collections du roi de France, du Palais-Royal, de Turin, de Florence, du palais Pitti, de Doria, de Barberin, des souverains de Dresde, de l'impératrice de Russie, & beaucoup d'autres font sentir tout l'attrait de ces assemblages où l'on peut suivre les diverses manières des écoles de *peinture* dans leurs différens âges, ce qui les a distinguées entr'elles, ce qui caractérise le goût particulier de chaque peintre, & ce qui montre en quoi chacun d'eux a changé de style, de ton & de coloris. Un esprit observateur y apprendra surtout qu'il est en *peinture* toutes sortes de moyens de plaire ; que, comme je l'ai dit, tout ce qui est neuf, original & piquant, sous quelque aspect que ce soit, a des droits à l'approbation d'un homme qui fait juger des différentes parties de l'art, & que pour lui, il n'existe pas de beautés exclusives.

Terminons cet article, où j'ai tâché de rassembler ce que la *peinture* a de droit à notre estime & à notre admiration, tant par ce qu'elle exige de connoissances, que par les effets qu'elle produit, en déplorant la perte des belles collections qu'on voyoit à Paris au milieu de ce siècle. Après la mort des hommes de goût qui les avoient formées, elles ont été dispersées : des *Crozat* & des *Jullienne*, il ne nous reste plus que le souvenir de leur amour pour la *peinture*. Les chefs-d'œuvre de l'art qu'ils offroient publiquement pour ses progrès, à la curiosité de leurs concitoyens &

des étrangers, enrichissent actuellement les palais des autres nations.

Envions un usage, né du respect des Italiens pour la *peinture*, par lequel leurs collections, toujours publiques, subsistent autant que les héritiers des grandes familles, & portent à l'immortalité, avec leurs noms, les chefs-d'œuvre de leurs compatriotes. (*Article de M. ROBIN.*)

PEINTURER (v. a.) Imprimer en couleur, enduire un objet de couleur, mettre en couleur.

De ce verbe peut se former le substantif masculin, **PEINTURAGE**, qui exprimerait clairement, par un mot simple & propre, un *enduit de couleur*, & ce qu'on nomme une *impression*. C'est un terme nouveau que nous proposons ici pour distinguer, par une seule expression, la *peinture d'impression*, de la *peinture considérée comme art*. Nous ne connoissons en latin que le mot *picura* pour le métier & pour l'art. Seroit-ce une raison pour laisser à notre langue une pareille défectuosité?

Avant de prononcer sur ce mot, lisez l'article *peintureur*. (*Article de M. ROBIN.*)

PEINTUREUR, (subst. masculin). Nom de l'ouvrier chargé d'imprimer en couleur les bois, les fers, les murs & toutes les parties des diverses constructions & autres objets, qu'on veut qui soient colorés.

Nous pensons que ce n'est pas hasarder que de proposer dans cet ouvrage une expression nouvelle qui est en même tems utile & fondée sur l'analogie.

Le mot *peintureur* est d'un usage nécessaire; car il n'y a personne qui ayant eu à employer un ouvrier pour le *peinturage* de sa maison, n'ait été embarrassé de ne le pas confondre, en parlant de lui, avec l'artiste qui étoit chargé d'orne les murs ou les plafonds de ses ouvrages en *peinture*. Il arrive que si l'on est au fait des termes de batimens, (ce qui est rare, quand on n'est pas du métier,) il arrive, dis-je, alors qu'on se sert d'une périphrase qui n'est pas entendue de tout le monde; *peindre d'impression*: autrement, pour désigner cette sorte d'ouvrier, on se sert de phrases triviales & de termes injurieux, comme *peindre à la grosse brosse*, *barbouilleur*, &c. d'où il arrive que dans le seul but de faire la distinction utile d'un art libéral, à un métier, d'un artiste à un ouvrier, on humilie celui qui ne doit pas l'être plus que le carreleur, le vitrier, le maçon, &c.

En second lieu, nous avons dit que le mot *peintureur* est une innovation bien fondée, bien autorisée; & en effet, on trouve les mots

peinturer, *peinturé*, dans beaucoup de dictionnaires; donc il est analogique d'en former *peinturage*, & *peintureur*.

Menage regarde *peinturer* comme un bon mot françois. Il cite les vieux dictionnaires de *Nicot*, de *Monet*, du *Cange* dans son *Glossaire*, *Nicol. Perrot* dans son *Cornucopia*.

Les latins se servent des mots *picurare*, *picuratus* pour dire orner, enduire de couleurs: & ils employent plus comunément les mots *pingere*, *piclus*, pour exprimer l'art de peindre, de faire des tableaux.

Pour appuyer l'usage du mot *peinturer*, on a cité un passage de *Saint-Augustin* qui, parlant aux Idolâtres d'une statue d'Hercule colorée, se sert de *picuratus*, *peinturé*.

Sur quoi quelques critiques ont prétendu que le mot *picurare* étoit de la basse latinité, & d'autres, tels que l'abbé de *Saint-Réal*, en ont conclu que *peinturer* n'étoit pas un bon mot. Cependant *picuratus* se trouve dans plusieurs bons auteurs, tels que *Claudian*, & même *Virgile*, qui au livre 3, vers 483 de l'*Enéide*, dit en parlant des habits dont *Andromaque* fait présent au jeune *Afcagne*.

Fert picuratas auri subtegmine vestes (1).

Nous avons trouvé *peinturer* dans le dictionnaire de *Jer. Victor*.

Dans *Calepin* le mot *picuratus* est ainsi ex-

(1) On ne gagneroit rien à objecter à l'auteur de cet article que le mot *picuratus* n'est pas employé par *Virgile* dans l'acception qu'il applique au mot *peinturé*, mais dans celle de *variegatus*, & que dans le vers cité, il signifie une étoffe rayée ou brochée en or; que dans ces vers de *Claudian*, il exprime une broderie de figures, faite à l'aiguille, en or & en argent, & qui semblent respirer:

Nec rudis in tali suffecit gratia textu;
Auger acus meritum, picuratumque metallis
Vivit opus. (de IV consul. Honorii)

Que dans cet autre vers de *Claudian*, il signifie des étoffes peintes de différentes couleurs:

Et picuratz saturantur murice vestes.
(In *Rufinum*, lib. 1. v. 208.)

On aura toujours à répondre, ainsi que l'établit notre auteur, que le vers de *Virgile*, & même ceux de *Claudian*, prouvent que le mot *picuratus* est de la bonne latinité; & puisque *St. Augustin* l'emploie dans le sens que *M. Robin* exprime par le mot *peinturé*, on ne peut nier que ce mot ne reçoive de son origine le droit d'être admis en ce sens dans notre langue, si l'usage vient à le permettre, puisque c'est des mots latins, pris dans le sens qu'ils avoient au temps de la basse latinité, que s'est principalement formée la langue françoise, ainsi que toutes les langues de l'Europe, dérivées du latin. Il est clair que les *Barbares* n'ont pu adopter les mots latins dans le sens qu'ils avoient au siècle d'*Auguste*, mais dans l'acception qu'ils avoient reçue au temps de leur invasion. (*Note du Rédacteur.*)

pliqué : *variâ Picturâ exornatus* ; orné de diverses couleurs.

Le petit dictionnaire de Morelle traduit *picuratus* par *peinturé*, & *pictus* par *peint*.

Veneroni traduit *peinturé* par *colorato*, *dipinto d'un sol coloré*.

Mais il est important de copier ici un passage des réflexions sur l'usage de la langue françoise. Il y est dit « bien loin que *peinturer* soit un mauvais mot, comme le prétendent quelques personnes, n'est-ce pas un terme nécessaire qui peut servir à distinguer deux choses toutes différentes ? car *peindre* ne signifieroit-il pas représenter avec le pinceau la figure de quelque chose, comme d'un oiseau, d'un homme &c, & *peinturer*, mettre seulement des couleurs sur quelque matière que ce soit ? lors par exemple qu'on a appliqué des couleurs sur une statue, ne peut-on pas dire qu'elle est *peinturée* ? car pour la *peindre*, il semble qu'il faudroit qu'avec les couleurs, on en fit la représentation, ce qui est très-différent. . . .

Nous rappellerons aussi le mot *peinturé*, du dictionnaire de Trévoux « c'est, y dit-on, ce qui est peint & couvert d'une seule couleur, & sans art particulier. En plusieurs lieux, les maisons sont *peinturées* au dehors. On *peinture* les volets, les croisées, la menuiserie. On dit aussi voilà une maison bien dorée, bien *peinturée*. On ne sauroit, ajoute ce dictionnaire, se passer de ce mot. C'est un bon mot françois ».

Depuis longtems j'avois noté ce mot ; & appuyé de quelques autorités, j'avois remis ma note à feu M. Bauzée, avec qui j'étois lié d'amitié, dans l'intention qu'il fit insérer ensemble les mots *peinturer*, *peinturage* & *peinturer* dans la nouvelle édition du dictionnaire de l'académie françoise, où les maîtres de la langue ont le projet de faire entrer tous les vieux mots utiles. Mon desir étoit que ceux dont il s'agit ici pussent être admis dans les écrits, & ensuite dans le langage : j'ai fait cet article dans le même dessein, & si les savans, les artistes, & surtout les architectes, qui ont tant d'occasions d'en faire usage, jugent, ainsi que moi, que ces mots sont nécessaires & ne peuvent être remplacés par d'autres, ils parviendront bientôt à les rendre d'un usage général. Or, le fameux Vaugelas disoit, *l'usage est la mère des langues*.

(Article de M. ROBIN).

PENDANT, (subst. masc.), On donne ce nom à un tableau, à une estampe qui, ayant les mêmes dimensions qu'un autre, peut être pendu, attaché à une place parallèle du même mur & lui correspondre. On dit qu'un tableau est le

Beaux-Arts. Tome II.

pendant d'un autre, qu'il fait *pendant* avec un autre, que deux tableaux sont *pendans*.

Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des *pendans*, on desire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal *pendant* avec un tableau clair ; un tableau d'une composition triste, ou même seulement austère, ne fera pas bien *pendant* avec un tableau gai, ni un paysage avec un sujet d'histoire.

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

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

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

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

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

le coup-d'œil juste, ils pourroient devenir des connoisseurs irréfragables en prenant un compas.

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

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

PENSÉE (subst. féminin.) C'est ainsi qu'on nomme une idée grande, profonde, expressive, ingénieuse qui se trouve dans un tableau. Deux amans Arcadiens qui, pleins d'amour & de joie, entrent dans un boccage, & trouvent un tombeau avec cette inscription: *J'ai aussi vécu dans l'Arcadie*, est une *pensée* qui fait profondément réfléchir le spectateur. Dans le tableau du déluge, un serpent qui seul reste encore hors de l'eau & rampe le long d'un rocher, est une *pensée* sublime qui marque bien l'incommensurable solitude qui couvre la terre inondée. Une mère qui se noye, & qui, par un dernier effort, tient encore son enfant au-dessus de l'eau, est une *pensée* expressive & touchante. Vénus donnant le fouet à son fils avec des roses, n'est qu'une *pensée* riante & badine.

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

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

C'est une belle *pensée* d'expression que celle

de M. Reynolds dans son tableau du comte Ugolino. Ses enfans meurent autour de lui, sur ses genoux; il ne les regarde pas: son corps est droit, sa tête est roide, son œil est fixe: il ne sent plus, il est pétrifié.

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

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

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

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

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

PERCÉ. (Ad.) On employe ce mot en parlant du paysage. On dit qu'un paysage est bien *percé* quand il laisse découvrir des objets éloignés. C'est un mérite dans ce genre de laisser

appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire soupçonner par des sentiers tortueux quand on ne les montre pas. Le contraire d'un paysage bien *percé* est un paysage *bouché*. On disoit, par un mauvais jeu de mots, que les paysages de Boucher étoient *bouchés*. Il faut convenir cependant que des paysages peuvent avoir beaucoup de mérite sans être *percés*; mais quand ils le sont, ils ont encore plus de charmes.

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

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

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

Mais avant que l'ouvrage de l'art existe, il faut que les *personnages* dont il sera l'imitation soient dans la tête de l'artiste, qu'il les voye & qu'ils soient ses premiers modèles. Il faut que, par la vue de l'ame, il embrasse d'un coup d'œil l'action qu'il veut leur faire représenter. Dans cette opération de l'esprit, à moins qu'il n'ait l'imagination gâtée par les règles conventionnelles l'art, il ne verra pas cette action comme un tableau conçu suivant ces règles, mais telle qu'elle a dû se passer dans la nature. Aucun *personnage* inutile, aucun accessoire ambitieux ne viendra se peindre dans sa pensée: il n'y trouvera que l'image des *personnages* nécessaire, des accessoires convenables. Voilà l'esquisse qu'il doit respecter & suivre. Voilà l'esquisse qu'il ne manquera pas de gâter, si fidèle aux principes modernes des écoles, il cherche ensuite à imaginer des figures, des accessoires pour former des groupes, pour les lier, pour boucher des trous, pour meubler des coins; toutes opérations mesquines & subalternes, par lesquelles on détruit la

première conception du génie, qui consiste à voir le sujet dans ses grandes parties. En effet, comme la nature, dans les formes, offre de petites parties, de petits détails que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de dessin, de même dans les actions, elle offre des parties inférieures, des détails inutiles que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de composition. Comment si, dans une action que l'artiste auroit vue lui-même, il doit négliger ces détails vrais, mais dont il a dû être peu frappé, qu'il n'a même pu appercevoir que par un second mouvement de son attention, comment, dis-je, se donne-t-il une peine nuisible pour embarrasser de ces détails une action qu'il n'a pu voir, & dans laquelle, peut-être, aucun des détails qu'il invente ne s'est remontré? Pourquoi me montrer, dans un sujet noble & frappant, ces figures d'esclaves ou d'enfans qui n'y sont pas nécessaires, ces meubles, ces ustensiles qui n'y sont introduits que pour enrichir le tableau, suivant le langage des écoles, & pour l'appauvrir en effet suivant le langage de la raison? Il n'y a point d'autres règles pour la composition pittoresque que pour la composition poétique. C'est aux peintres aussi bien qu'aux poètes que Boileau a dit:

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

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

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

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

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

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

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

indifféremment des chefs-d'œuvres & de pitoyables ouvrages. Est-ce sur les derniers que nous devons juger les anciens?

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

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

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

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

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

PERSPECTIVE AÉRIENNE; elle n'est pas soumise, comme la *perspective* linéaire, à des principes rigoureusement démontrés. Elle enseigne le degré de lumière que les objets réfléchissent vers le spectateur à raison de leur éloignement. Elle fait connoître que ces objets se dégradent de ton en proportion de l'air intermédiaire qui les sépare de l'œil qui les regarde: mais comme cet air peut-être plus léger ou plus dense, plus pur ou plus chargé de vapeurs, on sent que cette dégradation ne doit pas être toujours la même. Dans un temps

Le brouillard, la dégradation est plus forte à quelques pieds quelle ne le seroit à quelques lieues par un temps serein. Quelquefois les lointains sont très-vigoureux : c'étoit ainsi que Rubens aimoit à les peindre, & en cela il n'a point menti contre la nature. C'est donc surtout par l'observation que le peintre apprendra les loix de la *perspective aérienne*. Il s'apercevra qu'en dégradant les tons, elle rend aussi les contours plus indécis, qu'elle efface les angles, & ne respecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues & incertaines.

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

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

vement, & qui ressemblent plutôt à des corps solides, qu'à des amas de vapeur que le vent chasse à son gré. Un feuillé est *pesant* quand il n'indique pas la légèreté des feuilles que le moindre souffle peut agiter. La composition est *pesante*, quand elle est surchargée d'objets, autour desquels on ne peut tourner, autour desquels on ne sent pas l'air circuler. Enfin l'exécution est *pesante*, quand le pinceau est peiné, quand on sent que l'artiste à peint d'une main lourde, quand ses touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légèrement ses teintes, il les a maladroitement brouillées.

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

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

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

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

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

On est *petit* par tout ce qui n'annonce aucune grandeur dans l'ame de l'artiste; par des

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

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

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

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

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

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

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

PEUPLÉ (adj.) Je trouve ce mot dans la nomenclature que M. Watélet avoit dressée des articles dont il se proposoit de composer son dictionnaire. Cette expression peut en effet être devenue un terme de l'art, depuis qu'on se propose plutôt de bien *peupler* un tableau, de le *meubler* d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer seulement le nombre de figures qui sont nécessaires à l'expression du

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

Demandez aux peintres à grandes machines, à ces hommes si savans dans les règles classiques de la composition, pourquoi ils ont introduit telles ou telles figures dans un tableau. Ils répondront le plus souvent : « c'est pour boucher un trou ; c'est pour lier ce groupe ; » c'est pour élargir cette masse ». Eh ! ce n'est là que du métier. L'art est d'exprimer le sujet ; les groupes, les masses, la chaîne de la composition ne doivent exister que pour rendre cette expression plus puissante. Le spectateur ne doit pas seulement s'apercevoir que l'artiste se soit occupé de ces moyens. Laissez des trous, des interruptions de chaîne & toutes les leçons de l'école, & ne venez pas distraire mon attention du sujet par une seule figure, un seul accessoire inutile. Comme l'art est dégradé par tous les petits principes auxquels on veut soumettre ceux qui le professent !

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

P H

PHYSIONOMIE (subst. fem.) Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits, étoit fondée sur des principes qui pouvoient constituer une science. Les hommes se figurent aisément qu'ils peuvent ce qu'ils ont le désir de pouvoir, & cette foiblesse de l'esprit humain a donné naissance à des sciences différentes, qui n'ont d'autre fondement que cette foiblesse même. Les hommes voudroient pouvoir changer en or des substances communes ; de ce désir est née l'alchy-

mie. Ils voudroient lire dans l'avenir; & de là sont nées l'astrologie judiciaire, la chiromancie, la nécromantie & toutes les superstitions qui forment l'art prétendu de la divination. Ils voudroient pouvoir lire sur le front des hommes l'intérieur de leur ame & les qualités de leur caractère, & ils ont formé une science qu'ils ont appelée physiognomonie. Aristote n'a pas cru indigne de lui d'en composer un traité, & l'on y trouve, avec les préjugés de son siècle, des traits dignes de son génie. Polémon, Mélanthius ont suivi son exemple, mais ils n'ont pu joindre, comme lui, des observations profondes à leurs imaginations superstitieuses. Jean-Baptiste Porta, gentilhomme Napolitain, homme crédule, a renouvelé, dans le seizième siècle, cette science fondée sur la crédulité, & il a eu le succès que peuvent toujours espérer ceux qui flattent la superstition. Enfin, dans le 18^e siècle, qu'on appelle le siècle de la philosophie, un homme s'est rendu célèbre par ses prétendues découvertes physiognomoniques, & il a trouvé de zélés partisans chez des peuples qui ont une réputation de sagesse, & sur des hommes qui ne devoient pas être tout-à-fait étrangers à la philosophie.

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

Mais si l'on ne doit porter aucun jugement sur les parties de notre visage que nos habitudes ne peuvent changer, si un front large, un menton pointu, un nez aquilin n'ont aucune influence sur notre caractère, il est des jugemens que l'on peut porter sur les parties musculieuses & mobiles, parce que nos passions habituelles ont sur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuse des plis au front, rapproche les sourcils. L'habitude du calme intérieur répand un doux repos sur toute la physionomie. L'habitude de la douleur étouffe l'éclat des yeux, abaisse la paupière supérieure: celle du rire fait relever les angles des lèvres, & sillonne le voisinage des angles extérieurs des yeux. L'habitude de la colère ne laisse pas toujours des traits ineffaçables; mais en observant bien l'homme très-irascible, on verra que ses traits expriment une colère commençante, lors même qu'il ne fait que s'animer.

Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il représente, que la conformation de leurs traits,

doit faire une étude profonde de tout ce qui indique sur la physionomie l'habitude des passions.

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

Un homme peut avoir les yeux couverts, & une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchise. Une face allongée, dans la forme de celle des moutons, donne une physionomie stupide, & peut être cependant celle d'un homme d'esprit: mais le peintre qui voudra représenter un philosophe, ne lui donnera pas cette configuration. On fait qu'il y a eu des héros de fort mauvaise mine; un peintre seroit très-justement répréhensible, s'il donnoit une mauvaise mine à un héros; à moins qu'il n'en fit le portrait.

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

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

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

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

fait : mais elles sont comme ces hommes à qui l'on ne fait pas attention, parce qu'ils n'ont pas de physionomies.

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

Winckelmann a une idée au moins ingénieuse sur le mélange qu'il pense que les anciens ont fait quelquefois de la physionomie de l'homme avec celle des animaux. Il croit que les artistes grecs ne se sont pas contentés de comparer à la physionomie de quelques animaux celle de l'homme, mais qu'ils ont quelquefois relevé, & même embelli le caractère de certaines figures humaines, en leur donnant quelques traits de certains animaux. « Cette remarque, ajoute-t-il, qui pourroit d'abord paroître absurde, faite d'un examen réfléchi, frappera certainement tout observateur attentif, & lui en fera sentir la vérité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. » Pour peu qu'on examine la configuration du roi des dieux, on découvre dans ses têtes toute la forme du lion, le roi des animaux, non-seulement à ses grands yeux ronds, à son front haut & imposant, & à son nez mobile & gonflé, mais encore à sa chevelure qui descend du haut de la tête, puis remonte du côté du front, & se partage en retombant en arc; ce qui n'est pas le caractère de la figure humaine, mais celui de la crinière du lion. Quant à Hercule, les proportions de sa tête au cou nous offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour indiquer dans ce héros une vigueur & une puissance supérieures aux forces humaines, on lui a donné la tête & le cou de cet animal, parties tout autrement proportionnées que dans l'homme, qui a la tête plus grosse & le cou plus petit. On pourroit dire encore que les cheveux courts sur le front d'Hercule, désignent une image allégorique; relativement aux crins courts sur le front du taureau ».

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

Il remarque qu'il y a dans l'homme quatre humeurs qui suivant qu'elles dominent en lui

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

Si dans une personne la couleur dominante est pâle, plombée & livide, c'est l'indice d'une bile noire, & d'une inclination vers la vindication, l'envie & d'autres passions qu'occasionne ce temperament. Aussi le Poussin, dans son tableau du jugement de Salomon, a-t-il choisi ces couleurs pour représenter le méchant caractère de la femme qui osoit réclamer un enfant qui ne lui appartenait pas; tandis qu'il a répandu sur le teint de la véritable mère une teinte un peu vermeille qui indique la bonté de son caractère. Car les personnes sanguines peuvent bien avoir des mouvemens passagers de colère, mais elles sont ordinairement incapables de haine & de méchanceté. Quand on avertit César de se défier d'Antoine & de Dolabella, il répondit qu'il ne craignoit point ces teints frais & vermeils, mais bien ces hommes pâles & maigres, tels que Cassius & Brutus.

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

Il n'est pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les physionomistes ont porté sur la forme de la tête. Quoique ce soient des signes trompeurs, il suffit pour l'artiste qu'ils soient appuyés sur un assez grand nombre d'observations. Ils croient, par exemple, qu'un visage trop plein est l'indication d'un caractère lent & paresseux; d'un esprit lourd, craintif, inconstant, présomptueux, d'une humeur luxurieuse: tel étoit Vitellius. Au contraire, un visage moyennement maigre, semble indiquer la prudence, l'attachement à l'étude, un esprit actif: tels étoient Cicéron & César; & chez les modernes, Newton, Pope, Montesquieu.

Les physionomistes veulent que la tête pointue

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

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

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

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

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

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

Beaux-Arts. Tome II,

» de grace & de noblesse dans les uns que dans » les autres ».

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

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

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

PIERRE (subst. fem.) Sébastien de Venise; qu'on nomme plus communément Frà Bastian del piombo, n'avoit pas une manière d'opérer assez facile pour réussir dans le genre de la fresque qui exige une manœuvre très-expéditive. Il voulut y suppléer par la peinture à l'huile sur la pierre; mais il s'aperçut que les peintures en ce genre, faites par les premiers peintres qui avoient travaillé à l'huile en Italie, avoient d'abord poussé au noir, & s'étoient effacées en peu de temps. Il imagina, pour obvier à cet inconvénient, une composition de poix & de mastic fondus & mêlés ensemble, & il en fit enduire avec de la chaux vive les murs qu'ils se proposoient de peindre. Par ce moyen, ses ouvrages n'étoient point attaqués par l'humidité, & conservoient le premier éclat de leurs couleurs. Il employa ce procédé pour travailler sur les pierres les plus dures.

Le même artiste imagina de peindre sur des pierres de diverses couleurs, & les couleurs même de ces pierres servoient de fond à sa peinture. Cette nouvelle manière eut beaucoup de partisans, & ce fut pour assurer la durée aux ouvrages en ce genre qu'on lui demandoit,

Y

qu'il inventa l'enduit dont nous venons de parler. (L)

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

PIERRES GRAVÉES. On doit présumer que les Egyptiens qui gravoient avec tant de facilité sur des matières aussi dures que sont le Granite, le Basalte, & tous les autres marbres des carrières de l'Égypte, n'ignorèrent pas long-temps l'art de graver en creux sur les métaux, & singulièrement en petit sur les *pierres fines* & sur les *pierres précieuses*. Moïse, *exod. c. 25. v. 30, & c. 39. v. 6. 14*, parle avec éloge de Beseleél, de la tribu de Juda, qui grava les noms des douze tribus sur les différentes pierres précieuses dont étoient enrichis l'éphod & le rational du grand prêtre.

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

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

Le commerce maritime des Etrusques les ayant liés avec les Egyptiens, les Phéniciens & quelques autres peuples de l'Orient, ils apprirent les mêmes arts & les mêmes sciences que ces nations professoient, & ils les apportèrent en Italie. Ce n'est guère que le

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

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

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

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

Les Romains ne prirent du goût pour les beaux arts que lorsque, ayant pénétré dans la Grece & l'Asie, ils eurent été témoins de la haute estime qu'on y faisoit des grands artistes dans les arts libéraux, ainsi que de leurs productions. Alors ils se livrèrent à la recher-

che des belles choses, & ne mettant point de bornes à la curiosité des pierres gravées, non-seulement ils en dépouillèrent la Grece, mais ils attirèrent encore à Rome, pour en graver de nouvelles, les Dioscoride, les Solon & d'autres artistes aussi distingués. On para les statues des dieux de ces sortes d'ornemens, on en monta des bagues à l'usage de toutes les conditions, & qui pourroit le croire? il se rencontra des voluptueux assez délicats, pour ne pouvoir soutenir pendant l'été le poids de ces sortes de bagues. Juyen. sat. i. v. 28. Il fallut en faire de plus légères & de plus épaisses pour les différentes saisons.

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

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

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

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

Le luxe & la mollesse asiatique, qui s'ac-

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

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

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

liques. Les Vénitiens en remplirent le fameux trésor de l'église de Saint-Marc, & les François en apportèrent plusieurs en France durant les croisades. Depuis très-longtemps, la belle tête de Julie, fille de Tirus, & plusieurs gravures représentant des sujets profanes, sont confondues avec les reliques dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denys.

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

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

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

Comme il n'est rien de si satisfaisant que d'avoir des portraits fidèles des hommes illustres de la Grèce & de Rome, c'est encore dans les *pierres gravées* qu'on peut les trouver;

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

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

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

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

La chute de l'empire Romain entraîna celle des beaux arts. Ils furent négligés pendant très-longtemps, ou du moins ils furent exer-

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

Alors parut à Florence Jean, qu'on surnomma *delle Corniuolle*, parce qu'il réussissoit à graver en creux sur des cornalines; & l'on vit à Milan Dominique, appelé *de Camei*, parce qu'il fit de fort beaux camees. Ces habiles gens formèrent des élèves, & eurent bientôt quantité d'imitateurs. Le Vasari en nomme plusieurs, entre lesquels je me contenterai de nommer ceux qui ont mérité une plus grande réputation: Jean Bernardi de Castel-Bolognese, Matteo del Nasaro; ce dernier passa une grande partie de sa vie en France au service de François I: Jean-Jacques Caraglio de Vérone, qui n'a pas moins réussi dans la gravure des estampes: Valerio Belli de Vicence, plus connu sous le nom de Valerio Vicentini; Louis Anichini, & Alexandre Cesari, surnommé le Grec. Les curieux conservent dans leurs cabinets des ouvrages de ces graveurs modernes, & ce n'est pas sans raison qu'ils en admirent la beauté du travail. Qu'on n'y cherche pas cependant ni cette première finesse de pensée, ni cette extrême précision de dessin, qui constituent le caractère du bel antique: tout ce qu'ils ont fait de plus beau n'est que bien médiocre, mis en parallèle avec les excellentes productions de la Grèce.

De la matière sur laquelle on grave.

Les anciens graveurs qui, en cela, ont été suivis par tous les modernes, paroissent n'avoir excepté aucune des *pierres fines*, ni même des *pierres précieuses*, pour en faire la matière de leurs travaux, à moins que ces *pierres* ne se

soient trouvées si recommandables par elles-mêmes, que ç'eût été les dégrader en quelque sorte que de les charger d'un travail étranger, & de vouloir leur ajouter un nouveau prix: on a encore aujourd'hui les mêmes égards pour de semblables *pierres*. Du reste, on rencontre tous les jours des gravures sur des améthystes, des saphirs, des topases, des chrysolithes, des péridots, des hyacinthes & des grenats. On en voit sur des berylles ou aigues-marines, des primes d'émeraudes & d'améthystes, des turquoises, des malachites, des cornalines, des chalcédoines & des agates. Les jaspes rouges, jaunes, verts & de diverses autres couleurs, & en particulier les jaspes sanguins, le jade, des cailloux singuliers, des morceaux de lapis ou Iyanée, & des tables de chrystal de roche ont aussi servi de matière pour la gravure, même d'assez belles émeraudes & des rubis y ont servi. Mais de toutes les *pierres fines*, celles qu'on a toujours employées plus volontiers pour la gravure en creux, sont les agates & les cornalines ou sardoines, tandis que les différentes espèces d'agates-onix semblent avoir été réservées pour les reliefs.

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

Ne passons pas ici sous silence des gravures singulières, & qui peuvent marcher à la suite des *pierres gravées*. Ce sont des agates, ou d'autres *pierres fines*, sur lesquelles des rétes ou des figures de bas-relief, ciselées en or, ont été rapportées & incrustées, de façon qu'à la différence près de la matière, elles font presque le même effet que les véritables camees. On en voit une à Florence en qui tout est fini, & qui a appartenu à Pélestrice Palatine, Anne-Marie-Louise de Médicis. Cette belle gravure doit se trouver dans le cabinet du Grand-Duc: c'est peut-être un Apollon vainqueur du serpent Python: il y en a une représentation dans le *Musæum Florentinum*, t. 7. tab. 66. n°. 1. Un Italien, en 1749, a distribué à Paris plusieurs *pierres* semblablement incrustées; & comme il en avoit un nombre remarquable, & qu'elles étoient trop bien conservées pour n'être pas suspectes, les connoisseurs sont persuadés que c'étoient des pièces modernes.

Le diamant, la seule *pierre précieuse* sur laquelle on n'avoit pas encore essayé de graver, l'a été dans ces derniers siècles. Il est vrai que le Vénitien André Cornaro annonça, en 1723, une tête de Néron gravée en creux sur un diamant, & pour relever le prix de cette gravure, qu'il estimoit douze mille séquins,

il assuroit qu'elle étoit antique. Mais on ne peut guère douter du contraire, & peut-être son diamant étoit-il un ouvrage de Constanzi, qui a travaillé longtemps à Rome avec distinction. Lorsque Clément Birague, Milanois, que Philippe II avoit attiré en Espagne, & qui se trouvoit à Madrid en 1564, fit l'essai de graver sur le diamant, personne n'avoit encore tenté la même opération. Cet illustre artiste y grava, pour l'infortuné Don Carlos, le portrait de ce jeune Prince, & sur son cachet, qui étoit un autre diamant, il mit les armes de la monarchie espagnole. On a fait voir à Paris un diamant où étoient gravées, ou plutôt égratignées, les armes de France. On dit qu'il y en a un semblable dans le trésor de la Reine de Hongrie à Vienne, & que le cachet du feu Roi de Prusse (Frédéric-Guillaume I, mort en 1740), étoit pareillement gravé sur un diamant. Au reste, ces gravures ne peuvent être ni bien profondes, ni fort arrêtées, ni faites sur des diamans parfaits. Ajoutez que souvent on montre des gravures qu'on dit être faites sur des diamans, & qui ne le sont réellement que sur des saphirs blancs.

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

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

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

toute pierre qui a servi doit s'en ressentir (1).

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

Il n'est pas non plus difficile d'ajouter sur les pierres gravées, de ces cercles & de ces bordures en forme de cordons qui, suivant le sentiment de Gori, caractérisent les pierres étrusques, & sont un signe certain pour les reconnoître.

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

Quelques négligences qui se seroient glissées dans des parties accessoires au milieu des plus grandes beautés, ne doivent pas non plus faire juger qu'une gravure n'est pas antique (2): on en devroit peut-être conclure tout le contraire, d'autant que les gravures modernes sont également soignées dans toutes les parties,

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

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

au lieu que celles des anciens ont assez souvent le défaut qu'on vient de remarquer. On en peut citer, pour exemple, l'enlèvement du Palladium, gravé par Diofcoride : le Diomede qui est la maîtresse figure, réunit toutes les perfections, tandis que le reste est d'un travail si peu soigné, qu'à peine seroit-il avoué par des ouvriers médiocres. Cet habile artiste auroit-il prétendu relever l'excellence de sa production par ce contraste, ou auroit-il craint que l'œil s'arrêtant sur des objets étrangers, ne se portât pas assez entièrement sur la principale figure ?

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

Des célèbres graveurs en pierres fines.

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

Tout le monde sait que la chute du bon goût suivit de près celle de l'empire romain (1) : des ouvriers grossiers & ignorans prirent la place des grands maîtres, & semblèrent ne plus travailler que pour accélérer la ruine des arts. Cependant dans le temps même qu'ils

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

s'éloignoient à si grands pas de la perfection, ils se rendoient, sans qu'on y prit garde, utiles & même nécessaires à la postérité. En continuant d'opérer, bien ou mal, ils perpétuoient les pratiques manuelles des anciens : pratiques dont la perte étoit sans cela inévitable, & qui n'auroient peut-être pu se retrouver. Il est donc heureux que l'art de la gravure en pierres fines n'ait souffert aucune interruption, & qu'il y ait eu une succession suivie de graveurs qui se soient instruits les uns les autres, & qui se soient mis, pour ainsi dire, à la main les outils sans lesquels cet art ne pourroit se pratiquer.

Ceux d'entr'eux qui abandonnèrent la Grèce dans le quinzième siècle, & qui vinrent chercher un asyle en Italie, pour se soustraire à la tyrannie des Turcs, leurs nouveaux maîtres, y firent paroître, pour la première fois, quelques ouvrages qui, un peu moins informés que les gravures qui s'y faisoient journellement, servirent de prélude au renouvellement des arts qui se préparoit. Les pontificats de Martin V & de Paul II furent les témoins de ces premiers essais. Mais Laurent de Médicis, le plus illustre protecteur que les arts ayent rencontré, fut le principal moteur du grand changement qu'éprouva celui de la gravure. Sa passion pour les pierres gravées & pour les camées lui fit rechercher, ainsi que je l'ai déjà remarqué, les meilleurs graveurs : il les rassembla auprès de sa personne, il leur distribua des ouvrages, il les anima par ses bienfaits, & l'art de la gravure en pierres fines reprit une nouvelle vie.

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

Pendant le même temps, Luigi Anichini, & surtout Alexandre Cesari, surnommé le Grec, gravoient à Rome avec éclat toutes sortes de sujets sur des pierres fines. Le chef-d'œuvre de

ce dernier est un camée représentant la tête de Phocion l'Athénien, *Jacques de Trezzo* embellissoit alors l'Escorial par ses ouvrages en ce genre.

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

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

Je n'ai point parlé des graveurs qu'a produit l'Angleterre, parce que la plupart sont demeurés fort au-dessous du médiocre; il faut pourtant excepter *Charles-Chrétien Reifsen*, qui a mérité une des premières places entre les graveurs en creux sur pierres fines, & qui a eu pour élève un nommé *Claus*, mort en 1739; ensuite *Smart*, & enfin *Scaton* qui étoit de nos jours le premier graveur de Londres.

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

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

Pratique de la gravure en pierres fines.

Quand on examine avec attention ce que

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

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

Des pierres gravées factices.

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

Des auteurs sur les pierres gravées.

Entre un si grand nombre d'auteurs qui, depuis Pline jusqu'à nous, ont traité des pierres gravées, nous ne nous proposons ici que de nommer les principaux. Les curieux peuvent recourir à la partie si intéressante du livre de *M. Mariette* qui concerne la bibliothèque dactylographique: une matière si sèche a pris entre ses mains des grâces & des ornemens qu'on ne trouve point ailleurs.

On connoît assez, sur les anneaux des anciens, les ouvrages de *Kitochius*, de *Longus*, de *Kirchman*, de *Kornman*, de *Licetti*: ils ont tous été réimprimés ensemble à Leyde en 1672. Le livre de *Licetti*, imprimé à Udine en 1645, in-4°, n'est à la vérité qu'une misérable

féritable compilation, & ne peut être lue sans dégoût; mais en échange, on sera fort content de celui de *Cazalius* sur les anneaux & leurs usages.

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

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

Des recueils de pierres gravées.

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

Agostino (Léonardo). *Le gemme antiche figurate; colle annotazioni di Pietro Bellori*, in Roma 1657 in-4. fig. seconde édition, in Roma 1669 in-4. Seconde édition, in Roma 1686, 2 vol in-4. fig. Mis en latin par Jacques Gronovius, Amsterdam. 1685. 2 vol. in-4, & à Francher 1694, 2 vol. in-4. fig.

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

De la *Chausse*, *Romanum Musæum &c.* Romæ 1690 in-f°. la seconde édition Romæ 1707 in-f°. la troisième édition Romæ 1746, in-f°. la traduction en françois. Amsterdam 1706, in-f° figs.

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

Tome II. Beaux-Arts.

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

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

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

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

Qui ne connoit pas le prix de cette rare & immense collection? Les deux premiers tomes consacrés aux pierres gravées suffisoient pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richesse. Le premier volume contient plus de huit cens pierres qui occupent cent grandes planches; & le second quatre cent dix-huit, rangées comme dans le premier sur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'excéder ni par rapport à la largeur des marges, ni par la grosseur des caractères, ni dans la disposition des titres: l'épaisseur du papier répond à sa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'est un ouvrage d'apparat, & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher, & pour comble de malheur, la grande inondation de l'Arno qui a fait périr, sur la fin de 1740, une partie de l'édition déposée dans le palais Corsini, n'en a pas fait baisser le prix.

(Si l'auteur de cet article avoit écrit plus tard, il auroit sans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléan; destinées & gravées par M. Augustin de S. Aubin, avec de savantes descriptions par M. l'Abbé le Blond, de l'Académie des inscriptions & belles

lettres, & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de justes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough, dessinées par Cipriani, habile artiste, mort ces années dernières à Londres, & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ses lecteurs aux ouvrages du savant Winckelmann.)

Des collections de pierres gravées.

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

Il est pourtant vrai que, depuis le renouvellement des beaux arts, les *pierres gravées* ont été recherchées par les nations polies de l'Europe avec un grand empressement; & ce goût semble même avoir pris de nos jours une nouvelle vigueur. Il n'y a presque point de prince qui ne se fasse honneur d'avoir une collection de *pierres gravées*. Celle du roi, & celle de l'Impératrice reine de Hongrie sont

(1) Le tome I de la *Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans*, in fol., a paru en 1783, & le second en 1784.

considérables. Le recueil de M. le duc d'Orléans est très-beau. (*) On vante en Angleterre les *pierres gravées* recueillies autrefois par le comte d'Arundel, présentement entre les mains de Miladi Germain; celles qu'avoit rassemblées Milord Pembroke, & la collection qu'avoit fait le duc de Devonshire, l'un des plus illustres curieux de ce siècle.

C'est néanmoins l'Italie qui est encore remplie des plus magnifiques cabinets de *pierres gravées*. Celui qui avoit été formé par les princes de la maison Farnèse a fait un des principaux ornemens du cabinet du roi de Sicile. La collection du palais Barberin tient, en ce genre, un des premiers rangs dans Rome, qui, de même que Florence & Venise, abonde en cabinets de *pierres gravées*. Mais aucune de ces collections n'égale celle que possédoit le grand duc, qui paroît être la plus singulière & la plus complète qu'on ait encore vue, puisque le marquis Maffei assure qu'elle renferme près de trois mille *pierres gravées*. On sait que les plus remarquables se trouvent dans le *Musæum Florentinum*. Aussi faut-il convenir que les peuples d'Italie sont à la source des belles choses. Fait-on la découverte de quelque rare monument, de ceux d'une ville même, d'un *Herculanum*, par exemple; ils sont les premiers à en jouir. Ils peuvent continuellement étudier l'antique qui est sous leurs yeux; & comme leur goût en devient plus sûr & plus délicat que le nôtre, ils sont aussi généralement plus sensibles que nous aux vraies beautés des ouvrages de l'art.

Des belles pierres gravées.

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

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

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

De la plus belle pierre gravée connue.

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

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

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

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

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

Des gravures modernes sur le crystal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, sur des tables de crystal, d'assez grandes ordonnances d'après les desirs des peintres, & l'on enchâssoit ensuite ces gravures dans des ouvrages d'orfèvrerie pour y tenir lieu de bas-reliefs.

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

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

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

Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau*. S'il y en avoit un reconnu, il se réduisoit à la netteté, à la justesse avec laquelle on devoit en user. Le mouvement du *pinceau* est presque perdu dans la détrempe qui ne laisse guère voir que le trait & les touches de bruns. Le *pinceau* est encore plus absorbé dans la fresque : d'ailleurs, par la distance exigible pour ce genre de peinture, le maniement ne s'apperçoit pas.

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

Léonard de Vinci, Raphaël, & la plupart des maîtres de son école, comme ceux de Florence, ont suivi avec moins de sécheresse, cette manière lisse & égale. Cette simplicité dans le mécanisme, que beaucoup de personnes pourroient regarder comme vicieuse, ou du moins insipide, est au jugement de celles qui ont réfléchi solidement sur le vrai mérite de l'art, la manière la plus convenable au grand style. Et il faut convenir que l'habitude de ce *pinceau* presque uniforme une fois prise, l'homme de sentiment se livre sans distraction à ce qui constitue les grandes parties de l'art de peindre. D'un autre côté, le spectateur jouit tranquillement de toute l'excellence qui se peut rencontrer dans le dessin, dans lequel résident les beautés du premier ordre, sans que ses yeux soient occupés d'une manœuvre brillante ou ragoutante pour me servir de l'expression d'usage. J'ajouterai à l'avantage de cette simplicité de *pinceau*, qu'elles suivent les vues de la nature, qui, à une distance nécessaire pour juger d'un ensemble, ne laisse pas voir les mouvemens de détails qui inspirent aux praticiens recherchés & la *touche* & le *beau faire*.

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

Les premiers peintres Vénitiens, tels que Jean Bellin, & le célèbre Mantegna, n'ont pas été coloristes. Ils peignoient aussi avec sécheresse & avec cette égalité de fonte de *pinceau* dont j'ai parlé. Cette manière a été encore celle du Giorgione comme on le peut voir à Venise dans quelques palais où l'on conserve des premiers ouvrages de ce grand

(1) Voyez l'article FRESQUE.

maître. Mais lorsque ce peintre eut découvert la magie des couleurs, & toute la vigueur & la richesse de coloris qui peuvent ressortir de la combinaison des teintes, alors il abandonna cette manière de *coucher* également la couleur, & exprima par une touche franche & nerveuse les clairs & les ombres des objets dont son *pinceau* vouloit rendre les formes.

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

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

Nous laissons & nos lecteurs & les amateurs prononcer chacun selon son goût, sur la préférence qu'on doit donner, ou aux grandes parties que peut seule procurer la sévérité du dessin, ou au mérite qui tient à la grâce ou à la chaleur du *pinceau* : mais nous ne croyons pas en même tems que l'on puisse réunir à un grand degré le choix & la pureté des formes, avec la recherche du *pinceau* & ce qu'on nomme le *beau faire* ; nous assurons même avec fermeté que cette recherche ne peut s'allier avec le genre sublime.

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

Les successeurs des plus grands hommes qui aient existé dans nos arts, ont prétendu, par

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

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

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

Mais il nous paroît raisonnable de ne pas entreprendre de donner une liste complète de

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

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

Ce principe vrai n'a pas été ignoré des anciens qui, dans leurs colosses, ne mettoient que les grandes masses des formes avec cette solidité & cette justesse qui supposent tant de connoissances & assurent l'effet de leurs chefs-d'œuvre. Nous devons présumer qu'ils agissoient sur le même principe pour les tableaux vus à de grandes distances.

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

Nous nous dispenserons d'entrer dans l'énumération de tous les vices du *pinceau*, & d'expliquer à nos lecteurs ce qui peut le rendre mou, lourd, sec, maigre, inégal, manière, heurté sans esprit ni justesse, & vis, pétillant sans savoir. Nous dirons seulement que de tous ces vices, le plus fatal au progrès est le dernier. Il se trouve cependant des amateurs

aussi ignorans que leurs artistes favoris, pour qui ce mérite stérile du *bien fait* (1) tient lieu d'invention, de formes vraies ou choisies, & de coloris juste & vigoureux.

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

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

Au reste l'amateur dont nous parlons, est sans doute à plaindre ; mais il peut-être excusé. Souvent il n'a eu pour guide, dans sa marche picturale, qu'un homme peu instruit, qui, ne connoissant pas en quoi consistent les plus solides beautés de l'art de peindre, n'aura pu l'entretenir que de celles qui résident dans le *pinceau*. Mais ce qui pourroit paroître étonnant, ce seroit de trouver des peintres imbus d'une aussi stérile éducation, qui se renferme essentiellement dans le mérite du *pin-*

(1) Voyez l'article FAIT,

ceau. Plus leurs connoissances sont circonscrites, plus leur vues sont bornées, & moins ils connoissent d'art dans l'art. Aussi ce sont des appréciateurs bien froids de tout ce qu'il présente de beautés, hors du *pinceau*, disons mieux, hors de leur *pinceau*, tout leur paroît au moins médiocre. Nous avons pourtant démontré que même ce genre de talent est fort diversifié dans la liste des grands peintres, depuis l'invention de la peinture à l'huile.

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

PINCEAU. L'Auteur du savant Article qu'on vient de lire seroit mal entendu des jeunes élèves, s'ils croyoient qu'il les encourage à négliger absolument le *pinceau*. Ils n'ont qu'à lire attentivement l'article entier, pour s'apercevoir qu'il a prévu cette interprétation de ses principes. Il a voulu seulement leur apprendre que l'art est bien préférable au métier, & doit être le principal objet de leurs soins & de leurs études ; mais comme le métier est indissolument uni à l'art, il est loin de leur conseiller d'en négliger l'instrument.

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

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

cours; mais que cependant cette partie exige du soin.

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

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

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

La variété des objets de la nature inspire la variété du *pinceau*, &, dans un bel ouvrage, elle est un mérite de plus. Il n'est aucune partie de l'art & du métier, qui n'exige des soins, parcequ'il n'en est aucune qui ne soit un moyen de plaire (L).

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

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

On dit que le Dominiquin a des coëffures *pittoriques*, que les bizarreries du Bénédette sont *pittoriques*; & cela signifie que ces coëf-

fures, ces bizarreries font un bon effet en peinture.

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

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

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

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

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

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

Le goût *pittorique* de la composition consiste dans l'agencement agréable de tous les objets dont elle est formée, dans la disposition des groupes, dans leur enchaînement, dans des contrastes heureux, dans l'accord & l'oppo-

sirien des tons, dans la belle entente des masses d'ombre & de lumière.

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

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

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

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

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

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

L'emploi de l'art de peindre, sera très-étendu, & on l'exercera toujours avec élévation, toutes les fois qu'on conviendra des bornes de son pouvoir. La peinture ne s'étend pas jusqu'à tromper nos yeux; ce n'est que par un sys-

tème peu réfléchi, qu'on lui a supposé cette faculté. Par-là, on lui enlève l'avantage de se montrer dans les voutes & sur les *Plafonds*: Telle est la suite de ce système déraisonnable. Il est surtout bien extraordinaire de le trouver adopté même par quelques Peintres. On ne peut sans doute les accuser de projets formés contre les progrès & l'extension de leur art: Ils ne s'y livrent que par abus de raisonnement & par manie de supériorité d'esprit.

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

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

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

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

L'art de peindre les *plafonds* concourt avec l'architecture à expliquer d'une manière spéciale le caractère du lieu qu'elle a construit. Tout ce qu'elle veut faire connoître, notre art l'exprime, il l'écrit pour tous les hommes de tous les siècles & de tous les pays. S'ils entrent

entrent dans les palais, la voute leur montre quelle sorte de héros les ont construits, les ont habités & de quelles actions ils ont été capables. Dans les sales de théâtre, on lit la nature des spectacles auxquelles elles sont destinées; on y voit que leur but est d'attendrir, ou de recréer & toujours celui d'instruire. Enfin dans les temples, la tâche de la peinture sur les arcs des Nefs, ou sur les coupoles, est de nous dire de quel vertueux immortel il faut admirer les prodiges, ou imiter les vertus; & de quel Dieu il faut suivre la loi & respecter le sanctuaire.

Un *plafond* bien entendu présente le mouvement & la vie dans toutes les parties d'un intérieur qui, sans lui, n'offrirait souvent qu'une vaste solitude. Ce genre de peinture est comme une couronne ajoutée à tous les embellissements de l'art de bâtir; ou, pour s'identifier encore davantage avec lui, comme une peau brillante qui, par son éclat, anime les formes les plus régulières de la beauté.

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

Ainsi que les fameux constructeurs, que ces hommes de génie, qui par leurs nobles conceptions tiennent tant à l'art du Peintre d'histoire, reviennent auprès de lui. Ou disons mieux, qu'ils l'accueillent, qu'il lui donnent un magnifique abri & qu'ils adoptent les spectacles enchanteurs qu'il leur offre; qu'ils ne produisent rien de grand, d'imposant, d'instructif & d'attachant, qu'en s'alliant avec les charmes du sentiment dont la Peinture est la dispensatrice.

(1) L'Abbé Laugier.

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

Mais à quoi bon accumuler les preuves & les argumens contre les froids raisonneurs qui tendent à séparer l'aimable Peinture de l'utile & savante Architecture. Opposons-leur les opinions, l'autorité des plus illustres Architectes, depuis Brunelleschi, Bramante, Vignole, Philibert de l'Orme, jusqu'à Lunghi, Boromini, Juvara, Cartaud, Evrard, Bossard, & nos fameux Mansards. Développons à leurs yeux les peintures des édifices élevés par ces Maîtres immortels, auxquels on ne peut refuser le bon goût. Montrons-leur les *plafonds* & les voutes de l'Eglise de Todî, du Palais-Caprarole, du Jésus, des Saints-Apôtres, de la Chiesa nova, du Palais-Pitti, des Tuileries, de Fontainebleau, du Val-de-Grace, de l'Assomption, de Versailles, de l'Hôtel Crozat, des Invalides & de tous les autres monumens où l'on voit briller les talents de Zuccharo, de Pellegrino, Tibaldi, de Primaticci, de Lanfranc, de Baccicio, de Piètre de Cortonne, de Vouet, de Perrier, de Bourdon, de le Brun, de le Sueur, de Mignard, de Jouvenet, des Boulogne & de la Fosse. Si les Peintres de *plafonds* que je rappelle ne produisent pas tous, dans un égal degré, les effets merveilleux qu'on doit attendre de leur art, au moins conviendra-t-on que les plus grands architectes en goutoient & en sollicitoient l'emploi dans les occasions les plus importantes.

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

D'après le principe que nous avons posé contre tous les projets d'illusion en peinture, & d'après l'étendue que nous donnons à ce bel art, on sent que nous ne restreignons pas aux seuls sujets célestes & aériens ceux qui peuvent se faire voir dans les *plafonds*. Ainsi nous réprouvons l'opinion de l'Abbé Laugier (*) qui n'admet que ces sortes d'objets & qui ne veut ni terrasses, ni montagnes, ni fabriques, ni ri-

(*) V. observ. sur l'Architecture, p. 290.

vières, ni bois, ni rien enfin de tout ce qui ne peut jamais être au dessus de nous. Nous prétendons encore abattre le même système échappé à un auteur encore plus grave sur l'art de peindre, c'est le célèbre Dufrenoy; ne peignez dit-il, dans vos plafonds ni les eaux ni les enfers.

Nec mare depressum laqueariz summa vel orcum.
De art. graph. v. 227.

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

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

..... *Piāoribus atque poetis*
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
HORAT.

Ainsi les terrasses, les montagnes, les fabriques, tous exclus par Laugier, y seront un merveilleux effet, surtout si on les présente avec le sentiment de la perspective: nous avouons qu'il faut l'observer avec rigueur dans ce genre, pour ne pas choquer l'œil d'une manière très-désagréable. Si les tableaux verticalement placés exigent l'exactitude de cette science; si rien ne contrarie plus nos organes que de voir, dans un simple portrait, une table ou tout autre objet en vue d'oiseau quand la tête est au-dessus de l'horizon; il en faut convenir, des bâtimens en plafonds qui sont représentés bien loin de leur à plomb, font un spectacle infiniment plus déplaisant encore.

Il y a plus; nous pensons qu'il faut placer l'architecture sur les voutes avec une extrême réserve: & c'est en quoi nous adopterons l'opinion de Blondel (1); car quelque régulière

(1) Cours d'architecture.

qu'en soit la perspective, le point de vue choisi pour un édifice devant être unique, il n'y a aussi qu'un point pour le voir d'une manière agréable; & comme tous les spectateurs ne peuvent pas s'y réunir, & qu'il paroit hors de son à-plomb à ceux qui ne s'y rencontrent pas, il faut donc peindre en plafond très-peu d'architecture régulière. Aussi quelque belle que soit la coupole de Saint-Ignace à Rome de la main du P. Pozzo lui-même, il n'est personne qui n'ait senti l'inconvénient d'un tel choix de peinture, puisque, pour l'admirer, il n'est qu'une seule place dans l'édifice immense, où on le voit de tant de divers côtés.

La peinture de plafond a besoin d'une connoissance profonde de la perspective propre à ce genre de peinture, autant pour l'exécution de l'architecture qu'on peut y placer, que pour toutes les figures qui doivent y entrer. Non-seulement elle est nécessaire pour leur grandeur relative au degré d'élevation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choisi celles qu'on désire montrer dans un sens perpendiculaire. La difficulté s'accroît, si ces sortes de figures se trouvent placées sur une superficie courbe. Ainsi c'est avec justice qu'on accorde un grand éloge à ce beau christ de P. de Champagne, peint sur une partie de voute en ogives dans la riche église des Carmelites de la rue Saint-Jacques, & qui semble être néanmoins d'une parfaite perpendiculaire.

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

Les premiers maîtres ne connoissoient guere l'art de montrer leurs figures dans les plafonds, vues en dessous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue: c'est cet art que nous nommons faire plafonner les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains, ni par conséquent les Grecs, auxquels nous ne

pouvons pas supposer une grande connoissance de la perspective, ayent décelé les principes de ces raccourcis dans leurs *plafonds*. Les figures y sont placées comme sur un champ qui pourroit être vertical; Raphaël n'a pas fait d'autres efforts pour les *plafonds*: nous en pouvons juger par les tableaux qui se voyent aux voutes des loges du Vatican. (1) Mais cette négligence, si ce n'est pas un défaut de science, est rendue excusable lorsque le peintre donne à penser que c'est un tableau qui est attaché à la voute, ou bien une tapisserie, comme Lebrun l'a fait à l'hôtel Lambert. Alors l'œil n'en est pas choqué, & c'est un point très-exigible en toutes sortes de peintures, *prævaleat sensus rationi* (2). Cependant ce qui a pu n'être pas familier à Raphaël & à quelques uns de son école, n'a pas tardé à être pratiqué très-peu de temps après. Nous voyons même quelques raccourcis de Jules Romain. Rien ne *plafonne* mieux que la coupole de Parme, ouvrage immortel du Corrège, & que les figures de Pellegrino Tibaldi à l'institut de Bologne. Plusieurs des *plafonds* de la galerie de Diane, à Fontainebleau, sont pleins de ce sentiment de perspective, & prouvent, ainsi que les ouvrages que nous venons de citer, que ces grands maîtres nous ont laissé dans ce genre savant & animé, des modèles que les modernes n'ont pas encore atteints.

Il est une manière heureuse & bien usitée de décorer de peintures une voute, en la divisant par des ornemens sages, quand elle est trop vaste & trop peu élevée pour que le regardant puisse jouir de son ensemble. C'est dans ces divisions qu'Annibal Carrache, le Cortonne, le Brun & même Coypel ont montré tant de goût & d'imagination. Mais le peintre, dans le choix des *membres* qu'il place sur la voute, doit être bien exact à se concilier avec l'ordre & les ornemens employés

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

[2] Dufrenoy.

par l'architecte sur les parois de la pièce dont la partie supérieure est confiée à son génie. Si, comme nous l'avons dit plus haut, les peintres antiques ne nous ont pas donné de preuves qu'ils connussent ni les raccourcis des objets si heureux dans les *plafonds*, ni les grandes scènes pittoresques qui s'y peuvent développer, quels hommages ne devons nous pas aux chefs-d'œuvre que nous offrent les débris décombrés de leurs édifices, & par quelles leçons n'alimentent-ils pas notre goût? Ici nous avons dessein de diriger les regards de nos lecteurs sur ce qui nous reste aux murs & aux voutes des ruines des bains de Titus. Ces fragmens précieux sont loin de nous sans doute, mais nous pourrions profiter de ce qu'ils ont de plus utile, savoir des pensées & des motifs, par la collection qu'on vient d'en graver avec tant de succès. (1) C'est là que nous pourrions juger de toutes les ressources d'une aimable & abondante imagination, & étudier les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace & de la manière la plus voluptueuse. Si dans notre article sur les *grottesques*, nous avons trouvé que ce genre plus élégant que noble, étoit toujours déplacé dans des lieux graves, spacieux & susceptibles de ce que l'art a de plus grand, combien ne sentons nous pas les avantages de ces productions enchanteresses pour des lieux destinés aux festins, au repos, aux bains & même au silence du cabinet. C'est par des détails semblables aux arabesques que nous citons, qu'on peut embellir des *plafonds* bas & de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loisir, & les petits tableaux, & les ornemens vifs & légers qui les encadrent.

Dans le nombre des observations que nous avons faites sur l'art de décorer les voutes, il en est une que nous voulons communiquer à nos lecteurs. Elle peut être de quelque désavantage aux peintres, mais elle sera utile à l'effet de l'architecture & de la peinture. Or notre desir principal seroit de travailler pour les progrès des arts. Nous voulons parler ici de l'attention à ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voute de la chapelle de Versailles, par exemple, en paroît trop chargée à tous les hommes de goût. Les divers sujets qui y sont rassemblés y produisent de la confusion. Il est donc essentiel, lorsque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'espace, aucun ornement réel de sculpture, d'en supposer de feints, & de reposer ainsi l'attention du spectateur par des divisions sa-

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

ges, ingénieuses, & toujours analogues aux sujets. Nous pourrions citer une infinité d'exemples de travaux de ce genre; mais nous nous bornerons à celui que nous offre l'intérieur de la chapelle des enfants trouvés de Paris. Tout ce qui dépend du dessin, de l'ouvrage & de l'exécution décele le goût & l'imagination des artistes, *Natoire & Brunetti* père & fils, qui se sont accordés pour ce grand ouvrage. Heureux si préférant la peinture à fresque, ils n'eussent pas exécuté à l'huile cet ensemble ingénieux, que nous avons vu faire & que nous voyons s'éteindre & périr.

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

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

Un constructeur prévoyant dispose de tout pour servir l'art qu'il chérit. Il ne compte pas seulement sur les réflexions lumineuses qu'il tire de l'intérieur; il dispose encore ses ouvertures de manière que le tableau qui orne la voute puisse être éclairé par des lumières que les terrasses ou les murs voisins de son bâtiment peuvent réfléchir dans la pièce. Ces moyens sont les plus puissans que l'art de bâtir puisse ménager à l'art de peindre. Car quoique les réflexions dont je parle soient plus éloignées de l'ouvrage que celles

qui partent des murs & du pavé de la pièce, elles lui donnent souvent une clarté bien plus grande, à raison de l'étendue & de la blancheur de son principe & à raison de l'éclat & de l'abondance des rayons de lumière directe qui sont reçus de toute part.

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

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

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

Le noir est un inconvénient qu'il faut sur toute chose bien éviter. Et malgré tous les éloges que nous prodiguons aux peintures des *plafonds*, nous avouons que nous ne pourrions soutenir la puissance de leurs charmes, si on les suppose bruns, soit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, soit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, soit enfin que le temps & le défaut de précaution aient produit cet effet. Autant l'œil est satisfait d'un tableau clair & lumineux placé au dessus de lui, autant il se plaint à en considérer les détails; & autant il est repoussé par une peinture qu'en vain on appellera vigoureuse, dans laquelle il ne peut rien lire & qui lui présente des objets menaçants. Au lieu de percer la voute, ils semblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet est manqué. Alors si l'ouvrage est d'un artiste habile, je desiré que détaché d'une voute qu'il surcharge avec déplaisance, il puisse être placé verticalement, & que là mon œil ait la faculté d'en contempler aisément les beautés.

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

des masses ombrées, doit servir à faire distinguer la distance des plans.

Quant à la nature des couleurs préférables pour peindre les *plafonds*, nous pouvons assurer qu'il ne faut pas hésiter à choisir la fresque (1), si toutefois le fond permet l'emploi de cette peinture. Ce fond ne peut lui être convenable que lorsqu'il est susceptible de recevoir un enduit de chaux & sable: mais si l'ouvrage doit se peindre sur un fond de plâtre, de toile ou de bois, nous conseillerons l'usage de la peinture en détrempe, qui, faite avec tous les soins qu'elle exige, sera encore d'une grande durée; la vie d'aucun homme qui l'aura vu faire, ne la verra se détruire, si elle est à l'abri de la fumée & de l'eau, si les fonds sont solides, & si le peintre a été praticien dans le degré d'encollage nécessaire à cette peinture.

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

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

Il ne nous reste plus de preuves à donner sur la préférence de la fresque dans les *plafonds*, preuve développée d'ailleurs dans l'article consacré à ce mot; mais nous avons à former les vœux les plus sincères, & les plus ardens pour l'honneur des architectes de notre école: c'est qu'ils ramènent le goût des *plafonds* dans les monumens consacrés à leur génie, & pour l'hon-

[1] Voyez l'article *Fresque*.

neur de notre art & des habiles gens qui le professent; c'est qu'ils aient à ne les exécuter qu'avec l'espèce de peinture que nous leur conseillons d'employer, & qui peut seule répondre à la confiance des constructeurs & des propriétaires, & éterniser les éloges qu'ils feront en droit d'attendre de leurs travaux.

(Article de M. ROBIN).

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

Le moyen de *plaire* en attachant, en captivant les esprits, en leur imprimant un long souvenir, est de posséder les deux grandes parties de l'art, l'expression & la beauté. On *plaît* encore avec un talent moins sublime, quand on joint à une bonne couleur, à un beau pinceau, des dispositions, & des agecemens capables de flatter les yeux, & quand on fait suppléer l'agrément à la beauté. Ce n'est point là le mérite suprême de l'art, celui qui constitue l'artiste de génie; mais celui qui constitue le bon peintre.

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

Quoique *plaire* soit le véritable moyen d'avoir des succès, on n'a vu que trop d'artistes qui pour chercher indifféremment à *plaire*, ont manqué les véritables succès qu'ils auroient dû se proposer, & se sont contentés d'obtenir des applaudissemens passagers & vains. Ils ont *eu plaire* en captant les suffrages du mauvais

goût; mais c'est seulement se faire des partisans, & les succès qu'ils procurent finissent avec eux. Celui qui recherche une gloire solide, tâchera de *plaire* au petit nombre des juges de bon goût, qui lui procureront tôt ou tard le suffrage du grand nombre. Il saura que la mode est inconstante, & qu'être à la mode, ce n'est point *plaire* en effet, mais causer de l'engouement.

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

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

PLAN (subst. masc.) Ce terme a dans les arts qui dépendent du dessin, deux acceptions; l'une est relative à la distribution générale d'une composition, & l'autre aux formes particulières des objets.

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

Pour s'affûrer rigoureusement de ses *plans*, un artiste instruit dessine géométriquement les points où tous les objets qui composent son ouvrage doivent être placés. C'est relativement à cette opération, qu'on a dû emprunter le mot que nous traitons, de l'art de l'archi-

tekte pour ce qui regarde le *plan* d'un bâtiment ou d'un terrain: car faire le géométral dont j'ai parlé, c'est faire un *plan*. Mais revenons; ce *plan* géométral bien arrêté, on le met en perspective, suivant les procédés de cette science. Par-là, on obtient avec précision les places que chaque figure, chaque groupe, chaque meuble, chaque partie du fond, doivent occuper relativement aux distances qu'on a déterminé de laisser entre tous ces objets.

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

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

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

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

rection du Lazare de Jouvenet : lorsque les scènes sont tumultueuses, & dans les sujets de mouvement, les *plans* doivent être enroulés & irréguliers : comme dans le Pyrrhus, la manne du Pouffin, le Martyre de Saint-Gervais de le Sueur, &c.

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

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

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

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

tion de sa principale figure, & celui-ci par l'exhumation de ses figures capitales.

Nous avons dit que la certitude des *plans* déterminoit la valeur des tons dans la perspective aérienne. C'est une grande raison pour que l'artiste s'en assure méthodiquement même dans les sujets tout-à-fait célestes ou aériens ; autrement tout seroit confondu dans son ouvrage, & il n'y auroit nul rapport entre la gradation des effets de la lumière & des ombres, & celle qui doit résulter de la justesse des *plans* par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons sûres à l'égard des sujets dont je parle, dans les plafonds de Zottoli & de Paul Véronèse, au Palais Ducal à Venise ; dans ceux de Pierre de Cortone & d'Andrea Sacchi, au Palais Barberini à Rome, & dans les coupoles, par lesquelles la Fosse s'est immortalisée à Paris, soit aux Invalides, soit à l'Assomption ; mais c'est surtout dans la chute des réprouvés, dans celle des Anges de Rubens, & dans tous les sujets aériens sortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puiser les plus brillantes leçons sur la manière de mettre dans l'expression des *plans*, toute l'harmonie & la justesse qu'il est possible d'y réunir.

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

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

Le vif sentiment des formes, n'empêche pas de rendre en même tems la finesse des passages, comme dans les têtes de Titien, de Vandick en peinture ; & en sculpture dans les têtes du groupe de Laocoon, dans plu-

seurs ouvrages de Michel-Ange, de Duquesnoy, de Pujet, de Girardon, de Pigalle & de beaucoup d'autres des sculpteurs de notre école. Cependant quand on veut faire connoître la manière d'un peintre & d'un statuaire qui font sentir fortement les diverses surfaces des corps, sans y mettre une très-grande liaison, comme on le voit dans les tableaux de Lanfranc, de Gennaro, de Restout, & dans la plupart des sculptures de Bernini, de le Moyne, &c. On dit ce tableau, cette figure sont faits par plans. Article de M. ROBIN.

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

Les graveurs en taille-douce, en manière noire, en manière pointillée, &c. nomment *planche* la feuille ou lame de cuivre rouge sur laquelle ils gravent. Ils se servent même du mot *planche* pour désigner le travail dont ils la couvrent. Ainsi un graveur, dit que sa *planche* n'est qu'ébauchée ou qu'elle est fort avancée, pour exprimer que son travail n'en est encore qu'à l'ébauche ou qu'il approche du fini. Quand les graveurs disent une belle *planche*, une bonne *planche*, ils n'entendent pas une lame d'un bel ou bon cuivre, telle qu'elle est sortie des mains du chaudronier, mais une *planche* couverte d'un bon travail de gravure. Quand ils veulent désigner la *planche* elle-même, considérée indépendamment de leur travail, ils disent ordinairement un *cuivre*. Voilà un bon *cuivre*; je n'ai point encore le *cuivre* sur lequel je dois graver ce tableau.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'étude du *plâtre* est, dira-t-on, nuisible à la beauté de la couleur. Cela peut être. On

Beaux-Arts. Tome II.

veut être à la fois grand dessinateur, grand peintre d'expression, grand compositeur, grand coloriste, grand machiniste. On veut être tout, on cherche à la fois la perfection de toutes les parties, & on ne produit qu'un tout médiocre, ou du moins que des ouvrages agréables, & dont la plus grande perfection est de n'avoir pas d'imperfections choquantes, mais dont le plus grand défaut est de n'avoir pas de beautés supérieures. Tel est généralement le caractère moderne. On sait bien que la malignité des contemporains cherchera toujours la partie foible d'un habile Artiste pour le déprimer. Mais celui qui veut atteindre au grand, doit d'abord se rendre assez grand lui-même pour mépriser les traits de l'envie, de l'ignorance & de la malignité. Placé au-dessus de son siècle, supérieur aux jugemens de ceux qui vivent, il doit consacrer ses chefs-d'œuvre à ceux qui naîtront.

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

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

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

Les *plâtres* moulés sur l'antique seront toujours utiles à l'Artiste avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans sa perfection suprême, le grand style de l'art dans ce qu'il a de plus sublime. Et quel Artiste croira qu'il est temps pour lui de négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël ? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprend toujours quelque chose au Poussin ? La

B b

grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeler à Rome ; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie : il ne se crut pas assez parfait, pour n'avoir pas besoin d'étudier l'antique (L).

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

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

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

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

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

Nous voyons ensuite que les sculpteurs & les peintres modernes de la plus grande célébrité ont habillé leurs figures d'étoffes qui par leur consistance produisent des *plis* larges & soutenus. Mais ils n'adoptoient pas ces fortes de draperies d'une manière exclusive. Les tuniques qui touchoient les membres ne

donnoient que des *plis* fins & légers : c'étoient des linges ou d'autres vêtemens d'une finesse qui alloit quelquefois jusqu'à la transparence. Ils réservoient les étoffes dont les *plis* sont plus grands pour les manteaux qui se jettent librement sur le corps. C'est par cette méthode qu'ils ont donné du jeu, de beaux effets, & une agréable variété à leurs ouvrages.

Nous exceptons le terrible Michel-Ange, qui n'a pas adopté le système de ses contemporains dans l'usage des draperies à larges *plis*. C'est dans les statues de l'Algardi, de le Gros, de Pujet, de le Pautre ; dans les tableaux de Raphaël, de Louis Carrache, du Dominiquin, de Baroque, de le Brun, de Jouvenet, & d'une infinité d'autres maîtres de ces écoles anciennes ou de celles qui existent à présent, que cette pratique a été constamment suivie.

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

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

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

Les peintres de portraits qui doivent être des copistes plus serviles des objets qui entrent dans leurs tableaux, ont toujours fait aussi les portraits des étoffes de leur tems. Ils en varient les *plis* suivant la nature du tissu qui les forme. Aussi ne distingue-t-on guères les artistes de ce genre par la manière de leurs *plis* : si l'on n'en excepte cependant Rigaud, qui affectoit l'abondant emploi des moères & des velours. Par là, il ne pouvoit présenter que des *plis* de même caractère.

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

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

Sans parler de cette finesse d'esprit, & de ce goût rare & exquis qui influoit sur tout ce qui sortoit de la main des Grecs; le choix des étoffes légères, telles que seroit la serge la plus fine qui se puisse imaginer, a dû les conduire à atteindre cette éternelle supériorité. D'abord, il est résulté de ce choix, la nécessité de laisser appercevoir le nud; en second lieu, les petits *plis* de ces draperies sont partout en opposition avec la largeur & la solidité des parties du corps; d'où vient cette grandeur imprimé sur leurs figures drapées, comme sur tous leurs ouvrages. Mais allons plus loin, & disons que ces étoffes flexibles étant disposées naturellement à tomber, & leurs *plis* remplissant les intervalles que les membres laissent entre eux, il s'ensuit une grande largeur de masses, tant parée que ces *plis* remplissent les espaces vuides, que parce que les grandes parties du corps n'en étant pas couvertes, reçoivent sans obstacle tous les effets de la lumière & des ombres. De ces *plis* disposés à tendre vers le bas, il naît un contraste frappant avec les membres qui, par leurs mouvemens, sortent de la perpendiculaire.

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

[1] On ne croit plus que cette statue représentant une femme couchée, soit une Cléopâtre; on a reconnu que ce que l'on avoit pris pour un aspice est un bracelet; mais il

le tableau appelé les nôces Abdobrandines, & plusieurs autres chef-d'œuvres, qu'il faut les juger & fixer ses opinions sur nos preuves.

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

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

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

Pour passer au dernier des systèmes que nous avons proposés, celui d'Albert Durer & de ses imitateurs, les *plis cassés* qu'ils ont adoptés n'ont pu leur être suggérés qu'à la vue de certains *camelots*, qu'on appeloit *chamelots* dans le treizième siècle (1), ou d'autres étoffes d'un tissu dur & peu flexible. Ils en ont su tirer un *parti de goût*; mais Albert lui-même,

faillit désigner ici cette figure par le nom sous lequel elle est généralement connue. [Note du Rédacteur.]

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

malgré tout le génie qu'il montre dans ses ajustemens, n'a jamais produit ni le gracieux, ni l'intérêt que les peintres François & Italiens dont j'ai parlé, dévoient partout. Et il étoit encore plus éloigné de cette fierté, de cette souplesse, & de cette grandeur que les Grecs & les meilleurs artistes Romains, par le choix & par l'ordre de leurs *plis*, ont si magnifiquement développés.

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

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

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

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

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

*Præcipue extremis raro internodia membris
Abdita sint : sed summa pedum vestigia nunquam.*
Dufrenoy, de arte graph.

(Article de M. ROBIN.)

PLUME (subst. fem.) *Dessein à la plume.*

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

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

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

La *plume* est aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres, & l'on peut se plaindre de leur mépris pour un instrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'emploient plus guère

qu'à faire le trait de leurs dessins au lavis : le lavis peint mieux que la plume, mais il ne dessine pas avec tant d'esprit, & rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide de la plume différemment maniée, on peut indiquer la mollesse des chairs, le lisse des étoffes loyeuses, l'épaisseur velue des étoffes grossières, la dureté des métaux, le brut des terrasses, la rugosité des écorces, la forme & la légèreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux : les couches plates du lavis ne font rien de tout cela ; elles ne peuvent produire que des tons variés. (L)

P O

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

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

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

La poésie de l'art consiste donc à voir son sujet & à l'exprimer. L'expression est donc ce qui caractérise l'artiste poète. Qu'il invente de belles dispositions de groupes, de masses & de figures ; qu'il ajoute même à ce mérite, celui de ces pensées ingénieuses qu'on appelle

poétiques ; que son imagination lui fournisse des allégories, des épisodes non moins heureux que ceux des plus grands poètes ; il n'est pas poète lui-même, s'il n'a pas exprimé ce qu'il a voulu peindre. On lui accordera le mérite d'avoir trouvé le sujet d'un bon tableau ; & on le plaindra de l'avoir manqué. Le peintre qui trouve un sujet, & qui ne peut l'exprimer, n'est pas plus poète que l'homme qui a trouvé un sujet de tragédie, & qui n'a pu faire la tragédie.

Pour exprimer un sujet par les moyens de l'art, il faut représenter les personnages qui ont dû y concourir, avec la physionomie qu'ils devoient avoir suivant leur rang, leur caractère ; leur donner les véritables mouvemens des actions qu'ils ont dû faire ; représenter sur leurs visages & dans toutes leurs personnes l'affection dont ils devoient être pénétrés, fortifier cette expression par le site, l'effet, & les accessoires ; écarter tout ce qui pourroit l'affaiblir : en admettant toutes ces conditions pour la poésie de l'art, on reconnoitra que bien peu d'artistes ont été poètes.

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

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

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

Le testament d'Eudamidas du même artiste, est une belle scène de poésie dramatique ; mais l'invention de cette scène est de Plutarque. Le Poussin n'en est pas moins un grand poète dans son tableau d'Eudamidas, quoiqu'il n'en ait point inventé le sujet ; car il a su le voir & l'exprimer.

Si des idées poétiques suffisoient pour faire des artistes poètes, il ne tiendroit qu'à tous

les artistes de l'èbre : ils trouveroient en abondance de ces idées dans les livres ; des gens d'esprit pourroient leur en communiquer : mais ni les livres, ni les gens d'esprit ne feront jamais qu'un artiste soit poète, si la nature lui a refusé de l'être.

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

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

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

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

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

Combien il étoit poète, l'artiste grec qui a créé l'Apollon du Vatican ! Comment un peintre,

occupé à remplir de figures une grande machine, auroit-il le temps de penser & de produire un morceau d'une si belle *poésie* ?

La *poésie* dont j'ai parlé jusqu'ici est celle que je crois pouvoir appeler d'expression, parce qu'elle consiste à bien exprimer le sujet. La peinture a aussi sa *poésie* de style, qui consiste dans un emploi élégant & pur du langage de l'art. Ce langage est formé par la couleur & l'effet que l'on peut comparer aux sons dans la *poésie* écrite, & par la disposition qui répond à l'arrangement des mots & des phrases. L'artiste qui posséderoit la *poésie* d'expression, & à qui manqueroit la *poésie* de style de son art, seroit semblable à un poète qui sauroit mal sa langue. L'un rebueroit les lecteurs, l'autre auroit peine à fixer les spectateurs. (L.)

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

L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la *pointe* en gravure, est sur un vernis dont le cuivre est couvert : elle enlève alors le vernis, & sillonne peu profondément le cuivre : mais on l'emploie quelquefois sur le cuivre nud, & alors on la nomme *pointe-sèche*. On la réserve pour les travaux tendres, qui doivent avoir un ton doux & argentin. Elle doit, pour cet usage, être bien tranchante (L.)

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

« En sortant de la palestra, nous apprîmes » que Téléaire, femme de Pyrrhus, parent & » ami d'Apollodore, venoit d'être attaquée d'un » accident qui menaçoit sa vie. On avoit vu » à sa porte les branches de laurier & d'a-

» canthe, que, suivant l'usage, on suspend à
 » la maison d'un malade. Nous y courûmes
 » aussitôt. Les parens, empressés autour du lit,
 » adressoient des prières à Mercure, conducteur
 » des ames; & le malheureux Pyrrhus rece-
 » voit les derniers adieux de sa tendre épouse.
 » On parvint à l'arracher de ces lieux. Nous
 » voulûmes lui rappeler les leçons qu'il avoit
 » reçues à l'académie; leçons si belles quand
 » on est heureux; si importunes quand on est
 » dans le malheur. O philosophie, s'écria-t-il,
 » hier tu m'ordonnois d'aimer ma femme; au-
 » jourd'hui tu me défends de la pleurer. Mais
 » enfin, lui disoit-on, vos larmes ne la ren-
 » dront pas à la vie. Ah! répondit-il, c'est
 » ce qui les redouble encore ».

» Quand elle eut rendu les derniers soupirs,
 » toute la maison retentit de cris & de san-
 » glots. Le corps fut lavé, parfumé d'essences,
 » & revêtu d'une robe précieuse. On mit sur
 » sa tête, couverte d'un voile, une couronne
 » de fleurs; dans ses mains un gâteau de
 » farine & de miel pour apaiser Cer-
 » bere; & dans sa bouche une pièce d'ar-
 » gent d'une ou deux oboles qu'il faut payer
 » à Caron: & en cet état, elle fut exposée
 » pendant tout un jour dans le vestibule. A
 » la porte étoit un vase de cette eau lustrale
 » destinée à purifier ceux qui ont touché un
 » cadavre ».

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

» Le convoi fut indiqué. Il falloit s'y ren-
 » dre avant le lever du soleil; les loix dé-
 » fendent de choisir une autre heure: elles
 » n'ont pas voulu qu'une cérémonie si triste
 » dégénérait en un spectacle d'ostentation. Les
 » parens & les amis furent invités. Nous trou-
 » vâmes, auprès du cercueil, des femmes qui
 » pouffoient de longs gémissemens. Quelques-
 » unes coupoient des boucles de leurs che-
 » veux, & les déposoient à côté de Téléaire,
 » comme un gage de leur tendresse & de leur
 » douleur. On plaça le corps sur un chariot,
 » dans un cercueil de cyprès. Les hommes
 » marchaient avant, les femmes après; quel-
 » ques-uns la tête rasée, tous baissant les yeux,
 » vêtus de noir, & précédés d'un chœur de
 » musiciens qui faisoient entendre des chants
 » lugubres. Nous nous rendimes à une mai-
 » son qu'avoit Pyrrhus auprès de Phalère:
 » c'est-là qu'étoient les tombeaux de ses pères.

» L'usage d'inhumer les corps fut autrefois
 » commun parmi les nations; celui de les
 » brûler prévalut dans la suite chez les Grecs:
 » aujourd'hui il paroît indifférent de rendre
 » à la terre ou de livrer aux flammes les res-
 » tes de nous-mêmes. On plaça le corps de

» Téléaire sur le bûcher; quand il fut con-
 » sumé, les plus proches parens en recueillirent
 » les cendres, & l'urne qui les renfer-
 » moit fut ensevelie dans la terre.

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

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

» Moins attentif à l'origine de ces rites,
 » qu'au sentiment qui les maintient, j'admi-
 » rois la sagesse des anciens législateurs, qui
 » imprimèrent un caractère de sainteté à la sé-
 » pulture & aux cérémonies qui l'accompa-
 » gnent. Ils favorisèrent cette ancienne opi-
 » nion que l'ame, dépouillée du corps qui
 » lui sert d'enveloppe, est arrêtée sur les ri-
 » vages du Styx, tourmentée du désir de se
 » rendre à sa destination, apparoissant en songe
 » à ceux qui doivent s'intéresser à son sort,
 » jusqu'à ce qu'ils aient soustrait ses dépouil-
 » les mortelles aux regards du soleil & aux
 » injures de l'air.

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

» De-là encore l'usage pratiqué à l'égard
 » de ceux que les flots ont englouris ou qui
 » meurent en pays étranger sans qu'on ait pu
 » recouvrer leurs corps. Leurs compagnons,
 » avant de partir, les appellent trois fois à
 » haute voix; & à la faveur des sacrifices
 » & des libations, ils se flattent de ramener

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

» leurs manes, auxquels on élève quelquefois
 » des cénotaphes, espèces de monumens fu-
 » nèbres, presqu'aussi révéérés que les tom-
 » beaux.

» Parmi les citoyens qui ont joui pendant
 » leur vie d'une fortune aisée, les uns, con-
 » formément à l'ancien usage, n'ont au-dessus
 » de leurs cendres qu'une petite colonne où
 » leur nom est inscrit; les autres, au mé-
 » pris des loix qui condamnent le faste & les
 » prétentions d'une douleur simulée, sont pres-
 » sés sous des édifices élégans & magnifiques,
 » ornés de statues & embellis par les arts.
 » J'ai vu un simple affranchi dépenser deux
 » talens pour le tombeau de sa femme (1).

» Entre les routes dans lesquelles on s'é-
 » gare par l'excès ou le défaut de sentiment,
 » les loix ont tracé un sentier dont il n'est
 » pas permis de s'écarter. Elles défendent d'é-
 » lever aux premières magistratures le fils in-
 » grat qui, à la mort des auteurs de ses jours,
 » a négligé les devoirs de la nature & de la
 » religion; elles ordonnent à ceux qui assis-
 » tent au convoi de respecter la décence jus-
 » ques dans leur désespoir. Qu'ils ne jettent
 » point la terreur dans l'ame des spectateurs
 » par des cris perçans & des lamentations ef-
 » frayantes; que les femmes surtout ne se
 » déchirent pas le visage, comme elles fai-
 » soient autrefois. Qui croiroit qu'on ait ja-
 » mais dû leur prescrire de veiller à la con-
 » servation de leur beauté? » (*Voyage du*
jeune Anacharsis, ch. 8).

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

Le parent le plus proche colloie ses lèvres
 sur celles du mourant pour recevoir son der-
 nier soupir : la mère rendoit ce devoir à son
 fils, l'épouse à son époux; elle s'efforçoit d'aspi-
 rer & de recevoir dans son sein l'ame de ce-
 lui qu'elle avoit chéri. La même personne lui
 fermoit les yeux aussitôt qu'il avoit cessé de
 vivre.

On mettoit sous la langue du mort une obole
 & quelquefois jusqu'à trois : on le lavoit, on
 le parfumoit, on le couronnoit des fleurs de
 la saison. Il y eut des temps où on le cou-
 vroit d'un manteau de pourpre, mais il pa-
 roit qu'un plus long usage fut de le vêtir d'une
 robe blanche. Les filles ou les femmes faisoient
 & tissoient de leurs mains ce dernier vêtement

d'un père ou d'un vieil époux. Homère, dans
 l'Odyssée nous représente Pénélope occupée à
 travailler le linceuil dans lequel devoit être
 enseveli Laerte son père. Tout nous apprend
 que les anciens s'efforçoient plus que nous à
 s'armer de courage contre la mort : ils en
 rappelloient l'idée dans leurs festins, & les
 femmes elles-mêmes s'occupoient de cette idée
 dans leurs travaux. Cela ne prouve pas qu'ils
 la méprisoient plus que nous; on auroit plu-
 tôt lieu de présumer qu'ils la craignoient da-
 vantage. Chez les Romains, les morts étoient
 vêtus de leurs habits ordinaires & des mar-
 ques de leurs dignités.

On gardoit le mort quelquefois sept jours
 entiers, quelquefois quatorze; rarement moins
 de trois. Le dernier jour, il étoit publique-
 ment exposé sous le vestibule, les pieds tour-
 nés du côté de la porte pour témoigner sa sor-
 tie de la vie. Les riches étoient couchés sur
 des espèces de lits de repos dont on peut voir
 la forme sur plusieurs monumens de l'antiquité :
 on nommoit ces lits *lectiques*. Les pauvres étoient
 étendus sur de simples brancards. Souvent on
 plantoit à côté du lectique des branches de
 cyprès, arbre funèbre & symbole de la mort,
 parce qu'il ne renaît point après avoir été
 coupé. On plaçoit aussi près de la porte un
 vase rempli d'eau lustrale, apportée d'une
 maison que la mort n'avoit pas visitée. Tous
 ceux qui venoient rendre au mort les der-
 niers devoirs dans sa maison avoient soin en
 sortant de s'asperger de cette eau, pour se laver
 de la souillure qu'ils avoient contractée en
 entrant dans une maison devenue impure par
 la présence de la mort.

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

On ne se contentoit pas de pleurer les morts :
 ceux des assistans qui leur vouloient témoigner
 plus particulièrement leur tendresse, s'arra-
 choient ou se coupoient des cheveux & leur
 en faisoient hommage. On voit dans l'Idylle

[1] Dix mille huit sens de nos livres.

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

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

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

Le cortège étoit ordinairement nombreux. Souvent le malade sentant approcher le terme de sa vie, prioit lui-même les amis qui le visitoient d'assister à ses funérailles. Les cliens ne manquoient pas d'accorder ce dernier témoignage de respect à leurs patrons, les obligés à leur bienfaiteurs, les disciples aux maîtres, les soldats à leurs généraux. A Rome, tous les affranchis précédoient le convoi du maître qu'ils venoient de perdre & dont ils avoient reçu le bienfait de la liberté. Leurs têtes étoient couvertes de chapeaux, ou ceintes de bandes de laine blanche. Des hommes riches & fastueux accordoient par leur testament la liberté à un grand nombre d'esclaves, pour se donner le plaisir de prévoir que leur convoi seroit accompagné d'un grand nombre d'affranchis. Des danseurs & des bouffons ont fait quelquefois, chez les Romains, partie du cortège funèbre.

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

Beaux-Arts. Tome II.

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

Quand le cortège étoit arrivé au lieu du bûcher ou de la sépulture, on appelloit à haute voix le mort par son nom. Ces appels s'adressoient à son ame; on les croyoit capables de l'arrêter, ou de la faire rentrer dans le corps qu'elle avoit animé, si elle n'en étoit pas entièrement sortie, ou si l'arrêt des destins lui permettoient de ne pas l'abandonner encore.

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

Les bûchers étoient de forme quarrée, & le sens dont étoient placées les buches se contrarioit alternativement à chacun des lits qui le composoient. L'aspect désagréable de ces buches étoit dissimulé par des guirlandes de verdure & de fleurs. Ils avoient souvent plusieurs étages. Ceux des Empereurs Romains en avoient trois ou quatre qui diminoient par degrés en forme de pyramide. Ils étoient in-

térieurement décorés d'ordres d'architecture, & avoient quelquefois l'apparence de palais solides. Au dernier étage du bucher étoit retenu un aigle par des liens subtils qui lui rendoient la liberté dès que les flammes commençoient à les gagner. Alors l'aigle prenoit son vol dans les airs, & le peuple superstitieux croyoit que c'étoit l'âme de l'Empereur qu'elle voyoit s'élever vers le ciel & que son tyran devenoit un Dieu.

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

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

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

Dans les temps héroïques, on déposoit en terre l'urne cinéraire, & l'on entassoit au-dessus quelques pierres, ou l'en formoit seule-

ment un monticule de terre. On voit cependant que, dès le temps d'Homère, on élevoit quelquefois une colonne au-dessus de la sépulture. Dans des temps postérieurs, les tombeaux conservèrent souvent la figure de colonne ou de tour ; souvent aussi ce furent des monumens plus ou moins décorés, & dans lesquels l'architecture déploya quelquefois la plus grande magnificence. Nous renverrons encore, pour cet objet, les artistes aux monumens de l'antiquité.

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

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

On fait que les religions anciennes faisoient un devoir rigoureux d'accorder aux morts les honneurs de la sépulture. Un voyageur, qui rencontroit sur son chemin un corps mort, n'avoit pas toujours la commodité de lui creuser une fosse & de l'inhumer : mais il étoit du moins obligé de lui jeter, par trois fois, une poignée de terre.

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

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

la soutient, au moins dans les actions naturelles & qui n'exigent aucun effort.

Il a en même temps observé que la tête n'est presque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui fasse le même mouvement, comme pour la soutenir, ou qui ne s'abandonne & ne se jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête, ajoute-t-il, ne se renverse pour regarder en haut, qu'autant qu'il est nécessaire pour voir le milieu du ciel, & elle ne se tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puissions faire en tournant la partie du corps supérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule se montre en ligne droite sur le nombril. Les mouvemens des jambes & des bras sont un peu plus libres; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que la tête; le poignet plus haut que l'épaule; le pied plus haut que le genou; & un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la distance de sa longueur. Elève-t-on un bras? toutes les parties du même côté suivent le même mouvement, en sorte que le talon qui est de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. On a vu des peintres, dans l'intention de donner du mouvement à leurs figures, faire voir en même temps le dos & l'estomac, ce qui est impossible dans la nature & très-désagréable dans ses imitations.

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

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

Il faut en dire autant d'un homme qui marche; puisqu'en cette action, les parties qui se trouvent appuyées sur la jambe où pose tout le corps, seront toujours plus basses que les autres, comme on peut le remarquer dans la statue antique d'Atalante. Néanmoins, dans

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

Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils sont soutenus sur leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement suive, & que le corps se porte en quelque lieu; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence aussitôt que les parties sortent de l'équilibre, mais non pas tellement que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement le ruinerait lui-même, si l'équilibre ne demeurait pas toujours pour l'affermir & le redresser lorsqu'il passe d'un lieu à un autre. Ainsi un homme qui lève le pied gauche, ne peut se soutenir sur le pied droit, si l'équilibre ne s'y rencontre; & s'il veut changer & se remettre sur le pied gauche, il faut en quittant l'équilibre qui le maintient sur le pied droit, qu'il en trouve aussitôt un autre sur le gauche.

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

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

si la partie qui sert de soutien à l'action que nous faisons, n'est pas suffisamment chargée, puisqu'autrement elle seroit emportée d'un côté ou de l'autre.

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

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

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

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

vaisseau, & que l'on exprime plus ou moins de forces en des gens qui travaillent à élever quelque fardeau. (*Article extrait de FÉLIXIEN*).

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

Un *porte-feuille* est pour l'artiste, ce qu'est à la fois pour l'homme de lettres & la bibliothèque, & le secrétaire où il renferme les notes dont il pourroit faire usage.

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

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

Raphaël, si riche par lui-même, n'épargna ni soins ni dépenses pour se former un riche *porte-feuille*. Comme il ne pouvoit seul tout étudier, il employoit des artistes à copier pour lui des vues intéressantes, des paysages pittoresques, de beaux morceaux d'architecture, des bas-reliefs, des statues, des peintures antiques, dont la découverte se fit de son temps ; il ne se contenta pas d'envoyer des dessinateurs dans le Royaume de Naples, il en fit même partir pour la Grèce, & se fit ainsi le plus beau *porte-feuille* qui pût exister de son temps.

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

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

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

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

le *portrait* est devenue une branche particulière de l'art, & ce qu'on appelle un genre dans l'idiôme de la peinture.

Les anciens ne connoissoient point cette division; chez les Grecs, ces grands maîtres de l'art, il n'y avoit point de mots pour exprimer les idées que nous rendons par *peindre le portrait*, *peintre de portraits*. Le plus célèbre de leurs peintres de *portraits* fut Apelle, qui étoit en même-temps le plus célèbre de leurs peintres d'histoire. Il paroît seulement que, dans le dernier siècle de la république Romaine, une artiste Grecque, Lala de Cyzique, se borna au genre du *portrait*.

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

Tant que le *portrait* fut traité par les peintres d'histoire, il le fut aussi de la même manière, & Raphaël, le Titien, le Véronèse ne se doutoient pas qu'il pût y avoir une manière spécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière aussi grande dans le *portrait* que dans l'histoire, ils le traitoient avec la même largeur de pinceau, ils donnoient la même grandeur, le même style aux plis des draperies, ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux accessoires: enfin s'ils observoient quelque différence, elle consistoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui constituent la ressemblance, & comme dans l'histoire, ils négligeoient les petits détails qui ne servent pas essentiellement à caractériser l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la sculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le *portrait* n'est pas abandonné à une classe particulière de sculpteurs. Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine précision, ils sont toujours restés capables de faire le *portrait*.

Mais quand les peintres d'histoire ont renoncé à la précision du dessin, quand il n'ont

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

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

Le *portrait* tomba ensuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le parrage d'artistes qui se destinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, & qui furent souvent élèves d'artistes qui ne connoissoient eux-mêmes que ce genre. Persuadés qu'ils n'avoient pas besoin de toute la science qu'exige le genre historique, ils négligèrent de se procurer une savante éducation. Tout leur exercice fut de desliner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, & ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces différences, ils étoient parvenus à faire une tête trivialement ressemblante à celle du modèle. Ils ne se doutèrent même pas qu'ils eussent besoin de deux parties essentielles de l'art: le caractère & l'expres-

sion. Faute de posséder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la ressemblance: car faisant des ouvrages qui devoient ressembler à des têtes vivantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas.

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

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

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

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

un travail savant & facile, il donne à son tableau l'âme & l'expression.

Les peintres de *portraits*, en se renfermant dans un genre intérieur, ont cru lui donner un mérite nouveau, en y ajoutant une sorte de perfection qui semble appartenir au genre qu'on appelle de la nature morte. Cette sorte de perfection consiste à rendre avec un soin extrême, avec l'étude la plus recherchée, les étoffes & tous les accessoires qui peuvent accompagner un *portrait*; des tables garnies de bronze, des meubles précieux, des pendules, des candélabres, des vases, &c. Par cette recherche, par l'extrême fini qu'ils donnent à ces objets subalternes, ils sont tombés dans une double faute: d'abord, dans une faute d'accord, parce que la tête du modèle étant mobile, ils ne peuvent l'étudier avec la patience minutieuse qu'ils donnent aux autres objets, en sorte que le travail des accessoires porte l'empreinte d'un soin plus marqué que celui de l'objet principal: ensuite dans une faute de raison & de convenance; en effet, si nous rencontrons une personne qui nous intéresse, c'est sur son visage que nous fixent nos regards; si l'on nous fait remarquer un homme distingué par ses talents ou par ses vertus, & que nous désirions de connoître, c'est à sa physionomie que nous faisons attention; ses vêtements & tout ce qui peut l'environner ne nous cause aucun intérêt; nous ne voyons ces objets qu'en masse & d'une manière vague. La destination d'un portrait est de rendre présents les traits d'une personne aux absens qu'elle intéresse, ou de conserver à la postérité les traits d'une personne qui méritera l'estime des âges à venir: dans l'un ou l'autre cas, ce sont toujours les traits de la personne représentée qui forment l'objet principal du tableau: loin que les accessoires doivent exciter une attention particulière, il est du devoir d'un artiste judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite seul de l'arrêter. C'est ce que l'on trouve dans les portraits du Titien & de Van-Dyck: si l'on en considère les accessoires, on reconnoît qu'ils sont traités par une main habile; mais c'est la tête seule qui arrête le regard, & l'on remarque à peine les autres objets, à moins qu'on n'ait un dessein formé de les examiner en détail.

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

Nous avons vu, dans ce siècle, des peintres de *portraits* à qui l'on n'a pu reprocher de négliger les têtes: s'ils ont mis à cette par-

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

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

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

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

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

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

Quoique l'expression du calme de l'ame soit celle qui convient généralement aux *portraits*, on peut dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie, & qui caractérise ce moment. Ainsi lorsque Jules II vouloit que Michel-Ange le représentât tenant une épée, c'étoit prescrire au statuaire de lui donner des traits fiers & menaçans. Ainsi on doit louer la pensée de l'artiste qui a représenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec indignation le crêpe qui couvroit le buste de son père. Cette expression pourroit être énigmatique pour des personnes à qui le père & le fils seroient inconnus : mais l'énigme est expliquée par le mémoire sur lequel on lit : *Mon père n'étoit point coupable.*

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

Le peintre d'Histoire qui a conservé de la

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

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

Si la perfection du *portrait*, consiste à rendre naïvement la personne représentée dans la plus grande vérité de la nature, dans l'état le plus ordinaire à sa physionomie, dans une des attitudes qui lui sont les plus familières, avec la coëffure qu'elle a coutume d'adopter & le genre d'habillement qu'elle a coutume de vêtir, on sent combien le *portrait historié* s'éloigne de cette perfection. Il ne représente plus une personne que nous avons coutume de voir; mais un comédien novice qui, sous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.

Il est assez ordinaire aux personnes qui se font peindre de mettre leur plus grande parure, de se coëffer avec le plus grand soin, & ces apprêts

apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur & en répandent sur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée est moins nature.

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

Quoique le *portrait* soit une représentation individuelle, qui ne peut avoir la précision nécessaire qu'autant qu'elle imite, dans les formes de l'individu, certains détails qui les distinguent de celles d'un autre individu, ou des formes humaines prises en général, il faut cependant reconnoître qu'il y a de l'idéal dans cette branche de l'art, comme dans toutes les autres. Cet idéal consiste dans la manière de voir grandement ces détails, dans l'art de les exprimer, dans l'intelligence qui fait distinguer dans les détails d'une tête ceux qui caractérisent sa différence individuelle & ceux qui doivent être négligés comme indifférens à ce caractère & propres seulement à répandre sur l'ouvrage la tache d'une mesquinerie laborieuse. La face doit être considérée comme formant un tout composé d'un petit nombre de grandes parties & d'un nombre infini de parties plus ou moins petites. Ces grandes parties sont le front, les yeux pris avec leur encaissement, le nez, les joues appuyées sur la charpente des pommettes, la bouche & le menton. C'est dans les formes variées de ces grandes parties, que se trouvent les détails individuels qui constituent la ressemblance. Ce sont donc ces parties que l'artiste doit saisir, qu'il doit prononcer avec une savante fermeté. Elles suffiroient seules pour un *portrait* qui devroit être vu d'une grande distance: mais comme un *portrait* s'expose ordinairement assez près de l'œil du spectateur, l'artiste choisira ensuite quelques autres détails inférieurs pour mettre dans son ouvrage plus de vérité, pour donner aux chairs plus de mouvement, pour mieux annoncer l'âge de la personne représentée.

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

Il fait ailleurs une observation pleine de justesse. » Les détails qui ne contribuent pas à l'expression du caractère général, sont, dit-il, encore plus mauvais qu'inutiles: ils sont préjudiciables en ce qu'ils nuisent à l'attention & la distraient du point principal.

Beaux-Arts. Tome II.

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

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

POSE (subst. fem.) Mot qui appartient à la langue de l'art, & qui exprime l'attitude, la position dans laquelle l'artiste *pose* le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artiste qui cherche la grace & la beauté, doit toujours faire prendre à son modèle la *pose* la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut représenter. Si le modèle est gêné, si même la *pose* qu'on lui prescrit ne lui est pas familière, il n'aura pas cette naïveté de mouvement qui constitue la grace. Ce ne sera plus une figure en action, mais une figure qui contrefait une action: elle seroit maniérée quand même l'artiste la rendroit avec la précision la plus éloignée de la manière. Il est certain aussi qu'elle perdra la beauté, puisque la nature elle-même ne la conserve que dans les mouvemens faciles, & qu'elle la perd, dès qu'elle est obligée de faire des efforts.

Nous croyons devoir rapporter ici une observation très-juste de M. d'Hancarville, qui a vu en savant & en homme sensible un grand nombre de monumens antiques. » Dans l'action, dit-il, que les anciens donnèrent à leurs figures, ils eurent soin de chercher les moindres mouvemens qui pouvoient l'exécuter; & par ce moyen, à la beauté qui charme, ils unirent la grace qui séduit. D'une infinité de statues antiques que nous avons examinées avec soin, nous n'en avons pas vu une seule où l'artiste ait *posé* son modèle dans

» l'intention de montrer sa science dans l'art ;
 » mais par-tout il semble avoir cherché la posi-
 » tion la moins gênée qu'il étoit possible, &
 » cependant la plus propre à exécuter ce qu'il
 » avoit à faire. Par ce moyen, les statuaires
 » donnèrent de la noblesse à leurs figures,
 » sans rien diminuer de l'expression qu'elles
 » devoient avoir, & rencontrèrent la grace,
 » en fuyant l'effétation ». (L)

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

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

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

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

Ceux qui ont vu les dernières expositions des tableaux de nos maîtres actuels, ont dû recon-

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

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

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

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

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

Le statuaire Bouchardon se distinguoit entre les artistes de son tems, par la beauté de son dessin : il avoit une telle *pratique*, qu'il faisoit souvent le trait d'une figure sans s'inter-

rompre, avec cette facilité dont se piquent les maîtres d'écriture, quand ils font ce qu'ils appellent des traits de plume, ou qu'ils jettent les grandes lettres initiales.

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

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

Le mot *pratique* se prend en bonne part, quand on dit qu'un artiste a une belle & une grande *pratique* du dessin, du pinceau, de la couleur. Il se prend en mauvaise part quand on dit qu'il dessine, qu'il colore de *pratique*: on entend alors que, sans consulter la nature, il se livre à une *pratique*, à une habitude qu'il a contractée & qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature; parce qu'on ne sauroit parvenir à la façon par cœur. Les artistes sont sujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croient plus avoir besoin de consulter encore la nature qu'ils ont consultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de *pratique*. Boucher faisoit tout de *pratique*; il disoit qu'il avoit autrefois consulté la nature, mais qu'elle ne faisoit plus

que le gêner. De grands maîtres sont tombés dans la *pratique*, parce qu'ils n'avoient pas le tems d'étudier le grand nombre d'ouvrages qu'on leur demandoit. Quand les amateurs & les prétendus connoisseurs ne voyent rien de plus beau dans l'art que la facilité de la manœuvre, les artistes ne tardent pas à tomber dans la *pratique*: pour operer plus facilement, ils secouent les gênes les plus nécessaires. C'est confondre l'infraction des loix avec la liberté. (L.)

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

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

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

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

Je ne pense pas cependant qu'on infère de cette explication qu'un tableau *précieux*, soit par cela seul, l'ouvrage le plus parfait de cet art. Tout ce que j'ai dit n'a d'application qu'au mécanisme, & il est certain dans ce sens,

qu'un ouvrage de peinture, qui réuniroit à toutes les parties qu'on peut appeler *libérales*, le *précieux* de la couleur & du *faire*, seroit d'autant plus parfait, qu'il réuniroit toutes les sortes de perfections dont il est susceptible.

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

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

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

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

Quand on n'est point appelé par la nature à faire des ouvrages sublimes, de beaux, de grands ouvrages, on est heureux du moins

d'avoir acquis ou reçu les qualités qui fournissent les moyens de plaire par des ouvrages *précieux*. C'est un mérite inférieur; mais c'est toujours un mérite de plaire.

Le *précieux* qui n'est dû qu'à des soins recherchés ne produit que des ouvrages fades & mesquins: il doit être soutenu par l'esprit de la touche, par la finesse des tons & du dessin. Alors il mérite des éloges dans les genres inférieurs, & sur-tout dans les petits tableaux. (L)

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

Quand on dit que le dessin doit rendre les formes avec *précision*, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude servile qu'elles pourroient avoir si on les traçoit par le moyen d'un Pantographe. On ne produiroit par ce moyen servile qu'un ouvrage insipide & froid. La *précision* du dessin est elle-même soumise à des conventions. On a vu, dans plusieurs articles de ce dictionnaire, que les formes doivent être agrandies, que des petits détails doivent être négligés, que les vices de la nature doivent être corrigés d'après les plus beaux monuments antiques qui nous enseignent la plus savante manière de la lire. Enfin il faut donner aux formes du sentiment, du caractère, par des moyens particuliers à l'art, & même par des moyens différens dans chacun des arts qui dépendent du dessin. Que reste-t-il donc pour former ce qu'on appelle la *précision*? L'artiste le sent, mais il lui seroit peut-être impossible de le démontrer aux autres.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'il est des formes principales, & des formes inférieures. Les premières doivent être rendues dans les proportions de leur juste longueur mesurée sur un modèle parfait, & dans leur juste largeur dépendante pour le tout ensemble des premières formes données du modèle qu'on adopte, en sorte que le bras n'appartienne pas à une personne plus maigre & la jambe à une

personne plus chargée d'embonpoint. Chacun des principaux muscles décrit des lignes rentrantes & sortantes qui doivent être exactement, mais non servilement tracées : chacun d'eux a son gonflement, son applatissement, son origine, son insertion qui doivent être sentis. Tout cela conduit à la *précision* qui n'est point telle qu'on doive en attendre la chose elle-même, mais un ouvrage de l'art qui soit l'imitation de ses apparences.

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

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

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

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

« Celui qui veut faire de rapides progrès dans quelque art ou dans quelque science, doit commencer par mettre une grande confiance dans le maître qui se charge de l'instruire, & même avoir un certain *préjugé* en sa faveur : mais vouloir continuer toujours à le regarder comme infallible,

» ce seroit rester toujours dans un état d'infance.

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

Mais s'il est difficile de secouer les *préjugés* que l'on a conçus en faveur d'un ou de plusieurs maîtres, combien ne l'est-il pas davantage de secouer ceux d'une école entière. On peut même être né dans un temps où il faut secouer ceux de toutes les écoles existantes. *préjugés* qui ont acquis une force plus puissante par l'exemple d'un grand nombre d'hommes que l'on estime, & par l'erreur d'un siècle entier. Quelle force de génie doit animer un jeune artiste, pour qu'il ait la juste présomption de s'élever seul contre tant de voix imposantes, contre tant d'ouvrages applaudis qui s'accordent à le tromper ! Dès son entrée dans la carrière, on lui dit qu'en étudiant la nature il ne doit pas étudier la nature, mais qu'il doit la remplacer par une certaine manière qu'on lui apprend ; que l'antique est propre tout au plus à l'occuper jusqu'à ce qu'il ait fait assez de progrès pour dessiner d'après le modèle, mais qu'ensuite il ne seroit que lui inspirer une manière froide, roide, sans ragoût, sans esprit ; que Péruce de Raphaël est à-peu-près aussi dangereuse que celle des monuments de l'antiquité ; que le *faire* est la première partie de l'art, celle qui donne le prix aux ouvrages estimés ; que la peinture est un véritable métier, indépendamment de la réflexion, du jugement, du génie ; que

ce métier consiste à entasser des figures, des groupes d'une manière capable de flatter les yeux, & que par conséquent la meilleure des écoles est celle de Naples qui a fourni les Giordano, les Solimèni, &c; que dans la composition, il est assez inutile d'examiner si l'on introduit des figures, des groupes inutiles, si l'on en omet de nécessaires, si chaque figure a le juste mouvement, la véritable expression de ce qu'elle doit faire ou exprimer; mais qu'on doit avoir une grande attention d'établir de beaux groupes, de les bien lier, de les bien cadencer, de bien faire pyramider toute la machine, &c. On appuie ces préceptes de l'exemple de Pierre de Cortone & de vingt autres artistes célèbres: l'élève écoute, il admire, & s'il n'a pas le vrai génie de l'art, il admirera toute sa vie. Il fera le voyage de Rome, il verra Michel-Ange, Raphaël, l'antique; il fera des études d'après eux: études vaines; les premières leçons qu'il a reçues, les nombreux exemples qui les autorisent, sont profondément gravés dans son esprit; il ne s'en départira jamais: & en copiant Raphaël & l'antique, il se proposera de ne les point imiter, ou de les corriger par la pratique des maîtres qu'on lui a donnés pour modèles.

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

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

PRESTESSE, (subst. fem.), mot emprunté de l'italien *Prestezza*, & admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité & la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ouvrages un mérite séduisant, mais il est impossible qu'elle ne nuise pas à d'autres mérites d'un genre supérieur. On aime à voir que l'artiste a opéré en se jouant, qu'il possédoit assez bien les plus grandes difficultés de son art pour n'en faire qu'un badinage, qu'il en avoit assez pénétré la science, & se l'étoit rendue assez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de son pinceau. On aime à suivre la marche légère & libertine qui sembloit devoir l'égarer, & qui n'a fait que le conduire

plus promptement au but. On reconnoit avec plaisir dans ses ouvrages, ces grâces particulières qui toujours accompagnent l'adresse, & qui fuient la fatigue du travail & celle de la réflexion.

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

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

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

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

Les expressions fortes peuvent s'accorder avec la *prestesse*. Elles peuvent être regardées comme

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

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

PRIMITIVE, couleurs primitives; elles ne sont dans l'art, qu'au nombre de trois, le rouge, le jaune & le bleu. Le jaune combiné avec le bleu produit le verd; le rouge combiné aussi avec le bleu produit le violet, & avec le jaune, l'orangé. Le blanc & le noir ne sont pas comptés au nombre des couleurs; le blanc représente la lumière & le noir sa privation. On a calculé que les diverses combinaisons de ces premières couleurs montent à plus de huit cens; on ne doit donc pas être surpris que les anciens aient pu peindre avec trois couleurs en y joignant le noir & le blanc; il n'est pas même impossible qu'avec ces secours si simples, il y ait eu entre eux de bons coloristes. Les couleurs que les peintres employent aujourd'hui, & qui sont les mêmes dont le Titien, Rubens & les coloristes les plus célèbres ont fait usage, ne sont pas en fort grand nombre: elles ne fournissent que des couleurs sales, mates, ternes, fades, désagréables à ceux qui savent mal les employer; mais elles procurent des teintes enchanteresses aux artistes qui possèdent la magie dont elles sont les instrumens: impuissantes par elles-mêmes, elles doivent tous leurs effets à la science du magicien (L).

PRINCIPAL, objet principal. Il faut qu'il y en ait un dans quelque ouvrage que ce soit: il est le foyer dont tous les objets partent comme autant de rayons; c'est de lui qu'ils émanent, c'est à lui qu'ils aboutissent: tous lui sont subordonnés, & si cette subordination n'est pas bien observée, l'unité est perdue,

& l'intérêt se perd avec elle, puisque nécessairement il doit s'affaiblir aussitôt qu'il se partage. Cette loi est celle de tous les arts, aussi bien que de ceux qui dépendent du dessin (L).

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

On appelle aussi principe d'une chose ce qui la constitue, ce qui lui est essentiel. Les différens genres de peinture ont leurs principes différens. Celui de la peinture d'histoire est l'expression; celui du portrait, la ressemblance; celui du paysage, l'effet; celui de la nature morte, l'illusion. Confondre ces principes, c'est obscurcir les idées qu'on doit se former de chaque branche de l'art, & l'art souffrira de cette confusion des idées.

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

si un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faisoit beaucoup d'effet (1).

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

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

..... D'après ce que nous venons de dire, nous espérons que l'on ne croira pas que c'est l'effet que nous blâmons dans la peinture, mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus qu'on en a fait, & qui, ayant introduit parmi nous une sorte d'art nouveau, a soumis celui de Raphaël, au caprice du moindre écolier, en

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

le réduisant à une sorte de mécanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'avilissement que nous avons représenté, l'art devenu sans comparaison plus facile, n'a plus demandé de ceux qui le professoient le même génie, la même science, ni cette grande élévation d'esprit qu'il exigeoit autrefois; ce qui a fait que les peintres se sont multipliés à l'infini, & que tout-à-coup on a eu beaucoup de tableaux, mais très peu de bons ouvrages.... On a dès-lors vu des amateurs orgueilleux se croire capables de faire mieux que des artistes, & de diriger les opérations d'un art qui, sur tous les autres, demande à être libre : on les a vus conduire eux mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir & comme si ce n'eût pas été assez d'en choisir les sujets (1) avoir la présomption de décider comment ils devoient être exécutés. Contraints par ce nouveau genre de servitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, & comme on ne peut jamais rendre les sentimens des autres, comme on peut exprimer les siens propres, tout a été gêné dans leurs productions; la grace, la naïveté, la simplicité ont disparu; tout s'est ressenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artiste, & l'on peut dire qu'en perdant l'expression & le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle, sous laquelle elle n'a plus été reconnoissable.

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

On a vu des tableaux de certains maîtres se vendre à très-haut *prix* de leur vivant, & se donner ensuite à très-bas *prix*; c'est un juste arrêt de la postérité qui réduit à leur juste valeur des ouvrages, dont l'engouement

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

des contemporains avoient exagéré le mérite. Nous sommes dès-à-présent témoins de cet abaissement de *prix*, pour des tableaux que nous avons vu faire.

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

Les amateurs du grand genre dans la peinture voyent avec surprise & même avec une forte d'indignation que la représentation d'un paysan Hollandois ou d'une scène bacchique, est souvent portée à un *prix* très-haut, pendant qu'on livre à bas *prix* des tableaux d'histoire, ouvrages de maîtres connus, & qui ne manquent pas même d'une certaine célébrité. Il s'en faut bien cependant que cette différence de *prix* soit toujours injuste. On ne paye pas le genre, mais la perfection de l'ouvrage: on paye cher la bambochade Hollandoise qui est parfaite dans son genre; on néglige le tableau d'histoire qui, d'ailleurs embarrassant par son étendue, s'élève à peine au dessus de la médiocrité. Et pourquoi l'amateur vuideroit-il sa bourse pour se procurer à grands frais l'ouvrage d'un artiste qui n'a eu que le talent assez vulgaire de réunir à un degré moyen les parties inférieures de l'art? Il y a eu des temps où ce talent a suffi pour procurer un certain nom: la postérité conserve quelque respect pour ces représentations du second ordre; mais elle ne s'en rend pas tributaire.

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

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

Il pourroit arriver que l'on vît payer plus cher une bambochade d'un mérite bien re-

Tome II. Beaux-Arts.

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

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

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

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

Ee

M. d'Hancarville fait à ce sujet des réflexions qui ont été fort justes à certaines époques & qui peuvent le devenir encore. C'est ce qui nous engage à les rapporter, quoique l'auteur paroisse avoir eu plutôt en vue l'Italie que la France.

» Quelques artistes très-capables, dit-il, & » quelques vrais amateurs de l'art, frappés de » sa dégradation, s'unirent pour chercher du » remède à un mal qu'on ne pouvoit s'em- » pêcher de sentir. Leur intention étoit bonne, » mais le succès n'y répondit pas, & les moyens » qu'ils employèrent, purent contribuer encore » à hâter la chute qu'ils avoient voulu pré- » venir. Ils imaginèrent des établissemens qui » furent nommés académies, & si l'on ne peut » reprocher à ces institutions la décadence de » la peinture, c'est parce qu'elle les avoit pré- » cédées. Bientôt la nécessité de faire nombre » plaça à côté de gens de mérite, des gens » qui n'en avoient aucun. Ceux-ci, pour ca- » cher leur manque de talent, & pour aug- » menter leur crédit, se donnèrent à eux-mêmes le titre de professeurs qui en impose au vulgaire; leurs maisons se remplirent d'apprentis qu'ils appelèrent leurs élèves: ils proposèrent leurs propres ouvrages pour modèles, & leurs opinions pour maximes. On vit avec douleur leur voix régler les distinctions destinées à l'encouragement de la jeunesse. Ayant la disposition de ces récompenses, ils obtinrent les suffrages de leurs confrères en faveur de leurs disciples, & donnèrent les leurs aux disciples de leurs confrères. La protection distribuant le prix qui n'étoit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint lieu de talent, & les honneurs qui eussent animé le génie ne servirent plus qu'à enorgueillir des gens qui en manquoient ».

» Si l'on eût consulté le bien de l'art, on eût toujours fait le choix de celui dont la manière différant le plus de celle de ses maîtres, s'approchoit davantage de la nature: mais ces maîtres eux-mêmes, devenus juges, firent pencher la balance du côté des élèves qui les copioient le plus servilement. Ainsi l'on vit couronner ceux qui surpassoient tous les autres dans une manière où le plus ignorant étoit précisément celui qui devoit être récompensé. Fier de l'avoir emporté sur leurs rivaux, flattés d'être les objets d'un choix que le public sembloit approuver, ils pensèrent mériter cette distinction pour l'avoir obtenue; & parce qu'on les croyoit capables de devenir de bons artistes, ils s'imaginèrent l'être déjà. Dès lors, au lieu de juger de leurs ouvrages, par la comparaison de ceux des grands maîtres, ils décidèrent du mérite des chefs-d'œuvre des plus grands peintres en les com-

» parant à leurs propres ouvrages, & se pré- » parèrent d'avance à ne les approuver qu'au- » tant qu'ils leurs ressembleroient. Comme ils » trouvèrent que tout ce que ces peintres » avoient fait, étoit totalement opposé à ce » qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux » blâmer les anciennes méthodes, que de » réformer celles qu'ils avoient adoptées, & » s'imaginèrent devenir des gens habiles en » critiquant ceux qui l'étoient réellement, & » en méprisant ce qu'ils ne pouvoient imiter. » Beaucoup de ces personnes qui ne se déci- » dent que sur l'opinion de ceux en qui elles » ont mis leur confiance, parce qu'elles leur » croient de la capacité, ont adopté le goût » de ces mêmes artistes, pensant qu'ayant étu- » dié en Italie, ils devoient nécessairement être » plus habiles que les autres.

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

» Ce n'est pas que, dans la foule, il ne » se soit trouvé des hommes qui, ouvrant les » yeux à la vérité, ont vu ce qu'il conve- » noit de faire, & ont fait des efforts pour » arriver à ce qu'ils croyoient le meilleur. » Mais dès-lors, leur conduite paroissant un » reproche pour leurs confrères, ceux-ci sont » devenus leurs ennemis. Et comme ils for- » moient le plus grand nombre, & que par-là » même leurs opinions décidoient de la répu- » tation des premiers, ils les ont obligés de sacri- » fier leurs progrès à leur fortune, & de quitter » de bonne heure une méthode que d'ailleurs le » goût de leur pays, & la nécessité de flatter ce » goût, les auroient dans la suite contraints de » réformer. On peut voir, sur ce que nous » venons de dire, l'apologie que Nicolas » Poussin fut obligé de faire de sa manière » attaquée par des adversaires tels que ceux » dont nous venons de parler ».

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

[1] Dufresnoy.

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

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

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

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

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

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

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

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

Pierre, citoyen d'une fortune aisée, a demandé un tableau sans convenir du prix: il est content de l'ouvrage. Le peintre lui demande dix mille livres. Pierre refuse ce payement, par la raison que le pendant d'un tableau qu'il vient de faire faire, & qui est aussi l'ouvrage d'un habile homme, ne lui a coûté que trois mille livres. Le peintre soutient

que, sans avoir égard au mérite ni au prix du pendant de son tableau, le sien lui doit être payé la somme demandée, parce que c'est son prix, & qu'il lui a été alloué pareille somme de dix mille livres pour un ouvrage de même nature, fait pour tel Prince, &c.

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

D'un autre côté, il ne seroit pas juste de réduire l'artiste au prix du tableau que Pierre a fait faire précédemment pour la somme de 3000 livres, qui peut avoir été consentie par des raisons particulières de la part de l'artiste. Si on pense que le tableau qui fait l'objet de la discussion vaut 5 ou 6,000 livres, on peut fixer le payement à cette somme; mais en laissant toujours le peintre maître de retirer & garder son ouvrage.

Deuxième motif de refus.

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

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

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

Troisième motif de refus: celui-ci regarde la bonté de l'ouvrage du côté de l'art. On ne veut ni accepter ni payer un tableau, ou parce qu'il n'a pas de succès dans l'opinion publique, ou parce qu'il ne répond pas aux idées qu'on s'étoit formé du talent de son auteur.

Avant que de donner une opinion sur cette espèce, il est bon d'entrer dans quelques détails sur le défaut de réussir dans les beaux-arts. Posons d'abord ce principe vrai: que dans les arts qui dépendent du génie de l'auteur

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

Pour ce qui regarde le public, il faut avouer, sans prétendre justifier tous les défauts de succès, que son goût est variable, sujet à la prévention, à l'erreur, à la mode. On peut en apporter mille preuves, sans parler de l'histoire des Phédres dans laquelle on voit que celle de Pradon fut applaudie & celle de Racine sans succès, & sans rappeler que Lanfranc l'a emporté sur le Dominiquin, le Vouet sur le Poussin, &c. &c.

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

[1] On est de glace aux vérités,
On est de feu pour le mensonge.

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

Quand on reconnoît dans un ouvrage des

parties essentielles, on ne doit ni le blâmer ni le condamner sur ce qu'il ne plaît pas au public. On ne peut pas accuser l'homme à talent, parce qu'il n'a pas cherché à plaire à son siècle ; & on doit souvent même le louer d'avoir résisté à ce torrent de la mode. Ecoutez Reynolds, disc. 4. *Le tems présent & le tems futur, dit-il, peuvent être considérés comme rivaux ; & celui qui courtise l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre.* (1)

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

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

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

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

S'il arrivoit cependant que d'après un marché fait, l'amateur, trouvant l'ouvrage très-foible, pût prouver par lettres ou témoins & non autrement (2), que l'ouvrage a été négligé avec intention de le tromper, nous pensons que sans admettre l'arbitrage, l'artiste devroit être condamné à garder son ouvrage, & être par là puni d'un abus de confiance comme d'un *dol* manifeste qui annule tout genre d'obligation.

Mais que ces exemples doivent être rares dans la classe des bons artistes ! car leur moindre intérêt est de mériter le paiement promis, qui est assez ordinairement au-dessous du tems qu'ils ont employé & des efforts qu'ils ont faits. Leur véritable intérêt est celui de former ou au moins de soutenir leur réputation. Assurément le sacrifice qu'ils en

[1] La Fontaine.

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

[2] *Dolum non nisi perspicuis indiciis probari conveniunt.*

feroient ne seroit jamais balancé par le plaisir de tromper un homme avec qui ils auroient fait un marché, quelque sujet de haine qu'ils pussent avoir contre lui.

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

Il est une autre espèce de difficulté à laquelle peut donner lieu 1°. *L'obligation que les Jurisconsultes appellent personnelle.* 2°. Celle qui n'est pas *personnelle*, & peut se remplir comme ils disent *per aequipollens*, c'est-à-dire, par *équivalent*.

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

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

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

Pour parvenir à répondre à ce refus, il faut dire 1°. à l'égard du sculpteur, qu'il doit faire son modèle seul pour que ce soit réellement son ouvrage; mais que, pour ménager un tems précieux, il se fait aider par des ouvriers compagnons sculpteurs qui *dégrossissent* la pierre, le marbre, ou d'autres matières qui doivent servir à l'exécution de son ouvrage. Ensuite il employe des artistes habiles qu'il charge de préparer la *figure*, en suivant attentivement les divers degrés, de manière qu'il n'a plus que les finesses & les touches de maître à donner pour égaler & souvent même surpasser le modèle qu'il en a fait. Si, dans la *figure*, il y a des parties d'un genre particulier, telles que des fleurs, des dentelles & autres accessoires sur lesquels sa pratique ne s'étend pas, le statuaire employe souvent le secours

d'une main qui y est plus exercée que la sienne.

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

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

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

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

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

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

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

fait personnel n'aura pas été remplie, in forma specificata.

Pour rendre ce dernier principe plus sensible, nous dirons que dans les métiers, par exemple, celui du peinturage (1), la *condition personnelle* n'est exigible dans aucun cas. Ainsi quoiqu'on se soit accordé pour le *décoré* d'un appartement avec un maître peintre que l'on a su être intelligent & bon praticien, dans l'espérance ou même sous la convention qu'il travaillera lui-même à telle partie en marbre, à telle corniche, à telles moulures peintes en pierre ou autrement, son *obligation* sera également *accomplie*, quoiqu'il ait confié ces travaux à d'autres ouvriers. Le marché qu'on aura fait avec lui devra avoir son entière exécution, si l'ouvrage est jugé bien traité. Les raisons en sont 1^o, que le maître peintre aura accepté la condition de faire lui-même, parce qu'il y aura été forcé pour obtenir l'entreprise; 2^o, c'est qu'il n'y a pas deux manières de bien faire les ouvrages de métiers, & que nombre de personnes de l'état sont capables de parvenir complètement au même but: au lieu que dans les arts, le goût, & le génie, tendent par des effets très-divers au but de la perfection qui ne s'atteint jamais, & que le mérite du Corrège, n'est pas celui du Guide dont on desiroit jouir.

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

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

Il est arrivé des contestations sur les chan-

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

Mais s'il n'est pas détérioré par les changemens qu'aura fait l'artiste, il doit, quels qu'ils soient, recevoir le prix convenu pour son travail. On assure que notre fameux Jovenet ayant fait marché avec les Religieux du Prieuré de St. Martin-des-Champs, pour quatre tableaux représentant des traits de la vie de St. Benoît, cet artiste jugea que tous les habillemens noirs qui entreroient dans l'ordonnance de ces tableaux, rendroient uniforme & triste le ton général du coloris. Il ne voulut point, ce sont ses termes, s'occuper à *peindre des sacs à charbon*, & sans rien communiquer aux religieux, il choisit quatre beaux sujets de la vie de J. C., & les exécuta tels que nous les admirons dans la nef de leur église. Les religieux instruits du changement qu'il s'étoit permis dans le choix des sujets, voulurent lui laisser les tableaux, disant que ce n'étoient pas ceux qui lui avoient été demandés. Sur les preuves évidentes que Jovenet établit, qu'il ne s'étoit déterminé à changer de sujet que par des raisons très-favorables au succès de ses tableaux, les religieux furent forcés, très-heureusement pour eux, à les prendre tels qu'il les avoit faits.

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

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

Sur cette question les Jurisconsultes ont prononcé que l'obligation de construire une mai-

[1] Voyez Peinturer.

[2] Part. I. Ch. I. § 19.

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

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

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

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

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

Par exemple: tel peintre est convenu de représenter, en divers tableaux, l'histoire d'un pays ou d'un fameux personnage. Les personnes avec qui il a contracté, ont en cela désiré que l'histoire peinte dont il s'agit fût, comme on dit, de la même palette, (2) & du même style.

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

[2] Voyez le mot: *Peinture*.

L'ouvrage est interrompu par une force majeure. On demande, si la condition de *l'indivisibilité* n'étant pas accomplie, on sera tenu de payer les tableaux faits. Nous croyons que l'on doit les payer, y ayant un obstacle indépendant de la volonté du peintre, & qui empêche que les autres tableaux ne soient faits par lui.

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

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

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

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

La condition du *temps* dans l'espace duquel on doit rendre un ouvrage, est souvent une clause d'obligations dans les ouvrages de l'art. Cependant, il le faut avouer, cette clause tourne

à la honte de celui qui l'exige : en effet, il faut bien peu connoître la nature des travaux d'esprit pour limiter un tems pour leur exécution. Qui sçait celui qu'on doit employer aux productions du génie ? qui connoît le tems qu'on doit fixer pour les différens individus qui sont destinés à les enfanter ? Sur tout cela on a des présomptions si légères, si incertaines, qu'on ne peut proposer de tems fixe sans prouver une grande ignorance dans les ouvrages de l'art, & une grande inexpérience dans leur pratique. Mais dira-t-on il est évident que le Dominiquin, plus lent dans ses inventions, plus exact dans son exécution, auroit demandé plus de tems pour opérer que Lanfranc son condisciple & son rival, qui, plus abondant & moins châtié, avoit un talent moins précieux, mais plus facile. Les principes de ce raisonnement sont vrais, la conséquence en est fautive. Car il seroit très-possible que Lanfranc, malgré l'avantageuse facilité qui l'auroit porté à demander moins de tems que le Dominiquin, pour un tableau de même nature, eût cependant été aussi long à en faire jouir l'acquéreur, parce que n'étant pas content du premier ni du second jet de son imagination, il auroit été obligé de consommer beaucoup de tems en recommençant son ouvrage.

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

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

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

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

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

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

La gravure est exposée à des inconvéniens relatifs à l'opération de l'eau-forte ; à des défauts particuliers du cuivre, défauts qu'il est difficile de prévoir ; à des accidens qui peuvent gêner des travaux qu'on sera long tems à réparer ; toutes raisons qui, indépendamment de celles qui sont communes à tous les arts, peuvent causer des retards involontaires, & contre lesquels toute réclamation seroit vexatoire & sans fruit.

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

PROFIL (subst. maf.) On appelle *profil*

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

l'aspect que présentent les contours d'un objet vu de côté.

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

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

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

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

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

Les cachets, autre signe nécessaire au secret & à l'autorité, ont été de tout temps caractérisés par les *profils* des hommes dont la ressemblance rappelloit les droits supérieurs. Enfin les pierres précieuses, transformées en objets de luxe, ont reçu, à l'aide de l'industrie, des empreintes & sur-tout des *profils* chers à l'amour ou à l'amitié.

C'est ainsi que les *profils* ont été indiqués par la nature dans les effets de l'ombre, qu'ils ont été destinés, par une nécessité de convenance, à des usages publics, & que l'usage en a été employé pour la gloire nationale & pour des intérêts plus personnels. Et l'on peut

croire enfin que si l'invention de cette partie de l'art est à-peu-près aussi ancienne parmi les hommes que la civilisation, elle doit se perpétuer & durer autant qu'elle.

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

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

Au reste il résulte, je crois, de l'observation de leurs chefs-d'œuvres, que la forme ovale est celle dans laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes & par conséquent celle des *profils*.

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

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

trop grands entre la courbure générale & la saillie de certaines parties droites, de sorte que le nez, par exemple, forme alors dans l'endroit où il se détache du visage, des angles aigus désagréables; & quant au ridicule, il vient de ce que les traits gênés occasionnent des mouvemens pénibles, souvent gauches, qui excitent à rire. Les masques appuient cette observation, puisque tous ceux qui sont dessinés à exciter le rire, sont profilés de manière à raccourcir ou à allonger avec excès les parties & à occasionner, en s'éloignant ainsi de la forme ovale, les *accidens* dont je parle, tels que le rapprochement & l'élévation marquée des lèvres vers le nez, le resserrement outré des yeux, les rides & enfin tous les mouvemens qui portent à la dérision.

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

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

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

On verra même que dans les objets inanimés, tels que les *profils* de l'architecture, ces principes produisent des applications analogues; enfin, jusque dans les ornemens, dans certains ustensiles, tels que les vases, par exemple, les formes ovales, ou doucement courbées, sont celles qui plaisent davantage,

& qui sont plus susceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'est-à-dire, irrégulières dans leurs courbures, ou creuses, sont abandonnées au caprice & à la fantaisie qui s'affranchit des règles, & dédaigne le projet d'atteindre à la beauté.

(Article de M. WATELET.)

PROFUSION (subst. fem.) Quand les arts se sont élevés à un degré de perfection qui leur attire une grande estime, cette estime engage un grand nombre d'hommes à rechercher leurs productions, un grand nombre d'autres à les exercer. Bientôt les ouvrages se multiplient avec *profusion*, créés & jugés par différens principes, entre lesquels il est difficile de distinguer quels sont les véritables principes de l'art : bientôt les vraies connoissances se brouillent ou s'altèrent par le trop grand nombre de prétendus connoisseurs : bientôt la sâtété refroidit l'amour de l'art, & ce n'est plus que par vanité qu'on paroît l'aimer encore. Il se ruine donc par ses propres richesses, & la *profusion* avec laquelle il nous accorde ses bienfaits, prépare sa décadence. M. d'Hancarville a développé cette observation, & c'est lui qui va parler.

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

« Le tumulte des affaires, dit Plin, détourne » sans cesse notre attention, & l'admiration » des chefs-d'œuvre de l'art a besoin du silence » & de la tranquillité de l'esprit ». A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choses assouplit le sentiment, ôte toute espèce de désir, se joint encore chez tous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire.

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

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

Fondé sur ces réflexions, nous conseillerions donc à ceux qui veulent cultiver leur goût naissant pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup qu'à bien voir; d'être persuadés que la réputation de beaucoup de peintres est fort au-dessus de leur mérite, & d'être certains au moins qu'en fait de composition, s'ils ne veulent consulter que leur propre sentiment, & n'apprécier les choses que d'après eux, ils jugeront presque toujours mieux, qu'en suivant la plupart des opinions reçues: car bien souvent elles ne sont fondées que sur une aveugle prévention.

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

Ces réflexions de M. d'Hancarville sont justes & offrent de tristes résultats. En effet, les arts ne peuvent être florissans qu'ils ne soient encouragés, récompensés; les récompenses, les encouragemens suscitent un grand nombre d'artistes, & par conséquent un grand nombre d'ouvrages de l'art. Tous ces artistes ne seront pas des hommes de génie, tous ces ouvrages ne seront pas des chefs-d'œuvre: mais plusieurs, quoique très-vicieux, auront des parties capables de séduire la multitude. La foule des amateurs s'attachera de préférence à ces parties qui sont bien plus à leur portée

que des parties plus sublimes; la foule des artistes commencera par sacrifier à ce goût, & finira par l'adopter. Voilà la cause de la dégradation de l'art. Les ouvrages se multiplieront plus que jamais, parce qu'ils n'auront pas besoin d'être préparés par la réflexion; de leur nombre, naîtra la satiété, le dégoût, le mépris; & voilà la cause de la ruine de l'art.

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

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

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

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

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

La figure de l'homme, qui est l'objet le plus noble & le plus intéressant de la peinture,

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

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

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

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

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

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

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

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

La moitié inférieure de la tête, c'est-à-dire, celle qui se trouve au-dessous de cette ligne, se partage encore en deux parties égales, par une ligne également transversale, & c'est la première de ces parties qui établit & fixe la longueur du nez. Enfin ce qui reste de la tête,

toujours en descendant, se partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne transversale parallèle aux autres & cette ligne indique celle de la bouche.

Voilà donc les dimensions différentes établies :

1°. La demie-tête :

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

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

Ensuite celle du nez ;

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

Et la partie qui reste pour le menton.

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

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

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

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

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

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

Voici donc, d'après de Piles, quelques détails sur les proportions qui en donneront une idée à ceux qui ne les connoissent pas & qui ont peu de notions sur cet objet. Quant aux artistes, s'ils ne s'en contentent pas, cette disposition tournera sans doute au profit de leur instruction, parce qu'alors ils prendront eux-mêmes le soin de mesurer les antiques dont les copies moulées sont assez justes, & de les comparer avec la nature bien choisie. « Les » anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes » à leurs figures, quoique quelques-unes n'en » aient que sept ; mais l'on divise ordinaire- » ment la figure en dix faces, savoir, depuis » le sommet de la tête jusqu'à la plante des » pieds, de la manière qui suit :

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

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

» La face se divise en trois parties égales :

» La première contient le front ;

» La seconde le nez ;

» La troisième la bouche & le menton.

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

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

» Du bas des mammelles au nombril, une face. On observe que l'Apollon a la mesure d'un nez de plus.

» Du nombril aux parties naturelles, une face. L'Apollon a encore dans cette dimension, un nez de plus.

» Des parties naturelles au-dessus du genou, deux faces. On observe que le milieu du corps de la Vénus-Médicis se trouve au-dessus des parties naturelles : & Albert Durer le place ainsi dans les proportions qu'il prescrit pour les femmes, ce qu'approuve de Piles.

» Le genou contient une demi-face ;

» Du bas du genou au coup de pied, deux faces.

» Du coup de pied au-dessous de la plante, une demi-face ».

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

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

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

» De l'extrémité du coude à la première naissance du petit doigt, l'os appelé *cubitus* avec partie de la main, contient deux faces.

» De l'emboîture de l'omoplate à la fossette d'entre les clavicules, une face.

» Il faut observer que la différence qui se trouve entre la largeur & la longueur du corps provient de ce que les emboîtures du coude avec l'*Humérus* & de l'*Humérus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorsque les bras sont étendus.

» Le dessous du pied est la sixième partie de la figure.

» La main est de la longueur d'une face.

» Le pouce de la longueur d'un nez.

» Le dedans du bras, depuis l'endroit où se prend le muscle qui fait la mammelle, appelé *pectoral*, jusqu'au milieu du bras, quatre longueurs de nez.

» Depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de la main, cinq longueurs de nez.

» Le plus long doigt du pied a la longueur d'un nez.

» Les deux bouts des mammelles & la fossette d'entre les clavicules de la femme, font un triangle équilatéral parfait.

(Article de M. Watelet.)

Dans le dictionnaire de la pratique des arts, on entrera dans de plus grands détails sur les proportions, & l'on donnera les mesures des plus belles figures antiques

PROPORTION des figures peintes ou sculptées dans les édifices. Un artiste, homme de goût, s'est élevé contre la pratique des plus grands statuaires qui ont orné de statues les édifices, des plus célèbres peintres qui les ont décorés de plafonds, & qui ont suivi l'exemple que leur avoit donné le Corrège. L'autorité de tant d'artistes, opposée à celle d'un seul, pourroit, aux yeux de bien des personnes, paroître suffisante pour le combattre. Mais quand un seul homme employe le raisonnement contre un grand nombre, il mérite toujours d'être écouté.

M. Cochin compte au nombre des erreurs érigées en principes, & admises faute de réflexion ou du courage nécessaire pour secouer le joug de l'autorité, « la règle qui fait peupler les grands édifices de Colosses au-dessus des proportions établies par la nature, & bien mieux encore celle qui prescrit d'aggrandir

» les figures à mesure qu'elles se trouvent dans un plus grand éloignement. » Il commence par examiner cette dernière règle, qu'il regarde comme la plus absurde, & en même temps comme la moins enracinée.

» Elle tire, dit-il, son origine d'une singulière supposition; on a prétendu que les figures dont on décore les édifices, à quelque hauteur ou à quelque distance qu'elles fussent placées, ne pouvoient produire un bon effet, qu'autant qu'elles donneroient dans l'œil une image égale à celle d'une figure humaine qui se trouveroit placée à une distance modérée: comme si le plaisir que nous fait éprouver la vision étoit le résultat de la comparaison de ces images peintes dans notre œil, tandis que la plupart des hommes ignorent même qu'elles y sont peintes.

» Mais pourquoi a-t-on imaginé qu'il falloit que toutes les figures d'un édifice don-

» nassent une image égale dans notre œil? Cette supposition n'est-elle pas entièrement contraire aux effets de la nature? Les figures & les objets quelconques, à mesure qu'ils s'éloignent de nos yeux, soit à cause de leur élévation, soit en raison de leur distance, y donnent une image plus petite.

» A-t-on prétendu nous tromper sur ces mêmes distances & sur ces mêmes degrés d'élévation? On avouera que cette idée seroit très-extravagante, puisque l'expérience a appris à tous les hommes à juger des distances, sinon précisément, du moins assez pour les tenir en garde contre toutes les illusions qu'on croiroit pouvoir leur faire à cet égard.

» On remarque particulièrement les mauvais effets de cette prétendue règle d'aggrandir les figures à mesure qu'elles sont plus élevées, dans le bâtiment du Luxembourg, au portail du côté du jardin. Sur une architecture d'une proportion moyenne, puisqu'il y a un ordre à chaque étage, on a élevé à l'antique, des figures de sept à huit pieds de proportion; & sur le fronton qui couronne ce même attique, on a doublé cette mesure; c'est-à-dire qu'elles sont quadruples de volume: d'où il résulte que les yeux les moins exercés en sont vraiment choqués. Ils le sont également à l'aspect du portail de Saint-Gervais, où la grosseur ridicule des figures dépare l'ensemble de l'architecture, en la faisant paroître trop petite.

» Il est encore à remarquer que l'architecture devient plus légère à mesure qu'elle s'élève; que le diamètre des colonnes diminue & que les ornemens en sont plus délicats. Donc vouloir que les figures grossissent en raison de leur éloignement, c'est vou-

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

»

» loir diminuer proportionnellement l'archi-
» tecture, & travailler à la rendre mesquine.

» Lorsque dans un grand fronton porté par
» des colonnes de dix à douze pieds, telles
» que seroient celles d'un troisième ordre,
» on voit des figures de neuf à dix pieds, il
» faudroit avouer de deux choses l'une, ou
» que l'architecture est trop petite, ou que
» les figures sont trop grosses.

» De la prétendue règle dont nous avons
» démontré la fausseté, continue M. Cochin,
» s'est ensuivi celle de tenir les figures déme-
» surément fortes, lorsqu'elles sont dans un
» grand lieu, & où l'on a beaucoup de ro-
» culée. On semble ne penser qu'à l'effet du
» point de vue le plus éloigné qui, à la vé-
» rité, les rend plus supportables, & l'on né-
» glige de remarquer le mauvais effet qu'elles
» font des divers points où l'on peut se trou-
» ver en s'en approchant ».

L'exemple le plus fameux sur lequel on s'appuie pour justifier cette opinion, dit M. Cochin, est celui de l'Eglise de Saint-Pierre de Rome: mais il trouve que, même dans cette église colossale, la pratique qu'il combat est défectueuse, puisqu'elle empêche cette basilique de paroître à beaucoup près aussi grande qu'elle l'est en effet. Il n'ignore pas que ce qu'il regarde comme un défaut est regardé par les Italiens comme un des plus grands mérites de ce temple, qui, malgré son énorme proportion, n'offre guère que l'apparence d'un édifice ordinaire, & n'excite l'étonnement qu'à mesure qu'on en parcourt la vaste étendue: mais il ne veut pas reconnoître comme un mérite de rapetisser une grande chose. Il attribue cet effet à ce qu'on a observé dans cette basilique les mêmes proportions, les mêmes décorations, que dans une église ordinaire, en ne faisant qu'augmenter les dimensions de l'échelle. Les figures d'en-bas ont environ treize pieds, celles des niches dix-huit, & celles qui sont au-dessus des archivoltés & des arcades à-peu-près vingt-cinq; en sorte que si l'on fixe ses regards sur une archivolté & que l'on considère les figures couchées qui l'entourent presque entièrement comme des figures de six pieds entourent une arcade ordinaire, on est porté à ne guère supposer à cette arcade plus d'étendue qu'à toutes celles qu'on a vues ailleurs. Il en est de même des bénitiers composés de groupes d'enfans d'environ sept pieds de proportion, qui ne paroissent en avoir que deux ou trois, à moins qu'on ne prenne quelque objet de comparaison pour en mesurer la véritable grandeur. Les balustrades qui sont ordinairement à hauteur d'appui, ont dans ce temple six à sept pieds de hauteur, & ne paroissent avoir que l'élevation de celles des autres églises. On peut en dire autant des autres objets de déco-

ration, tels que la chaire, dans laquelle, comme on peut bien le penser, on ne prêche pas, de même qu'on ne prend pas de l'eau bénite dans les bénitiers auxquels on est bien loin d'atteindre.

M. Cochin passe ensuite aux plafonds. » Les
» fameux plafonds du Corrège, à Parme, où
» les figures sont colossales, ont servi de règle
» à presque tous ceux qu'on a faits depuis.
» On n'a cependant pas osé prendre pour modèle
» celui de l'église de Saint-Jean, où cinq ou
» six géans remplissent la voûte; on s'est mesuré
» sur la grandeur des figures du plafond de
» l'assomption dans la cathédrale. On n'a point
» considéré que ce grand maître, si étonnant
» par la chaleur de son imagination, la gran-
» deur & le large de sa manière, la beauté
» & la fraîcheur de son coloris, pouvoit cepen-
» dant se tromper à d'autres égards; qu'avant
» lui on avoit fait peu de coupes, & qu'ainsi
» il n'a pu juger, par des exemples, des avan-
» tages qui résulteroient d'une plus petite pro-
» portion; qu'enfin il a pu être entraîné à
» forcer la grandeur de ses figures, par la
» difficulté de composer avec des figures plus
» petites. Il ne faut point se le cacher; la diffi-
» culté de trouver des ressources dans son génie
» pour imaginer des plans variés & des groupes
» ingénieux sous des aspects si ingrats & si
» difficiles à traiter, & celle de les multi-
» plier assez pour enrichir de si grands espaces,
» entrent pour beaucoup dans l'usage établi
» à cet égard. On cherche à se sauver, en
» mettant peu de figures & bien grosses.

» On ne considère point que c'est un moyen
» certain de faire paroître un plafond ou une
» coupole plus petits & moins élevés qu'ils
» ne sont en effet, & d'approcher les figures
» du spectateur, autant que la peinture peut
» le faire, au lieu de les en éloigner. Cepen-
» dant le premier but qu'on se propose en traitant
» un plafond, est de le faire paroître plus
» grand & plus éloigné qu'il ne l'est.

» Si l'on examine avec quelque attention la
» cause du plaisir qu'on éprouve à l'aspect de
» ces plafonds; on verra que ce qui y plaît
» le plus ce sont les groupes de figures qui
» sont en quelque manière au second plan,
» parce qu'elles approchent de la proportion
» qu'auroit la figure humaine placée à cette
» hauteur.

» Il faudroit d'autant plus de courage pour
» hasarder une nouveauté aussi hardie que celle
» de ne faire les plus grandes figures d'un pla-
» fond que de grandeur naturelle, que nous
» n'avons aucune autorité à citer, aucun
» exemple à présenter du bon effet qui en
» résulteroit. On n'a point dissimulé que cela
» rendroit encore plus difficile la composition
» de ces grands morceaux, qui l'est déjà si

» considérablement par elle-même, à cause de
 » l'extrême raccourci des figures qui appro-
 » chent du centre.

» De tout ce qui a été dit ci-dessus, nous
 » concluons que la raison & le goût ne per-
 » mettent pas que, dans les édifices ordinaires
 » & faits pour l'usage des hommes, les figures,
 » soit en peinture, soit en sculpture, s'éloi-
 » gnent trop de la grandeur naturelle. Nous
 » conviendrons cependant que la satisfaction
 » de l'œil, & surtout l'habitude, peuvent exi-
 » ger que les figures soient plus fortes dans
 » les lieux où l'on a beaucoup de reculée pour
 » les voir. Mais il ne s'ensuit pas que cette
 » augmentation puisse être portée aux excès dont
 » on a parlé ci-devant.

» Il est encore à observer que la sculpture,
 » à moins qu'elle ne soit placée dans l'intérieur
 » d'un appartement, demande à être de la
 » proportion de six pieds; elle représente presque
 » toujours la nature nue en tout ou en partie :
 » or, la nature elle-même, dépouillée de vête-
 » mens, paroît plus petite qu'elle ne l'est en
 » effet. D'ailleurs la proportion de six pieds
 » n'est pas hors de la nature, & le sculpteur
 » est toujours supposé devoir représenter la
 » nature la plus belle.

» Nous convenons que, dans un bâtiment
 » très vaste, il peut être avantageux, & mé-
 » me, si l'on veut, nécessaire d'augmenter la
 » proportion des figures: mais on ne doit
 » pas en conclure qu'on puisse étendre cette
 » licence jusqu'à la disproportion qu'il y a
 » entre une statue de six pieds, & une de dix-
 » huit, ou même de vingt-cinq, c'est-à-dire,
 » neuf ou seize fois plus volumineuse. Essayons
 » de trouver une proportion raisonnable qui
 » concilie à la fois quelque rapport avec la
 » nature humaine & la loi qu'on croit impos-
 » sible par le goût d'observer quelque relation
 » avec le colossal de l'édifice. Mais ne per-
 » dons point de vue que tout bâtiment est fait
 » pour être présenté à des hommes accoutumés
 » à juger de la grandeur de leurs semblables
 » à toutes sortes de distances; de sorte que
 » si l'on employe des figures colossales, ils
 » les jugeront toujours telles à quelque dis-
 » tance, à quelque hauteur qu'elles puissent
 » être. Si nous prenons des dimensions plus
 » grandes, ce n'est donc pas dans la vue de
 » les tromper, mais afin que les beautés dont
 » la sculpture est susceptible ne soient pas per-
 » dues par le trop grand éloignement.

» On conviendra que, dans une nef d'en-
 » viron quarante-deux pieds, telle que celle
 » de l'église Saint-Sulpice, des figures de six
 » pieds seroient suffisantes. Il est vrai que M.
 » Bouchardon leur a donné quelque chose de
 » plus; mais il est vrai aussi qu'elles paroissent

» un peu fortes, lorsqu'on ne prend pour
 » reculée que la largeur de la nef; à plus
 » forte raison, si on les regardoit du milieu
 » du chœur où elles sont placées. La nef de
 » Saint-Pierre de Rome est le double de celle-ci.
 » Quelle sera donc la proportion des figures
 » qui y conviendrait?

» Si l'on cherche une règle pour la fixer,
 » dans le problème d'optique dont jusqu'ici on
 » a fait usage, on prouvera des proportions
 » monstrueuses, sur-tout pour celles qui seront
 » placées à diverses hauteurs, ainsi qu'on l'a
 » fait voir. Si on la cherche dans la perspec-
 » tive, on trouvera qu'il faut doubler la gran-
 » deur de la figure dans une distance double,
 » pour avoir la même apparence. Mais comme
 » il faut observer en même temps que nous
 » combinons naturellement la grandeur de
 » l'image de la figure avec la distance où nous
 » la voyons, & que par conséquent si la figure
 » est grande, nous la jugerons telle; que d'ail-
 » leurs s'il est vrai qu'on pourra voir cette
 » figure de la plus grande distance que donne
 » la nef, on pourra la voir aussi de plusieurs
 » points beaucoup plus prochains; qu'en mê-
 » me temps donc que celui qui seroit placé au
 » point le plus éloigné, n'y trouveroit peut-
 » être rien d'excessif, celui qui s'en trouve-
 » roit plus proche seroit choqué d'une aussi
 » grande disproportion avec la nature humaine;
 » il s'ensuit qu'il faut prendre un milieu entre
 » la grandeur de six pieds & celle de douze;
 » c'est-à-dire, que les figures seroient d'une
 » grandeur convenable, si elles avoient neuf
 » pieds; que celui qui les verroit de près
 » excuseroit leur grandeur à cause du lieu
 » vaste où elles sont placées, & que celui
 » qui les verroit du point le plus éloigné sen-
 » tiroit que si elles lui paroissent susceptibles
 » de pouvoir être plus grandes, c'est parce
 » qu'il en seroit fort éloigné. Cette diminution
 » l'aideroit à juger de la grandeur de l'espace,
 » & il concevrait sur le champ que l'église
 » est d'une grandeur extraordinaire. L'effet
 » qui en résulteroit, seroit l'étonnement que
 » produit toujours la majesté de l'édifice; éton-
 » nement qu'ont droit d'exciter les grandes
 » choses, & que l'on n'éprouve dans Saint-
 » Pierre de Rome, qu'après des réflexions qui
 » suivent l'examen des détails.

» Mais quelle que soit la grandeur que l'on
 » voudra fixer aux figures, c'est-à-dire, ou
 » la proportion que nous proposons, ou même
 » une plus grande encore, il sera toujours
 » ridicule de l'augmenter à mesure qu'elles
 » s'éleveront. Ces figures sont, en quelque
 » manière, les habitans fidèles de cet édifice,
 » & ne doivent point grandir, à quelque étage
 » qu'on les place. Il en est de même des
 » figures que les peintres exécutent dans les
 » plafonds;

» plafonds; elles doivent être assujetties à la
» grandeur donnée des figures d'en-bas ».

Nous aurions craint d'affoiblir les raisonnemens de M. Cochin, en les abrégeant. D'autres, peut-être, défendront contre lui, dans l'occasion, la pratique des grands artistes qu'il combat; nous nous permettrons seulement quelques légères réflexions.

Comme on a soumis l'architecture à des proportions rigoureuses, il seroit à désirer, sans doute, qu'on pût y soumettre de même les figures sculptées ou peintes dont elle peut être accompagnée. Etablir que ces figures, à quelque distance qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale à celle qu'y tracerait une figure humaine vue d'une distance modérée, c'est considérer seulement ces figures relativement au spectateur, & non relativement à l'architecture qu'elles décorent. Il seroit peut-être d'ailleurs plus juste d'établir que la figure la plus voisine de l'œil dans un édifice étant une fois donnée, les autres, à quelquel'élevation qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale. Mais il restera toujours à déterminer la proportion de la première figure relativement aux dimensions de l'édifice.

Tant qu'on n'aura pas déterminé les proportions dont il s'agit ici, comme on a réglé celles des ordres d'architecture qui restent toujours invariables dans toutes les dimensions qu'ils peuvent recevoir, les sculpteurs ou architectes n'auront pour règle que le goût dans la grandeur qu'ils donneront aux figures dont l'architecture peut être accompagnée, & le goût laisse toujours quelque chose d'arbitraire.

Si les figures paroissent trop fortes au fronton du Luxembourg, & au portail de Saint-Gervais, ce n'est pas relativement au spectateur, mais relativement à l'architecture qu'elles accompagnent. C'est de même, relativement à l'architecture, que des figures de dix pieds de haut paroïtroient trop grandes à côté de colonnes hautes de douze pieds. Ce n'est donc pas relativement à la proportion de la figure humaine, mais relativement à la proportion de l'édifice que les statues décorent, qu'elles sont trop petites ou trop grandes.

Il n'est pas donné à la peinture d'histoire, encore moins à la sculpture, de faire illusion, & d'être prises pour la nature elle-même. Il ne faut donc pas regarder les figures sculptées qui accompagnent un édifice, comme de véritables figures humaines, mais comme des objets de décorations qui deviennent des membres de cet édifice, & qui doivent être proportionnés au corps entier. C'est ce qu'ont pensé les illustres artistes qui ont décoré la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Les figures doivent être colossales dans un édifice colossal.

Beaux-Arts Tome II.

Un bénitier est en même temps, dans une église, un ustensile & un objet de décoration qui fait partie de l'église elle-même. Comme objet de décoration, un bénitier ordinaire, qui ne se seroit élevé qu'à la hauteur de la main d'un homme de taille commune, produiroit un effet mesquin dans l'église de Saint-Pierre, & c'étoit de la décoration que les artistes devoient s'occuper, sauf à suppléer par quelque autre moyen à l'ustensile. Ils ont donc donné au bénitier une proportion relative à la dimension colossale du temple; ils ont suivi le même principe dans tous les autres objets de décoration, & ils ont été généralement applaudis.

On voudroit du moins que, dans un édifice colossal, à raison que les figures sont placées à une plus grande élévation, on en diminuât la dimension au lieu de l'augmenter: il résulteroit de ce principe que, dans un édifice colossal, les figures les plus basses étant colossales elle-mêmes, les plus élevées ne seroient que des figurines.

Mais une figure même dont la dimension ne seroit que médiocrement exagérée, & qui seroit placée à une très-grande élévation, ne paroïtroit aux yeux des spectateurs qu'une petite figure, ou plutôt un ornement mesquin dont il ne pourroit déterminer la forme. Sans doute les détails d'une figure éloignée du spectateur, en la supposant même colossale, ne doivent pas être aperçus comme ceux d'une figure qui est pour ainsi dire sous les yeux; mais si l'on ne peut pas distinguer aux moins les grandes formes, celles qui déterminent l'essence de l'objet, si l'on peut à peine se décider sur ce que cet objet représente, autant vaut supprimer cette inutile décoration.

La dégradation perspective des figures dans un tableau, est une loi rigoureuse & dont il n'est pas permis de s'écarter. L'objet de l'art de peindre est d'offrir les apparences de la nature visible: il n'en est pas de même de l'architecture: si elle est un art d'imitation, c'est sous un rapport très-différent de celui de la peinture, & absolument étranger à la question qui nous occupe. Relativement à cette question, nous pouvons dire que l'architecture est un art qui se montre comme art, & non comme imitation des apparences naturelles; il ne se cache pas, il ne cherche à faire aucune sorte d'illusion: ce qu'il produit ne doit pas sembler autre chose que ce qu'il produit; ses portes sont des portes; ses colonnes, des colonnes; ses statues, des statues, & rien autre chose. Sa fin est de satisfaire à cet égard le sens de la vue par de bonnes proportions; & il ne les satisferoit pas, en lui offrant des statues qui, par leur foible proportion, ne seroient que difficilement reconnues pour ce

qu'elles font, ou qui ne s'accorderoient pas avec les autres parties de l'édifice.

On nous dit que l'expérience a appris à tous les hommes à juger des distances, que nous sommes accoutumés à juger de la grandeur de nos semblables, quelque éloignés qu'ils soient de nous. Ces principes ne font rien à notre sujet, puisqu'il est reconnu que les architectes, & les artistes qui les secondent, ne se proposent pas de faire illusion. Nous conviendrons que si notre vue nous trompe sans cesse, notre raisonnement, même involontaire, dissipe à l'instant l'erreur qu'elle nous cause. Il nous arrive souvent de prendre pour un chat ou pour un oiseau un couvreur qui est sur un toit; de prendre pour un petit animal un homme qui est loin de nous dans la campagne: mais dès l'instant même que nous reconnoissons l'objet, le raisonnement détruit notre première erreur, & nous voyons l'homme, quoique fort distant de notre vue, dans la proportion humaine. Il n'en seroit pas de même d'une statue; le raisonnement qui nous dit qu'un homme est haut de cinq à six pieds, ne nous dit rien sur la hauteur d'une statue, parce que cette hauteur peut varier au gré de l'artiste. Si donc par une erreur de la vue, ou plutôt par les loix de la vision, elle nous paroît petite, ce premier jugement ne sera pas redressé par la raison, & nous continuerons d'être choqués de sa petitesse.

Si les dimensions d'une figure qui accompagne quelque partie d'un édifice doivent être proportionnées à celles de l'architecture, il faut admettre qu'une très grande archivolte doit supporter de très grandes figures, sans quoi il n'y auroit plus d'accord entre les deux arts qui se sont associés. Une figure qui surmonte une très grande archivolte doit être à cette archivolte ce que seroit une figure d'une moindre proportion à une archivolte plus petite elle-même. L'œil accoutumé à cet accord seroit blessé s'il ne le trouvoit plus, & la figure que, vue séparément, il jugeroit d'une très-bonne dimension, lui sembleroit alors d'une petitesse mesquine. De même, une grande niche seroit mal remplie par une figure qui ne lui seroit pas proportionnée. On propose d'y mettre un groupe au lieu d'une seule figure; mais ce remède seroit impuissant, parce que la hauteur de ce groupe s'accorderoit mal avec celle de la niche. D'ailleurs comme l'œil aime à embrasser un tout-ensemble, si les figures de ce groupe sembloient petites relativement au tout-ensemble de l'édifice, elles produiroient le mauvais effet de ces figurines dont sont ridiculement ornés nos édifices gothiques.

Passons à la diminution proposée des figures à mesure que, placées à une plus grande hauteur, elles sont plus distantes de l'œil. Si dans

un édifice très-élevé, on diminueoit la proportion des figures à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil, on finiroit par surmonter l'édifice de figurines qui contrasteroient désagréablement avec la masse colossale qui leur serviroit de soutien. Les anciens, dans les colonnes sculptées en bas-relief, ont augmenté la proportion des figures à mesure qu'elles s'éloignoient de l'œil. On leur a reproché ce vice de perspective; mais on leur auroit reproché un vice de bon sens, s'ils avoient, au haut de leurs colonnes, sculpté des figures dont le spectateur n'auroit pu jouir; on auroit demandé pourquoi ils se seroient donné tant de peine pour faire un travail inutile.

Les plafonds ne suivent pas tout-à-fait les mêmes loix que les statues; ils sont soumis, comme les tableaux, aux loix de la perspective: mais c'est au jugement de l'artiste à déterminer la dimension des premières figures, celles qui occupent le premier plan. On pourroit dire qu'ainsi que les statues, elles doivent s'accorder avec le colossal de l'édifice: mais un autre motif exige encore qu'elles soient d'une grande dimension.

Les plafonds, & surtout les coupoles, représentent des scènes célestes, & sont susceptibles d'une élévation fictive très-considérable. Si, par conséquent, les premières figures sembloient au spectateur n'avoir que la proportion humaine, les autres éprouvant une diminution graduelle & perspective, en raison de leur éloignement, les plus enfoncées deviendroient d'une petitesse extrême, & cette partie des plafonds qui, suivant l'observation de M. Cochin, fait ordinairement le plus de plaisir au spectateur, ne seroit plus composée que de petits objets incapables de lui plaire.

Dans un plafond, les groupes du premier plan peuvent être regardés comme des *repos-foirs*: c'est la partie la plus enfoncée qui est le centre de la machine; c'est elle qui brille de la plus grande lumière; c'est elle qui attire les regards; c'est vers elle qu'on doit être appelé, comme on l'est ordinairement vers le milieu d'un tableau qui est le principal foyer de la composition. Réduire le centre d'une coupole à n'être occupé que par des figures indécises, & même en quelque sorte imperceptibles, ce seroit faire la même faute d'ordonnance que si, dans un tableau, on rejettoit sur les coins le sujet principal, & qu'au milieu de la toile, il n'y eût qu'un lointain perdu dans la vapeur. Le moyen d'éviter cet inconvénient dans les plafonds, c'est de donner, aux figures voisines de la partie la plus éloignée de l'œil, une assez grande proportion pour qu'elle porte sur la rétine une image suffisante, & par conséquent les figures du premier plan, auront une proportion col-

colossale. Ce raisonnement autorise assez les peintres qui ont suivi la pratique du Corrège.

M. Cochin avoue qu'il n'existe aucun exemple par lequel on puisse démontrer le bon effet que produiroient les premières figures d'un plafond réduites à la dimension ordinaire de l'homme: c'est avouer que tous les artistes qui, depuis la renaissance des arts, ont été chargés de peindre des plafonds, & qui ont dû, plus que tous les autres, méditer sur les loix de ces machines pittoresques, ont senti ou cru sentir qu'elles exigeoient, sur les premiers plans, des dimensions supérieures à celles de la nature. Il faut observer qu'en général ces artistes ont été les plus célèbres de leur tems & de leur pays, & qu'ils ont même été souvent appelés de loin, sur leur réputation, par des Princes étrangers, pour faire de grands ouvrages.

Je crois d'ailleurs qu'il existe quelques plafonds dont les figures ont été trouvées trop petites; ma mémoire ne me permet pas de l'affirmer: mais il est certain qu'on a fait ce reproche à des tableaux quand ils ont été placés à une trop grande élévation.

On ne peut savoir si les Grecs, dans les peintures dont ils couvroient les murailles, ont fait des figures colossales; mais on sait que leurs plus célèbres sculpteurs se sont illustrés par des colosses placés dans des temples qui n'avoient pas une très-vaste étendue. Ce peuple aimoit le grand, dans les idées, dans les formes, dans les dimensions. Les héros d'Homère avoient une force sur-humaine & on ne peut guère s'empêcher, en lisant ce poète, de leur donner une taille au-dessus de l'humanité: l'imagination de Bouchardon les lui représentoit comme des colosses. Les Dieux, supérieurs en force aux héros, devoient être aussi d'une plus grande *proportion*. La statue colossale d'une divinité en imposoit bien plus aux spectateurs, & s'accordoit mieux avec leurs idées, que n'auroit fait une statue de taille humaine. N'en peut-il pas être de même des objets de notre vénération représentés dans nos temples? Sans doute, si quelques-uns de nos critiques modernes pouvoient voir les chefs-d'œuvre de Phidias, ils ne lui pardonneroit pas d'avoir fait un colosse de son Jupiter Olympien, & voudroient qu'il se fût réduit à faire un Jupiter de six pieds: mais ce n'étoit pas ainsi que la grande imagination du statuaire s'étoit représenté le dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils.

Ajoutons que vouloir réduire à la *proportion* de six pieds, toutes les statues qui ne sont point dans l'intérieur des appartemens, c'est condamner à une *proportion* mesquine celles qui doivent faire l'ornement des grandes places; c'est rendre inutiles toutes celles qui devroient

être établies à une très-haute élévation. Disons encore que si l'on veut réduire à une faible *proportion* toutes les statues très-éloignées de la vue, il ne sera plus nécessaire d'en charger des sculpteurs habiles: le premier valet qui se fera exercé l'hiver à modeler des figures de neige, aura tout le talent requis pour fabriquer une statue qui ne pourra être jugée.

» En même tems, dit M. Cochin, que
 » celui qui seroit placé au point le plus éloigné
 » de la nef d'une église, ne trouveroit peut-
 » être rien d'excessif dans une statue, celui
 » qui s'en trouveroit plus proche, seroit cho-
 » qué d'une aussi grande disproportion avec
 » la nature humaine ». La réponse à cette
 objection, c'est que si la statue n'a rien d'ex-
 cessif pour celui qui en sera près, elle paroitra
 petite à celui qui en sera loin; & que dans
 un lieu vaste, le nombre des spectateurs éloignés de la statue sera le plus considérable. Nous nous en tiendrons à notre principe; c'est qu'une statue doit être considérée comme un ornement, comme une partie de la place ou de l'édifice où elle se trouve, & exciter un sentiment de plaisir dans l'ame de ceux qui ne font encore qu'y entrer: car la place ou l'édifice qui fait un tout avec la statue doit plaire dès le premier aspect, & avant qu'on en puisse examiner les détails. Le sentiment du plaisir naît de la justesse des *proportions*: pour qu'un édifice, qu'on doit regarder comme un corps, plaise à la première vue, il faut que ses membres lui soient proportionnés, & les statues qui le décorent font partie de ses membres.

Les figures, dit-on, sont les habitans fictifs des lieux où elles sont placées: elles doivent donc être colossales dans des habitations colossales, & celles qui, dans ces habitations, sont placées à une grande élévation doivent augmenter de *proportion* à mesure qu'elles s'élèvent, pour paroître encore colossales, quoiqu'aperçues d'une grande distance.

On nous accorde que, dans un édifice colossal, les figures peuvent avoir jusqu'à neuf pieds de *proportion*. Des qu'on veut bien condescendre à nous accorder ainsi quelque chose d'arbitraire, on nous rend la liberté de laisser juges de cet arbitraire & le Corrège, & tous les habiles peintres qui ont suivi les principes qu'il leur avoit indiqués, & tous les célèbres statuaire qui ont consacré leurs talens à la décoration des grands édifices: car comment oserions-nous opposer notre sentiment arbitraire, au sentiment, à la réflexion, à l'expérience de tant de maîtres?

Il s'agit ici d'une question de goût. Bien des personnes se sentiroient portées à en laisser plutôt la décision à l'autorité d'artistes en grand

nombre, & célèbres par des ouvrages dans le genre dont on dispute, qu'à un artiste plein de goût, il est vrai, & justement célèbre lui-même; mais par de petits ouvrages. Elles pourraient soupçonner que l'habitude de composer des figures de deux ou trois pouces de *proportion* tout au plus, a fait que ses yeux ont été blessés à l'aspect des *proportions* colossales. (L)

PRONONCER (verbe actif.) Les moyens par lesquels les arts imitent & expriment les apparences de la nature forment le langage des arts. Puisque les arts ont un langage, ils *prononcent* donc ce qu'ils veulent dire. Les arts parlent aux yeux, ils parlent à l'esprit, ils parlent au sentiment: ils ont donc un langage, ils peuvent donc *prononcer*. Toutes ces expressions qui appartiennent proprement à la parole, mais qui ont été métaphoriquement transportées aux arts, ont une justesse analogique.

L'artiste ignorant ou trop timide, ne fait en quelque sorte que balbutier le langage de l'art; il ne *prononce* pas. L'artiste savant a la juste hardiesse que lui inspire la science; il *prononce* bien. Quelquefois l'artiste est présomptueux, sans être habile; il *prononce* hardiment, fortement, mais pour dire des sottises, & il ne manque pas de trouver des gens qu'il rend dupes de son assurance, ce qui est, dans tous les genres, l'avantage du parleur effronté.

On *prononce* le trait, on *prononce* les formes, quand on rend le trait avec netteté, les formes avec justesse & d'une manière assurée. On peut dire aussi que l'expression, que l'effet sont bien *prononcés*, quand l'expression est rendue sans équivoque, quand l'effet est fermement accusé. L'indécision dans le caractère est un défaut, il doit être bien *prononcé*.

Une touche *prononcée* donne aux imitations de l'art le piquant, la vie, le caractère qu'elles doivent avoir: une touche molle, indécise est un témoignage de l'indécision qui étoit dans l'esprit de l'artiste.

L'orateur qui parle dans une nombreuse assemblée *prononce* avec une exagération que rend nécessaire le besoin de se faire entendre: dans une assemblée moins nombreuse il suffit de *prononcer* haut; dans un cercle étroit, on se contente de *prononcer* nettement.

Il en est de même des ouvrages de l'art. Un plafond, un tableau qui sera placé loin des yeux du spectateur, doit être *prononcé* avec exagération dans les formes, dans l'expression, dans l'effet. Un tableau qui doit être vu d'une distance moyenne, sera fièrement, fortement *prononcé*. Un tableau de cabinet sera *prononcé* purement & avec précision.

On ne pardonne pas à un homme dans la société de *prononcer* trop haut, trop fortement:

mais dans l'art, on ne hait pas un ouvrage de cabinet qui est *prononcé* plus fort qu'il ne faut: cette sorte de défaut annonce que l'auteur est capable de réussir dans un genre plus grand que celui qu'il a traité, & on l'en estime davantage. Le sens de l'ouïe est blessé par des sons trop hauts; celui de la vue peut supporter sans peine quelque exagération dans le contour, dans l'effet & dans la touche.

L'oreille s'approche pour entendre des discours foiblement & mollement *prononcés*: une *prononciation* foible & molle, dans les ouvrages de l'art, ne dit rien aux yeux; avant de les fixer, il faut savoir les appeler, & pour les appeler, il faut leur parler un peu haut. (L)

PROPRE (adj.) On peut peindre *proprement* & peindre froidement.

La *propreté* suppose dans la pratique de la peinture, un soin & même une recherche qui s'étend sur le choix des couleurs, sur leur préparation, & ce soin est louable.

Mais si la *propreté* tient plus de place qu'elle n'en doit tenir, dans l'idée que le peintre a de son art; si le soin qu'exige cette *propreté* embarrasse la marche de l'imagination, si elle refroidit l'inspiration du génie, l'Artiste trop occupé de peindre proprement, ressemble à l'homme qui, empêtré (si l'on peut s'exprimer ainsi) dans sa parure, n'ose presque marcher, pour ne pas en déranger l'économie.

S'il faut donc recommander la *propreté* qui regarde le choix des couleurs, les soins de leur préparation & celui des ustensiles qui servent à les employer; si l'on peut même recommander aux peintres une *propreté* générale qu'ils sont accusés de trop négliger; il faut les prévenir des inconvénients d'une *propreté* trop recherchée dans leur travail, qui, devenue habituelle, ne peut manquer de refroidir leurs ouvrages.

Dans les vertus même les plus essentielles, il en est dont l'excès a des inconvénients sensibles; il faut y mettre une mesure & cette mesure juste est en quelque façon, la vertu des vertus. (Article de M. Wareles)

PUR (adj.) **PURETÉ** (subst. fem.) La *pureté* se rapporte au dessin: c'est une qualité supérieure à la correction. L'absence de fautes constitue celle-ci; mais la *pureté* suppose l'élégance & la beauté. L'antique est *pur*; on n'oseroit accorder le même éloge à bien des maîtres, qu'on ne peut accuser d'incorrection.

PYRAMIDE (subst. fem.) Ce mot est dérivé du Grec *πύραξ*, qui signifie le feu. Tout le monde connoît à peu-près la forme des *py-*

ramides d'Egypte; leur bâte large & leur sommet aigu représentent assez bien la figure qu'affecte la flamme en s'élevant, & c'est à cette figure qu'elles doivent leur nom.

Les règles classiques de la peinture assujettissent à cette même figure la composition des tableaux d'histoire, soit dans son ensemble, soit dans chaque groupe en particulier. On veut qu'elle ait beaucoup plus de bâte que de pointe; on prononce que la forme droite ou circulaire seroit un effet monstrueux dans un tableau. S'il faut admettre cette règle comme une loi inviolable, il faut aussi condamner, comme des tableaux monstrueux, de très-beaux ouvrages de Raphaël, un grand nombre de ceux du Poussin, & surtout ses fameux tableaux des sacremens.

La célèbre peinture antique de la nôce Al-dobrandine, celles qui ont été découvertes dans les fouilles d'Herculanum, les écrits de Pausanias & de Plin, ne prouvent pas que les Grecs aient connu le principe de la *pyramide* pittoresque. Aussi les grands partisans de toutes nos petites conventions n'hésitent-ils pas à prononcer que les peintres des beaux siècles de la Grece, malgré toutes les beautés qu'ils devoient réunir & qui n'étoient pas apparemment moins sublimes dans leurs ouvrages que dans ceux des statuaires, étoient fort inférieurs à nos peintres modernes. Par ce même principe, Antoine Coypel, le grand *pyramideur*, doit avoir la supériorité sur le Poussin & même sur Raphaël.

On a bien voulu dispenser de la figure *py-*

ramidale les compositions des peintres de bambochades & de sujets pris dans la vie commune. Il semble que, pour les dédommager de l'infériorité de leur genre, on ait consenti à leur permettre de n'imiter que la nature.

Il a bien fallu accorder la même dispense aux peintres de vues & de paysages, parce que dans ces genres, il est trop rigoureusement démontré que la vérité s'accorde rarement avec la règle des *pyramides*. (L)

PYRAMIDER (v. neutre.) On dit, *cette composition, ce groupe, pyramide bien*. On peut dire aussi. « Les peintres qui se sont fait un nom depuis la dégénération de l'art, en- » tendent bien mieux que les plus grands » maîtres, l'art de faire *pyramider* ». On peut dire encore : « il seroit difficile de citer des » peintres qui aient mieux entendu qu'Antoine » Coypel à faire *pyramider* leurs compositions ». Et l'on pourroit ajouter : « si la règle de faire » *pyramider* les compositions pittoresques est » un des grands principes de l'art, il n'est » aucun maître qui mérite mieux d'être con- » sulté que Coypel pour cette partie capitale; » & si l'on avoue qu'il est celui de tous les » maîtres qui ait le mieux connu & le mieux » pratiqué cette partie si importante, on doit » convenir aussi qu'il est le plus grand maî- » tre qui ait paru depuis la renaissance de » la peinture, & que surtout il est bien su- » périeur à Raphaël & aux artistes contempo- » rains de ce peintre célèbre ». (L)



Q

QUALITÉ (subst. fem.) Quoiqu'il y ait des *qualités* propres à l'exercice des beaux arts, il ne faut pas adopter le préjugé si rebattu, qu'il en existe de spéciales pour chacun d'eux. On ne cesse cependant de répéter qu'il faut être né poète, & qu'il faut être né peintre. Cette assertion charmante en vers est, dans le sens rigoureux, une idée fort déraisonnable. La nature nous a tous faits laboureurs. Elle a donné, il est vrai, l'imagination & l'intelligence à quelques hommes qui, par-là, sont devenus propres à diriger leurs semblables, à les instruire, & à mettre leurs passions en mouvement. De ces dons particuliers à quelques individus, sont nés les talens divers dont les espèces se sont modifiées selon les différentes circonstances des tems, des climats & des esprits qui s'en sont occupés. Ainsi, un homme né avec une imagination brillante, une ame sensible, une perception délicate & rapide, a pu être orateur comme poète. Et si, à ces dons, il a joint une adresse de main propre à exprimer pour les yeux ce qu'il avoit conçu, au lieu d'être orateur ou poète, cet homme a pu devenir statuaire ou peintre.

C'est la réunion de l'intelligence avec la disposition de la main, qui peut faire un artiste; c'est ce qui le caractérise & le distingue de l'orateur & du poète. Aussi cette définition doit-elle naturellement diviser tout ce que nous avons à dire sur les *qualités* que demandent les beaux-arts.

Avant que d'entrer dans les détails que nous méditons sur cette matière intéressante, il est bon de prouver, en peu de mots, que cette phrase (1), *il faut être né peintre*, est démentie par la marche lente & pénible de l'art, & par la barbarie & le peu d'effet de ses premiers essais.

Cette expression hardie seroit encore plus applicable à la poésie & à l'éloquence; car malgré les incorrections que l'ignorance des premiers tems laissoit dans les discours, & les poésies des hommes qui s'en sont d'abord occupés, ils ont dû jouir d'une supériorité marquée, & produire des impressions victorieuses au sein des premières sociétés.

Quant à l'art, il n'est pas possible d'adopter

Q

le fait avancé par Platon (1) : savoir, *qu'il se voyoit en Egypte des ouvrages de peinture & de sculpture faits depuis dix mille ans, qui n'étoient ni plus, ni moins beaux que ceux du temps où il vivoit*. Tant de vérités démentent cette assertion, sans parler des preuves non-récusables que nous en donnent les bronzes égyptiens que l'on possède encore, que nous ne nous y arrêterons pas (2).

Le vrai, c'est que l'art n'a pu se montrer avantageusement, & n'a pu plaire, qu'après les efforts rassemblés de l'industrie humaine; efforts soutenus pendant une suite de siècles. La peinture & la sculpture, portées au genre sublime, sont plus loin de toutes les dispositions que l'homme peut apporter pour l'imitation, que les dons naturels pour la parole, ne sont éloignés des talens perfectionnés du poète & de l'orateur.

Les nations les plus sauvages ont eu leurs chants, leurs législateurs & leurs prophètes; & quelquefois sans avoir eu de communication les unes avec les autres. Mais l'art, né en un lieu, & souvent du hasard, n'a pu se répandre & croître en force & en beauté, sans avoir été perfectionné par des générations successives & fort multipliées.

Faut-il s'en étonner? Pour montrer des objets palpables, & les choisir avec une déli-

(1) Plat. Loix, l. 2.

(2) Voyez ce qui est dit sur les obstacles qui s'opposent aux progrès des arts chez les Egyptiens, dans l'article PEINTURE, sous le titre: *Peinture des Egyptiens*, & dans le premier article SCULPTURE, sous le titre: *Sculpture chez les Egyptiens*. Il faut distinguer entre les bronzes & autres ouvrages égyptiens qui nous restent, ceux qui ont été faits sous la domination des rois Grecs, successeurs d'Alexandre, & qui ne prouvent rien contre ce qui a été avancé par Platon. Au contraire, le passage du philosophe peut aider à faire cette distinction. La loi d'Egypte qui défendoit aux artistes de s'écarter en rien de ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs, explique l'état d'immobilité qu'éprouvèrent les arts dans cette contrée. Enfin, suivant les règles de la saine critique, le témoignage de Platon qui avoit vu l'Egypte, qui avoit pu y comparer avec les gens du pays les ouvrages qui passaient pour avoir une grande antiquité, & ceux qui se faisoient sous ses yeux, ce témoignage, dis-je, a plus de poids que les conjectures contraires que pourroient se permettre les modernes, & suffit pour leur interdire ces conjectures. On peut seulement ne pas prendre à la rigueur le terme de dix mille ans donné par Platon aux anciens ouvrages de l'Egypte, & regarder ce terme comme l'expression d'une antiquité très-reculée. (Note du Rédacteur.)

(1) Wattlelet, poème sur la peinture.

zateffe qui les rende propres à charmer, nous devons rassembler tant de *qualités* ! O hommes, ô artistes vous-mêmes, ne perdez jamais de vue que leur réunion complète ne peut se rencontrer dans le même individu. Ainsi, ne blâmez pas si aigrement les défauts sans nombre des meilleures productions des arts ; & ne vous découragez pas, parce que vous sentez une impossibilité physique d'atteindre à la perfection.

Une imagination ardente, avec le jugement le plus exquis ; une mémoire sûre & présente, avec la crainte continuelle de se former d'après le sentiment particulier des autres artistes ; une grande adresse de main, avec la défiance d'opérer plus par elle que par ses yeux & par son ame : telles sont les premières *qualités*, pour ainsi dire incompatibles, que l'artiste, pour être parfait, devrait pourtant rassembler.

La plus heureuse facilité pour inventer, peut ne produire rien de vrai, rien de solide, si la plus saine raison ne dispose, n'arrange, n'exécute. D'un autre côté, la méthode & l'ordre les plus exacts, l'imitation la plus précise des individus, peuvent ne montrer que des ouvrages insipides, si le génie ne les a pas d'abord enfantés.

.....*Invente, tu vivras.* (2)

Il est une *qualité* distincte du jugement & de l'imagination : c'est la sensibilité de l'ame. Elle seule fait parler les figures ; elle seule décèle les passions que l'artiste a voulu exprimer, & en porte l'effet dans l'ame du spectateur. O le Sueur, Raphaël, Zampieri, Puget, vous étiez nés avec cette sensibilité précieuse : & n'eufliez-vous possédé ni raisonnablement, ni invention, je crois, quand je vois vos ouvrages, que vous eufliez produit des chefs d'œuvre par cet art adorable de faire passer involontairement votre ame sur la toile ou sur le marbre !

Lorsqu'à une imagination fertile, il se joint un caractère nerveux, noble & fier ; lorsqu'avec un sentiment vif & perçant, qui pénètre l'ame des objets les plus sublimes, & de leurs aspects les plus éclatans, on possède encore le courage propre au travail le plus persévérant ; alors, c'est un aigle qui voit, s'élance & atteint toutes les distances. Tels furent les dons qu'a rassemblés le divin Michel-Ange. Mais ce feu dévorant qui l'animoit & le portoit hors de lui, étoit rarement tempéré par la sage réflexion avec laquelle on calcule la précision des formes, des caractères, des couleurs, des effets, & par laquelle on peut jouir

(2) Le Mierre, poëme, *La peinture.*

à longs traits des passions qui se lisent sous les formes de tous les êtres qui respirent.

Cet esprit d'examen propre à détailler la force, la beauté, la grandeur, après avoir établi ce qui doit former un scrupuleux ensemble ; cet esprit, dis-je, est surtout de l'essence de la sculpture : parce que cette maîtresse des beaux-arts doit tout voir, tout calculer, tout montrer, & qu'elle n'a point d'illusion à produire. La Flore, l'Hercule, l'Antinoüs ne sont pas des ouvrages de feu & d'imagination ; ce sont des chefs-d'œuvre de raison, de science, de goût & de sentiment. Le Gladiateur, le Laocoon, l'Apollon sont des productions du génie ; c'est à-dire de l'alliance du talent d'inventer, & de celui de rendre. La famille de Darius de le Bran, les meilleures productions du Poussin, & presque toutes celles de Raphaël offrent cette réunion.

Quelqu'éloigné que l'art soit de la perfection, nous avons dit qu'il n'étoit encore parvenu au degré qui est connu, que par l'assemblage des découvertes accumulées de siècle en siècle. Aussi les grands artistes qui ont paru à la renaissance des arts, n'ont pu obtenir aussi promptement le haut degré qu'ils ont atteint après deux générations, que par les lumières rapides que leur ont données les statues des Grecs & des Romains.

Mais ces artistes les ont étudiées de telle sorte, que sans en être les copistes serviles, ils y ont puisé les principes du beau, pour l'adapter ensuite au caractère de génie, & aux diverses *qualités* que la nature leur avoit départies. Et nous avons dit que c'étoit ainsi qu'un artiste devoit user de sa mémoire & des exemples de ses maîtres & de ses prédécesseurs, les oubliant en quelque sorte toutes les fois qu'il inventoit & qu'il copioit le naturel. Nous ne devons, en effet, rien attendre de neuf & de pénétrant de celui qui n'opère pas avec un sentiment qui lui est propre, & qui se traîne toujours sur les traces d'un guide pour marcher dans la route des beaux-arts.

En recommandant aux artistes de ne jamais contrarier leurs *qualités* personnelles, qu'on n'en infère pas qu'ils doivent s'éloigner toujours du goût des statues antiques, comme l'ont fait plusieurs artistes Flamans, Hollandois, François & Vénitiens. Nous pensons, au contraire, que le peintre d'histoire, & surtout le statuaire, ne peuvent mériter des couronnes, qu'autant qu'ils auront réuni tous leurs efforts pour ne rien faire qui s'éloigne des principes de ces maîtres de la règle ; récompense que s'attribue si fièrement, par rapport à l'étude d'Homère, l'Ion de Platon. « Je me flatte, dit-il, que ceux qui ont bien étudié Homère, ne peuvent, sans injustice, me refuser une couronne d'or.

Quant à la *qualité* qui donne le talent d'exécuter tout ce que l'on a vu, tout ce que l'on a pensé, elle devient nuisible, lorsqu'elle domine exclusivement. (*Voyez les mots PINCEAU, INSTRUCTION, FAIT.*) L'adresse de la main doit bien servir à montrer nos idées, & à les rendre en proportion du goût, du savoir & de la sagacité avec lesquels nous saisissons les finesses & les ensembles; mais c'est une esclave qui ne doit qu'obéir; c'est une meule qui triture le froment, & en fait une farine précieuse: mais si cette meule agit seule, si le grain s'échappe & manque à son mouvement, elle ne produit alors qu'un grès méprisable.

Heureuse l'école où l'on aura détourné les élèves de l'adoration trop commune pour cette adresse exclusive, & où tout ce que la pratique manuelle a d'utile, ne servira qu'au savoir & à la pensée! Heureux aussi sont ceux qui, sans être obligés de s'occuper de la pratique, la trouvent soumise à leur esprit! C'est par cette *qualité* que le Corrège, Vélasquez, Ribera, Schidone, Salvator-Rosa, la Hyre, Bon-Boullongne & Jouvenet obtiennent la plus constante admiration.

Telle est la première classe des *qualités* propres à l'*art*. Hélas! elles deviendront presque nulles, si elles ne sont pas secondées par la santé. Nous savons que la force du corps est utile à tous; mais l'orateur & le poète en sentent moins le besoin que le statuaire & le peintre. « J'écris sur la peinture, disoit Lairesse » devenu aveugle, parce que je me trouve » réduit à chercher les moyens d'occuper » utilement mon esprit ». (1) Scarron & beaucoup d'autres ont pu se livrer aux lettres malgré leur foiblesse ou leurs difformités. Milton & Homère devinrent aveugles, & dans leurs élans sublimes, ils n'en célébrèrent pas moins les héros & les dieux: c'est qu'il leur étoit inutile d'unir le mécanisme par lequel les artistes doivent parler aux yeux, aux *qualités* du génie dont l'utilité est commune à tous les hommes occupés de remuer les sens, & de flatter l'imagination.

Il y a des esprits qui, par une vigueur naturelle, & par le seul amour de l'*art*, peuvent s'élever à un grand degré d'excellence. C'est ainsi que Michel-Ange & Léonard de Vinci ont brillé par la force de leurs génies, & par leur passion pour l'*art*. Il en est d'autres qui ont besoin du stimulant de l'émulation pour atteindre un but éminent. C'est alors une belle *qualité* que d'en être susceptible. Raphaël

n'auroit peut-être jamais résisté à cet attrait puissant qui l'entraînoit vers la volupté, & n'auroit pas abandonné cette manière maigre, qu'il avoit prise chez Pierre de Pérouse, si l'ambition d'égalier Michel-Ange ne l'eût animé au point de se surpasser lui-même.

L'émulation soutient le courage dans les difficultés qui se rencontrent, pour acquérir le savoir utile dans l'exercice des beaux-arts. C'est au milieu de ces difficultés que l'amour de l'étude lui-même succomberoit, sans une noble ambition qui seule peut s'opposer au dégoût qu'inspireroit une marche toujours lente aux yeux de l'impatiente jeunesse.

Dans l'énumération des *qualités* de l'artiste, la patience vient ici se ranger. Un tableau offre tant d'objets, & une statue tant de faces, qu'il est difficile de les étudier, de les parcourir tous, sans que le feu nécessaire pour les détails & pour l'ensemble n'en soit quelquefois ralenti.

Ainsi, que les hommes qui seront foibles, indolens, dominés par l'amour des plaisirs, qui n'auront qu'une fougue excessive & continue, ou un jugement aride, de la maladresse, & le défaut de mémoire, n'entreprennent pas de courir la carrière des beaux-arts.

Cependant, telle est la marche de la nature, que les avantages naissent du sein même des imperfections, quand elles ne sont pas toutes réunies dans le même sujet. Si cette non-réunion de toutes les *qualités* s'oppose à la haute excellence de l'*art*, ce sont aussi les *qualités* isolées & fortement prononcées dans l'âme des artistes, qui ont produit les talents divers, les productions originales, & des exemples utiles pour tous les genres. Le mérite faillant s'est rencontré souvent dans les excès: au lieu que les grandes *qualités* modifiées, tempérées les unes par les autres, l'eussent exclu quelquefois. Et cependant, convenons que les exagérations ont aussi leurs charmes. Pour le prouver, promenons nos regards sur les productions de ce genre.

La galerie de Dusseldorf (1) présente, dans les trente tableaux du chevalier Vander Werff, ce que l'âme la plus tranquille, la plus froide raison, l'œil le plus subtil, & le mécanisme le plus soigné peuvent produire de vraiment enchanteur. Les ouvrages de Vanden Velden, peintre de marine, les jolis sujets familiers de Mieris, de Gérard Douw, de Netscher, &c. Enfin, les fleurs de Van Huisum offrent les talents des fidèles copistes

(1) Le grand livre des peintres, par Lairesse, trad. par M. Janfen, chez Moutard. 1787.

[1] Voyez la galerie de la Cour de Bruxelles, 1781. Par M. de Pigage.

de la nature, & une patience dont les peintres Hollandois ont presque seuls été capables.

La couleur ardente, & les effets piquans de Bassano, de Tintoret, de Jordaens, de Joseph Parrocel : la touche vive & résolue de Caravage, de Salvator-Rosa, sont, comme les bouillantes compositions de Rubens, de Paul Véronèse, de Jules Romain, l'effet d'imaginions tellement enflammées, que ni les détails des formes, ni la sévérité des caractères, ni l'exactitude dans l'expression spéciale à chaque sujet, n'ont pu les arrêter un instant.

D'un autre côté, la grande recherche des traits d'esprit, & la scrupuleuse raison ont imprimé une sagesse, un intérêt & une vérité exprimables dans les ouvrages de le Sueur, du Poussin, & surtout dans ceux du Dominiquin, qui sont peu regretter ce dont ils auroient pu être animés par des mouvemens plus hardis, & par les effets les plus pittoresques.

En variant ainsi les talens, les diverses *qualités* satisfont les goûts divers. Il n'y a donc pas de mérite exclusif. Par exemple, pour les esprits vifs & les sens faciles à émouvoir, les sujets brillans, les mouvemens variés, & le coloris piquant dont Watteau & Lafosse ont animé leurs tableaux, paroîtront préférables aux vérités douces & au fini précieux des Hollandois ou des Allemands. De leur côté, ces talens seront recherchés par des âmes tranquilles & par des yeux observateurs. Les fantaisies, les idées presque bizarres des Tintoret & des Tiepolo, partent d'un mérite piquant & d'un goût distinctif, que dédaigne souvent, & mal à propos, le peintre raisonneur; mais qu'il seroit incapable de produire.

Les progrès que les modernes ont faits dans les parties qu'on appelle pittoresques, la liberté heureuse par laquelle ils ont étendu la carrière des talens, ont aussi étendu les bornes & les jouissances de l'art. Et nous avons lieu de croire que, malgré les différens goûts des peintres dont parle Plin, les artistes antiques ont cru que, hors les beautés qui tenoient à l'exactitude des formes, & à l'expression des caractères, il n'en existoit plus dans l'art. Ainsi, Michel-Ange, Puget, Bernini; le premier porté à la vigueur des mouvemens & à la puissance excessive des formes; le second, au sentiment & au plaisir de rendre toutes leurs inflexions, & le troisième à des idées piquantes & hardies, auroient eu tous trois des *qualités* perdues pour cette suite infinie de tous les plaisirs que l'art peut procurer.

Nous ne connoissons guère dans la sculpture & la peinture antiques qu'un genre de beautés. C'est le genre vraiment sublime; mais tous les artistes qui n'étoient pas nés avec les *qualités* propres à la précision, au grand, & au sentiment qui seuls peuvent y conduire, étoient

Beaux-Arts. Tome II,

des hommes absolument nuls pour l'art : d'où a dû résulter que les ouvrages des artistes inférieurs de l'antiquité ont été au dessous de ceux des modernes, qui ne se bornant pas au seul mérite de la correction, lorsqu'ils n'y sont pas portés par leurs dispositions, ont su se frayer une nouvelle route, & intéresser par un genre de talent dans lequel ils ont d'autant mieux réussi, qu'ils le tenoient de leurs *qualités* naturelles.

Malgré tout l'avantage de cette exactitude, de cette pureté que donne le style antique, il existe cependant des beautés dans l'art qui en sont distinctes, d'autres qui sont même incompatibles avec elle. Telles sont, par exemple, les beautés individuelles de Rembrandt, de Ribera, de Cano, & de Velasquez; telles sont la souplesse, le moëlleux & cet heureux abandon de l'Allegardi, & du Puget; telles sont enfin les graces de Murillo, du Parmesan & du Corrège. Qui donc oseroit conseiller une résistance aux *qualités* qui portent à cette force & à ces graces? Qui seroit assez froid pour n'en pas sentir tout le prix, & n'en pas goûter tous les charmes?

Il y a plus : l'art n'est plus animé, si ces dons inspirés en sont tout à fait exclus. *Ce n'est pas assez*, dit Horace, *d'être pur dans son style, il faut encore s'y rendre aimable.*

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu.
Art. Poët.

C'est pour donner cette leçon, sans doute, qu'un statuaire antique a placé les trois graces dans la main d'Apollon. *Disc. sur les antiq. étrusques, par M. d'Hancarville.*

Avouons cependant que le succès des hommes nouveaux dont nous venons de parler, a souvent été fatal pour leur siècle, parce que bien des artistes ont voulu suivre leur exemple avec des *qualités* qui n'y étoient pas propres. De-là le danger des écoles systématiques & des adoptions exclusives qui ont détérioré le goût de l'art. Ensuite est survenu l'établissement des corps académiques, qui ont achevé d'écarter des routes où conduisoient les *qualités* naturelles qui sont différentes en chaque individu. Les académies sont ordinairement dominées par une puissance qui violente les goûts, contrarie les penchans, & empêche de rien produire qui ait la force que donne l'originalité. Quelques génies plus prononcés, sont parmi nous (1) assez courageux pour tenter de s'affranchir de cette servitude; mais leurs efforts seront sans fruits, si les académies ne sont tellement réformées qu'il n'y existe plus de pouvoir concentré & permanent, & si tous

(1) Cet article a été écrit au mois d'Avril 1790.

les esprits vaguant à leur gré & suivant leurs qualités diverses, n'ont pas l'espérance de partager à leur tour & l'honneur des places & les bienfaits du gouvernement, sans crainte des cabales qui s'élèvent contre les styles originaux & contre les ames fières & naturellement indépendantes.

La patience d'exécution dont nous avons parlé plus haut, est encore différente de ce courage persévérant, utile pour parcourir la carrière des études. Nous allons faire l'énumération de toutes les connoissances utiles aux arts, & on conviendra que la constance que demande leur recherche, sembleroit incompatible avec le feu d'imagination sans lequel il n'y a point de grands hommes, si les Virgile, les Bossuet, les Raphaël, & les grands statuaires antiques & modernes, n'en manifestent l'admirable réunion.

« Ce n'est pas assez, disoit Platon, de savoir seulement l'art qu'on exerce, il faut encore connoître tout ce qui y a rapport » (1). Quelques auteurs ont traité des connoissances qui tiennent aux arts de peindre & de sculpter; mais on nous trouveroit sûrement ici diffus & exagérés, si nous rapportions en entier leurs sentimens. Le Chevalier Marino (2) veut par exemple, que les artistes connoissent l'Astronomie, la cosmographie, la théologie &c.

Il est bon en effet de ne pas être ignorant dans ces sciences & beaucoup d'autres encore; mais bornons-nous à parler de celles dont la connoissance est d'une nécessité absolue pour l'art.

La perspective, qui ne peut se bien apprendre sans quelques leçons préliminaires de géométrie & d'optique, doit être regardée comme une étude indispensable. Le peintre & le statuaire ne peuvent faire ni bas-reliefs, ni tableaux, sans faire juger de la diminution perspective, & des raccourcis des objets. Et cette diminution toujours relative entre toutes les parties des corps, doit être rendue avec la plus grande précision. En vain compteroit-on sur l'habitude de copier la nature, sur la justesse de l'œil; il faut connoître parfaitement la science exacte de la perspective pour obtenir la saillie ou l'enfoncement de tout ce qui est représenté sur une superficie plane.

On sait que l'anatomie, en ce qui traite des os & des muscles, doit être l'objet d'un profond travail pour l'artiste occupé de rendre les mouvemens de la figure humaine. Sans cette connoissance, comment pourroit-on lire

ce que nous cache la peau, & comment exprimerait-on les impressions que les actions diverses produisent sur toutes les parties du corps? Ce ne seroit pas encore assez que de se borner à la connoissance de l'ostéologie, & de la myologie: il faut sçavoir la place des assemblages des glandes extérieures, des plus forts cordons de veines & d'arteres, & connoître les endroits où se logent les pelotons de graisse; afin de ne pas laisser appercevoir mal-à-propos les impressions des muscles & des os. Ce seroit un contresens qui rendroit la science elle-même ridicule. C'est ainsi qu'il faut apprendre beaucoup pour ne montrer que ce qui est nécessaire.

Sans anatomie, on ignore les moyens les plus vrais & les plus certains de varier à son gré les sexes, les âges, les divers caractères, ceux de l'homme qui travaille, de celui qui a reçu une éducation délicate &c. Ce n'est que par les légères ou les fortes impressions des os, par la fermeté, la mollesse, la sècheresse, l'appauvrissement des muscles exprimés avec une justesse relative, que l'art peut rendre ces différences.

Il ne seroit pas suffisant pour l'artiste de connoître l'architecture des Etrusques, des Grecs, celle des Romains dans les différens âges de leur empire, ni celle que les Goths & les modernes ont adoptée depuis; il doit faire une recherche des habitations des hommes dans tous les tems & dans tous les climats, il doit connoître la nature de leurs temples, de leurs tombeaux & de leurs constructions navales & militaires.

Pour se mettre en état de choisir des sujets pour leurs ouvrages, & expliquer ceux qui ont été choisis pour d'autres, les artistes doivent parcourir les histoires sacrées & profanes; il faut les approfondir, en faire des extraits pour y puiser la connoissance des mœurs, des corpulences, des vêtemens, des armes, des instrumens propres aux autels, de ceux qui servent à l'art de bâtir, à la navigation, à l'art militaire & à l'agriculture chez tous les peuples anciens & modernes. Sans ce travail pourroient ils présenter aux hommes érudits & l'image des pays dont la description nous a été transmise, & celle des usages des nations qui les ont habités?

Ce n'est pas seulement dans les livres que le peintre doit étudier l'histoire, c'est aussi sur les monumens de l'antiquité: bas-reliefs, meubles, vases, médailles, enfin tout ce qui a été découvert, doit servir à l'artiste non seulement pour acquérir les connoissances des détails omis par les écrivains; mais encore pour les vérifier & pour faire la critique de ce que les antiquaires & les historiens ont dit, d'après l'inspection des fragmens an-

(1) Jon.

(2) *Diécrite sacre*, Vo'l. me 1^{er} mo.

riques. Car qui pourroit mieux qu'un artiste éclairé juger sans inscription, des styles des artistes de l'antiquité & par conséquent du pays & des tems où ils ont fleuri?

Les bibliothèques d'estampes seront un objet de recherche pour les statuaires & les peintres, & là il feront leur choix entre les mensonges & les vérités gravées.

Ce sera dans ces diverses sources antiques & modernes qu'ils trouveront des lumières sur les hieroglyphes, l'icônologie, & par conséquent sur les moyens de traiter les emblèmes & l'allégorie.

Ils ne pourroient représenter les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits, les minéraux, les animaux de toutes les sortes qui existent dans les différents climats, s'ils n'avoient une connoissance profonde des proportions, des situations, des formes, des couleurs, des substances de ces productions innombrables de la nature.

La manœuvre des vaisseaux sera une étude particulière pour ceux qui seront chargés de peindre des combats de mer, ou même de simples marines; comme celle de la tactique sera utile à ceux qui veulent peindre nos batailles.

Le peintre doit faire au moins la lecture de ceux des livres de chymie qui traitent de la composition des couleurs, autrement il en feroit un emploi inconsidéré qui les rendroit destructibles. Je crois devoir indiquer ici un livre nouveau où il est traité de cette matière. Il est intitulé: *traité de la peinture au pastel, &c. par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris, chez Desfer de Maisonneuve. 1783.*

Le peintre connoitra aussi les branches de la physique qui traitent de la lumière, de ses effets & de la nature des couleurs naturelles qui lui servent de modèles.

La partie de la philosophie qui nous éclaire sur les dons de l'homme & sur l'abus qu'il en fait, doit être du ressort de tout artiste occupé d'exprimer les passions. Alors reportant sans cesse sur le spectacle de la nature, la théorie qu'il aura acquise dans cette importante matière, il épiera toutes les occasions de découvrir les moyens par lesquels les agitations de l'ame se lisent sur les traits du visage, & sur les mouvemens du corps.

Heureux l'artiste, qui muni d'un savoir indépendant de celui qui le constitue statuaire ou peintre, sait l'appliquer à toutes les parties de sa profession, & qui bien nourri des manières diverses de ses prédécesseurs, choisit entre elles celles qui conviennent aux sujets qu'il se propose de traiter. Cette méthode d'approprier ainsi à son sentiment naturel les connoissances des autres, ne pourra être adoptée que par un homme d'une grande flexibilité d'es-

prit & d'après une méditation bien profonde de tous les genres de mérites connus. Mais en pliant ainsi son talent aux différents genres, qu'il se garde bien d'imiter en esclave. Il lui suffira de se rappeler par quelle chaleur, quelle abondance, & quelle intelligence, Lebrun, Rubens, P. Véronèse ont traité les sujets d'apparat & de magnificence: leurs génies étoient propres aux banquets, aux triomphes, aux combats, & ils avoient l'art d'y introduire une rareté d'effet à laquelle ils subordonnoient la multitude des objets de leur savante composition: ce que nous disons ici d'un seul genre de composition est applicable à toutes les grandes parties de la peinture & de la sculpture sur lesquelles les statues & les autres productions célèbres peuvent être consultées.

Mais c'est par la pénétration & la docilité aux principes & non par l'appropriation des pensées d'autrui que le peintre doit profiter des talents du peintre. Être copiste & servile imitateur est un défaut dans des professions qui doivent se distinguer par les productions du génie. Mais la sagacité à saisir les exemples du bien, & la complaisance à recevoir des conseils sont des qualités exquises.

Après avoir acquis une profonde théorie, & une grande pratique, fruits d'un continuel travail, les artistes en useront avec une modération d'esprit qu'un jugement sain accompagne toujours. Par la qualité de savoir se modérer même dans l'ambition du succès, l'ouvrage de l'homme savant acquiert plus de perfection. Le premier avantage de cette qualité est de savoir s'arrêter à temps. Le mérite dont se vantoit Appelles (1), & qui eût été désirable dans Protogène, que le premier avouoit être d'ailleurs son égal, étoit de ne pas s'épuiser dans son ouvrage & de ne le pas fatiguer par ses efforts trop prolongés.

Mais où la modération est importante, c'est dans le sage emploi de tout ce qu'on sait. De l'abondance excessive des figures, il ne résulte que des tableaux stériles, & une richesse déplacée est le fruit d'une grande pauvreté de jugement. Nous sommes fâchés de pouvoir rapprocher à Gérard Laireffe, d'avoir placé un fastueux buffet, garni de vaisselle d'or & d'argent dans la chambre habitée par la Sainte Famille.

C'est par le même défaut que beaucoup de peintres de portraits, habiles dans l'art peu difficile d'imiter les étoffes jusqu'à l'illusion, rendent encore plus choquante la médiocrité des têtes qui sont l'objet principal de leurs tableaux; cet objet y est traité comme un accessoire, en vain

[1] Plin., l. 35, cha. 10. Voy. Œuvres de Falconet, tom. I. édit. de 1782.

on vante la vérité des velours & des satins, si le sujet qui en est habillé ne me représente qu'une figure de carton enluminée. C'est alors que l'admiration des ignorants mortifieroit une artiste qui auroit un peu réfléchi sur le but de l'art de faire un portrait : dans les ouvrages de Lefevre, de Rembrant, de Van-Dyck & de Titien, on peut prendre de grandes leçons de l'économie que ce genre exige. Ils sentoient ces hommes de goût, que ne pouvant parvenir à tromper les yeux par l'imitation complètement illusoire d'une tête animée, ils ne devoient pas l'accompagner d'étoffes capables de produire l'illusion de la nature même, ainsi qu'il leur eût été facile de le faire; puisque c'eût été faire paroître les têtes de leurs tableaux encore plus inférieures à leur original qu'elles ne l'étoient en effet.

Dans une infinité de points de l'art que nous venons de parcourir, nous reconnoissons presque par tout la nécessité d'une grande logique, & nous apprenons ce principe d'un mot prononcé souvent par un homme de notre dernière école a qui il en échappoit quelquefois de bons : c'étoit M. Dumont, le Romain. « La peinture, disoit-il, est un continuel raisonnement ».

Il n'est pas moins important aux artistes, qu'à tous ceux qui tiennent un rang distingué dans la société, d'être instruits de la morale. Cette science est sur-tout nécessaire à ceux qui se chargent de diriger les études des jeunes gens destinés à leur succéder. Pour transmettre aux autres le goût des belles *qualités*, il faut les posséder soi-même. Eh ! quel sera le mérite d'un maître, si d'abord il ne fait pas donner des idées fort élevées de la profession en inspirant une noble fierté à ses élèves ? il faut qu'il les prémunisse contre les effets d'une basse jalousie, & d'un esprit d'intérêt, & il les rendra alors capables des plus grands talens. Quiconque s'afflige d'un succès qui tourne toujours à l'avantage public, est peu fait pour en mériter; celui qui n'a que le but de se procurer de l'argent, travaille sans soin, sans faire les dépenses indispensables pour la réussite & avec une précipitation rarement heureuse : avec des passions basses, on ne peut guères enfanter que des productions triviales.

C'est en perfectionnant les *qualités* de l'ame, c'est en traitant l'art avec la plus noble distinction, que les Grecs ont donné tant de lustre, & une si grande renommée au petit espace qu'ils occupèrent sur le globe.

Les préceptes de pureté & de noblesse de sentimens, si utiles aux opérations du génie, doivent être inculqués dans l'âge le plus tendre. Ainsi craignons de confier l'instruction de nos enfans à des artistes cupides, à des mercenaires, à des fats orgueilleux, tellement pauvres de

connoissances, qu'il ne voyent rien au-delà d'un adroit mécanisme auquel se borne tout leur savoir, & qu'ils vantent tellement qu'ils forment autour d'eux un troupeau d'admirateurs aveugles. Apelles regardoit la théorie sans pratique, comme un savoir inutile dans un artiste : Piétro Testa a peint la théorie comme une beauté céleste dont les bras sont liés; mais aussi ce peintre ingénieux a représenté la pratique sans théorie, comme une vieille femme aveugle & toujours empressée de courir au hasard. Il faut donc craindre de confier l'éducation des élèves à des hommes privés des lumières de la morale & de la science, qui seules peuvent faire marcher avec certitude dans les sentiers de l'art.

Après avoir parlé des *qualités* propres aux artistes en général, nous allons dire un mot de celles qui sont spécialement utiles aux graveurs; si nous avons interrompu l'ensemble de cet article, c'est qu'il nous a semblé que nous devions placer quelques traits sur l'instruction : car on conviendra que c'est manquer à une tâche essentielle dans le cours rapide de la vie, que de ne s'être pas mis en état de communiquer de belles *qualités* à ceux qui doivent remplacer.

La *qualité* qui nous fait saisir avec justesse & qui nous rend propres les productions dont nous ne sommes pas les inventeurs, doit être l'apanage du graveur, comme celui du traducteur; mais lorsque nous comparons ici l'artiste qui fait passer sur le cuivre les ouvrages des peintres, avec l'écrivain qui traduit dans sa langue les antiquités des nations étrangères, nous ne les considérons comme égaux en *qualités* que par celle de s'approprier le génie d'autrui. Le graveur est infiniment plus original que le traducteur, en ce que celui-ci use, dans un idiôme différent, du même art de la parole par lequel son original s'est fait entendre. Ainsi la grammaire, l'éloquence, la dialectique qu'ils employent tous deux sont des moyens qui leur sont communs; au lieu que le graveur n'exprime l'art d'autrui que par un art qui lui est tout-à-fait propre. Ses moyens ont été absolument inconnus aux auteurs qu'il copie; l'art du graveur, pour rendre la nature, connoît des moyens qui diffèrent autant de celui du peintre, que ceux du statuaire pour le même objet. Comme la couleur, le travail du pinceau, celui du crayon sont des opérations absolument particulières au peintre ou au dessinateur, de même l'art de couper le cuivre avec la pointe ou le burin est un mécanisme propre au graveur & absolument étranger aux autres artistes: ainsi dans la définition que l'on fait de l'art en général, & dans laquelle on le considère comme un résultat des opérations de l'esprit, de concert avec celles

de la main, on peut trouver la différence de la gravure, de la sculpture & de la peinture, en n'en supposant de réelle que pour la partie du mécanisme, qui en effet n'a rien de commun entre ces arts.

Dans la gravure, l'affoiblissement ou la force des teintes propres à exprimer les lumières & les ombres sont produits par la finesse ou par la grosseur des tailles, par leur éloignement ou leur rapprochement, enfin par le plus ou moins de profondeur du travail sur le cuivre. Au lieu que l'emploi seul du brun ou de clair, remplissent ce but dans les dessins & les tableaux: le peintre trouve la nature des couleurs locales dans celles dont la palette est chargée; le graveur ne peut les exprimer d'une manière spéciale; mais il parvient à donner une idée de la différence des tons de couleurs, par une combinaison bien réfléchie des diverses natures de son travail. C'est par une suite de tailles disposées, en lignes courbes ou droites, ou par la manière d'en former des lozanges ou des carrés plus ou moins parfaits, qu'il varie les caractères des substances dans les estampes que produit son art. Le talent d'exprimer la nature des différens corps avec le pinceau ou le crayon est le résultat d'un mécanisme fort simple & fort rapide; le graveur au contraire ne parvient à caractériser la surface des corps, ou poreux ou compactes, que par des moyens fort longs & fort compliqués: tels sont les points de différentes formes & placés de différentes manières, la disposition variée des traits que forment son burin, la largeur, la finesse & la fermeté de ces mêmes traits, le mélange raisonné de tous ces travaux, ou quelquefois enfin l'association des diverses manières de graver soit au burin, soit à l'eau-forte, soit à la pointe sèche, &c.

Le graveur doit avoir toutes les *qualités* par lesquelles on parvient à l'art de bien desliner, justesse d'organe, justesse de raison & le plus vif sentiment pour en exprimer le résultat dans son ouvrage & le rendre intéressant à ceux qui le considèrent. Mais le deslin du graveur doit être porté à ce point de précision qu'il n'y entre aucun goût adoptif, afin qu'il soit capable de se soumettre à celui des peintres différens dont il multiplie les productions. Ainsi le graveur doit montrer en raison, en justesse & en constance, tout ce qu'on est en droit d'exiger du peintre, en chaleur & en fécondité.

Dans ce que nous venons de dire ici sur les *qualités* qui conviennent aux graveurs, nous n'entendons pas parler de ces artistes à imagination qui, par une pointe rapide, incorrecte & spirituelle, ont su enrichir les portefeuilles des amateurs de leurs fécondes compositions. Tels sont Tempesta, Callot, Labelle, Rembrandt, Silvestre, Leclerc, &c. les estampes de ces maîtres célèbres tiennent plus à l'art du peintre ou du simple deslinateur, qu'à celui du graveur. Nous voulons parler de l'art qui constitue essentiellement la belle gravure, de l'art qui multiplie & transmet aux temps & aux pays les plus reculés, les productions distinguées que la sculpture & la peinture ont enfantées. C'est ce talent que les Goltzius, les Bolswert, les Pontius, les Vorsterman, les Maçon, les Gérard Audran, les Edelinck, & les Drevet ont rendu si utile & si précieux à toutes les sciences, aux arts en général, & à tous ceux qui les connoissent, les aiment & les cultivent.

Article de M. ROBIN.

R

RACCORDER (v. a.) On sent aisément sans doute que ce verbe vient du mot *accord*, & qu'il a rapport aux mots *retouche* & *retoucher*. Un tableau que finit un peintre, ne lui paroît-il pas parfaitement harmonieux, soit lorsqu'il le regarde à *vue fraîche*, c'est-à-dire, après l'avoir quitté quelque tems, soit lorsqu'à l'aide d'un miroir, dans lequel il l'observe, il l'embrasse, le voit plus entier, & comme s'il en étoit plus éloigné : on peut même ajouter que cet intermédiaire lui fait croire que l'ouvrage qu'il examine n'est pas le sien ? Il reprend la palette, les pinceaux : il *éteint* quelques lumières trop brillantes, adoucit quelques tons tranchans, *rompt* quelques couleurs trop crues, *bouche quelques trous*, & ces soins qu'il prend s'expriment par le mot dont il s'agit dans cet article.

Hélas ! un *raccommodeur* de tableaux, & le moindre brocanteur en fait autant aujourd'hui sur le tableau le plus précieux qu'il n'a pas peint, mais qu'il repeint, qu'il retouche, qu'il *raccorde* à son gré, sans témoin, sans connoissance, & sans redouter aucun juge qui punisse cet attentat.

Cet abus, pour parler moins figurément, est un mal moderne qui menace la plupart des beaux ouvrages de peinture d'une destruction plus prochaine que celle à laquelle ils étoient destinés ; car en supposant celui qui *raccorde* du nombre infiniment borné de ceux qui ont de l'intelligence, quelque habitude de peindre & (le dirois-je) de la pureté & de la délicatesse d'intention, il *raccorde* en effet les tons desaccordés ; mais plus il les rend justes pour le moment, plus il est certain qu'en peu de tems ils le seront peut-être moins qu'ils ne l'étoient, avant qu'il y eût touché. La nature physique des couleurs occasionne inmanquablement un changement qui, dans un tableau qu'on peint, est à peu-près commun à toutes les teintes, qui prennent ensemble plus de *ton* ; mais le *raccord* fait sur un ouvrage ancien éprouve le sort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reste du tableau qui, depuis longtems, a éprouvé cet effet, garde le *ton* qu'il a acquis. Qu'arrive-t-il ? On a recours à un autre médecin qui, à son tour, promettant de guérir mieux, applique un nouveau topique aussi peu certain que le premier, mais altère de nouveau l'ouvrage, soit en ôtant le *repeint*, soit en faisant place, aux dépens de

R

la couleur originale, à celle qu'il veut employer. Supposons, pour dernier malheur & pour suivre ma comparaison, qu'au lieu de s'adresser à un médecin, on remette le malade à un charlatan : il excorie sans pitié, repeint sans connoissance, gâte sans remord, & répand au hazard des couches de vernis sur le malheureux tableau, qu'en le frottant & le tournant, il a conduit à la décrépitude.

Laissons le peintre *raccorder* le tableau qu'il termine, comme nous laissons le poète & l'orateur retoucher & repolir leurs ouvrages ; mais plaignons les tableaux & les ouvrages qui sont livrés à la discrétion, ou plutôt à l'indiscrétion des *raccordeurs* de profession, c'est-à-dire, aux artisans de ce métier. (W.)

RACCOMMODER (v. a.) *Raccommoder* ou réparer les tableaux endommagés, soit par le tems, soit par les accidens, est devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou perfectionné des procédés industriels, & bientôt après malheureusement il est devenu un métier.

Les marchands & *raccommodeurs* de tableaux se sont multipliés en proportion des amateurs. Cela est naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaison qui n'est pas aussi noble que le sujet qui l'amène, je hazarderois de dire que c'est par la même raison qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes ; mais ce qui pourroit faire tolérer cette comparaison, c'est qu'elle a une suite vraiment remarquable ; car de même qu'il a paru, sur un fondement bien léger, de l'honneur de tous les *fraters*, de faire la chirurgie, & même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* & de les repeindre. (Article de M. WATELET.)

RACCOURCI (subst. masc.) Le *raccourci* est formé par un objet qui se présente à l'œil de face & longitudinalement, en sorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il se présentait transversalement. La plupart des personnes étrangères à l'art du dessin, croient que les *raccourcis* sont de fausses conventions faites par les peintres, & elles ajoutent qu'elles ne voyent pas de *raccourcis* dans la nature. Il est aisé de leur démontrer leur erreur, & de leur prouver qu'elles

ne se sont pas rendu compte à elles-mêmes de la manière dont elles voyent les objets.

Qu'elles posent une règle de dix-huit pouces sur leur table; qu'elles élèvent perpendiculairement sur cette règle un pied de roi: qu'elles s'inclinent ensuite de manière à ne voir que le bout de cette règle; qu'elles se relèvent ensuite doucement; elles verront cette règle dans l'étendue d'un demi-pouce, d'un pouce & demi, de deux pouces, &c. à mesure qu'elles se relèveront. Elles auront donc, de cette manière, apperçu la règle dans différens raccourcis gradués.

Elles peuvent encore prier quelqu'un de tendre le bras devant elles, en se plaçant de côté, à peu-près comme lorsque l'on fait des armes, en sorte que le poignet soit le plus voisin de leur œil. Ce bras ne leur cachera qu'une partie des côtes de celui qui le tiendra étendu, au lieu que s'il étoit baissé, & vu par conséquent dans toute sa longueur, il descendroit jusqu'à la moitié de la cuisse; elles voyent donc ce bras en raccourci, c'est-à-dire, dans un espace beaucoup plus court que sa longueur réelle.

Un homme couché, si on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce soit la plante des pieds qui se présente la première à l'œil, est vu en raccourci. Ce n'est donc pas par convention, mais pour exprimer la vérité, que le peintre représente des objets en raccourci.

Il lui est même impossible de les éviter entièrement. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'aperçoit en raccourci. Dans une figure de bout, le pied qui se présente par la pointe au spectateur, est vu en raccourci. La perspective donne à l'artiste les moyens de bien rendre cette partie, qui porte entièrement sur cette science.

Les formes étant plus belles dans leurs développemens que dans leurs raccourcis, les peintres ne doivent se permettre que des raccourcis modérés dans les figures principales qu'ils veulent montrer dans toute leur beauté: ils n'admettront alors que ceux qui sont inévitables. Ils pourront être moins réservés à cet égard dans les figures subordonnées. Le genre austère est moins ennemi des raccourcis que le genre agréable. Mais dans aucun genre, il ne faut imiter les artistes qui cherchent à prodiguer les raccourcis, pour montrer leur science. Les efforts de la science ne sont appréciés que par les savans; les ouvrages de l'art doivent satisfaire les savans & plaire à tout le monde.

On remarque que généralement les peintures de plafond procurent peu de plaisir aux personnes qui ne sont pas initiées dans la science de l'art, parce que ce genre exige les plus savans raccourcis. Les figures qui plaisent le

plus, dans ces sortes d'ouvrages, sont celles qui se voient tranversalement, parce qu'elles sont plus développées. Il n'est point au-dessous de l'artiste de consulter les sensations des personnes qui n'ont que le goût naturel; elles forment le grand nombre de ses juges. (L.)

RAGOUT (subst. masc.) Il est, comme je l'ai dit à l'article CROQUIS, des mots dans le langage de la peinture, qui, nés dans les ateliers, sont adoptés par les artistes, & par ceux qui parlent de l'art, & qui lui deviennent plus ou moins généralement consacrés. Plusieurs de ces mots ont été créés par une sorte d'inspiration qui a dû tenir du caractère, de l'éducation, des manières de parler propres à ceux qui les ont mis en vogue. Ces expressions, par conséquent, doivent être plus ou moins choisies, plus ou moins communes, quelquefois même familières ou basses.

Le mot *ragout* peut être regardé comme de cette dernière classe. Il signifie quelque chose de piquant. On voit par-là que le sens figuré a un rapport très juste avec le sens propre.

On dit donc, mais plus particulièrement dans les ateliers, *il y a du ragout dans ce tableau, dans ce dessin, dans la couleur de ce peintre*, & l'on veut faire entendre par-là qu'on y trouve un agrément qui pique, qui réveille l'attention & plaît à la vue.

On dit aussi, & cette manière de parler semble blesser moins la délicatesse, *cette tête est ragoutante, ce petit tableau est ragoutant*, & dans le langage commun, le peuple dit encore, *un minois ragoutant*, expression du style familier, mais qui, à l'aide d'un fouris de plaisanterie ou d'un air de gaieté, trouve quelquefois grâce auprès de ceux qui parlent un langage plus soutenu. (Article de M. WALETTE.)

RAGOUTANT (adj.) Ce mot s'applique toujours à l'exécution: c'est une qualité de la main. On dit un pinceau, un crayon *ragoutant*, une pointe *ragoutante*. On peut aussi modeler avec *ragout*. Le *ragout* est une sorte de badinage; il témoigne la facilité de l'artiste qui est capable de se jouer avec l'outil, de badiner avec les plus grandes difficultés du métier. Il a toujours une sorte de mollesse qui peut être heureuse dans certains genres, mais qui est fort déplacée dans tous ceux qui supposent de la grandeur, & qui ont besoin de fermeté. Ce qui a, dans la nature, une apparence de mollesse, peut se prêter au *ragout*. Cette partie de la manœuvre ne doit pas être méprisée, mais il ne faut l'estimer que ce qu'elle vaut. Raphaël ne se doutoit pas que l'on peindroit un jour avec *ragout*, & il n'en est pas moins estimable: les Caraches ont peint quelquefois avec *ragout*, &

ils en sont plus aimables. La *ragoût* est du nombre des moyens de plaire, mais il ne doit être rangé qu'entre les ressources inférieures de l'art. (L.)

RAPPEL subst. masc.) RAPPELLER (v. act.) Lorsque dans un tableau, on s'occupe des effets de la lumière & des ombres, il est bon de ne pas se borner à y faire voir une seule masse lumineuse, opposée à une seule masse ombrée. On sent qu'une telle pratique rendroit une composition froide & de petit intérêt. Il faut user du principe indiqué par la nature, en observant 1^o. une grande masse lumineuse principale, sous laquelle se placent aussi les figures principales; & 2^o. en rappelant la lumière comme par échos, sur des figures ou objets épisodiques ou accessoires, mais d'une manière moins vive, moins large que sur la principale masse. Dans une vaste composition ces *rappels* doivent être multipliés & toujours placés sur les groupes intéressans.

Les exemples du principe du *rappel* de la lumière sont écrits dans les compositions des peintres qui ont connu le pittoresque, & les effets du clair-obscur. Ainsi les Bassano, le Tintoret, Paul Véronèse, Solimèni, Lucas Giordano, Pierre de Cortone & son école, Rubens, Rembrandt, la Hire, Jouvenet, de Troyes fils, sont des artistes dont les ouvrages donnent autant de leçons des bons effets du *rappel* de la lumière: là on verra toujours cette subordination à la masse principale; on verra que ces *rappels* ne sont jamais placés vis-à-vis des autres lumières, soit en ligne horizontale, soit dans le sens perpendiculaire; on y observera que ces *rappels* sont quelquefois placés sur les parties essentielles du fonds, quelquefois sur les terrains, ou planchers, suivant que les peintres auront voulu *rappeller* les divers (1) plans de leurs compositions. Ces *échos* ou *rappels* servent encore à détacher certaines figures du devant de la scène: mais, quelqu'en soit l'emploi, ils donnent de l'espace & de l'enfoncement à la scène, & égayent l'œil du spectateur, qu'une lumière unique fixeroit d'une manière déterminée.

On ne doit jamais *rappeller* la lumière qu'avec l'intention d'ajouter à l'expression de la scène. Ainsi dans les sujets de nuit, ou dans ceux qui seront susceptibles de *mystère*, les *rappels* seront rares, de petite valeur, & fort édigés de la principale lumière.

Le Corrège dans son fameux tableau qu'on nomme la nuit, répand une grande expression sur ce sujet mystérieux, en ne mettant point de *rappels* de lumière: la lumière est toute

entière sur la Vierge & l'enfant Jésus, & par-là le spectateur est forcé de s'y attacher sans distraction. Mais ces objets sont rendus avec tant de charmes, & présentent tant de beautés, qu'on seroit fâché d'être détourné un instant d'un spectacle si respectable, & que l'art a rendu si précieux: ajoutons qu'un effet de ce genre est fort rare dans la nature, & que celui du Corrège, produit par la lumière émanée du corps de l'enfant Jésus, est la suite d'une pensée poétique & produit un effet divin & surnaturel. En général les effets d'une lumière sans *rappel*, ne pouvant avoir lieu que dans des scènes fort circonscrites & propres à de petits tableaux.

On remarquera que nous citons rarement les ouvrages des premiers maîtres des écoles Romaine & Florentine, pour les effets du clair-obscur, dans lesquels ils ne paroissent pas avoir eu de grandes connoissances: cependant le Saint-Pierre délivré de la prison, par Raphaël, au Vatican, n'est pas dénué de ce mérite, & montre que ce grand homme a été au moins entraîné par son sujet à y *rappeller* la lumière dans les masses ombrées.

(Article de M. ROBIN).

RAPPORT mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres. L'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les masses, consiste à associer au premier ton de chaque objet, une nuance de demi-teinte plus considérable, c'est-à-dire plus étendue que ce premier ton ne l'est lui-même, & à celle-ci une masse de teintes inférieures en beauté & supérieures en volume. Plus les masses subordonnées seront larges, plus les effets seront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les masses ne soient sensiblement prononcées que dans les parties lumineuses de la machine pittoresque; dans les autres endroits, elles seront menagées relativement au ton & à la nature des masses, en sorte qu'elles ne les altèrent point par des contrastes trop expliqués.

Quel doit être le rapport mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise, dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du génie ne sont point des affaires de calcul, divisons en trois degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce système, dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un tableau des effets brillans, nous estimons que si l'on donne, par exemple, six portions de lumière & de couleur à la masse principale, il faut l'environner

[1] Voyez le mot *fond*, *plan*, &c.

ronner de neuf portions de demi-teintes qui font une moitié en sus de celles qu'on a données à la lumière & leur associer douze portions d'obscur; c'est à-dire, le double de ce que comporte la masse dominante. Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes, suivant la nature des circonstances, suivant la suggestion du génie, & les conseils de l'intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être susceptible.

Les Tableaux de Rubens, & ceux de plusieurs grands maîtres qui se sont distingués dans la partie du coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont sans doute pris eux-mêmes dans la nature, ils ne l'auroient pas constamment pratiqué, si les succès & une expérience consommée ne les y avoient confirmés.

On peut suivre une autre marche dans les tableaux représentant des sujets qui se passent en plaine campagne, si l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des tons obscurs & des tons sourds, mais vigoureux, peut n'être qu'égale en volume, pourvu que la masse des demi-teintes & des nuances rompues soit aussi large & aussi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur ensemble. Dans le grand jour, où le soleil répand partout ses rayons, les ombres font la plupart réfléchies, & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles sont conséquemment d'un volume très-considérable, puisqu'elles se confondent avec les demi-teintes réelles, qui sont les lumières secondes. Il ne reste donc, pour recevoir les plus grands bruns, que les endroits privés de lumière par des accidens factices, & ceux où les reflets ne sauroient parvenir ni être aperçus.

Les principes changent à l'égard des sujets qui se passent la nuit, & qui sont éclairés d'une lumière artificielle; ces principes sont plus bornés & en même temps moins connus. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle, quand il s'agit du tout-ensemble d'une scène nocturne, est un obstacle à la bien rendre. Il est vrai qu'on a la ressource de modérer le sujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que plusieurs grands maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumière, & met l'artiste à portée d'en rendre la vérité: mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoissance parfaite des principes du coloris, & de la magie des tons. Sans ces secours, il ne sauroit représenter un trait d'histoire arrivé pendant la nuit avec cette illusion qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que le spectateur ne s'y attend point.

Beaux-Arts. Tome II,

Comme la lumière artificielle est ordinairement plus voisine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs, & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un tableau ainsi éclairé doit être sourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obscurité matte de la nuit. Il ne sauroit y avoir des transparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux endroits où la lumière frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui est propre, & produire des ombres dont la vivacité soit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuses auront le plus vif éclat; les travaux, les détails y seront prononcés; mais ils seront à peine sensibles dans les parties de demi-teinte, & ne seront point du tout aperçus dans les masses d'obscur.

Nous avons déjà remarqué que, dans les sujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant, en quelque sorte, les ombres, les masses de demi-teintes doivent être d'un plus gros volume que celles des ombres & de la lumière réunies: par la raison du contraire, dans la représentation des sujets de nuit, les ombres ne doivent pas seulement être plus étendues que les lumières & les demi-teintes comprises ensemble; mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occuperoient les demi-teintes, si elles pouvoient être sensiblement aperçues. De sorte que si, dans les sujets éclairés du jour naturel, on oppose ordinairement à six degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte, & douze degrés d'ombre; dans les sujets de nuit, éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obscur les neuf degrés de demi-teintes, & conséquemment opposer vingt-un degrés d'ombre aux six degrés de lumière. Plus on se rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en résultera sera vif & séduisant.

Au reste, il n'importe que ces diverses proportions soient ménagées par la combinaison du clair-obscur, ou par la valeur des couleurs propres & locales: il suffit qu'elles soient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité de la lumière & l'étendue considérable des ombres, répandues dans les peintures qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, seroient paroître les clairs trop aigus, & les obscurs trop tristes, si les premiers n'étoient rappelés par des échos qui les soutiennent, & si les seconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci servent à réveiller les groupes; les échos contribuent à former des plans, & à fixer chaque objet dans le sien. Il est important de ne pas l'oublier: ces échos & ces

réveillons, qui servent aussi à donner de l'étendue à la composition, & à faire paroître le tableau plus grand que la toile, doivent être distribués diagonalement & à distances inégales.

Pour concourir avec succès à la parfaite imitation de l'obscurité que la nuit doit produire, empruntons la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chairs les plus colorés & les plus sourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit : elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue, & par l'opposition des objets qui leur seront associés. Ce volume & ce contraste seront relatifs au local, & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps seront peints d'une manière moins arrondie ; les formes en seront prononcées plus quarrément ; les masses plus uniformes de ton, y seront traitées d'un pinceau moins recherché ; les diverses modifications, les fineses de la nature, les variétés des travaux, les richesses de détail seront perdues dans la masse : au lieu que, dans les sujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuses beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complète. (Article extrait du traité de peinture de DANDRÉ BARDON.

R E

RECHERCHER, RECHERCHÉ (v. act.) Rechercher a plusieurs sens dans notre langue.

On dit, un homme recherché, & ce mot alors exprime la désapprobation d'un trop grand soin, soit dans le maintien, soit dans la démarche, la parure & même la manière de parler & de s'énoncer. Un ouvrage recherché se dit aussi dans le même sens d'un ouvrage dans lequel il y a quelque affectation.

S'agit-il du style ? on dirait presque aussi volontiers *manière*, que *recherché*.

Dans le langage de la peinture, *recherché* & sur-tout *rechercher*, a un sens qui lui est propre. Le maître dit à son élève : « jeune homme incorrect, recherchez mieux votre trait » c'est-à-dire, rendez-le plus fin, plus pur.

On trouveroit, je crois, les raisons de toutes les différences d'acceptions des termes de la langue, même dans l'emploi qu'en font les différents arts, si l'on s'instruisoit de leur théorie & de leur pratique. Ce n'est pas au hasard que ces différences s'établissent quelquefois jusqu'à des contrariétés apparentes.

On dit aussi, les tableaux de ce maître, de cet artiste, sont *recherchés*, sont fort *recherchés*, pour faire entendre que les curieux mettent leurs soins à se les procurer ; mais

alors ce n'est plus le langage de l'art qu'on parle ; c'est la langue générale.

(Article de M. WATELET).

RECHERCHER. C'est un devoir de l'artiste de *rechercher* tout ce qui peut le conduire à la perfection dans toutes les parties de l'art ; de *rechercher* les beaux exemples des artistes de la Grece & des plus grands maîtres modernes, de *rechercher* de beaux modèles, de beaux effets, des expressions justes, de beaux tons &c.

Mais le participe *recherché* se prend ordinairement en mauvaise part : ainsi quand on dit qu'un artiste a des attitudes, des graces, une couleur, des tons *recherchés*, on entend qu'il s'est donné beaucoup de peine à trouver de belles attitudes, de la grace, une bonne couleur, de beaux tons, & qu'il n'a que médiocrement réussi. Tout ce qui dans les arts n'approche du bien qu'en laissant appercevoir la peine & la recherche, fait peu de plaisir. Il faut que le bien semble n'avoir pas été *cherché*, mais trouvé. (L)

RÉDUIRE (v. act.) Réduire un tableau, un dessin, une estampe, c'est, quand on en fait une copie, les transporter de leur proportion, dans une autre proportion plus forte ou plus foible. Les moyens qu'on employe pour *réduire* un ouvrage appartiennent à la pratique des arts, & il en sera traité dans le dictionnaire destiné à cette partie.

REFLET (subst. masc.) La lumière qui tombe sur un corps rejait sur le corps voisin privé par lui-même de lumière, & lui prête une clarté plus sourde que celle qu'il recevoit de la lumière directe ; c'est ce réjaillissement qui se nomme *reflet*.

La lumière qui vient de frapper un corps ne rejait qu'après s'être chargée de la couleur de ce corps, & elle porte, en rejaitissant, des parties de cette couleur sur le corps voisin. Il se fait alors sur ce dernier corps un mélange de sa couleur propre, avec la couleur de celui dont il reçoit une lumière *refletée*. Ainsi une draperie jaune ou rouge porte quelques tons de sa couleur sur les chairs qu'elles avoisinent. Les femmes, sans avoir aucune connaissance de la théorie des *reflets*, n'ignorent pas les avantages qu'elles en peuvent tirer, & elles ont soin de choisir, pour leurs parures, les couleurs qui peuvent le mieux s'associer à leur teint. Le peintre doit avoir la même attention qu'elles, & ne pas donner aux draperies des couleurs capables de nuire aux carnations.

Ce que nous venons de dire sur les *reflets* des couleurs se rapporte à la partie du coloris. On

doit aussi, abstraction faite des couleurs, considérés les reflets par rapport au clair-obscur. C'est par eux que les parties ombrées ne sont pas entièrement obscures. On peut aisément, comme nous l'avons dit ailleurs, remarquer sur un globe ou sur une colonne, la lumière, la demi-teinte, l'ombre & le *reflet*, c'est-à-dire la partie du globe ou de la colonne qui étant plongée dans l'ombre reçoit une lumière qui jaillit des objets voisins, lumière toujours plus faible que la plus forte demi-teinte, mais qui paroît cependant quelquefois assez brillante, quand on la considère par comparaison avec la partie la plus fortement ombrée.

Un objet, dit Dandré Bardon, « ne peut être » arrondi sans le secours des *reflets*; c'est par » leur entremise qu'il prend le plus parfait relief. Ils ne contribuent pas moins à la légèreté, à la vaguesse, à l'harmonie du tout-ensemble, qu'à l'effet, au saillant de tous les détails.

» En rendant les parties qui tournent plus » fuyantes & plus douces, les *reflets* en favorisent la rondeur; ils forment l'accord général en communiquant aux corps les réjaillissimens réciproques & des lumières qu'il reçoivent, & des tons dont ils sont colorés. Ces réjaillissimens qui portent une nuance empruntée du sujet qui renvoie, suivent la même marche qu'une balle qui, en rebondissant, ouvre plus ou moins son angle, suivant la force du bras qui la jette & la nature du corps qui la repousse. Les *reflets*, conséquemment, doivent être différents en force & en couleur, en proportion de la lumière qui les produit, & relativement à la nature de l'objet qui les renvoie.

» De deux corps voisins, le plus brillant & le plus lumineux prête ses nuances à l'autre, sans en rien emprunter; telle la clarté d'un flambeau communique sa lueur rougeâtre au corps qu'elle éclaire, sans participer du ton du corps éclairé.

» Sans le secours des *reflets*, dit encore le même artiste, on ne sauroit produire la rondeur des corps ni éviter de répandre de la dureté dans un tableau: les objets auroient alors quelque chose de mat & de terné qui déplaît même quand on le trouve dans la nature, parce qu'alors, dénuée de graces, elle paroît triste & lourde. L'art des *reflets* n'étant autre chose que celui d'employer avec succès les réverbérations & les couleurs rompues que les autres corps empruntent les uns des autres, il en naît le lumineux & l'harmonie du tableau. Soit que les objets se mirent réciproquement sur leurs surfaces, soit qu'il se fasse entr'eux une communication mutuelle des rayons du jour qu'ils se

« réfléchissent, il en résulte l'accord & l'éclat sans lesquels l'art ne sauroit parvenir » à l'illusion.

M. Cochin remarque qu'il a été un temps où l'on ne faisoit pas assez d'attention au jeu des lumières de *reflet*: » mais peut-être depuis, ajoute-t-il, les a-t-on trop observées, ce » qui peut produire des tableaux faibles. C'est » même un des défauts à la mode; & nous » appercevons souvent, chez les jeunes gens » surtout, des *reflets* aussi brillans & aussi » beaux de couleur que les demi-teintes; c'est » une manière qu'ils prennent les uns des autres, & qu'ils appellent beauté de coloris: » mais cela ne se voit pas dans la nature, » & particulièrement lorsqu'elle est vue de la » distance qu'on suppose toujours à son tableau. Toute lumière renvoyée par un objet » a perdu la plus grande partie de son éclat; » aussi elle ne peut produire des tons ni aussi » beaux, ni aussi lumineux que la lumière » directe ».

Cette théorie est vraie, & n'est pas contrariée par les ouvrages de Rubens, quoiqu'il ait donné aux *reflets* la plus grande clarté dont ils soient susceptibles. Il a porté au plus haut degré la magie des ombres reflétées, largement étendues, & contrastées avec les bruns les plus vigoureux.

REFLET des objets qui se mirent dans l'eau. Ce sujet sera traité dans le dictionnaire de pratique.

REFRACTION (sust. fem.) Rupture apparente que semble éprouver un objet en passant d'un milieu plus rare dans un autre plus dense, comme de l'air dans l'eau; car il n'y a que cette sorte de *réfraction* qui intéresse les peintres. Tout le monde a aperçu qu'un bâton parfaitement droit, que l'on plonge en partie dans l'eau, paroît se briser, & que si la partie qui reste hors de l'eau est perpendiculaire, celle qui est dans l'eau semble prendre une direction oblique.

» Lorsque nous regardons un bâton, une » pierre, ou quelque autre chose qui est » festivement dans l'eau, dit Félibien, tous » ces corps paroissent à la vue autrement qu'ils » ne sont en effet. C'est ainsi que nous voyons » au fond d'un vase rempli d'eau, une pièce » de monnoie que nous ne pouvions voir auparavant; que la jambe d'un homme qui n'est » qu'à moitié dans l'eau, nous paroît rompue » & plus grosse qu'elle ne l'est, & que ce » qui est au fond de l'eau nous paroît plus » proche. Mais si les corps paroissent plus gros » dans l'eau, les couleurs en même temps s'affoiblissent & diminuent à la vue. Cependant » il faut avoir égard à la nature des eaux &

» à leur quantité ou profondeur : car si l'eau
 » est fort claire, comme celle des fontaines,
 » & qu'elle ne soit pas profonde, alors il est
 » certain que la grosseur dans les apparences
 » des corps qui sont dans l'eau, ne sera pres-
 » que pas plus forte que si l'on voyoit ces
 » mêmes corps hors de l'eau, parce que la
 » densité ou épaisseur d'une eau très-claire,
 » quand il n'y a pas de profondeur, ne fait
 » guère plus de changement aux corps qui
 » en sont environnés, que la densité de l'air :
 » au moins cette différence n'est pas sensible
 » à la vue ».

REHAUSSER (v. act.) C'est frapper, sur des parties lumineuses, des touches plus lumineuses encore.

REHAUT (subst. masc.) Quoique la lumière s'étende largement sur un objet, il y a cependant quelques parties de cet objet sur lesquelles elle frappe avec encore plus de vivacité : ce sont les touches claires, par lesquelles le peintre relève ces parties & les rend plus brillantes, qu'on appelle des *rehaus*. C'est par la nécessité d'ajouter au piquant des clairs, que de grands coloristes, & entr'autres Rubens, ont chargé de couleur les lumières de leurs tableaux, tandis qu'ils ne faisoient, pour ainsi dire, que laver les ombres, & que, dans les bruns, ils tiroient même parti de l'impression.

RELEVER (v. act.) Comme ce sont les parties lumineuses, qui donnent surtout du relief aux objets, on ne se sert du mot *relever* qu'en parlant des parties claires d'un dessin ou d'un tableau. On peut dire : « ces jours, » ces lumières ont besoin d'être *relevés* : il faut *relever* ces masses de lumière. On dit aussi, « un dessin *relevé* de blanc ». En parlant des masses obscures, on dit au contraire, *éteindre*, *assourdir*, *rendre sourdes*.

RENDRE (v. act.) La signification qu'a ce mot dans le langage de la peinture, ne laisse pas appercevoir au premier moment sa liaison avec le sens le plus ordinaire; mais elle est sensible, dès qu'on y réfléchit. *Rendre* dans la langue générale, veut dire *restituer* : *rendre* lorsqu'il s'agit de dessiner, ou de peindre, signifie *représenter exactement*. On pourroit penser que ce qu'il y a de figuré dans ce terme appliqué aux arts, est emprunté de l'effet du miroir, auquel il semble qu'on confie ou qu'on donne les objets qu'on lui présente, dans l'intention qu'il les *rende* par la représentation.

Au reste, on doit penser que le sens figuré de ce mot à toujours rapport à une sorte de restitution.

En effet si l'on dit d'un homme qu'il *rend* bien un fait dont il a été témoin, on entend qu'il restitue exactement ce qui lui a été confié par l'organe de la vue. *Cet acteur rend bien son rôle*, veut dire qu'il restitue comme il le doit, ce qui a été confié à sa mémoire & à son intelligence. Enfin on dit d'une cloche ou d'un instrument de musique qu'il *rend* un beau son, c'est-à-dire, le son dont l'art des dimensions & l'habileté de l'ouvrier l'a rendu dépositaire, ou si l'on parle de celui qui en fait usage, on entend qu'il *rend* le beau son qu'on exige de son habileté.

Par un sens plus particulièrement adapté à la peinture, on dit aussi, *cet objet est rendu*; on veut dire qu'il est rendu par l'habileté de l'artiste aussi parfaitement qu'on l'exige : & cette acception rentre dans celle dont j'ai parlé.

Lors donc qu'un artiste peint, lorsqu'il imite, il se charge en quelque façon d'une dette; il contracte l'obligation de satisfaire les yeux, l'esprit & la raison de ceux à qui il destine ses ouvrages. Que de débiteurs peu exacts à rendre ce qu'on exige d'eux!

(Article de M. Watelet.)

REPENTIR (subst. masc.) Ce terme est un de ceux qui, applicables à l'art, ne sont employés cependant que par les peintres. Son usage est d'exprimer quelque changement visible qu'un auteur a fait dans son tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, & qu'il s'est repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, *pousse* au bout d'un certain temps, ou, pour parler en d'autres termes, que la première couleur qui exprimoit cet objet, venant à percer au travers de la seconde couleur dont elle a été couverte, se laisse appercevoir par les yeux exercés : en ce cas là on dit, *c'est un repentir*, *voici un repentir* &c.

Pour indiquer à nos lecteurs des exemples très-connus de ce qu'on appelle un *repentir*, nous citerons deux ouvrages très-distingués de Restout père de l'artiste qui existe aujourd'hui. L'un dans le tableau de l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris, représentant la Piscine miraculeuse; l'autre, dans la mort de Saint-François placé à Rouen chez les Capucins, & l'un des meilleurs ouvrages de ce maître. Ces *repentirs* consistent en des bras d'anges qui se trouvent dans le haut de ces tableaux, & qui s'aperçoivent encore sous les nuages dont cependant ils sont recouverts.

(Article M. ROBIN.)

REPETITION (subst. fem.) On recommande aux artistes d'éviter la *répétition*, des mêmes attitudes, des mêmes gestes, des mêmes mou-

vements. C'est leur recommander d'imiter la nature; elle est si variée que, dans un grand nombre de personnes, elle en montrera rarement deux qui, dans un même instant, soient dans une position semblable d'aucune de leurs parties. Elle porte à cet égard, comme à tous les autres, la diversité au point de faire le désespoir de l'art.

» Il est cependant quelquefois, dit Dandré » Bardou, d'élégantes répétitions de gestes, de » mouvemens, de regards, qui produisent des » effets merveilleux, quand elles sont adap- » tées à des personnages qui ont une même » intention, un même intérêt, & qui sont » agités de la même passion. C'est ainsi que » Raphaël a représenté, dans son *Héliodore*, » un groupe de plusieurs femmes qui, par des » démonstrations uniformes, tendent à l'ex- » pression d'un même sentiment. C'est dans » la même vue que le Poussin a retracé deux » Israélites dans une même attitude, cueillant » l'un & l'autre la manne avec la même » avidité ».

REPOS. (subst. masc.) *Repos*, lorsqu'on parle de peinture, désigne certaines parties de la composition d'un tableau qui semblent tranquilliser la vue.

Cette expression figurée, est tirée de l'opposition du *repos* physique avec le mouvement.

Le bruit de plusieurs objets fatigue l'oreille; quelques momens de silence la reposent. Il en est de même de la vue, & dans les tableaux qui offrent l'image du mouvement, & rappellent quelquefois l'idée même du bruit, il est nécessaire de rappeler aussi ou de procurer effectivement du *repos* à la vue & à l'esprit.

Il faut donc que le peintre dispose dans ses compositions des *repos*, c'est-à-dire, des parties sur lesquelles les regards & l'attention se trouvent moins occupés. On appelle cela *ménager des repos*.

Ce principe, tiré de la nature, & qui appartient à son système comme besoin, est par là, tout aussi nécessaire dans les arts qui ont pour but de l'imiter.

On peut dire figurément que l'esprit & les sens, tantôt se fatiguent & tantôt se reposent. Le succès des arts qui se chargent, en captivant l'esprit & les sens, de les conduire à leur gré, veut donc que l'exercice qu'ils leur donnent, leur soit agréable & que, s'ils se fatiguent quelques momens, ils les reposent ensuite autant qu'il est nécessaire pour qu'ils ne soient ni excédés ni rebutés.

De là naît, par développement, la nécessité d'une proportion entre les *repos* & les occupations.

Un poëme qui seroit continuellement animé,

pathétique, touchant, fatiguerait le lecteur; une composition théâtrale, ou les personnages seroient dans un mouvement continuel, excéderait le spectateur. Une musique sans cesse travaillée ou bruyante, seroit à charge & pénible à l'oreille; un tableau qu'une action compliquée occuperait tout entier & où les acteurs seroient accumulés, ne seroit pas du goût de ceux qui auroient compté sur un plaisir moins fatiguant, en venant le considérer. La raison établit donc la loi des *repos* dans les arts, & la raison occupée de leurs succès, veut que les *repos* soient ménagés & gradués, s'il est possible.

Aussi, dans les poëmes & les drames qui représentent une succession d'instans, les *repos* doivent être moins prolongés en approchant du terme, surtout lorsqu'on a fait naître un désir vif d'y arriver,

Dans la peinture où il ne peut être question que d'un instant & où l'unité doit être rendue physiquement visible, le *repos* doit être ménagé de manière à désigner aux regards leur route & à les arrêter; car les regards ont la mobilité dont manque la peinture. Dans les tableaux, l'intérêt ne peut qu'attendre & appeler; dans les ouvrages de quelques autres arts, il marche & entraîne avec lui.

Je ne suivrai pas plus loin ces rapprochemens qui m'entraîneroient à mon tour plus loin peut-être que je ne dois aller. Je me contenterai d'ajouter que dans la peinture, les *repos* ont lieu par les masses ou par les fonds. J'entends par masses, principalement celles de clair-obscur, c'est-à-dire, des lumières harmonieuses étendues ou des ombres élargies. Par fonds, j'entends une union ou assemblage de couleurs douces, aériennes, si bien mariées & si bien fondues que le regard s'y complait, s'y repose, & que les objets qui doivent leur faire opposition, en deviennent plus brillans.

C'est donc par le raisonnement qu'on aperçoit la nécessité des *repos*. C'est du raisonnement qu'on apprend à les placer, & c'est l'étude du clair-obscur & de l'harmonie qui en fournit les moyens. Le *repos* est une partie de l'art qui appartient à l'effet. On donne du *repos* à un ouvrage en étendant les masses, en éteignant des lumières trop péillantes, en salissant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau est bien d'accord, quand il est harmonieux, il a le *repos* nécessaire.

(Article de M. WATELET.)

REPOS. Deux principes rendent le *repos* nécessaire dans les ouvrages de l'art : l'un est l'unité d'intérêt, l'autre est l'harmonie.

Pour que la vue & l'attention du specta-

teur, que la partie capitale de la composition doit seule intéresser, ne soient pas distraites par les parties subordonnées, il faut que celles-ci soient & le laissent dans un état de *repos*, & que la première ait seule le droit de l'appeler & de le fixer.

Pour que l'ouvrage soit harmonieux, il ne faut pas que des parties brillantes, dispersées çà & là, se disputent entr'elles & détruisent l'accord qui constitue un tout-ensemble.

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

Mengs fait ici un seul vice de la confusion & du manque de *repos*: mais quoiqu'une ordonnance confuse puisse & doive même nuire au *repos*, on applique spécialement ce mot à l'effet. Ainsi dans la langue ordinaire de l'art, le *repos* consiste dans l'accord des tons & des couleurs, & dans la distribution intelligente des lumières & des ombres. Il pourroit donc y avoir du *repos* dans un ouvrage avec de la confusion dans l'ordonnance.

C'est dans le sens que nous donnons au mot *repos*, qu'il a été employé par le poète législateur de la peinture :

*Sintque ita discreti inter se ratione colorum,
Luminis; umb. arumque anteorsum, ut corpora clara
Obscura umbrarum requies, spectanda relinquat.*
Du Fresnoy, de art. graph. v. 222.

» Après de grands clairs, dit de Piles en commentant ces vers, il faut de grandes ombres qu'on appelle des *repos*, parce que la vue seroit effectivement fatiguée, si elle étoit continuellement attirée par une continuité d'objets pétillans. Ces *repos* se font de deux manières, dont l'une est naturelle, & l'autre artificielle. La naturelle se fait par une étendue de clairs ou d'ombres qui suivent naturellement & nécessairement les corps solides, où les masses de plusieurs figures groupées, lorsque le jour vient à frapper: l'artificielle consiste dans les corps des couleurs, que le peintre donne à de certaines choses telles qu'il lui plaît, les composant de telle sorte qu'elles ne fassent point de tort aux objets qui sont auprès d'elles. Une draperie, par exemple, que l'on aura

» fait jaune ou rouge en certain endroit, pourra être dans un autre de couleur brune, & y conviendra mieux pour produire l'effet que l'on demande. On doit prendre occasion; autant qu'il est possible, de se servir de la première manière, & de trouver les *repos* dont nous parlons par le clair ou par l'ombre qui accompagnent naturellement les corps solides: mais comme les sujets que l'on traite ne sont pas toujours favorables pour disposer des figures ainsi qu'on le voudroit bien, on peut, en ce cas, prendre son avantage par le corps des couleurs, & mettre, dans les endroits qui doivent être obscurs, des draperies ou d'autres objets que l'on peut supposer être naturellement bruns ou fâlés, lesquels vous feront le même effet, & vous donneront les mêmes *repos* que les ombres qui n'ont pu être causées par la disposition des objets.

Ce seroit un grand vice, tant contre le *repos* que contre la vérité, d'employer deux jours égaux: c'en seroit un encore d'employer deux couleurs égales, soit qu'elles fussent tendres ou fières. Il doit toujours y avoir une couleur principale qui domine sensiblement toutes les autres. (L)

REPOUSSOIR (subst. masc.) On a vu longtemps les peintres affecter de placer sur le premier plan, & sur les bords de leurs tableaux, des masses d'ombres obscures qu'on appelloit des *repoussoirs*, comme si l'on eût voulu faire sentir, dit Dandré Bardon, qu'elles n'étoient que des ressources manitrées démenties par la nature. On leur avoit donné ce nom, qui commençoit à faire partie de la langue de l'art, parce qu'on les croyoit nécessaires pour *repousser* les objets des autres plans. Sans doute la peinture a ses illusions; mais elles ne doivent pas aller jusqu'à contrarier la nature, & elles ne sont permises que pour rendre le mensonge de l'art plus ressemblant à la vérité. Dans le temps de cette mode, les connoisseurs, c'est-à-dire, les hommes qui tâchent d'écouter ce que disent les artistes, pour se faire un jargon qui annonce des connoissances, ne manquoient pas d'approuver les *repoussoirs*, & se moquoient des bonnes gens qui demandoient pourquoi les peintres mettoient des figures de Nègres dans les coins de leurs tableaux. C'étoit cependant ces bonnes gens qui avoient raison, les artistes étoient égarés par une fausse pratique, & les connoisseurs égarés par les artistes, ne savoient ce qu'ils disoient; ce qui n'est pas rare aux connoisseurs dans tous les genres.

Tout homme peut s'assurer par ses propres yeux que les ombres ne sont pas tout à fait obscures; elles sont éclairées par des parti-

sules de lumière dont l'air est chargé; elles le sont par des lumières de reflet, & ne paroissent ténues que par comparaison avec des parties plus lumineuses. Elles deviennent même claires, si l'on cache ces parties. Plus on est près des objets ombrés, & moins ils sont obscurs, parce que les rayons qui apportent dans l'œil l'image de ces objets ont eu moins de chemin à parcourir, & parce qu'il se trouve entre l'œil & ces objets une moindre quantité de lumière dont l'œil soit ébloui. Pour que le tableau soit une représentation de la nature il faut qu'on y distingue nettement, même dans l'ombre, les objets des premiers plans, & que le peintre ne prête pas à la lumière du jour un effet qui ne peut convenir qu'à celle de la lune. Un homme qui se trouve dans la rue du côté éclairé par le soleil, voit très-distinctement tous les objets qui sont de l'autre côté dans l'ombre.

Comme les modes passées peuvent renaître, quel qu'absurdes qu'elles soient, il est bon de s'opposer au retour de celle des *repoussoirs*. Nous croyons donc qu'il n'est pas inutile de rapporter ici, du moins en substance, ce que M. Cochin a écrit contre cette convention ridicule. Il n'a fait, comme il l'avoue lui-même, que répéter ce qu'il avoit appris de l'Argillière, avant élève d'une école coloriste.

Il pose pour principe que, *les ombres les plus fortes en obscurité ne doivent pas être sur les devants du tableau; qu'au contraire les ombres des objets qui sont sur ce premier plan doivent être tendres & restées, & que les ombres les plus fortes & les plus obscures doivent être aux objets qui sont sur le second plan.*

Il avertit que, dans cette règle, il fait abstraction des couleurs particulières de chaque objet, & qu'en disant qu'une ombre est plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle soit plus forte de couleur, mais seulement plus forte d'obscurité.

Il donne, pour démonstration de son principe, l'exemple d'une muraille fuyante, ombrée dans toute sa longueur, & portant aussi, dans toute sa longueur, une ombre sur le terrain: il affirme, ce qui s'accorde avec la vérité dont chacun peut juger par soi-même, que ces ombres, en s'éloignant jusqu'à une assez grande distance, augmentent sensiblement d'obscurité. On peut faire la même démonstration dans une allée d'arbres, ou dans une galerie ornée de statues qu'il faut alors regarder en se plaçant de manière que la première se détache sur la seconde & ainsi de suite. Des rangs de colonnes successives offrent le même phénomène: l'ombre de la première se détache en clair sur l'ombre de la seconde; celle-ci est plus tendre que celle de

la troisième, & ainsi de toutes les autres, jusqu'à une distance assez grande; alors à cette gradation succède une dégradation semblable, c'est-à-dire que les ombres s'affoiblissent en s'éloignant.

Il faut observer que des personnes prévenues du principe contraire pourroient ne pas appercevoir bien sensiblement cet effet & en nier l'existence, si on vouloit le leur démontrer sur des objets qui eussent peu de distance entre eux. On doit donc choisir, pour cette démonstration, des vues d'une assez grande étendue.

Ajoutez que des personnes qui auroient la vue trop courte ne seroient pas propres à recevoir cette démonstration. L'ombre la plus forte pour eux seroit à une distance si voisine, qu'elles n'appercevroient pas sensiblement la dégradation qui se trouveroit entre cette ombre & celle d'un objet plus prochain. M. Cochin, pour les convaincre, entre dans des détails sur le mécanisme de la lumière.

» 1° Nous ne voyons, dit-il, la couleur
» & la forme des objets de la nature, que
» par la reflexion de la lumière qui les frappe,
» qui se réfléchit, & qui vient en peindre
» une image au fond de nos yeux. Ainsi,
» dans la privation de toute lumière, quoi-
» que les objets existent autour de nous, nous
» ne les voyons point; & ce ne peut être que
» parce qu'ils ne nous renvoient point de
» rayons de lumière qui nous les peignent.

» 2° C'est la plus ou moins grande quan-
» tité de ces rayons, & la force plus ou moins
» grande avec laquelle ils frappent nos yeux,
» qui produit en nous la sensation de lumière
» plus ou moins vive. Ainsi la diminution de
» la lumière détruit la netteté & l'éclat des
» images qu'elle peint à nos yeux.

» 3° L'action des rayons de la lumière
» s'affoiblit par la distance qu'elle a à parcou-
» rir. Un flambeau, à une distance très-éloi-
» gnée, ne nous paroît pas aussi brillant que
» lorsqu'il est proche.

» 4° La lumière perd considérablement de
» sa force, à chaque fois qu'elle se réfléchit;
» ce qui fait que, quoique nous voyons très-
» distinctement une lumière très-éloignée de
» nous, nous ne voyons pas néanmoins les
» objets qu'elle éclaire autour d'elle, parce
» que les rayons de lumière que ces objets
» réfléchissent ne peuvent point arriver jusqu'à
» nous, ou ils y arrivent si foibles, qu'ils ne
» peuvent affecter nos yeux d'une manière qui
» nous soit sensible. Or ce qui est vrai d'une
» lumière telle que celle d'un flambeau, est
» également vrai de celle du soleil, quoique
» dans une proportion différente.

» On peut, continue M. Cochin, comparer
» l'action de la lumière, au mouvement d'une

» balle de billard qui, étant poussée, va frapper une bande, qui la renvoie contre une autre, d'où elle est encore renvoyée contre une troisième. Chaque fois qu'elle est renvoyée par quelque bande, elle perd de sa force, tant qu'enfin elle s'arrête d'elle-même quoiqu'elle n'ait pas parcouru, à beaucoup près, un chemin aussi long qu'elle auroit fait, si elle n'avoit rencontré aucun obstacle. La réflexion de la lumière a cependant cette différence, qu'un seul rayon de lumière, quelque délié qu'on le suppose, doit être regardé comme une gerbe de rayons qui, en se réfléchissant, sont renvoyés à la ronde ».

Ici M. Cochin reprend l'exemple de la muraille qu'il a déjà employé. Le terrain sur lequel elle s'élève réfléchit, en tous sens, des rayons dont une partie vient le peindre à nos yeux sous une image vive & brillante, parce qu'ils n'ont souffert qu'une première réflexion. Une autre partie de ces rayons frappe la muraille & l'éclaire de ce qu'on appelle lumière de *réflet*. Ces rayons réfléchis une fois contre la muraille, en rejaillissent, & viennent la peindre à nos yeux, sans quoi nous la verrions parfaitement obscure. Comme ces rayons ont subi deux réflexions, la première du terrain sur la muraille, la seconde de la muraille à nos yeux, ils se sont affoiblis : d'où il arrive que nous voyons la muraille plus obscure que le terrain, dont l'image est parvenue à nos yeux par une seule réflexion.

Une partie des rayons qui sont réfléchis par la muraille, tombe sur le terrain ombré, & n'apporte à nos yeux l'image de ce terrain que par une troisième réflexion : ainsi ce terrain nous paroît plus obscur que la muraille dont l'image nous est venue par une seconde réflexion. Tel est le principe physique de cette règle du clair-obscur que *l'ombre portée est toujours plus forte que l'ombre du corps qui la porte*.

L'ombre de la muraille, & celle qu'elle porte sur le terrain, ne recevant qu'une lumière réfléchie deux ou trois fois, parviendrait à nos yeux encore plus obscure s'il ne s'y joignoit pas une lumière qui nage dans toute la masse de l'air, & qui nous arrive par une première réflexion.

Mais puisque la lumière s'affoiblit par la distance qu'elle parcourt, les rayons qui viennent des parties de la muraille les moins éloignées de l'œil, ont plus de force que ceux qui viennent des parties plus distantes; car les rayons qui apportent dans nos yeux l'image de ces parties, tant ceux qui ont été réfléchis par le terrain, que ceux dont l'air est impregné, ont subi un plus grand affoiblissement dans la route plus longue qu'ils ont parcourue. Ainsi

les objets ombrés qui sont loin de nos yeux, y sont peints très-obscur, par masses, & sans aucun reflet, & par conséquent plus noirs que les objets moins éloignés.

Il semble qu'on devroit inférer de ce principe, que les ombres augmentant de force en proportion de leur éloignement; celles qui sont les plus voisines de l'horizon sont en même temps les plus obscures. Il arrive cependant, au contraire, que les objets très-éloignés n'ont que des ombres très-foibles, parce qu'elles sont exténuées par la masse épaisse de toutes les vapeurs qui sont entre ces objets & nos yeux.

Il est donc certain qu'il est un point jusqu'où les ombres vont toujours croissant d'obscurité, & après lequel elles diminuent toujours de force. On ne peut fixer ce point qui varie suivant la quantité de vapeurs dont l'air est chargé. Il est fort éloigné lorsque l'air est très-pur, comme dans les beaux jours d'été; il se rapproche considérablement quand l'air est plus vaporeux, comme il arrive même dans de fort beaux jours d'automne.

On ne peut contester au peintre le droit de choisir, pour éclairer son tableau, un air très-pur ou un air nébuleux : mais il est rigoureusement obligé de rendre la sorte de jour dont il a fait choix avec toutes les circonstances qui l'accompagnent. S'il suppose l'air chargé de vapeurs, il doit représenter les objets du fond, même peu éloignés, comme au travers d'une espèce de brouillard; s'il les peint distincts & formés, qu'il se soumette à la loi inviolable que suit la lumière dans les jours serens. D'ailleurs comment imaginer d'épaisses vapeurs entre des groupes qu'on ne suppose le plus souvent éloignés les uns des autres que de cinq à six pieds?

Il se présente des circonstances dans lesquelles les effets de la nature ne s'accordent pas avec les principes que l'on vient d'établir. Si par exemple, on considère un berceau d'arbres, ou l'intérieur d'un bâtiment voisin & ombré, dans lequel la lumière qui vient de tout le ciel ne puisse entrer, & qu'après cette partie ombrée & prochaine, il se trouve un plan vuide qui reçoit une grande lumière, alors ces ombres voisines paroîtront les plus fortes, & sembleront même plus obscures qu'elles ne le sont en effet, & les ombres des objets qui sont au de là du plan lumineux se montreront plus foibles, quoiqu'elles ne soient pas éloignées. C'est que la quantité de rayons renvoyés par le plan vivement éclairé nous éblouit, & qu'une impulsion violente en détruit une plus foible.

M. Cochin suppose encore le spectateur placé dans une chambre à l'endroit le plus éloigné de la fenêtre. « S'il considère de là, dit-il,

» les ombres reflétées qui sont plus près de la
 » fenêtre, il arrive que ces ombres, qui sont
 » plus éloignées de lui, sont plus reflétées que
 » les autres ; mais c'est parce que la lumière
 » ne parvient pas également jusqu'au fond de
 » la chambre ; elle est plus forte près de la
 » fenêtre, & les reflets qu'elle envoie sont
 » plus clairs aux endroits où elle a plus de
 » force ». Mais si l'on se place de manière
 qu'on ait la fenêtre de côté, on verra paraître l'effet des devans plus reflétés que les fonds.

Il se trouve quelquefois, mais rarement, dans les objets du premier plan, des ombres, ou plutôt des touches, qui ont plus de force que les ombres éloignées. Ce sont des effets qu'on peut se procurer quand ils semblent nécessaires ; mais il faut observer que ces touches ne se trouvent que dans des enfoncements qui ne peuvent recevoir ni la lumière immédiate du ciel, ni celle que reflètent les objets environnans.

» Dans tout ce que j'ai dit, ajoute M. Co-
 » chin, j'ai fait abstraction de toutes les cou-
 » leurs locales, & j'ai considéré tous les ob-
 » jets de la nature comme s'ils n'en avoient
 » qu'une seule, parce qu'il y a quantité de
 » cas particuliers qui résultent de la différence
 » des couleurs, quoiqu'ils soient cependant
 » toujours soumis à la loi générale ; seulement
 » elle est moins sensible alors. Les couleurs
 » les plus claires réfléchissent plus de rayons,
 » & les couleurs brunes en réfléchissent d'au-
 » tant moins qu'elles sont plus foncées. Si les
 » couleurs brunes se trouvent sur le second
 » plan du tableau, leurs ombres seront encore
 » plus obscures qu'elles ne le seroient ; ainsi
 » l'effet dont je parle des ombres éloignées
 » plus fortes en deviendra encore plus sen-
 » sible. Si au contraire les couleurs les plus
 » brunes sont sur le devant du tableau, &
 » que les objets qui sont sur le second plan
 » soient de couleurs claires, alors il arrivera
 » que les ombres les plus fortes du tableau
 » seront sur le devant, par cette raison de
 » la diversité des couleurs : mais le principe
 » subsiste également. Les couleurs locales clai-
 » res, qui sont sur le second plan, auront tou-
 » jours des ombres plus obscures qu'elles n'en
 » auroient eu, si elles se fussent trouvées sur
 » le devant, & les couleurs brunes, qui sont
 » sur le devant, auront des ombres plus res-
 » flétées qu'elles n'en auroient eu, si elles
 » se fussent trouvées sur un plan plus éloigné ».

M. Cochin n'auroit pas besoin de chercher dans les ouvrages de l'art des exemples qui autorisent une théorie démontrée dans la nature : il l'appuie cependant sur la pratique constante de Paul Véronèse. « Dans tous les tableaux, » dit-il, que j'ai vus de ce maître à Venise,

Tome II. Beaux-Arts.

» j'ai toujours remarqué que les groupes du
 » devant du tableau sont traités de resser. Les
 » touches même qui s'y trouvent sont plus
 » foibles que les ombres des groupes qui sont
 » sur le second plan. Le Guide a suivi cette
 » règle dans plusieurs de ses tableaux ; je ne
 » dirai pas dans tous, car je ne les ai pas tous
 » examinés dans cette idée ».

Notre artiste entre dans le détail des avantages que doit procurer à l'art l'observation de ce principe. La plus grande force des ombres étant rejetée sur un plan plus reculé, donnera plus d'étendue à la perspective aérienne, puisqu'on comptera plusieurs plans avant d'arriver à l'ombre la plus forte, & qu'ensuite il restera un grand nombre de plans de dégradation, au lieu que dans la pratique contraire, on passe à la dégradation en partant du premier plan. D'ailleurs l'œil n'aura pas l'embarras de tous ces trous de noir, de toutes ces touches qui troublent le repos, parce que les ombres les plus fortes étant éloignées, offriront des bruns en grandes masses & sans touches, & que les reflets rendront celles du devant médiocrement sensibles. Enfin on évitera de faire des tableaux noirs, & cependant on pourra les faire vigoureux.

Et il ne faut pas craindre que les premiers plans du tableau ne se tirent pas assez en avant : car il n'est pas ici question des couleurs particulières de chaque objet. Quoique les ombres soient tendres, ces couleurs peuvent n'être point foibles : elles auront au contraire d'autant plus de vivacité qu'elles seront plus voisines de l'œil.

Il n'en est pas de même quand on est réduit au noir & au blanc, comme dans la gravure : on est quelquefois obligé de tirer les premiers plans de dessus leurs fonds par quelques touches ou quelques contours. Mais cet inconvénient de la gravure, & du *monochrome* en général, ne peut empêcher la peinture de mettre à profit tous ses avantages.

(Article extrait de M. COCHIN).

RÉSOLU (adj.) RÉSOLUTION (subst. fem.)
 La *résolution* dans l'art est, comme dans tout, une qualité contraire à l'indécision. Elle s'applique le plus ordinairement aux effets du clair-obscur, à l'expression des formes au choix des attitudes, & enfin au mécanisme de l'art.

Par rapport au choix des lumières & des ombres dans un tableau, dans une estampe, & dans un dessin, ce qui est résolu répond au *partito* des Italiens. Nous rendons aussi ce mot en françois par *parti* ; un ouvrage d'un grand, d'un beau parti, ont une signification à peu-près égale avec le mot résolu.

Un ouvrage d'un effet résolu est celui dont les masses sièrement exprimées accusent d'un

manière bien décidée, celles qui sont brunes & celles qui sont claires. Le Caravage, le Titien, surtout dans son beau tableau de l'Eglise Saint-Jean à Venise, Lahire dans celui où Saint-Paul est renversé, le Tintoret, Jouvenet dans presque tous leurs ouvrages offrent des exemples remarquables de la *résolution* dans les effets.

Les grands dessinateurs ont presque tous été *résolus* dans le choix des attitudes, & dans la manière de rendre les contours. Mais les modèles les plus frappans de la *résolution* des formes, sont les ouvrages distingués des sculpteurs antiques. Parmi la multitude de leurs chefs-d'œuvre, il faut citer l'*Hercule Farnésé*, l'*Hercule Commode*, le jeune *Faune*, l'*Antinoüs* & surtout les *Lutteurs* & le *Gladiateur* dont la vue seule inspire le goût de la *résolution*.

Quant à ce qui caractérise un pinceau *résolu*, c'est celui qui, partant d'une main décidée, d'un jugement prompt, d'un caractère ardent, exprime avec fermeté tout ce qu'un homme savant aura conçu. Mais ce qu'on appelle ici un pinceau *résolu* n'est jamais la suite de la recherche d'un auteur : la touche part involontairement de son pinceau comme de son esprit.

Nous avons démontré dans le mot *pinceau* que si la fermeté ou la *résolution* de la touche étoit l'effet d'une convention d'école, ou de la seule adresse de la main, plutôt que le résultat du savoir, cette sorte de mérite dégénéreroit alors en manière affectée, & n'étoit pas digne de l'estime de l'homme instruit.

Les peintres qu'on peut citer pour la *résolution* de pinceau sont en grand nombre, parce que, si l'on en excepte les manières très-fondues, le savoir a ordinairement une expression vive & résolue. Les plus remarquables dans les différentes écoles & dans les différens genres, sont le Giorgion, Tempesta, le Caravage, Ribera, Velasquez, Carle du Jardin, Jean Meel, Lahyre & Jouvenet. Nous ferons remarquer que les artistes *résolus* dans leur exécution, le sont aussi dans les autres parties de l'art, parce que ce talent part de la même trempe d'esprit & de goût qui produit des succès de même sorte dans l'effet & dans le dessin. (*Article de M. ROBIN*).

RESSEMBLANCE (subst. fem.) Plusieurs figures dans un même ouvrage, ne doivent pas se ressembler. Il ne suffit pas que les traits du visage ne soient pas ressemblans; il faut marquer une diversité sensible dans toutes les parties, sans quoi l'art témoigneroit son impuissance de lutter contre la richesse & la variété de la nature. Il seroit aussi difficile de trouver dans la nature deux personnes qui

eussent la même conformation, les mêmes habitudes corporelles, le même geste, le même maintien, que d'en trouver deux qui eussent le même visage. Les artistes ne pécheroient jamais contre cette diversité, s'ils étoient précis, & s'ils changent de modèle à chaque figure. Un maître peut leur servir d'exemple à cet égard, & c'est encore ce même Raphaël qu'on peut leur offrir pour exemple dans tant d'autres parties.

Quand, dans une suite de tableaux du même maître, le même personnage doit se reproduire, il est de la convenance qu'il se ressemblent toujours à lui-même, & qu'on observe seulement dans les différentes représentations de ce personnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui représenteroit les aventures d'Ulysse, Ulysse devroit toujours être reconnu, excepté quand ses traits ont été changés par Minerve.

Il y a des peintres qui répètent toujours la même tête, ou du moins des têtes toujours ressemblantes entr'elles dans tous leur tableaux : il semble qu'ils ne peignent que l'histoire d'une seule famille. C'est public leur négligence à varier leurs modèles, ou, plus souvent encore, c'est apprendre au public qu'ils n'en consultent aucun. (L)

RESSENTI, (adjectif.) On dit, *ce modèle a des formes ressenties*; le dessin d'Annibal Carrache est *ressenti*, &c.

La signification de cet adjectif est fort circonscrite, & n'est guère applicable que dans les exemples que nous venons de donner. Nous n'avons donc qu'à expliquer quel est le vrai caractère des ouvrages de l'art, ou des corps naturels auxquels on peut donner l'épithète *ressenti*.

Les entrelacemens & les liaisons qui existent entre les organes du mouvement, & la peau qui les recouvre, sont les causes de l'erreur des yeux peu exercés à les considérer.

Ainsi quand un jeune élève commence à copier le corps humain, il n'aperçoit pas les impressions musculaires. Les contours extérieurs qu'il voudroit imiter lui paroissent dénués de formes, & le trait de son dessin est conforme à cette première manière de voir la nature. A peine les plus gros muscles y sont-ils indiqués.

Dépendant à mesure qu'il s'exerce soit d'après nature, soit d'après les statues antiques, il prend l'habitude de comparer les formes entr'elles & il les fait sentir dans son ouvrage.

Si ensuite devenu homme, il a un esprit ardent, il s'échauffe aisément dans l'étude de ses modèles, & s'il a bien étudié les proportions, les mouvemens & les pièces des muscles,

Il les rend avec sentiment, il prononce toutes les formes avec énergie, & produit ce qu'on appelle un dessin *ressenti*.

On reconnoît ce genre de mérite dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabrese, de Jouvenet & de beaucoup d'autres.

La nature montre partout des formes, mais elles ne sont pas toujours *ressenties*. Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée & d'une profession délicate, n'offrent que des muscles doux, & des transitions fines; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui sont nés robustes, montrent un contour *ressenti*; on remarque même que les membres les plus spécialement chargés du genre de travail auxquels les hommes s'occupent, ont les formes musculaires les plus *ressenties*.

Les observateurs judicieux de la nature, ceux qui ont cru devoir la représenter avec les variétés dont elle est susceptible, nous ont montré que l'on ne devoit pas exclusivement affecter les formes *ressenties*; & c'est avec raison qu'un dessinateur universellement *ressenti* doit être regardé comme un artiste *maniéré*.

Les chefs-d'œuvres de l'antique sont des exemples fort sensibles de la diversité que l'art peut employer pour exprimer les natures diverses. C'est ainsi que l'Hercule Farnese, les Luteurs ont des formes *ressenties*; qu'elles sont au contraire douces & fines dans l'Anriouïs, & l'Apollon du Belvédère; enfin qu'elles ont des transitions presque imperceptibles dans la Vénus & dans l'Hermaphrodite.

Raphaël est peut-être le seul peintre à citer pour la précision & la variété des formes à adopter dans les différentes figures: il s'est presque toujours montré le maître de subordonner la nature aux sujets, & il la dessinait tantôt fine tantôt *ressentie*, selon l'espèce d'objets qu'il avoit à présenter aux yeux.

(Article de M. ROBIN.)

RESSORT, (subst. masc.) Ce mot, qui appartient à la physique & à la mécanique, est quelquefois employé métaphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une composition pittoresque. On dit qu'une composition a du ressort pour signifier qu'elle a de l'action: si elle est froide & sans vie, on dit qu'elle manque de ressort. On soupçonne que les peintres de l'antiquité n'ont pas connu le ressort de la grande machine pittoresque, & je le crois: mais je crois aussi qu'ils ont connu au plus haut degré des parties de l'art encore supérieures, telles que la beauté, le caractère & l'expression. Comme il est vraisemblable qu'ils ont traité rarement des sujets pro-

pres à la grande machine, & qui exigeassent un grand ressort, on ne peut guère leur reprocher d'avoir peu connu une partie de l'art qui ne convenoit point aux sujets qu'ils se plaioient à choisir.

Ces idées de grand mouvement, de ressort, de grande machine, qui sont entrées dans la tête des modernes, ont fait à l'art plus de tort qu'on ne pense: de là sont venus les mouvemens exagérés, les imaginations folles, les expressions outrées, les compositions tourmentées. Tous les artistes ont voulu se distinguer par la chaleur, & ceux que la nature avoit destinés à la sagesse, se piquant de répandre à froid beaucoup de mouvement dans leurs ouvrages, n'ont fait qu'augmenter le troupeau servile des imitations. *Imitatores servum pecus*. Il y auroit bien peu d'hommes qui cultivassent les arts sans succès, si chacun savoit connoître & choisir le genre qui lui convient.

La plus froide sagesse peut mériter & obtenir des applaudissemens, & la folie elle-même ne manque pas d'agrémens quand elle n'est pas déplacée. *Dulce est insaniere in loco*. Je ne crois pas que Michel-Ange, Raphaël, le Dominiquin, aient connu les mots de ressort & de grande machine, comme termes de leur art; quoique le premier eût dans l'ame un terrible ressort, & que tous aient traité ce qu'on appelle des sujets de grande machine. Ces expressions sont nées avec les *machinisti*, les *pittori di machine*, les Cortone, les Solimene, les Corrado &c.

Il semble que, dès le quinzième siècle, Léon Alberti ait prévu le règne des peintres *machinistes*. « Je blâme assurément, dit-il, les » peintres qui, pour paroître fertiles, & pour » ne pas laisser d'espace vuide dans leurs ou- » vrages, ne suivent aucune règle dans leurs » compositions, & placent tout au hasard & » sans ordre, de sorte que leurs productions » ne présentent aucun sujet déterminé & ne » sont qu'un tumulte confus; tandis que celui » qui veut mettre de la dignité dans l'histoire, » doit chercher surtout la simplicité. En effet, » comme un prince montre de la majesté en » exprimant ses volontés en peu de paroles, » mais avec assez d'autorité pour que ses or- » dres soient remplis, de même un tableau d'his- » toire augmente en dignité quand il n'offre » que le nombre requis de figures, & cette » variété limitée lui donne de la grace. Je hais » la solitude dans les sujets d'histoire; mais » je suis loin aussi d'approuver cette abondance » qui nuit à la dignité; & j'aime beaucoup » mieux trouver dans ces sortes de tableaux » ce que je vois observé par les poètes tra- » giques & comiques, qui, pour représenter » leur sujet, n'employent que le moins de per- » sonnages qu'il leur est possible ». (L)

RETOUCHER, (v. act.) **RETOUCHE** (subst. fem.) J'expliquerai bientôt ce que signifie dans la peinture le mot *retouche*. Les mots dont il est question dans cet article, ne sembleroient en être qu'une reduplication ; mais ils ont une signification plus générale & différente à quelques égards. La *retouche*, comme je le dirai, est un signe d'expression. La *retouche* & *retoucher* expriment le soin que se donne un peintre en travaillant à son ouvrage. Ces mots signifient encore le soin que prend un professeur ou un maître à corriger les ouvrages ou les études de ses élèves ; enfin on dit d'un homme habile ou ignorant, qui fait profession de réparer les tableaux endommagés, qu'il les *retouche*, c'est-à-dire, qu'il place de la couleur où il n'en manque & quelquefois même où il n'en manque pas.

Lorsqu'un artiste modeste & convaincu de la nécessité d'atteindre à la perfection, dit : « je veux *retoucher* mon ouvrage, j'y vois des « négligences » ; il se sert de ce mot dans le sens dans lequel Boileau employoit le mot *repolir* en disant :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
Polissez-le cent fois & le repolissez.

J'observerai, à l'occasion de ce précepte si juste en général, qu'il a cependant quelques inconvénients lorsqu'on l'applique à la peinture. Car si quelquefois la stye poli & repoli d'un écrivain fait sentir la peine qu'on y a prise, si l'on s'aperçoit même de cette peine en quelques endroits de l'auteur immortel que j'ai cité, la peinture d'un tableau trop *retouché* rend un témoignage physique, & par là bien plus sensible, du soin laborieux de l'artiste ; la couleur, délicate par sa nature, se montre alors visiblement fatiguée & altérée par les peines qu'on s'est données.

Il y a donc plus d'inconvénient par la différence du mécanisme des deux arts, à *retoucher* trop un tableau qu'à repolir cent fois un poème.

Je ne m'arrêterai pas ici sur ce qu'on appelle particulièrement *retouche*, dans les restaurations des ouvrages de peinture, en ayant déjà parlé à l'article Racommodage ou réparation des tableaux, en expliquant les procédés connus qu'on y employe de nos jours.

Quant à la partie de l'instruction des maîtres, qui consiste en ce qu'on appelle, en terme d'école de peinture, *retoucher* les élèves, elle est sans doute infiniment essentielle ; mais elle ne comporte cependant que des observations & point de règles fixes.

Les maîtres (je l'ai dit au mot artiste.) peuvent influer beaucoup sur les progrès de leurs élèves, par les modèles qu'ils leur font

imiter & par les preuves démonstratives qu'ils doivent leur donner, en *retouchant* leurs ouvrages, des défauts dans lesquels ils sont tombés.

Il est quelques arts qui rendent ce moyen d'instruction plus convainquant, tels que sont la musique, le dessin, la gravure, la sculpture, la peinture, l'architecture. La *retouche* n'est pas aussi visiblement démonstrative dans l'art des vers, & même dans celui de l'éloquence ; mais pour m'en tenir à celui dont je dois parler, lorsque le maître, en passant un nouveau trait à côté ou sur le trait que lui présente l'élève, lui fait observer incontestablement combien cette *retouche* rend l'imitation plus conforme au modèle qui se trouve présent pour affirmer la vérité, que celui qu'avoit tracé le jeune disciple ; lorsqu'il accompagne cette comparaison démonstrative d'une instruction claire, courte & appropriée au degré d'avancement, ainsi qu'à l'intelligence du dessinateur, il est certain que l'évidence se joint au raisonnement, & que cette leçon, qui passe à la fois dans l'esprit par les yeux & par les oreilles, doit être très-efficace.

La *retouche* du maître, doit donc être toujours accompagnée d'une explication, ou d'une instruction, dont elle doit être regardée comme la démonstration.

Il en est de même de la composition & de la couleur ; & je pense que j'en dis assez sur ce sujet pour donner lieu à toutes les applications qu'en peuvent & en doivent faire les maîtres de l'art, à qui il ne m'appartient pas d'enseigner. (Article de M. Watelet).

RETOUCHÉ. (part. pass.) Quoique l'on dise qu'un maître *retouche* son tableau, pour faire entendre qu'il y donne des forces, des finesses, qu'il y met la dernière main, on entend toujours par tableau *retouché*, un tableau raccommodé.

En gravure, on appelle épreuve *retouchée*, une épreuve d'une planche non-terminée, & qu'au moyen du crayon ou du lavis, on a conduit à l'effet que doit produire la planche finie. Mais on entend toujours par planche *retouchée*, une planche usée dont on a réveillé les travaux. (L.)

REVEILLON (subst. masc.) Être réveillé indique un mouvement suggéré, qui fait sortir du sommeil ou du repos.

Ceux qui regardent des ouvrages de peinture ne sont, au moins la plupart, que trop enclins à une sorte d'indifférence qui ressemble assez à l'assoupissement. La pratique de la peinture fournit quelques moyens, pour ainsi dire mécaniques, de réveiller les assoups ; mais

ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'esprit. Les moyens que donne la partie du métier, sont ce qu'on appelle *réveillons de lumière, reveillons de couleur, reveillons de touche*.

Les *réveillons de lumière* sont autorisés par certains effets ou accidens, sur lesquels je me suis étendu à l'article accident. Il y faut joindre cependant un effet plus ordinaire que produit l'éclat qui rejaillit des corps qui ont une certaine dureté & qui sont polis, comme les métaux. Ces éclats ou brillans n'ont lieu que dans un seul point d'un plan, parce qu'en chaque plan, il n'y a qu'un seul point en effet qui reçoive la lumière la plus vive. Le peintre est souvent assez embarrassé pour représenter cet éclat, parce que le blanc pur qui est la dernière ressource de l'artiste, est bien loin d'approcher de l'éclat réfléchi de la lumière. A cet égard, l'impossibilité est excusée, & l'intention artificiellement exprimée rappelle au moins l'idée de ce que l'art ne sauroit imiter.

Les *réveillons de couleur* sont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autorisent des dispositions bien ménagées dans le clair-obscur. Ces dispositions s'opèrent principalement par les accidens dont les nuages sont susceptibles, par des corps interposés ou dont l'interposition supposée laisse échapper la lumière, qui semble alors éclairer plus vivement la couleur des objets sur lesquels elle tombe & se répand. On sent aisément que le choix de la couleur des objets qui est le plus souvent à la disposition de l'artiste, surtout relativement aux draperies & à certains accessoires, entre dans les moyens de placer les *réveillons de couleur*.

Enfin les *réveillons de touche* sont de légères exagérations qu'on excuse par l'effet qu'elles produisent, en attachant ou excitant l'attention sur des objets intéressans. C'est ainsi que, dans le récit d'un fait, une expression hardie qui passe les limites de la plus extrême justesse, non-seulement trouve grâce, mais plaît en réveillant l'attention de ceux qui écoutent. Les *réveillons*, de quelque nature qu'ils soient, servent donc à appeler le regard & à le ramener s'il s'égaré dans l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiste demande qu'il se fixe davantage.

La peinture, physiquement muette & immobile, emploie les moyens qu'elle a, pour suppléer à ceux qui lui manquent, comme le muet qui, ne pouvant appeler, fait des mouvemens & des espèces de cris pour qu'on vienne à lui.

Il faut cependant observer que les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art & employés avec discrétion. Un hom-

me assoupi ne fait pas mauvais gré à celui qui l'éveille, mais il ne veut pas qu'on le tourmente. D'ailleurs les *réveillons* en peinture montrent une sorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, & l'art le plus parfait est celui de cacher l'art. (*Article de M. WATELET.*)

Les *REVEILLONS* sont souvent formés par des traits de lumière artificiellement jetés sur des masses qui en sont privées; ils leur rendent le piquant que risquoit de leur ôter cette privation. On peut les comparer aux dissonances dans la musique qui doivent toujours être sauvées: il faut de même que les *réveillons* semblent près de rompre l'accord du tableau, & que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruisent la monotonie, & doivent toujours respecter l'harmonie.

RÉUNION, (subst. fem.) Le *beau de réunion* est le beau composé des plus belles parties qui se trouvent dans différens modèles choisis. La nature ne rassemble jamais toutes ses perfections dans un seul individu; il faut donc que l'artiste les cherche dans plusieurs, & c'est par un tel choix que les Grecs se sont élevés à ce haut degré de beauté qu'on admire dans leurs ouvrages & qui fait le désespoir des modernes. Zeuxis, pour faire une Hélène, choisit les plus belles filles de Cortone, & un entretien de Socrate avec le sculpteur Parrhasius, qui nous a été conservé par Xénophon, prouve que c'étoit la pratique générale des anciens.

De la réunion ou du choix doit résulter le beau, non-seulement dans chaque figure, mais dans toute la composition. L'artiste peut l'enrichir d'objets qu'il n'a pas vus ensemble, mais qu'il réunit pour décorer sa scène.

Ce qu'on appelle une vue est la copie fidèle d'un paysage tel que le peintre l'a vu dans la nature: le paysage composé admet la beauté de réunion; l'auteur y rassemble des objets qu'il a vus séparément & dont il compose un tout.

Le *beau de réunion* n'est pas encore le *beau idéal*. Pour s'élever à celui-ci il faut ajouter aux belles parties choisies dans la nature un caractère plus grand encore; il faut aggrandir les grandes formes en supprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modèles. C'est ce que Mengs entendoit, quand il a dit que » l'artifice de ce style consiste à savoir former une unité, en joignant dans un même objet les idées du possible & de l'impossible ».

Il faut que l'on trouve dans une figure idéale toutes les formes qui sont nécessaires au mouvement & à l'expression, afin que cette figure paroisse possible, c'est à dire capable de rem-

plir les fonctions auxquelles elle est destinée ; mais il faut en même temps qu'on n'y trouve pas les petites formes qu'on nomme les pauvretés de la nature, & dans ce sens, elle est *impossible*, puisqu'on ne peut en trouver de modèle. Si l'idéal s'éleve jusqu'à l'expression de la nature divine, privée des vaisseaux sanguins, la figure devient plus impossible encore ; mais elle doit toujours conserver les grandes parties nécessaires, en sorte qu'elle semble *possible* quoiqu'elle ne le soit pas en effet. (L)

RICHELLE, (subst fem.) Il est difficile de déterminer ce qui fait la *richesse* d'un tableau puisqu'elle peut consister dans ce qui fait le principal objet de la composition, dans les accessoires, dans la couleur, dans les effets. Toute *richesse* qui ne tient pas au fond du sujet doit être épargnée ; elle nuit à l'objet principal, & l'obscurcit plus qu'elle ne l'embellit. Les maîtres les plus renommés par leur sagesse ont donné l'exemple de cette heureuse économie, & l'on risquera peu de s'égarer en prenant pour modèle Raphaël, les Carraches, le Poussin. Lebrun lui-même quoiqu'il n'ait pas été fâché de montrer ses *richesses*, ne les a jamais étalées avec profusion.

Mais laissons parler Félibien. Son autorité est grande ; car on ne peut guère douter que ses principes, à cet égard, ne fussent ceux qu'il avoit reçus du Poussin, son ami, & que ce grand peintre avoit consacrés par sa pratique.

« Ce n'est pas, dit-il, un témoignage de peu de doctrine à un peintre, quand il retranche plusieurs parties, quoique belles, de crainte que cette beauté ne fasse tort à son principal sujet ; comme lorsqu'il affecte d'ôter les couleurs vives dans les draperies, & toutes sortes de broderies dans les vêtements, de peur que ces petits avantages ne nuisent à ceux d'une belle carnation ; ou bien encore lorsqu'il ne veut pas donner de la gaieté à un paysage, afin que la vue ne s'y arrête pas, mais qu'elle se porte aux figures qui sont faites pour être le principal objet du tableau. Car il est vrai qu'il y a des ouvrages qui, pour être trop riches, en sont moins beaux, comme il arriva à la statue que Néron fit dorer, qui ne put augmenter de prix sans perdre beaucoup de sa grace. Ce peintre pensoit avoir bien réussi, qui, montrant à Apelles un tableau où il avoit peint Hélène richement vêtue, lui en demandoit son avis, ou plutôt son approbation. Mais Apelles lui répondit avec sa sincérité ordinaire, qu'il avoit fait une figure fort riche, mais non pas belle. La

» beauté ne consiste point dans les parures & dans les ornemens : un peintre ne doit pas s'arrêter aux petits ajustemens, surtout dans les sujets d'histoire, où il prétend représenter quelque chose de grand & d'héroïque. Il y doit faire paroître de la grandeur, de la force, de la noblesse ; mais rien de petit, de délicat, ni de trop recherché. Il en est des ouvrages de peinture comme de ceux de poésie : il ne faut pas qu'il paroisse que l'ouvrier ait pris plus de plaisir à se satisfaire lui-même & à faire connoître le jeu de son esprit ou la délicatesse de son pinceau, qu'à considérer le mérite de son sujet.

» Les peintres, à l'imitation des poètes, doivent, il est vrai, répandre dans leurs tableaux quelque chose d'agréable : mais cet agréable doit naître toujours du sujet que l'on traite, non pas de choses étrangères. Car on ne prétend pas retrancher les choses belles, quand elles sont propres aux lieux où on les met ; mais on condamne ceux qui gâtent un sujet qui, de soi, est noble & grand, parce qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens de certaines petites parties.

Félibien confirme ces principes par l'exemple même du Titien, qui cependant n'est pas du nombre des peintres austères. « Il gardoit par faitement, dit-il, la maxime de ne pas remplir les tableaux de quantité de petites choses ; mais d'éviter le défaut où tombent plusieurs peintres, qui, par la quantité excessive de parties dont ils composent leurs ouvrages, les rendent petits & pleins de ce que les Italiens appellent *criterie*. Aussi faisoit-il paroître les siens admirables par une noblesse & une grandeur qui s'y remarque. Par exemple, lorsque, dans la représentation de quelqu'histoire, il y a un paysage dans le fond de son tableau, ce paysage est grand : on n'y remarque point une infinité de petites choses ; les couleurs en sont éteintes, quand elles doivent soutenir ses figures & leur servir de fond, parce que celles-ci paroistroient beaucoup moins, si les couleurs du paysage étoient trop vives. Les ciels, les nuées, les arbres, toute l'étendue de la campagne, & généralement tout ce qu'il représente, est grand ; les draperies des figures sont amples, évitant les vêtements pauvres, les plis trop petits, & mille autres choses que quelques peintres affectent, qui cependant ne font que rendre leurs tableaux plus confus.

Il n'hésite point à blâmer la *richesse* que Paul Véronèse a répandue dans un de ses tableaux représentant le repas chez le Pharisien. La beauté des habits, la somptuosité des vases & tous les accessoires y sont de la plus grande

magnificence. « J'ai bien, dit notre auteur, » que les anciens étoient très-somptueux dans » leurs banquets, que le luxe paroïssoit non » seulement dans le service de leurs tables, » mais encore dans tous leurs autres meubles. » Cependant un peintre doit toujours garder » la convenance dans ses tableaux, & n'y rien » introduire qui ne soit conforme au sujet » qu'il traite, & l'on peut douter que Paul » Véronèse, dans les siens, ait observé les » choses comme vraisemblablement elles de- » voient être, puisqu'il y a mis une magnifi- » cence qui égale celle des plus grands princes, » ce qui ne peut convenir à des particuliers, » tels qu'étoient Simon, & Lévi, ni à ceux » qui invitèrent à leurs noces Jésus-Christ & » la Vierge. (Félibien entend ici les noces de Cana, du même peintre.) « Je l'estime- » rois s'il avoit représenté de ces banquets fa- » meux, tels que celui où Cléopâtre traita » Marc-Antoine: car, en ce cas, il auroit » pu faire voir des salles remplies de toutes » sortes de riches meubles, & des tables ser- » vies avec une somptuosité extraordinaire, » parce que cela auroit été de la dignité de » cette grande-reine, & conforme au luxe de » ce temps là ».

On pourroit ajouter que quand Véronèse auroit représenté des festins donnés par les Romains les plus fastueux, ou par les princes leurs alliés, au lieu de peindre les banquets de particuliers dont il est parlé dans la nouvelle testament, on auroit encore à lui reprocher toutes les fautes de costume qu'il se plaisoit à commettre.

Rubens a quelquefois mérité de semblables reproches. Je me contenterai de citer ici le tableau représentant Tomiris, reine des Scythes, qui fait plonger dans le sang la tête de Cyrus. Peut-on reconnoître une souveraine des Scythes dans la magnificence de ses vêtements? Sont-ce des guerriers Scythes, ou ne sont-ce pas plutôt des Satrapes de Perse qui l'accompagnent? L'histoire raconte qu'elle fit plonger la tête de Cyrus dans une outre pleine de sang: pour-quoi donc, au lieu d'une outre, Rubens a-t-il représenté un grand & superbe vase d'or? devoit-il donner un tel vase à une nation pauvre, vagabonde & guerrière, qui se vançoit de ne posséder que du fer? Il semble avoir transporté à la cour de Suze ou de Babylone une scène qui se passa entre les rochers de la Scythie. Des pelletteries, un costume sauvage, des armes barbares, n'auroient pas procuré moins de richesses pittoresques à son tableau, que l'or & les riches étoffes qu'il y a prodiguées.

La richesse en peinture n'est pas toujours celle des nations opulentes: des vêtements simples, des toits rustiques, un site sauvage, peuvent être aussi riches, & sont bien plus

pliquans, que des brocards, des édifices somptueux & un site altéré par la magnificence des habitans.

Tout ce qui est beau, est toujours riche dans les ouvrages de l'art: & le beau doit être toujours uni au convenable & au naturel. Une composition riche, n'a souvent rien de ce qu'on appelle richesse dans le langage ordinaire. C'est une composition dans laquelle on remarque une sage abondance, exempte de profusion. (L)

RITES RELIGIEUX. On trouve des prêtres dès les temps les plus reculés. Orphée étoit le prêtre de l'expédition des Argonautes. Chryses, prêtre d'Apollon, est le premier personnage qui paroît dans l'Iliade. Dans quelques endroits, comme à Syracuse, le sacerdoce s'obtenoit par élection, & ne duroit qu'une année.

Chez les Athéniens, & sans doute ailleurs, il y avoit, sous les prêtres, des ministres subalternes qu'on appelloit parasites, parcequ'ils participoient aux viandes des sacrifices. Les *Ceryces*, ou Héraults étoient aussi des officiers inférieurs de la religion: ils ordonnoient aux assistans de ne prononcer aucune parole qui pût troubler les prières ou le sacrifice. De jeunes gens, sous le nom de *Néocores*, avoient soin de veiller au bon ordre, à la propreté, à la sûreté des temples, & des ustensiles qui y étoient renfermés. On ne peut assurer que les prêtres, & les autres ministres des autels se distinguassent, dans la vie privée, par un habit particulier. Les monumens qui représentent des cérémonies religieuses, ne sont pas antérieurs aux temps où la Grèce fut soumise aux Romains, & l'on ne voit pas que ceux qui offroient le sacrifice eussent un habit qu'on puisse appeller sacerdotal. Un passage du faux Orphée nous apprend que ce prêtre se revêtit d'une longue robe noire pour célébrer une cérémonie magique. On voit sur un monument romain, la figure assise d'un souverain prêtre, Archiereus, vêtu d'une très-longue robe & coiffé d'une sorte de capuchon. Une figure de femme, qu'on soupçonne être celle d'une Pythie, parce qu'elle est debout à côté d'un trepiéd, est vêtue d'une longue robe, attachée d'une ceinture: elle a sur la tête un diadème, & son voile est rejeté en arrière.

Les Romains, suivant l'institution de Numa, avoient deux prêtres de chacune des trente curies. Ils étoient choisis par élection, & le sacerdoce appartient exclusivement aux patriciens, jusqu'à ce que le peuple eut obtenu le droit de participer à toutes les dignités. On élistoit aussi les augures, ce qui prouve que la faculté de prédire l'avenir par le vol des oiseaux, ou par d'autres signes convenus,

étoit une science qu'on pouvoit acquérir & non pas une inspiration. Quant aux Aruspices, qui consultoient sur l'avenir les entrailles des victimes, on les envoyoit étudier leur art en Etrurie.

Les sacrificateurs, au moment de la cérémonie, se voiloient la tête pour n'être point troublés par les distractions que peuvent causer les objets extérieurs. A Rome, ils se couvroient la tête d'un pan de leur toge, & en Grèce, d'un pan de leur manteau. Souvent ils avoient une couronne de fleurs ou de feuilles: ils avoient en main une *patere*, sorte de foucoupe dont ils se servoient pour faire des libations sur la victime. On voit sur plusieurs bas-reliefs, & entre autres sur la colonne Trajanne, des sacrificateurs qui ont la tête nue & sans couronne.

Les Temples étoient le plus souvent des édifices quarrés-longs; il y en avoit cependant de ronds: on y dépoisoit quelquefois les armes prises sur les ennemis, on les ornoit les jours de fêtes de festons & de guirlandes; la statue de la divinité à laquelle le temple étoit consacré, étoit placée à l'Orient, du côté opposé à la porte.

Il n'est pas inutile aux artistes de savoir qu'ordinairement les temples de Jupiter, de Junon, de Minerve étoient bâties sur des lieux élevés: ceux de Mercure, dans le marché; ceux d'Apollon, ou de Bacchus, près du théâtre; ceux de Mars, hors de la ville; ceux de Vénus, aussi hors de la ville, mais près de la porte. Cet usage n'étoit cependant pas généralement observé. On ne doit pas donner de bases aux colonnes des temples antiques.

Les autels des anciens étoient toujours isolés, & formoient plutôt un meuble qu'une partie du temple. Ils n'avoient pas, comme ceux de nos églises, la forme d'une longue table; mais ils étoient ronds, triangulaires, ou quarrés: des bas-reliefs les décoroient: ils étoient creusés dans leur partie supérieure, parcequ'ils devoient contenir du feu. En un mot, un autel étoit une pierre, d'une forme indéterminée, mais dont la hauteur surpassoit le diamètre, & dont la partie supérieure étoit creusée dans la forme d'un bassin rond. Le reste dépend du goût de l'artiste, pourvu que ce goût ne fût pas trop contraire à celui de l'antiquité.

Le trépied étoit aussi un bassin, mais en métal, & comme son nom le témoigne, il étoit porté sur trois pieds. Ces pieds n'étoient quelquefois que des montans de fer, & quelquefois ils étoient très-riches & très-ornés. Le trépied étoit ordinairement destiné à contenir l'eau dont on lavoit les entrailles des victimes, ou les liqueurs des libations. Celui qui ser-voit de siège à la Pythie de Delphes avoit,

comme on fait, un autre usage; le fond du bassin devoit être percé pour recevoir la vapeur souterraine qui donnoit à la prêtresse des convulsions prophétiques.

Quelquefois on offroit des trépieds à Apollon. Les Grecs, vainqueurs des Perses, réservèrent la dixme du butin pour un trépied d'or qu'ils consacrerent à ce Dieu dans le temple de Delphes.

Dans les temps de la très-haute antiquité, les sacrifices n'étoient point sanglans; on faisoit brûler des parfums sur les autels. Dans les temps postérieurs, il y eut des sacrifices sanglans dans lesquels on égorgoit les victimes, & des sacrifices non-sanglans dans lesquels on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes. Chez les Grecs, de jeunes filles de différens âges assistoient à ces cérémonies, & remplissoient différentes fonctions; telle étoit celle de Canefore, ou porteuse de corbeilles, & elle étoit remplie par une fille déjà nubile. Chez les Romains, ces ministères inférieurs étoient exercés par de jeunes garçons qu'on nommoit Camilles. Le Roi présidoit sur les prêtres, dans les temples des Dieux, & son épouse, avec le titre de reine des sacrifices, dans ceux des Déeses. Dans le tableau de la noce Aldobrandine, on la voit ceinte d'une couronne radiale.

Les cérémonies sacrées étoient accompagnées de chants soutenus du son des instrumens. C'étoit ordinairement des femmes qui jouoient de la double flûte chez les Grecs, & des hommes chez les Romains. Ces femmes Grecques, employées dans des actes religieux, étoient cependant des courtisannes. Ces hommes & ces femmes étoient sujets à acquérir un excessif embonpoint, parce qu'appelles journellement à des sacrifices, ils s'y gorgoient des chairs des victimes. Cet embonpoint se remarque dans quelques monumens antiques.

Il ne faut pas composer indifféremment de toutes sortes de plantes les couronnes des sacrificateurs. Le hêtre, & le chêne étoient consacrés à Jupiter & à Diane, le laurier à Apollon, le peuplier à Hercule, les pampres à Bacchus, le cyprès à Pluton, le pin à Cibèle, l'olivier à Minerve, les roseaux à Pany, le myrte à Vénus, le narcisse à Proserpine, le frêne à Mars, le pourpier à Mercure, le pavot à Cérés, l'ail aux Dieux Pénates, l'aune & le cèdre aux Euménides, le palmier & le laurier aux Muses.

Les Néocores préparoient les autels, apportoient les vases, tenoient l'encens, portoient des torches de bois résineux, rangeoient le bois des bûchers, étoient chargés enfin de toutes les fonctions du ministère inférieur. Les vicimaîtres ou Popes, étoient des valets de sacrifices: seulement vêtus d'une espèce de

courte jupe, ils amenoient, ils tenoient la victime, ils portoient la hache dont elle devoit être frappée, &c.

Indépendamment des sacrifices solennels, les anciens offroient des sacrifices privés. Le chef de la famille faisoit alors les fonctions de pontife; les enfans, les esclaves étoient les Néocores, les vicimaïres. Quelquefois on immoloit un animal: ce sacrifice étoit suivi d'un repas auquel on servoit la victime, & on en envoyoit des morceaux à ses amis. On peut dire en général que tout grand repas étoit précédé d'un sacrifice dans lequel on immoloit les animaux destinés au festin, & de même que tout sacrifice étoit suivi d'un repas dans lequel on consommait les chairs des victimes. Quelquefois dans un acte de dévotion privée, on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes de fruits, de fleurs, de gâteaux. Comme en général les bas-reliefs antiques représentent des sacrifices privés, offerts par les Empereurs Romains; on ne doit pas être surpris de ce que les monumens nous donnent peu d'instructions sur les habits particuliers aux Prêtres. C'étoit alors les Empereurs qui faisoient les fonctions sacerdotales.

Cependant des bas-reliefs de la Villa Médicis, nous ont conservé le costume des Flamines. Leurs têtes couronnées de feuilles de chêne, sont voilées. Ils sont vêtus d'un habit long que recouvre un très-long manteau. L'un d'eux tient en main une branche de chêne. Les prêtres de Mars étoient coëffés d'une sorte de casque qu'on nommoit *galerus*, & qui étoit surmonté d'un cimier long qu'on nommoit *apex*. Les prêtres Saliens, consacrés à Jupiter, avoient une coëffure à-peu-près semblable; un plastron d'airain leur couvroit l'estomac; ils tenoient de la main gauche un de ces petits boucliers qu'on nommoit *ancilia* & de la droite une courte pique ou une épée. Leur casque étoit revêtu de la peau d'une victime blanche, & portoit l'image de la foudre; celui des prêtres de Mars étoit orné de têtes de taureaux ou de béliers.

On représente ordinairement les Luperques nus, & n'ayant qu'une peau de chèvre autour des reins. Suivant Denys d'Halycarnasse, ils étoient couverts depuis les reins jusqu'en bas, de peaux de victimes récemment immolées. Il se découpoient les chairs avec des couteaux, ils faisoient des incisions au front des jeunes gens, qui vouloient s'associer à leurs superstitions, & essuyoient le sang avec des étoupes trempées dans du lait. Ils couroient les rues & les chemins comme des forcenés, armés de fouëts de peau de chèvre dont ils frappoient tous ceux qu'ils pouvoient atteindre. Les femmes venoient d'elles-mêmes s'offrir à leurs coups, & leur croyoient la vertu de les

Beaux-Arts. Tome II,

rendre fécondes. Leurs fonctions ne duroient qu'autant que les fêtes nommées Lupercales.

Le temps a respecté quelques monumens antiques représentant des vestales. Elles sont vêtues de longues robes dont les manches, qui ne descendent que jusqu'au coude, sont ouvertes en dessus, & attachées avec des boutons. Sur cette longue robe, contenue par une ceinture, elles ont une tunique fort courte, leur voile ne leur couvre point le front; il est attaché sur le sommet de la tête, & flotte sur le dos. Elles n'étoient point assujetties à le porter toujours, puisqu'on connoît une figure antique de vestale qui n'en a point, & dont les cheveux sont liés par une bandelette. Comme on leur voit aussi constamment les cheveux également séparés des deux côtés, on peut croire que ce costume étoit une obligation de leur ordre. Si une figure des jardins Médicis représente en effet une vestale, elle nous apprend que ces prêtresses portoient quelquefois par dessus leur longue robe, un très-ample manteau. Elles jouissoient d'une fort grande liberté, & l'on peut croire qu'il ne leur étoit pas interdit de varier leur parure.

Nous avons parlé des autels & des trépiés: nous devons faire connoître les autres instrumens des sacrifices.

Une sorte de *coffret* nommé *acerra* servoit à déposer l'encens & les autres parfums. La forme n'en étoit point déterminée, mais il paroît qu'ils étoient toujours portés sur des pieds. On en connoît de bronze, ce qui n'excluoit pas des métaux plus précieux. Il paroît d'ailleurs que souvent le travail l'emportoit sur la matière. Ces coffrets étoient portés par les Officiers subalternes, les Néocores, les Camilles, & peut-être, dans la Grece, par les Vierges.

C'étoient elles qui, dans les fêtes de Cérés, portoient toujours la corbeille dans laquelle étoient renfermés les mystères. Cette corbeille étoit couverte, puisque ce qu'elle contenoit devoit être caché aux yeux des assidans. La Canéfore la portoit sur la tête.

Le *Thymiaterion* des Grecs, le *Thuribulum* des Latins faisoit à peu-près l'office de nos encensoirs, & servoit de même à brûler de l'encens. Celui que la Chauffe a publié, mais qu'il ne garantit pas qui ait servi dans les cérémonies religieuses des anciens, est une sorte de boîte ronde, à peu-près semblable, pour la forme, aux bassins de nos bassinoires, mais portant sur quatre pieds; le couvercle est percé de plusieurs trous, pour conserver au feu son activité & pour donner issue à la vapeur de l'encens. Une chaîne attachée aux deux côtés de cette boîte par des anneaux ne pouvoit servir à balancer l'encens comme

on le fait aujourd'hui : & l'on peut croire que le *Thuribulum* n'étoit qu'une castolette.

On prenoit l'encens avec des petites cuillers à peu-près semblables à nos cueillers à café : mais le cuilleron en étoit plus large, & le manche se terminoit en pointe, ou par une boule, ou quelquefois par une tête. Quelques unes de ces cuillers étoient en forme de pèle comme nos cuillers à sel.

Le *Præfericulum*, que des ministres inférieurs portoient dans les cérémonies, étoit une sorte d'aiguïère, avec une anse opposée au côté du goulet. D'ailleurs cette aiguïère, plus ou moins riche, avoit différentes formes & étoit différemment ornée. Un bas-relief prouve qu'on s'en servoit, au moins quelquefois, pour verser le vin dans la patère.

On appelloit disque, (*d'feus*) un plat dans lequel on mettoit les chairs de la victime dépecée.

Les aspersions d'eau lustrale étoient en usage chez les anciens comme celles d'eau benite parmi nous. Pour donner à l'eau lustrale une sorte de consécration, on y trempoit un tison du foyer qui avoit servi à brûler la victime. On se servoit pour asperger les assistants, d'une sorte de goupillon fait de crins de chevaux, lié à un manche. On n'est pas sûr de connoître la forme du vase qui contenoit l'eau lustrale. On a cru que certains vases antiques en forme de têtes d'hommes ou de femmes étoient destinés à cet usage : mais leur ouverture étroite ne paroît pas s'accorder avec cette opinion. D'ailleurs ces vases sont surmontés d'une anse mobile, comme les bénitiers portatifs dont on se sert dans nos processions & aux enterremens. Il y avoit aussi, à l'entrée des temples, des vases pleins d'eau lustrale, dont le peuple s'aspergeoit lui-même, comme les fidèles prennent de l'eau bénite en entrant dans nos églises. Ils s'élevoient à hauteur d'appui, & se terminoient par un bassin dans lequel l'eau étoit contenue.

Les patères étoient de différentes formes, de différentes capacités, & servoient à différents usages. C'étoit avec une patère qu'on faisoit des libations sur la tête des victimes qu'on se préparoit à immoler, c'étoit dans des patères qu'on en recevoit le sang. Toutes étoient rondes, ou du moins arrondies, & plus ou moins creuses. Quelques unes avoient un manche. On en connoît qui ont la forme de coquilles. Si l'on n'en trouve que de bronze ou de terre cuite, on peut croire que celles qui étoient d'une matière plus précieuse ont changé de forme dans les mains de gens qui aimoient mieux l'or ou l'argent que l'antiquité.

Les cages où les Romains renfermoient les poulets sacrés étoient quarrées & portoient sur

quatre pieds : la partie antérieure s'ouvroit par deux portes garnies d'un treillage.

Le *linius* ou bâton des augures se recouroit comme les crosses de nos évêques. C'étoit originaiement le bâton des pâtres : il est probable qu'on lui a donné cette forme parce que *Faustulus*, qui prédit les destins de la ville de Rome, étoit en même temps augure & berger.

Le maillet dont on assommoit les victimes étoit un lourd morceau de métal de forme ovale ; il s'adaptoit par son plus petit diamètre au manche qui servoit à le manier. On égorgeoit aussi les animaux avec des couteaux, renfermés dans un étui fait dans la forme d'un U. Il paroît que plus souvent, on frappoit les victimes avec une hache. Mais on se servoit du côté opposé au tranchant, & il étoit assez massif pour tenir lieu de maillet. Quelquefois on les perçoit avec des poignards. Toutes ces armes doivent être d'airain quand il s'agit des siècles fort reculés, & surtout des temps héroïques, parce qu'on n'avoit pas encore l'usage du fer.

Les candélabres ou chandeliers ne pouvoient différer essentiellement de la forme des nôtres ; on en voit qui sont très-ornés : au lieu de se terminer comme chez nous par une bobèche qui reçoit une bougie, ou par une pointe qui entre dans la base d'un cierge, ils se terminoient par un vase en forme d'urne que l'on remplissoit d'huile ; ou de suif, & au haut duquel on adaptoit des mèches : c'étoient plutôt des lampes, ou lampions, que de véritables chandeliers.

Il faut connoître quelles victimes étoient offertes le plus ordinairement aux différentes divinités, quoique les anciens nous offrent bien des variétés dans ces usages.

On offroit à *Cybele*, mère des Dieux, une truie pleine ; on lui faisoit aussi des offrandes de pommes de pin qu'on portoit en procession. On immola aussi sur ses autels des taureaux & des beliers. Cette Déesse étoit la même que *Tellus*, la Terre.

Il étoit contraire aux loix sacrées, dans les temps anciens, d'immoler des taureaux à *Jupiter* ; cependant on lui en sacrifia dans la suite ; ou lui offroit aussi des béliers.

Junon étoit honorée par des sacrifices de vaches, de génisses, d'agneaux femelles.

Le taureau étoit consacré à *Neptune* ; c'étoit la victime qui lui étoit la plus agréable. On lui sacrifia aussi des agneaux.

On offroit à *Pluton* des taureaux noirs, parés de bandelettes noires. En général, on choissoit des victimes noires pour les Dieux infernaux. C'étoit des vaches noires qu'on immoloit à *Proserpine*.

Dans les sacrifices magiques, on immoloit des chiens à Hécate.

Le porc étoit sacrifié en l'honneur de Cérés.

Le principale victime offerte à Apollon étoit un jeune taureau, dont les cornes étoient dorées. On lui sacrifioit cependant aussi des chèvres, des boucs & des brebis.

Les taureaux, les chevaux étoient des victimes agréables au Dieu Mars.

Minerve recevoit des sacrifices de taureaux & d'agneaux : mais on ne lui offroit pas de chèvres.

La chasseresse Diane étoit honorée par des sacrifices de cerfs & de vaches.

A Bacchus, on sacrifioit des boucs, des brebis, & même des porcs, parce que ces derniers animaux gâtent les vignes.

Le porc étoit aussi offert à Hercule : & le bouc, au Dieu Pan.

Vénus recevoit des sacrifices de toutes sortes d'animaux, excepté des porcs.

Les riches sacrifioient aux Dieux Lares un jeune taureau, & les gens peu aisés un agneau femelle.

Le coq étoit consacré aux sacrifices d'Esculape.

On voit par un bas-relief publié dans l'*Admiranda*, que le taureau conduit au sacrifice a sur la tête une sorte de diadème. Dans la colonne trajane, les taureaux ont sur le dos une pièce d'étoffe longue & étroite, à peu-près comme nos étols. En général les victimes étoient parées de fleurs, de feston, de bandelettes.

Quoique nous n'ayons parlé que de quadrupèdes entre les victimes, on offroit aussi en sacrifice toutes sortes d'oiseaux. On voit dans l'*Admiranda* un sacrifice de fruits qu'une prêtresse ou un galle offrît à Cybele. Une femme joue de la flûte double, une autre frappe le tympanon, instrument consacré à cette Déesse.

Les plus somptueux sacrifices que l'on offroit au Dieu Mars se nommoient *Suovetaurilia* : parce qu'on immoloit à la fois un porc, un bélier & un taureau. C'est probablement à tort qu'on les a confondus avec les *Solitaurilia*, dont parlent Caton & Festus, & qui, suivant le dernier, consistoient dans le sacrifice d'un seul taureau. Les *Suovetaurilia* étoient destinés à la lustration ou purification des champs, des villes, des armées, des camps militaires. On faisoit faire processionnellement aux victimes le tour de ce qu'on vouloit purifier. Le porc marchoit le premier, le bélier suivoit, & lui-même précédoit le taureau. Chaque victime étoit conduite par un vicli-

maire. On voit sur la colonne trajane deux représentations de *Suovetaurilia*. Dans l'une le ver-

rat & le taureau ont sur le dos une espèce d'étole terminée par des franges. Dans l'autre le taureau seul a cette étole, & le verger a sur le dos une guirlande de feuilles, mais dans toutes deux le bélier n'a ni étole ni guirlande. Le sacrificateur, qui est l'empereur Trajan lui-même, est vêtu de la toge & a la tête voilée, tandis que, dans d'autres sacrifices, il a la tête découverte, & n'est vêtu que d'une tunique, reconverte d'une chlamyde.

On voit sur l'un des bas-reliefs de Constantin, le même empereur offrir à Mars un sacrifice non-sanglant. Il a la tête voilée, mais au lieu de toge, il n'a par dessus sa tunique qu'une chlamyde : d'un main il tient une pique, & de l'autre une patère de laquelle il verse du vin sur un autel enflammé. Trois guerriers l'accompagnent, tous en tunique & en chlamyde, & tous armés d'une pique. L'un d'eux touche l'autel. (*Extrait de l'antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon.*)

Fêtes des Grecs.

Il peut être utile aux artistes de connoître les principales fêtes des Grecs, celles qui peuvent fournir des sujets à leur art. Nous les disposerons par ordre alphabétique.

ADONIA, ou fêtes d'Adonis. Elles étoient lugubres & rappelloient la douleur que Vénus avoit éprouvée lorsque ce pasteur qu'elle aimoit fut tué par un sanglier. Les femmes, à l'imitation de la Déesse, pleuroient & pouffoient des gémissements. Elles portoient des figures avec les mêmes cérémonies qui étoient employées dans les funérailles des morts, & chantoient des airs qui répondoient à la tristesse dont elles feignoient d'être affectées. Ces chants étoient accompagnés de petites flûtes qui rendoient un son plaintif. Les femmes de Biblos se frapportoient le visage & la poitrine & se faisoient raser les cheveux. On honoroit Adonis par des offrandes de tous les fruits de la terre. Après l'avoir pleuré pendant un jour, on se réjouissoit le lendemain de sa résurrection. Cette fête se célébroit dans le temps des semailles.

AMPHIDROMIA. Ce n'étoient point des fêtes publiques, mais des réjouissances privées que les citoyens célébroient dans leurs maisons, ou plutôt c'étoient des cérémonies d'usage qui se faisoient dix jours après la naissance d'un enfant. On le portoit en courant autour du foyer, on lui donnoit le nom qu'il devoit conserver toute sa vie, on recevoit de ses amis des félicitations & des présents, & la fête se terminoit par un sacrifice aux Dieux & par un repas. On le célébroit pendant la nuit.

APATURIA, les *Apaturies* se célébroient à Athènes pendant trois jours. On a prétendu que leur nom venoit d'un mot qui signifioit tromperie, & rappelloit la manière dont Melanthus, roi d'Athènes, trompa Xanthus roi de Béotie : mais doit-on croire qu'un peuple ait institué une fête pour perpétuer le souvenir honteux de la fourberie d'un ses rois : surtout lorsque les détails de cette fête n'y ont aucun rapport. Il est bien plus probable que le mot *apaturie* signifioit l'assemblée des pères. Cette fête duroit pendant trois jours. Le premier jour, les membres d'une même tribu se rassembloient sur le soir, & célébroient leur réunion par un festin : ce jour se nommoit *Dorpia* du mot grec qui signifie souper. Le second se nommoit *artarhysis*, & ce nom marquoit assez qu'il étoit consacré à des sacrifices; ces sacrifices s'adressoient à *Jupiter Fratrius*, c'est-à-dire protecteur de l'union des tribus, & à Minerva. Le troisième nommé *coureotis* étoit celui où les pères faisoient inscrire dans les tribus ceux de leurs enfans qui entroient en âge de puberté. La consécration de ces enfans dans l'ordre des citoyens se faisoit en leur coupant les cheveux qu'ils avoient laissé croître jusqu'à cet instant. On consacroit ces dépouilles à quelque divinité, le plus souvent à Apollon. Les pères, en cette solennité, se plaisoient à faire briller l'éducation de leurs enfans; & leur faisoient chanter & expliquer les plus beaux vers de différens poètes.

ASCOLIA, fête Athénienne en l'honneur de Bacchus. Cette fête, ou plutôt ce jeu se célébroit à la ville, sur le théâtre, & à la campagne dans la prairie. On enfiloit une outre faite de peau de bouc, animal qu'on sacrifioit à Bacchus; on frottoit cette outre d'huile ou de graisse pour la rendre plus glissante; les jeunes gens sautoient dessus d'un seul pied, & leur chûtes-fréquentes faisoient rire les spectateurs.

BRAURONIA; fête ainsi nommée d'un bourg de l'Attique nommé Brauron, dans lequel Iphigénie, ayant pris la fuite de la Tauride, déposa la statue en bois de Diane à laquelle elle avoit été si longtemps contrainte d'immoler les étrangers. Les Rhapsodes, vêtus d'une longue robe, ayant en tête une couronne d'or & une verge à la main, chantoient à cette fête l'Iliade d'Homère. On y sacrifioit une chèvre à Diane. Mais ce qui rendoit cette solennité plus piquante, c'étoit que les jeunes filles, âgées de cinq ans au moins & de dix au plus, y étoient initiées au culte de Diane. Il falloit avoir été admise à cette initiation avant de contracter les nœuds du mariage. On ra-

contoit qu'une ourse apprivoisée avoit vécu longtems paisible dans cette tribu, mais qu'elle déchira enfin une jeune fille qui l'avoit irritée, & fut tuée par les frères de celle à qui elle avoit donné la mort. Les Athéniens furent alors attaqués de la peste, & apprirent de l'oracle qu'ils ne verroient la fin de leurs maux qu'après avoir consacré quelques unes de leurs filles à Diane. On appelloit ces jeunes filles des ourses; elles étoient vêtues d'un manteau flottant de couleur jaune.

CANEFORIA, fête en l'honneur de Diane, pendant laquelle les filles qui se préparoient à se marier offroient à Diane, dans des corbeilles, les plus beaux ouvrages de leurs mains. Cette offrande avoit deux motifs; l'un d'appaiser Diane, déesse protectrice de la virginité; l'autre de se la rendre favorable, parce qu'elle procuroit aux femmes de doux accouchemens, & que c'étoit elle qui les frappoit de morts subites. Je n'oseraï décider si c'étoit à cette fête que l'on portoit une quenouille sur un char en l'honneur de Diane.

DAPHNEFORIA, fête célébrée tous les neuf ans en Béotie, en l'honneur d'Apollon & dont voici la principale cérémonie. Un jeune homme, ayant encore père & mère, remplissoit les fonctions de prêtre. Un autre jeune homme le suivoit & portoit une branche d'olivier. Au haut de cette branche étoit une boule d'airain d'où pendoient d'autres boules plus petites, & au milieu de la branche étoit une autre boule d'une moindre circonférence que celle d'en haut, à laquelle étoient attachées des bandelettes couleur de pourpre. La branche étoit ornée de toutes sortes de fleurs, & entourée par le bas d'un morceau d'étoffe jaune. La sphère supérieure désignoit le soleil, celle de dessous la lune, les petites sphères représentoient les planètes & les étoiles fixes, les bandelettes au nombre de trois cent soixante & cinq, les jours de l'année; la pièce d'étoffe jaune désignoit la lumière dorée du soleil. Le jeune homme qui portoit la branche avoit les cheveux épars, la tête ceinte d'une couronne d'or, & étoit vêtu d'une robe brillante qui lui flottoit sur les talons. Une sorte de procession suivoit; elle étoit formée par de jeunes vierges qui portoient des branches d'olivier.

DÉLIA, fêtes de Délos instituées par Thésée en l'honneur d'Apollon : elles attiroient de toute la Grece un concours extraordinaire. Thésée revenant de Crete, où il avoit délivré les jeunes gens donnés en tribut pour être dévorés par le Minotaure, s'arrêta à Délos, & y consacra une statue de Vénus, que l'o-

racle de Delphes lui avoit ordonné d'emporter avec lui comme protectrice de son entreprise. Lui-même, à la tête de la jeunesse qui l'accompagnoit, conduisit la danse religieuse qui faisoit partie de cette institution sacrée. Les Grecs continuèrent de célébrer l'anniversaire de cette fête, & ils s'y croyoient obligés par un vœu de Thésée. Les députés qu'ils envoyèrent à Délos pour remplir ce vœu, se nommoient Déliastes. Ils montoient le même navire qui avoit porté Thésée, & qui fut conservé pendant quatre siècles, jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. L'autel d'Apollon Délien étoit compté entre les sept merveilles du monde; il étoit construit de cornes de chèvres si bien entrelassées ensemble, que sans aucun lien, sans aucun ciment, il étoit de la plus grande solidité. On prétendoit que c'étoit Apollon lui-même qui l'avoit construit, à l'âge de quatre ans, des cornes des chèvres que sa sœur Diane avoit tuées à la chasse. Le poète Callimaque ajoute que le Dieu avoit aussi employé des cornes pour les fondemens & les murailles du temple.

Pendant la fête, les assistans en formant des danses autour de l'autel, se frapportoient avec des fouets, & mordoient une branche d'olivier en se tenant les mains derrière le dos. Ils se partageoient en trois chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre de femmes & le dernier de jeunes gens; tous, dans leur danse, imitoient les détours sinueux du labyrinthe. Les musiciens se rendoient à cette solemnité pour y faire assaut de leur art, & les Athéniens ajoutèrent dans la suite aux autres jeux des courses de chars.

DIONYSIA, fêtes de Bacchus, qu'on appelloit aussi bacchanales. Elles se célébroient dans un bourg nommé *Limnæ*. Le pontife de ce culte portoit le titre de roi; c'étoit lui qui faisoit les sacrifices: sa femme, avec le titre de reine, avoit soin des mystères, qu'il étoit interdit aux hommes de voir, dont ils ne pouvoient même entendre parler. Quatorze femmes, choisies par le roi, faisoient les fonctions de prêtresses. Malgré la mauvaise réputation de ce culte, le roi ne pouvoit épouser qu'une vierge, & il auroit été dépouillé de sa dignité, si la chasteté de sa femme fût devenue suspecte. Lui-même étoit élu par le peuple entre les citoyens de la meilleure réputation. On célébroit les grandes bacchanales au commencement du printemps.

Les petites bacchanales se célébroient à la campagne, dans l'hiver, pendant le mois de Janvier. Les Lénéennes, ou fêtes du pressoir se célébroient en automne.

On sait que dans les grandes bacchanales on portoit des thyrses, c'est-à-dire des lances

enveloppées de lierre, dont l'armée du dieu avoit fait usage dans l'Inde pour tromper les habitans. Les cymbales, les flutes, les clochettes, les tympanons semblables à nos tambours de basque, étoient des instrumens d'usage dans ces solemnités. Elles se célébroient pendant la nuit; les bacchans & les bacchantes, tenant des flambeaux allumés, couroient dans la ville comme des gens furieux d'ivresse. Les mystères étoient renfermés dans des corbeilles. Plusieurs bacchans, pour imiter Bacchus lui-même dans son expédition de l'Inde, se couvroient de peaux de tygres & se ceignoient la tête de bandelettes. Ces fêtes se nommoient Orgies par excellence, quoique ce nom apparint en général à toutes les solemnités religieuses. Les initiés, le corps entouré de serpens, mordoient les entrailles des victimes pour imiter l'action de gens furieux. Ces fêtes se célébroient dans les temps anciens avec simplicité: la gaieté, quelques amphores de vin, des branches de lierre, un bouc qu'on promenoit en cérémonie, quelques figures que l'on portoit dans des corbeilles, en faisoient les frais. Mais dans la suite on y porta des vases d'or & d'argent, on s'y montra vêtu des plus riches habits, masqué & traîné sur des chars magnifiques: ce qui n'empêchoit pas qu'on ne vit toujours des hommes déguisés en satyres ou en silènes, & montés sur des ânes, traînant des boucs qu'ils destinoient au sacrifice. Tous se permettoient les mouvemens les plus lascifs; jectotent la tête en arrière, & remplissoient l'air de leurs cris: à la suite de cette procession tumultueuse venoient les provisions. On voyoit d'abord des vases remplis d'eau. De jeunes filles, des familles les plus distinguées, portoient, dans des corbeilles, les prémices des fruits. Mais d'autres corbeilles renfermoient les choses sacrées & secretes, dont la vue n'étoit permise qu'aux initiés. Après les jeunes vierges porteuses de corbeilles, venoit un spectacle offensant pour la pudeur: c'étoient les phallus, imitations des parties viriles, que des hommes portoit avec solemnité suspendus à de longues perches; un chœur de chantres les suivoit. On voyoit ensuite les Itryphalles, ayant des masques qui représentoient l'ivresse, des couronnes sur la tête, des robes de femmes.

ELFUSINIA, fêtes ou mystères d'Elfusin, bourg de l'Attique, dans lequel on prétendoit que Cérés avoit enfin trouvé sa fille, & avoit institué elle-même les mystères & les initiations. Les Athéniens y firent construire un temple magnifique. Les secrets de ces fêtes, cachés avec soin par les initiés, sont devenus impénétrables. On en connoît seulement quelques cérémonies extérieures. L'hierophante,

pontife de cette solemnité, & celui qui communiquoit aux initiés les mystères, représentoit le createur de tout ce qui existe; le porte-flambeau, le soleil; le ministre de l'autel, la lune, & le héros, Mercure. Chacun d'eux portoit l'image de ces divinités dans la marche qui se faisoit d'Athènes à Eleusis. Cette marche étoit interrompue par des repos, pendant lesquels on chantoit des hymnes, on faisoit des sacrifices. Le principal repos étoit sur le pont du Céphise. Les femmes, montées sur des chars, disoient des injures aux passans, comme on se plaît encore à en dire & à en recevoir dans les voitures d'eau.

EPHESIA, fête célébrée à Ephèse en l'honneur de Diane: elle étoit annuelle. Les jeunes garçons & les jeunes filles, dans leur plus grande parure, alloient en procession de la ville au temple de la Déesse. C'étoit un jeune homme qui remplissoit les premières fonctions du sacerdoce. On portoit des flambeaux, des parfums dans des castolettes, les mystères renfermés dans des corbeilles; d'autres corbeilles qui contenoient les offrandes; on voyoit des chevaux, des chiens, des équipages de chasse. Une foule d'Ephésiens & d'étrangers accouroient à cette solemnité. C'étoit sur-tout à cette fête que l'on choisissoit des époux aux jeunes filles, des épouses aux jeunes hommes. La statue de la déesse étoit vêtue d'une robe retroussée à la manière des chassereselles, & avoit un grand nombre de mamelles.

GAMELIA, cérémonie dont s'acquittoient les futures épouses avant la célébration du mariage. Elles faisoient un sacrifice auquel assistoient les personnes qui étoient de la même tribu. Ce sacrifice s'adressoit à Junon, à Vénus & aux Graces.

HECATËSIA, fête en l'honneur d'Hécate. Les Athéniens avoient coutume d'ériger devant leurs portes, à cette déesse, des statues à trois têtes, & tous les mois, le jour de la nouvelle lune, les riches lui faisoient servir dans les carrefours un repas que les pauvres mangeoient, & l'on disoit qu'il avoit été mangé par la déesse. On lui sacrifioit des chiens.

LAMPADOPHORIES, cérémonie en l'honneur de Minerve, de Prométhée & de Vulcain qui avoient en commun un temple hors d'Athènes, dans l'endroit nommé académie. A l'entrée de ce temple, on voyoit sur une même base les figures de Prométhée & de Vulcain: le premier plus âgé & portant un sceptre ou bâton. Cette fête étoit fort gaie; un prix étoit proposé à ceux qui arriveroient à certain but en courant, sans éteindre leurs lampes. Plusieurs

rallentissoient leur course pour les conserver allumées: mais les assistans, pour les hâter, les frappoient en tiant sur le ventre, sur les flancs, sur les fesses. Ceux dont la lampe s'éteignoit, étoient obligés de se retirer du concours.

OSCHOPHORIA, fête instituée par Thésée en l'honneur de Bacchus, & en mémoire de ce qu'après avoir délivré ses citoyens du tribut de jeunes garçons & de jeunes filles qu'ils s'étoient obligés de livrer aux Crétois, il rentra dans sa patrie au temps de la vendange. On choissoit deux jeunes gens des familles les plus distinguées par la naissance & par la fortune: vêtus de robes de femmes, ils portoient des branches chargées de grappes de raisins, & ouvroient la fête. C'étoit une commémoration de la ruse employée par Thésée qui, pour tromper les Crétois, habilla en filles de jeunes hommes courageux. Ils étoient suivis d'un chœur de jeunes gens qui chantoient des vers relatifs à la solemnité; tous devoient être de bonnes familles & avoir encore père & mère. La procession partoit du temple de Bacchus pour se rendre à celui de Minerve surnommée Sciras. On choissoit ensuite dans chaque tribu des jeunes gens qui se disputoient le prix de la course. Le vainqueur recevoit un vase dans lequel il y avoit du vin, du miel, du fromage, de la farine & un peu d'huile. La fête se terminoit par un repas. Les mets étoient apportés par des femmes pour rappeler le souvenir des mères qui, obligées d'envoyer à Crète leurs enfans en tribut, leur donnoient, en les quittant, quelques provisions pour le voyage.

PANATHÉNÉES, fêtes en l'honneur de Pallas. Les grandes Panathénées se célébroient tous les cinq ans, & les petites tous les trois ans. Chaque ville, chaque bourgade de l'Attique étoit obligée de fournir des bœufs pour cette fête qui se terminoit par un abondant repas. Les jeunes filles brodoient une pièce d'étoffe qui étoit offerte à la déesse & qui représentoit la victoire qu'elle remporta sur les géans, lorsqu'ils se soulevèrent contre Jupiter. Les noms des citoyens qui s'étoient distingués par des services rendus à la patrie étoient brodés sur cette étoffe, & ils regardoient cet honneur comme une récompense de leurs vertus. C'étoient des vieillards choisis & remarquables par leur beauté qui jouoient le grand rôle à cette solemnité; ils portoient des branches d'olivier. Tous les habitans de l'Attique qui cultivoient des oliviers, étoient obligés, en ce jour de fête, d'en présenter des fruits à la déesse. Cette solemnité avoit un double objet; de célébrer Pallas comme inventrice de l'art

livres, & de rappeler le souvenir de l'union de différentes bourgades de l'Attique en une seule cité.

THALYSIA, fêtes en l'honneur de Cérès, dans lesquelles on lui offroit les prémices des moissons.

THESMOPHORIES, Ces fêtes se célébroient pendant trois jours en l'honneur de Cérès, qui, en appelant les hommes à la culture de la terre & à l'état social, leur avoit donné des loix. Les Thesmophories étoient célébrées par les femmes, & le plus profond mystère étoit observé sur ce qui s'y passoit. L'homme téméraire qui se seroit introduit parmi elles, auroit été puni de mort. On ne peut donc rien dire sur ces fêtes. On fait seulement que des femmes choisies entre les plus respectables par leur réputation de vertu, se rendoient à Eleusis portant sur leurs têtes les livres des loix & les choses sacrées qu'un voile cachoit aux yeux des profanes. (L)

ROIDE, (adj) Les formes *roides* sont contraires à la nature qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la souplesse, & dans les choses inanimées, la variété: l'art doit s'efforcer de ne se pas laisser vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle semble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne aussitôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne sauvage & abandonnée à elle-même. Le terrain est différemment sillonné par le passage ou le séjour des eaux, par l'impétuosité des vents ou des tempêtes. Si dans une vieille forêt, quelques arbres élèvent directement leurs tiges vers le ciel, la roideur de ces tiges est interrompue par des plantes parasites, & d'autres arbres diversément tortueux contrarient par leurs formes bizarres ces formes trop régulières: les rochers, brisés par les efforts des siècles, offrent l'image d'antiques ruines. Tout s'écarte de la roideur & d'une froide régularité.

L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ses attitudes: s'il en affecte quelquefois, c'est par effort; c'est qu'il pense que ce maintien annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, longtemps étudiée, lui est devenue familière, c'est qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art est la nature libre & non la nature contrariée: l'artiste doit l'étudier & l'imiter dans toute la variété de ses formes & dans toute la souplesse de ses mouvemens. Dès

qu'elle prend de la roideur à ses yeux, il doit croire que ce n'est plus elle; & dès qu'il en remarque dans son propre ouvrage, il doit être persuadé qu'il n'a fait qu'une fausse imitation. (L)

ROMANESQUE, ROMANTIQUE (adj) Ces deux mots ne sont pas synonymes. Le *romanesque* est ce qui appartient au roman, le *romantique* est ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le sujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, & par conséquent être *romanesque*, sans être traité d'une manière qui ait rien de *romantique*. D'agréables bizarreries dans les ajustemens, des parures fantastiques, d'ingénieuses singularités dans le site, dans la disposition de la scène, ont quelque chose de *romantique*. Le spectateur sent que ces fantaisies n'appartiennent ni à l'histoire, ni à la vie commune, & il les attribue au roman. Le Bénédette, Santerre, Grimoux & surtout War-teau ont des singularités piquantes qui rendent leurs tableaux *romantiques*. Plusieurs peintres, tels que Rembrandt, Salvator Rosa, le Feri &c, ont porté, dans le genre de l'histoire, le style *romantique*. C'est un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on pardonne tout à ce qui plaît.

Le mot *romantique* appartient à la langue Angloise: plusieurs écrivains françois en ont fait usage, & comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il mérite d'y être adopté. (L)

ROMPRE, (verbe actif) *Rompre les couleurs* ne doit s'entendre que de l'action de varier des couleurs sur le tableau. Ainsi les *couleurs rompues* pourroient aussi s'appeler *teintes rompues*, parce que c'est un changement de teintes sur un même objet.

Pour bien sentir la force de cette manière de parler qui n'a lieu que dans la partie qu'on appelle *coloris*, il faut être instruit de quelques principes élémentaires bien simples.

Les couleurs naturelles sont celles dont le peintre charge sa palette; elles sont dans l'état où on les achète dans les boutiques, & la main de l'artiste ne les a pas encore mélangées. Or, les cas où ces couleurs doivent être employées en nature sont très-rars: pourquoi? C'est qu'il est très-rare que les couleurs *locales* de la nature à imiter par l'artiste, soient précisément les mêmes que celles dont sa palette est chargée, & il est encore plus rare que la couleur réelle ou *locale* de l'objet ne soit pas altérée, modifiée ou relevée, soit par le *plan* qu'occupe cet objet, soit par l'effet de la lumière & de ses déclinaisons. Ainsi, il est nécessaire que les couleurs dont le peintre

usé pour son art soient *rompues* sur son tableau. On n'admet guères le précepte de la *rupture* des teintes que dans le même objet, comme nous l'avons dit. Ainsi que l'artiste ait à peindre un mur, on exige qu'il ne soit pas de la même teinte & qu'il imite la variété des couleurs que la nature offre, & on lui dit : il faut user de *couleurs rompues*, il faut *rompre vos couleurs*.

Usons d'un exemple dans un cas un peu plus recherché. Le peintre veut donner pour fond un rideau rouge au portrait d'un homme vêtu de noir; ce rideau doit être de *couleurs rompues*, 1^o. parce que la distance du rideau au devant du tableau lui fait perdre de la puissance de sa couleur propre, 2^o. parce que le pavé, les meubles, la figure du portrait elle-même peuvent répandre des teintes étrangères sur ce rideau qui changent la nature de sa couleur. 3^o. Enfin ce rideau forme des plis qui produisent différens plans, & offrent des surfaces diverses soit à la lu-

mière, soit à l'ombro. Les masses ombrées de leur côté prennent des teintes des objets voisins qui réfléchissent des rayons lumineux. Par toutes ces raisons, la couleur *locale* du rideau rouge doit être *rompue*, celles de ses différentes masses doivent l'être aussi, & il ne reste aucune de ses parties qui conserve la nature de sa couleur réelle.

Le tableau que nous avons eu en vue, en proposant cet exemple pour la *rupture* des teintes, est celui de Ribens où il a représenté François de Médicis grand duc de Toscane, dans la galerie du Luxembourg; ouverte autrefois à l'instruction & à la curiosité publique. (*Article de M. ROBIN.*)

RUPTURE, (subst fem.) La *rupture* des couleurs est le mélange que l'artiste fait de différentes couleurs, qui se rompent entr'elles par ce mélange, & cessent d'avoir le ton qu'elles offroient quand le peintre les a mises sur sa palette.



S

SACRIFICE, (subst. masc.) On appelle *sacrifice* dans les ouvrages de l'art certaines beautés partielles que l'artiste sacrifie à la beauté, à la perfection du tout-ensemble. Ce n'est pas quelquefois un des plus foibles moyens de terminer & de perfectionner un ouvrage, que d'y sacrifier des parties auxquelles on avoit d'abord donné beaucoup de soin. *Sacrifier* n'est pas toujours effacer, supprimer ce qu'on avoit fait; c'est l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre, c'est le cacher en quelque sorte, en le laissant cependant subsister; c'est empêcher qu'il n'attire les regards du spectateur aux dépens de ce qui doit les fixer.

Il y a donc des *sacrifices* de composition & des *sacrifices* d'effet. Les *sacrifices* de composition consistent à supprimer des figures ou des objets accessoires qui nuiraient à l'impression que doivent faire les objets capitaux; les *sacrifices* d'effet consistent à éteindre l'éclat des objets qui doivent céder à l'autres & ne pas arrêter & distraire la vue.

» Les beaux effets de lumière, dit Félibien,
 » & ces éclairs de jour que, dans un tableau,
 » on voit frapper le sommet d'une montagne
 » qui semble véritablement éclairée du soleil,
 » ne seroient ni si vrais ni si agréables, si le
 » peintre n'eût pas su ménager les couleurs
 » les plus claires, & s'il les eût répandues
 » également dans tout son ouvrage. Ce sont ces
 » épargnes intelligentes qui font, en pein-
 » ture, ce qu'on nomme le précieux. Il ne
 » doit y avoir guère de ces richesses. Comme
 » bien souvent ce n'est pas une petite perfec-
 » tion à un orateur de savoir supprimer beau-
 » coup de choses, ce n'est pas non plus un
 » témoignage de peu d'habileté, à un peintre,
 » de retrancher plusieurs parties qui seroient
 » delles en elles-mêmes, mais dont la beauté
 » seroit tort au principal objet. C'est ainsi qu'il
 » affecte d'éteindre les couleurs vives dans une
 » draperie, & toute sorte de broderies dans
 » un vêtement, de peur que ces petits avantages
 » ne nuisent à ceux d'une belle carnation.
 » C'est ainsi qu'il ne veut pas donner de gaieté
 » à un paysage, afin que la vue ne s'y arrête
 » pas, mais qu'elle se porte aux figures qui sont
 » faites pour être le principal objet du tableau.
 » Car il est vrai qu'il y a des ouvrages qui,
 » pour être trop riches, sont moins beaux,
 » comme il arriva à la statue que Néron fit

Beaux-Arts Tome II.

S

» dorer; elle ne put augmenter de prix sans
 » perdre beaucoup de sa grace. Ce peintre pen-
 » soit avoir bien réussi qui, montrant à Apelles
 » un tableau où il avoit peint Hélène riche-
 » ment vêtue, lui en demandoit son avis, ou
 » plutôt son approbation. Mais Apelles lui ré-
 » pondit avec sa sincérité ordinaire, qu'il
 » avoit fait une figure fort riche, mais non
 » pas belle.

» La beauté ne consiste point dans les pa-
 » rures & dans les ornemens. Un peintre ne
 » doit pas s'attacher aux petits ajustemens, sur-
 » tout dans les sujets d'histoire où il prétend
 » représenter quelque chose de grand & d'hé-
 » roïque. Il y doit faire paroître de la force,
 » de la grandeur, de la noblesse; mais rien
 » de petit, de délicat, ni de trop recherché.
 » Il en est des ouvrages de peinture comme
 » de ceux de poésie; il ne faut pas qu'il pa-
 » roisse que l'artiste ait pris plus de plaisir à
 » se satisfaire lui-même, & à faire connoître
 » le jeu de son esprit & la délicatesse de son
 » pinceau, qu'à considérer le mérite de son
 » sujet.

» Il faut, il est vrai, qu'il y ait dans les
 » tableaux quelque chose d'agréable & de tou-
 » chant, aussi bien que de grand & de fort:
 » mais cet agrément doit toujours naître du
 » sujet que l'on traite, & non pas de choses
 » étrangères. On ne prétend pas retrancher les
 » choses belles, quand elles sont propres aux
 » lieux où on les met; mais on condamne ceux
 » qui gâtent un sujet qui de soi est noble &
 » grand, parce qu'ils s'arrêtent trop à la re-
 » cherche des ornemens de certaines parties
 » inutiles.

» Ces observations font connoître la diffi-
 » culté qu'il y a d'être un grand peintre.
 » Quoiqu'un homme soit né avec les qua-
 » lités propres à la peinture, il lui reste
 » quantité de choses qu'il doit apprendre, &
 » que la nature ne donne pas. Jamais on n'a
 » assez de temps pour acquérir les connoissances
 » nécessaires à la perfection de cet art ».

SAGE, (adj.) La signification de ce mot appliqué aux arts a quelque chose de vague, comme celle de tous les termes moraux dont on se sert figurément pour des objets physiques.

Un ouvrage de peinture est composé de l'image qui en fait la partie matérielle, & de l'intention qui en est la partie spirituelle.

C'est à cette seconde partie que se rapporte l'idée qu'exprime le mot *sage*. En établissant cette division, on conçoit que, dans l'ordre des convenances dont j'ai parlé principalement au mot *goût*, l'intention d'un tableau doit être *sage*, c'est-à-dire convenable; mais on aperçoit aussi que si ce précepte est juste, il est, comme je l'ai dit, un peu vague. On doit observer encore que, par un effet assez ordinaire aux termes qui offrent un mélange d'idées de mécanisme & de théorie, le sens du mot dont il s'agit s'est détourné de sa signification; car, dans les ateliers, on appelle généralement *sage* ce qui est simple & sans recherches.

On dit « cette figure est *sage* »; c'est-à-dire qu'elle a une disposition simple & naturelle. On dit aussi: « cette composition est *sage* »; & l'on veut alors faire entendre que l'ordonnance n'en est point compliquée, &, comme l'on dit, *tourmentée*.

Dans les arts, comme parmi les hommes, sagesse, simplicité, naturelle, sont des termes qui ont des rapports intimes entr'eux. Bien-séance, convenance, décence & bon goût sont la base des règles données aux arts pour leur perfection, & aux hommes pour leur avantage. (*Article de M. WATELET.*)

SAGESSE, (subst. fem.) Ne pourroit-on pas dire qu'elle est dans les arts, comme dans la conduite des hommes, l'observation des loix que préfère la raison? Un dessin *sage*, une composition *sage*, une attitude *sage*, sont un dessin dans lequel l'artiste a eu la *sagesse* de ne pas s'écarter de la raison & de la nature; une composition *sage* est celle dont la raison a dirigé l'ordonnance; une attitude *sage* est celle que prend un homme qui jouit de sa raison, & que des passions violentes n'écarterent pas des mouvemens paisibles qui s'accordent avec le calme de l'âme. Les artistes qui ne consultent ni ne respectent la raison traitent la *sagesse* de froideur: cependant il n'est permis de s'en écarter que lorsqu'on représente une scène impétueuse, dont les personnages sont supposés être enlevés eux mêmes à la *sagesse* par l'effervescence de leurs passions.

L'esprit a aussi une *sagesse* qui lui est propre. Il est destiné à assurer, à fortifier l'impression du sujet, & il est *sage* quand il s'accorde avec sa destination.

Lorsque le sujet exige des mouvemens violens dans la composition, cette composition ne sera pas contraire à la raison, mais on ne dira pas qu'elle est *sage*, parce que la *sagesse* emporte avec elle une idée de tranquillité. L'artiste a eu raison de représenter comme il convenoit des personnages qui ne jouissoient pas du calme de leur raison: il a été *sage* & rai-

sonnable lui-même; mais sa composition n'est pas *sage* & ne devoit pas l'être. (L)

- SALE, (adj.) On dit des couleurs *sales*, un pinceau *sale*. La même palette qui fournira à un peintre habile les teintes les plus fraîches, les plus brillantes, ne fournira au peintre qui ne saura pas en tirer parti que des teintes *sales* & brouillées. Si l'on tourmente les couleurs, si on les mêle entr'elles sans intelligence, on ne produira qu'un ouvrage *sale* dont l'œil des spectateurs sera rebuté.

SALIR (verbe act.) Quoique l'adjectif *sale* se prenne toujours en mauvaise part, il n'en est pas de même du verbe *salir*. Des censeurs intelligens conseillent quelquefois à un peintre de *salir* des tons trop brillans. Ce n'est qu'en *salissant* habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'éclat qu'elles doivent avoir.

S C

SCÉNOGRAPHIE, (subst. fem.) C'est l'art de peindre des scènes, des décorations. Les anciens ont aussi employé ce mot pour exprimer l'art de mettre les objets en perspective, parce que cette science a été d'abord consacrée à la peinture des décorations. Vitruve nous apprend qu'elle existoit dès le temps d'Eschyle.

SCIENCE, (subst. fem.) Voyez sur les sciences nécessaires aux artistes, l'article *qualité*. Mais les artistes sont trop occupés de l'exercice de leur art, pour se promettre d'acquiescer par des lectures toutes les connoissances qui pourroient leur être utiles, & qui exigeroient seules l'emploi de leur vie entière. Que pour réparer ce qui leur manque, ils suivent du moins les conseils de M. Reynolds.

» Quelques écrivains qui ont traité de la
» peinture, dit ce savant peintre, semblent
» avoir porté les choses trop loin, quand ils
» ont prétendu que cet art demande une
» science si universelle & si profonde, que la
» seule énumération des connoissances qu'il
» faut posséder suffit pour effrayer le jeune ar-
» tiste. Vitruve, après avoir parlé du nombre
» infini des qualités naturelles & requises né-
» cessaires à l'architecte, ajoute gravement
» qu'il doit être bien versé dans la jurispru-
» dence, afin de ne pas être trompé dans l'ac-
» quisition du terrain sur lequel il veut bâtir.
» Mais, sans donner dans ces exagérations,
» on peut dire avec vérité & certitude qu'un
» peintre doit posséder plus de science qu'il
» n'en peut trouver sur sa palette & dans son
» modèle, soit qu'il étudie la nature ou quelque

» production de l'art: car il est impossible de
 » devenir un grand artiste, lorsqu'on est abso-
 » lument ignorant.

» Quiconque s'occupe à faire des descriptions,
 » ou par écrit ou sur la toile, doit avoir une
 » idée passable des poètes dans une langue ou
 » dans une autre, afin de se pénétrer plus ou
 » moins de l'esprit poétique & d'étendre le
 » cercle de ses idées qu'il doit s'accoutumer
 » à analyser & à comparer. Il faut aussi qu'il
 » ne soit pas entièrement ignorant dans cette
 » partie de la philosophie qui apprend à con-
 » noître l'homme, & à saisir les passions &
 » les affections de l'ame, ainsi que les divers
 » caractères & les différentes habitudes qui en
 » résultent. De plus il est nécessaire qu'il ait
 » une légère teinture de l'esprit de l'homme,
 » & une connoissance approfondie de la struc-
 » ture de son corps.

» Il ne faut donc pas que le peintre se livre
 » à la lecture au point qu'il nuise par là à
 » la pratique de son art, & qu'au lieu d'un
 » artiste, il devienne un critique; mais si l'u-
 » sage d'un bon livre lui sert de récréation
 » dans ses heures de loisir, il parviendra à éten-
 » dre ses connoissances, & à orner son esprit,
 » sans porter préjudice à ses travaux jour-
 » naliers.

» Et ce qu'une lecture trop peu suivie lui
 » laissera désirer, il pourra l'apprendre par l'en-
 » tretien des gens instruits & sensés, qui est
 » le meilleur moyen & le plus sûr pour ceux
 » à qui leurs occupations ne permettent pas
 » de donner beaucoup de temps aux livres.
 » Nous ne manquons pas aujourd'hui de
 » personnes versées dans les sciences, & qui
 » se font un plaisir de communiquer leurs idées
 » aux artistes curieux & dociles, lorsque
 » ceux-ci leur témoignent l'honnêteté & la
 » déférence qui leur sont justement dues. Les
 » jeunes artistes peuvent se flatter d'être ad-
 » mis avec le temps, dans ces sociétés lorsqu'ils
 » s'en rendent dignes. Là, sans aucune ins-
 » truction formelle ou directe, ils apprendront
 » insensiblement à sentir & à penser comme
 » ceux avec qui ils vivent & conversent, &
 » à se former un système raisonné de goût,
 » que, par l'application des vérités générales
 » à leurs idées particulières, ils sauront ré-
 » duire peut-être à un plus exact & plus juste
 » degré, que ne pourroient le faire ceux même
 » de qui ils ont emprunté les idées primitives ».

(Extrait du septième discours de M.
 REYNOLDS).

SCIOGRAPHIE, (sust. fem.) Ce mot signi-
 fie peinture des ombres, & les Grecs l'em-
 ploient dans le même sens que nous donnons
 au mot *clair-obscur*, que nous avons emprun-
 té de l'italien *schiaro-scuro*. Apollodore fut

le premier des peintres Grecs qui sut rompre
 les couleurs, & exprimer la privation de
 toute couleur dans les ombres. Plinè dit qu'il
 fut le premier qui sut arrêter les regards, &
 c'est à quoi l'on ne parvient que par le jeu
 & l'opposition des ombres & des lumières. Sans
 cette partie, un ouvrage peut avoir beaucoup
 de mérite, mais il n'appelle pas. Les succès
 d'Apollodore lui méritèrent, de la part des
 Grecs, le surnom de *Sciographe*; (peintre des
 ombres, peintre du clair-obscur). C'est ce que
 nous apprend Hélychius, & ce fait est de
 quelque importance pour l'histoire de l'art chez
 les anciens. (L)

SCULPTEURS. (1) Nous ne consacrons cet
 article qu'à l'histoire des sculpteurs qui ont
 paru depuis la renaissance de arts. On trou-
 vera les sculpteurs de l'antiquité dans l'article
 suivant qui sera consacré à l'histoire de l'art
 antique.

On a pu voir, à l'article ÉCOLE, que ce sont
 des peintres appelés de la Grece qui ont fait
 revivre la peinture en Italie, d'où elle s'est
 répandue dans les autres États de l'Eu-
 rope. Les Grecs, depuis longtemps, avoient
 cessé de faire des peintures profanes; mais l'art
 de peindre avoit toujours subsisté chez eux,
 uniquement consacré à la religion, & seule-
 ment exercé par des ouvriers sans intelligence
 qu'ils nommoient faiseurs d'images, *εἰκονογράφοι*
 Célèbres dans l'antiquité par leur talent dans
 la sculpture, ils avoient entièrement oublié
 cet art, parce que les statues, qu'ils nomment
 idolés, leur étoient interdites par la religion.
 La sculpture avoit au contraire toujours sub-
 sisté dans les pays soumis à l'église Romaine
 qui décore ses temples de statues; & si l'art
 avoit péri, le métier n'avoit jamais été oublié.
 On ne faisoit, il est vrai, que des figures
 gothiques, sans souplesse, sans mouvement,
 sans proportion, sans intelligence; mais enfin
 on faisoit des figures, & pour remonter du
 métier à l'art, il ne falloit que se livrer à
 de meilleures études. Les noms des sculpteurs
 gothiques sont oubliés & doivent l'être, parce
 qu'on ne consacre pas la mémoire d'artisans
 maladroits.

C'étoit à la peinture ressuscitée à faire revivre
 l'art de la sculpture, & la Toscane qui avoit
 vu naître les premiers peintres artistes parmi
 les modernes, devoit aussi donner naissance aux
 premiers sculpteurs. Déjà Massolino avoit donné
 une sorte de grandeur & quelque mouvement

(1) Nous devons la plus grande partie des matériaux
 de cet article à l'ouvrage intitulé: *Vies des fameux ar-
 chitectes & sculpteurs*, par M. D... de l'Académie
 Royale des Belles-Lettres de la Rochelle. 2 vol. in-8°.
 Paris, 1737.

à ses figures peintes; déjà le Masaccio répondait sur les siennes de l'aisance & de la grace, & montrait quelqu'intelligence dans la science des raccourcis, quand le même pays vit naître le Donato.

(1) DONATO, plus connu sous le nom de *Donatello* parce que les Italiens aiment les diminutifs, naquit à Florence en 1383 de parents fort pauvres: un citoyen généreux lui servit de père, & lui donna un maître de dessin. Bientôt le jeune élève n'eut point d'égal dans cet art, il s'appliqua en même temps à l'architecture & à la perspective, & ne tarda point à étonner sa patrie par son premier essai en sculpture. C'étoit une annonciation en pierre. Quel dut être l'étonnement de ses contemporains, encore accoutumés aux travaux grossiers des sculpteurs gothiques, quand ils virent, dans la tête de la Vierge, l'aimable expression d'une pudeur timide, & des draperies traitées dans la manière des anciens Grecs! Il lui manquoit encore la noblesse. Un crucifix en bois qu'il fit à peu-près dans le même temps tenoit plutôt de la nature rustique que de la beauté divine. » Tu as fait un paysan, & non un Dieu », lui dit un peintre qu'il consulta, & ce mot corrigea la manière du Donatello.

La figure qu'il regardoit comme son chef-d'œuvre représente un vieillard à tête chauve, l'une des quatre dont il décora la tour carrée qui sert de clocher à l'église de Santa Maria de Fiori. Il fit pour celle de Saint Marc *in orto* les statues en bronze de Saint-Pierre, Saint-Georges & Saint-Marc. Toutes trois sont belles; la république de Venise, celle de Gènes, plusieurs princes de l'Europe en ont offert des sommes considérables. La figure de Saint-Georges, brillante de jeunesse, étonne par l'expression du courage & de la fierté: mais celle de Saint-Marc est consacrée par un mot de Michel-Ange. Un jour que ce célèbre statuaire la considéroit, il s'écria: *Marco, perché non mi parli?* (Marc, pourquoi ne me parles-tu pas?) Ce n'est qu'un chef-d'œuvre de l'art qui a pu mériter ce mot d'un grand artiste.

Encouragé par les applaudissemens de ses concitoyens, il mit pour la première fois son nom à la statue en bronze de Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, ouvrage placé dans le sénat.

Sa réputation ne resta pas renfermée dans sa patrie. Il fut mandé à Padoue par le sénat de Venise, pour y jeter en bronze la statue d'Erasme Narni, général de la république. Il reçut dans cette ville la qualité de citoyen, & fit dans l'église de Saint-Antoine l'histoire de ce Saint en bas-reliefs. La com-

position en fut admirée, & le Donatello est regardé comme l'un des sculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. On vouloit le fixer à Padoue. « Il faut, dit-il, que je retourne dans ma patrie: je ne reçois ici que des louanges: elles me feroient négliger mon art, & je l'aurois bientôt oublié à Florence, je serai éperonné par la critique ».

Ses talens y furent employés par le célèbre Côme de Médicis, & sa vieillesse soutenue par les bienfaits de Pierre, fils de ce duc. Il avoit toujours été trop désintéressé pour acquérir de la fortune: il mettoit son argent dans un panier attaché au mur de sa chambre; ses ouvriers & ses amis y puisoient à discrétion. Il mourut en 1466, âgé de quatre-vingt trois ans. On lui attribue les portes de bronze de la sacristie de Saint-Laurent, qui sont ornées de bas-reliefs: mais Baldinucci assure qu'elles sont l'ouvrage de Luc Della Robbia.

(2) SIMON, frère de Donatello, fut son imitateur. Il fut mandé à Rome en 1431, par le pape Eugène IV, pour faire une des portes de bronze de l'église de Saint-Pierre. Il employa douze ans à cet ouvrage orné de bas-reliefs en plusieurs compartimens. Un de ses principaux ouvrages est le tombeau de Martin V, dans l'église de Saint-Jean de Loran. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort: on fait qu'il vécut cinquante-cinq ans.

(3) ANDRÉ PISANO, ou *Pisanello*, fut élève d'André del Castagno pour la peinture, & se signala entre les artistes de son temps. Il eut aussi de la réputation en qualité de sculpteur, & se distingua sur-tout par la gravure des médailles. On ne connoit ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort; mais on fait qu'il a fait la médaille de Mahomet II qui prit Constantinople en 1453, & l'on peut croire qu'elle fut frappée peu de temps après cet événement. On fait aussi qu'il travailloit encore à Florence en 1478.

(4) ANDRÉ VEROCCHIO, célèbre dans son temps par ses talens en peinture, est connu aujourd'hui par la célébrité de ses élèves, Pierre Perugin, & Léonard de Vinci. Celui-ci surpassa tellement son maître, que le Verocchio, honteux de sa défaite, & désespérant de lutter avec avantage contre le jeune artiste qu'il venoit de former, abandonna les pinceaux & se livra entièrement à la sculpture. Il imagina le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le visage des personnes mortes pour conserver leur parfaite ressemblance. Il fut appelé par la république de Venise pour faire en bronze la statue équestre de Bartolomeo Colleone, de Bergame, général

de la république. Il avoit déjà fait le modèle du cheval, lorsqu'un sculpteur intrigant, nommé Vellano, cabala auprès de quelques sénateurs pour faire la figure du capitaine. André, justement irrité de ce qu'on vouloit lui ravir la gloire de faire tout le monument, brisa la tête de son modèle & prit la fuite. La seigneurie lui adressa de violens reproches & le menaça de lui faire couper la tête s'il retournoit dans les états. Il répondit qu'il se garderoit bien de s'y exposer, parce que leur seigneurie, toute puissante qu'elle étoit, ne sauroit jamais faire une tête comme la sienne, au lieu qu'il sauroit bien faire une tête de cheval encore meilleure que celle qu'il avoit détruite. Cette réponse ne déplut pas aux Vénitiens; ils avoient eu apparemment le temps de reconnoître que l'intrigant Vellano n'étoit pas un émule digne de lui être associé; ils le rappellèrent avec des offres avantageuses: le Vérochio termina son modèle, mais il s'échauffa dans le temps de la fonte, & gagna une pleurésie dont il mourut. Ce fait prouve que les statuaires faisoient alors eux-mêmes la fonte de leurs ouvrages, & ne confioient pas à de simples artisans cette partie décisive du travail.

(5) JEAN-FRANÇOIS AUSTICI, né à Florence d'une famille noble, vers 1470, fut élève du Vérochio; il se trouva dans cette école avec Léonard de Vinci devenu déjà le rival du maître dont il recevoit encore les leçons, & il se rendit son élève quand le Vérochio partit pour Venise. Léonard, savant dans tous les arts qui dépendent du dessin, lui enseigna la manière de modeler, celle de tailler le marbre, celle de couler en bronze, & lui démontra les principes de la perspective. Rustici, conduit par cet habile maître, devint l'un des plus habiles sculpteurs de son temps. Il fit en 1515 un Mercure en bronze, porté sur un globe & qui semble prêt à prendre son vol: cette figure couronne la fontaine qui est dans la grande cour du palais de Florence. Il fit aussi en bronze Saint-Jean Baptiste prêchant entre un lévite & un pharisien, ouvrage dont on estime les formes & l'expression. Mal récompensé de son travail, il ne s'occupa plus de son art que pour éviter l'ennui de l'oisiveté. On compte, entre ses ouvrages les plus remarquables, une Leda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, & un homme nud à cheval. Il fut appelé en France par François I, & travailla au modèle d'un cheval du double de grandeur naturelle qui devoit porter la statue de ce monarque: mais le prince mourut, & l'ouvrage ne fut pas terminé. Il retourna à Florence, trouva cette ville assiégée, vit son héritage

ravagé par les ennemis, & revint en France, où il mourut en 1550, âgé de quatre-vingts ans.

Il avoit trois maximes dont les deux premières surtout seroient bonnes à pratiquer: de réfléchir longtemps sur l'ouvrage qu'on veut entreprendre avant d'en faire l'esquisse; de laisser reposer longtemps l'esquisse sans la regarder, avant de la mettre à exécution; enfin de ne laisser voir son ouvrage que lorsqu'il est terminé.

(6) MICHEL-ANGE BUONARROTI, né en 1474, mort en 1564. Voyez ce que nous avons dit de ce grand artiste à l'article ÉCOLE. Il mania le ciseau dès sa première enfance à l'imitation d'un tailleur de pierre, époux de sa nourrice. Très-jeune encore, il étonna Florence par la tête d'un vieux faune & bientôt après par une figure d'Hercule. Ayant fait le voyage de Bologne pour y étudier les plus beaux morceaux de peinture qui faisoient déjà l'ornement de cette ville, il y laissa deux figures qui manquoient à l'arcade de Saint-Dominique, celle de Sainte Pétronie & celle d'un ange. De retour à Florence, il y fit un Saint Jean & un amour fameux par une supercherie qu'il employa pour tromper les faux connoisseurs de l'antiquité. Il en cassa un bras, & fit enterrer la figure dans un endroit qu'on se préparoit à fouiller. Elle fut déterrée, on se récria sur la beauté de cette antique; ce morceau fut envoyé à Rome & y excita la même admiration; mais Michel-Ange montra le bras, & l'on critiqua l'ouvrage moderne. Un cardinal qui s'étoit hâté de l'acquérir, se hâta encore plus de s'en défaire. Ce fut vers ce temps qu'il fit son fameux Bacchus & le beau groupe de la Notre Dame de pitié qui est dans la basilique Saint Pierre, à la chapelle de la Vierge. Il revint à Florence, où d'un marbre gâté par un sculpteur qui en avoit voulu faire un géant, il tira le jeune David armé d'une fronde. Nous avons parlé à l'article école, de sa fameuse statue colossale de Jules II, dont l'étonnante fierté étonna même le fier Pontife. Léon X le fit travailler aux tombeaux de Laurent & Julien de Médicis: l'artiste représenta ces deux princes eux-mêmes, & accompagna ces monuments des figures de l'aurore, du jour, du crépuscule & de la nuit, & il fit une Vierge assise dans le fond de la chapelle. Il finit ensuite à Rome le tombeau de Jules II qui lui avoit été autrefois commandé par ce pape lui-même. Suivant le premier dessin, ce monument devoit être composé de quarante figures: Michel-Ange obtint la permission d'en réduire le nombre. Lui-même en fit trois, entre lesquelles est ce célèbre Moïse, en qui l'on peut bien reprendre

quelques graves défauts de convenance, mais qui n'en reste pas moins célèbre entre les plus beaux ouvrages de la sculpture moderne. Les autres figures qui font partie de ce monument, & qui représentent Jules II lui-même, la Vierge, un prophète & une sibille ne font pas de sa main; elles ont été exécutées sur les modèles par Raphaël da Monto-Lupo & d'autres statuaires habiles. Les deux figures d'Esclaves, non terminées, que l'on voit aujourd'hui à Paris dans le jardin de l'hôtel de Richelieu, faisoient partie du premier projet de ce monument & font de la main de Michel-Ange. La manœuvre hardie de ces deux morceaux est capable d'effrayer nos statuaires, plutôt que de les engager à l'imiter.

(7) JACQUES TATTI, n'est connu que sous le nom de SANSOVINO, qui est celui d'un bourg de Toscane près d'Arezzo, où il naquit en 1477. Cet artiste est célèbre à deux titres, celui d'architecte & celui de sculpteur: nous ne le considérerons que sous le dernier. André Contucci, qui avoit alors de la réputation, lui donna les principes de la sculpture; André del Sarro, son ami, peintre célèbre, lui inspira le goût.

Amené à Rome encore jeune, il fit en concurrence avec deux sculpteurs habiles le modèle du fameux groupe antique de Laocoon pour le jetter en bronze; le sien eut la préférence, & il l'obtint au jugement de Raphaël.

Il venait de copier un chef-d'œuvre avec succès: ce fut avec le même succès qu'il fut occupé à en restaurer d'autres.

Obligé par le mauvais état de sa santé de retourner à Florence, il y fit une Vierge pour l'oratoire du marché neuf, & les figures des apôtres pour l'église de Sainte Marie des fleurs; mais ce qui couronna sa réputation, ce fut la statue en marbre du jeune Bacchus, qui fut regardée comme le plus bel ouvrage de ce temps. Placée dans la galerie du grand-duc, elle a été détruite par un incendie en 1762, & il n'en reste plus que la gravure dans le tome III du Musée de Florence.

De retour à Rome, Sansovin fit, pour l'église de Saint-Augustin, une Notre-Dame en marbre, & un Saint-Jacques pour celle des Espagnols.

Il quitta cette ville lorsqu'elle fut sacagée en 1527 par les troupes d'Espagne. Son dessein étoit de passer en France, & il étoit engagé à faire ce voyage par l'invitation de François I, mais il fut retenu à Venise & obtint la place d'architecte de la république. Il fit une Vierge en marbre, qui est placée sur la porte de l'église de Saint-Marc & trois figures en bronze, représentant un miracle de ce Saint. On

les voit dans la chapelle ducale de ce même temple.

La loge de la place de Saint-Marc est l'ouvrage de Sansovin: il plaça dans les niches quatre statues de bronze, représentant Pallas, Apollon, Mercure & la Paix, & un bas-relief allégorique au milieu de l'attique.

La Vierge en marbre de l'église de Saint-Marc, & un Saint-Jean-Baptiste, aussi en marbre, qui est au dessus du bénitier de celle de *Casa Grande*, passent pour les chefs-d'œuvre du Sansovin, en sculpture. On loue en général la légèreté de ses draperies & l'action de ses figures; mais Winckelmann lui reproche une excessive monotonie dans l'exécution. Il est pour l'architecture l'un des artistes les plus célèbres de l'Italie. Il mourut à Venise en 1570, âgé de quatre-vingt-treize ans.

(8) BACCIO BANDINELLI, né à Florence en 1487, eut pour maître son père qui étoit orfèvre & qui le destinoit à sa profession. L'orfèvrerie est bien une branche de la sculpture, mais le jeune Baccio vouloit exercer cet art dans toute son étendue, & il en reçut les leçons du Rustici. Il étoit encore plus animé par l'envie que par les dispositions naturelles & par l'émulation. Bon dessinateur, il crut pouvoir se rendre l'émule de Michel-Ange, & entreprit de peindre à l'huile & à fresque: mais il ne recueillit de cette tentative que des dégoûts, & retourna sans partage à la sculpture. Il n'avoit guère fait encore que de petits modèles; il exécuta en marbre un Mercure tenant une flûte, figure estimée, & qui fut envoyée à François I. Il fit à Rome pour Léon X, Orphée qui adoucit Cerbère par le son de sa lyre. Chargé de copier en marbre pour la France le groupe du Laocoon, il parut avoir égalé son modèle. Clément VII voulut garder cet ouvrage pour la galerie de Florence où il a été détruit en 1762 par un incendie, & il aimoit mieux envoyer à François I de véritables antiques d'un mérite inférieur, que cette belle copie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité.

Le Bandinelli finit en 1534, à Florence Hercule étouffant Cacus. Ce morceau est placé près du David de Michel-Ange, & soutient cet effrayant voisinage. Mais ses talens furent dégradés par son caractère. Ardent à envahir toutes les entreprises, il employoit tous les moyens de les enlever à ses confrères, les commençoit, recevoir des à-comptes sur le prix convenu, & il les abandonnoit. La réputation des grands artistes faisoit son tourment, & on l'accusé d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange & de Léonard de Vinci. Sa manière étoit savante, mais sauvage: on y reconnoit un imitateur de Michel-

Ange qui n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de ce maître. On voit cependant de lui, au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuse. C'est lui qui a restauré le bras droit du Laocoon dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuse en général d'avoir trop affecté de montrer toute sa science. On voit de lui à Rome les bas-reliefs des tombeaux de Léon X & de Clément VII. Il est mort en 1559, âgé de soixante & douze ans. Son caractère avoit nui à sa réputation qui augmenta après sa mort.

(9) **BENVENUTO CELLINI**, né à Florence en 1500, fut peintre, orfèvre & sculpteur. Il est du nombre des artistes qui furent appelés en France par François I. Il fit pour ce prince plusieurs figures en bronze & des ouvrages d'orfèvrerie. De retour dans sa patrie, il prouva que les beaux arts peuvent s'accorder avec les talens guerriers. Clément VII lui confia la défense du château Saint Ange, & l'artiste se distingua par sa prudence & sa valeur. Il a publié l'histoire de sa vie & un traité de la sculpture. Il est mort à Florence en 1570, âgé de soixante & dix ans.

(10) **PROPERZIA ROSSI**, de Bologne, est la seule femme qui se soit fait connoître dans la sculpture, jusqu'à ce que, de nos jours, une autre à étonné par ses talens la Russie & la Hollande. On ignore l'année de la naissance de Properzia. Nous ne parlerons pas ici des figures qu'elle tailla sur des noyaux de pêche, ni de la passion de Jésus-Christ qu'elle traita en bas-relief sur l'un de ces noyaux; ces petits ouvrages supposent de la patience & l'adresse; mais ils se perdent devant les grands ouvrages de l'art. La réputation de Properzia est fondée sur le buste du comte Guido & sur deux anges en marbre dont elle décora la façade de l'église de Ste Pétronie. Etant mariée, elle eut, dit-on, le malheur de concevoir une passion violente pour un autre que son époux, & de ne pouvoir la faire partager. Dans une situation semblable à celle de la femme de Putiphar, elle espéra de soulager son cœur en représentant dans un bas-relief la passion de cette malheureuse Egyptienne; mais rien ne put charmer sa douleur qui la conduisit au tombeau. D'autres récits sont plus favorables à la mémoire de cette intéressante artiste. On dit qu'elle fut calomniée par un certain Amiconi, elle mourut de douleur à la fleur de l'âge en 1530. Née pour tous les talens, elle avoit peint & gravé quelques sujets d'histoire, & trouvoit ses délassemens dans la musique. Avec tant de moyens de plaire, est-il vraisemblable qu'elle ait aimé & n'ait reçu que des mépris?

Croyons plutôt au caractère atroce d'Amiconi qu'à la folle passion de Properzia.

(11) **DANIEL RICCIARELLI**, dit de Volterre, parce qu'il naquit dans cette ville de la Toscane en 1509. Voyez ce que nous avons dit de cet artiste à l'article **PEINTRES**. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en sculpture, & il en a laissé plusieurs imparfaits.

(12) **JEAN GOUJON**, né à Paris, on ne fait en quelle année, est le premier sculpteur dont la France se glorifie. On ignore les circonstances de sa vie; il n'est connu que par ses ouvrages. On voyoit de lui à la porte de la pompe Notre-Dame un bas-relief représentant un fleuve & une nymphe; le dessin en étoit d'une grande élégance. Il a orné de quatorze mascarons l'arcade qui conduit à l'hôtel du premier président. Dans la cour du Louvre, à l'ordre composite, il a représenté dans une frise des enfans entrelacés avec des festons. Dans les frontons circulaires qui couronnent les corps avancés de l'ordre composite, il a représenté Mercure, l'Abondance, & au milieu deux génies qui supportent les armes du roi. Dans les entrepilastres de l'attique, les esclaves enchaînés & les figures allégoriques sont des ouvrages de ce maître. C'est aussi de lui qu'on voit, au château de Ste Genevieve des bois, à deux lieues de Corbeil, deux nymphe coiffées de roseaux & épanchant leurs urnes. Mais les chefs-d'œuvres de cet artiste sont les bas-reliefs de la fontaine des nymphes, qu'on nommoit la fontaine des Innocens; ouvrages transportés depuis peu à la nouvelle halle. Le saillant en est très doux. » L'intelligence, dit Dandré Bardon, qui a » ménagé les tournans des objets en laisse ap- » percevoir toute la rondeur. Les figures n'y » paroissent nullement appliquées sur un fond: » elles ont sur leur milieu une saillie suffi- » sante qui leur prête la convexité du natu- » rel, & qui les met en harmonie avec l'en- » semble dont elle font portion. Cet ouvrage » est un de ceux par lesquels les sculpteurs » modernes se rapprochent le plus des sculp- » teurs anciens. Il présente une composition » d'une noble simplicité; des nymphe dessi- » nées d'un goût correct, dans des propor- » tions sveltes & dans des attitudes animées par » les graces. Leurs draperies légères, comme » étoient celles dont on usoit anciennement » dans l'île de Cos, laissent décemment en- » trevoir le nud qu'elles cachent, & n'y sont » adhérentes qu'avec une sorte de discrétion. » Des personnages des deux sexes & d'âge » divers y forment de gracieux contrastes,

» & concourent tout à la fois à l'agrément
» & à l'effet ».

Cet artiste étoit à la fois sculpteur & architecte. L'hôtel de Carnavalet fut élevé sur ses dessins, & ce fut lui qui en décora la façade de refonds vermiculés & de deux bas-reliefs où sont un lion & un léopard. Au dessus de la porte, deux enfans, placés dans un cartouche, soutiennent des armoiries. Les figures en bas-relief de la Force & de la Vigilance se voyent dans les trumeaux. On a de lui au Louvre, à la salle des antiques, une tribune enrichie d'ornemens de bon goût & soutenue par quatre cariatides. Plusieurs écrivains lui ont attribué les deux figures allises de la Seine & de la Marne, qu'on voyoit à la porte St. Antoine; mais on lisoit au bas de ces figures le nom d'*Etienne Maresson*. Jean Goujon se distingua aussi par l'art de graver les médailles, & celle de Catherine de Médicis, qui est son ouvrage, est recherchée des curieux. On ne peut douter que cet artiste qui paroît nourri de la belle antiquité, ait fait le voyage d'Italie. Il étoit calviniste, & le jour du massacre de la Saint-Barthélemi, en 1572, il fut tué sur son échafaud d'un coup de carabine.

(13) GUILLAUME DELLA PORTA, né à Milan on ne sait en quelle année, eut son oncle pour maître, & se fortifia dans l'art du dessin, à Gènes, par les leçons de Perin del Vago. Il fit dans cette ville plusieurs ouvrages de sculpture, entr'autres seize prophètes, de demi-relief, pour la chapelle de St. Jean, Jésus-Christ à qui St. Thomas touche le côté pour la porte St. Thomas, une Ste. Catherine & une Ste. Barbe. Il se rendit à Rome en 1537, y restaura plusieurs antiques & fit les jambes du fameux Hercule. Michel-Ange trouva cette restauration si belle, que les jambes antiques ayant été retrouvées vingt-sept ans après, il ne jugea pas à propos de les rétablir. Della Porta fit au tombeau de Paul III, ouvrage de Michel-Ange, les deux figures couchées qui accompagnent celle du pape. Celle de la justice est d'une beauté portée jusqu'à l'idéal, & l'on raconte qu'elle fut souillée par l'amour d'un Espagnol, qui se laissa renfermer le soir dans l'église St. Pierre pour satisfaire sa passion. Ce qui est plus certain, c'est qu'on a couvert d'une draperie de bronze la nudité de cette figure. Les ouvrages les plus considérables de notre artiste sont les quatre prophètes placés dans les niches qui sont entre les pilastres de la première arcade de St. Pierre.

Ce fut lui qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes statues en bronze, ce qui empêche le métal de se refroidir. M. Fal-

conet est persuadé que les anciens connoissoient & pratiquoient ce procédé.

(14) GERMAIN PILON, né à Paris, est le Corrège de la sculpture. Plein de grace, il est souvent incorrect. On le regarde comme le premier des sculpteurs qui ait supérieurement rendu le caractère des étoffes. Tous ses ouvrages connus sont dans des églises de Paris : à la Ste. Chapelle, une Notre-Dame de pitié ; à St. Gervais, un *ecce homo* ; un autre à Picpus ; un Christ mis au tombeau, une résurrection & trois petits bas-reliefs à St. Etienne du Mont ; la sépulture & la résurrection de Jésus-Christ, en terre cuite, à Ste. Geneviève ; quatre anges de bronze & six vases au sanctuaire de St. Germain-l'Auxerrois ; le bas-relief du maître autel dans la même église ; les bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins, le St. François à genoux, figure en plâtre dans le cloître des mêmes religieux ; le mausolée du chancelier Birague & de son épouse dans l'église St. Louis rue St. Antoine ; plusieurs ouvrages dans l'église autrefois desservie par les Céséliniens & sur-tout son chef-d'œuvre dans cette même église ; ce sont les trois vertus théologiques en albâtre, portées sur un piédestal en forme de trépied antique ; elles soutiennent une urne de bronze qui renferme les cœurs de Henri II & de Catherine de Médicis. Ces figures, grandes comme nature, sont remarquables par la beauté des têtes & par la légèreté des draperies. Cet artiste mourut en 1605 ; on ignore l'année de sa naissance.

(15) JEAN DE BOLOGNE naquit à Douai en 1624, & reçut dans sa patrie les premières leçons de la sculpture. Bien des personnes ont cru que cet artiste Flamand étoit Italien. Il est vrai qu'il passa de bonne heure à Rome, où il s'attacha à modeler les chefs-d'œuvre antiques & modernes que rassemblait cette ville ; des conseils de Michel-Ange contribuèrent, avec ces études, à développer ses dispositions naturelles. Il montrait un jour à ce grand maître un modèle terminé avec le plus grand soin : Michel-Ange en changea toute la disposition ; « il faut, dit-il au jeune homme, » concevoir & raisonner son ouvrage avant de » penser à le finir ».

L'infortuné alloit ramener le jeune artiste dans sa patrie : un riche amateur le retint à Florence par ses bienfaits. Il pourvut à ses besoins, & lui fournit un bloc de marbre, dont le jeune artiste fit une Vénus. Cet ouvrage, le premier qu'il exécuta en marbre ; commença sa réputation ; elle fut confirmée par le groupe de Samson terrassant un Philistin, qu'il fit pour le grand-duc François de Médicis.

cis. Vers le même temps il fondit en bronze le célèbre Mercure volant qui est généralement connu par des plâtres moulés ou par des copies. On admira le Neptune colossal qu'il fit pour le Grand-Duc, & dont il décora un bassin dans le jardin de ce prince; on admira encore davantage l'enlèvement d'une Sabine qui fait l'ornement de la place de Florence.

Cet artiste est, je crois, de tous les modernes, celui qui ait fait le plus grand colosse. C'est son Jupiter pluvieux: dans sa tête est une chambre qui sert de colombier, & dans son corps, une grotte ornée de coquillages & de jets-d'eau.

Appelé à Gènes, en 1580, il y fit un grand nombre de modèles qui furent fondus en bronze: six vertus, six anges, un crucifix, sept bas reliefs, dont le premier a pour sujet la présentation de Jésus-Christ au temple & dont les autres représentent diverses circonstances de la passion. On voit de lui à Venise, dans l'église des Dominicains de St. Marc, la figure en bronze de St. Antonin, accompagnée de quatre anges plus grands que nature. Il fit à Florence les deux statues équestres des grands-ducs François & Ferdinand. Le nombre de ses ouvrages fondus en bronze est considérable: on connoît de lui, en ce genre, au château-neuf de Meudon, une statue d'Esculape. On voit aussi de lui, à Versailles, un groupe de l'Amour & Psyché.

Il travailloit artistement le marbre, étoit svelte dans ses figures, & leur donnoit beaucoup de souplesse & de mouvement. En le comparant à l'antique, il peut sembler un peu manieré, mais il tient un des premiers rangs entre les statuaires modernes: il a moins de fierté que Michel-Ange, il affecte comme lui la science anatomique, il est l'un de ses premiers imitateurs; mais quoique peut-être quelquefois plus gracieux, il n'est pas son égal: il est mort en 1608, âgé de quatre-vingt quatre ans, & n'a cessé de travailler qu'en cessant de vivre.

(16) PIERRE TACCA, élève de Jean de Bologne, succéda à quelques unes des entreprises de son maître, entre lesquelles étoit celle du cheval qui porte la statue de notre roi Henri IV, & dont le grand-duc Come II, vouloit faire présent à sa fille Marie de Médicis, épouse de ce prince. Nous ne dirons pas si Jean de Bologne en avoit avancé le modèle, ou si même il l'avoit commencé: on sait du moins qu'il fut fait ou terminé par Pierre Tacca, & quelques personnes ont prétendu qu'il travailla ce morceau sur un dessin du Cigoli. Quoique trois artistes paroissent y avoir eu part, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Tacca termina aussi la figure & le cheval de la statue

Beaux-Arts. Tome II.

équestre de Philippe III, & fit seul la statue équestre de Philippe IV. Le cheval court au galop, & n'a d'autre appui que ses pieds de derrière. Ce monument est en Espagne, dans le parc de Buen-Retiro. Quand M. Falconet, entreprit de représenter Pierre I^{er}, monté sur un cheval qui gravit au galop une roche escarpée, on l'accusa de témérité & l'on prétendit que son projet n'étoit pas susceptible d'exécution. On ignoroit, & vraisemblablement lui-même ignoroit alors, que ce projet avoit été exécuté depuis plus d'un siècle. Mais on dit que Gallilée fournit à Tacca les moyens de mettre en équilibre la masse énorme de la statue sur des appuis foibles en apparence; & M. Falconet n'a dû qu'à lui-même les moyens dont il a fait usage. Tacca est mort en 1640: nous n'avons pu apprendre l'année de sa naissance.

(17) SIMON GUILLAIN, naquit à Paris en 1581. Son père, Sculpteur estimé dans son temps, lui donna les premières leçons de son art, & le jeune homme alla se perfectionner à Rome. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation, parce qu'il étoit placé dans un des endroits les plus fréquentés de Paris, faisoit l'ornement de la jonction de deux courtes rues élevées sur la culée du Pont-au-Change. Elles ont été détruites quand on a démoli les maisons qui couvroient ce pont, mais l'ouvrage de Guillaïn a été ménagé, & l'on peut croire qu'il sera placé un jour dans quelque endroit favorable à son exposition. Il représente Louis XIV, âgé de dix ans, monté sur un pied d'estal, entre Louis XIII son père, & Anne d'Autriche sa mère; une Renommée le couronne de lauriers. Ces figures en bronze, & grandes comme nature, se détachent sur un fond de marbre noir. Au dessous étoit un bas-relief, d'une bonne composition, mais d'un travail un peu sec, qui représentoit des esclaves & des trophées.

C'est de Guillaïn que sont les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais, & celui des Feuillans de la rue Saint-Honoré; mais on distingue plus celles qui ornent le portail de la Sorbonne & celles des apôtres qui sont dans cette église. On estime, dans le chœur des moines qui desservent le couvent de l'*Ave-Maria*, le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, veuve de Henri I, Prince de Condé: on y remarque le bon goût des ornemens, & des enfans en bronze qui tiennent des flambeaux.

Guillaïn vit instituer à Paris l'Académie royale de peinture & sculpture, & fut l'un des douze anciens de cette institution: ses nombreux travaux lui procurèrent une fortune assez considérable. A une exacte probité, à

Nn

une grande politesse, il unissoit beaucoup de courage. Paris manquoit encore de police, cette ville étoit infestée de voleurs; mais Guillaïn s'étoit rendu la terreur des perturbateurs de la sûreté publique. Il ne marchoit jamais la nuit sans porter un fléau garni de chaînes qui se terminoient par des pointes d'acier: avec cette arme, maniée d'un bras vigoureux, il bravoit les malfaiteurs & leurs armes, & eut plusieurs fois le plaisir de sauver des personnes attaquées. Sa réputation de valeur lui mérita d'être élu capitaine de son quartier; alors les bourgeois de Paris se gardoient eux-mêmes, usage tombé depuis en désuétude, mais qu'une constitution nouvelle vient de faire renouveler. Cet artiste est mort en 1658, âgé de soixante & dix-sept ans.

(18) JACQUES SARRASIN, né à Noyon en 1590, fut amené à Paris dès son enfance, & eut pour maître le père de Simon Guillaïn. Le desir d'imiter les grands maîtres, lui fit entreprendre de bonne heure le voyage d'Italie, & il ne tarda pas à se distinguer entre les habiles artistes qui étoient alors à Rome. Le Cardinal Aldobrandin, neveu de Clément VIII, sentit le mérite du statuaire françois, & lui confia l'exécution de l'Atlas & du Polyphème qui soutiennent de Frescati, le voisinage des figures antiques, dont cette maison est décorée. Ce fut là que Sarraïn connut le Dominiquin & mérita son amitié. Ces deux artistes réunirent leurs talens pour faire en commun quelques ouvrages, entre lesquels on distingue deux termes en Itac. Notre statuaire eut à Rome le bon esprit d'étudier beaucoup Michel-Ange, & de se rendre propre la science & le génie de ce grand maître, sans devenir son imitateur.

Il ne revint à Paris qu'après dix-huit ans d'absence, & tous les ouvrages qu'il a faits assurent sa réputation. Mais on distingue surtout les cariatides qui décorent le grand pavillon du vieux Louvre, figures colossales & en même temps sveltes & légères: le crucifix qui est placé à Saint-Jacques de la Boucherie; on en voit le modèle à l'Académie; le mausolée de Henri de Bourbon, Prince de Condé; le groupe de Romulus & Rémus à Versailles; le groupe de deux enfans & d'une chèvre placé à Marli; ces deux figures sont un peu maniérées, mais elles semblent de chair; le tombeau du Cardinal de Bérulle, aux Carmélites; ouvrage dans lequel l'auteur a vaincu la dureté du marbre. Sarraïn possédoit de grandes parties de l'art, l'élégance, & les graces, jointes à la sévérité. Il fut en France pour la sculpture, ce que Vouet fut pour la peinture, le chef d'une école féconde en artistes célèbres; entre lesquels on compte le

Gros & Lerambert. Il est mort en 1660, âgé de soixante dix ans.

(19) FRANÇOIS DU QUÉSNOL, bien plus connu sous le nom de *François Flamand*, naquit à Bruxelles en 1594. Fils d'un sculpteur, il reçut de son père les leçons de son art, & n'avoit pas encore quitté cette école, lorsqu'il fut chargé d'ouvrages publics pour sa ville natale. La manière dont il s'en acquitta, lui mérita la protection de l'archiduc Albert, qui lui accorda une pension pour faire le voyage d'Italie. Arrivé à Rome, il crut ne pouvoir se prescrire un meilleur plan d'étude, que celui de modeler les plus belles figures antiques. Mais il avoit à peine atteint l'âge de vingt-cinq ans, lorsque, par la mort de son bienfaiteur, il se vit obligé de travailler pour sa subsistance, & de faire des ouvrages plus capables d'arrêter que d'avancer ses progrès: telles étoient de petites figures en ivoire & en bois, & des têtes de Saints destinées à orner des reliquaires. Il étoit dans cette situation, lorsqu'il se lia avec le Poussin, infortuné comme lui, & comme lui, enivré de l'amour de l'art. Tous deux employoient le moins de temps qu'il leur étoit possible aux travaux qui les faisoient vivre, & donnoient le reste de leur temps à de savantes études. Le Flamand fit des modèles, & de petites figures en marbre qui furent admirées: & ce qui est singulier, pendant que le Poussin cherchoit à porter dans ses tableaux le style des statues antiques; le Flamand tâchoit de donner à la sculpture l'aimable mollesse des tableaux du Titien, & ce fut par l'étude de ce peintre qu'il surpassa tous les sculpteurs dans l'art de traiter les enfans. Il se fit bientôt, pour cette partie de l'art, une grande réputation, & fut chargé de modeler les groupes d'enfans qui accompagnent les colonnes du maître-aurel de Saint-Pierre. Malgré les obligations qu'il eut aux tableaux du Titien, il ne négligea pas la nature, & l'on fait qu'il fit un grand nombre d'études d'après les enfans de l'Albane.

L'envie, forcée de l'applaudir, se plaisoit à répéter qu'il n'avoit de talent que dans un petit genre, & qu'il seroit incapable de réussir dans de grandes choses. Il confondit les envieux, en faisant la Sainte Suzanne qui est placée à Notre-Dame de Lorette, figure à laquelle il fut communiquer quelques-unes des beautés de l'antique. On y admire la noblesse de l'attitude, la beauté de la tête, une douce expression de pudeur & de piété, une belle & savante manière de draper. Il mit beaucoup de temps à cette figure, il en recommença plusieurs fois les modèles, qui tous étoient le fruit d'une profonde étude: mais on ne compte ni le temps ni les travaux, quand ils sont

couronnés par le succès. Par sa figure de Saint-André, placée dans la basilique de Saint-Pierre, il effaça la figure de Saint-Longin que fit en même temps le Bernin qui oseroit le mépriser, & qui disoit qu'au lieu d'un apôtre, il ne feroit qu'un gros enfant. Cette statue haute de vingt-deux palmes, & fruit laborieux de cinq ans d'étude est une des plus belles de la Rome moderne. Les proportions sont élégantes, la tête élevée vers le ciel exprime la plus tendre dévotion, & est pour les artistes, un objet d'admiration & d'étude, la draperie est d'un grand goût. Un moine qui fréquentoit l'atelier du Flamand, prétendit que le Sculpteur lui avoit obligation du mérite de cette figure, & qu'il lui avoit fait réformer des défauts choquans qui dépareroient le premier modèle: dès-lors le Flamand prit l'usage de travailler sans témoins. Si tous les artistes étoient aussi sensibles que Duquesnoy à de semblables reproches, ils tiendroient leur portes fermées à tous les connoisseurs: mais on fait que les avis des connoisseurs peuvent faire gâter un ouvrage, & qu'ils n'inspirent des beautés qu'à de grands artistes.

Si Duquesnoy, n'a fait qu'un petit nombre d'ouvrages capitaux, c'est que son travail étoit le fruit des plus profondes réflexions & d'une étude répétée de la nature & de l'antique. Il faisoit plusieurs modèles non seulement du corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds, & sur tout des têtes, mais encore des doigts, & des masses de plis des draperies. Peu d'Artistes ont moins produit de grands ouvrages & se sont fait une plus grande réputation. Quelqu'un lui disoit qu'une figure à laquelle il travailloit étoit assez terminée: « Vous le croyez ainsi, répondit le Statuaire, parceque vous n'avez pas sous les yeux le modèle que j'ai dans l'esprit, & dont mon ouvrage doit être une copie fidèle ».

Les Artistes qui prennent tant de soin de leur réputation, vivent ordinairement dans la pauvreté: tel fut le sort du Flamand; il voyoit des sculpteurs médiocres comblés de récompenses, & il languissoit dans la misère. Il alloit passer en France avec le Poussin; un traitement honorable lui étoit assuré; déjà il avoit reçu l'argent de son voyage, & il faisoit les apprêts de son départ, lorsqu'il mourut, empoisonné, dit-on, par son frère, en 1646, à l'âge de cinquante-deux ans. Le scélérat fut brûlé à Gand pour d'autres crimes, & l'on assure que, dans les tourmens, il confessa qu'il avoit donné à son frère un breuvage mortel. Ce fait a occasionné l'erreur de quelques personnes, qui croient que le Flamand lui-même a été brûlé pour un péché que réprouve la nature. On a confondu le meurtrier avec sa victime. La conformité de nom & de profession a fortifié cette erreur.

Duquesnoy, que les Italiens nomment il

Flamingo, (le Flamand) cet homme qui a vécu dans la misère, & que la calomnie poursuivit après sa mort, étoit du caractère le plus doux, de la plus belle taille, du plus aimable commerce, & l'on ne pouvoit le connoître ni même le voir sans l'aimer. La tendresse qu'eurent pour lui le sage Poussin & l'Albane, cet Artiste qui avoit tant de pudeur, suffit à sa justification, & feroit l'apologie de ses mœurs, s'il ne l'avoit pas écrite dans la douce & vertueuse expression de ses chefs-d'œuvres.

(20) PHILIPPE BUYSSTER, naquit à Bruxelles en 1595. « Il quitta sa patrie, dit Dandré Bar-
don, pour exercer ses talens en France. Il
» donna des preuves de capacité dans la compo-
» sition du tombeau du Cardinal de la Roche-
» foucaud, à Sainte Geneviève, le joueur de
» tambour de basque, le groupe de deux sa-
» tyres, la déesse Flore, le Poème satyrique,
» & plusieurs autres figures qu'il fit pour le
» parc de Versailles ». Il est mort en 1688,
âgé de quatre-vingt-treize ans.

(21) JEAN-LAURENT BERNINI, né à Naples en 1598, tint, pendant le dix-septième siècle, le sceptre de deux arts, la Sculpture & l'Architecture. Avec un génie facile, abondant, impétueux, il suivit plus ses caprices que les loix fondées par la sagesse des Artistes de l'antiquité, & s'il prêta un éclat à ces Arts, il faut convenir que c'étoit un éclat trompeur qui les menaçoit de leur décadence. Plus sa réputation fut grande & méritée, & plus devint dangereuse l'influence de ses défauts. La célébrité de son nom, la réalité de son mérite devinrent des autorités puissantes pour ceux qui s'écartèrent de la simplicité, & l'on ne peut abandonner la simplicité, sans s'éloigner de la route dans laquelle se trouve la véritable beauté, sans se laisser tromper par des manières affectées que l'on prend pour elle.

Le Bernin, fils d'un Sculpteur, fut au nombre des enfans prodigieux: ses premiers jeux furent des ouvrages de l'art; il en mania les instrumens en sortant du berceau, & dès l'âge de huit ans, il fit une tête de Faune qui étonna les connoisseurs. Conduit à Rome par son père, il passoit à l'âge de dix ans les journées dans le Vatican, toujours occupé de l'étude des chefs-d'œuvre qu'il renferme, & fit dès lors une tête de marbre qui fut placée dans l'église de Sainte Potentielle. Les Amateurs de l'art, croyoient voir s'élever un nouveau Michel-Ange; mais le Bernin n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de l'artiste Florentin. Michel-Ange étonne, instruit, en même temps qu'il repousse en quelque sorte par une austerité sauvage: le Bernin plaît par des charmes séducteurs; mais il attire à lui pour égarer.

La protection du Cardinal Maffei; de la maison des Barberins, lui procura celle du pape Paul

V ; son mérite naissant fut accueilli par des récompenses , & les récompenses l'excitèrent à de nouveaux efforts. Après avoir fait les bustes du cardinal Bellarmín , du neveu de Paul V , & de ce Pontife lui-même , il surprit même ceux qui attendoient de lui de grandes choses , en mettant au jour , à l'âge de quinze ans , deux Statues de grandeur naturelle : l'une représentoit Saint Laurent , l'autre Enée qui enlève son père. A peine étoit-il sorti de l'enfance , & déjà aucun Statuaire n'égaloit sa réputation : aussitôt après il l'augmenta par son David qui est compté entre ses meilleurs ouvrages. Il Pa saisi au moment où le jeune héros lance la pierre contre Goliath. On admira l'expression dans les sourcils froncés qui peignent l'indignation , dans le mouvement de la lèvre supérieure qui couvre l'inférieure : mais , dans la suite , des juges sévères , éclairés par les conceptions les plus judicieuses des anciens Grecs , ont blâmé justement la bassesse de cette expression , qui conviendrait mieux à la figure d'un soldat , qu'à celle d'un héros. Le Bernin n'employa que six mois à cet ouvrage , & lui-même disoit qu'il devoit le marbre. Quarante ans après , jettant les yeux sur les productions de sa première jeunesse , il s'écria tristement : » Combien j'ai fait peu de progrès dans la » Sculpture en un si grand nombre d'années ! »

Il n'avoit pas encore dix-huit ans , quand il fit pour le cardinal Borghese , à qui appartenoit son Enée & son David , le groupe d'Apoillon & Daphné qu'il tailla dans un seul bloc de marbre. Le Dieu est près de saisir son amante ; il n'en est éloigné que d'un demi-pied ; mais déjà il Pa perdue & la métamorphose est commencée. Ce groupe fut regardé comme le chef-d'œuvre de la Sculpture moderne. C'étoit au moins , peut-être , le morceau le plus agréable qu'elle eût encore produit.

Le protecteur du Bernin , le cardinal Maffei , devint pape sous le nom d'Urbain VIII , & le chargea de décorer cette partie de la basilique de Saint Pierre qu'on nomme la confession , entreprise que l'artiste avoit désirée dès son enfance. Il eut le plus grand succès , & pendant qu'on le comblait d'éloges , lui-même avoient qu'il en devoit une grande au parties hasard , puisque , dans un si grand espace , il n'étoit guere possible de prendre des mesures assez justes pour s'assurer d'avance de produire l'effet qu'on desiroit.

Le génie du Bernin le portoit surtout aux compositions riches & magnifiques ; il échouoit dans celles qui exigent de la sagesse. Il put suivre son impulsion dans le mausolée d'Urbain VIII placé dans l'église de Saint Pierre. » Dans » une niche , dit M. D. . . , paroît un dais de » marbre à quatre faces , ayant trois ordres » d'Architecture ; au dessus est une urne ciné- » raire. De là s'élève un grand piédestal qui

» soutient la Statue en bronze du Pape , assis » sur son trône , & en action de donner la bé- » nédiction. A gauche paroît la justice , accom- » pagnée de deux petits enfans : elle a les yeux » fixés sur le Pape & semble plongée dans une » douleur profonde. A droite est la charité te- » nant un jeune enfant qu'elle allaite : un autre » est à côté , mais plus grand , qui paroît dé- » plorer la perte d'un aussi bon Pape. Au » dessus de l'urne , on voit la mort en bronze ; » elle tient un grand livre , dans lequel elle a » coutume d'inscrire avec sa faux les noms des » Papes morts. Elle semble écrire en lettres » d'or ces mots : URBANUS VIII , BARBERINUS » PONT. MAX. Et pour augmenter l'illusion , l'Ar- » tiste a mis sur le feuillet précédent une partie » du nom de Grégoire V , prédécesseur d'Urbain ».

Peu de temps avant la mort de ce Pontife , Louis XIII avoit fait offrir au Bernin une pension de douze mille écus pour l'attirer en France ; l'Artiste fut retenu par les bienfaits d'Urbain , & par son goût pour le séjour de Rome. Mais il ne résista point en 1665 à l'invitation de Louis XIV , qui , trop peu sensible aux talens de Perrault , crut que le Bernin seul étoit capable de donner au château du Louvre une noblesse digne de la majesté du Monarque. » L'artiste » fut conduit , à Paris , dit Voltaire , en homme » qui venoit honorer la France. Il reçut , » outre cinq louis par jour pendant huit mois » qu'il y resta , un présent de cinquante mille » écus , avec une pension de deux mille écus , » & une de cinq cent pour son fils ». Le fruit que le Monarque recueillit de tant de dépenses fut un dessin pour la façade du Louvre ; projet plus brillant par les écarts de l'imagination que par des beautés solides , qui auroit exigé des dépenses excessives , & qui ne fut pas exécuté.

Mais le Bernin , pendant son séjour en France , étonna les Sculpteurs par sa hardiesse ; il exécuta le buste de Louis XIV sur le marbre , sans avoir fait aucun modèle , & sans autres préparatifs que quelques légers dessins qu'il avoit relevés de pastels. De retour en Italie , empressé de témoigner au Roi sa reconnaissance , il tailla dans un seul bloc de marbre , le plus grand qui soit connu jusqu'à ce jour , la Statue équestre de ce Prince. Ce morceau n'a guere de remarquable que sa grandeur colossale. Carlo Maratte qui le vit à Rome , dit : » Voilà une figure qui ne fera pas d'enfans » , voulant faire entendre qu'on ne s'empreseroit pas de l'imiter. Tous les autres Italiens admirèrent , car le Bernin avoit du crédit. Comme il n'en avoit point en France , elle fut généralement trouvée fort médiocre. Louis XIV chargea Girardon de changer les traits de la tête , & de représenter des flammes sous les pieds du cheval , pour faire de ce morceau le dévouement de Curtius.

Le Bernin continua d'être plus heureux en

Italie. Entre les anges dont il fit les modèles pour orner le pont Saint-Ange, il en exécuta deux de sa main : mais Clément IX ne voulut pas que des ouvrages qui lui sembloient si précieux fussent exposés aux injures de l'air, il les fit remplacer par des copies & donna les originaux au Cardinal son neveu. Le Bernin fit encore pour le même pont un autre ange tenant en main l'inscription de la croix. » Vous voulez donc absolument, lui dit obligé le Pontife, me faire faire encore les frais d'une copie ?

Il seroit trop long de détailler les ouvrages de sculpture de cet Artiste fécond. On célèbre sur tout sa Sainte Bibiane & sa Sainte Thérèse, en qui l'exstase de l'amour divin ressemble trop à celui d'une volupté profane. Ses principaux ouvrages d'architecture sont le baldaquin & la confession de Saint Pierre, la chaire de la même église, & la fontaine de la place Navonne. Au milieu des occupations dont on croyoit qu'il eût dû être accablé, il trouvoit le temps de se récréer par la peinture, & l'on connoit près de cent cinquante tableaux de sa main. Cet Artiste, laborieux jusqu'aux derniers instans de sa vie, est mort en 1680, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Comme architecte, il s'éleva trop au dessus des règles, il se livra trop à l'impétuosité de son imagination, & ses fantaisies toujours ingénieuses, toujours magnifiques, ne furent pas toujours approuvées par le goût. On reconnoit que ses licences sont agréables, mais on lui reproche d'avoir ouvert la carrière aux extravagances du Borromini.

Mengs l'a jugé comme Sculpteur. » Le Bernin, dit-il, cherchant uniquement à éblouir les yeux, se livra, dans l'invention de ses statues & de ses groupes, à une manière hardie & même fantasque, mais qui ne laissoit pas d'être agréable, comme on peut le voir par ses ouvrages qui sont à Rome, dans lesquels il a toujours sacrifié la correction au brillant, & dont il a altéré toutes les formes ».

L'Auteur des *vies des Architectes & des Sculpteurs*, après avoir dit que, depuis la mort de Michel-Ange, Rome n'avoit pas eu d'Artistes qui en approchât plus que le Bernin par la supériorité & la multiplicité des talens, que personne ne tira parti du marbre comme lui; qu'il savoit lui donner une souplesse surprenante & le travailler avec un goût & des graces singulieres; qu'il a excellé dans plusieurs bustes ou portraits d'après nature; cet écrivain, dis-je, se croit obligé d'ajouter : « Il faut néanmoins avouer que son faire, en général, tient peu du vrai, & qu'il est d'ailleurs très maniéré : dans ses draperies : il prodigue autant l'étoffe que les Grecs l'épargnoient; il y met un

» fracas qui fatigue l'œil, fait paroître ses figures maigres, & les suppose agitées par un vent violent. C'est une hardiesse qui n'est pas à imiter, de faire en sculpture des draperies volantes & trop repliées ».

(22) ALEXANDRE ALGARDI, né à Bologne en 1602, se destina d'abord à la peinture, & fut placé dans l'école de Louis Carrache. Ses liaisons avec un sculpteur le décidèrent en faveur de l'art qu'exerçoit son ami : mais en se consacrant à cet art, il l'envisagea souvent en peintre, ce que l'on peut attribuer à sa première éducation. Les uns l'on loué d'avoir procuré à la sculpture une nouvelle richesse; les autres l'on blâmé d'avoir excédé les limites dans lesquelles elle doit se tenir renfermée. A l'âge de vingt ans, il fut conduit à Mantone où il étudia, dans le palais du T, les peintures de Jules Romain : on y voit des restes de l'antique, mais il auroit été plus utile à l'Algarde de pouvoir, dès-lors, étudier l'antique lui-même; ne pouvant le voir en grand, il ne négligea pas du moins de le voir en petit & de dessiner ou modeler d'après les médailles, les pierres gravées ou les bronzes qui ornoient la galerie des Ducs de Mantoue. Il étoit en même temps au service du Duc, pour lequel il travailloit en ivoire, ou faisoit de petits modèles de figures ou d'ornemens destinés à être exécutés en bronze ou en argent.

De semblables travaux étoient plutôt capables de lui faire contracter une petite manière que de le conduire au grand; il alla enfin à Rome, aux frais du Duc, à l'âge de vingt-trois ans, & fut quelque temps occupé à restaurer des antiques pour le Cardinal Ludovisi. Il devint l'ami du Dominiquin, qui lui procura les deux premiers grands ouvrages qui aient été produits par son ciseau. C'étoient deux figures en stuc, plus grandes que nature. L'une représente Saint-Jean; l'autre, qui commença la réputation de l'artiste, est une Magdelène. Cependant il resta encore sans occupations dignes de son talent, obligé pour vivre de vendre son temps à des orfèvres, & de modeler pour eux des figures d'enfans, des ornemens & des crucifix. Ses travaux les plus remarquables, étoient des restaurations d'antiques, & l'on se ressouviendra long-temps à Rome de son talent en ce genre. Il y fit les parties qui manquoient à l'Hercule du Palais Vérospi : on retrouva dans la suite les parties antiques, mais celles qui étoient l'ouvrage de l'Algarde, parurent encore si belles malgré la comparaison, qu'on prit le parti de les respecter : on se contenta de placer auprès de la statue, celles qu'on avoit recouvrées.

Comme l'envie se plaît à faire un tort aux artistes des occasions qui leur ont manqué,

& qu'on leur reproche de n'avoir pas le talent qu'on ne leur a pas fourni le moyen d'exercer, on prétendit que l'Algarde, tout habile qu'il étoit à modeler, ne feroit plus le même si on lui confioit quelque grand ouvrage en marbre. Il fit enfin pour la sacristie des prêtres de l'Oratoire, la figure de Saint-Philippe de Néri, & il prouva que, dans son habileté à tailler le marbre, il ne le cédoit point à ses rivaux. Il prouva bien plus, en faisant bientôt après pour l'église des Barnabites de Bologne, le groupe de la décolation de Saint-Paul; c'est qu'il n'avoit point de supérieur dans l'art de la composition, dans la beauté de l'expression & du caractère. On admira l'expression pathétique de la figure du saint; on admira plus encore la figure du bourreau. Et il en faut convenir, les modernes ont plus complètement réussi dans ces sortes de figures que dans celles de héros ou de créatures célestes, & c'est en quoi ils se montrent surtout inférieurs aux anciens: mais il faut peut-être moins accuser le génie des modernes, que les modèles vivans dont ils peuvent disposer. Ils ne font leurs études que d'après des hommes grossiers; ils ne peuvent même se les procurer à leur choix; & les Grecs avoient des occasions fréquentes de voir s'exercer sans vêtemens une jeunesse choisie.

L'Algarde entreprit ensuite le tombeau de Léon XI, placé dans l'église de St. Pierre, & fit bientôt après, pour cette même église, le plus célèbre de ses ouvrages: c'est ce fameux bas-relief d'Attila, où ce conquérant féroce est représenté s'éloignant de Rome & prenant la fuite, effrayé de l'apparition menaçante des Saints Apôtres Pierre & Paul. Cet ouvrage a trente-deux pieds de haut sur dix-huit de large. Les figures du devant sont entièrement de relief, & la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Les figures du premier plan ont près de quatorze pieds de proportion. « Le roi des Huns, dit Dan- » dré Bardou, isolé dans sa partie supérieure, » est soutenu dans son saillant par un groupe » de figures si artistement dégradées, qu'elles » vont insensiblement se confondre dans le » fond. Saint-Léon paroît sur le second site » du bas-relief. Ces deux figures sont liées » par la médiation d'un page qu'elles couvrent » d'une large demi-teinte, propre à relever » leur éclat & leur saillant. Saint-Pierre & » Saint-Paul planent dans les airs: ils sont » traités d'un relief assorti à leur situation. » Une douce saillie leur prête tout à la fois » la légèreté qui leur convient & la consis- » tance nécessaire au soutien du reste de la » composition, avec laquelle ils sont groupés » par l'extrémité des nuages. Les finesse &

» la fierté des travaux sont partout ménagées, » en proportion du caractère & de la place » des figures. Tout y concourt à la vérité des » effets, & à la peinture énergique de la » surprise d'Attila, menacé par Saint-Léon » de l'indignation des deux Apôtres, s'il exé- » cute le projet de venir saccager Rome ».

Des hommes dont leur mérite dans les arts donne un grand poids à leur jugement, n'hésitent pas à préférer ce bas-relief à tous ceux de l'antiquité, & ils s'en servent même, comme d'un exemple frappant, pour critiquer la pratique des anciens dans leurs compositions en ce genre. D'autres juges non moins imposans, regardent ce qui fait l'admiration des premiers, comme un brillant défaut, & comme une infraction des loix qu'impose la nature du genre lui-même. Les uns & les autres s'appuient sur des raisonnemens au moins très-spécieux.

Le même artiste a fait la statue en bronze du pape Innocent X. La fonte manqua: le statuaire paroïsoit inconsolable; mais le pontife lui rendit le courage par une riche récompense, & par la décoration de l'ordre de Christ. L'Algarde recommença la fonte, elle réussit, & c'est la plus belle statue de pape que l'on voye à Rome. Après un accident bien moins considérable, on se plut à rassembler les dégoûts sur un artiste qui vit encore: M. Falconet ne se laissa point abattre par les menées de ses ennemis; il répara les défauts de la première fonte par une seconde fonte partielle, qui termina la belle statue équestre de Pierre I.

Nous ne citerons plus des ouvrages de l'Algarde que son Christ en croix qui a été multiplié par un grand nombre de sculpteurs, & qu'on nomme le crucifix de l'Algarde. Cet artiste s'est aussi distingué dans l'architecture, & a gravé quelques planches à l'eau-forte. Il est mort en 1654, âgé de cinquante-deux ans. Le grand nombre de ses ouvrages rend témoignage à sa facilité. Cette facilité est d'autant plus étonnante, qu'il avoit trente-huit ans lorsqu'il fit son Saint-Philippe de Néri, le premier morceau où il ait eu occasion de travailler le marbre en grand. On lui a reproché d'avoir un peu trop marqué le soin recherché qu'il donnoit à ses têtes, & d'avoir été quelquefois maniéré dans ses draperies.

Écoutez, sur cet artiste, le sévère jugement de Mengs. « L'Algarde commença, dit-il, à introduire dans la sculpture le style » que les peintres de son temps avoient déjà » adopté: c'est-à-dire qu'il chercha à se servir » dans son art de la même imitation qu'on » employe dans la peinture, qui consiste à » chercher les effets du clair-obscur, à ag- » grandir certaines parties propres à frapper la

» vue ; en un mot à sortir des limites de la
 » sculpture, dont l'objet est d'imiter les for-
 » mes de la nature, & non les apparences
 » des objets ; partie qui appartient à la pein-
 » ture : c'est de cette façon qu'il introduisit
 » le style maniéré ».

(23) FRANÇOIS ANGUIER, né dans la ville d'Eu, en Normandie, en 1604, fut placé à Paris dans l'école de Simon Guillain, & fit des progrès rapides sous ce maître habile qu'il surpassa. Sa fortune ne lui permettoit pas de faire le voyage d'Italie ; mais ayant eu occasion d'exercer ses talens en Angleterre, il fit assez d'épargnes sur le prix de ses ouvrages, pour aller perfectionner ses études à Rome. Il y mérita l'amitié respectable du Poussin. De retour à Paris, il fut encouragé par les bienfaits de Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, & la garde de son cabinet des antiques. Quand l'académie royale fut instituée, il resta, par modestie, dans la classe des maîtres.

Il est, dit Dandré Bardon, un des premiers sculpteurs François qui aient donné le sentiment à la pierre. Paris renferme un grand nombre d'ouvrages de cet artiste qui conservent l'estime des connoisseurs. On distingue surtout à l'Oratoire le tombeau du cardinal de Bérulle, celui des de Thou dans l'église de St. André-des-Arcs, & le crucifix en marbre du maître-autel de la Sorbonne. Mais le plus grand, le plus considérable de ses ouvrages, monument imposant par l'effet qu'il produit, & très-estimable par la manière dont il est traité, est le superbe mausolée érigé dans l'église des religieuses de Sainte-Marie, à Moulins, au dernier duc de Montmorency décapité à Toulouse. « Sur un sarcophage, dit M. D..., le duc est représenté à moitié couché, & appuyé sur le coude, portant une main sur son casque, & de l'autre tenant son épée ; la duchesse, son épouse, Marie-Félix des Ursins, qui lui a fait construire ce tombeau, est à ses pieds, voilée & en mante. Sur les côtés du sarcophage sont deux figures assises, dont l'une représente la Valeur désignée par Hercule, & l'autre la Libéralité. Un portique formé de quatre colonnes, dont deux soutiennent un fronton, enrichit ce tombeau. Dans les entrecollonnemens on voit les figures de la Noblesse & de la Piété. Au milieu est une urne cinéraire, entourée de festons. Deux autres anges plus grands, mais qui ne sont pas de la main d'Anguier, accompagnent les armes de Montmorency, placées au-dessus du fronton ».

On voit encore du même artiste, dans l'église des Célestins, la pyramide de la maison de Longueville, accompagnée de statues & de

bas-reliefs, & le mausolée de Henri Chabor, duc de Rohan. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde & pesante. Il est mort à Paris en 1699, âgé de quatre-vingt quinze ans.

(24) GILES GUÉRIN, né à Paris en 1606 ; avoit peu de génie, peu de caractère, & ne réparoit pas ces défauts naturels par cette perfection d'étude qui a élevé des artistes peu favorisés de la nature, bien au-dessus de la médiocrité. Si nous faisons ici mention de lui, c'est qu'il tailloit le marbre avec beaucoup d'intelligence, &, comme l'observe Dandré Bardon, cette partie qui ne tient qu'au métier, étoit alors fort estimée, parce qu'elle étoit encore peu commune. On voit de lui à Versailles, dans les bains d'Apollon, un groupe de chevaux qu'une pensée triviale fait admirer du vulgaire, mais qui n'est point estimé des connoisseurs, & qui relève à leurs yeux le mérite du beau groupe des frères Marly. Il a fait aussi, dans le même parc, une figure peu remarquable représentant l'Afrique, & à Paris, dans l'église de Saint-Sauveur, la résurrection. Il est mort en 1678, âgé de soixante & douze ans.

(25) JEAN THEODON, sculpteur François, a peu travaillé pour sa patrie. Nous n'avons pu apprendre en quelle année, ni dans quelle ville il avoit pris naissance. On prétend que quelques dégoûts qu'il éprouva en France de la part de ses confrères, l'engagèrent à porter ses talens à Rome. Il est vraisemblable qu'il connoissoit déjà cette patrie des arts, & qu'il y avoit fait ses premières études. Ses talens y furent estimés, & il eut l'honneur d'avoir le Bernin pour émule ; lorsqu'il y fit la belle figure de Saint-Jean-de-Latran. Ce n'étoit pas une foible gloire d'être jugé digne, par les Italiens eux-mêmes, d'entrer en combat d'émulation avec un artiste qui, suivant eux, n'avoit point alors d'égal.

La France artiste remporta encore à Rome un nouveau triomphe. Les Jésuites voulurent décorer de deux groupes, composés chacun de cinq figures, l'autel de Saint-Ignace qu'ils faisoient élever dans l'église du Jésus. Ils proposèrent ces ouvrages au concours ; les plus célèbres sculpteurs d'Italie se présentèrent dans la lice, & deux François obtinrent la palme ; l'un étoit le Gros, & l'autre Théodon, alors sculpteur de la fabrique de Saint-Pierre. Leurs deux groupes sont cités entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. Celui de Théodon représente la foi qui foudroye l'idolatrie, exprimée par une figure de femme qui se termine en serpent : près d'elle est un roi du Japon qui se soumet à la foi chrétienne.

Il a fait, pour le Mont-de-Piété, un bas-relief représentant les enfans de Jacob, accusés du vol d'une coupe d'or, & amenés devant Joseph, leur frère. Il a aussi orné d'un bas-relief le tombeau de la fameuse Christine, reine de Suède.

On voit de lui à Versailles deux termes, celui de l'été & celui de l'hiver, & à Paris, dans la salle des antiques, une figure en marbre. C'est lui qui a commencé le groupe d'Arric & Poetus qui est placé aux Tuilleries, & qui étoit resté imparfait à Rome. Il a été terminé par le Pautre. On peut croire que, s'il l'avoit fini lui-même, il y auroit laissé moins de pelanteur. Il est mort à Paris vers 1680.

(26) MICHEL ANGUIER, frère de François, naquit à Eu en 1612. Il reçut dans sa ville natale les premières leçons de son art, & fit, dès l'âge de quinze ans, quelques ouvrages pour les Jésuites de cette ville. Il entra ensuite à Paris dans l'école de Guillaïn, aida ce maître dans quelques travaux, & par son extrême frugalité, il se ménagea quelques épargnes pour faire le voyage de Rome. Il y trouva, dans l'atelier de l'Algarde, les mêmes avantages que dans celui de Guillaïn, des leçons & des travaux payés. Il fit, d'après les modèles & sous les yeux de ce célèbre maître, plusieurs bas-reliefs : il fut chargé de quelques ouvrages subalternes pour l'église de St. Pierre & pour les palais de plusieurs cardinaux. Ces occupations suffisoient à sa subsistance, & lui laissoient le loisir d'étudier les plus beaux monumens de l'antiquité.

Après dix ans d'études, il revint à Paris en 1651, y trouva la guerre civile, & auroit langué dans la misère, si son frère, chargé alors de faire le tombeau du duc de Montmorency, & quelques autres ouvrages pour les religieuses de Ste Marie de Moulins, ne lui avoit pas donné de l'occupation. Il fit dans la même année le modèle de la statue de Louis XIII, qui fut jetté en bronze à Narbonne.

Cet ouvrage, envoyé en province, devoit peu contribuer à sa réputation : mais il eut occasion, l'année suivante, de faire connoître son talent, par les douze figures en bronze posées sur le tabernacle de l'Institution. On en admira le tour fin & agréable. Enfin après deux ans de séjour en France, il fut chargé de travaux considérables. Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli. « La sculpture de la première pièce, qu'il entreprit en 1653, consiste en huit grands termes, au milieu desquels sont placés les élémens en quatre médaillons. Les parties

» les plus étroites du plafond sont occupées
» par quatre satyres mâles & femelles, d'une
» grande beauté, emblèmes des saisons. Le
» haut de la voute fait voir l'année & les
» heures du jour, élégamment traités en bas-
» reliefs feints de bronze.

» Dans la seconde pièce, des figures de
» fleuves désignent la Scène, le Rhône, la
» Garonne & la Loire. Les quatre renom-
» mées, placées aux extrémités du plafond,
» portent les armes du roi & de la reine;
» elles sont belles, sveltes, & d'un très-beau
» caractère. Deux bas-reliefs, feints de bronze,
» représentant la France & la Navarre,
» ornent le haut de la voute.

» Les angles du plafond de la troisième
» pièce offrent des renommées & des génies;
» ils groupent avec des trophées & des mo-
» numens élevés à l'immortalité. Douze petits
» amours portent une guirlande autour du grand
» morceau de peinture qui forme le milieu
» de cette pièce. Dans le cabinet sont des
» vertus & huit petits génies dont chacun
» tient une fleur de lys ».

La magnificence royale du surintendant Fouquet, & le luxe de quelques particuliers donnèrent pendant quelques années de l'occupation à notre artiste, qui fut ensuite chargé par la reine Anne d'Autriche, de la plus grande partie des sculptures du Val-de-Grace. La nativité en marbre qu'il plaça sur l'autel, est regardée comme le plus beau groupe qui soit sorti de sa main. Il décora de seize figures de femmes l'intérieur de ce superbe temple. On lui reproche d'avoir trop multiplié les ornemens de la voute.

Il fit un mélange de la ronde bosse & du bas-relief dans le morceau qu'il exécuta, encore par ordre d'Anne d'Autriche, pour le grand-autel de St. Denis de la Chartre. Le sujet est Notre-Seigneur venant communier lui-même dans la prison ou Chartre, Saint-Denis & ses compagnons. L'artiste s'est ménagé un effet piquant, en supposant la prison de forme circulaire, & faisant tomber la lumière d'en-haut. On estime aussi de lui le tombeau du maréchal de Souvré, à Saint-Jean-de-Latan, & le crucifix qu'il fit pour le cimetière de St. Roch, & qui est aujourd'hui placé dans la chapelle du Calvaire. La décoration de cette chapelle est l'ouvrage de M. Falconet. Les derniers travaux d'Anguier, qui couronnerent sa réputation, furent les statues & les bas-reliefs de la porte St. Denis. La statue de la Hollande & celle du Rhin, ont été faites sur les dessins de Lebrun, qui voulant se réserver la gloire de tous les travaux faits pour Louis XIV, laissoit rarement aux plus habiles artistes la liberté de se livrer à leur génie.

Michel Anguier est mort à Paris, en 1686, âgé de soixante & quatorze ans.

(27) LOUIS LÉRAMBERT, né à Paris en 1614, entra d'abord dans l'école du Vouet, & y reçut les principes du dessin; mais le goût qu'il conçut pour la sculpture le fit passer dans l'atelier de Sarrazin. Élève des arts, il étoit en même temps courtisan. Fils du garde des antiques de Louis XIII, & filleul de ce roi, il avoit auprès de lui un accès, qu'il conserva dans la suite auprès de son successeur. Au talent de la sculpture, il joignoit des talens agréables; il étoit musicien, il faisoit des vers, & dansoit assez bien pour tenir place dans les ballets de la Cour: il plaisoit par la gaieté de son imagination, par la vivacité de ses réparties. Avec des talens moins variés, il auroit peut-être laissé un nom plus célèbre, mais il auroit éprouvé moins d'agrémens pendant sa vie.

Les premiers ouvrages dont il fut chargé ne devoient pas le conduire au grand: c'étoient des bustes & des médaillons représentant les portraits des personnes les plus distinguées de la cour & de la ville. On s'immortalise rarement par de semblables travaux, mais on plaît à ses contemporains.

Il obtint enfin une entreprise plus considérable, celle du tombeau du marquis de Dampierre placé dans la paroisse de ce seigneur, à trois lieues de Gien. Auteur des sculptures, il le tut aussi de l'épithaphe, & la fit en vers.

Il exécuta pour Versailles les figures en marbre de Pan, d'un faune, d'une hamadryade dansante, d'une nymphe jouant du tambour de basque. Ces figures placées autour du bassin d'Apollon, en furent retirées dans la suite, parce qu'elles n'étoient que de pierre, & transportées au jardin du palais-royal d'où elles ont été encore déplacées. Elles étoient dégradées par le temps, mais on estimoit surtout l'hamadryade, qui plaisoit par un expression de gaieté & par la légèreté de sa draperie. Il fit encore, pour la terrasse près de l'orangerie, deux sphinx en marbre blanc, montés par des enfans de bronze jouant avec des guirlandes, & quatre groupes de trois enfans dans l'allée d'eau qui descend à la fontaine du dragon. Ces groupes plurent tellement à Louvois, qu'il voulut qu'ils fussent jetés en bronze.

Lérambert avec du mérite n'est pas capable de tenir un rang entre les grands artistes; mais, dit Dandré Bardon, ses ouvrages présentent beaucoup de goût, de vérité & une bonne manière. Il est mort à Paris en 1670, âgé de cinquante six ans. Il est utile aux artistes d'avoir des manières polies, de l'esprit, & même un esprit très-cultivé; mais il est

Tome II. Beaux-Arts.

bien difficile qu'ils ne perdent pas du côté de l'art, quand ils veulent, ainsi que Lérambert, faire profession de courtisans & de beaux-esprits.

(28) PIERRE-PAUL PUGET, peintre, architecte & sculpteur, naquit à Marseille en 1622. Son père qui étoit sculpteur & architecte, ne s'est fait de réputation ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts. Il contribua peu à la première éducation de son fils, & le plaça, dès l'âge de quatorze ans, chez un sculpteur médiocre, qui étoit en même temps constructeur de galères, & que son élève eut bientôt surpassé. L'élève engagea le maître à lui confier la construction & la sculpture d'un bâtiment, & ce fut le meilleur ouvrage qui eût passé sous le nom de cet artiste obscur.

Le Puget étoit peut-être dès lors le premier artiste de Marseille: mais son génie lui apprenoit qu'il savoit encore à peine les premiers élémens de l'art, & que c'étoit en Italie que les mystères lui en seroient dévoilés: il entendoit nommer les habiles maîtres de cette contrée, & il brûloit de voir leurs ouvrages & de recevoir les leçons de ceux qui vivoient encore. Il partit sans calculer ses moyens, & arriva à Florence, à l'âge de quinze ans, il se trouva sans argent, sans amis, sans ressources, demandant de l'ouvrage à des artistes qui ne lui répondoient qu'avec mépris. Il parvint enfin à être employé par un sculpteur en bois qui lui confia d'abord quelques ouvrages de peu d'importance, & qui bientôt après reconnoissant son maître dans le compagnon qu'il soudoioit, lui abandonna la composition de ses ouvrages les plus considérables. Il perdit un an entier dans ces occupations peu dignes de lui, & passa ensuite à Rome, où quelques dessins qu'il fit voir à Pierre de Cortone lui méritèrent l'estime & l'amitié de ce maître. Alors il se consacra principalement à la peinture, prit pour modèles les ouvrages du Cortone, & les imita de si près que les siens lui furent plusieurs fois attribués. Que ne seroit pas devenu le Puget si, puisant la science de l'art dans une source plus pure, il avoit employé le même temps à fonder, à pénétrer les principes des artistes de la Grèce, à étudier profondément ceux de leurs chefs-d'œuvre qui ont échappé à la destruction? Les modernes n'auroient pas eu de statues qu'ils eussent pu opposer au Puget. Mais on peut dire aussi que les artistes qui n'ont pas été entièrement contrariés par les circonstances, sont devenus à peu-près ce qu'ils devoient être. Puisque le Puget, à Rome, imita plutôt le Cortone que l'antique & Raphaël, c'est que son penchant l'entraînoit à cette imitation.

Après six ans de séjour en Italie, il revint

O o

à Marseille & fut mandé à Toulon par le duc de Brezé, amiral de France, qui le chargea de faire le modèle du plus beau vaisseau qu'il pût imaginer. Il passa quelques années dans sa patrie, & retourna à Rome où il ne s'occupait que de la peinture & du dessin des principales beautés de cette ville : il ne revint à Marseille qu'en 1653, & eut une maladie dangereuse, après laquelle on lui conseilla d'abandonner le pinceau, & de se faire des occupations plus proportionnées à ses forces corporelles qui exigeoient de l'exercice. Dès lors il se livra tout entier à l'architecture & à la sculpture. Il auroit été perdu dans la foule des peintres qui ont eu du talent sans avoir le premier des talens; la maladie qui menaçait ses jours fut la cause de sa gloire.

On dut prévoir le grand nom qu'il se feroit dans la sculpture, quand, pour coup d'essai, il produisit les deux termes colossaux qui soutiennent, à Toulon, le balcon de l'hôtel-de-ville : ouvrages que leur beauté auroit fait transporter à Versailles, comme Louis XIV l'avoit ordonné sur le rapport du marquis de Soignelay, s'ils n'avoient pas été composés de plusieurs pièces.

Il fut attiré à Paris par un amateur, pour lequel il fit au château de Vaudreuil, en Normandie, une figure & un groupe en pierre, dans la proportion de huit pieds : l'une représentant Hercule, l'autre la terre qui couronne Janus. Le Pautre les vit, il en parla à Fouquet, & le surintendant voulut être des premiers à occuper l'habile statuaire. Il le chargea d'aller choisir lui-même à Gênes les plus beaux marbres pour les ouvrages qu'il lui demandoit. Puget partit, s'acquitta de sa commission, & pendant qu'il veilloit à l'embarquement des marbres, il fit l'Hercule Gaulois aujourd'hui placé dans les jardins de Sceaux. Il alloit repasser en France, quand il apprit la disgrâce de Fouquet. On lui proposoit à Gênes des ouvrages importants : il y resta, & fit pour l'église de Noire-Dame de Carignan un St. Sébastien, & un bien heureux Alexandre Saoli, statues en marbre de treize pieds de haut. Bientôt après il exécuta, pour le duc de Mantoué, un bas-relief représentant l'Assomption. Lebrun, qui venoit en France, se détourna de sa route pour voir cet ouvrage & l'admira. Il en parla à Colbert, qui engagea le roi à rappeler le Puget en France, avec le titre de sculpteur & directeur des ouvrages concernant les ornemens des vaisseaux, & une pension de douze cents écus.

Pendant que le Puget étoit à Gênes, un noble lui demanda une statue sans convenir du prix. La statue fut terminée, ce noble l'admira, mais il crut pouvoir disputer pour la somme que l'artiste en demandoit. Puget, sans

perdre le temps à contester, brisa la statue, & adressant la parole au Genoïse : « je suis » plus noble que vous, lui dit-il, car je fais » dédaigner le prix de mon travail, & vous » n'avez pas la noblesse d'employer votre argent à acquérir une belle chose ».

Il se délassoit à Toulon de ses travaux pour la marine, en ébauchant le groupe d'Alexandre & Diogène qui ne fut terminé que longtemps après. Plusieurs blocs de marbre de Gênes devoient être embarqués pour le Havre-de-Grace ; il en obtint trois de Colbert, & de l'un d'eux, il fit sa célèbre statue de Milton, placée dans le parc de Versailles, & qui assure sa réputation. L'expression de douleur, de force & de résistance y est sensible dans tous les membres. Par tout le marbre a perdu l'apparence de sa dureté & pris la souplesse de la chair. Ce morceau, le chef-d'œuvre de son auteur, & l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produit le ciseau des modernes, ne le céderoit pas même au Laocoon antique si les formes avoient la même pureté. Puget ne pouvoit trouver aucun modèle assez intelligent, assez sensible, pour poser le pied souffrant de l'Athlète. Il le posa lui-même en mettant dans cette partie toute l'expression qu'il avoit dans son ame, se fit mouler le pied, & travailla son marbre d'après ce modèle.

Eloigné de Paris, il étoit étranger aux cabales des artistes, & ceux-ci avoient intérêt de ne pas exposer ses talens dans le plus grand jour. Aussi parvinrent-ils à faire placer son chef-d'œuvre dans un endroit détourné du parc. Mais Louis XIV, qui savoit quelquefois pénétrer & déconcerter les petites manœuvres de l'envie, ordonna de le placer à l'entrée de l'allée royale. Il desira que l'auteur s'occupât d'un ouvrage correspondant, & Puget fit le groupe d'Andromède délivrée par Persée. Le roi préféra ce groupe au Milton, jugement qui ne fut pas confirmé par l'auteur, & que n'a pas ratifié la postérité. La beauté, la noblesse héroïque & par conséquent idéale, étoit nécessaire dans ce morceau, & on ne la trouve pas dans la figure de Persée : loin d'être un héros, fils de Jupiter, & supérieur à la nature humaine, il n'est pas même un jeune homme d'une beauté remarquable. L'Andromède a une tête plus agréable que belle : mais le Puget seul pouvoit exprimer la délicatesse, la morbidesse des chairs qu'on ne peut trop admirer dans cette figure charmante. Elle semble trop petite par comparaison à celle de Persée : l'auteur s'excusoit sur la maladresse d'un artiste à qui il en avoit confié l'ébauche, & qui avoit gâté le marbre.

Cet ouvrage avoit été présenté au roi par le fils du statuaire ; il vint lui-même à la cour en 1688, fut touché de l'accueil du monarque &

peu satisfait du prix que les ministres mirent à ses travaux. Il ne resta que sept à huit mois éloigné de son pays & ne consentit à recevoir la visite d'aucun artiste. Il ne pouvoit ignorer que quelques uns ne rendoient pas justice à ses talens, & il les enveloppa tous dans sa haine. Coysevox vint un jour dans son atelier sans lui être connu & conduisit par un ami commun : mais cet ami eut l'imprudence de le nommer, & le Puget prenant aussitôt l'artiste par les épaules, le fit sortir en lui disant : « eh quoi ! Monsieur Coysevox, un habile homme comme vous vient voir travailler un ignorant comme moi ! »

On lui offroit des ouvrages à Versailles : mais Lebrun abusant de sa réputation & de sa qualité de premier peintre, s'obstinoit à fournir les dessins des travaux demandés par le roi, & à paroître les diriger. Le Puget ne voulut pas fléchir sous le despote des arts, & s'empressa de quitter un pays où le génie lui-même étoit enchaîné.

Ce fut après son retour qu'il termina son bas-relief d'Alexandre devant Diogène. Il l'envoya à Paris ; mais cet ouvrage n'y fut pas goûté, on ne lui assigna pas de place & il resta négligé dans la salle des antiques. On y trouve de l'incorrection, trop peu de noblesse, des figures qui sembleroient avoir été exécutées sur les dessins de Jordaens, & qui tiennent plus au style trivial de ce peintre flamand qu'à la beauté antique : on y voit un cheval qui n'a pas été étudié sur la nature : mais on y remarque aussi des parties qui sont reconnoître la main du maître. Ce sont ces parties qui ont fait dire à Dandré Bardon : « l'en-thousiasme qui y brille, le feu qui perce de toutes parts sont si séduisants qu'à peine a-t-on le temps de s'apercevoir des négligences échappées au sculpteur. Disons tout : le charme qui en résulte est capable d'adoucir l'humeur même de la censure dite posée à les relever ». M. Falconet, plus sensible aux défauts qui dégradent ce bas-relief & que ses beautés ne sont pas capables de réparer, a dit que c'étoit l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié & qu'il ne sentoit pas. Cependant cet artiste avoit déjà fait, comme nous Pavons dit, le bas-relief de l'Assomption admiré par le Bernin. Ce fut aussi par un bas-relief qu'il termina sa carrière, il n'eut pas même le temps de le finir. Il représente la peste de Milan. On dit qu'il est incorrect, mal dessiné & qu'il se ressent de la vieillesse de l'artiste.

Le Puget mourut dans sa patrie en 1634 âgé de soixante-douze ans. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiste n'avoit reçu plus que lui le génie de la sculpture. Ses défauts

sont balancés par des qualités qui le placent dans le petit nombre des plus grands statuaires. Heureux si, comme les anciens, il avoit été curieux de la plus grande correction & sensible à l'amour de la beauté : la beauté, la correction, la noblesse sont bien plus indispensables encore dans la sculpture que dans la peinture, qui répare l'absence de ces qualités par les charmes séduisants du clair-obscur & de la couleur. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec une hardiesse qui alloit jusqu'à l'audace, n'ayant souvent pour se diriger qu'un petit modèle ou même une maquette, & négligeant les aplombs, les compas, les équerres. Ses contemporains, dit M. D... assuroient avoir vu une partie de son Milton fort avancé, tandis que le reste n'étoit pas encore tout-à-fait dégrossi.

(29) ANTOINE RAGGI, dit le Lombard, naquit en 1624, à Vicomorto, lieu appartenant aux Suisses sur les confins de l'état de Milan. Venu jeune à Rome, il entra dans l'école de l'Algarde, perdit trop tôt ce maître, & fut admis entre les élèves du Bernin. On fait qu'il parvint aux honneurs d'académicien de Rome. Il a fait dans cette ville un grand nombre d'ouvrages, ce qui prouve du moins qu'il étoit l'un des artistes estimés de son temps. Il seroit très-inutile d'entasser ici les titres de ses productions, lorsque nous ne pouvons en apprécier le mérite & le caractère. Nous avons à Paris, aux Carmes Déchaux, un morceau de sa main, mais fait sur le modèle du Bernin, & qui n'est pas d'ailleurs d'une beauté remarquable : c'est nue vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Cet artiste se procura par ses talens une fortune considérable, & mourut en 1686, âgé de soixante & deux ans.

(30) THOMAS REGNAULDIN, né à Moulins en 1627, fut élève de François Anguier. Il reçut dans sa jeunesse des secours qui ont souvent manqué aux grands talens, fut envoyé à Rome par Louis XIV, eut de ce Prince une pension de 3000 livres, & ne manqua pas d'occupations à son retour ; mais tous ces avantages ne purent l'emporter sur la nature qui ne lui avoit donné que les dispositions qui conduisent à une honnête médiocrité. On regarde comme son meilleur ouvrage, les trois nymphes placées derrière le dieu dans les bains d'Apollon à Versailles. On ne peut rien conclure contre lui de ce qu'elles sont exécutées sur les dessins de le Brun : nous avons déjà observé que les plus grands statuaires étoient soumis à cette servitude. Le groupe fort médiocre, de Cybèle enlevée par Saturne, dans les jardins des Tuileries, est aussi de cet artiste qui mourut en

1706, âgé de soixante & dix-neuf ans. On lui reproche de la manière & de la pesanteur.

(31) DOMINIQUE GUIDI, naquit à Massa-Carrera, ville du Duché de Toscane, en 1628. & vint fort-jeune à Rome, où il entra dans l'école de l'Algarde. Il fit honneur aux leçons de cet habile maître, & est compté au nombre des artistes qui se sont fait un nom sans avoir place au premier rang. Il auroit joui d'une plus grande réputation s'il avoit été plus curieux de la ménager; mais il préféra trop souvent le profit à la gloire; il entreprenoit des ouvrages à tout prix, & les faisoit exécuter par des artistes médiocres: il adoptoit même des ouvrages de ses élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour se faire une idée de son talent, il faut faire un choix entre le trop grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laisser passer sous son nom. On remarque surtout sa statue du cardinal de Bagni, dans l'église de Saint-Alexis, au Mont-Aventin, celle de Clément IX, à Sainte-Marie majeure, le songe de Joseph, à qui un ange révèle le mystère de l'incarnation, dans l'église de la *Madonna della Vittoria*, un bas-relief sur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. La réputation de cet artiste parvint jusqu'en France, & Louis XIV voulut avoir un ouvrage de lui. Il est placé à Versailles, au-delà du bassin de Neptune, & représente la Renommée qui écrit la vie du Monarque: l'Envie est sous ses pieds, le Temps tient le livre dans lequel écrit la déesse, qui de la main gauche tient le médaillon du roi. Quoique le Guidi fût à Rome, loin de le Brun, il ne put se soustraire à l'empire du premier peintre, & fut obligé de travailler sur le dessin qu'il en reçut. Il mourut à Rome en 1701, âgé de soixante-treize ans.

(32) GASPARD ET BALTHASAR MARSY. Nous ne séparerons pas ces deux frères qui se plurent à unir leurs talents. Tous deux naquirent à Cambrai, Gaspard en 1624, & Balthasar en 1628. Ils furent élèves de leur père, ne vinrent à Paris, qu'en 1648, & furent réduits à travailler d'abord pour un sculpteur en bois: ils parvinrent ensuite à être connus de Sarrafin & de Buyster, qui les firent travailler pour eux. Ils passèrent plusieurs années dans ces occupations subalternes, jusqu'à ce qu'ils furent chargés de décorer l'hôtel du secrétaire d'état la Vrillière, qui est aujourd'hui l'hôtel de Toulouse: ce fut alors que commença leur réputation. Cependant leurs travaux restèrent encore renfermés dans des hôtels, lorsqu'ils trouvèrent enfin l'occasion de faire un ouvrage public. Ce fut la décoration en stuc de la chapelle basse des Martyrs, dans l'église de

l'Abbaye de Montmartre, où ils exécutèrent en albâtre, la statue de Saint-Denis, grande comme nature.

Mais Versailles étoit le plus digne théâtre des grands talents: ils y débutèrent par les figures en bronze placées aux fontaines du dragon, de Bacchus & de Latone: cette dernière est comptée entre leurs ouvrages célèbres; mais ils se surpassèrent encore dans le second groupe de chevaux des bains d'Apollon, où le mérite de leur ouvrage est relevé par la médiocrité du premier groupe, qui est de Guérin. Leur composition est pleine de feu, leur exécution d'élégance & de finesse. Le dernier ouvrage que les deux frères aient fait en commun, est dans l'église de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, le tombeau de Jean Casimir, Roi de Pologne, offrant à Dieu sa couronne. Balthasar après avoir mis la dernière main à cet ouvrage, abandonna la sculpture & se livra aux douceurs d'une vie obscure & tranquille. Il mourut, suivant Dandré Bardon en 1684, âgé de cinquante-six ans.

Quand les deux frères eurent cessé d'associer leurs talents, on reconnut que c'étoit Balthasar qui avoit le plus apporté dans cette association: Gaspard, réduit à lui-même, ne montra qu'un talent sensiblement inférieur, quoique non méprisable. C'est lui qui a fait à Versailles, sur les dessins de le Brun, les figures du Point du jour, de l'Afrique & de Mars, & celle d'Encelade. Il a exécuté à la porte Saint-Martin, du côté du fauxbourg, le bas-relief qui représente Mars portant l'écu de France & poursuivant un aigle. Son dernier ouvrage, qu'il ne put terminer, est ce foible groupe de l'enlèvement d'Orythie aux Tuileries: il y travailloit lorsqu'il mourut en 1681, dans sa cinquante-septième année.

(33) ETIENNE LE HONGRE, né à Paris en 1628, » fit pour Versailles, dit Dandré Bardon, plusieurs ouvrages estimés; une figure » qui représente l'air, & deux termes désignant » l'un Vertumne, & l'autre Pomone. L'un des » quatre bas-reliefs de la porte Saint-Martin, » est l'ouvrage de son ciseau, & c'est d'après » son modèle qu'a été fondue la statue équestre » de Louis XIV, érigée à Dijon ». Il est mort en 1690, âgé de soixante-deux ans.

(34) FRANÇOIS GIRARDON est, de tous les sculpteurs qui furent employés pour le faîte de Louis XIV, celui qui a laissé le nom le plus célèbre. Il dut une grande partie de sa réputation à ses talents, mais il fit contribuer aussi à sa célébrité la souplesse de son caractère.

Il naquit en 1630 à Troyes en Champagne. Son père qui étoit fondeur, croyoit que les arts ouvrieroient une route trop incertaine pour aller à la

fortune, & que l'état de procureur en offroit une plus assurée. Ce fut à cette profession qu'il destina son fils, & il le mit quelque temps en apprentissage de chicane : vaincu enfin par les instances du jeune homme, il consentit à le placer chez un menuisier sculpteur; mais dans l'espérance de le rebuter, il pria le maître de l'employer aux travaux les plus pénibles & les plus défagréables. Le menuisier, à qui les talens de l'élève devinrent bientôt utiles, se rendit son appui auprès de son père, & le jeune homme obtint la liberté de suivre son penchant.

Il auroit fait peu de progrès dans une semblable école, s'il n'avoit pas eu d'autres secours : mais les églises de Troies lui offroient pour objet d'imitation & d'étude un très-grand nombre de statues d'un bon style. Faites dans le seizième siècle, elles sont l'ouvrage de deux artistes dont on n'a retenu que les noms. L'un, nommé Gentil, étoit de Troies, & son goût formé sur l'antique, témoigne qu'il avoit été en Italie : l'autre, nommé Domenico, étoit Florentin, avoit été amené en France par Maître Roux & s'étoit attaché au Primatice. Guidé par ces modèles, Girardon, sans être encore sorti de sa ville natale, fit une statue de la Vierge que sa famille conserva encore, & qui est recommandable par la légèreté des draperies.

Son maître eut occasion de travailler, à quatre lieues de Troies, au château de Saint-Liébaud, qui appartenoit au chancelier Séguier; il ne manqua pas de mener avec lui son élève, & ce voyage fut, pour le jeune homme, l'occasion de sa fortune. Le chancelier reconnut ses heureuses dispositions, & lui fit faire le voyage de Rome à ses frais. Le souple Girardon s'étudia dans cette ville à gagner l'amitié de Mignard. De retour en France, il reçut du chancelier une pension sur le sceau, & pour gagner l'utile amitié de le Brun, qui étoit aimé de ce magistrat, il eut pour lui les complaisances d'un élève, affecta de ne paroître travailler que d'après ses conseils, de le regarder comme son maître, & d'adopter son goût de dessin, qu'on peut même reconnoître dans les ouvrages où il étoit libre de se livrer à son propre goût : il avoit fini par se rendre propre cette manière qu'il avoit tant de fois suivie par politique.

Les hommes bas & flatteurs sont ordinairement envieux : Girardon le fut du Puget, quand cet artiste, dont il ne pouvoit égaler le génie ni la fière exécution, parut à la cour; il fut effrayé de l'apparition d'un tel rival, & on lui attribua, comme à leur premier auteur, les dégoûts qu'éprouva le statuaire provençal, qui lui rendirent odieux les artistes de Paris, & l'engagèrent à renoncer aux travaux de la cour.

Les deux statues, grandes comme nature,

qui décorent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, aux Capucins de la rue Saint-Honoré, sont les premiers ouvrages de Girardon; il en fut chargé à son retour de Rome. C'est de lui que sont quatre figures des bains d'Apollon : il fut, dans cette entreprise, déclaré le vainqueur de ses rivaux, & reçut des mains de Louis XIV, le prix d'honneur consistant en une bourse de trois cens louis : les frères Marly n'auroient pas été indignes de le partager.

La faveur de Girardon baissa avec celle de le Brun à la mort de Colbert : Louvois, au lieu de consulter le premier peintre, donnoit toute sa confiance à Mansard : Girardon eut souvent l'humiliation d'être chargé des ouvrages peu recherchés par ses rivaux; mais il avoit trop de réputation pour ne pas continuer d'être employé.

Quand Mignard devint premier peintre, Girardon fut l'humble courtisan de cet artiste, comme il l'avoit été de le Brun, ennemi de Mignard. On prétend que le peintre n'exerçoit pas avec modestie l'empire que lui donnoit le statuaire; il affectoit avec lui l'orgueil d'un artiste supérieur sur un ouvrier subalterne, & peut-être goûtoit-il quelque plaisir à humilier l'artiste qui se dégradoit & qui, près l'avoir flatté lui-même s'étoit reconnu la créature de le Brun.

Mais cessons de nous arrêter sur les faiblesses du statuaire & ne nous occupons que de ses ouvrages. L'un de ceux qui ont le plus contribué à sa réputation, est le mausolée de Richelieu dans l'église de la Sorbonne : la composition est de le Brun, mais on fait combien il y a loin d'un dessin à l'exécution d'un ouvrage de sculpture.

La statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place de Vendôme, est l'un des monumens célèbres de Paris; elle a vingt-un pieds de haut, & c'est la première de cette grandeur qui ait été fondue d'un seul jet, au moins par les modernes. On fait que Girardon a un peu tâtonné cet ouvrage; mais qu'importe les premières incertitudes de l'artiste quand le travail est terminé? Ce qu'on a droit de reprocher à ce monument, c'est la pesanteur des formes dans la figure du héros, le défaut de finesse, de grace, de mouvement, & une certaine rondeur qui se remarquent dans cette figure & dans celle du cheval.

Girardon avoit fait un autre modèle qui se trouva trop petit. Il fut cependant jetté en bronze, & est aujourd'hui érigé à Beauvais.

On connoît de ce statuaire le tombeau de son épouse à Saint-Landri; il a été exécuté par ses élèves, & est trop grand pour le temple dans lequel il est placé; celui de la princesse de Conti à Saint-André-des-Arcs; celui de

Louvois aux Capucines; celui de MM. Castellan à St.-Germain-des-prés.

Entre ceux de ses ouvrages qui décorent le parc de Versailles, on distingue les sculptures du bassin de Neptune, l'Hiver sous la figure d'un vieillard, tenant un vase de feu, la fontaine de la pyramide, & surtout le groupe de l'enlèvement de Proserpine. Tous ces ouvrages, excepté le troisième, ont été exécutés sur les dessins de le Brun.

On reproche à Girardon de n'avoir pas bien su travailler le marbre, & d'avoir imprimé à ses ouvrages une pesanteur que leur donne le vice de l'exécution. Dandré Bardon tâche de l'excuser, en disant que trop occupé pour pouvoir travailler lui-même ses marbres, il abandonna cette partie essentielle de la sculpture à des artistes qui, quoiqu'habiles, n'ont pas jeté dans l'exécution tout l'esprit & toute la vérité que la main des auteurs y imprime ordinairement.

On peut croire cependant que s'il eût bien possédé le travail du marbre, il n'aurait pas souffert que ses ouvrages eussent conservé une tache d'imperfection qu'il aurait dépendu de lui de leur ôter. Il aurait fait avancer ses marbres, & leur aurait imprimé le dernier caractère du maître. Quoiqu'il en soit, on avoue qu'il possédoit à un haut degré l'art de modeler. « La figure de Jupiter, placée dans » une des niches de la colonnade du Louvre, » dépose de son talent en cette partie. Ce » plâtre travaillé à la main, dit M. D..., a » douze pieds de proportion, & quoique ce » ne soit qu'une première pensée, il est un de » ceux qui peuvent faire juger plus réellement du mérite de son auteur ».

Girardon est mort à Paris en 1715, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

(35) JEAN-BAPTISTE TUBI, naquit à Rome en 1630. Je ne trouve ni quel fut son maître, ni en quelle année il vint en France; mais on sait qu'il fut admis à l'Académie royale en 1663, à l'âge de trente-trois ans. Quoique la qualité de copiste soit rarement un titre de gloire, il suffiroit à celle de Tubi d'avoir fait la belle copie en marbre du groupe antique de Laocoon, qui décore les jardins de Trianon. Ce morceau peut consoler les François de ne pas jouir de l'ouvrage original.

Tubi a fait à Versailles, au milieu du bassin d'Apollon, ce Dieu monté sur un char tiré par quatre coursiers que conduisent des Tritons; la fontaine de Flore, la Poésie Lyrique, Acis & Galatée, & la figure de l'Amour tenant un peloton de fil.

On voit de lui à Paris un morceau célèbre; c'est la belle demi-figure représentant la mère

de le Brun, dans l'église de St. Nicolas-du-Chardonnet.

On regarde encore comme de beaux ouvrages les figures de la Religion, & celle de l'Immortalité, toutes deux placées dans l'église de Saint-Eustache, la première au tombeau de Colbert, la seconde à celui de la Chambre, médecin ordinaire du roi. Il est l'auteur des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, & du groupe qui, à Saint-Denis, représente, sur le tombeau de Turenne, ce grand capitaine expirant dans les bras de l'Immortalité. Un écrivain observe qu'un grand nombre des ouvrages de Tubi sont faits sur les dessins de le Brun, d'après lesquels, ajoute-t-il, les plus fameux sculpteurs se faisoient gloire de travailler. Il auroit été plus vrai de dire qu'ils étoient contraints de se soumettre à cette humiliation, & que c'étoit à ce prix qu'ils achetoient l'avantage d'être employés aux travaux ordonnés par le roi. Cette tyrannie du peintre a peut-être privé les arts de quelques chefs-d'œuvre du Puger.

Tubi est mort à Paris en 1700, âgé de soixante & dix ans.

(36) CHRISTOPHE VEIRIER, né à Trets en Provence en 1630, « fut, dit Dandré Bardon, » un digne élève de Puger, son parent. Il » n'est guère connu que dans sa patrie, parce » qu'il n'en sortit jamais. Il exécuta une partie » des ouvrages de son maître, & notamment » le cartel de l'Hôtel-de-ville de Marseille. » On voit, au bureau de la consigne de cette » même ville, un enfant en marbre de demi- » relief; à Aix, dans une des chapelles de » l'Oratoire, la figure d'un Jésus; aux Car- » mélites, deux bas-reliefs; un Mars au pa- » villon dit de la Molle; un faune chez M. » d'Eguilles, & chez M. de Brue un Lysima- » chus que les grands maîtres ne délavoue- » roient pas ». Il est mort en 1689, âgé de cinquante-neuf ans.

(37) MARTIN VANDEN BOGAERT, connu sous le nom de DESJARDINS, naquit à Bréda, en Hollande, en 1640. Il vint encore jeune à Paris, & fut reçu de l'Académie royale à l'âge de trente-un ans. Il fit présent à ce corps d'un bas-relief représentant Hercule couronné par la Gloire, du portrait du Marquis de Villacerf, du nom de Colbert, mais surtout de celui de Mignard, morceau distingué. Le premier de ses ouvrages considérables est la statue équestre de Louis XIV, érigée à Lyon dans la place de Bellecour. Il orna ensuite de six groupes de pierre, représentant les évangélistes & les pères de l'église grecque & latine, le portail de l'église du collège Mazarin; il sculpta en marbre, pour le petit parc de Ver-

saïles, le Soir désigné par Diane, ayant près d'elle une levrette; par la manière dont il termina la statue d'Artémise, commencée par le Fevre, il se rendit propre cette figure; il fit pour l'orangerie la figure pédestre de Louis XIV, vêtue à la romaine: mais rien ne donna plus d'éclat à sa réputation que le monument de la place des Victoires, érigé aux frais du maréchal de la Feuillade qui, dans ce siècle des flatteurs, se distingua par ses flatteries fastueuses, & fut imprimer à ses actions de courtisan un caractère de grandeur. Le roi, couronné par la victoire, est représenté debout, vêtu des ornemens de la royauté, & ayant sous ses pieds un cerbère, pour désigner son triomphe sur la triple alliance. Ce groupe a treize pieds de haut, & fut fondu d'un seul jet. Ce fut Desjardins lui-même qui dirigea la fonte, & il étonna la France qui n'avoit pas encore vu tenter, d'un seul jet, des fontes colossales. Le piédestal étoit orné de six bas-reliefs: & aux quatre angles paroïssent enchaînés des esclaves en bronze qui désignoient les nations dont le monarque avoit triomphé. esclaves viennent d'être enlevés, en 1790, par décret de l'Assemblée Nationale.

On voit aussi à Paris, du même artiste, les quatre Vertus Cardinales, distribuées en quatre bas-reliefs, dans l'église de Sainte-Catherine, & aux Capucines la figure en bronze de la Vigilance qui décore le tombeau de Louvois.

Desjardins mourut fort riche, en 1694, âgé de cinquante-quatre ans. Son fils reçut des lettres de noblesse, & ne se distingua que par le titre de nouveau gentilhomme, & par celui d'amateur de l'Académie royale, où son père s'étoit illustré comme artiste, réunissant en sa personne des titres de noblesse bien plus respectables.

(38) ANTOINE COYSEVOX, originaire d'Espagne, naquit à Lyon en 1640. Avant l'âge de dix-sept ans, il s'étoit déjà fait connoître dans cette ville par une statue de la Vierge: il vint alors à Paris, travailla sous Lécambert & sous d'autres maîtres habiles, fit par leurs exemples & leurs leçons de rapides progrès, se rendit bientôt célèbre, & avoit à peine vingt-sept ans quand il fut choisi par le cardinal de Fustenberg pour aller en Alsace décorer son palais de Saverne. Ces ouvrages l'occupèrent quatre années, après lesquelles il ne revint à Paris que pour partager avec les artistes les plus célèbres les travaux les plus capables, par leur importance, d'immortaliser leurs noms.

Après avoir fait la statue pédestre de Louis XIV que l'on voit dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, & les deux bas-reliefs dont

est enrichi le piédestal, il fut chargé par les Etats de Bretagne d'exécuter la statue équestre du même roi, ouvrage en bronze de quinze pieds de haut. Il ne crut pas, comme l'avoit apparemment pensé le Bernin, que pour représenter des chevaux, il fust d'avoir jetté sur ces animaux quelques regards, ou d'en avoir fait tout au plus quelques études légères. Il sentit que le succès en ce genre ne pouvoit être que le fruit d'une profonde étude, il se fit amener seize ou dix-sept des plus beaux chevaux des écuries du roi, choisissant entre ces animaux, choisis eu-mêmes, les plus belles formes qui distinguoient chacun d'eux, les observant dans l'état de repos & dans tous leurs mouvemens, fixant dans sa mémoire, traçant sur le papier ou imprimant dans la terre ou la cire les mouvemens les plus fugitifs, s'instruisant ainsi par lui-même & par les leçons des plus habiles écuyers, perfectionnant enfin toutes ces études en les appuyant sur la bête de l'anatomie, & faisant lui-même des dissections de chevaux. C'est à l'opiniâtreté de semblables études que sont dûs les succès dans les arts. Des études légères peuvent quelquefois procurer des succès brillans, mais passagers.

On voit à Paris des preuves de l'habileté que Coysevox s'acquit en ce genre, dans les deux chevaux allés, destinés d'abord pour les jardins de Marly, & placés ensuite aux Tuileries. L'un porte Mercure, & l'autre la Renommée, figure remarquable par son extrême légèreté. Ils ne sont pas tout-à-fait exempts de manière, mais on voit que cette manière est fondée sur la science, & que ne pardonnet-on pas d'ailleurs au feu dont ils sont animés? Ce jardin offre encore du même artiste le fluteur, jeune faune, dans lequel l'artiste a exprimé la vigueur de l'homme champêtre, & deux autres ouvrages moins remarquables, dont l'un représente Flore, & l'autre une Hamadriade.

Paris renferme des monumens plus austères; ouvrages de la même main: le tombeau du cardinal Mazarin aux Quatre-Nations, celui du prince Ferdinand de Fustenberg à l'abbaye Saint-Germain-des-prés, celui de Mansard à Saint-Paul; mais surtout celui de Colbert à Saint-Eustache, qui est compté entre ses chefs-d'œuvre.

Coysevox a fait à Marly les groupes placés aux deux extrémités de la rivière de Marly; on y distingue le Neprune & l'Amphitrite; à Versailles, deux fleuves en bronze, la Dordogne & la Garonne, l'Abondance, un esclave attaché à des trophées, sept bas-reliefs dans la colonnade, un grand vase entouré de bas-reliefs relatifs à l'histoire de Louis XIV, &c. à Soeaux, une figure de fleuve placée dans

une niche rocaillée; à Chantilly, la statue en marbre du Grand Condé.

Ces travaux considérables ne l'empêchèrent pas de faire un grand nombre de portraits. On peut juger de leur mérite en général, par celui de le Nôtre à Saint-Roch, de Colbert à Saint-Eustache, de le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet.

Des portraits de Louis XV en bustes & en médaillons, & la figure en marbre de Louis XIV, placée dans le chœur de Notre-Dame, sont des ouvrages de sa vieillesse. Il est mort à Paris, en 1720; âgé de quatre-vingts ans.

(39) CORNEILLE VANCELEVE, originaire de Flandres, naquit à Paris en 1645, fut placé chez François Anguier, & seconda ce maître dans le travail des bas-reliefs de la porte Saint-Martin. Il remporta le grand prix à l'Académie Royale, & partit pour Rome en 1671 avec la pension du Roi.

Après six ans d'études dans cette ville, il revint à Paris, & ne tarda pas à être reçu de l'Académie Royale, à laquelle il donna en 1681, pour morceau de réception, la figure de Polyphème. Nos temples renferment un grand nombre de ses ouvrages. On voit de lui à Notre-Dame, deux anges en bronze, de grandeur naturelle, tenant des instrumens de la passion; ce sont les plus voisins du maître-autel: dans l'église de Sorbonne, un ange de marbre, sur le fronton du maître-autel; aux Invalides, trois bas-reliefs; l'un représentant la sépulture du Sauveur; l'autre, Saint Louis faisant la translation de la couronne d'épines; & le troisième, ce Prince recevant l'Extrême Onction; les anges qui sont au-dessus de la porte du côté de la campagne, tant en dehors qu'en dedans; les deux anges & la gloire placés au grand-autel dans l'église de Saint-Paul.

L'un des groupes de marbre placés dans le jardin des Tuileries, au bas du fer à cheval, est l'ouvrage de Vancelève, & fait honneur à cet Artiste; c'est celui qui représente la Loire & le Loiret sous la figure d'un fleuve & d'une rivière.

C'est lui qui fut chargé de décorer le maître-autel de la chapelle du Roi à Versailles. Il a fait pour la fontaine de Diane, dans le parc, le modèle du lion qui terrasse un loup, ouvrage fondé par les Kellers; c'est encore de lui qu'est dans le même parc, la statue de Mercure. Il a travaillé aux cariatides de Marly. S'il n'est pas du nombre des artistes qui ont répandu le plus grand éclat, il est au moins du nombre de ceux qui méritent de l'estime, & on ne pourroit lui en refuser, quand il n'auroit fait que donner l'exemple d'un zèle ardent pour son art & d'une vie très-laborieuse. On assure qu'il se leva toute sa vie à quatre heures du matin,

pour donner au travail un temps où le silence & la tranquillité règnent encore dans la nature. Il se satisfaisoit difficilement lui-même, revenoit plusieurs fois sur ses idées avant de s'arrêter sur l'une d'elles, détruisoit & recommençoit les esquisses & les maquettes; & quand il avoit enfin arrêté son projet, il ne se monroit pas moins difficile sur le choix des formes, & sur l'exécution. Il avoit moulé sur la nature un grand nombre de figures de femmes pour avoir toujours ces objets sous les yeux; mais si ces moulures lui offroient les formes dans la plus grande vérité, elles n'offroient pas de même le sentiment de la chair; aussi reproche-t-on à notre artiste d'avoir quelquefois manqué dans cette partie. Il est mort à Paris en 1732, âgé de quatre-vingt-sept ans: il joignoit à une exacte probité, une humeur affable & un caractère confiant, & ne se monroit pointilleux que sur les égards qu'il croyoit dûs au rang qu'il occupoit à l'Académie, dont il fut Recteur & ensuite Chancelier.

(40) SÉBASTIEN SLODZ naquit à Anvers en 1655, & vint à Paris où il entra dans l'école de Girardon. C'est de lui que l'on voit aux Tuileries cette figure d'Annibal qui compte les anneaux des Chevaliers Romains; morceau justement estimé par la précision des formes & par la beauté du travail, mais auquel on reproche justement le défaut de noblesse & d'expression. C'est encore un bon ouvrage que son bas relief, placé aux Invalides, & qui représente Saint Louis envoyant des Missionnaires dans les Indes. Il a exécuté à Versailles le groupe de Protée & d'Arinée, & à Marly la figure de Vertumne. Il est mort en 1726, âgé de soixante-onze ans.

(41) PIERRE LE GROS, né à Paris en 1656, fils d'un sculpteur dont il a effacé le mérite mais qui avoit eu assez de talent pour être Professeur de l'Académie Royale, remporta le grand prix, & fut envoyé à Rome avec la pension du Roi dès l'âge de vingt ans. Bientôt il eut occasion d'y faire connoître ses talens & d'y prendre place avec les Sculpteurs qui jouissoient alors de la plus grande célébrité. C'étoit le temps où les Jésuites faisoient décorer l'autel de Saint-Ignace dans l'église des Jesus: ils ouvrirent un concours pour deux groupes qui devoient être placés aux côtés de cet autel, & le Gros se sentoit intérieurement capable de prendre part à ce combat; mais on ne croit pas volontiers qu'un jeune homme puisse lutter avec ceux que l'on compte au rang des maîtres; l'âge de le Gros pouvoit inspirer à ses juges des préventions qui lui auroient été peu favorables. Les Jésuites eux-mêmes qui sentoient que son mérite étoit au-

dessus

« effés de son âge, lui conseillèrent de faire ses modèles en secret, & de les envoyer encaiffés comme s'ils arrivoient de Gènes. Le jour du jugement arrive; les modèles des concurrens sont exposés; ceux de le Gros sont tirés de leurs caiffes: artistes, amateurs, tous admirent l'ouvrage de l'artiste étranger; tous lui adjugent unanimement le prix, & apprennent avec étonnement que l'inconnu est ce jeune le Gros dont ils auroient peut-être blâmé l'audace, s'il leur avoit été nommé plutôt. Cet événement fit sa réputation, & il fut bien la conserver.

Il ne tarda pas à faire le fameux bas-relief où le Bienheureux Louis de Gonzague est représenté dans la gloire. » Il est composé, dit » Dandré Bardon, de deux groupes saillans » liés par des objets intermédiaires de différens » reliefs. Dans le groupe principal, le héros, » tout-à-fait isolé dans sa partie supérieure, & » détaché sur un ciel qui lui sert de fond, est » porté sur un trône de nuées soutenu par des » anges. C'est par les tournans de la figure, & » par les fuyans des nuages, que les objets accessoires conduisent cette masse jusqu'au » champ du bas-relief. Un même artifice dirige » les effets produits par les chérubins qui forment le second groupe. Les ailes étendues » du principal émissaire céleste, ses draperies » voltigeantes, les nuées qui l'environnent, » les anges qui l'accompagnent, concourent » successivement au stratagème du ciseau. Eh! » quels accidens de lumière n'en résulte-t-il » pas? De grandes masses de jours & d'ombres, » des parties de demi-teintes très-étendues qui » les font valoir, des échos qui les rappellent, » jettent dans l'ouvrage les charmes du clair- » obscur. Des travaux variés & finis, des pi- » quans répandus, des noirs fouillés dans les » objets des premiers sites, un faire savamment négligé, & presque effacé, des légèretés, des indécisions ménagées avec adresse » dans les parties fuyantes, l'embellissent des » charmes de la vérité. On croit voir l'air » rouler autour des corps, & tous les corps se » mouvoir dans les airs. Quelle magie-produit » une illusion plus séduisante? N'est-ce pas » l'industrie avec laquelle on expose les différens reliefs, qui prête le mouvement aux » objets? Sans doute l'œil attiré successivement » sur les divers points présentés par la rondeur » des figures, croit voir en elles l'action qu'il » se donne pour en parcourir les beautés. Tel » un voyageur, du sein d'un navire, croit » appercevoir les bords de la mer fuir loin » de lui, tandis que c'est lui-même qui s'en » éloigne. «

On compte aussi au nombre des célèbres ouvrages de le Gros, la figure de Saint Stanislas. Il est représenté de grandeur naturelle & couché sur le lit de mort: la tête, ses mains, ses

Beaux-Arts. Tome II,

pieds sont de marbre blanc, sa robe de marbre noir, & son lit de marbre sicilien de différentes couleurs; exemple qu'il ne faudroit pas imiter. L'objet de la sculpture n'est pas d'exprimer la couleur propre, & chez elle ces sortes de recherches de la vérité ne font que rendre le mensonge plus sensible. Si le marbre noir peut imiter la couleur de la robe d'un jésuite, le marbre blanc ne peut imiter celle de la chair. Ces bigarrures de marbres variés ont quelque chose de gothique: ce n'est pas elles que les vrais connoisseurs admirent dans l'ouvrage de le Gros, mais l'art par lequel il les a réparées.

La rivalité avec ce grand statuaire, ne pouvoit plus choquer les plus habiles sculpteurs; ils durent le voir sans envie concourir avec eux pour la décoration de Saint Jean de Latran, & faire les statues des apôtres Saint Thomas & Saint Barthelemi. Sa statue de Saint Dominique, dans la basilique de Saint Pierre, est comptée au nombre des chefs-d'œuvre de Rome.

Il venoit de la terminer, quand il voulut revoir sa patrie où il ne devoit pas recevoir l'accueil qu'il méritoit. Il y décora l'hôtel de Crozat, qui a été depuis celui de Choiseul, & qu'on a détruit avec les ouvrages de notre artiste, pour bâtir la salle de la Comédie Italienne. Il fit aussi quelques sculptures à Montmorency.

On ne peut assurer s'il fit pendant ce séjour, ou s'il envoya de Rome cette belle figure représentant une Dame Romaine, que l'on voit au jardin des Tuileries, & que les artistes regardent comme un monument précieux de la science & du grand goût de ce statuaire. Il est vrai qu'une figure antique lui en a inspiré l'idée; mais la gloire du succès lui reste tout entière, & l'original qu'il a suivi ne peut guère être regardé que comme une pensée ou une esquisse qui lui laisse à lui-même le mérite de l'originalité.

Voici la description du morceau antique qu'on lit dans le *Voyage d'un François en Italie*, tome IV. « Il y a dans un portique » ouvert de la ville Médicis, du côté du jardin, une matrone qui a été copiée par le » Gros. L'attitude de cette figure est belle, » ainsi que l'ordonnance de sa draperie: mais » l'exécution en est sèche, les plis en sont » égaux, sans variété; le caractère de la tête en » est dur, & sans aucun agrément, quoique » grand; les cheveux droits & secs; les pieds » en sont chaussés à sandales dans lesquelles » il y a un bas ». On peut voir dans les jardins de Sceaux, une copie exacte de cette antique, & l'on reconnoitra combien elle a gagné dans l'imitation du statuaire moderne. Cette imitation « devient originale, dit Dan-

» dré Bardou, par les beautés que le Gros y a
» introduites. Il a su concilier la belle inten-
» tion que présente le marbre qui lui a servi
» de modèle, avec les vérités dont il est dé-
» pourvu, & dont on sent qu'il étoit suscep-
» tible ».

Il ne resta que deux ans à Paris, & partit mécontent de l'académie qui, au lieu de rechercher l'honneur de se l'associer, ne lui donna que des dégoûts. Il auroit désiré d'être au nombre de ses membres; mais son mérite étoit assez connu, pour qu'il pensât qu'on dût le dispenser de venir montrer des ouvrages comme un homme dont le talent est encore incertain. Les corps sont naturellement attachés à leurs formes ordinaires; mais il est des hommes que leur mérite doit mettre au-dessus de ces formes, & des réputations qui sont trop générales & trop brillantes pour devoir être soumises à des jugemens particuliers. Mais les envieux traitèrent le Gros comme ils avoient traité le Pujet; au lieu de joindre leurs applaudissemens à ceux du public, ils cherchèrent à dégrader la gloire de ces hommes qu'ils redoutoient, & les noms de ces deux grands statuaires manquent à la liste des académiciens. L'absence de ces noms fameux y fait une tache. Le Gros retourna à Rome, & aggrava, par de nouveaux chefs-d'œuvre, l'injustice de sa patrie.

On distingue entre eux le bas-relief de Tobie dans l'oratoire du Mont-de-piété; la statue en pied du Cardinal Casanatta à la Minerve, & le tombeau de ce même Cardinal à Saint Jean de Latran; celui de Pie IV à Sainte Marie Majeure; celui d'un prélat de la maison Aldobrandine à Saint Pierre aux liens; celui de Grégoire XV à Saint Ignace.

Dans l'église du Jesus, il a fait la figure de Saint Ignace, en argent, de neuf pieds de proportion; elle est groupée avec trois anges. La Sainte Thérèse qu'on voit de lui à Turin, dans l'église des Carmélites, est mise au nombre de ses meilleurs ouvrages.

La France doit regretter d'avoir si peu de momens d'un artiste qu'elle a produit, & doit être jalouse de ce que Rome, pour me servir des expressions de M. D... , est la seule qui puisse dire que ce fut un grand homme. Il étoit persuadé que, dans son art, ce qui n'est qu'agréable, sans avoir un grand caractère, n'est point beau; il voyoit avec peine le goût de son pays pour tous ces petits agrémens qu'on y préfère trop souvent à la beauté: « Vous ne voulez que du tendre, du joli, de l'aimable, disoit-il un jour à un François; & souvent le beau, le grand vous échappe ».

Il mourut à Rome en 1719, âgé de cinquante-trois ans. On croit que ses jours furent abrégés par le chagrin. Il ne pouvoit se consoler

de l'indifférence qu'avoient témoignée pour ses talens les académiciens de Paris: il auroit dû se persuader qu'ils lui auroient fait un meilleur accueil, s'ils avoient intérieurement rendu moins de justice à sa supériorité.

(42) NICOLAS COUSTOU, né à Lyon en 1658, apprit les premiers principes de son art sous son père, qui étoit sculpteur en bois, & vint à Paris, à l'âge de dix-huit ans, recevoir les leçons plus savantes de Coysevox, son oncle. Il remporta le grand prix de l'académie à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il s'appliqua principalement, dans cette ville, à étudier les ouvrages de Michel-Ange & de l'Algarde, tempérant par les agrémens de l'un ce que l'autre a de rudesse. Ce fut dans cette ville qu'il fit la copie de l'Hercule Commode qui est placée dans les jardins; & comme l'original n'est qu'une antique des siècles inférieurs de l'art, il se crut permis de ne s'y pas attacher servilement.

Après trois ans d'absence, il revint à Paris & vit son talent recherché. L'ouvrage le plus important par lequel il commença à le consacrer, fut le groupe qui représente la jonction de la Seine & de la Marne. Ces deux figures ont neuf pieds de proportion, & sont accompagnées de figures d'enfans qui tiennent les attributs de ces rivières. Ce morceau capital, que l'on continue d'estimer, étoit destiné aux jardins de Marly; mais il est placé aux Tuileries, & fait un des ornemens de la capitale. On voit encore, dans le même jardin, quatre ouvrages de cet artiste: deux retours de chasse, figurés par des nymphes dont chacune est groupée avec un enfant; la statue de Jules César, & sur-tout le berger chasseur. On estime moins les deux chasseurs qu'il a faits pour le jardin de Marly. L'un vient de terrasser un sanglier, & est prêt à lui donner la mort; l'animal est une belle imitation du sanglier antique de Florence; l'autre tient un cerf par le bois, & va lui plonger le couteau dans la gorge. On blâme le costume de ces deux figures; on y trouve un goût françois trop opposé au goût pur de l'antique. Mais on retrouve tout le talent de Coustou dans le groupe de tritons qui décore la cascade rustique de Versailles. On l'admire encore plus dans la descente de croix, qu'on appelle le vœu de Louis XIII, & qui est placée au fond du chœur de Notre-Dame, à Paris. C'est, suivant Dandre Bardou, un chef-d'œuvre qui renferme ce que le grand caractère de dessin & le majestueux pathétique de l'expression ont d'intéressant. On voit aussi du même artiste, dans cette église, un Saint Denys en marbre, & le crucifix élevé au-dessus de la grille du chœur. C'est de lui qu'est le tom-

beau du Prince de Conti dans le chœur de l'église de Saint André des Arcs, & celui du Maréchal de Créquy aux jacobins de la rue Saint-Honoré. Il fit pour la ville de Lyon, la figure en bronze de la Saone, de dix pieds de proportion, qui orne le piédestal de la statue de Louis XIV. Cet artiste a travaillé jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, & le dernier de ses ouvrages, que la mort ne lui a même pas permis de terminer entièrement, est l'un des plus estimés : c'est un bas-relief en médaillon, représentant le passage du Rhin. Il est placé à Versailles, dans le salon de la Guerre. Couston a fini sa carrière laborieuse en 1733. Il s'est distingué par l'esprit de ses conceptions & l'agrément de son exécution. Ses formes ont de la pureté; mais on ne trouve pas dans ses ouvrages le caractère sage de l'antique: on pourroit lui reprocher de s'être trop pénétré du goût françois, & d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur.

(43) CAMILLE RUSCONI, né à Milan en 1658, apprit son art à Milan & se perfectionna à Rome. Il étudia surtout l'antique, & ce fut après l'avoir copié, qu'il tenta de l'imiter dans des ouvrages originaux. Il copia l'Antinoüs, l'enlèvement de Proserpine, l'Apollon du Belvedere, & deux fois l'Hercule Farnèse. L'Apollon & l'un de ses Hercules, ont passé en Angleterre.

Il travailla d'abord en stuc, & ses premiers ouvrages en marbre sont le tombeau de Palavicini, & celui de Fabretti. Il a fait quatre des apôtres qui ornent la nef de Saint-Jean de Latran: ces figures, dans la proportion de dix-neuf pieds, représentent Saint-André, Saint-Mathieu, Saint-Jean & Saint-Jacques le Majeur. Son ouvrage capital est le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'église de Saint-Pierre. Sous une grande arcade, ce pontife est représenté assis dans la chaire papale, & revêtu de ses habits pontificaux. Plus bas, la Justice & la Piété, soulèvent une grande draperie, & laissent voir un bas-relief qui n'est pas moins estimé que le reste du monument. Quand cet ouvrage fut découvert, on y admira la beauté du génie soutenue par les charmes de l'exécution. » Peu de sculpteurs entre ses contemporains, dit M. D... ont approché » comme lui de l'antique & de la nature. Ses » attitudes sont belles & majestueuses, ses » têtes peu communes, & ses draperies très- » élégantes. Il donnoit à ses figures l'action » qu'elles demandoient; elles paroissoient vivantes, tant il savoit bien exprimer les passions de l'âme ». On ajoute qu'il étoit modeste avec de grands talens, que jamais il ne déprisoit les ouvrages de ses rivaux, & qu'épris d'amour pour la gloire, il travailloit

pour elle bien plus que pour l'intérêt. Il est mort en 1728, âgé de soixante & dix ans.

(44) GRINLING GIBBONS. On ignore l'année qui a vu naître cet artiste Anglois; on ne connoît pas même le lieu de sa naissance, & l'on ne fait de qui il reçut les principes de son talent. Le premier qui l'employa, fut un directeur de spectacles à Londres, qui lui confia les sculptures d'une salle de comédie. Il fut ensuite occupé par Charles II, à la décoration du Palais de Windsor, & de quelques autres maisons royales.

On dit que Gibbons fit son propre buste en bois; on parle d'un bas-relief sur lequel il représenta le martyr de Saint-Etienne. On soupçonne que ce fut lui qui fit le modèle de la statue en bronze de Jacques II, qui est dans le jardin de Witheal; la seule circonstance qui autorise ce soupçon, c'est qu'on ne sache pas qu'il y eût alors en Angleterre aucun sculpteur capable d'entreprendre cet ouvrage: mais ce qui affoiblit beaucoup cette conjecture, c'est que les deux vertus qui accompagnent le buste de Prior à Westminster, & le tombeau de Newton, dans la même église, donnent une idée bien peu favorable du talent de Gibbons pour la figure. C'est dans la partie de l'ornement qu'il s'est distingué, & nous aurions gardé le silence sur ce sculpteur, s'il n'étoit pas le seul qu'ait produit l'Angleterre. On vanta de lui des morceaux qui tirent leur prix de la délicatesse du travail, & de l'extrême patience; tels que des oiseaux dont il semble que l'on compte les plumes, une cravatte de dentelle, &c. Quels chefs-d'œuvre à citer, après avoir nommé ceux de Michel-Ange, du Bologne, de l'Algarde, de le Gros, du Puger! Gibbons est mort à Londres en 1721.

(45) MARC CHABRY, élève du Puger, naquit à Lyon en 1660. Il a fait pour cette ville la peinture & la sculpture du Maître-Autel de l'église de Saint-Anoine, & un bas-relief représentant Louis XIV à cheval, placé au-dessus de la porte de l'hôtel-de-Ville. Il fit présenter au roi une statue d'Hercule & une de la Vierge, & obtint le titre stérile de sculpteur de sa Majesté à Lyon. On nous apprend que le Maréchal de Villars, lui paya 8000 livres, une statue représentant l'Hiver: nous serions plus curieux de connoître le mérite de cet ouvrage, que le prix qui en a été donné. Chabry fit à Mayence le portrait de l'électeur, revint dans sa patrie, & y est mort en 1727.

(46) PIERRE LE PAUTRE, né à Paris en 1660, étoit fils d'un architecte. Il apprit la

sculpture sous un maître dont le nom est aujourd'hui oublié, mais il se perfectionna par l'étude de la nature & des grands maîtres. Il resta quatorze ans à Rome où il étoit allé avec la pension du Roi. De retour en France, il s'attacha à l'académie des maîtres, & ne voulut pas se présenter à l'académie royale. Cela ressembloit à de la modestie, mais la modestie cache bien souvent de l'orgueil. Il ne dissimuloit pas à ses amis qu'il n'étoit pas fâché de rester dans un corps où il n'avoit pas de rivaux. D'ailleurs le Brun tenoit le sceptre de l'académie royale, & le Pautre ne vouloit pas soumettre sa tête au joug. Avec de tels sentimens, on doit prévoir qu'il fit peu d'ouvrages pour le roi, puisque le Brun en étoit le distributeur.

Il en fit un cependant auquel il doit sa réputation: c'est le groupe d'Enée enlevant son père Anchise, & tenant par la main son fils Ascagne, morceau que l'on voit aux Tuileries, & qui est compté au nombre des plus précieux ouvrages qu'aient produit les statuaires François. Peut-être les anciens juges de la Grèce auroient-ils exigé dans la figure d'Enée plus de grandeur, de noblesse, d'héroïsme: ils auroient voulu plus de beauté dans la tête du fils de Vénus: comme ils désignoient par un caractère bien marqué les descendans de Jupiter, ils auroient demandé qu'on eût reconnu dans Enée le fils de la plus belle des Déeses: mais des jugemens si sévères ne conviendroient pas aux modernes, qui sont trop souvent obligés à l'indulgence, & le groupe de le Pautre conserve la réputation qui lui a été justement accordée. Nous avons dit ailleurs qu'il avoit terminé le groupe d'Arrie & Poetus, commencé par Theodon.

On voit de lui à la Muette, Clitie changée en tourne-sol, & une femme arrosant des fleurs que lui présente l'amour. Sa Sainte Marcelline est un ouvrage estimable. C'est lui qui a fait pour Marly une copie libre de l'Arbalante antique. Il y a encore de cet artiste d'autres ouvrages, dont quelques uns ne répondent pas à sa réputation; mais le mérite de son Enée couvre les foiblesses de ses productions médiocres. Il est mort à Paris en 1744, âgé de quatre-vingt quatre ans.

(47) JEAN-LOUIS LEMOYNE, né à Paris en 1665, fut élève de Coysevox. » Il a fait, dit » Dandré Bardon, quantité d'ouvrages fort » estimés: un bas-relief du portement de croix » à la chapelle de Versailles: deux Anges » adoreurs qu'il a sculptés pour les Inva- » lides; une Diane pour la Muette, &c. Il » s'adonna particulièrement au portrait. Celui » du Duc d'Orléans, régent du royaume; ceux » de Mansard, de Largilliere, qui sont placés

» dans les salles de l'académie royale, dont » il fut recteur, donnent une juste idée de » son savoir. Il est mort à Paris en 1755, âgé » de quatre-vingt dix ans ».

(48) ROBERT LE LORRAIN, Sculpteur, dont le nom est peu connu, parce qu'il fut mal servi par les circonstances, naquit à Paris en 1666. Il se mit long-temps sous la discipline d'un peintre pour se former au dessin, & passa ensuite dans l'école de Girardon. Il gagna le premier prix à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il y fit une étude opiniâtre de l'antique & des chefs-d'œuvre de peinture que renferme le Vatican, & à force de travail, il se détruisit la santé, qu'il eut le bonheur de réparer en revenant dans sa patrie.

Il s'arrêta à Marseille où il termina quelques ouvrages commencés par Puget. A son arrivée à Paris, il trouva les travaux publics suspendus par les malheurs des temps, & apprit qu'un nouveau règlement pour l'académie royale, ne permettoit plus de recevoir de nouveaux artistes, pour ne pas augmenter le nombre des académiciens indigens. Il fut obligé de se faire affilier à l'académie des maîtres, & n'eut d'autres occupations que celles que lui fournirent quelques amateurs. Ses ouvrages ne furent que des morceaux de cabinet, entre lesquels on cite une Andromède coulée en bronze. Mais la plus grande partie de son temps étoit consacrée à exécuter en marbre les modèles de Girardon. Ce fut lui qui exécuta le mausolée de ce statuaire à Saint-Landri. C'étoit ainsi qu'en travaillant beaucoup, il restoit dans l'obscurité.

Cependant la permission de faire des élections nouvelles, fut rendue à l'académie royale, & le Lorrain y fut admis avec unanimité de suffrages. Il donna pour morceau de réception une Galathée. Ce fut à-peu-près vers le même temps qu'il sculpta une femme pour la cascade rustique de Marli.

Il se vit enfin chargé de grands travaux, mais loin de la Capitale & des lieux fréquentés par les artistes & les connoisseurs. Le Cardinal de Rohan le choisit pour décorer en Alsace son Palais de Saverne. Ce fut là que le Lorrain, sans considérer le traité qu'il avoit fait & qui lui étoit médiocrement avantageux, sacrifia ses intérêts & ceux de sa famille au desir de produire de grandes choses: ce fut-là qu'il déposa les monumens sur lesquels il espéroit fonder sa gloire, & qui furent détruits en 1779 par l'incendie qui consuma ce palais. Il avoit commencé les sculptures extérieures du palais épiscopal de Strasbourg; une attaque d'apoplexie l'obligea d'abandonner ces travaux qui furent terminés par une main peu digne de

s'associer à la sienne. Ainsi les événemens se sont accumulés pour s'opposer à sa réputation pendant sa vie & après sa mort.

On peut se former une idée de son talent par les statues des quatre saisons qu'il a faites pour l'hôtel de Soubise, par le bas-relief des chevaux d'Apollon, par ceux dont il a décoré un mausolée de la maison de Laigue aux Jacobins de la rue du Bacq, par une figure de Bacchus dans les jardins de Versailles & par quelques ouvrages dans la chapelle de ce château; enfin, par la Vierge en marbre de la paroisse de Marly.

Pendant les fréquens loisirs que lui laissoit son indolence à se procurer des travaux, il faisoit des têtes de fantaisie qui sont dispersées dans les cabinets; il réussissoit principalement à celles de jeunes gens & de femmes. Vancière l'invitoit un jour à venir voir une tête de bacchante qu'il avoit acquise & que ce sculpteur prenoit pour une antique. Le Lorrain fut agréablement surpris en reconnoissant un de ses ouvrages.

Il aimoit à vivre dans la retraite, ne se monroit pas, ne cherchoit pas les occasions de se faire confier des entreprises: il falloit qu'on vint le chercher, & l'on cherchoit rarement les hommes à talens qui se cachent. On dit qu'il travailloit souvent sans autres apprêts que de poser le marbre sur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un dessin, ou le projet qu'il avoit dans sa tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir.

Après avoir éprouvé plusieurs attaques d'apoplexie, il est mort à Paris en 1743, âgé de soixante-dix-sept ans. Il paroît avoir moins cherché le grand, que l'agrément & le goût.

(49) ANGELO ROSSI, né à Gènes en 1671, se distingua comme sculpteur & comme dessinateur. Il apprit son talent dans sa patrie & à Venise; mais ce fut à Rome qu'à l'âge de dix-huit ans, il vint le perfectionner & l'exercer. Il se fit connoître par deux bas-reliefs qui contribuent à la décoration de la chapelle de Saint Ignace dans l'église du Jesus. Le bas-relief qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, & qui représente plusieurs canonisations faites par ce pontife, est regardé comme le plus beau de ceux qui décorent la basilique de Saint Pierre. L'auteur consulta la nature même pour les moindres détails, & ne se permit de traiter les accessoires les plus indifférens, qu'après en avoir fait des études répétées. Ses toins furent couronnés par le plus grand succès, & cet ouvrage fut moulé par ordre de Louis XIV, qui voulut qu'un piétre en fût déposé dans l'école Françoisie de Rome, comme un exemple que les élèves de l'art de-

voient toujours avoir sous les yeux. « La composition, dit Dandré Barbon, en est éblouissante sur un plan circulaire: les figures y sont distribuées de manière que le héros du sujet, placé sur le bombage du solide, est le plus apparent & reçoit les accidens les plus lumineux. Celles qui sont sur les sites tournans aboutissent au fond du bas-relief, sans que l'art semble y conduire. On diroit que, dans ce morceau de sculpture, la nature seule fait tous les frais de l'illusion: c'est le génie & le savoir qui ont varié, d'un tact fin, le caractère des chairs & celui des étoffes, & qui ont répandu, sur tous les accessoires, le goût & la vérité ».

On parle avec beaucoup d'éloge du bas-relief de la Piété, ouvrage du même auteur, qui est conservé à Gènes, & de celui de la Prière au jardin des Olives, dont il fit présent au Cardinal Ottoboni.

On distingue entre ses ouvrages de ronde-bosse, qui sont en petit nombre, la statue colossale de Saint Jacques le mineur à Saint Jean de Latran, & un petit Satyre mangeant une grappe de raisin.

Mais sa gloire est sur-tout fondée sur le mérite supérieur de ses bas-reliefs. On dit que, dans ce genre, il a surpassé tous ses prédécesseurs, & a servi de modèle à ceux qui sont venus après lui. Il ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde qui donnoit une saillie considérable aux figures du premier plan, & faisoit du bas & du plein relief un mélange qui a trouvé des approbateurs illustres & d'illustres censeurs; mais il observoit ce demi-relief qui approche plus de la manière des anciens. L'étude, le travail, le chagrin de voir ses talens mal récompensés, altérèrent la santé de cet artiste, qui n'étoit pas moins aimable par son caractère & ses mœurs, qu'estimable par ses ouvrages, & le conduisirent au tombeau en 1715, âgé de quarante-quatre ans.

(50) GUILLAUME COUSTOU, frère de Nicolas, naquit à Lyon en 1678, fut élève de Coysevox, & surpassa son frère. Parti pour Rome avec la pension du Roi, des tracasseries l'empêchèrent d'en jouir. Avec un talent encore naissant, il fut obligé de travailler pour vivre dans cette capitale des arts, où les talens consommés ont peine à fixer l'attention. Les dernières ressources lui manquoient; il se disposoit à partir pour Constantinople, lorsqu'il fut recueilli par le Gros, & il travailla, sur le modèle & sous les yeux de ce grand maître, au bas-relief de Saint Louis de Gonzague. De retour à Paris, il donna pour sa réception à l'académie royale Hercule sur le bûcher, & fit quelques années après, pour les jardins de Marly, les figures de Daphné & d'Hippomène. Les

Daphné, légèrement drapée, finement dessinée, artistement exécutée, paroît être une imitation de l'Atalante antique. C'est aussi à Marly, sur la terrasse, à la tête de l'abreuvoir, que se voyent les derniers, & peut-être les plus beaux de ses ouvrages. Ce sont deux groupes, dont chacun est composé d'un cheval & d'un écuyer; ces chevaux se cabrent & sont pleins de feu. Le même artiste, quelques années auparavant, avoit décoré du groupe en marbre de l'Océan & de la Méditerranée, le tapis-vert de ces mêmes jardins.

On peut regarder comme un ouvrage capital la figure en bronze du Rhône, de dix pieds de proportion, qui accompagne à Lyon la statue équestre de Louis XIV.

On voit de notre artiste, à Versailles, un Bacchus dans une allée du Théâtre d'eau, & un bas-relief placé sur l'une des portes de la tribune du Roi. Il représente Jésus-Christ dans le temple au milieu des docteurs. C'est lui qui a terminé le bas-relief du passage du Rhin, qui est placé dans le salon de la Guerre. « Le fort » Tholus, dit Dandré Bardon, désigné par » une tour embrasée, se dessine légèrement sur » le fond. Un génie portant le catque du monarque paroît d'un côté; de l'autre, la Victoire couronne le héros. Ces deux objets, » traités dans une progression raisonnable de relief, soutiennent le saillant de la figure » principale; tandis que celle du fleuve, placée » sur le site le plus avancé, soutient elle-même le groupe où le roi domine, & s'accorde en même temps avec le champ du bas-relief, où elle parvient par la médiation des accessoires qui l'environnent ».

Si, dans cet ouvrage, les talens de Guillaume sont associés à ceux de François, il a fait seul le beau bas-relief qui décore la porte royale des Invalides. « Louis XIV à cheval est accompagné de deux Vertus assistées aux angles du piédestal; les saillies, d'un relief léger, » sont en contraste avec des parties entièrement isolées. C'est par la magie des oppositions, que le ciseau a judicieusement contrebalancé cette unité de plans qui jette de » la monotonie & de l'ennui dans certains bas-reliefs. La noble simplicité de celui que nous » examinons, continue l'artiste que nous avons » déjà cité, débarrassée des détails minutieux qui appauvrissent les effets en les multipliant, » dévoile que l'auteur, élève de l'antique & de la nature, a perfectionné, par l'inspiration » de celle-ci, les principes puisés dans l'autre ». On estime dans cet hôtel les figures en pierre de Mars & de Minerve, ouvrages du même statuaire, ainsi que les figures d'Hercule & de Pallas à la principale porte de l'hôtel de Souffle.

Entre les morceaux qui assurent sa réputation,

on met dans un rang distingué le fronton du château d'eau vis-à-vis le Palais Royal: il y a représenté la rivière de Seine & la fontaine d'Arcueil. Il a aussi décoré la Grand'Chambre du Parlement d'un bas-relief où l'on voit Louis XV entre la Justice & la Vérité. Ce laborieux statuaire est mort à Paris en 1746, âgé de soixante-huit ans.

(51) JACQUES BOUSSEAU, élève de Nicolas Coustou, naquit à Chavagnes en Poitou en 1681. Il donna pour morceau de réception à l'Académie royale une figure d'Ulysse qui tend son arc. On voit de lui à la Magdeleine de Trénel le tombeau de M. d'Argenton. M. D... lui attribue aussi celui du cardinal Dubois dans l'église collégiale de Saint-Honoré; mais, suivant Dandré Bardon, ce monument est de Guillaume Coustou. Il a fait à Notre-Dame, dans la chapelle de Noailles, les figures de Saint Maurice & de Saint Louis, & un bas-relief représentant Jésus-Christ qui donne les clefs à Saint Pierre. Le plus grand nombre de ses ouvrages est à Madrid où il fut appelé en qualité de premier sculpteur du roi d'Espagne. Il y est mort en 1740, âgé de cinquante-neuf ans.

(52) ANTOINE VASSE naquit à Seine en Provence, en 1683. Nous n'avons sur lui d'autres renseignemens que ceux qui nous sont offerts par Dandré Bardon. « Il entreprit avec succès, dit cet artiste, divers ouvrages de sculpture. Les décorations du chœur de Notre-Dame & celles de l'hôtel de Toulouse sont de son invention. Le bas-relief du maître-autel de la Métropole de Paris, la figure qui est à la chapelle de la Vierge, la sculpture du portail des Capucines, &c, sont les fruits heureux de son ingénieux ciseau ». Il est mort à Paris en 1736, âgé de cinquante-trois ans.

(53) FRANÇOIS DUMONT, né à Paris en 1688, fit de rapides progrès sous son père, Maître Sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il remporta de bonne heure le premier prix de l'Académie Royale: & étoit prêt de partir pour Rome avec la pension du Roi, lorsqu'il fut retenu dans sa patrie par l'amour; il épousa la fille de Noël Coypel. Dès l'âge de vingt-trois ans, il fut admis à l'Académie Royale, & donna, pour morceau de réception, un Titan fondroyé; morceau d'un beau style & d'une fine exécution: on voit le géant menacer encore le ciel qui le punit.

Sans parler de différens ouvrages qui contribuèrent à sa réputation, & dont plusieurs sont à Petit-Bourg, nous passerons à deux figures qui sont sur-tout honneur à son talent; elles sont à

Saint Sulpice, & représentent Saint Jean & Saint Joseph; le premier est presque nud; il a le bras gauche appuyé sur un tronc d'arbre, & tient une croix de roseaux enveloppée d'une banderolle: Saint Joseph, caractérisé par le lys qu'il tient de la main droite, & dans la gauche, un livre sur lequel il semble méditer. Les deux autres figures parallèles, représentant Saint Pierre & Saint Paul, sont du même auteur.

Le Duc de Lorraine voulut s'attacher un artiste devenu célèbre dès son entrée dans la carrière. Il l'appella à Nancy; il le décora du titre de son premier sculpteur: mais les travaux du premier sculpteur se réduisirent à un fronton & au modèle d'un autel.

Un monument plus capital dont il fut chargé & qui causa sa mort, fut le tombeau du Duc de Melun placé chez les Dominicains de Lille. Dumont alla dans cette ville pour mettre la dernière main à son ouvrage: l'échafaud se brisa sous lui; il se cassa la jambe, & reçut intérieurement des blessures plus dangereuses. Après avoir langué long-temps, il mourut en 1726, à l'âge de trente huit ans, n'ayant fait, en quelque sorte, qu'indiquer ce qu'il auroit dû produire.

(54) EDMÉ BOUCHARDON, né à Chaumont en Bassigny en 1698, montra d'abord la plus forte inclination pour la peinture; son père qui étoit en même temps sculpteur & architecte, & qui avoit de l'aïfance, seconda le penchant de son fils, & eut l'utile complaisance de faire chaque jour pour lui les frais d'un modèle. Le jeune artiste recueillit le fruit de ces études, lorsqu'une passion nouvelle, aussi vive que la première, l'entraîna vers la sculpture. Après avoir passé quelque temps dans l'école de Guillaume Coustou, il remporta le premier prix de l'Académie Royale, & fut envoyé à Rome avec la pension du Roi. Dessinateur pur & facile, il eut un avantage qui manqué à ceux des sculpteurs qui ne savent guère que modeler, celui de multiplier aisément les études dans cette ville si abondante en chefs-d'œuvre de l'art. Il copia au crayon les plus beaux monumens de l'art antique, & les principales figures de Raphaël & du Dominiquin. Cependant il n'abandonnoit pas la pratique de l'art auquel il s'étoit particulièrement consacré. Il fit une belle copie d'une figure antique représentant un Faune endormi; il sculpta plusieurs portraits, & traita ce genre dans ce beau goût de simplicité pure qui a fait le caractère de son style. Il étoit déjà compté au nombre des habiles maîtres de l'Italie, & se voyoit chargé de l'exécution d'un grand monument, le tombeau de Clément XIII, lorsqu'en 1732, les ordres du Roi le rappelèrent en France.

Il fut chargé à son retour d'une statue de

Louis XIV, destinée pour le sanctuaire de Notre-Dame; il en fit le grand modèle qui n'a pas été exécuté. Il répara, dans les jardins de Versailles, la fontaine de Neptune, & y fit le Triton qui, posé sur une coquille, s'appuie sur un énorme poisson. Quelques ouvrages, demandés par des particuliers, partagèrent ses soins; mais il n'avoit point encore fait de travaux publics importants, lorsque le Curé de Saint Sulpice, en le payant fort mal, le chargea d'orner le chœur de son église. Bouchardon fit dix statues, Jésus-Christ, la Vierge & huit Apôtres. La modicité du prix qu'il recevoit de cette entreprise l'empêcha de la pousser plus loin: mais il fit les deux anges en bronze qui tiennent le pupitre des chœurs; & s'il fut peu généreusement payé de ces deux ouvrages, leur mérite, en contribuant à sa gloire, put suffire à sa récompense. Le tombeau de la Duchesse de Lauragais, élevé dans le même temple, ne fait pas moins d'honneur à l'artiste. Ce monument, simple, mais touchant, n'est composé que d'une figure de femme éplorée, appuyée contre une colonne.

Mais le plus considérable de ses ouvrages, celui où il déploya son talent comme statuaire & comme architecte, est la fontaine que le corps de ville le chargea d'élever dans la rue de Grenelle. Sur le corps avancé, il a représenté la ville de Paris assise sur une proue de vaisseau qui est son symbole, la Seine figurée par un fleuve robuste tenant un aviron, la Marne par une nymphe qui tient une écrevice. Dans les quatre niches des aîles, il a placé les figures des quatre saisons.

Quelquefois une seule figure n'assure pas moins la réputation d'un artiste qu'un grand monument: c'est ce que prouvent les éloges accordés à l'amour adolescent, taillant un arc dans la massue d'Hercule. Placé d'abord à Versailles, il eut alors peu de succès: transporté à Choisy, il y fut célébré: la postérité trouvera peut-être dans l'idéal de ce morceau un vice capital; celui d'être énigmatique. Elle verra un grand jeune homme appuyé sur un morceau de bois dégrossi par le haut, encore brut par le bas: elle le verra faire un effort pour le courber, & aura peine à se rendre compte du motif de cette action. Une épée est aux pieds de cet adolescent; mais qui pourra deviner alors que c'est l'épée de Mars dont l'amour s'est servi pour commencer son travail? On verra une corde sur un tertre semé de fleurs, mais saura-t-on que cette corde est celle qui doit être adaptée à l'arc? On ne reconnoîtra dans cet ouvrage qu'une figure élégante d'un adolescent, & l'intention de l'auteur restera inexplicable.

Bouchardon termina sa carrière par un monument digne de lui, la statue équestre de

Louis XV, érigée au milieu de la place qui porte le nom de ce Prince. Le cheval est un chef-d'œuvre, le plus beau, le plus pur que l'on eût peut-être produit en ce genre, & à qui il ne manque que d'être antique pour recevoir tous les éloges qu'il mérite. Le modèle étoit encore plus beau; mais des accidens arrivés à la fonte, ont forcé d'en altérer les finesses. Les Vertus qui soutiennent le pied d'estal ne sont pas de Bouchardon: la mort ne lui a pas même permis d'en terminer les modèles en plâtre; elles sont l'ouvrage de Pigalle.

Bouchardon étoit regardé comme le meilleur destinataire de son temps & traitoit avec la même facilité, la même pureté, le grand & le petit. On a de beaux monumens de son habileté en ce dernier genre dans les dessins de pierres gravées qui accompagnent le traité de M. Mariette. Fessard, le Comte de Caylus, Preyler, Soubeyran, ont gravé d'après lui des dessins représentant des sujets de l'antiquité généralement traités dans la manière du bas-relief. Ses cris de Paris sont précieux par leur simplicité naïve & leur justesse.

La sagesse & la pureté caractérisent le talent de cet artiste, qui est mort en 1762, âgé de soixante & quatre ans.

(55) LAMBERT-SIGISBERT ADAM, né à Nancy en 1700, étoit fils d'un sculpteur qui lui donna les premières leçons de l'art. Il vint à Paris se perfectionner sous les plus habiles maîtres, remporta le premier prix de l'académie royale, & alla à Rome avec la pension, à l'âge de vingt-trois ans.

Il passa dix années dans cette ville à étudier & copier l'antique. Il restaura les douze statues de marbre qui représentent l'histoire d'Achille, reconnu par Ulysse, qui venoient d'être déterrées sous les ruines du palais de Marius, & dont le Cardinal de Polignac avoit fait l'acquisition. La plupart de ces figures étoient mutilées; les unes n'avoient point de têtes, à d'autres manquoit la moitié du corps: on prétend qu'il est presque impossible de distinguer les parties antiques des parties restaurées. Si cela est vrai, on peut se plaindre de l'artiste qui savoit si bien imiter l'antique dans ses restaurations, & qui en différoit tant dans ses ouvrages originaux. On auroit pu dire de lui en changeant un peu le mot de Mignard: » Qu'il » fasse toujours des antiques & non des Adam ».

Son talent de restaurateur fut souvent employé pendant son séjour à Rome. Il copia aussi dans cette ville un groupe de marbre, de six pieds de proportion, représentant Mars caressé par l'Amour. On assure que les Romains ne purent refuser d'applaudir au bas-relief dont il décora une chapelle de Saint-Jean de Latran & qui représente l'apparition de la Vierge à

Saint André Corcini. Des entreprises plus considérables alloient récompenser ce premier succès lorsqu'il fut rappelé par le ministère de France.

A son retour, il décora le haut de la cascade de Saint Cloud des deux figures estimées qui représentent la Seine & la Marne. Elles sont colossales & ont dix-huit pieds de proportion.

Il fut ensuite chargé de faire pour le roi deux groupes qui étoient destinés au jardin de Choisy. Il réussit au gré du public qui trouve beau tout ce qui l'étonne: il fut moins applaudi des connoisseurs qui croient que le beau doit être toujours accompagné de la simplicité. Ces deux groupes représentent la chasse & la pêche. L'auteur y a mis tout son art à soigner les accessoires, & a été moins heureux dans la manière dont il a traité les objets principaux. Le premier groupe est composé de Diane accompagnée de deux nymphes. L'une attache un héron à un arbre; l'autre assise à ses pieds, lui tend un arc & un carquois pour en faire un trophée. Les feuilles & les branches de l'arbre sont travaillées à jour; les plumes du héron sont finies avec le soin le plus recherché: quelques unes de ces plumes se détachent & semblent avoir, en marbre, la légèreté de la nature. Voilà ce qu'aime la vulgaire: mais les meilleurs juges prononcent que ces triomphes de la patience & d'une adresse melquine ne sont pas ceux de l'art du sculpteur qui, à la beauté, doit joindre la solidité. Ils auroient voulu que l'auteur eût un peu négligé les feuilles de son arbre, le plumage de son oiseau, & qu'il eût fait Diane plus belle.

Les mêmes recherches sont encore plus exagérées dans l'autre groupe qui représente deux nymphes occupées de la pêche. L'une tire un filet percé à jour & rempli de poissons qui semblent s'agiter. Un jeune triton est pris avec eux & fait des efforts pour échapper: l'autre nymphe aide sa compagne: le vent agite & fait voltiger les draperies de ces deux figures. Louis XV a fait présent de ces groupes au roi de Prusse, & ils sont placés au jardin de Sans-souci, près de Potsdam.

On trouve la même finesse de travail dans le groupe qu'Adam fit pour le jardin de Grobois qui appartenoit au Duc d'Antin: il représente un chasseur prenant dans ses filets un lion qui a tué son chien. Bouchardon fit le groupe correspondant, & comme il se montra plus grand & plus sage, il fut moins applaudi.

C'est Adam qui a fait à Versailles le groupe de Neptune & d'Amphitrite pour le bassin de Neptune. On voit de lui, à l'hôtel de Soubise, six figures en stuc; la Poésie, la peinture, la Musique, la Justice, l'Histoire, la Renommée; & aux Invalides, la figure de Saint-Jérôme,

qui

qui est l'un de ses meilleurs ouvrages. Il a publié un *Recueil de sculptures antiques, grecques & romaines*, gravées d'après ses dessins. Il est mort en 1759, âgé de cinquante-neuf ans.

(56) PAUL-AMBROISE SLODZ, né à Paris en 1702, « réunit, dit Dandré Bardon, plusieurs genres de son art. Le dais du baldaquin du grand autel de Saint-Sulpice, les sculptures des deux balcons qui sont dans les bras de la croisée, celles de la chapelle de la Vierge, le bas-relief en bronze représentant les noces de Cana qui est au rétable, les ornemens & les figures du chœur de Saint-Méri, sont les productions de son génie. L'Icare qu'il a sculpté pour sa réception à l'académie, dont il fut professeur, est un ouvrage estimable ». Il est mort en 1758, âgé de cinquante six ans.

(57) JEAN-BAPTISTE LEMOYNE, fils de Jean-Louis, naquit à Paris en 1704, & fut élève de son père & de le Lorrain : mais en recevant leurs leçons, il ne consultoit pas avec moins de confiance Largillière & de Troi ; il se préparoit ainsi, dès sa première jeunesse, à associer à la sculpture les agrémens de la peinture, & on peut lui reprocher d'avoir trop méconnu les limites de son art en voulant les étendre, & de lui avoir ainsi fait plus de tort qu'il ne lui a procuré de perfection.

A l'âge de vingt ans, il remporta le premier prix de sculpture à l'académie royale, & avoit acquis le droit de faire le voyage de Rome avec la pension du roi : mais son père demanda comme une grâce que le jeune homme fût exempt d'accepter ce bienfait, & par une tendresse aveugle, il éteignit devant son fils le flambeau dont il avoit besoin d'être éclairé. Plus le jeune homme montrait de feu immodéré, plus il paroissoit rechercher ces agrémens séducteurs qu'on peut appeller le bel-esprit de l'art, plus il avoit besoin d'être remis dans la route du vrai beau, par le spectacle & l'étude des grands modèles de l'antiquité & des ouvrages des plus sages maîtres modernes.

Il se fit avantageusement connoître par la figure de J. C. dans la composition du baptême du Sauveur, ouvrage dont Jean-Baptiste Lemoine, son oncle, étoit chargé pour le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève, & que la mort l'empêcha de terminer. L'âge de l'auteur, qui n'avoit pas encore vingt-cinq ans, ajouta à l'admiration du public, & ce premier succès valut au jeune artiste une entreprise qui devoit consommer sa réputation, c'étoit une statue équestre & colossale de Louis XV, destinée pour la ville de Bordeaux. Le monarque est vêtu à la romaine : l'air de noblesse de ce

Beaux-Arts Tome II.

prince est heureusement saisi. Il commande & son regard se porte du côté opposé à celui qu'indique le geste. Quand Louis XV, suivi de sa cour, vint voir le modèle dans l'atelier de l'artiste, le prince Charles, grand écuyer, blâma ce contraste, & prétendit que le geste devoit être d'accord avec le regard. Le roi, sans prendre la peine d'entrer dans une longue discussion, se pose dans l'attitude du modèle, regarde le grand écuyer, dirige son geste du côté opposé ; *c'est ainsi, dit-il, que je commande.* Il ajouta à cette justification une pension de quinze cents livres.

Il est certain que la critique du prince Charles étoit fautive, & que l'artiste avoit bien fait de saisir un contraste qui est dans la nature. Souvent on fixe le regard sur celui à qui l'on commande, & l'on indique par le geste un côté opposé, qui est celui vers lequel on ordonne de se porter.

Le succès du modèle étoit décidé ; mais la moitié supérieure de la fonte manqua. Cet accident si grave fut réparé par un procédé ingénieux qu'imagina le fondeur Varin. Il fit tailler à queues d'arronde la partie qui avoit réussi, & par une seconde fonte, le métal réduit à l'état de liquéfaction, se joignit avec solidité à celui de la première. Il est impossible de reconnoître que ce monument, haut de plus de quatorze pieds, n'a pas été fondu d'un seul jet. Ce même procédé a été employé par M. Falconet à Saint Pétersbourg, pour réparer un accident moins considérable à la statue équestre de Pierre I.

Les états de Bretagne voulurent consacrer par un monument immortel la joie qu'ils éprouvèrent avec toute la France, lorsque ce monarque, attaqué à Metz d'une maladie que l'on croyoit mortelle, fut rendu à l'amour de ses sujets. Le Moyne représenta le prince élevé sur un trône orné de drapeaux & de trophées, & près de marches à de nouveaux exploits. La province de Bretagne, fléchissant le genou devant le souverain, indique aux citoyens la protection qu'il leur accorde. La sainte placée à la droite du roi, tient un serpent qui boit dans une jatte qu'elle lui présente. On voit près d'elle un autel entouré de fruits. Quand Louis XV vint voir ce monument terminé, il accueillit avec bonté l'épouse de l'artiste, promit de faire tenir en son nom, sur les fonds de baptême, l'enfant dont elle étoit enceinte, & dont il assura la destinée par ses bienfaits.

Quoique ces deux ouvrages capitaux aient été transportés dans les provinces, les habitans de la capitale peuvent apprécier les talens de l'auteur. On voit de lui aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, le mausolée de Mignard, premier peintre du roi, la statue de Saint-Grégoire & celle de Sainte-Thérèse aux Invalides,

une figure pédestre de Louis XV à l'école militaire; & dans le salon de l'hôtel de Soubise, la Politique, la Prudence, la Géométrie, l'Astronomie, la Poésie épique & la Poésie dramatique. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoît dans tous ses ouvrages un artiste plein d'esprit & de feu, mais peu correct; on voit qu'il s'est formé sur les ouvrages des peintres françois, & qu'il a trop négligé l'antique & les plus grands maîtres des écoles de Rome & de Florence. Il est mort à Paris en 1778, âgé de soixante-quatorze ans.

(58) RENÉ-MICHEL SLODZ, plus connu sous le nom de *Michel-Ange*, étoit frère de Paul-Ambroise & naquit à Paris en 1705. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-deux ans, & fit à Rome un séjour de près de dix-sept années. Ses talens lui firent obtenir quelquefois, dans cette métropole des arts, la préférence sur des artistes italiens. Il eut l'honneur d'être choisi pour décorer d'un groupe la basilique de Saint-Pierre; c'est celui de Saint-Bruno refusant la mitre qu'un ange lui apporte. » Parmi les autres ouvrages qui lui acquièrent à Rome une grande célébrité, dit M. D...., on doit placer le tombeau du Marquis Caproni à Saint-Jean-des-Florentins, morceau digne de la plus haute estime, soit pour l'expression, soit par l'art admirable avec lequel la figure principale est drapée. Un socle porte le sarcophage, sur lequel une femme tenant un livre, est négligemment appuyée. A ses pieds, un agneau, couché sur un livre désigne la douceur du caractère du Marquis & son amour pour les lettres. Des génies portent son médaillon ».

Slodz a fait aussi le bas-relief qui accompagne le tombeau de Wleughels dans l'église de Saint-Louis des François: & il fut en même temps l'auteur de l'épithaphe.

Deux villes de nos provinces renferment des monumens de son habileté. On voit & l'on estime à Lyon deux bustes ouvrages de son ciseau. L'un représente la tête de Calchas & l'autre celle d'Iphigénie. A Vienne, en Dauphiné, on voit le tombeau commun de deux archevêques de cette ville; M. de Montmorin & le Cardinal d'Auvergne, son successeur. Le premier est à demi couché sur le tombeau; le second est debout: tous deux se tiennent par la main, & le plus ancien appelle l'autre. » Ce monument, ajoute l'écrivain que nous avons déjà cité, offre de grandes beautés; les draperies sont nobles, les habits magnifiques, les têtes, dont les principales sont des portraits, brillent pour la vérité & l'exécution ».

Ce fut en 1747, que Slodz résolut de se

fixer dans sa patrie. Il y perdit beaucoup de temps pour sa gloire; temps qui fut employé aux décorations passagères de fêtes, ou à des modèles d'ouvrages qui n'ont pas eu d'exécution. Ces occupations éphémères le rendoient célèbre pour ses contemporains, mais elles n'existent pas pour la postérité.

Enfin on lui confia l'entreprise du tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice; entreprise faiblement payée; l'honneur du succès fut la principale récompense de l'artiste. » La composition parut neuve: l'auteur y donna l'exemple de l'emploi ingénieux des marbres de diverses couleurs; ou plutôt il suivit cet exemple qu'avoit déjà donné le Bernin dans les tombeaux de l'église de Saint-Pierre à Rome. La figure du curé est d'une grande beauté; celle de l'immortalité, quoique moins heureuse, est néanmoins très-estimable. Ne pourroit-on pas désirer dans ce mausolée plus de pureté dans le dessin, plus de repos dans la composition, plus de grandeur dans la manière? » Nous n'avons fait que transcrire ici les paroles de M. D...., & nous croyons que l'éloge qu'il fait de ce monument, & la critique dont il l'accompagne, seront généralement adoptés. On ratifiera peut-être aussi son jugement sur les bas-reliefs dont le même artiste a orné le porche de Saint-Sulpice: » ouvrages en apparence peu intéressans, mais les plus propres à faire connoître Slodz, & qui sont auant de chefs-d'œuvre de grâce & de bon goût ».

On voit à Choisy une très-belle copie faite par cet artiste du fameux Christ de Michel-Ange, dont l'original est à Rome dans l'église de la Minerve.

Slodz s'est distingué dans l'art de traiter les draperies modernes, comme on peut le voir par le monument du curé de Saint-Sulpice. Nous inclinons à croire que, pour les sujets qui le permettent, la manière de draper des artistes grecs est celle qui convient le mieux à la sculpture: mais quand les sujets exigent des draperies d'un autre genre, c'est une gloire aux statuaires de savoir les exécuter avec goût & avec toute la vérité dont leur art est susceptible. On peut reprocher à Slodz d'avoir quelquefois péché contre la pureté des formes; c'est un vice que les peintres ont des moyens de se faire pardonner, mais contre lequel on ne peut être trop sévère dans les ouvrages des sculpteurs.

René-Michel Slodz est mort à Paris en 1764, âgé de cinquante-neuf ans.

(59) NICOLAS-SÉBASTIEN ADAM, frère de Lambert-Sigisbert, naquit à Nancy en 1705. Élève de son père, il vint à Paris, à l'âge de seize ans, recevoir des leçons plus savantes,

& fit des progrès assez rapides pour que, trois ans après, un riche financier le chargeât de décorer un château qu'il possédoit près de Montpellier. Le jeune homme vouloit refuser cette entreprise, persuadé qu'il seroit plus utile à son avancement de continuer encore d'être élève à Paris, que d'aller, loin de la capitale & des yeux de ses maîtres, s'ériger en maître lui-même. Mais on lui fit comprendre que le séjour d'un lieu voisin de Montpellier le rapprocheroit de Rome, & qu'il pourroit en faire le voyage avec le prix des ouvrages qu'on lui offroit. Ces motifs le déterminèrent, il partit, & travailla pendant dix-huit mois à la décoration extérieure du château; mais quand on lui offrit de se charger encore de la décoration intérieure, il refusa opiniâtement, sentant bien que des travaux ne sont pas des études, qu'au contraire ils en détachent, & que la jeunesse n'est pas le temps où l'on doit entreprendre de grands ouvrages, mais où l'on doit se préparer à en entreprendre un jour. Il partit pour Rome.

L'académie de cette ville, instituée sous le nom de Laint-Luc, propose chaque année des prix qui ne sont pas un simple encouragement pour les élèves, mais un titre d'honneur pour des artistes déjà formés. Des artistes renommés n'ont pas dédaigné d'y concourir. Ils se distribuent dans la grande salle du capitolie richement ornée: les cardinaux, les ambassadeurs des cours étrangères & les personnes les plus distinguées de Rome, ajoutent, par leur présence, à la pompe de cette cérémonie. Un discours la précède & est quelquefois prononcé par un prélat; des vers sont récités à la louange des vainqueurs. Adam, âgé de vingt-trois ans, ne craignit pas d'entrer dans le concours, & sa jeune audace fut récompensée par les honneurs du couronnement. Encouragé par ce titre de gloire qu'il vouloit soutenir, il étudioit avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il en restauroit quelquefois des débris, & donnoit à la peinture les instans de récréation.

Il revint à Paris en 1734 & fit pour la chapelle de Versailles un bas-relief qui est mis au nombre de ses meilleurs ouvrages. Il représente le martyr de Sainte-Victoire, vierge chrétienne, frappée près de l'autel de Jupiter pour avoir refusé de lui offrir de l'encens. Il eut part avec son frère au principal groupe du bassin de Neptune à Versailles: c'est de lui que sont la figure de la Néréide, l'enfant, la vache marine, les monstres marins, & le Dauphin. Il sculpta dans les nouveaux appartemens de l'hôtel de Soubise, quatre groupes en stuc, & fut chargé des figures de la Justice & de la Prudence qui ornent la principale entrée de la chambre des comptes. On voit

de lui, dans une chapelle de l'église de Saint-Louis, qui fut autrefois celle de la maison professée des Jésuites, un groupe représentant la Religion; elle instruit un jeune américain qui embrasse la croix. Le portail de l'oratoire, rue Saint-Honoré, offre du même artiste un groupe de l'Annonciation placé à la hauteur du premier ordre d'architecture, & deux médaillons au-dessus des portes. Le roi de Pologne Stanislas Leczinski le choisit pour élever à la reine son épouse un mausolée dans l'église de Bon-secours, près de Nancy; ce monument a trente pieds de haut sur dix huit de large. L'un des derniers ouvrages d'Adam fut son Prométhée, dont il fit hommage à l'académie pour sa réception. Cet artiste fut supérieur à son frère, sans atteindre cependant à la hauteur des statuaires d'un très-grand goût. Il est mort à Paris en 1778, âge de soixante quatorze ans.

(60) JEAN-BAPTISTE PIGALLE, né à Paris en 1714, fut élève de le Lorrain & de Lemoyne le pere. Il montra d'abord peu de disposition, & vainquit par le travail les obstacles que lui opposoit la nature. Aidé par le secours de quelques amis, il fit le voyage de Rome, & y mena la vie la plus laborieuse. On assure qu'il commençoit ses études à cinq heures du matin pour ne les quitter qu'à onze heures du soir. La pratique des sculpteurs étoit de copier en petit & de ronde bosse, les figures antiques qui étoient de ronde-bosse elles-mêmes. Les préparatifs de ce travail, le soin de le conserver prenoit un temps précieux qui étoit perdu pour l'étude: Pigalle s'épargna cette perte en les copiant en demi-relief. Il passa trois ans à Rome, & à son retour, il fut arrêté à Lyon par différens travaux. Ce fut dans cette ville qu'il commença cette statue de Mercure qui suffit seule à sa réputation, & qui lui ouvrit l'entrée de l'académie royale. Elle eut un tel succès qu'il fut obligé d'ouvrir son atelier au public avide de l'admirer. Un jour un étranger s'écria: *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau. Pigalle s'approcha & lui dit: Pour parler ainsi, avez-vous bien étudié les statues des anciens? Et vous Monsieur, répondit l'étranger au statuaire, sans le connoître, avez-vous bien étudié cette figure-là?*

Il exécuta cette figure en grand par ordre du roi, & fit dans la suite une Vénus pour servir de morceau correspondant. On rendit justice à l'art avec lequel il avoit exprimé la délicatesse, la souplesse des chairs: mais on jugea qu'il n'avoit point égalé le mérite de son premier ouvrage. Le roi de France a fait présent de ces deux monumens au roi de Prusse.

Pigalle fit pour la marquise de Pompadour, qui aimoit les arts, & affectoit même de les cultiver, le portrait en pied de cette dame,

la statue du Silence, le groupe de l'Amour & de l'Amitié, & la statue de Louis XV placée à Belle-vue. Le groupe d'enfans qui décore la façade de Saint-Louis du Louvre, est un ouvrage de sa main. Mais il reçut bien plus d'applaudissemens, quand il eut fait la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où son oiseau s'est échappé; morceau précieux par la vérité des formes & de l'expression.

La capitale a la douleur de ne posséder aucun des ouvrages qui doivent assurer la réputation de ce très-habile artiste. Tel est le célèbre tombeau du maréchal de Saxe, placé à Strasbourg. Telle est la statue de Louis XV pour la ville de Reims, ouvrage célèbre, moins par la figure du héros que par celle du citoyen qui l'accompagne.

Le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame, a des vérités, mais il passe pour un de ses plus foibles ouvrages. On voit encore de lui à Paris la statue de Saint-Augustin aux Petits-Pères de la place des Victoires; celle de la Vierge dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice; Saint-Maur porté sur des nuages & soutenu par des anges, dans l'église de Saint-Germain-des-Prés; un bas-relief au-dessus de la porte des Enfans-Trouvés. Cet artiste est mort en 1785, âgé de soixante onze ans.

(61) GUILLAUME COUSTOU, fils de Guillaume dont nous avons parlé, naquit à Paris

en 1716. A son retour de Rome, dont il fit le voyage avec la pension du roi accordée aux élèves qui remportent les premiers prix, il aida son père dans l'exécution des groupes de chevaux placés à Marli. Ardent à saisir les occasions de se faire connoître, il entreprit en marbre, pour les Jésuites de Bordeaux, l'apothéose de Saint-François Xavier, au même prix qu'ils offroient pour la faire exécuter en simple pierre de Tonnerre. Il resta long-temps sans occupation, jusqu'à ce que le roi de Prusse l'eut chargé des statues de Mars & de Vénus. La mort du Dauphin, père de Louis XVI, lui procura la triste occasion d'exercer ses talens à l'érection du tombeau de ce prince. On a encore de cet artiste le bas-relief en bronze de la vifitation dans la chapelle de Versailles; la figure de Saint-Roch, dans l'église paroissiale consacrée à Paris, sous l'invocation de ce Saint: le bas-relief du fronton de Sainte Genevieve. Coustou fut peu laborieux; on ne lui conteste pas l'invention de ses ouvrages: mais on fait qu'au moins pour l'exécution, il se reposoit sur des sculpteurs habiles que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. Un nommé Dupré, qui est mort obscur, a eu beaucoup de part aux derniers ouvrages de Coustou; c'est lui qui a sculpté entièrement le fronton de Sainte Genevieve. Guillaume Coustou est mort en 1777, âgé de soixante-un ans.

T A B L E A L P H A B É T I Q U E D E S S C U L P T E U R S M O D E R N E S.

Les chiffres rappellent à des chiffres correspondans, placés avant les noms des Artistes dans le précédent article.

Adam, (Lambert-Sigisbert) 55.
 Adam, (Nicolas-Sébastien) 59.
 Algardi, (Alexandre) 22.
 Anguier, (François) 23.
 Anguier, (Michel) 26.
 Bandinelli, (Barthelemi ou Baccio) 8.
 Bernini, (Jean-Laurent) 21.
 Bogaert, (Vander) voyez Desjardins.
 Bologne, (Jean de) 15.
 Bouchardon, (Edme) 54.
 Boufféau, (Jacques) 51.
 Buonarroti, (Michel-Ange) 6.
 Buyster, (Philippe) 20.
 Cellini, (Benvenuto) 9.
 Chabry, (Marc) 45.
 Coustou, (Nicolas) 42.
 Coustou, (Guillaume) 50.

Coustou, (Guillaume) fils, 61.
 Coysevox, (Antoine) 38.
 Desjardins, (Martin Vander Bogaert, dit Desjardins) 37.
 Donato ou Donatello, (1).
 Dumont, (François) 53.
 Flamand, voyez Quesnoy.
 Gibbons, (Grinling) 44.
 Girardon, (François) 34.
 Goujon, (Jean) 12.
 Gros, (Pierre le) 41.
 Guérin, (Gilles) 24.
 Guidi, (Dominique) 31.
 Guillain, (Simon) 17.
 Hongre, (Etienne le) 33.
 Lemoyne, (Jean-Louis) 47.
 Lemoyne, (Jean-Baptiste) 57.

Lerambert, (Louis) 27.
 Lorrain, (Robert le) 48.
 Ma'ly, (Les deux frères) 32.
 Michel-Ange, voyez Buonarroti.
 Moyne, voyez Lemoyne.
 Pautre, (Pierre le) 46.
 Pigalle, (Jean-Baptiste) 60.
 Pilon, (Germain) 14.
 Pisano, ou Pisanello, (André) 3.
 Porta, (Guillaume della) 13.
 Puget, (Pierre-Paul) 28.
 Quesnoy, (François du) dit François Flamand, 19.
 Raggi, (Antoine) 29.
 Regnauldin, (Thomas) 30.
 Ricciarelli, (Daniel) 11.
 Rolli, (Properzia) 10.
 Rolli, (Angelo) 49.

Rufconi, (Camille) 43.
 Rustici, (Jean-François) 5.
 Sansovino, (Jacques Tatti, dit) 7.
 Sarrafin, (Jacques) 18.
 Simon, 2.
 Slodz, (Sébastien) 40.
 Slodz, (Paul-Ambroise) 56.
 Slodz, (René-Michel) 58.
 Tacca, (Pierre) 16.
 Tatti, voyez Sansovino.
 Théodon, (Jean) 25.
 Tubi, (Jean-Baptiste) 37.
 Vancleve, (Corneille) 39.
 Vassé, (Antoine) 51.
 Veirier, (Christophe) 36.
 Verocchio, (André) 4.
 Volterre, (Daniel de) voyez Ricciarelli.

SCULPTURE (subst. fem.) Comme la sculpture, au moins dans la Grèce, semble avoir été cultivée avant la peinture, & avoir fait des progrès plus rapides, l'histoire ancienne de cet art en particulier devient celle de l'art en général.

Nous la diviserons en deux parties : dans la première nous donnerons l'histoire des différens caractères & des progrès de la sculpture antique, en général, sans nous attacher à considérer les différens artistes en particulier. Nous tâcherons de conserver ce qui nous a paru le plus important dans l'*Histoire de l'art* par Winckelmann. La seconde partie, plus positive, sera consacrée à l'histoire chronologique des artistes.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

Première partie.

Rapporter à un certain pays, à un certain homme, l'origine de l'art, c'est une erreur. L'art de peindre & de sculpter est né partout chez l'homme encore sauvage : on trouve de grossières sculptures chez les Sauvages de l'Amérique, on en trouve chez ceux de l'Asie septentrionale. Partout l'homme est devenu bientôt idolâtre ; partout il a voulu imiter la forme de l'homme, parce qu'il a voulu représenter ses dieux à qui il supposoit une figure humaine ; car l'anthropomorphisme, c'est à dire, la forme humaine appliquée aux dieux, a été une erreur générale de tous les peuples dans l'idée qu'ils se font faite de la divinité. Moïse, que le Christianisme oblige de regarder comme un auteur inspiré, Moïse s'est prêté lui-même à la faible intelligence du peuple

qu'il instruisoit ; il a représenté Dieu sous une forme humaine, se promenant dans le jardin & y conversant avec le premier homme. On n'a donc tardé nulle part à palier de la terre, à tailler du bois, dans une forme qui approchât de la figure humaine ; & l'on n'a pas tardé non plus à vouloir représenter à peu-près cette forme par des traits grossiers de couleur. Telle a été partout l'origine de la sculpture & de la peinture, & ces deux arts se sont arrêtés à ces premiers rudimens sur une grande partie de la terre.

Winckelmann veut qu'on ait fait long-temps des modèles en terre, avant de rien tracer sur une superficie plate : car « pour modeler, dit-il, il suffit d'avoir la simple idée d'une chose, » & pour dessiner, il faut avoir une infinité d'autres connoissances ». L'ingénieur Saxon, parce qu'il voyoit une profonde métaphysique dans l'art de dessiner & de peindre, croyoit que le premier qui avoit tenté de rendre, par des traits grossiers, une apparence très-imparfaite de la figure humaine, avoit dû être un grand métaphysicien. Assurément, il faut réunir un grand nombre de connoissances pour dessiner passablement ; il en faut aussi posséder un grand nombre pour modeler d'une manière non pas encore vraie, mais seulement à-peu près vraisemblable. Mais il n'en est pas moins vrai que les premiers inventeurs de l'art grossier n'eurent besoin d'aucunes connoissances pour tenter ces deux genres de représentation. Un tronc d'arbre, une masse de terre surmontée d'une forme arrondie, qu'on supposoit être une tête, fut une représentation suffisante de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la sculpture. Un rond, deux lignes parallèles pour représenter le corps, deux lignes diagonales

pour représenter les bras ; telle fut l'imitation de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la peinture ; & l'on voit, dans les campagnes les plus agréables, des enfans renouveler chaque jour l'invention de ces deux arts par les mêmes procédés.

SCULPTURE chez les Hébreux. Moïse, que je regarderai seulement ici comme le plus ancien des historiens, nous montre des ouvrages de sculpture dans des siècles bien antérieurs à ceux où il écrivoit.

Dans la Genèse, lorsque Jacob, par ordre du Seigneur, se dispoit à quitter en secret Laban & à retourner dans le pays où il avoit pris naissance, Rachel parvint à dérober les idoles de son père, c'est-à-dire les petites statues que Laban adoroit. (Genèse, c. 31, v. 19.) Mais Laban ayant poursuivi & atteint son gendre & réclamant ses idoles, Jacob qui ignoroit le vol fait par son épouse, permit à son beau-père de faire les plus exactes recherches, & de punir de mort le coupable. Rachel cacha les idoles sous la litière des chameaux, s'assit dessus, & s'excusa de ne se pas lever même devant son père, parce qu'elle éprouvoit une maladie ordinaire à son sexe. Ce détail peut nous faire conjecturer que ces statues étoient de bronze, & qu'on avoit par conséquent déjà quelques connoissances de la fonte. En effet, si ces idoles, ces espèces de pénates portatifs, n'eussent été que de bois, comme le furent long-temps les statues des Grecs, Rachel n'auroit pu s'asseoir dessus sans risquer de les mettre en pièces.

On voit du moins que l'art de jeter en fonte les métaux, & de les faire servir à des imitations de la nature, fut connu des Israélites dans des temps fort reculés, puisqu'ils fondirent un veau d'or dans le désert. (Exod. c. 32.) C'est Moïse qui nous a conservé le nom du plus ancien artiste dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous : cet artiste est Bésélél, qui, encore dans le désert, orna le propitiatoire de deux figures de chérubins. Il fit aussi des vases, des thuribules, des candélabres.

L'auteur des petites idoles ou statues de Laban, pouvoit être l'élève de la nature, & devoit tout son art au goût des hommes pour l'imitation. Mais l'auteur du veau d'or, & le statuair & fondeur Bésélél peuvent être regardés comme des élèves de l'Egypte, où la culture des arts remonte à la plus haute antiquité.

SCULPTURE chez les Egyptiens. Les Egyptiens inventèrent de bonne heure la sculpture ; mais deux obstacles s'opposèrent à ce qu'ils pussent la porter à la perfection ; le premier étoit invincible ; c'est qu'ils n'étoient pas beaux

eux-mêmes, & que par conséquent ils ne purent regarder l'art comme l'imitation de la beauté la plus parfaite : la seconde, c'est que les loix leur prescrivoient une continuité de principes & de pratique, qui ne permettoit pas aux artistes de rien ajouter à ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs.

Comment les Egyptiens auroient-ils pu s'élever, comme les Grecs, jusqu'à la beauté idéale, lorsqu'ils ne connoissoient pas même la beauté individuelle ? La configuration du visage des Chinois, leur gros ventre, & la pesante rondeur de leurs contours sont des défauts que partageoient les Egyptiens. On pourroit hardiment prononcer que les Calmouques ne seront jamais de bons artistes aux yeux des autres nations ; les Egyptiens, avec la même laideur, avoient reçu de la nature la même négation pour la perfection des arts. Si les Romains ont célébré quelquefois la beauté des jeunes Egyptiens, nous penserons, avec Winckelmann, que ces éloges avoient pour objets les jeunes Grecs nés en Egypte.

Il étoit interdit aux artistes, dans cette contrée, de rien changer au vieux style de leurs prédécesseurs. L'élève faisoit précisément comme son maître, qui lui-même suivoit servilement la manière des maîtres qui avoient vécu dans les siècles reculés ; & s'ils s'en étoient écartés, ils auroient été punis comme d'un attentat contre la religion. Il n'y avoit donc pas d'émulation ; aucun artiste ne cherchoit à faire mieux qu'un autre ; & si, dans l'état de terreur où le jettoit la loi, il eût encore pu sentir quelques élans du génie ; s'il avoit éprouvé le besoin de créer, il auroit réfréné ce dangereux mouvement que le fanatisme se tenoit toujours prêt à punir comme une impiété.

Ainsi les Egyptiens conservèrent toujours, dans leurs statues, une position roide, & des bras pendans perpendiculairement sur les côtés. De quelle perfection pouvoit être capable un peuple qui ne connoissoit qu'une attitude ; celle des porteurs de brancards ? L'art doit être l'imitation de tous les mouvemens que la nature a rendus possibles aux animaux, à l'homme, à tout ce qui a de la flexibilité ; un peuple qui se propose pour objet l'immobilité, qui se consacre par des loix, se condamne lui-même à languir toujours dans l'enfance de l'art. Aussi, même dans le temps d'Adrien, les sculpteurs de l'Egypte avoient-ils conservé la roideur & l'immobilité dont ils trouvoient les exemples dans les ouvrages de leurs prédécesseurs. Ce furent encore avec des bras pendans, & dans la roideur consacrée de l'ancienne attitude, qu'ils représentèrent Antinoüs, lorsque leur lâche adulation mit entre les objets de leur culte ce favori de l'Empereur. On peut remar-

quer ici le travers de la superstition : elle eût fait à des artistes un crime capital d'ajouter à l'industrie de leurs ancêtres quelques perfection nouvelles, & elle permettoit au peuple d'adorer le vil objet de la passion dépravée d'un Souverain. Elle faisoit un crime de ce qui méritoit des récompenses, & elle érigeoit un crime trop réel en un devoir religieux.

Au reste, il ne faut pas confondre l'Antinoüs Egyptien, avec le faux ou vrai Antinoüs, dont la statue est comptée au nombre des plus célèbres antiques du second ordre, dont les moules ont été multipliés, & l'ont fait connoître dans toute l'Europe, & dont les copies en petit se trouvent dans tous les ateliers, où, par corruption, on nomme cette figure le *Lantin*. Cet ouvrage est regardé comme le chef-d'œuvre de ce qui nous est resté de la sculpture romaine : mais c'est peut-être gratuitement que nous en faisons honneur à l'art des Romains, & rien ne peut nous assurer que ce ne soit pas l'ouvrage d'un Grec employé par les vainqueurs de sa nation.

Les Egyptiens ne pouvoient connoître l'anatomie, puisque celui même qui ouvroit les corps pour les embaumer étoit obligé de se soustraire par la fuite à la fureur du peuple : autre égarement de la superstition qui ordonnoit l'ouverture des cadavres, & menaçoit ceux qui faisoient cette ouverture. Interdire l'étude de l'anatomie, c'est attaquer les arts dans leurs fondemens, puisque sans la connoissance des os qui sont la charpente du corps humain, & des muscles qui donnent aux différentes parties du corps le mouvement, on ne peut attendre aucune justesse, aucune expression, aucun caractère, aucune vérité dans les formes.

Malgré la constance des Egyptiens à leurs vieux usages, & les barrières qu'ils imposèrent à toute perfection nouvelle, on distingue cependant chez eux, selon Winckelmann, deux styles différens qui appartiennent à deux époques bien marquées ; la première de ces époques conduit jusqu'à la conquête de l'Egypte par Cambyse ; la seconde, depuis cette conquête jusqu'à la domination des Grecs, c'est-à-dire, jusqu'aux temps qui suivirent la mort d'Alexandre.

Dans le premier style, continue Winckelmann, les lignes qui forment les contours sont droites & peu saillantes : la position est roide & gênée. Dans les figures assises, les pieds sont ferrés l'un contre l'autre, & les jambes parallèles ; dans les figures qui sont debout & posent sur leurs pieds, l'un avance plus que l'autre. Les bras adhérens aux côtés, s'opposent à tout mouvement. Les figures de femmes n'ont qu'un bras pendant sur le côté ; le bras gauche est plié sous le sein. On voit, de ce style, plusieurs figures accroupies, & d'autres à genoux.

Les os & les muscles sont faiblement indiqués : on n'apperçoit que ceux qui ne peuvent même échapper aux personnes qui considèrent, même avec une très faible attention, la figure humaine, sans qu'elles soient d'ailleurs instruites, par aucune connoissance anatomique, de l'existence de ces os ou de ces muscles.

On peut conjecturer que les loix qui étoient imposées par la religion aux Egyptiens pour l'imitation de la figure humaine, n'avoient rien prononcé sur celle des animaux. On connoît des sphynx & des lions égyptiens dans lesquels on admire un bon travail, & même un travail savant. On y voit la variété des contours, le coulant des formes, les attachemens des parties, le sentiment des muscles & des veines. C'étoit donc seulement dans l'exécution des animaux, qu'il étoit permis aux artistes de montrer de l'art.

Dans les têtes égyptiennes, les yeux sont plats & tirés obliquement, au lieu que, dans les têtes grecques, ils sont enforcés dans leur enclâffement. L'os sur lequel posé les sourcils est applati ; d'où résulte, en sculpture, des têtes sans effet & sans caractère. L'os de la joue est saillant & fortement indiqué ; le menton est toujours rapetissé & tiré. Ces caractères constans ne doivent pas être attribués au goût des artistes, mais au genre particulier de physionomie qui étoit le plus général dans la nation. On n'en peut dire autant de quelques autres vices non moins constans des figures égyptiennes : les oreilles y sont ordinairement placées à une hauteur qui n'est pas dans la nature. On peut de même accuser d'exagération la forme des pieds, qui sont trop larges & trop aplatis. Enfin, si chez les artistes de l'Egypte on peut trouver de l'idéal, ce n'est point dans la beauté, mais dans la défecuosité.

Les figures d'hommes sont ordinairement nues, à l'exception d'un tablier court & à petits plis qui est attaché autour des hanches. Le vêtement des figures de femmes n'est indiqué que par un bord saillant qui entoure les jambes & le col. C'est ce qu'on peut voir à trois statues conservées au Capitole, dont l'une passe pour une Isis.

A l'une de ces figures, il part du mamelon plusieurs traits serrés qui s'étendent sur les mammelles, & que l'artiste a destinés vraisemblablement à indiquer l'étoffe légère d'un voile.

On voit à la Villa-Albani, une Isis d'un style que Winckelman juge postérieur. Elle a sur les mammelles des plis tendans à une même direction, & qui sont d'ailleurs si peu marqués, que le sein paroît être nud. En général, les draperies de ces figures sont si faiblement indiquées, que, sans une attention particulière,

à ces indications presqu'imperceptibles, on croiroit qu'elles n'ont aucune sorte de vêtement. C'est ce qui fait conjecturer à notre avantage que les vingt statues colossales de femmes qui ont été vues par Hérodote dans la ville de Saïs, & que ce père de l'histoire prit pour des figures nues, étoient en effet drapées de cette manière à-peu-près insensible.

Une Isis assise, dont parle Pococke, semble absolument nue, & son vêtement n'est indiqué que par un bord saillant au-dessus des chevilles des pieds. Une figure assise du palais Barberini a une robe sans plis qui s'élargit de haut en bas en forme de cloche. Une figure de femme, en granit noir, qui se voit à Rome au cabinet Rolandi, est aussi vêtue d'une robe dans laquelle on ne reconnoît aucun sentiment, aucune indication de plis, & qui d'ailleurs ne s'élargit pas. Comme on ne voit pas les pieds de la figure, elle ressemble par le bas plutôt à un cylindre qu'à un ouvrage de sculpture. Ces exemples, tous fournis par Winckelmann, prouvent que les Egyptiens n'avoient pas même la plus foible intelligence de l'art de drapper. Cependant on les entend fréquemment célébrer en qualité d'artistes. Mais, en se dépouillant un moment du respect qu'inspire l'antiquité, qu'étoit-ce que des artistes qui, n'ayant aucune connoissance de la forme des os, ignoroient absolument la charpente sur laquelle est établi l'édifice de la figure humaine; qui, n'ayant aucune connoissance des muscles, ne savoient point exprimer la variété des formes dans la diversité de leurs mouvemens, & ne pouvoient même les annoncer avec certitude, avec justesse, dans l'état d'immobilité; qui, n'ayant aucune connoissance des plis & du jeu des étoffes, ne savoient pas couvrir de draperies le roide mannequin qu'ils étoient capables de produire?

On n'apperçoit point de chaussure aux figures égyptiennes. Cependant Pococke est parvenu à découvrir, sur la cheville du pied d'une statue, une sorte d'anneau angulaire auquel tient une courroie qui passe entre le gros & le second orteil pour attacher la sandale. Il est vrai que cette sandale n'est pas visible: mais comme les Egyptiens se contentoient souvent de quelques traits, de quelques hachures, de quelques rugosités, ou même d'un seul rebord, pour indiquer l'étoffe d'une draperie qu'il étoit d'ailleurs impossible d'appercevoir, ils ont pu de même indiquer la chaussure par le seul cordon qui l'attachoit. Il est vrai que, suivant Plutarque, les femmes égyptiennes alloient nuds-pieds: mais Plutarque peut avoir parlé de l'usage le plus général, qui étoit, peut-être, susceptible d'exceptions.

Passons au style subséquent des Egyptiens.

Winckelmann croit le reconnoître dans deux figures de basalte du Capitole, & dans une figure, aussi de basalte, de la Villa-Albani, mais dont la tête est restaurée.

Il examine d'abord les deux premières, & remarque encore dans le visage de l'une, des traces bien sensibles du premier style: il les reconnoît sur-tout dans la forme de la bouche dont les coins remontent, & dans le menton qui est trop court. Les mains ont plus d'élégance que dans les figures de l'ancien style, & les pieds sont plus écartés l'un de l'autre. La première & la troisième figures ont, comme celles de l'ancien style, les bras pendans & adhérens aux côtés; la seconde, qui a les bras plus libres, ne les a cependant pas détachés. Elle n'est point adossée à une colonne; ce qui la distingue de la manière la plus ordinaire des Egyptiens, qui ne terminoient que trois côtés de leurs figures, parce que le quatrième, qui étoit la partie postérieure, étoit toujours appuyé. Winckelmann soupçonne que ces trois figures ont été faites par des artistes égyptiens dans le temps de la domination des Grecs. Pourquoi donc s'en sert-il d'exemples pour marquer le caractère du second style, dont il fixe la période entre le temps qui s'écoula depuis la conquête de l'Egypte faite par Cambyse jusqu'à la domination des Grecs? C'est qu'il croit apparemment que, faites dans un temps postérieur au règne du second style, les auteurs y ont conservé le caractère de ce style: c'est qu'il pense que ce style fut le dernier qu'adoptèrent les Egyptiens, & qu'ils ne lui en firent point succéder un troisième. Car il ne faut pas confondre avec les artistes d'Egypte, les sculpteurs grecs qui s'établirent dans ce pays, & dont plusieurs imitèrent quelque chose du caractère national.

Ces trois figures examinées par Winckelmann, ont une tunique, une robe, un manteau. La tunique est à petits plis, tombe jusques sur les doigts des pieds, & descend aux côtés jusques sur la base. Elle remonte jusqu'au col; &, à la troisième figure, elle forme sur le sein des plis presqu'imperceptibles qui partent du mammelon dans tous les sens; caractère qui tient encore au premier style. La robe, à la première & à la troisième statues, est adhérente à la chair; elle n'en est détachée, ou plutôt distinguée que par quelques petits plis: autre caractère qui tient encore du vieux style. Enfin cette robe est attachée au-dessous du sein, & assujettie par le manteau, dont les deux bouts sont relevés sur l'épaule.

Comme il reste un grand nombre d'ouvrages romains, dans lesquels les artistes se sont proposés d'imiter la manière égyptienne, Winckelmann entre dans des détails qui peuvent aider à reconnoître ces ouvrages de ceux qui ont

été faits par des mains égyptiennes. Tous les caractères qui distinguent ces derniers sont autant de défauts : la poitrine des figures d'hommes est aplatie ; les côtes, au-dessus de la poitrine, ne sont aucunement apparentes, le corps est grêle au-dessus des hanches, les articulations des genoux & les muscles des bras sont peu distincts, & les omoplates sont à peine indiquées.

Comme les sculpteurs égyptiens avoient des règles de proportions fixes, & que l'extrême simplicité de leurs figures, leur absence de souplesse & de mouvement, leur constance d'attitude rendoient très-facile l'observation de ces règles ; quand ils avoient imprimé à la pierre la mesure convenue, il leur arrivoit souvent de la scier par le milieu, & l'ouvrage se partageoit entre deux artistes. Diodore de Sicile représente cet usage comme constant, en quoi nous verrons qu'il se trompe. Il ajoute que deux sculpteurs grecs, Téléclès & Théodore fils de Rhœcus, suivirent cette méthode pour l'Apoillon Pythien de Samos : Téléclès en fit une moitié dans cette ville, tandis que son frère travailloit l'autre moitié à Ephèse. Si le texte de Diodore n'est pas corrompu, l'opération semble encore plus étonnante, puisque chaque artiste aura fait séparément une moitié de la figure prise du haut en bas, & par conséquent une moitié de la face, du col, de la poitrine, &c. Winckelman, par le changement d'un mot, ôte à la phrase de l'historien ce qu'elle a de peu vraisemblable (1), & suppose que les deux parties se réunissoient horizontalement à la région du nombril.

L'Antinoüs du Capitole est de deux morceaux qui se joignent au-dessus des hanches. Cependant, comme toutes les statues égyptiennes qui nous restent sont taillées dans un seul bloc, on doit croire que Diodore, en disant que la pierre se scioit & se partageoit entre deux artistes, n'a voulu parler que des colosses ; encore, de l'aveu même de cet historien, y en avoit-il plusieurs taillés dans une seule pierre. Il nous apprend que les Egyptiens divisoient le corps humain en vingt-quatre parties & un quart : il seroit à souhaiter qu'il nous eût fait connoître les détails de cette division ; mais comme il n'écrivoit pas pour les artistes, il est excusable de n'avoir pas eu cette exactitude qui n'entroit pas dans son plan, mais qui seroit très-précieuse pour nous. Ceux que ces détails intéressoient, pouvoient aisément se les procurer de son temps ; mais on ne pourroit faire aujourd'hui, pour les retrouver, que des conjectures incertaines.

(1) Au lieu de lire *κατὰ ὄρον*, Winckelman lit *κατὰ ὄρον*.

Les statues égyptiennes ne sont pas seulement travaillées au ciseau ; toutes sont polies avec le plus grand soin, & celles qui étoient placées loin de la vue, au sommet des obélisques, étoient terminées avec autant de recherche & de patience que si elles eussent dû être exposées près de l'œil. A l'obélisque du soleil, qui est à présent couché, on voit une oreille de sphynx travaillée avec autant de finesse que les bas-reliefs grecs les plus soignés. Comme les figures égyptiennes sont ordinairement exécutées en granit ou en basalte, pierres dures & composées de parties hétérogènes, on a lieu d'admirer encore plus l'extrême patience des artistes.

Ils inséroient souvent, dans les yeux de leurs figures, des prunelles d'une matière différente & plus précieuse, ce qui a été quelquefois aussi pratiqué par les Grecs, & ce qui l'est encore aujourd'hui par les Indiens. On assure que le fameux diamant de l'impératrice de Russie, le plus beau & le plus gros qui soit connu, formoit un des yeux de la fameuse statue de Schéringam, dans le temple de Brama.

Les Egyptiens fondoient en bronze des ouvrages de sculpture, & s'ils ont été très-inférieurs aux Grecs dans les belles parties de l'art, on doit convenir qu'ils ne leur ont cédé dans aucune partie du métier.

On conserve encore aujourd'hui des figures égyptiennes en bois & en terre cuite. Celles en terre sont couvertes d'un émail verd.

SCULPTURE chez les Phéniciens. Homère rend hommage à l'habileté des Phéniciens dans les arts. « Le fils de Pélée, dit-il, pose » aussi-tôt, pour prix de la courle, un cratère » d'argent capable de contenir six mesures. Il » l'emportoît beaucoup en beauté sur tous les » ouvrages semblables de la terre entière, car » c'étoit les Sidoniens, ces hommes habiles, » qui l'avoient travaillé ». *Iliade*, l. 23, v. 740.

On trouve, chez les anciens, des témoignages de la beauté de ce peuple : beaux eux-mêmes, les Phéniciens pouvoient se former une idée du beau, & leur caractère laborieux devoit les faire parvenir à la perfection des arts dont ils avoient le goût, & que l'intérêt de leur commerce les engageoit à cultiver. Ce fut aux Phéniciens que Salomon demanda des architectes pour élever le temple du Très-Haut ; on voyoit briller dans leurs temples des statues d'or, des colonnes d'or ; l'émeraude ornoit leurs ouvrages de l'art : c'est décrire la richesse de ces ouvrages, sans en caractériser la beauté ; mais il est difficile qu'un peuple riche, & qui aime les arts, n'y fasse pas de progrès.

Les grands ouvrages des Phéniciens ont été détruits : mais il reste des médailles Carthaginoïses, & l'on fait que Carthage étoit une colonie de la Phénicie.

On conserve dix de ces médailles dans le cabinet du Grand-Duc de Florence, & Norris témoigne qu'elles peuvent être comparées aux plus belles de la Grande Grèce.

L'inscription punique fait seule distinguer les médailles Carthaginoïses frappées en Sicile des meilleures médailles grecques. Il faut convenir que cette preuve n'est pas péremptoire en faveur des arts de la Phénicie : car on fait que Carthage fut séparée de sa mère-patrie avant la guerre de Troie, & les artistes Carthaginois peuvent avoir acquis, dans la suite des siècles, des talens qui manquoient à ceux de Tyr & de Sidon. Peut-être avoient-ils emporté seulement de Phénicie les premiers élémens des arts encore grossiers, qu'ils portèrent ensuite à la perfection.

SCULPTURE chez les Perses. Les conjectures qu'on peut faire sur l'habileté des Perses dans les arts qui tiennent au dessin, ne sont pas favorables à ce peuple. On fait, il est vrai, qu'ils étoient sensibles à la beauté, & qu'ils exigeoient dans les hommes auxquels ils daignaient confier quelques parties du commandement ; mais amis du beau dans la nature humaine, on ne voit pas qu'ils se soient fait une étude de l'imiter. Comme la décence ne leur permettoit pas de se montrer nus, ils ne purent faire de grands progrès dans le dessin de la figure, puisqu'ils n'en connoissoient pas les formes, & ne durent guère connoître d'autre beauté que celle des têtes & la hauteur majestueuse de la taille. Tous les défauts que peuvent cacher les vêtemens, n'étoient pas pour eux des défauts ; les beautés que les vêtemens ne découvrent pas, n'étoient pas pour eux des beautés, & l'Europe moderne seroit enlevée dans la même ignorance, si l'exemple des Grecs ne nous avoit pas appris à chercher le beau qui se cache à nos yeux, à le dépouiller, pour le progrès des arts, des voiles que lui impose la décence.

Les Phéniciens ne connoissant pas le nud, ne purent s'attacher comme les Grecs à le faire sentir sous la draperie. Il paroît d'ailleurs que leurs manteaux n'avoient pas cette ampleur qui peut fournir des plis larges & variés. Leurs habits, tels que nous les présentent les monumens, n'offroient que de très-petits plis étagés & parallèles. Sur une pierre gravée du duc Caraffa Noia, on voit une figure d'homme, dont l'habit forme huit étages de plis depuis les épaules jusqu'aux pieds. Les monumens des Perses n'offrent point de figures de femmes.

L'égarement des Grecs, qui leur représentoit les divinités sous des formes humaines, étoit favorable aux arts. Pour rendre sensible l'idée qu'ils se formoient de leurs dieux, ils étoient obligés de chercher les plus belles formes dont la nature humaine soit capable. Cette erreur fut la cause principale de leurs progrès, & sans elle, les arts seroient peut-être demeurés pour toujours dans un état de médiocrité ; car il est peu vraisemblable que les modernes se fussent même avisés d'étudier le nud, si les anciens ne le leur avoient pas montré dans sa perfection. Nos artistes doivent ce que leurs talens ont de plus sublime à l'émulation que leur ont inspirée les Grecs. Mais les idées religieuses des Perses ne purent offrir rien d'utile au progrès des arts, puisqu'ils révéroient la Divinité dans la substance du feu & du ciel matériel, & qu'ils eussent cru la dégrader en lui supposant des formes humaines.

On fait que Xerxès & Darius appellèrent de Grèce le sculpteur Téléphanes : ce fait semble indiquer que les Perses n'avoient pas une haute idée du talent de leurs propres artistes, & nous ne risquerons guère de nous tromper en ratifiant leur jugement. Comme ils n'étoient point excités à la culture des arts par la religion, & qu'ils n'élevoient point de statues aux grands hommes, parce qu'il n'y avoit chez eux rien de grand que le monarque, ils manquoient à la fois de tous les alimens des arts. Aussi connoît-on des médailles faites sous les rois Perses, successeurs de Cyrus, qui ne sont pas d'un style supérieur à ce que nous avons de plus mauvais gothique.

SCULPTURE chez les Etrusques. Winckelmann regarde comme probable que les Etrusques avoient conduit avant les Grecs l'art à une certaine perfection. Il croit qu'on ne peut guère compter au nombre des causes de leurs progrès les deux colonies grecques qui passèrent en Etrurie, puisque toutes deux y vinrent avant les beaux jours de l'art chez les Grecs ; l'une avant l'expédition des Argonautes, l'autre trois siècles après Homère. Il regarde seulement ces deux émigrations comme les causes des rapports sensibles qui se trouvent entre les langues grecque & latine ; il pense aussi que ce furent ces émigrans qui apportèrent en Etrurie les caractères grecs qui y furent adoptés.

Nous ne ferons pas difficulté d'accorder au savant antiquaire, & à Pline qui avoit la même opinion, que ce fut sans se communiquer avec les Grecs, que les Etrusques & d'autres peuples d'Italie firent des progrès dans les arts : mais l'histoire nous a conservé des traces de

la manière dont ils en avoient reçu les élémens : elle nous apprend que longtemps avant le siège de Troie, un artiste qui faisoit l'admiration de ses contemporains, & qui conserva même l'estime de la postérité, l'ancien Dédale, fuyant la colère de Minos, se réfugia en Sicile, où il travailla, & d'où il passa en Italie où il laissa des monumens de son art. Nous ne chercherons point à discuter ici si ce fut Dédale qui donna son nom à l'art, ou si ce fut l'art qui donna son nom à cet artiste (1). Il nous suffit de savoir que, dès le temps du premier Minos, il existoit un habile artiste Athénien qui exerça ses talens en Sicile & en Italie, pour conclure que l'Italie & la Sicile ont dû à cet homme rare les premières connoissances des arts.

Nous ne connoissons pas le talent de l'artiste que nous appellons Dédale : mais il subsistoit encore du temps de Pausanias & de Diodore de Sicile des ouvrages qui lui étoient attribués ; & ces écrivains nous engagent à croire que les ouvrages de cet artiste, sans doute très-imparfaits, étoient d'ailleurs imposans par la grandeur de leur caractère. Ce fut aussi le grand caractère qui distingua les ouvrages des Etrusques, & même ceux des Siciliens ; on a donc de fortes raisons de croire que ces deux peuples ne firent que s'avancer dans la route que Dédale leur avoit montrée, & dans laquelle ils avoient fait, sous ses yeux, les premiers pas.

Un caractère fortement prononcé, donne un certain prix même aux plus anciennes productions des Etrusques qui soient parvenues jusqu'à nous. Ils l'ont conservé, en approchant l'art de la perfection. Leur dessin étoit dur, exagéré, & c'est le même défaut qu'on reproche à Michel-Ange, le plus célèbre artiste de l'Etrurie moderne, qu'on appelle Toscane. Ce peuple avoit dans ses mœurs la dureté qu'il imprimoit dans ses ouvrages. Son culte étoit aussi triste que superstitieux : une sombre horreur se mêloit à ses cérémonies religieuses. On vit, l'an 399 de Rome, les prêtres de cette nation se montrer à la tête de ses troupes, armés de torches & de serpens. C'est d'eux que les Romains empruntèrent leurs jeux barbares, & les combats sanglans des gladiateurs. La douceur des mœurs inspire l'idée & l'amour de la beauté ; les mœurs rudes des Etrusques

(1) En grec, on appelle *Dædalna* un ouvrage de l'art : *Dædalos*, *dædaleos*, est une épithète qui se donne à tout ouvrage fait artificiellement. On trouve souvent dans Homère le mot *Polydædalos*, pour exprimer qu'un ouvrage est fait avec toute la perfection de l'art. *Dædalein* signifie travailler avec art : enfin avant le sculpteur Dédale, les statues de bois se nommoient *dadala*, & c'est de là peut-être que cet artiste a reçu son nom.

ne durent point leur donner cet amour ardent du beau dont les Grecs furent animés, & le caractère de la beauté ne doit pas être celui qui distingue leurs ouvrages : c'est plutôt celui du mouvement, porté même jusqu'à une certaine exagération nuisible à la grande beauté des formes ; car les formes ne conservent toute leur beauté que dans les mouvemens les plus naturels & les plus doux, dans les attitudes les moins violentes & les plus naïves. D'ailleurs, comme Winckelmann le remarque avec raison, on ne voit pas que les Etrusques aient été, pour la culture des arts, dans une position aussi favorable que celle des Athéniens, lorsque Périclès employoit à payer les artistes les subsides de toutes les villes tributaires. Enfin, à supposer que les Etrusques se soient avancés plutôt que les Grecs dans la carrière des arts, ils ont été aussi forcés de l'abandonner plutôt, puisque, longtemps en guerre avec les Romains, ils furent subjugués un an après la mort d'Alexandre, dans les temps où les arts étoient en Grèce dans leur plus grande splendeur.

Il faut observer encore qu'entre les ouvrages que l'on donne aux Etrusques, il en est un grand nombre qu'on ne leur attribue qu'avec beaucoup d'incertitude. La ressemblance qu'on leur trouve avec ceux des Grecs ne permet de leur assigner qu'avec beaucoup de circonspection une origine étrusque. Il est des monumens auxquels on n'accorde cette origine que parce qu'ils ont été découverts dans l'Etrurie, & que, sans cette circonstance, on n'hésiteroit point à regarder comme des productions des plus beaux siècles de la Grèce, avec lesquelles ils ont une parfaite conformité. Ces morceaux tiennent en suspens les antiquaires les moins timides, & même Winckelmann, à qui l'on ne peut reprocher d'avoir été trop réservé dans ses conjectures. Il n'est assurément pas impossible que des ouvrages de la Grèce proprement dite, & de la Grande Grèce, aient été transportés dans l'Etrurie, surtout après que cette contrée fut tombée sous la domination des Romains, qui s'enrichirent des dépouilles de la Grèce.

La cornaline représentant Tydée qui s'arrache de la jambe droite un javelot brisé, rend témoignage à la perfection où l'art s'étoit élevé chez les Etrusques lorsqu'un de leurs artistes fut capable de produire un si bel ouvrage. La figure est svelte, les articulations sont fines, & cette gravure pourroit être attribuée à l'art des Grecs, si l'attitude roide, gênée & peu naturelle ne faisoit pas reconnoître un défaut caractéristique de l'art étrusque. On diroit que l'artiste avoit reçu le défi de faire suivre à la figure la forme ovale de la pierre, & de la rendre la plus grande qu'il

étoit possible dans le champ donné. Le Pélée, gravé sur une agathe, est dans une pose encore plus exagérée, & nous atteste la perpétuité du goût toscan pour les mouvemens outrés. Nous ne connoissons cette pierre que par la taille douce qu'en a donnée Winckelmann; si le dessin en est exact, la tête est trop forte, mais ce défaut ne suffiroit pas pour faire prononcer qu'elle n'appartient pas à l'art des Grecs, puisque Plin nous avertit que ce vice étoit celui de plusieurs grands maîtres.

Il nous reste assez de monumens de l'art étrusque, pour nous faire reconnoître qu'ils ont eu deux styles bien marqués.

Dans leur premier style, les traits du dessin tendent plutôt à décrire des lignes droites que des lignes méplates ou ondoyantes; les attitudes sont roides, les actions forcées; on ne remarque dans les têtes aucune idée de la beauté. Comme les contours ont peu de mouvement, les figures sont trop grêles. C'est toujours le défaut de l'art commençant. On le retrouve dans les figures gothiques & dans celles des vieux maîtres Florentins. Quand on connoît trop peu l'art du dessin, on ne peut ni varier les contours, ni donner du mouvement aux figures: comme on craint de charger les formes, on ne leur donne point le volume nécessaire, & les figures deviennent roides & maigres.

Le goût des Etrusques commençans, tenoit à tous égards du goût gothique, c'est-à-dire, du goût des artistes modernes commençans eux-mêmes. Comme, chez les uns & les autres, l'art étoit à la même période, il est naturel qu'il se ressemblât, parce que la nature est constante dans sa marche. Un ovale trop allongé traçoit, à cette période, la forme des têtes étrusques; le menton rétréci se terminoit en pointe. Les yeux étoient plats & tirés obliquement en haut, ainsi que les angles de la bouche, défaut qui ne se trouve pas chez nos vieux maîtres, & qui pourroit être regardé comme une imitation de l'art des Egyptiens, si l'on appercevoit que les Etrusques aient pu avoir alors quelques communications avec l'Egypte. C'éroit, peut-être, de Dédale qu'ils avoient emprunté ce caractère. Quelques figures en bronze de cette période nous montrent aussi, comme celles de l'Egypte, les bras pendans sur les côtés, & les pieds placés parallèlement.

Les Etrusques, dans ce même temps, faisoient donner à leurs vases des formes élégantes: c'est ce que prouvent de très-beaux vases dont les figures qui les ornent sont traitées avec tous les défauts de l'art naissant. Il ne seroit cependant pas impossible que ces vases fussent d'un temps postérieur, & que l'art eût fait alors plus de progrès qu'ils n'en in-

diquent. On pourroit conjecturer que dans les fabriques de poterie, il se trouvoit des artistes capables de donner à des ustensiles des formes heureuses, & que d'ailleurs on se contentoit d'y entretenir de mauvais figuristes. Pourquoi attribuer à l'industrie du temps un défaut qui ne tenoit peut-être qu'à la parcimonie des entrepreneurs; parcimonie forcée, s'ils étoient obligés, comme on peut le croire, de céder leurs vases à bas prix? Ces poteries étrusques, aujourd'hui si recherchées, étoient alors consacrées aux usages les plus communs, & ne doivent pas être comparées aux ouvrages fastueux de la manufacture de Sévres, qu'il n'est donné qu'aux riches de posséder. Pourroit-on juger, d'après les dessins qui ornent les plus belles pièces de fayence fabriquées à Rouen dans le dernier siècle, du talent de Lebrun ou de Lefueur?

La force de l'expression & l'indication très-ressentie des parties, rendues avec quelque exagération, sont le caractère du second style des Etrusques, & l'on peut ajouter que c'est le caractère distinctif & permanent des artistes de la Toscane. Winckelmann croit que cette seconde époque de l'art chez les Etrusques répond à celle où il parvint à la perfection chez les Grecs, c'est-à-dire, au temps de Phidias: mais ce n'est qu'une conjecture qu'il n'a pu revêtir de preuves. Décrire le second style des Etrusques, c'est, à beaucoup d'égards, décrire celui de Michel-Ange; c'est représenter celui d'un grand nombre de ses imitateurs; dans les monumens étrusques de ce temps, les articulations sont fortement indiquées, les muscles gonflés, les os trop apparens, toute la manière dure. Cette exagération se remarque surtout dans le dessin de l'os de la jambe, & dans la section prononcée des muscles du mollet. Dans les monumens de marbre qui représentent des divinités, le dessin est plus coulant que dans les autres ouvrages. Les artistes vouloient témoigner, par cette différence idéale, que les dieux, pour exercer toute l'étendue de la puissance, n'avoient pas besoin de cette force musculaire que donne aux hommes l'habitude des travaux violens. Mais, en général, les attitudes sont outrées, les mouvemens forcés, les actions terribles. L'exagération des mouvemens se retrouve jusques dans les mains: si une figure tient quelque chose avec les premiers doigts, les autres doigts sont étendus avec roideur. Les têtes ne sont pas faites d'après une juste idée de la beauté, & jamais les Etrusques ne purent acquérir la grace qui caractérisa les artistes de la Grèce. Leur style fut manqué, puisqu'il se montra toujours le même: Apollon, Mars, Hercule, Vulcain furent dessinés dans le même caractère.

Si l'on vouloit absolument reconnoître une

troisième période de l'art & un troisième style chez les Etrusques, ce seroit celui d'un temps où ils n'eurent plus qu'un style d'imitation, & où leur style adopté ne leur appartenoit plus, puisque ce n'étoit qu'un emprunt qu'ils avoient fait aux Grecs. En cherchant à traiter de l'art des Etrusques à cette époque, qui peut être n'exista pas, on risqueroit de leur attribuer des ouvrages grecs, & d'ailleurs ce peuple doit cesser de nous occuper, dès qu'il cessa d'être lui-même.

SCULPTURE chez les Grecs. L'histoire nous apprend que les Grecs étoient un peuple bien récent, ou, ce qui revient au même, bien récemment policé, en comparaison des Egyptiens, des Chaldéens & des nations de l'Inde. Le récit des historiens est prouvé par des monumens qui existoient encore au temps de Pausanias, & qui apprennent qu'il fut un temps où les Grecs n'avoient pas même l'industrie que l'on trouve chez la plupart des Sauvages, celle de tailler grossièrement, ou d'indiquer par des traits imparfaits une figure humaine. En effet, s'ils avoient eu cette industrie, ils l'auroient employée, comme les Sauvages, pour représenter les objets de leur culte, & ils n'eurent d'autre ressource que de les désigner par des pierres & des poteaux. Pausanias vit à Phérès, ville d'Arcadie, trente divinités désignées par des blocs informes, ou par des pierres cubiques, anciens monumens de la première ignorance des Grecs. Il y eut un temps où le terrible & majestueux Jupiter, l'active Diane, la fière Junon, l'aimable Vénus, les Graces & l'Amour lui-même furent représentés par des pierres ou des espèces de colonnes. Deux poteaux parallèles, joints par des perches transversales, représentèrent chez les Lacédémoniens les deux frères Castor & Pollux, & la tendresse de leur union.

Mais longtemps avant l'époque où les Grecs sortirent de cette première ignorance, les Egyptiens avoient des pyramides, des obélisques, des édifices somptueux. Les Hébreux qui, comme nous l'avons déjà rapporté, avoient déjà des idoles, & par conséquent, pratiquoient déjà la sculpture dès le temps du patriarche Jacob, se perfectionnèrent par leur commerce avec les Egyptiens. Ce qu'on ne peut nier, c'est qu'ils avoient dans leur langue des mots pour exprimer des figures sculptées & jetées en fonte, dans un temps où les Grecs ne savoient désigner que par des pierres informes les objets de leur vénération. Ce qu'on ne peut non plus nier, c'est que l'usage des choses précède toujours l'invention des mots qui servent à les désigner.

Enfin, après une longue suite de temps, nous voyons les Grecs s'élever au premier

essai de l'art naissant, & placer d'abord des pierres rondes, & ensuite des pierres grossièrement façonnées en manière de têtes, sur les cubes & les colonnes qui avoient été les premières représentations de leurs Dieux. Tel étoit un Jupiter que Pausanias vit à Tégée en Arcadie. Ces sortes de représentations se nommèrent des Hermès. Ce n'est pas que toutes représentaient Hermès ou Mercure; mais c'est que le mot *herma* signifioit une grosse pierre: c'est le nom qu'Homère donne aux pierres qui servoient à retenir les vaisseaux sur le rivage.

Comme ces premières têtes étoient trop mal travaillées pour qu'on pût distinguer si elles appartenient à des hommes ou à des femmes, on s'avisa, dans la suite, d'indiquer le caractère du sexe vers le milieu de la pierre qui représentoit le corps de la statue. A une autre époque on imagina d'indiquer la séparation des cuisses par une incision. Ce nouveau progrès, dont on fait honneur à Dédale, fut regardé comme prodigieux par un peuple destiné à devenir un jour, pour les arts qui dépendent du dessin, le maître & le modèle de tous les peuples de l'Europe.

Si les Grecs entrèrent plus tard que d'autres peuples dans la carrière des arts, ils furent, en les devançant, faire servir ce désavantage à leur gloire. L'origine des arts chez les Egyptiens se perd dans la nuit des temps; mais, comme nous l'avons dit, ils trouvoient dans leurs loix un obstacle à leur perfection, & au lieu d'être excités par l'émulation à faire des progrès, ils en étoient détournés par la crainte des peines. Mais dès que les Grecs eurent fait les premiers pas, les encouragemens, les récompenses, la gloire les excitèrent à en faire de nouveaux, & au moment où ils s'arrêtèrent enfin, s'il leur restoit quelques découvertes à faire, ce n'étoit du moins que dans quelques parties inférieures de l'art, qui nuisent souvent à l'étude des parties capitales. C'est donc chez eux qu'il faut étudier l'histoire de l'art: c'est chez eux qu'on le voit naître & faire des progrès successifs, conformes à la marche de la nature qui n'opère jamais brusquement.

Nous venons de les voir séparer les jambes des figures, & s'approcher de l'époque où ils sauroient faire ce qu'on peut appeler des statues: mais les premières qu'ils firent, au lieu de montrer les contours purs & coulans de la nature, ne furent qu'imparfaitement équarries, & à cette époque, l'art naissant des Grecs, ressembloit à ce que resta celui des Egyptiens. Les yeux aplatis & allongés sembloient clinquans, car c'est ainsi, comme le pense du moins Winckelmann, qu'il faut entendre le passage de Diodore de Sicile, qui concerne Dédale, au lieu qu'en suivant l'interprétation des

traducteurs, cet historien auroit dit que l'artiste donne à ses figures des yeux fermés. Au reste ces figures équarries étoient droites, roides, sans action, sans mouvement, ayant les bras pendans sur les côtés, & les jambes parallèles & peu écartées l'une de l'autre. C'est ainsi qu'étoit exécutée la statue d'un Pancratiaste Arcadien, nommé Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques dans la 54 olympiade, 564 ans avant notre ère. On reconnoissoit, dans cette statue, dit Pausanias, tous les caractères de la haute antiquité. Les jambes étoient peu séparées, les bras étoient pendans sur les cuisses: cet Arrachion étoit mort, quand les juges de l'Elide lui décernèrent la palme, déjà il étoit vainqueur de tous ses adversaires; un seul restoit encore qui le surprit, le fit tomber en lui saisissant la jambe, & l'étrangla; mais Arrachion, en expirant, terra avec tant de force l'orteil de son vainqueur, qu'il l'obligea de désavouer sa victoire.

On regarde ordinairement les Grecs comme les élèves des Egyptiens; dans cette supposition, on auroit lieu d'être étonné de la lenteur de leurs progrès, puisqu'en recevant l'art tel qu'ils le trouvoient en Egypte, ils n'avoient plus qu'à lui procurer des perfectionnements nouvelles, au lieu de s'arrêter à faire de longs tâtonnemens. Mais on devoit observer que si, dans une antiquité fort reculée, quelques colonies égyptiennes s'arrêtèrent dans la Grèce, on n'a pas lieu de supposer qu'elles aient amené des artistes avec elles: les colonies que les Européens modernes envoient dans le nouveau monde n'y portent pas aussitôt la culture des beaux arts. Les colonies égyptiennes, établies dans la Grèce, n'entretenirent aucune communication avec leur mère-patrie, & l'entrée de l'Egypte fut interdite aux étrangers jusqu'au règne de Psamméticus, époque à laquelle les Grecs cultivoient les arts depuis long-temps, puisque ce prince ne commença son règne que dans la 27 olympiade, 670 ans avant notre ère. Il est très-vraisemblable que le premier usage que firent les Grecs de la liberté d'entrer en Egypte, ne fut pas d'y aller étudier les arts, & qu'il se passa encore plusieurs siècles avant qu'ils entreprissent ce voyage dans ce dessein. S'il n'étoit pas prouvé par la lenteur successive de leurs progrès, dont l'histoire nous a conservé les principales époques, qu'ils furent eux-mêmes leurs maîtres, ou plutôt qu'ils reçurent les leçons progressives de la nature; on pourroit les regarder plutôt comme des élèves des Phéniciens.

Comme la nature inspire de s'arrêter d'abord aux formes principales, que, faute d'adresse & d'expérience, on rend encore d'une manière très-grossière, elle inspire aussi d'employer d'abord les matières les plus faciles à

manier. Ainsi comme la peinture, dans son origine, ne fit usage que d'une seule couleur, avec laquelle elle traçoit un simple contour, de même la sculpture ne dut employer, dans ses premiers essais, que la terre, & ensuite le bois: la terre, parce qu'il ne faut que la pétrir pour lui donner les formes qu'on veut lui faire prendre; le bois, parce qu'il est plus facile à tailler que la pierre & le marbre. Ainsi les anciens artistes firent d'abord en argile, & ensuite en bois, les ouvrages bruts que leurs contemporains regardoient comme des chefs-d'œuvre. Au temps de Pausanias, on voyoit encore des Dieux de bois dans les lieux les plus célèbres de la Grèce, & ces vieux monumens inspiroient la vénération par leur vetusté même. Tel étoit l'Apollon de Delphes donné par les Crétois. Pausanias nous apprend que les anciens appelloient *dadales*, *dadala*, les figures en bois, & il croit que c'est du nom de ces figures que le célèbre sculpteur Athénien, fils de Palamaon, reçut le nom de Dédale, qui fut ensuite porté par un autre sculpteur natif de Sicyone.

On sait que l'on peignoit en rouge les anciennes statues d'argile, surtout celles de Jupiter, le souverain des Dieux, celles de Pan, regardé comme le grand tour. Ce fait n'est pas échappé à Winckelmann; mais je suis étonné qu'il n'en ait pas découvert l'origine; cette découverte n'étoit assurément pas au-dessus de sa sagacité ordinaire. L'usage de frotter du sang des victimes les représentations des Dieux, se trouve encore aujourd'hui chez les nations idolâtres les plus voisines de l'état de nature; il dut être aussi pratiqué par les Grecs. Mais quand, plus policés, ils prirent du dégoût pour ce sang, qui se corrompoit sur les idoles, ils abandonnèrent ces sortes de libations, & en conservèrent cependant l'apparence en peignant leurs statues d'une couleur de sang. C'est ainsi qu'en général les peuples, en s'éloignant de leur origine, conservent la représentation de ce qu'ils ne pratiquent plus. Quelquefois on se contentoit de peindre en rouge les pieds des victimes, comme autrefois on s'étoit contenté de frotter leurs pieds de sang quand elles étoient fort élevées: Winckelmann, qui, je crois, se trompe ici, pense que Pindare a fait allusion à cet usage quand il a donné des pieds rouges à Cérés. On voit sur des pieds délicats des teintes d'un rouge tendre, approchant de la couleur des roses, & l'on peut croire que c'est ce qu'a voulu peindre le poète lyrique. Les Grecs ont pu faire des pieds d'argent aux statues de quelques déesses: mais quand Homère a dit: *Thétis aux pieds d'argent*, quand il a donné des pieds d'argent à d'autres divinités, il n'a fait aucune allusion à leurs statues; il a voulu seulement

exprimer la blancheur éclatante de leurs pieds.

On a continué d'employer le bois pour les statues, même dans des temps où les statuaires favoient travailler les pierres: on joignit le luxe des siècles opulens à la simplicité des premiers siècles; les statues furent couvertes d'or, & les Dieux, sur leurs autels, ne risquèrent plus d'être rongés des vers.

Mais le luxe est tellement destiné à corrompre le goût, que celui même des Grecs ne put lui résister. Ils favoient travailler le marbre & c'est la matière la plus favorable à la beauté de l'art: ils favoient fondre le bronze, & c'est la substance la plus capable de leur assurer une longue durée: & cependant, dépravés par l'amour de la richesse, ils employoient à faire ces statues, l'ivoire qui est bien moins convenable à cet usage que le marbre & le bronze. Sa rareté lui méritoit seule la préférence, comme si le rare étoit toujours le beau. On mêla l'or & l'ivoire dans les statues, & l'art perdit de son prix par ce mélange imprudent de deux matières précieuses. On les prodigua jusques dans les colosses. La Minerve de Phidias, qui étoit d'or & d'ivoire, avoit vingt-six coudées, ou trente-neuf pieds attiques de haut.

Il ne faut pas croire que les statues fussent entièrement d'or & d'ivoire. On connoît la grandeur des plus fortes dents d'éléphants, & l'on sent bien que dans des ouvrages d'une grande proportion, l'ivoire ne pouvoit être employé que par plaques rapportées. C'étoient de véritables ouvrages de marquetterie, & les joints ne pouvoient être tellement dissimulés, que ces pièces de rapport ne fissent un assez mauvais effet quand on les considéroit de trop près. Il est vraisemblable que les plaques d'ivoire étoient fixées avec de la colle de poisson: Elien parle de cette colle, & dit qu'elle étoit nécessaire aux artistes qui travailloient en ivoire.

M. de Pauw suppose que, dans les grandes statues, tout l'ouvrage étoit soutenu d'une forte armature de fer ou d'airain. Il croit que cette armature étoit revêtue de lames de bois de cèdre, dont toute la capacité restoit vuide. Il est conduit à cette conjecture par un passage de Lucien, qui, dans son Jupiter tragique, dit que l'intérieur de ces ouvrages, où brilloient l'or & l'ivoire, étoit rempli de toiles d'araignées, & servoit d'asyle aux animaux immondes qui fréquentoient les temples.

Il est certain que, du moins quelquefois, on établissoit en plâtre & en argile le modèle entier de la statue; sur ce modèle, sans doute peu certain, on appliquoit les plaques d'or & d'ivoire. C'est ce que prouve le Jupiter de Mégare: la tête étoit d'or & d'ivoire, mais

la guerre du Péloponèse ne permit pas de continuer un ouvrage si dispendieux, & les autres parties de la statue restèrent en plâtre. On pourroit cependant accorder la notion que nous avons sur le Jupiter de Mégare avec l'opinion de M. de Pauw: il n'y auroit qu'à supposer que l'armature étant faite, & la tête même achevée, on se contenta de faire, pour le reste de la statue, un modèle en plâtre par dessus l'armature, quand la guerre du Péloponèse fut déclarée.

M. de Pauw effraye l'imagination en entamant un calcul sur la quantité d'ivoire qui pouvoit entrer dans un colosse. Il croit que le Jupiter Olympien, qui avoit cinquante quatre pieds de haut, ne dut pas exiger moins que la dépouille de trois cents éléphants, & l'on sait que les Grecs achetoient fort cher l'ivoire aux étrangers. On auroit gagné beaucoup, pour la convenance & pour les frais, en employant des substances moins rares.

Un autre mélange nonmoins condamnable fut employé sans nécessité. On fit long-temps des têtes, des mains & des pieds de marbre à des statues de bois. Si l'on pouvoit reprocher une profusion mal entendue de richesse aux statues d'or & d'ivoire, on pouvoit reprocher à celles dont nous parlons une léfine choquante. Une Junon & une Vénus, ouvrages de Damophon, offroient cette bigarrure de bois & de marbre. Cet usage n'étoit point encore proscrit au temps de Phidias, & il fit avec ce mélange vicieux la Minerve de Platée.

Winckelmann croit que c'étoient les statues dont les seules extrémités étoient de marbre, que les anciens nommoient *acrolithes*, ἀκρολίθοι: cette explication mérite d'être remarquée & conservée, car il paroît que ce mot grec avoit toujours été mal entendu. Il explique aussi d'une manière très-vraisemblable un passage de Pline, qui dit qu'on ne commença à travailler en marbre que dans la cinquantième olympiade: il croit qu'il ne faut entendre ce passage que des figures entières.

Un goût non moins vicieux régna dans la Grèce; ce fut celui de vêtir les statues d'étoffes réelles. On peut voir l'effet de ce mauvais goût dans quelques *Notre Dames* de nos vieilles églises. On en voyoit une adossée à un pilier devant la porte de l'église des Quinze-vingt: cette figure étoit peut-être aussi ancienne que le temple, qui avoit été fondé par Saint-Louis.

C'étoit encore un mauvais goût des Grecs, lorsqu'ils avoient tant de marbre d'une blancheur éclatante, de faire des statues de marbre veiné & tacheté. Enfin pour excuser une erreur dans laquelle ont quelquefois donné les modernes, par une erreur semblable des anciens, remarquons encore que les Grecs peignirent

les draperies de plusieurs statues, & qu'ils firent des statues de marbre de couleur dont les extrémités étoient de marbre blanc. Il n'est point de peuples que n'aient égaré quelquefois le goût de la richesse & le goût de la variété.

Mais ne nous arrêtons pas plus longtemps sur quelques défauts des Grecs: nous nous exposerions au reproche d'ingratitude, si nous paroissions nous appesantir sur les erreurs de nos maîtres. Ne traitons en détail que les sujets de notre reconnaissance.

On connoît l'amour des Grecs pour la beauté; on sait que leurs ouvrages sont remplis des éloges de cette qualité extérieure, mais non pas indifférente, & qu'ils ne parlent guères des personnes qui la possédoient sans la joindre à l'énumération des autres qualités auxquelles elle servoît d'ornement & de recommandation.

A Corinthe, dans un bois de Cyprès qu'on nommoit le Crâne, étoit un temple de Vénus; là étoit aussi le tombeau de Laïs qui n'inspiroit guère moins de vénération que les autels de la déesse. Son tombeau se voyoit aussi en Thessalie où elle avoit été conduite par Hippocrate, son amant. Quelle étoit cette femme dont deux contrées se disputoient l'honneur de posséder les cendres, comme sept villes autrefois s'étoient disputé l'honneur d'avoir été le berceau d'Homère? Laïs n'étoit qu'une esclave, prise dans son enfance chez les Hycariens dans la Sicile, par les soldats de Nicias, & vendue ensuite à Corinthe: mais elle surpassa en beauté toutes les courtisanes de son temps, & c'en fut assez pour que les Corinthiens voulaient s'attribuer l'honneur de l'avoir vu naître & de conserver les restes d'un corps qui avoit inspiré tant d'amour.

On ne placera pas les Lacédémoniens entre les peuples amis des arts, mais ils aimoient la beauté, & cet amour leur faisoit chérir les arts qui tiennent au dessin, parce qu'ils prennent la beauté pour objet de leurs imitations. Les femmes de Sparte gardoient dans leurs chambres à coucher les statues de Nérée, d'Hya-cinthe, de Castor & de Pollux, des jeunes héros enfin & des jeunes Dieux: en contemplant de belles statues, elles espéroient avoir de beaux enfans.

Chez un peuple qui aimoit la beauté, les artistes devoient se la proposer pour premier objet de leur art: ils devoient surpasser, en suivant cet objet, tous les peuples qui avoient cultivé la sculpture, & leurs ouvrages devoient être les modèles de tous les peuples à venir. D'ailleurs, jamais les statuaires n'eurent d'aussi fréquentes occasions que dans la Grèce de développer leurs talens, & d'en recueillir la récompense. Tout homme qui méritoit la re-

connoissance de ses concitoyens, tout homme qui parvenoit à se distinguer, avoit les honneurs d'une statue: Pindare en eut une à Athènes, pour avoir loué en passant les Athéniens. Quelquefois, dit Winckelmann, on s'en érigeoit à soi-même; on avoit la permission de placer dans les temples les statues de ses enfans. La grande quantité d'ouvrages suppose un grand nombre d'artistes, une grande émulation, de grands progrès.

Comme les honneurs des statues furent principalement accordés aux hommes qui excelloient dans les jeux publics, & furent au nombre des prix qu'on accordoit aux athlètes couronnés, les artistes dûrent avoir de beaux modèles; car il est difficile que des vainqueurs à la course, au pugilat, au pancrace, ne soient pas des hommes bien conformés: ils ne pouvoient manquer de trouver en même temps une heureuse variété dans leurs études; car ces différentes sortes d'athlètes devoient, par le genre de leurs exercices, se distinguer par différentes espèces de beauté.

Quelquefois les vainqueurs des jeux avoient autant de statues qu'ils avoient obtenu de couronnes: quelquefois une ville témoignoit sa reconnaissance à une divinité protectrice par autant de statues qu'elle avoit remporté de victoires sur ses ennemis. Entre tant d'ouvrages de l'art, il y en avoit, sans doute, beaucoup de médiocres, beaucoup même de mauvais; mais pour qu'un peuple ait de grands artistes & des chefs-d'œuvre, il faut qu'il ait un grand nombre d'artistes, & qu'il paye un grand nombre d'ouvrages médiocres. Comme les talens distingués sont rares, ils ne peuvent naître qu'entre un grand nombre de personnes qui les cultivent, & au milieu desquels s'élève un homme de génie. Si les arts ne sont cultivés que par un petit nombre d'hommes, celui qui a reçu de la nature les qualités nécessaires pour s'y distinguer, risquera de languir dans une profession absolument étrangère aux arts.

On croit qu'ils ont surtout besoin d'être favorisés par la liberté: c'étoit l'opinion de Winckelmann. Pendant les temps de leur gloire, dans la Grèce, furent ceux de la démagogie de Périclès, qui ressembloit à la monarchie, & du règne d'Alexandre qui ne laissa pas même à la Grèce la consolation de se croire libre; à Rome, le siècle d'Auguste où les Romains étoient esclaves; dans l'Italie moderne, celui de la domination des Médicis à Florence ou sur le siège pontifical de Rome; en France, le règne absolu de Louis XIV. Ce qui favorise les arts, c'est l'amour du beau, le loisir, l'opulence, un homme puissant qui les encourage, & à qui le desir & le besoin

de lui plaire donne un grand nombre d'imitateurs.

Nous allons suivre Winckelmann dans les détails où il est entré sur la manière dont les Grecs ont envisagé & traité la beauté dans les différentes parties du corps humain.

Le profil qu'ils ont adopté de préférence, est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par de légères & douces inflexions : ligne qui s'écarte le moins qu'il est possible de l'unité. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, le front & le nez tracent une ligne qui s'écarte peu de la perpendiculaire : cette forme se trouve bien plus communément sous un ciel doux & tempéré que sous un climat rigoureux : c'est aussi sous les climats rigoureux que la beauté devient plus rare. Les formes droites constituent le grand, les contours souples & coulans, le délicat.

Si l'on ne peut nier que c'est dans le contraire de la laideur que se trouve la beauté, si l'on est contraint d'avouer que la laideur est d'autant plus choquante, qu'elle s'écarte plus, dans son profil, de la ligne qu'ont adoptée les anciens, on sera forcé de reconnoître aussi que cette ligne, dont le contraire est la laideur, est celle qui constitue la beauté. Plus l'inflexion du nez est forte, plus il s'avance & s'abaisse, en décrivant des lignes qui semblent se contrarier entre elles, & plus il s'éloigne de la belle forme : il en est de même du front qui perd d'autant plus de beauté, qu'il s'éloigne davantage de la ligne droite. Il semble donc démontré que les anciens ont trouvé la ligne qui constitue le beau profil, & l'on conviendra qu'avec un profil vicieux, on chercheroit en vain la beauté.

Le caractère du front ne contribue pas faiblement à la composer. Les anciens écrivains, les anciens artistes s'accordent à nous apprendre que les Grecs donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & que, par un caprice de mode, les modernes se sont avisés assez longtemps de regarder comme des fronts défectueux. Il n'y avoit point de mère qui ne tâchât de corriger dans sa fille cette prétendue défectuosité, & ne lui épilât douloureusement le front, pour détruire en elle cet agrément du jeune âge; agrément trop tôt effacé par la nature. Sans doute les anciens raisonnoient mieux, quand ils comptoient les fronts hauts dans le nombre des difformités. En effet, c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère & le modèle de la beauté la plus parfaite, & l'on peut observer qu'à cet âge, le front n'est pas ordinairement élevé : il ne le devient que lorsqu'il commence à se dégarnir des cheveux dont la nature s'étoit plu d'abord à le couronner. Le front élevé est

Beaux-Arts. Tome II.

donc le premier caractère de la dégradation du beau, on pourroit même dire de la dégradation de la nature. Un front élevé, dans la jeunesse, a quelque chose de choquant, parce qu'il offre un caractère de la vieillesse mêlé à celui du jeune âge, & la fleur de la nature avec une apparence de la nature dégradée.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même, & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes : autrement la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décrirait des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties entre elles seroit détruit. Aussi l'arrondissement du front, qui est la conformation des belles personnes, se trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & surtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes, difformité dont nous nous ressouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté.

On convient généralement que les grands yeux sont les plus beaux : mais c'est moins la grandeur des yeux qui fait leur beauté dans les ouvrages de l'art, que leur forme & leur enfoncement. Aux têtes idéales antiques, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne sont généralement dans la nature, & par conséquent l'os des sourcils a plus de saillie. C'est que, dans les grandes figures sculptées, lorsqu'elles sont placées à une certaine distance de la vue, les yeux, qui sont de la même couleur que le reste de la tête, auroient peu d'effet sans cet enfoncement. Le statuaire, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne à ses têtes plus de vie & d'expression. Cette règle, dont on sentit la nécessité pour les grandes statues, fut observée par imitation pour les petites figures & pour les médailles, & si elle y est moins indispensable, elle paroît leur donner du moins un plus grand caractère. Elle a été adoptée par les peintres imitateurs de l'antique, quoique leur art leur fournisse la ressource d'imiter la couleur des sourcils, des cils & des prunelles : c'est que ce principe tient à celui de donner aux grandes formes le plus de grandeur dont elles sont susceptibles, principe d'où résulte le grand dans toutes les parties de la figure. L'œil pris avec son enfoncement, est une des grandes parties de la face : le peintre d'histoire considère cette partie dans son ensemble, & fait moins d'attention aux petites parties dont elle est composée, telles que les poils des sourcils, ceux des cils, la couleur des prunelles, les plis de la peau, toutes parties inférieures

dont l'imitation précise est réservée au peintre de portraits.

Les yeux, sans s'écarter de cette forme un peu cave que leur donnoient les anciens, avoient cependant des différences sensibles & caractéristiques dans les têtes des différentes divinités. La coupe de l'œil est grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conserve l'air virginal & l'expression de la pudeur, par ses paupières baissées. Vénus a les yeux petits; cette forme leur donne une douceur enchanteresse, & exprime une décente volupté. Il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnoître que ce n'est pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté, & l'on trouvera la démonstration de cette vérité, si l'on compare les yeux de cette Vénus à ceux qui leur ressemblent dans la nature. On sentira tout ce qu'ils ont de touchant : la paupière inférieure, un peu tirée vers le haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La finesse des poils dont les sourcils sont formés, est indiquée dans l'art du statuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux; car d'ailleurs, l'art antique, rejetant les petites parties, négligeoit ces poils, & parvenoit cependant à en exprimer l'effet, par l'arrête plus ou moins vive de l'os qui les soutient.

La lèvre inférieure, plus pleine que la supérieure, procure cette inflexion qui donne au menton un arrondissement plus complet. Il est rare que, dans les ouvrages antiques, on voie les dents, même aux bouches riantes des satyres : une statue d'Apollon, au palais Conti, est la seule à qui Winckelmann connoisse cette expression; il observe que les lèvres sont ordinairement closes aux figures humaines, & légèrement entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux si agréable aux modernes, & qu'ils nomment fossette. C'est un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté; on peut même dire que c'est un défaut, puisqu'il interromp l'arrondissement d'une forme qui tire sa beauté de son unité. La fossette doit être mise au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits pour caractériser une ressemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques têtes antiques de divinités; mais on a lieu de soupçonner que, dans plusieurs, elle est l'ouvrage d'un restaurateur moderne.

Les mêmes raisons doivent faire proscrire les fossettes qui se trouvent quelquefois aux jeunes : quelque grace qu'elles puissent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la

rondeur de cette partie, & de rompre l'unité d'une grande forme par une petite forme subalterne que le grand style doit négliger.

Les modernes semblent avoir cru aggrandir leur manière, en faisant à peine attention aux formes des oreilles, qui sont cependant au nombre des parties principales de la tête; les artistes de l'antiquité les ont toujours, au contraire, traitées avec le plus grand soin. Si, sur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, est simplement indiquée, on peut soutenir que l'ouvrage est moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point que, si du moins on en croit Winckelmann, on peut quelquefois reconnoître, dans une tête mutilée, à la forme seule de l'oreille, la personne qui étoit représentée : par exemple, une oreille, dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique, suivant lui, une oreille de Marc-Aurèle.

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à distinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit suivant la nature de la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne large, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler, pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbre, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits; car l'artiste alors se conformoit au modèle. Aux têtes virginales de femmes, où les cheveux sont relevés & noués en arrière, toute la chevelure est traitée par ondes, & forme des cavités considérables qui répandent de la variété d'ombre et de lumière, et produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Nous venons de considérer les différentes parties de la tête; si nous la considérons elle-même dans son ensemble, nous verrons qu'elle forme un ovale. Une croix, tracée dans cet ovale, indique le plan des parties de la face. La branche perpendiculaire de cette croix marque le milieu du front, du nez, de la bouche, du menton : la branche horizontale marque la ligne que doivent suivre les yeux, et à laquelle celle de la bouche doit être parallèle.

Tout ce qui s'écarter de cette règle, s'écarteroit aussi de la beauté. Si la face est trop longue ou trop courte, elle ne semble plus renfermée dans un ovale dont elle ne doit pas sortir. Si les yeux sont placés obliquement & relevés du côté de l'angle externe, ce qui étoit la conformation des Egyptiens, ce qui est encore celle de plusieurs Nations tartares,

ils s'écartent de la ligne horizontale qui leur est prescrite ; ils forment sur cette ligne deux sections par des lignes transversales, & détruisent l'harmonie qui résulte de l'unité. Si la bouche est placée de travers, elle forme une ligne qui ne s'accorde point avec celle des yeux, & cette discordance entre les lignes que suivent les parties de la face, en détruit l'accord, & devient une difformité.

Le nés, vu de profil, doit suivre la direction du front : il ne forme avec lui qu'une même ligne dans les belles têtes antiques. S'il s'écarte de cette ligne par une autre qui, prolongée, la coupe transversalement, ou par des courbes qui forment des bosses, des sinuosités ; si sa pointe, haussée ou baissée, n'est pas sur le plan de la racine, alors les lignes se multiplient & détruisent l'accord de la beauté.

Il en est de même d'une bouche gonflée comme celle des Africains, ou d'une bouche trop enfoncée. La première offre une tumeur vicieuse ; la seconde s'oppose à un arrondissement qui seul détruit la monotonie : car les formes, dans la nature, se varient, tendant toujours à la ligne droite ou à la ligne circulaire, & ne dérivant parfaitement l'une ni l'autre.

Les modernes se sont assez généralement écartés de la beauté régulière & sublime que les anciens ont étudiée, & dont ils ont fait l'objet de leurs imitations. Une sorte de beauté, moins conforme aux loix que nous venons d'établir, moins sage, moins austère, plus agaçante, & par conséquent plus capable d'opérer sur les sens, les a éloignés de celle qui inspire le respect & semble défendre le désir & interdire l'espérance. Ils ont même souvent donné la préférence à cette qualité qu'on appelle gentillesse, & qui, en s'éloignant de la régularité des formes, semble promettre aussi de s'éloigner de celle des mœurs. Ce sont leurs passions qui ont jugé la beauté, & elles ont accordé le prix à celle qui paroissoit moins éloignée de les satisfaire. On a cru voir le beau, où l'on voyoit la promesse de la volupté. Encore plus amis des plaisirs que de l'art, les jeunes artistes, dans l'effervescence de leurs passions, s'attachent de préférence aux personnes qui font naître en eux le désir, & promettent de le contenter. Elles les attirent par les plaisirs qu'ils en attendent, elles continuent de leur plaire par ceux qu'elles procurent, & semblent d'autant plus belles, qu'elles flattent davantage les sens. Ils s'accoutument à regarder avec une sorte d'indifférence la beauté sévère qui ne promet rien, & dont la décence fait expirer le désir : elle est belle, mais elle n'a pas la

beauté qui plaît, parce qu'elle a celle qui se fait respecter.

L'artiste récompense la beauté imparfaite des plaisirs qu'elle lui a fait goûter en la transportant dans toutes les productions de son art, en donnant ses traits aux Déeses sévères, aux imposantes héroïnes. C'est d'elle seule que son imagination est remplie, c'est elle qui reçoit constamment ses hommages ; il ne lui reste plus de tributs à payer à la beauté parfaite. Ses sens ont dégradé son goût & son intelligence, & par eux il dégrade l'art lui-même.

On a vu des artistes en qui le sentiment de l'orgueil a détruit celui de la beauté : tel paroît avoir été Michel-Ange ; il a préféré le désir de montrer toute sa science, à celui de représenter la beauté. Partout il vouloit faire parade de ses études anatomiques. Si Vénus s'étoit présentée à ses regards, il ne l'auroit considérée que pour l'écorcher en imagination, & tracer sur ses cartons les muscles de la Déesse, qu'il n'auroit pas manqué de renfler & d'exagérer. L'idée du fort, du terrible, absorboit en lui celle du beau : il auroit transformé les Graces en robustes villageoises ; ou plutôt dans les formes, dans les expressions, dans les mouvements, il créoit une nature imaginaire qui n'avoit rien de commun avec la belle nature.

Le Bernin a suivi une route différente. Il a étouffé, dit Winckelmann, le sentiment du beau à force de vouloir flatter les sens grossiers. C'étoit par des expressions triviales qu'il croyoit ennoblir des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures ressemblent à des parvenus de la lie du peuple, & l'expression qu'il leur donne est souvent en contradiction avec l'action qu'il leur suppose. Lui seul pouvoit imaginer de placer dans un temple la tête qu'il a donnée à Sainte-Thérèse ; elle conviendrait mieux, ou plutôt elle conviendrait seulement à une scène de débauche : l'expression ne peut en être désignée que par un mot consacré au libertinage : il a choisi pour représenter l'extase de l'amour divin, celle de la passion la plus lubrique, dans l'instant où elle se satisfait.

En parlant de la beauté, nous nous sommes principalement arrêtés, avec Winckelmann, à la tête, qui est surtout le siège d'où elle exerce son empire ; mais elle n'est pas moins remarquable dans toutes les parties, & surtout dans les extrémités. Quoique le temps ait conservé peu d'extrémités des antiques, on sait que les artistes de la Grèce cherchoient à donner à ces parties intéressantes la plus grande perfection. Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré : des petits trous où l'articulation des doigts offrent, par

leur léger enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent depuis leur origine jusqu'au bout une diminution agréable, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Chez les anciens, les articles ne sont point indiqués, & la dernière phalange n'est pas recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général leurs sculpteurs étudiaient soigneusement cette partie, Poly-clète avoit entre eux, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures de jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont faiblement indiqués. Le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce que n'interrompent ni des éminences, ni des cavités. Winckelmann regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon *Saurochtonos* de la Villa Borghese, d'un Apollon qui a un cygne à ses pieds de la Villa Médicis, & d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque aussi qu'il est bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes est grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginal, & les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée. On sait même que les femmes employoient des moyens artificiels pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroissement, & même quelques-unes de leurs recettes nous ont été transmises. Les mammelles des nymphes & des déesses ne sont jamais surmontées par un mammelon saillant, caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. Les modernes commettent une faute grave contre les convenances, quand ils donnent ce caractère à des figures dans lesquelles ils doivent conserver ceux de la virginité.

La beauté ne se trouvant pas également parfaite dans toutes les parties d'un même individu, il faut la considérer comme un choix des plus belles parties prises dans différens modèles; mais avec tant de soin & d'intelligence, que ces parties détachées de différens corps, aient entre elles cet accord parfait d'où résulte un beau tout.

Il paroît que les anciens se bornèrent quelquefois au beau individuel, même dans les siècles les plus florissans de l'art. Théodore, à qui Socrate fit une visite avec ses disciples, servoit de modèle aux artistes de son temps. Il est probable aussi que Phryné servit quelquefois seule de modèle à des peintres & à des sculpteurs. Mais Socrate, dans son entretien avec Parrhasius, nous apprend que, pour élever à une beauté plus parfaite, les artistes

réunissoient dans une seule figure les beautés de plusieurs corps, & nous savons que Zeuxis, pour peindre son Hélène, choisit les différentes beautés des plus belles femmes de Croton.

Les anciens étudièrent même la beauté des eunuques; beauté équivoque entre les deux sexes, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, & qui tient de tous les deux. Elle se caractérise par la délicatesse efféminée des membres, par l'arrondissement de la taille, & par l'ampleur des hanches. C'est Winckelmann, qui, peut-être aidé par les regards exercés de Mengs, a fait le premier cette remarque dans des figures de prêtres de Cybèle. Il a aussi reconnu pour un jeune eunuque, consacré au culte de cette déesse, une figure drapée qui a passé en Angleterre, & qu'on avoit prise pour un Paris, parce qu'elle étoit coiffée du bonnet phrygien; cependant un flambeau renversé, de l'espèce de ceux qui étoient en usage dans les sacrifices, désignoit assez le caractère sacerdotal de cette figure. Une autre figure, en bas-relief, a été prise pour une femme, quoique le fouet qui est dans sa main désigne assez que c'est un prêtre de Cybèle, ce qu'indique aussi le trépied devant lequel il est placé.

On fait que les anciens ont étudié, ou plutôt ont créé une nature mixte composée de celle des deux sexes; c'est celle des hermaphrodites ou androgynes. V. l'article MYTHOLOGIE, au mot *Bacchus*. Ils donnoient aux hermaphrodites la taille & les traits de femme, un sein virginal & le caractère distinctif de la virilité. On connoît les deux belles hermaphrodites couchées de la galerie de Florence; on en connoît moins une troisième qui ne leur cède pas en beauté; c'est une petite figure debout, ayant le bras droit posé sur sa tête: elle est à la Villa Albani.

La proportion est la bête de la beauté. Cependant la proportion peut être observée dans une figure, sans que cette figure soit belle, si l'artiste a plus de savoir, que de sentiment de la beauté. Le vrai beau ne peut se trouver dans l'absence des bonnes proportions; mais il peut ne se pas toujours rencontrer avec elles.

Les anciens ayant regardé l'idéal comme la source du beau le plus sublime, lui ont quelquefois subordonné les proportions que donne la nature; ils l'ont agrandie pour la rendre encore plus belle, & lui ont donné une hauteur qu'ils ont supposée divine, & à laquelle ne parvient pas l'humanité. Par exemple, la poitrine, prise depuis la fossète du cou jusqu'à celle du cœur, ne devoit avoir qu'une face de longueur, & souvent ils lui ont donné un pouce de plus, ou même davantage: ils se sont souvent permis la même exagération depuis cette partie jusqu'au nombril. C'est par

ce moyen qu'ils sont parvenus à la sveltesse.

La face a trois parties, c'est-à-dire trois fois la longueur du nez; mais la tête n'a pas complètement quatre de ces parties. La partie supérieure de la tête, depuis l'origine des cheveux jusqu'au sommet, n'a que trois quarts de longueur du nez.

Winckelman suppose que le pied seroit de mesure aux anciens dans toutes leurs grandes dimensions, & que c'étoit sur la mesure du pied que les statuaires régloient celle de leurs figures, en leur donnant six fois cette longueur. C'est en effet la proportion que donne Vitruve: *Pes verò altitudinis corporis sextæ*, l. 3, ch. 1. Le célèbre antiquaire regarde comme certain que le pied a une mesure plus déterminée que la tête ou la face, qui sont les parties d'après lesquelles les sculpteurs modernes empruntent leurs dimensions (1).

Cette proportion du pied, quoiqu'elle ait paru étrange au savant Huet, & qu'elle ait été rejetée par Perrault, est, ajoute-t-il, fondée sur l'expérience, & s'accorde même avec les mesures des tailles sveltes. « Après avoir mesuré avec soin, dit-il, une infinité de figures, cette proportion ne s'est pas trouvée seulement aux figures égyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verra à la plupart des statues, si les pieds s'y étoient conservés. On peut s'en convaincre par l'inspection de quelques figures divines, dans la longueur desquelles les artistes ont poussé de certaines parties au-delà des dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvédère, qui excède un peu la hauteur de sept têtes, le pied qui porte a trois pouces d'un palme romain plus de longueur que la tête. Cette même proportion a été donnée par Albert Durer à ses figures de huit têtes, dans lesquelles le pied compose la sixième partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Médicis est d'une sveltesse extraordinaire; & quoique sa tête soit très-petite, la figure ne porte néanmoins que sept têtes & demie: son pied est long d'un palme & un demi-pouce, & toute sa hauteur porte six palmes & demie; (ou six fois la longueur entière de son pied).

L'expression du contentement, celle de l'amour, ajoutent encore à la beauté; celles de

(1) Quand Winckelman assure que le pied a une mesure plus déterminée que la tête, veut-il dire que les justes proportions du pied sont plus constantes? Cela semble extraordinaire dans une partie plus sujette à souffrir la fatigue, & à être altérée par elle. Il semble que la tête, choisie par les modernes pour mesure commune, est en effet une mesure plus commode, par la division de la face en trois parties égales. (Note du Rédacteur.)

la colère, de la douleur, la diminuent en proportion que ces affections s'annoncent avec plus de violence; le calme laisse les traits dans l'état de la nature.

La beauté étant le premier objet de l'art antique, l'expression devoit lui être subordonnée. Cependant les artistes ne s'exposent pas au reproche de paroître sacrifier la seconde partie à la première, & ils évitoient de supposer leurs figures dans une situation où les mouvemens de l'ame, trop impétueux, trop violens, auroient trop altéré la beauté des traits; c'est par cet art qu'ils accorderent ensemble la vérité & la beauté. Voyez à l'article PASSIONS, le morceau intitulé: PRATIQUE des Grecs dans la représentation des Passions.

Les anciens avoient adopté pour la composition deux règles principales dont ils se sont rarement écartés; celle de n'employer que le plus petit nombre de figures que permettoit le sujet, & celle de les représenter dans des actions modérées. Les poètes tragiques n'introduisoient ordinairement que deux personnages à la fois sur la scène & jamais plus de trois; les artistes, reconnoissant que cette règle étoit fondée sur les bornes de l'attention des spectateurs que les poètes vouloient ménager, pour la fixer plus sûrement, l'adoptèrent eux-mêmes autant que le leur permettoient les sujets qu'il avoient à traiter. Quelquefois même ils forçoient des sujets qui supposent une grande multiplicité de figures, à se contenter d'un petit nombre ou même d'une seule, dont l'action avoit d'autant plus d'empire sur l'ame des spectateurs, que leur attention n'étoit pas distraite par d'autres objets. Ainsi le peintre Théon, que les anciens ont placé entre leurs artistes les plus ingénieux, voulant représenter un guerrier qui résiste seul à ses adversaires, ne peignit que la seule figure de ce guerrier, & laissa l'imagination des spectateurs se peindre à elle-même les ennemis qui étoient censés hors de la toile. Les récits des temps héroïques & les poèmes d'Homère sont remplis d'actions qui se passent entre un petit nombre de figures, & c'étoit ces actions simples que l'art se plaisoit surtout à traiter.

« A l'égard du repos dans la composition, dit Winckelmann, on ne voit jamais dans les ouvrages des anciens artistes, comme dans ceux des modernes, de ces foules où chacun s'empresse de se faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences de peuple, où l'on diroit que l'un veut monter sur l'autre. Les compositions de l'antiquité ressemblent à des assemblées de personnes qui marquent & exigent de la considération ».

Quoiqu'il ne faille pas chercher des groupes dans la composition du plus grand nombre des

bas-reliefs dont la forme allongée ne permettoit pas ce genre d'ordonnance, Winckelmann pense que les anciens entendoient bien l'art de grouper. Il le prouve par le bas-relief de la mort de Méléagre & par des peintures d'Herculanum, & soutient que, même à cet égard, les anciens peuvent servir de modèles aux modernes. Il est certain que dans cette partie, comme dans toutes les autres, on peut puiser chez eux des leçons de sagesse, & remarquer une attention constante à éviter tout ce qui peut sentir l'affectation. On voit qu'ils ont bien groupé quand ils l'ont voulu; mais on voit qu'ils n'ont jamais paru chercher à faire des groupes.

Comme leurs orateurs connoissoient l'antithèse, de même, continue l'antiquaire, leurs artistes connoissoient le contraste. Mais leurs orateurs & leurs artistes se sont défendu de prodiguer, d'affecter le contraste & l'antithèse. Ces deux moyens correspondans de deux arts divers, doivent être naturels & naître du sujet: ils doivent surtout être épargnés, & il faut bien se garder de croire que le contraste soit le plus grand effort du génie, qu'il soit tout, qu'il remplace tout, qu'il excuse tout.

Winckelmann assigne à l'antiquité grecque quatre styles différens: le style ancien qui dura jusqu'à Phidias; le grand style qui fut imprimé à l'art par ce célèbre statuaire; le style de la grace introduit par Praxitèle, Apelle, Lyssippe; le style d'imitation, pratiqué par la foule des artistes qui furent les imitateurs de ces grands maîtres.

Les monumens les plus authentiques de l'ancien style, sont les médailles dont le coin & l'inscription annoncent une haute antiquité.

L'écriture, dans ces inscriptions, est de droite à gauche à la manière de l'écriture hébraïque; usage abandonné long-temps avant Hérodote, puisque, pour marquer le contraste des usages de l'Égypte avec ceux de la Grèce, il dit, entre autres choses, que les Egyptiens écrivoient de droite à gauche. La statue d'Agamemnon à Elis, ouvrage d'Onatas, avoit une inscription de droite à gauche: Onatas florissoit environ cinquante ans avant Phidias; c'est dans la période de temps qui sépara ces deux artistes, qu'on doit placer la cessation de cet usage.

Dans les ouvrages de l'ancien style, aucune partie ne se distingue par la beauté de la forme ni par la proportion de l'ensemble. Le dessin des yeux est allongé & applati; on voit qu'à cet égard, on n'avoit pas encore entièrement abandonné la manière que les écrivains attribuent à l'ancien Dédale. La section de la bouche va en remonant vers les côtés, ce qui forme aussi le caractère des ouvrages égyptiens & de ceux de l'ancien style des Etrusques. La forme

du menton est pointue & termine désagréablement l'ovale de la tête. Les boucles des cheveux sont rangées en petits anneaux & ressemblent aux grains serrés d'une grappe de raisins. Enfin on ne peut décider à l'inspection des têtes, le sexe auquel elles appartiennent: Plin ne avoit remarqué ce défaut de la part des anciens, puisqu'il marque le temps où les artistes commencèrent à distinguer les deux sexes.

Voilà ce qu'on peut inférer de l'inspection des médailles, & ce qui est confirmé par celles des statues. La Pallas en marbre de la Villa Albani est la plus ancienne qui nous reste. Si elle étoit de basalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête est semblable à celles des médailles dont nous venons de marquer le caractère.

A juger de la composition des artistes de ce temps par les petites figures des médailles, on voit qu'ils recherchoient les actions violentes & les attitudes outrées: c'est une conformité de plus qu'ils avoient avec les Etrusques, auxquels d'ailleurs ils ressembloient parfaitement. Observation qui doit rendre timide à donner aux Etrusques certains ouvrages par la seule inspection du style, quand on peut douter d'ailleurs s'ils leur appartiennent en effet: observation qui peut, en même temps, fournir une utile leçon aux modernes; elle leur apprend que lorsqu'ils cherchent à donner à leurs figures ces grands mouvemens qu'ils croient seuls capables d'animer leurs compositions, ils ne font que se rapprocher des temps où les Grecs étoient encore barbares, & s'éloigner de ceux où ils avoient fait une étude profonde de la véritable beauté. Plus ils méditeront sur leur art & sur la nature, plus ils reconnoîtront que le beau ne se trouve que dans les mouvemens modérés, & ces méditations ne les aideront pas moins à se rapprocher des grands maîtres que la Grèce a produits dans les plus beaux temps de l'art, que l'étude de leurs chefs-d'œuvre. C'est par des méditations semblables, ou par un heureux naturel plus puissant que toutes les réflexions, que le Sueur s'est élevé à un excellent style, quoiqu'il ait eu peu d'occasions d'étudier l'antique. S'il connoissoit peu les anciens, il avoit leur ame, & il y trouvoit les mêmes principes.

On peut observer, quant à l'exécution, que les artistes de l'antiquité atteignirent à la finesse des détails, avant de connoître la beauté de l'ensemble. C'est ce dont on trouve la preuve dans la Pallas de la Villa Albani. La forme du visage est barbare & mesquine; la draperie offre la manœuvre la plus fine & la plus soignée.

Cet extrême fini se remarque aussi chez les

modernes dans les temps de la renaissance de l'art, que l'on peut comparer à ceux de l'art naissant chez les anciens. Les Hollandois, qui ont conservé cette partie, ont négligé, & semblent n'avoir pas même connu la beauté.

Le style ancien peut se subdiviser lui-même en différens styles: on peut remarquer la période où il sortoit du berceau, & celle où il s'approchoit de la perfection. A le considérer dans ces derniers temps, il attriste par son extrême austérité: il a du caractère, mais il n'a point de charmes; il peut étonner, mais il est incapable de plaire. Le dessin en est énergique, mais dur, mais sans graces; fort d'expression, mais sans beauté.

Le style ne suffit pas pour faire reconnoître l'âge d'une production de l'art. Il a été souvent imité dans des temps postérieurs, peut-être pour imprimer plus de respect; peut-être pour satisfaire des amateurs à qui plaisoit la manière des anciens maîtres; peut-être aussi quelquefois par des motifs religieux.

Winckelmann caractérise le second style par la grandeur. Il étoit grand, mais il n'étoit pas encore beau, puisqu'il lui manquoit la grace qui donne le charme à la beauté. » La nature apprit, dit-il, aux réformateurs de l'art, à passer des parties trop prononcées & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus libres & plus coulans; à modérer, à adoucir les attitudes forcées & les actions violentes; enfin à étaler moins de force & de science, & à répandre plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclète, Scopas, Myron & d'autres maîtres se rendirent célèbres par cette réforme de l'art. Leur style peut être appelé le grand, parce que le principal objet de ces artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec la grandeur. Il faut bien distinguer la dureté de l'austérité, pour ne pas confondre deux choses toutes différentes: par exemple, il ne faut pas prendre pour un reste de la dureté & de la sécheresse de l'ancien style, cette indication marquée & tranchante des sourcils qu'on trouve constamment dans les figures de la haute beauté. Ce caractère ressort du dessin est fondé sur les idées de la beauté ».

Ce n'est pas cependant que le dessin du haut style n'ait affecté de conserver, en effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prôtoient de la grandeur; telles sont les lignes droites, tels sont les méplats un peu exagérés. C'est ce que Pline semble avoir indiqué quand il parle de carrés & d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quoique de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une sorte de grandeur, en accusant certaines formes par des carrés &

des angles plus ressentis qu'ils ne font dans la nature, & ont aimé à laisser dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ébauches des statuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illustré le second style chez les Grecs, étoient les législateurs des proportions, ils auront sacrifié quelque chose de la beauté coulante des formes, au plaisir de donner un caractère imposant à leur dessin, & d'accuser fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette savante affectation de ce que les artistes appellent *sentiment*, devoit imprimer à leurs figures quelque chose qui ressembloit à la dureté, quand on les comparoit aux ouvrages de l'âge suivant, celui de la grace.

Mais Winckelmann observe, avec raison, qu'il faut se défier du témoignage des écrivains, parce que ces écrivains n'étoient pas de grands connoisseurs. Ne voyons-nous pas, que, chez les modernes, la correction & la fermeté du dessin de Raphaël, qui est bien éloignée de la dureté, a paru dure à quelques écrivains qui ne connoissoient point l'art, & qui compatoient la manière de ce maître à la mollesse des chairs & aux contours arrondis du Corrège? Ils ne s'appercevoient pas que cette mollesse étoit quelquefois exagérée, & que cet arrondissement étoit souvent payé par des incorrections.

Si l'on en croit Quintilien, Calon & Hégésias étoient durs & ressembloient aux Toscans, Calamis fut moins dur, & Myron eut plus de mollesse que tous ces artistes. (Inst. orat. l. 12, c. 10.) Consultez ensuite Pline: vous verrez qu'il reproche de la dureté à ce Myron, qui, suivant Quintilien, se distingua par la mollesse. (Plin. Hist. Nat. l. 34, c. 19.) Mais si vous lisez ensuite Lucien, dans son Dialogue intitulé *les Images*, il se trouvera que ce Calamis qui avoit paru si dur à Quintilien, avoit fait la statue de l'Amazone Sofandra, l'une des quatre figures qu'on admiroit le plus par l'aimable expression de la beauté. L'air modeste de cette Amazone, son sourire agréable & furtif, sont des qualités bien opposées au caractère de la dureté, qui ne peut traiter avec succès que les expressions fieres & terribles.

Winckelmann donne, comme les monumens les plus considérables du grand style, Niobé & ses filles, & une Pallas qu'il ne faut pas confondre avec celle qu'il a présentée comme un modèle du premier style, quoiqu'elle se trouve de même dans la Villa Albani. La tête de cette figure, conservée dans sa beauté primitive, lui semble digne des grands statuaires de l'âge où elle fut faite. Elle porte le caractère de la haute beauté, & en même temps la sorte de dureté qui désigne le style ancien,

On voit qu'il manque à sa physionomie une certaine grace, & l'on voit en même temps qu'il eût été facile de la lui donner par un trait plus moëlleux & plus arrondi. Les figures du groupe de Niobé n'ont pas, suivant Winckelmann, cette dureté antique qui fixe l'âge de la Pallas : la hauteur de son style est caractérisée par la grandeur, par la simplicité qui règnent dans les airs de tête, dans les contours, dans les draperies, dans l'exécution. Les formes sont si simples, qu'elles ne paroissent pas avoir été établies par un effort de l'art, mais enfantées par une pensée créatrice, pour qui concevoir & produire n'est que l'acte d'un même instant.

Le troisième style est spécifié par le nom de beau : le caractère qui le distingue est la grace. Tous les angles saillans furent rejetés de ce style ; les artistes qui l'introduisirent n'adoptèrent que les contours les plus purs. Lysippe fut peut-être celui qui ouvrit cette carrière nouvelle, en s'attachant plus que ses prédécesseurs à imiter dans la nature ce qu'elle a de doux, de pur, de coulant, d'agréable. Il évita les formes trop carrées qu'avoient affectées les maîtres du second style, pour donner à leurs ouvrages un caractère plus imposant ; il crut que le but de l'art étoit moins d'étonner que de plaire, & que l'intérêt des artistes étoit de préparer les spectateurs à l'admiration par le plaisir, & non de les réduire au seul plaisir qui suit l'admiration & qu'elle ne produit pas toujours. D'après cette théorie, il dut donner à ses figures les contours coulans qui sont toujours agréables, & non ces contours fiers & heurtés qui étonnent. Mais d'ailleurs la conformation de la beauté, consacrée par les habiles maîtres du second style, fut respectée par ceux du troisième : ils en firent le fondement de leur art, parce qu'elle avoit été établie d'après la belle nature. Ainsi l'art, en se vouant aux graces, ne sacrifia de sa première grandeur que ce qu'elle avoit d'exagéré.

La grace peut se trouver avec la plus haute beauté, & lui communique le don de plaire. Elle se manifeste dans tous les mouvemens, dans toutes les attitudes & même dans l'immobilité. Elle se montre jusques dans l'agitation des cheveux ; jusques dans le jet des draperies. Le principe de la grace est dans la belle nature ; il devoit donc se trouver dans le haut style qui étoit fondé sur la correction, sur la précision du dessin ; mais ce principe ne fut développé que par les maîtres postérieurs qui s'en occupèrent davantage.

La grace n'entroit dans le haut style, qu'autant qu'elle se trouvoit à la suite de la beauté, que les artistes de ce temps cherchoient dans l'accord des parties ou dans la fierté de

l'expression. Mais elle est délicate, & ils durent souvent la détruire en voulant trop exprimer : elle existoit dans la beauté qu'ils prenoient pour modèle ; mais en voulant trop ressentir ce qui caractérisoit les belles formes, ils effaçoient ce qui les rendoit gracieuses. Ils n'avoient sur le beau que des idées austères, & pour eux, la grace même, quand ils la rencontroient, étoit fière & imposante : on ne la reconnoissoit plus, parce qu'elle ressembloit trop à la majesté.

Les artistes du beau style donnèrent à la grace un charme plus attrayant, & remplacèrent la fierté par l'aménité. C'étoit, dit Winckelmann, la fière Junon qui, pour être sûre de plaire, emprunte le geste de Vénus. Il croit que les peintres furent les premiers à cultiver cette grace, que Parrhasius en fut le père, & qu'elle se communiqua sans réserve à Apelles. Les statuaires l'empruntèrent des peintres, & tous les ouvrages de Praxitèles se distinguèrent par la grace.

Si l'expression osoit se montrer dans ses mouvemens violens & impétueux, elle nuisoit à la grace, elle détruiroit l'harmonie du beau style. La plus grande douleur elle-même ne se montra donc que concentrée, telle qu'on la voit dans le Laocoon. La joie n'osa s'épanouir jusqu'au point où elle commence à grimacer ; il lui fut ordonné de réprimer les explosions par lesquelles elle dégrade la beauté : elle n'osa paroître que dans son aimable douceur, & ajouta de nouveaux traits aux graces, & à la beauté des charmes plus touchans : telle on la voit sur le visage d'une Leucothée qui est au Capitole.

La grace ne craint point de s'allier à des formes qui ne s'accordent point avec l'idée de la beauté parfaite, & l'on peut même dire alors que, dans l'ouvrage de l'art ou de la nature, elle répare ce qui manque de beauté : on est même souvent tenté de croire que ce qu'elle a donné l'emporte sur ce qui manquoit. Ce n'est plus, il est vrai, la grace héroïque ; c'est celle qui peut accompagner la vie commune ; c'est celle qu'on trouve si touchante dans les enfans, dont les formes n'ont point encore éprouvé les développemens qui peuvent les conduire au vrai beau ; c'est celle qu'on peut rencontrer dans des réduits champêtres, & qu'on ne trouve jamais dans les Cours, où l'art a lutté trop puissamment contre la nature. Cette grace se trouve sur quelques têtes de faunes & de bacchantes. Souvent ces têtes ne seroient pas à l'abri du reproche, si l'on vouloit les juger suivant les règles sévères du beau. Tantôt le profil en est commun & trop applati ; tantôt le nez en est trop enfoncé ; tantôt le sourire en fait relever les angles de la bouche. Cette même grace, ces mêmes défauts se

trouvent

trouvent dans les têtes du Corrège. Souvent même les angles des yeux y sont un peu trop relevés. Enfin elles ne sont pas belles, mais elles plaisent; si ce maître, comme le pensent Mengs & Winckelmann, a pu connoître l'antique, c'est dans les figures de faunes & de bacchantes qu'il l'a sur-tout étudié.

On voit, à la Villa Albani, une statue de bacchante d'une très-belle conservation. Elle doit être placée, dans son genre, entre les figures idéales, & mérite même d'être comptée au nombre de celles à qui l'on a voulu donner la sorte de beauté qui leur convenoit. Elle a le nez applati, & les angles extérieurs des yeux tirés en haut, de même que ceux de la bouche. On fait que c'étoit le caractère convenu chez les anciens pour les têtes de faunes, & on voit qu'ils ont voulu l'imprimer à celles des bacchantes qu'ils leur donnoient ordinairement pour compagnes. Les caractères que nous venons de décrire, & qui seroient justement qualifiés de défauts dans les têtes nobles, devenoient la grace de ces sortes de têtes.

Toutes les sortes de graces ont été connues des anciens, & le temps qui a exercé tant de ravages sur leurs chefs-d'œuvre, a respecté des modèles de toutes. Un Cupidon endormi, à la Villa Albani; un enfant qui joue avec un cygne, au Capirole; un autre enfant monté sur un tygre, avec deux amours dont l'un cherche à l'effrayer en lui présentant un masque, suffisent à prouver que les anciens ont réussi à représenter la grace dans la nature enfantine. « Mais, continue Winckelmann, le plus bel » enfant que l'antiquité nous ait transmis, » quoiqu'un peu mutilé, est un petit satyre » d'environ un an, de grandeur naturelle, & » conservé à la Villa Albani. C'est un bas- » relief, mais d'une faillie si marquée, que » presque toute la figure est de ronde-bosse. Ces » monumens doivent détruire un préjugé, qui » est devenu une opinion en quelque sorte » incontestable; c'est que les artistes antiques » sont fort inférieurs aux modernes pour la » configuration des enfans ».

Nous voici parvenus, sur les pas du savant que nous avons pris pour guide, au quatrième style, celui d'imitation.

La grande réputation que se firent, avec tant de justice, les Praxitèles, les Apelles, nuisit à l'émulation de leurs successeurs. Comme les artistes qui les suivirent désespérèrent de les surpasser, & même de les atteindre, ils bornèrent toute leur ambition à les imiter, & l'on fait que les imitateurs sont toujours au-dessous des maîtres qu'ils se proposent pour modèles. On conçoit pour ces maîtres un respect si religieux, que l'on finit par regarder leurs talens comme supérieurs à l'humanité, &

Tome II. Beaux-Arts.

l'on ne rougit pas de rester au-dessous d'eux. Bientôt même ce n'est plus eux que l'on prend pour modèles, mais ceux qui les ont imités avec le plus de succès: avec le temps enfin, on ne voit plus que des imitateurs de ces imitateurs. Ensuite on cesse même de s'occuper de ces anciens modèles & de ceux qui les ont suivis; on se livre ou à la manière de quelques artistes qui ont acquis une réputation subalterne à la faveur de la dégradation du goût, ou l'on cherche à se distinguer par des manières de caprice & de mode. Telles sont les révolutions qu'ont éprouvées les arts chez les anciens & chez les modernes.

Quand les artistes grecs eurent cessé de chercher le beau, ils voulurent se distinguer par le fini des détails. Pour éviter la dureté du grand style, on donna dans une manière ronde & molle. On s'attacha à rendre sur le marbre des détails auxquels se refuse sa fragilité, & qu'on n'avoit hasardé jusques-là que sur le bronze. Ceux qui furent frappés de ces défauts, imitateurs comme les autres, ne firent que changer l'objet de leurs imitations. Ils tentèrent de renouveler ce que Winckelmann appelle l'époque du grand style, & ils n'en imitèrent que le défaut; c'est-à-dire, que cette grandeur exagérée des formes qui en impose, mais qui néglige trop les recherches du vrai. C'étoit faire retourner l'art sur ses pas au lieu de le faire avancer: c'étoit le rapprocher de la manière égyptienne. Cette pratique qui ne négligeoit pas seulement les petites formes dont l'art ne doit que rarement s'occuper, mais encore le sentiment des chairs & les organes du mouvement, étoit expéditive; & c'est peut-être ce que Pétrone nommoit *artis compendiarium*, & Pline *vias compendiaris*, un abrégé de l'art. Enfin, tout fut perdu, quand, au goût des grands ouvrages, succéda celui des grottesques. Vitruve s'étoit plaint de cette mode destructive, & plusieurs milliers de tableaux, trouvés dans les fouilles d'Herculaneum & des autres villes ensevelies sous les cendres du Vésuve, prouvent qu'elle avoit envahi les arts au moment de cette funeste explosion.

Quand le goût fut gâté, quand on eut perdu l'amour de l'art, quand une statue ne fut plus qu'une statue, & qu'on ne daigna plus examiner si elle étoit belle; quand enfin, ce qui arrivera toujours, la satiété eut amené l'indifférence, on ôta quelquefois la tête à des statues, pour les remplacer par d'autres traitées dans la manière qui étoit à la mode, ou représentant quelques personnages qu'on vouloit honorer. Ainsi peut-être des têtes, ouvrages de Lyssippe, de Praxitèles, furent détruites, pour y substituer l'ouvrage de quelques artistes obscurs & dignes de l'obscureté.

T 5

Il vint aussi un temps où l'on eut tant de statues, qu'on ne se soucia plus de s'en procurer de nouvelles. Alors on ne fit plus que des bustes, des portraits, & ces genres inférieurs se soutinrent quand on ne fit plus d'ouvrages capitaux. Les personnes qui ne connoissent pas les arts pourroient croire que ces sculpteurs en portraits les firent d'autant plus beaux qu'ils se consacroient entièrement à ce genre; mais l'expérience prouve que les genres subalternes se dégradent eux-mêmes, quand les genres supérieurs ne sont plus cultivés, & que l'on ne peut guère avoir de grands succès dans les genres inférieurs, quand on n'a pas soi-même cultivé le plus grand genre.

Les artistes des beaux siècles avoient négligé les petites parties de la nature: ce fut à les exprimer que les artistes des âges ténébreux firent consister une partie de leur talent. On voit que dans les temps inférieurs, dans le siècle où fut élevé l'arc de Septime-Sévère, on affectoit de prononcer fortement les veines. On a eu soin de les exprimer, sur cet arc, même à des figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées: triple faute; la première, de s'arrêter à des détails qui échappent aisément à la vue, dans un monument dont le travail ne devoit pas être fort voisin de l'œil; la seconde, de donner à des femmes une force qui ne s'accorde point avec la délicatesse de leur sexe; la troisième, de donner à des déesses un des caractères de l'humanité périssable; erreur que n'auroient point commise les artistes de la belle antiquité, parce qu'elle étoit contraire à leur mythologie qui ne donnoit point de sang aux dieux. Les modernes n'ont que trop souvent imité ce procédé de l'art dégradé des anciens, qui, dans sa dégradation même, se soutint avec beaucoup plus de lustre à Rome que dans les provinces & les colonies.

Il faut ajouter, que, dans le déclin de l'art, les artistes n'oublièrent pas entièrement la grandeur de leurs maîtres, & retinrent toujours quelque chose de la sublimité de leurs principes. En général, les airs de tête conservèrent une idée de la beauté antique; les attitudes, les ajustemens ne s'éloignèrent pas de la simplicité. Jamais, dit Winckelmann, les anciens ne se laissèrent éblouir par cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette souplesse contournée, enfin tous ces défauts auxquels les modernes ont donné tant de prix. L'école dégénérée & presque expirante, conservoit toujours quelque chose de la grandeur & de la simplicité de son style, & ses derniers ouvrages nous donnent encore d'utiles leçons.

Ce qui la soutint, peut-être, c'est que l'on continua toujours de copier des ouvrages des

anciens. On connoît d'excellentes statues du troisième siècle, dont on ne peut faire honneur à cet âge, & qu'on doit regarder comme des copies d'ouvrages antérieurs: ce n'est qu'à la manière dont sont traités les cheveux, qu'on peut reconnoître le temps où elles ont été faites.

Après nous être fait une idée de la théorie des anciens, il nous reste à connoître les détails de leur pratique.

L'argile est la première matière qui soit employée par l'art; c'est par elle que nous devons commencer à traiter de la partie mécanique des Grecs. On voit, par la figure du statuaire Alcamène, sur un bas-relief de la Villa Albani, qu'ils la travailloient, ainsi que les modernes, avec l'ébauchoir: mais ils se servoient aussi des doigts, & même des ongles, pour rendre les parties les plus délicates.

La connoissance de cette pratique des anciens a découvert à Winckelmann le vrai sens de quelques expressions communes des Grecs qui n'avoit pas été saisi par les savans. Comme il entendoit mieux les procédés des arts que tous les érudits qui se sont occupés des anciens auteurs, il est naturel qu'il ait mieux saisi des passages dont la signification leur étoit échappée, parce que c'étoit dans ces procédés des arts qu'il en falloit chercher l'interprétation. Du mot *ὄνυξ*, dit-il, qui signifie l'ongle, les Grecs avoient formé les mots *ὄνυξιζειν*, *ἐξὄνυξιζειν*, pour signifier qu'on donnoit les dernières touches, ou littéralement, *les derniers coups d'ongle à son modèle*; & par métaphore, pour dire qu'on terminoit quelque chose. Quand on vouloit exprimer que Popération la plus difficile étoit de terminer, on disoit, *le moment où la terre glaise est sous l'ongle*: *ὄνυξ εἰς ὄνυχα ὁ πῦλος ἀφίεται*. C'étoit aussi par allusion à l'art de modeler, que les Latins, en parlant d'un homme bien fait, disoient *ad unguem factus homo*. C'est par une métaphore semblable, prise de l'art de tourner, que nous disons *un homme fait au tour*. Au lieu de dire qu'un auteur avoit châtié son ouvrage au point de n'y laisser rien à désirer, les Latins disoient *Castigavit ad unguem*.

Ceux qui lisoient dans le Comte de Caylus que les sculpteurs grecs ne faisoient pas de modèles avant de travailler le marbre, pourroient se laisser entraîner par l'autorité respectable de cet antiquaire, qui d'ailleurs semble appuyé d'un passage de Diodore de Sicile. Ils se croiroient en droit, d'après cette fausse découverte, de mépriser les statuaire modernes, comme des ouvriers timides. Il n'est donc pas inutile de faire connoître que cette fausse opinion a été renversée par Winckelmann. Il suffit, pour la combattre, de citer, d'après lui, une pierre gravée du cabinet de Stofen: elle re-

présente Prométhée occupé à sculpter la figure de l'homme, & se servant d'un à plomb pour mesurer, d'après son modèle, les proportions de son ouvrage. Diodore a seulement voulu dire que le compas suffisoit aux Egyptiens; mais que les Grecs consultoient encore leurs yeux pour donner la grace, & la véritable beauté des proportions à leurs figures.

Au reste, il ne faudroit pas nier que les Grecs quelquefois ont pu faire des ouvrages de sculpture sans en avoir auparavant préparé le modèle. Ce procédé hardi a été plus d'une fois employé par des modernes, & même par des sculpteurs qui ne sont point placés aux premiers rangs des artistes.

Les anciens, ainsi que les modernes, ont fait des ouvrages en plâtre: il ne reste plus aujourd'hui, dans ce genre, que des bas-reliefs, & l'on a lieu d'être surpris que le temps ait respecté une matière si fragile. Les plus beaux de ces monumens ont été trouvés à Bayes: ils appartenoient à la voûte de deux chambres & d'un bain. Le travail en est doux & peu saillant, tel qu'il convenoit de le faire sur une substance peu solide: mais pour donner aux figures une apparence de dégradation à laquelle s'opposoit leur foible saillie, les artistes ont indiqué, par des contours profondément tracés, les parties qui doivent se distinguer en relief sur la surface plane. On hasardoit cependant quelquefois des parties saillantes, & même quelques-unes qui étoient entièrement de relief; telle étoit la main d'un Persée tenant la tête de Méduse, dans un bas-relief trouvé à Pompeia: cette main étoit assujettie par une verge de fer.

On ne faisoit guère en ivoire & en argent que de petits ouvrages. L'art de les travailler se nommoit *torouticé*. Winckelmann a raison de dire que ce mot ne vient point de *tornos*, instrument des tourneurs: mais je me garderois d'affirmer avec lui qu'il vient de *toros*, adjectif, qui signifie *clair*, *exact*, parce que, dit-il, le relief de ces ouvrages les rendoit plus clairs aux spectateurs que les travaux en creux, qu'on nommoit *anaglypties*. J'aurois mieux croire que le nom de l'art appelé *torouticé*, vient de l'instrument nommé *toros*, qui pouvoit être une sorte de ciseau.

Les Grecs tailloient le plus ordinairement dans un seul bloc leurs statues de marbre. Cependant il est prouvé par les monumens eux-mêmes, que souvent ils travailloient les têtes séparément, & que, quelquefois, ils suivoient aussi pour les bras cette singulière pratique. Les têtes du fameux groupe de Niobé, ont été adaptées après coup aux figures auxquelles elles appartiennent.

Il est prouvé par une figure moyennement colossale qui représente une rivière, & qui est

conservée à la Villa-Albani, que les anciens ébauchent leurs statues de la même manière que les modernes; car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. On voit aussi que, comme les modernes, ils assujettissoient à la figure, par un soutien épargné dans le marbre même, les membres isolés, afin de pouvoir les travailler sans risque de les briser. On remarque qu'ils avoient pris même cette précaution à des statues pour lesquelles elle n'étoit pas absolument nécessaire.

On voit, par un passage de Plin, qu'ils étoient un vernis sur leurs ouvrages de marbre, & qu'un peintre, nommé Nicias, étoit le vernisseur des ouvrages de Praxitèles. On sait qu'ils polissoient le plus grand nombre de leurs statues, même colossales; méthode qu'on ne sauroit approuver, puisqu'il est toujours à craindre que l'opération du poliment ne fasse perdre les touches les plus fines & les plus savantes, d'autant plus que cette opération n'est pas ordinairement exécutée par le maître.

Winckelmann croit qu'après l'opération du poliment à la pierre-ponce, les anciens repassoient souvent l'ouvrage tout-entier avec l'outil, ne laissant aucune partie sur laquelle ils ne promenaient le ciseau. Mais pourquoi auroient-ils fait précéder cette opération de celle du poliment? Le Laocoon est le plus bel exemple des statues terminées au ciseau seul, sans avoir été fatiguées par le poli: l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle science & quelle dextérité l'artiste a promené l'instrument sur tout son ouvrage, pour ne pas perdre les touches savantes par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque chose de brut à ce qu'on peut nommer l'épiderme de la statue, & ce brut est bien plus agréable à l'œil du connoisseur, que la surface luisante que donne le poliment, & qui jette un éclat si vif sur les parties frappées de la lumière, que l'œil ne peut bien distinguer le travail de l'artiste.

Aux statues de porphyre, les anciens faisoient ordinairement la tête & les extrémités de marbre. Il est vrai que l'on voit à Venise quatre figures entièrement de porphyre; mais elles sont l'ouvrage de Grecs du moyen âge. Dans les figures d'albâtre, ils avoient coutume de faire en bronze la tête & les extrémités.

Les restaurations faites par les anciens ne sont pas du nombre des choses les moins curieuses qui soient parvenues jusqu'à nous. On voit qu'ils restauroient les parties mutilées de la même manière qu'on le fait de nos jours, en pratiquant un trou dans la partie endommagée, pour y introduire & y fixer un tenon qui assujettissoit la partie nouvelle. Ce tenon étoit quelquefois de fer; tel est celui du Laocoon qui est pratiqué derrière la base. Mais l'airain

étoit justement préféré au fer, parce qu'il n'est pas de même sujet à la rouille. Le fer tache le marbre quand l'humidité s'y introduit, & ces taches prennent, avec le temps, une fort grande étendue. On voit à une statue, dont la tête, aujourd'hui perdue, fut autrefois assujettie par un tenon de fer, que la rouille a taché de jaune la moitié de la poitrine. Aussi, pour éviter cet inconvénient, les anciens employoient-ils ordinairement l'airain même aux tenons des colonnes & des pilastres.

Il reste des statues qui ont été mutilées dans des temps de l'antiquité où l'art étoit encore florissant : ces outrages contre les productions de l'art ont été vraisemblablement exercés dans des temps de guerre, où les vainqueurs exerçoient leur vengeance même sur les monumens.

Les anciens préparoient comme nous, par un alliage d'étain, le bronze destiné aux fontes. Si l'étain n'y est pas mêlé en assez grande quantité, l'airain n'est pas assez fluide pour se répandre dans les jets. Les ouvriers de Rome, disent alors que l'airain est enchanté : expression fondée sans doute sur quelques idées superstitieuses. Benvenuto Cellini raconte lui-même qu'ayant préparé la fonte d'une statue, & fait chauffer le tampon qui bouchoit le fourneau, il alla se mettre à table, croyant sa présence peu nécessaire pendant l'écoulement du métal. Il y étoit à peine, quand les ouvriers vièrent lui annoncer que le bronze ne couloit pas. Aussi-tôt il se saisit des plats & des assiettes d'étain, les jette dans la matière en fusion, lui donne par ce moyen la fluidité nécessaire, & assure le succès de l'opération.

Les anciens fendoient quelquefois en cuivre jaune ; ils le choisissoient de préférence pour les statues qui devoient être dorées. Tels sont les quatre chevaux du portail de Saint-Marc à Venise. Ils doroiert aussi quelquefois les figures de marbre.

Les moules que les anciens préparoient pour jeter leurs figures en fonte, paroissent avoir, au moins quelquefois, différe des nôtres. On croit avoir reconnu, sur les quatre chevaux dont nous venons de parler, que chacun a été fondu dans deux moules différens qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux.

l'ignore s'il est bien prouvé que les anciens aient quelquefois hazardé de faire d'un seul jet des fontes considérables ; mais il l'est que, souvent du moins, ils évitoient d'en courir les dangers. Dans les premiers temps, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoient composées de plusieurs pièces, & jointes par des clous. On suivit encore ce procédé dans des temps postérieurs. C'est un fait prouvé par six figures de femmes trouvées à Herculanium, les unes grandes comme nature, les autres au-

dessous de cette grandeur. Les têtes, les bras, les jambes sont fondues séparément, & le tronc même est de plusieurs jets. Les pièces sont jointes par des attaches que leurs formes, semblables à des queues d'hirondelles, a fait nommer queues d'aronde. Ces figures ont des manteaux composés de deux pièces, qui se joignent sur les épaules, où ils sont représentés boutonnés.

Par ces procédés timides, les anciens sembloient devoir se garantir de manquer leurs fontes, & cependant ils ne laissoient pas de les manquer quelquefois. On remarque encore des remplissages ajustés avec des cloux, qui témoignent les défauts de la fonte.

Dans les temps les plus reculés de l'art, & dans les siècles où il étoit le plus florissant, les anciens avoient la pratique d'adapter à leurs figures des boucles de cheveux par le moyen de la soudure. C'est ce que les modernes pratiquent encore pour de petites parties. L'ouvrage le plus ancien de ce genre est un buste de femme du cabinet d'Herculanium. La tête est coëffée de cinquante boucles sur le front & jusqu'aux oreilles, & ces boucles sont soudées. Une autre tête du même cabinet a soixante-huit boucles soudées de même. A une autre tête idéale, encore du même cabinet, qui paroît être des plus beaux temps de l'art, & qui est connue sous le nom de Platon, on voit des boucles soudées aux tempes.

Il s'est conservé quelques morceaux de bronze antique incrustés en argent : tel est le diadème de l'Apollon Saurochtonios de la Villa Albani ; telles sont aussi différentes bases de figures du cabinet d'Herculanium. Quelquefois on incrustoit en argent les ongles des pieds & des mains : Pausanias le dit, & son récit est confirmé par deux petites figures trouvées à Herculanium. Hérode Atticus fit ériger à Corinthe quatre chevaux dorés dont les pieds étoient d'ivoire.

On trouve des yeux incrustés à quelques têtes en bronze & en marbre. Le cabinet d'Herculanium offre de petites figures de bronze avec des yeux d'argent. Dans quelques têtes de bronze, des pierres fines représentoient l'iris. On ajoutoit quelquefois aux têtes des prunelles d'un marbre iré-blanc & fort tendre, qu'on nomme *palombino*. Quelquefois on faisoit la cornée en argent, & l'on employoit des pierres précieuses de couleurs différentes, pour exprimer la prunelle & l'iris. C'est ce qu'indiquent un reste d'argent qui se voit autour des paupières de quelques têtes, & les trous qui ont reçu les pierres dont étoient formées l'iris & la prunelle. Plutarque raconte qu'avant la bataille de Leuctres, à laquelle Hiéron perdit la vie, les yeux tombèrent de

sa statue ; ce qui fut regardé comme un présage funeste.

Winckelmann n'ose assurer que l'on connoisse avec certitude la manière dont les anciens gravoient en pierres fines. On fait qu'ils faisoient usage de petites pointes de diamans serties dans des outils d'acier ; mais tenoient-ils ces outils à la main, ou les ajustoient-ils à une roue, comme le font, en général, parmi nous, les artistes en ce genre ? Il croit avoir découvert le procédé de la roue sur des pierres antiques dont le travail n'est qu'ébauché ; ce qui prouveroit que la pratique des anciens, à cet égard, ne différoit pas de la nôtre.

On a admiré que les anciens, sans le secours de nos verres oculaires, aient pu exécuter des travaux aussi subtils que ceux qui nous sont offerts par quelques unes de leurs pierres gravées. Winckelmann, qui ne conçoit pas que l'œil nud puisse guider des ouvrages d'une si grande finesse, suppose que les anciens ont connu la loupe ou lentille, & que cette découverte, dont ne parle aucun de leurs auteurs, aura été perdue pendant les siècles de barbarie. N'est-il pas plus vraisemblable que les graveurs qui se sont distingués par une grande finesse de travaux, étoient myopes ?

On a prétendu que les Grecs & les Romains, dans leurs bas-reliefs, n'observoient aucune dégradation, & donnoient à toutes leurs figures la même saillie. Cette assertion est détruite par des bas-reliefs exposés à Rome dans des lieux publics. Dans l'un des plus beaux qui soient en cette ville, & qui se voit au palais Ruspoli, la principale figure a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & le fond ; les différens objets qui composent cet ouvrage ont des dégradations sensibles entre eux. On peut faire la même observation sur un petit sujet représentant une offrande, & sur un sacrifice offert par Titus. Il est donc certain que les anciens, ainsi que nous, connoissoient les bas-reliefs de forte & de faible saillie, & l'on ne doit pas être surpris de ne trouver qu'un petit nombre des premiers, puisque les occasions de les employer avec convenance sont bien moins fréquentes.

OBSERVATIONS de Mengs sur l'histoire de l'art chez les anciens.

Les anciens ont dû commencer l'art du dessin par des formes longues, simples & droites, telles que sont les figures des vases étrusques. On voit à Rome plusieurs bas-reliefs antiques de marbre traités dans ce goût, & dont quelques uns paroissent être des ouvrages égyptiens. Si l'on objecte que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, parce que leur cli-

mat, leurs exercices & leurs coutumes ont dû former des corps robustes, on peut répondre que l'art n'a pu d'abord imiter la belle nature, ni même la nature dans toute sa vérité, & que les Etrusques n'étoient pas non plus un peuple maigre, mais un peuple fort & vigoureux : cependant leurs ouvrages en marbre & les dessins de leurs vases sont maigres & roides.

Il est probable que la philosophie & les sciences capables d'orner l'esprit avoient fait des progrès dans la Grèce, avant que l'on s'occupât de la peinture & de la sculpture, & c'est ce qui conduisit les anciens à tracer une route toute différente de celle que suivent les modernes. Ils prirent pour guide le raisonnement, & non la routine & le caprice, & eurent pour maxime de commencer par les parties les plus nécessaires, telles que les os & les muscles ; ils passèrent ensuite aux proportions, & comprirent que tout ce qu'on peut appeler le nécessaire, l'utile dans l'art d'imiter les formes humaines, consiste dans ces deux parties. Ce furent elles qu'ils cherchèrent d'abord à observer, & qui constituèrent leur premier goût & leur plus ancien style.

Aussi voit-on dans leurs figures une proportion qui ne peut être que le résultat de principes fixes & certains, & qu'ils avoient calculée sur la plus belle nature de leur temps & de leur pays. C'est ce que prouvent les têtes de l'ancien style qui se ressemblent toutes. S'ils avoient, comme nous, travaillé sans principes, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans le second âge, ils s'aperçurent que leur premier style étoit sec & mesquin. Ils aggrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de noblesse à leurs ouvrages. Ils rétrécirent moins les proportions des corps ; mais conservant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un style un peu massif, quoique d'ailleurs assez beau, & qui n'avoit plus la maigreur de leur premier goût. Nous avons dans ce genre quelques anciennes statues étrusques, qui sont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère ; telle est l'Amazone Etrusque. On ne connoît presque point d'ouvrages des Grecs dans ce style ; mais il est probable qu'ils y ont passé, & l'on en voit encore un reste dans le petit nombre de leurs belles productions que le temps a respectées. On peut en donner pour témoignages certains, leur front plat, leur nez quarré, leurs sourcils fortement tranchés, leurs lèvres droites, &c. On connoît entr'autres, dans ce goût, une statue de la *Minerva Medica* au palais Giustiniani : les contours de cette figure sont de la plus grande simplicité, & on pourroit la rapporter au second style grec.

Toutes les figures du groupe de Niobé pa-

roissent être imitées d'après d'autres statues faites dans un temps où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs : on y remarque la plus haute perfection dans les proportions ; les formes en sont sublimes & d'une beauté achevée : mais il y manque encore une certaine morbidesse qui a été trouvée plus tard. Les lignes de ces figures sont un peu trop roides, les angles en sont trop sentis, & l'on n'y remarque point cette élégance, & ce contour si parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres statues grecques, telles que celles de l'Apollon, du gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganymède, &c. On peut penser que les statues du groupe de Niobé ont été faites avant le siècle d'Alexandre ; car on fait qu'avant cette époque, les Grecs ne s'occupoient que foiblement de la draperie, & qu'ils tâchoient seulement d'éviter le style dur & roide de leur premier temps & la pesanteur du second.

Vers le règne d'Alexandre, on atteignit à la plus haute perfection, en donnant plus de mouvement aux contours & en ôtant à la pierre sa dureté ; les sculpteurs commencèrent alors à étudier la chair & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. C'est vraisemblablement à la peinture que la sculpture doit ce dernier effort. Elle même ne dut approcher de ce degré de perfection que dans l'école de Pamphile ; on peut même croire que beaucoup de choses manquoient encore à cette école ; mais Apelles, son élève, parut ; il agrandit le goût de son temps & en ôta toute la sécheresse. Lui-même disoit que chacun des autres peintres en particulier savoit beaucoup, mais que lui seul avoit la grace en partage : il ajoutoit qu'il avoit un grand avantage sur Protogène, celui de savoir le moment où il falloit quitter un ouvrage. Il ne faudroit pas inférer de là qu'il laissoit à ses tableaux quelques négligences, mais qu'il savoit éviter tout ce qui conduir à la sécheresse qui est la suite d'un fini trop recherché.

Les sculpteurs ouvrirent les yeux en voyant l'élégance & la morbidesse que ce grand peintre mettoit dans ses ouvrages, & de là naquit le style admirable & sublime que l'on reconnoît dans l'Apollon, le Laocoon, &c.

Jusqu'au règne d'Alexandre, les arts s'avancèrent de plus en plus vers la perfection ; mais après la mort de ce prince, quoique la peinture & la sculpture fussent toujours plus cultivées, elles ne firent plus de progrès dans les parties capitales. Le siècle de ce conquérant peut être comparé à celui qui vit naître Michel-Ange & Raphaël, à ce siècle qui produisit ce qu'on a vu de plus beau depuis la renaissance de l'art. En effet, quoique, dans la suite, on soit parvenu à mieux traiter de certaines parties,

on n'a cependant pu jusqu'à nos jours surpasser, ni même égaler ces grands hommes ; & il est probable que l'histoire de l'art depuis son rétablissement est à-peu-près celle de l'art dans l'antiquité.

On peut bien avouer que, depuis le règne de Philippe, jusqu'à la chute des républiques grecques, les arts ne cessèrent pas de s'enrichir par des découvertes nouvelles : mais elles ne portoient que sur les moindres parties de l'art, au lieu que, dans les beaux siècles, tous les progrès appartenoient aux parties les plus essentielles. Ce n'étoit point alors à imiter la légèreté, la finesse des cheveux, ou à représenter d'autres objets dont l'imitation est impossible à la sculpture, que les artistes s'étoient arrêtés ; on conviendra même qu'ils n'exécutoient pas les draperies aussi bien que les modernes ; c'étoit l'imitation des grandes parties de la nature qui faisoit l'objet de leur étude.

Encore après la chute des républiques grecques, il y eut de très grands statuaires qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grèce. On pourroit même ajouter que le goût moëlleux & délicat a été porté plus loin par ces Maîtres que par ceux des âges précédens : mais ils n'ont pas surpassé les artistes du siècle d'Alexandre ; ils ne les ont même pas égalés, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé.

Les beaux arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome ; mais on ne sauroit établir dans quel temps ils ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins. On pourroit conjecturer, il est vrai, que les artistes latins ont eu la manie de greciser leurs noms, comme plusieurs artistes modernes italianisent le leur ; mais il est possible que les artistes de Rome n'aient jamais porté l'art à une assez haute perfection pour mériter d'être distingués.

Nous avons beaucoup de statues qu'on regarde comme des ouvrages des latins, & qui ne sont pas du moins dans le goût grec. Ce qui peut encore faire croire qu'elles n'ont pas été exécutées dans la Grèce, c'est qu'elles n'auroient pas mérité d'en être transportées. Dans la plupart de ces ouvrages, on distingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les bustes des gladiateurs & des soldats. D'ailleurs le style en est dur, comme on le voit par les bustes romains faits d'après nature, tels que ceux de César, d'Auguste, & des consuls qui les ont précédés. Les arts ne paroissent pas avoir eu beaucoup d'éclat à Rome avant le règne de Néron : mais on voit de beaux ouvrages faits du temps

de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre faits du temps de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs. On y reconnoît leur goût, & dans leurs défauts même, les auteurs de ces ouvrages semblent nous retracer le style des anciens, tant par la simplicité des contours, que par l'accord des proportions & les beaux caractères de têtes.

Les Siciliens ont eu quelque chose du bon goût des Grecs, & l'ont même assez long-temps conservé, sans être néanmoins parvenus au même degré de perfection : car ils furent moins corrects, plus roides, plus chargés, & n'ont pas su donner au marbre la même élégance ni la même morbidezza.

On peut reprocher une erreur aux antiquaires : c'est d'avoir voulu chercher la perfection dans des choses qui n'en sont susceptibles qu'à certains égards ; par exemple, dans les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la haute perfection des formes, mais seulement celle du style. On n'a pu se proposer en effet que d'y rendre les choses les plus faciles, en évitant celles qui offroient trop de difficulté dans de si petites proportions, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque les qualités dont ce genre est susceptible, celles du style, dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui avoient apparemment mérité l'estime des anciens même, puisqu'ils en avoient fait multiplier les empreintes. On y reconnoît qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. On peut croire que l'art ne s'est dégradé que par le trop grand nombre des artistes, & que, devenu trop commun, il cessa d'inspirer la même estime. Lorsque la Grèce fut tombée sous la domination de Rome, dans le temps de la plus grande splendeur de cette république, temps où l'on ne considéroit que les gens de guerre, les artistes privés de l'espérance de s'attirer de la considération, tombèrent dans le découragement : dès lors il renoncèrent à l'étude de l'art, qui devint une sorte de métier, & qui fut enfin plongé dans un abandon total. Comme rien ne peut demeurer à un degré fixe, l'art ne faisant plus de progrès déchut rapidement ; s'il se releva quelque temps sous des princes qui l'aimoient, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion, l'abolition des images, l'invasion des barbares portèrent les derniers coups au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Les beautés & les règles de la proportion

paroissent avoir été découvertes par les Grecs & par les Etrusques. Ils reconnurent deux forces dans les principales parties, l'une par laquelle elles agissent, l'autre par laquelle elles sont soutenues ; la première exige de la sveltesse & de la légèreté, la seconde de la puissance & de la solidité. La découverte des proportions doit appartenir au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le temps de leur premier style ; mais y ayant reconnu de la roideur & de la sécheresse, il en changèrent le contour en pinçant moins la partie étroite des articulations, ce qui donna plus de grandiosité à leurs ouvrages ; mais ils devinrent plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore su trouver la ligne serpentine & ondoyante.

Ils commencèrent à faire un plus grand usage des lignes convexes, & par elles, ils donnerent encore un plus grand caractère à leurs figures. Ils ne les employèrent que pour les grandes parties. Les ouvrages qui paroissent appartenir à ce temps, semblent étranlés dans leurs inflexions. Ils combinoient les lignes convexes avec les lignes droites : les droites servoient pour les parties saillantes, & les convexes pour les inflexions ; c'est-à-dire qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide, & qu'à l'endroit où ils vouloient beaucoup sortir, ils allongeoient beaucoup la ligne droite.

Cette méthode tient de leur premier style. On le remarque dans le caractère de leurs têtes, où l'on ne voit qu'une seule ligne saillante depuis la naissance des cheveux jusqu'à la pointe du nés ; & cette ligne est droite. Ils observèrent d'abaissier les petites parties & de donner de l'élevation aux grandes : ils portèrent la plus grande attention sur les formes générales. On voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerva Médica du Palais Justiniani, & de leurs autres statues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec grand soin les parties principales en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, & depuis la naissance des cheveux jusqu'au bout du nés, il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nés, & ensuite un angle droit va se terminer à sa racine. La partie supérieure du nés est plate, les deux côtés le sont également, & les narines sont à peine marquées ; parce qu'on ne vouloit pas interrompre la forme principale du nés, qui, vu de côté, offre un triangle & dont la surface est une forme plate.

Depuis la racine du nés jusqu'à la partie la plus avancée de la lèvre supérieure, ils formèrent un méplat à-peu-près égal en longueur à celui

qui partoit du bout du nés & qui aboutissoit à sa racine. Ils tirèrent du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & répétèrent un méplat sur la partie éminente de la lèvre inférieure. Ils tâchèrent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui forment la mâchoire inférieure. De cette manière, ils procédoient, forme par forme, de l'extrémité d'une partie à l'autre, en se faisant une loi d'en négliger les petits détails, & ce fut ainsi qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & qu'ils atteignirent au second degré de perfection qui caractérise le second style.

Dans leur troisième style, ils sentirent que, par leur méthode précédente, ils ne rendoient pas l'effet de la chair, & reconnurent que la belle nature offre une variété continuelle qu'ils n'avoient pas encore exprimée. Ils posèrent pour principe que rien ne doit être répété, que la ligne convexe doit conduire à la ligne concave & à la droite, pour exprimer le mouvement & la diversité des contours; qu'aucune inflexion, ni aucune partie saillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ni le même caractère d'un côté que de l'autre, & qu'enfin il faut mettre la plus grande variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Ils ne pouvoient tomber dans l'erreur en suivant cette nouvelle méthode, parce qu'ils l'appuyoient toujours sur les bons principes des styles précédens. Dans le premier, ils s'étoient garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second, en évitant tous les petits détails, il s'étoient assurés du vrai caractère des grandes formes: tout ce qui leur restoit, dans le troisième, étoit de chercher le complément de l'art; ils consisté dans ce mouvement & cette variété d'où les choses représentées reçoivent la vie.

PARADOXE de Mengs sur les ouvrages qui nous reslent de l'antiquité.

Lorsque je considère, dit Mengs, les productions des anciens dont on a le plus loué la perfection, je ne les trouve pas toutes également dignes des louanges qui ont été prodiguées aux grands artistes de l'antiquité par tant d'hommes illustres; ce qui me fait douter que nous possédions les ouvrages originaux des plus célèbres artistes de la Grèce. Je m'en rapporte plutôt, sur cet article, à la vérité de l'histoire, qu'au témoignage des productions qui sont parvenues jusqu'à nous, & lorsque quelques unes d'entre elles me paroissent ne pouvoir être surpassées, j'aime mieux m'accuser d'ignorance que de combattre la raison, qui me dit que ces ouvrages ne sont pas les

véritables productions originales des grands maîtres.

En effet, il n'est pas probable qu'on ait laissé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans le temps qu'on en a enlevé le plus grand nombre des statues. Tous les noms que nous lisons sur les marbres antiques sont inconnus dans l'histoire; plusieurs ont été falsifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tels que celui de Glycon. Phedre nous apprend que, de son temps, on mettoit déjà des noms pseudonymes sur les statues, & tel est peut-être celui de Lyssippe que porte l'Hercule du Palais Pitti.

Vous me direz, sans doute: quels devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoissons pas assez les ouvrages des Grecs pour en parler dignement: & il me semble, à dire le vrai, qu'il seroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au dessin, qu'on étudiait & qu'on admirât davantage les monumens qui nous restent des anciens, pour nous former une juste idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire. On regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous avons sous les yeux, & les artistes modernes en profitent pour excuser leur propre ignorance, en alléguant qu'il se trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité, comme en effet il peut s'en trouver dans les ouvrages les plus sublimes, parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

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

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borgheze, d'Agasias: mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du torse du Belvédère. Le nom de Glycon, que l'on voit sur l'Hercule Farnèse, fait soupçonner quelque imposture, puisqu'il n'est fait mention d'aucun sculpteur fameux qui ait porté ce nom, & que d'ailleurs il y a dans le Palais Pitti un autre Hercule, qui ressemble à ce premier, avec le nom de Lyssippe: ce qui a fait croire que ces deux ouvrages sont du nombre de ceux auxquels, suivant Phedre, les anciens ont

ont donné de faux noms. Si l'Hercule Farnese étoit véritablement un ouvrage de Glycon, celui qui l'a copié pour faire celui du Palais Pitti y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux passer pour l'original. Ajoutons à cela que ni Fulvius Ursinus, ni Flaminius Vacca qui ont parlé de l'Hercule Farnese, ne font aucune mention de l'inscription, tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du Palais Pitti. Remarquons aussi que la manière dont sont sculptés les caractères de ces inscriptions n'est certainement par celle dont se servoient les Grecs du bon temps de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles statues antiques qui nous restent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvédère ? la regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortalisé leurs auteurs ? Si sa beauté nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette classe, il faut remarquer cependant qu'elle est de marbre de Carrara, ou de Seravezza ; & si l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiste des plus beaux siècles de la Grèce, je pourrois objecter que les carrières de Lunès ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes du temps de Pline, de sorte qu'il est probable que cette statue fut faite sous le règne de Néron, & placée à Neruno où elle a été trouvée. Il est à croire aussi que son auteur n'a pas eu autant de talent que les autres statuaires employés par cet empereur à ses édifices de Rome, où devoient nécessairement se faire les plus belles choses par les plus habiles artistes.

Mais ce qui pourroit nous jeter ici dans le plus grand doute, c'est le merveilleux groupe de Laocoon, le plus beau monument qui nous soit resté de l'art des anciens, & qui est exécuté d'une manière si sublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en question le talent supérieur de l'artiste. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connût. Mais on pourroit demander si Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire sur-tout les serpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des accessoires ne prouve pas une grande intelligence, puisque, dans ce cas, ils nuisent aux choses principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute si le groupe de Laocoon que nous possédons est bien le même dont parle Plin, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un seul bloc de marbre ; tandis que celui que nous connoissons est de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agésander comme d'un excellent sculpteur ; & comme il est vraisemblable que le groupe de Laocoon n'est pas le seul ouvrage qu'il ait fait, il est à croire que les éloges que Pline lui prodigue étoient dictés par d'autres causes que la beauté

Beaux-Arts, Tome II.

de ce groupe même, telles que son amitié pour l'artiste, sa complaisance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaisoit beaucoup, ou bien l'impression qu'avoient faite sur son esprit les serpens qui sont la seule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées : telle est, entr'autres, la manière de travailler le marbre avec le ciseau seul, sans faire usage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quel qu'autre moyen de polir, ce qui se voit sur-tout dans les chairs : manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, entre lesquels il faut compter la Vénus de Médicis.

Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art que lorsqu'on a vaincu toutes les difficultés, c'est-à-dire, lorsque les artistes sont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaisir du spectateur, ne fait au contraire que l'augmenter.

Ce style ne peut pas s'être introduit du temps des meilleurs artistes ; car il faut, avant tout, commencer stérilement par ce qui est le plus indispensable, pour s'élever en suite, à mesure qu'on acquiert de plus grandes lumières, à exprimer les parties les plus essentielles des choses, & atteindre enfin au beau & à l'utile réunis, qui constituent la perfection, ou en d'autres termes, l'égalité bonté, l'égalité régularité de toutes les parties. Mais ensuite, il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir ensemble l'imitation parfaite de la nature, & le choix le plus délicat & le mieux raisonné, on se forma des règles de pratique qui composent le style agréable, qui tient plus à la perfection de l'art, tandis que le style précédent tenoit plus à l'idée parfaite de la vérité. C'est à ce style agréable que me semblent appartenir les ouvrages travaillés avec le seul ciseau.

Ce qui me porte encore à croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artistes du plus bel âge de la Grèce, c'est que dans le temps où l'on s'étudia le plus à contrefaire ces artistes, c'est à-dire, sous le règne d'Adrien, on opéra d'une manière bien différente, & l'on affecta une exécution très-finie & fort recherchée : c'est ce que l'on voit à l'Hercule du Palais Pitti ; l'auteur de cette copie a tâché d'imiter la manœuvre de l'ancien artiste qui avoit produit l'original, afin de pouvoir faire passer sa copie pour une production de ce célèbre statuaire. Il est bien plus facile d'imiter le style que les raisons & le talent des grands maîtres.

Comme nous ne possédons, du moins ainsi que je le pense, aucun monument que nous

puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage des artistes les plus célèbres du bel âge, je me flate qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réunissoient à la fois la perfection, l'uniformité de style, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art est capable, sans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver réunies dans les monumens qui nous restent. Je dirai, par exemple, que si l'Apollon du Belvédère avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit encore d'une bien plus grande beauté, & elle en auroit encore davantage, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon seroit plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on admire dans d'autres ouvrages.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages qui nous restent des anciens, me les rendent au contraire plus précieux, parce que je remonte de ceux que nous possédons à ceux que nous avons perdus. Pajouterai qu'il y a encore tant de science & tant de talent même dans les ouvrages faits par les esclaves & les affranchis qui exercèrent les arts à Rome, quoiqu'ils fussent privés des honneurs & des récompenses qui ont porté les arts à un si haut degré de perfection dans la Grèce, qu'on y remarque toujours, jusqu'à l'époque de l'entière décadence, ce beau style de l'école, qui jusqu'ici a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais estimables jusqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Il régné une grande inégalité entre les figures qui composent le groupe de Niobé: on peut même, dans plusieurs, remarquer des incorrections, & un grand nombre d'autres statues antiques leur sont bien supérieures en beauté. On voit au Vatican une Vénus assez médiocre, & d'un style qui approche du lourd, mais dont la tête est fort belle & ne le cède pas même à celle de la Niobé. Cependant cette tête est bien celle de cette statue de Vénus, & n'en a jamais été séparée. Cette statue est certainement la copie d'une autre bien meilleure. Dans le palais du roi d'Espagne, à Madrid, on conserve une tête parfaitement ressemblante à celle de la Vénus du Vatican, mais infiniment plus belle, en sorte qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune comparaison entre l'une & l'autre. Je pense qu'il en est de même du groupe de Niobé, dont les statues nous paroissent fort belles, parce que nous n'avons plus celles d'après lesquelles on les a copiées, & qui étoient bien plus parfaites encore. En effet, je ne regarde point ce groupe comme

la production de très-grands artistes, mais comme de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artistes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles ont été en partie restaurées dans le temps du Bas-Empire, & que, dans la suite, les modernes les ont enfin dégradées totalement, en voulant les réparer par de mal-adroites restaurations.

Quant à la manière dure & angulaire dont sont faits les sourcils & les cheveux, je ne crois pas qu'on doive l'attribuer à un style particulier du maître ou de l'âge où il travailloit; mais plutôt à l'intention d'imprimer un caractère de tristesse & de sévérité à la figure; car si cela avoit tenu au style, on retrouveroit ce même style dans la bouche & dans les autres parties qui sont susceptibles d'une forme angulaire. On peut se convaincre que tel étoit le véritable motif des artistes, par les têtes de Jupiter qui nous restent des anciens, & qui ont toutes les sourcils angulaires & fortement indiqués; caractère que l'on ne retrouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus, & d'Apollon, divinités à qui les anciens attribuoient une chevelure blonde.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

Seconde partie.

La première partie de cette histoire, a été principalement spéculative, & nous y avons le plus souvent pris pour guide le savant Winckelmann dont les spéculations sont toujours d'un homme de beaucoup d'esprit & d'une sagacité peu commune, & quelquefois d'un homme de génie. La seconde partie sera positive. Elle sera fondée sur les recherches que nous avons faites dans les écrits des auteurs de l'antiquité qui ont parlé de l'art & des artistes.

Pausanias qui, du temps des Antonins, au second siècle de notre ère, voyagea dans toute la Grèce, est de tous les anciens écrivains celui qui nous donne le plus de lumières sur l'histoire de l'art dans cette contrée qu'on peut regarder, à cet égard, comme l'institutrice de toutes les autres contrées de l'Europe. Si elle-même reçut les leçons de quelques autres peuples, tels que les Egyptiens & les Phéniciens, ces leçons étoient imparfaites: ce n'étoient que des élémens dont elle se servit pour opérer une véritable création.

Les Grecs peuvent être regardés comme un peuple récent, en comparaison des peuples très-anciennement policés, tels que ceux des grands empires de l'Asie; tels que ceux de la Phénicie & de l'Egypte: mais ils ont mérité

Autant plus de gloire, que venus fort tard, ils ont promptement surpassé tous ceux qui les avoient précédés, & qu'ils n'ont été surpassés ni même égaux par aucun de ceux qui les ont suivis, quoiqu'ils leur aient laissé les plus beaux modèles.

Quand on ne sauroit pas, par des témoignages multipliés, qu'entre les anciens peuples, les Grecs doivent être regardés comme un peuple nouveau, on en trouveroit la preuve dans Pausanias. On voyoit encore de son temps, dans la Grèce, non-seulement des monumens de l'art naissant, mais des monumens antérieurs à la naissance de l'art: tandis que dix mille siècles ne suffisoient pas pour remonter à l'origine de l'art chez les Egyptiens. J'accorderai volontiers que cette chronologie égyptienne est fautive; mais on peut réduire la durée qu'elle suppose, sans perdre l'idée d'une très-haute antiquité.

Nous avons vu qu'il fut un temps, dans la Grèce, où deux poteaux réunis par une traverse, figuroient Castor & Pollux, ces deux frères célèbres par leur amitié. Comme on a des preuves que l'art d'imiter au moins grossièrement la figure humaine en sculpture étoit pratiqué dans la Grèce long-temps avant la guerre de Troie, il faut donc croire que ces célèbres jumeaux qui passent pour fils de Leda & frères d'Hélène, étoient revérés des Grecs long-temps avant l'époque, à laquelle cette opinion mythologique place leur naissance. On sait que la mythologie grecque offre de très-grandes variétés, & est différente à beaucoup d'égards dans les différens poëtes & les différens mythologues. Si l'on veut cependant conserver la mythologie commune, & regarder Castor & Pollux, comme des frères d'Hélène, & par conséquent à-peu-près contemporains du siège de Troie, on pourra dire que, dans certains endroits de la Grèce, l'art n'étoit pas encore connu, tandis qu'il étoit déjà pratiqué dans d'autres. On pourra dire encore que, même après que l'art fut connu, on continua de suivre quelquefois l'usage ancien, & d'indiquer seulement les objets de la vénération, au lieu de les représenter.

Du temps de Pausanias, on voyoit encore quelques-uns des premiers monumens du culte des Grecs. Les Athéniens conservoient dans leur gymnase, près des portes nymphades, une pierre de forme pyramidale, & d'une médiocre hauteur, qu'on appelloit Apollon Carinus. Le peuple qu'enorgueillirent dans la suite les travaux des Phidias & des Praxitèles, n'avoit pas encore, lorsqu'il se contentoit de semblables monumens, l'industrie naissante qu'offrent des peuplades sauvages. A Corinthe, ville que rendirent célèbre la beauté de ses ouvrages en bronze, & l'art qui donnoit à cette matière tant de

prix, on voyoit Jupiter Milichius, figuré par une pyramide, & Diane protectrice de la patrie, offerte à la dévotion de ses adorateurs sous la forme d'une colonne. Enfin les Thespiens rendoient surtout à l'Amour un culte religieux: & l'aimable Dieu qui recevoit leur hommage étoit représenté par une pierre informe. Praxitèle, Lyssippe, leur firent chacun une statue du fils de Vénus; mais ces chefs-d'œuvre de l'art n'obtinrent jamais toute la vénération qu'on avoit pris l'habitude d'accorder à l'antique caillou.

Le culte rendu à des poteaux, à des pierres, à des pyramides, à des colonnes devoit remonter à des siècles bien reculés, puisque, suivant une tradition qui avoit passé de bouche en bouche jusqu'aux contemporains de Pausanias, les Grecs avoient connu des ouvrages de sculpture près de seize siècles avant notre ère. On voyoit à Athènes un Hermès de bois, apporté, disoit-on, par Cécrops qui, 1581 ans avant l'ère vulgaire, vint d'Egypte dans l'Attique, & y amena une colonie qu'il avoit rassemblée à Saïs.

A-peu-près 70 ans plus tard, Danaüs suivit l'exemple de Cécrops, & abandonna l'Egypte pour la Grèce. Il y fonda un temple en l'honneur d'Apollon, & y fit ériger en bois la statue du dieu; toutes les statues qu'on pouvoit rapporter à une très-haute antiquité n'étoient que de bois. C'étoit cette matière, au rapport de Pausanias, qu'employoient, pour les ouvrages de sculpture, les Egyptiens qui accompagnoient Cécrops & Danaüs, quoique dans leur pays ils pratiquassent déjà depuis long-temps l'art de travailler les pierres les plus dures & de fondre les métaux. Peut-être lorsqu'ils abordèrent dans la Grèce, n'y connoissoit-on encore aucune carrière de marbre; peut-être aussi les compagnons de ces deux chefs étoient-ils de trop mauvais artistes pour travailler des matières qui résistent à la main de l'ouvrier. On peut même conjecturer qu'ils n'avoient jamais cultivé les arts dans leur pays, & que les ouvrages qu'ils firent dans la Grèce, n'étoient que des imitations sauvages de ce qu'ils avoient vu dans l'Egypte.

Dans la même ville, Hypermneste avoit dédié une statue de Vénus qu'on voyoit encore du temps de Pausanias. Il est triste que ce voyageur n'ait pas décrit avec plus de détail & plus de connoissance, les premiers essais & les chefs d'œuvre de l'art qu'il a vus en si grand nombre. Il satisfait la curiosité des savans qui se contentent de ce qu'il veut bien leur apprendre: mais les artistes ne trouvent pas ce qu'ils cherchent dans ses écrits. La statue de Vénus tenoit en main une victoire. Hypermneste fit cette offrande, parce qu'accusé par son père Danaüs de n'avoir pas, à l'exemple

de ses sœurs, tué Lyncée son époux, elle gagna sa cause au jugement des Argiens.

A Hermione, dans le bois sacré qui s'étend du mont Pontin à la mer, on voyoit, près du rivage, une autre statue de Vénus qu'on disoit avoir été dédiée par les filles de ce même Danaüs. Pausanias, en parlant de cette statue, se contredit lui-même; car il dit qu'elle étoit de marbre, & il assure ailleurs que les ouvrages faits par les Egyptiens qui vinrent en Grèce dans les temps anciens, & même toutes les anciennes statues, n'étoient que de bois. Il est vraisemblable qu'il avoit raison alors, & qu'il s'est trompé quand il a regardé une statue en marbre comme une offrande des filles de Danaüs. On peut conjecturer que cette statue plus récente, avoit été faite pour remplacer l'ancienne offrande que le temps ou quelque accident avoit détruite.

On doit rapporter encore à des temps voisins de Danaüs, des statues faites par des artistes égyptiens, & qu'on voyoit à Messène dans le gymnase.

La Phénicie peut disputer à l'Egypte la gloire d'avoir donné des instituteurs à la Grèce & d'avoir contribué à la policer. A-peu-près en même temps que Danaüs y venoit d'Egypte, Cadmus y aborda de Tyr, & y bâtit la ville de Thèbes, en mémoire de la Thèbes d'Egypte dont on prétend qu'il étoit originaire. On voyoit dans la ville qu'il avoit fondée une statue qu'on assuroit qu'il avoit dédiée lui-même. On y voyoit aussi trois statues de Vénus que l'on disoit faites du bois des vaisseaux qui avoient amené Cadmus. On ajoutoit qu'elles avoient été dédiées par Harmonie, sa fille.

Mais si la Grèce reçut quelques colonies de l'Egypte & de la Phénicie, des savans, tels que Herter, & M. Heyne, croient que des peuples venus du Nord contribuèrent le plus à sa population. On peut donc rapporter à des temps encore plus anciens que ceux des émigrations de Cecrops, de Danaüs, de Cadmus, les ouvrages de l'art qu'on attribuoit aux Pélasges; c'est le nom que reçurent ces émigrans septentrionaux. On regardoit comme le travail des Pélasges, une statue d'Orphée, sculptée en bois, dans un temple de Cérés Eleusine, bâti en Laconie, non loin des sommets du Taygete. Si les Pélasges qui d'abord s'établirent dans la Thessalie, d'où ils se répandirent dans le reste de la Grèce, étoient des Thraces, comme on a lieu de le penser, ils devoient rendre un culte à Orphée, ce poète religieux de la Thrace, qui y établit le culte divin, fut l'auteur de la plus ancienne théogonie, l'inventeur des mystères, & celui des cérémonies magiques qui furent toujours & sont encore aujourd'hui pratiquées dans la

Thessalie plus que dans aucun autre endroit de la Grèce.

(1) Athènes qui devoit produire un jour de si grands artistes, & acquérir par eux tant de gloire, vit naître dans son sein, treize siècles & demi avant notre ère, le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé. C'est DEDAËLE, petit fils d'Erechtée, roi d'Athènes. On sait que le mot Dédale, *Dadala*, désignoit autrefois, dans la langue grecque, tous les ouvrages faits avec art, en sorte qu'on est incertain si Dédale donna son nom à l'art, ou si ce fut de l'art qu'il reçut son nom. Dédale ayant tué le fils de sa sœur, se réfugia auprès de Minos II, roi de Crète, & fit un grand nombre d'ouvrages de sculpture pour ce monarque & pour ses filles. On prétend que, le premier, il détacha les membres des figures, & leur ouvrit les yeux. Il se distinguoit également dans l'architecture & dans la mécanique. Le même feu qui le rendit le premier artiste de son temps, lui donnoit aussi une grande violence de caractère. Il avoit fui sa patrie pour s'être souillé du sang de son neveu: il commit encore un crime capital dans les Etats du Souverain qui lui donnoit un asyle, & fut renfermé dans une étroite prison avec son fils. Il parvint cependant à prendre la fuite, & se retira à Inychus, ville de Sicile, auprès de Caulalus, & occasionna une guerre entre les Siciliens & Minos qui le réclamoit. Ses ouvrages rendirent son nom célèbre dans la Sicile & dans une grande partie de l'Italie, & l'on peut croire que les Siciliens & les Etrusques furent les élèves de cet artiste célèbre. On voyoit encore, où l'on se rappeloit du temps de Pausanias, plusieurs de ses ouvrages, ou du moins des ouvrages qui lui étoient attribués: à Athènes, un siège ou espèce de trône, à Corinthe, près du temple de Pallas Chalinitis, un Hercule nud, en bois; une statue aussi de bois, dans le temple d'Hercule à Thèbes: la statue de Trophonius à Lébadée. On possédoit de cet artiste la Britomartis à Olynte, ville de Crète, & une Minerve à Cnosse. Cette ville conservoit de Dédale un morceau fameux par les vers d'Homère qui l'avoit célébré: c'étoit un chœur de danse qu'il avoit fait pour Ariadne. Pausanias dit que cet ouvrage étoit en marbre: ce qui doit faire présumer que ce n'étoit pas un original de Dédale, mais une copie, ou plutôt une composition du même sujet, par laquelle on avoit remplacé l'original détruit par le temps.

Les arts ont été florissans à Géla, ville de Sicile, & un savant italien a prétendu qu'ils y étoient nés dans des temps antérieurs à ceux où ils furent connus dans la Grèce: mais quand

On lit dans Pausanias que des ouvrages de Dédale avoient été transportés d'Omphæ dans cette ville, on voit qu'il faut attribuer à ces ouvrages, le goût que les habitans ont pris pour les arts, dont ils leur ont offert les premiers modèles, qu'ils ont ensuite perfectionnés. Il ne faut qu'ouvrir la carrière à des peuples ingénieux, pour qu'ils la franchissent d'un pas assuré.

Il est inutile d'avertir que les ouvrages du premier artiste qui ait détaché les bras & les jambes des figures, & qui leur ait ouvert les yeux, ne devoient pas être des chefs-d'œuvre: mais Pausanias observe que tout grossiers qu'ils étoient, on y remarquoit quelque chose de divin. On y voyoit ce qu'auroit pu faire l'artiste, s'il étoit venu dans des siècles, où il eût pu profiter des découvertes & des progrès de ses prédécesseurs.

(2) SMILIS d'Egine fut contemporain de Dédale, mais il ne parvint pas à la même célébrité: on n'est pas obligé d'en conclure qu'il lui fut inférieur en talent. Les voyages & les aventures de Dédale, l'occasion qu'il eut de laisser de ses ouvrages dans un grand nombre de contrées différentes, durent contribuer à étendre sa réputation. Pausanias vit à Samos, dans un temple antique consacré à Junon, la statue de cette déesse de la main de Smilis.

Depuis Dédale & Smilis, il s'écoula un grand nombre de siècles pendant lesquels les noms d'aucun artiste n'ont été conservés: mais si les noms des ouvriers se sont perdus, on a perpétué le souvenir d'un assez grand nombre d'ouvrages qui prouvent que l'art ne cessa pas d'être cultivé, sans faire cependant de progrès remarquables.

Le plus ancien de ces ouvrages seroit une statue qu'on regardoit comme une offrande des Argonautes. Mais comme cette statue étoit en bronze, & qu'il est très-probable que l'art de couler en bronze les ouvrages de sculpture n'étoit pas encore connu des Grecs, au temps des Argonautes, on a lieu de penser que cette statue étoit d'un âge bien postérieur. On pourroit croire, tout au plus, qu'elle avoit remplacé celle qui avoit été dédiée par les Argonautes.

Sur le chemin d'Argos à Mantinée, on voyoit un temple qui avoit une porte au levant & l'autre au couchant. Du côté du levant étoit une statue en bois de Vénus; & du côté du couchant, celle de Mars. On croyoit que c'étoit des offrandes de Polynice & des Argiens, dont ces divinités avoient embrassé la cause; ce qui, suivant les marbres de Paros, seroit remonter l'âge de ces statues à 1251 ans avant notre ère.

Je n'ai point parlé d'un lion de marbre qu'on prétendoit avoir été dédié par Hercule après

sa victoire sur Erginus roi d'Orchomène: on ne travailloit pas le marbre du temps d'Hercule.

On voyoit dans la Laconie la statue de la Pudeur, qu'on croyoit avoir été dédiée par Icare, père de Pénélope. Icare ayant donné sa fille en mariage à Ulysse, lui demanda si elle vouloit suivre son époux, ou retourner avec son père à Lacédémone. Pénélope, pour toute réponse, se couvrit le visage de son voile, témoignant par sa honte & son silence qu'elle vouloit rester auprès de son époux. Ce fut cet acte de pudeur qu'Icare consacra par une statue.

Une statue bien remarquable étoit celle que l'on voyoit à Corinthe dans le temple de Pallas. Elle étoit de bois, comme tous les morceaux qui remontoient à des siècles reculés; on peut croire qu'elle n'étoit pas distinguée par la beauté du travail; ce qui mérite l'attention des curieux de l'antiquité, c'est la manière dont l'artiste avoit exprimé que Jupiter domine sur la terre, dans le ciel & sur la mer, & que rien de ce qui s'y passe ne lui peut être caché. Il avoit donné à ce Dieu trois yeux, dont l'un étoit placé au milieu du front. On croyoit que cette statue avoit été placée à Troie dans le vestibule du Palais de Priam & que ce fut aux pieds de ce simulacre que ce prince se réfugia lors de la prise d'Ilion. On ajoutoit que dans le passage du butin, elle étoit échue à Schénélus, fils de Capanée. Troie fut prise suivant les marbres d'Arondel 1209 ans avant notre ère, & en admettant la tradition rapportée par Pausanias, la statue pouvoit remonter à une époque bien plus reculée; puisqu'elle pouvoit avoir été consacrée par les ancêtres de Priam.

Une autre statue étrangère fut apportée vers le même temps dans la Grèce; c'étoit cette fameuse statue de Diane devant laquelle on avoit sacrifié des étrangers en Tauride. On croyoit que c'étoit la même qu'on voyoit encore du temps de Pausanias, à Athènes, dans le bourg nommé Brauron: elle n'étoit que de bois.

(3) ERÉUS, cet artiste qui suivit les Grecs au siège de Troie, & qui fit le fameux cheval de bois qui leur procura la conquête de cette ville, étoit un sculpteur. On croit que le cheval de bois n'étoit autre chose que la machine nommée dans la suite béliet, & qu'Éréus termina par une tête de cheval. Une statue de bois représentant Mercure, qu'on voyoit à Corinthe, passoit pour un ouvrage de cet artiste.

La ville de Trézene renfermoit un temple dédié à Hippolyte: la statue du jeune héros étoit de bois & avoit le caractère de la haute antiquité. On croyoit que la statue & le temple

avoient été faits par ordre de Diomède. On regardoit aussi comme une offrande de Diomède, une statue de Pallas, placée dans un temple de cette Déesse, à Mothone, dans la Messénie. Enfin un autre monument que l'on rapportoit encore aux premiers temps qui suivirent la prise de Troie, étoit une statue de Neptune à Phénée dans l'Arcadie: les habitans prétendoient qu'elle avoit été dédiée par Ulysse. Mais elle étoit de bronze, & Pausanias rapporte à des temps postérieurs l'invention de jeter en fonte les statues.

Les ouvrages dont nous venons de parler, faits vers le temps du siège de Troie, remontent au douzième siècle avant notre ère. Sans doute la plupart de ces ouvrages étoient supposés: peut-être même aucun de ceux que vit Pausanias n'appartenoit-il au siècle auquel on le rapportoit; nous pouvons conjecturer que c'étoient des morceaux plus récents par lesquels on avoit remplacé les originaux antiques: mais la tradition qui s'étoit conservée jusqu'à lui, suffit pour nous obliger d'admettre que les arts étoient cultivés dans la Grèce longtemps avant le siège de Troie. La statue de Diane en Aulide, le fameux Palladium de Troie prouvent qu'ils étoient même cultivés chez des peuples que les Grecs appelloient barbares.

On ne trouve, dans la période des cinq siècles qui suivirent immédiatement le siège de Troie, les noms d'aucun artiste: ce qui ne doit pas nous faire supposer que, pendant cette longue durée de temps, les arts soient restés endormis. Les écrivains qui se sont succédés depuis Homère & Hésiode, jusqu'à Sappho sont entièrement perdus. Théognis qui vivoit dans le sixième siècle avant notre ère n'est connu lui-même que par des fragmens. Si quelques-uns de ces écrivains ont parlé des artistes leurs contemporains, ces noms se sont perdus avec leurs ouvrages: & comme les auteurs dont il nous reste des écrits complets écrivoient dans des siècles où les arts étoient perfectionnés, ils ont été peu curieux de recueillir les noms des artistes qui n'avoient cultivé que des arts imparfaits. Entre les ouvrages anciens dont parle Pausanias, & dont il ne nous reste pas les auteurs, il en est peut-être qui appartiennent à ces siècles sur lesquels il ne nous reste aucune lumière. Nous sommes obligés de franchir d'un seul pas cette grande lacune, & de passer au septième siècle avant notre ère.

(4) Rhœcus, paroît être le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé depuis le siège de Troie. Il peut même être fort antérieur au septième siècle avant l'ère vulgaire: car Pline dit qu'il florissoit long-temps

avant que les Bacchiades fussent chassés de Corinthe, & l'expulsion de cette famille se rapporte à l'an 663 avant notre ère. Cet artiste étoit de Samos. Il fut le premier, suivant Pausanias, qui fonda l'airain & en fit des statues. Pline ajoute qu'il inventa l'art de modeler, & cette assertion ne manque pas de vraisemblance. Tant qu'on ne fit que des figures imparfaites en bois, ou même en pierre, on put à la rigueur se passer de modèle, & travailler du premier coup la matière qui devoit produire la statue. Mais le premier qui jeta une figure en fonte, fut obligé de commencer par faire un modèle, d'après lequel il construisoit son moule.

Du temps de Pausanias, on voyoit, au temple d'Ephèse, une figure de femme qu'on croyoit être de Rhœcus, & qu'on appelloit la nuit. Ce statuaire étoit en même temps architecte; il avoit fait à Samos le temple le plus vaste que l'on connût dans la Grèce au temps d'Hérodote.

(5) THÉODORE & TÉLÉCLÈS, fils de Rhœcus, marchèrent sur les traces de leur père, & pour se perfectionner, ils passèrent quelque temps en Egypte, & y exercèrent leur art: c'est un fait rendu authentique, suivant Diodore de Sicile, par le témoignage des prêtres égyptiens qui le trouvoient dans leurs registres. Les deux frères firent à Samos, pour le temple d'Apollon Pythien, la statue du Dieu, & ils suivirent, dans cet ouvrage, une pratique familière aux statuaires de l'Egypte; c'est-à-dire qu'après avoir pris leurs proportions, Téléclès fit la moitié de la figure à Samos, & Théodore l'autre moitié à Ephèse. Ce procédé nous montre quel étoit l'état de l'art en Egypte, car il seroit impossible de l'employer dans une figure qui auroit du mouvement; mais on sent qu'il pouvoit réussir dans des figures droites, roides, dont les bras étoient collés sur les flancs & les jambes rapprochées l'une de l'autre. C'étoit à produire de semblables statues que se réduisoit l'art des Egyptiens, & celui des Grecs n'étoit pas plus avancé au temps des fils de Rhœcus. Il semble que les statuaires d'Egypte se soient moins proposés pour modèle la nature vivante & agissante, que l'attitude des momies.

Je ne crois pas qu'on doive confondre avec Théodore fils de Rhœcus, le Théodore dont parle Pline, & qui étoit aussi de Samos. Il le nomme dans un endroit où il ne paroît pas faire mention d'artistes qui remontent à une haute antiquité. Il dit que Théodore fit lui-même son portrait en bronze, que la ressemblance étoit parfaite, & qu'on admiroit dans cet ouvrage la délicatesse du travail. Je doute que l'ancien Théodore eût assez de précision

Pour faire un portrait fort ressemblant, & d'ailleurs la délicatesse du travail ne semble pas être le caractère d'une antiquité fort reculée. Cette statue avoit une lime dans la main droite; & de trois doigts de la gauche, elle tenoit un quadriges si petit qu'une mouche couvroit de son aile le char & le cocher. Pline ajoute que l'auteur de cet ouvrage étoit le même qui avoit fait le labyrinthe de Samos: cette circonstance pourroit faire croire que c'est le Théodore fils de Rhœcus: car ce labyrinthe devoit être un édifice très-ancien. Mais ne pourroit-on pas conjecturer que Pline, trompé par le nom, a fait un seul artiste de deux hommes qui ont vécu dans des temps fort éloignés l'un de l'autre? C'est une faute dans laquelle il paroît être tombé plus d'une fois.

L'ancien Théodore étoit en même temps statuaire & architecte, s'il est vrai qu'il ait fait à Samos un labyrinthe. Il étoit aussi orfèvre & graveur en pierres fines. C'étoit lui qui avoit gravé cette fameuse sardonix que Polycrate, tyran de Samos, jeta dans la mer, & qu'il retrouva dans un poisson dont un pêcheur lui fit présent. On regardoit aussi comme son ouvrage une grande patère d'argent dont Crœsus avoit fait présent au temple de Delphes.

(6) **DIBUTADE.** Nous le plaçons ici comme un artiste fort ancien, sans avoir d'ailleurs aucun moyen de fixer le temps où il vécut. Il étoit modeleur, & Pline raconte comment il imagina de faire des portraits en terre cuite. Sa fille amoureuse d'un jeune homme qui alloit partir pour un long voyage, s'avisa, pour charmer les tourmens de l'absence, de tracer sur la muraille l'ombre de son amant. Dibutade admirant la ressemblance de ce trait, y appliqua de l'argile qu'il fit cuire avec ses autres ouvrages. On assure que ce morceau avoit été conservé à Corinthe, dans le Nymphœum, jusqu'à la destruction de cette ville par Mummius. Dibutade travailloit à Corinthe, mais il étoit né à Sicyone.

(7) **EUCHIR** de Corinthe vivoit dans la trente-neuvième Olympiade, 663 ans avant notre ère, puisque cette année, il accompagna en Etrurie, Démaratus, père de Tarquin l'ancien. Pline, qui nous apprend cette circonstance, ajoute qu'il étoit modeleur & que ce fut lui qui apporta l'art de modeler en Italie. Si ce fait étoit vrai, on n'avoit pas, avant l'arrivée d'Euchir, su faire des statues de bronze dans cette contrée. Le même écrivain lui accorde ailleurs le mérite d'avoir réussi à représenter des athlètes, des hommes armés, des chasseurs. Il seroit singulier qu'un artiste, qui vivoit long-temps avant la per-

fection de l'art, eût représenté avec un succès remarquable des figures qui exigent du mouvement. Cela est bien éloigné des figures roides que faisoient Théodore & Téléclès qui devoient être à-peu-près contemporains d'Euchir. Mais je crois certain qu'il y a eu plusieurs statuaires de ce nom, & que l'ancien Euchir dont parle Pline dans un endroit, n'est pas le même dont il célèbre dans un autre, les succès pour les figures de mouvement. C'étoit de l'ancien Euchir, on peut-être encore d'un autre Euchir différent des deux que nous venons de distinguer, que parloit Aristote, qu'il regardoit comme un cousin de Dédale, & à qui il attribuoit l'invention de la peinture dans la Grèce.

L'Euchir qui réussissoit à faire des athlètes pouvoit être le même qui étoit né à Athènes, suivant Pausanias, & qui avoit fait pour les Phénéates, en Arcadie, une statue en marbre de Mercure. Il étoit différent d'un Euchirus de Corinthe, dont parle le même auteur, & qui fut maître de Cléarque de Rhégium.

L'Euchir qui vint en Italie avec Démaratus étoit accompagné d'Eugrammus, son compatriote, & modeleur comme lui.

(8) **MALAS**, de l'île de Chio; ne peut-être placé à une époque plus reculée que la fin du septième siècle avant notre ère, puisque ses arrière-petits-fils vivoient dans la soixantième olympiade, 540 ans avant J. C. On ne connoît de lui que son nom, & l'on ne fait rien de plus sur *Micciade*, son fils, mais on voyoit des statues d'*Antherme*, son petit-fils, à Délos & dans l'île de Lesbos. Pline observe que tous ces artistes étoient plus anciens que Dipœnus & Scyllis. Antherme eut pour fils Bupalus & Athenis dont nous parlerons bientôt.

(9) **DÉDALE** de Sicyone, est mis au nombre des artistes d'une haute antiquité. Il est aisé de marquer à peu-près son âge, si c'est à ce Dédale que Pausanias donne pour fils Dipœnus & Scyllis qui vivoient dans la cinquantième olympiade, 580 ans avant notre ère, suivant Pline. En le supposant âgé de trente ans plus que ses fils, il auroit fleuri 610 ans avant J. C.

(10) **DIPŒNUS**, & **SCYLLIS** son frère étoient de Crète. Ils fleurirent avant le règne de Cyrus sur les Perses vers la cinquantième olympiade. Les uns croyoient qu'ils étoient élèves de Dédale & les autres qu'ils étoient ses fils. Mais de quel Dédale vouloient-ils parler? Étoit-ce celui de Sicyone? Ce Dédale fit-il un long séjour en Crète? N'est-il pas plus vraisemblable que les anciens, qui faisoient souvent peu d'attention à la chronologie, se-

chant que Dipœnus & Scyllis étoient de Crète, & qu'ils étoient statuaires, les auront regardés comme des élèves ou des fils du célèbre statuaire Dédale d'Athènes. Ce qui me confirmeroit dans cette conjecture, c'est que Pausanias ne spécifie point le Dédale dont il parle, que par conséquent on peut croire qu'il entendoit le plus célèbre des Dédales, celui dont tout le monde connoissoit le voyage & les aventures en Crète.

Pline dit que les deux frères vinrent à Sicyone, attirés par la réputation qu'avoit cette ville pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux: auroit-il donné ce motif de leur voyage, s'il avoit cru qu'ils étoient nés d'un artiste Sicyonien? N'auroit-il pas dit plutôt qu'ils avoient quitté la Crète pour revenir dans la patrie de leur père? Ils firent à Sicyone les statues d'Apollon, de Diane, d'Hercule, de Minerve. Les villes d'Ambracie, d'Argos, de Cléone furent remplies de leurs ouvrages, la plupart faits en marbre de Paros. Ils firent cependant en ébène plusieurs statues à Argos: celles étoient dans le temple de Castor & de Pollux, celles de ces fils de Jupiter, d'Hilaire & de Phébé leurs épouses, d'Anaxis & de Mnasiou's leurs enfans: les chevaux étoient eux-mêmes d'ébène, excepté quelques foibles parties qui étoient d'ivoire. Ce mélange est remarquable, parce qu'il tient à un amour pour la bigarrure qu'on a pu trop souvent reprocher aux Grecs dans les arts, & qui ne s'accorde pas avec la justesse & la pureté générale de leur goût.

Les deux frères furent les maîtres d'une grande école, & cet honneur est un témoignage de la célébrité dont ils jouissoient. C'est la renommée des artistes qui attire un grand nombre d'élèves dans leurs ateliers.

(11) TECTEUS ET ANGELION, sortis de l'école de Dipœnus & Scyllis, furent sans doute très estimés puisqu'on les chargea de faire, dans le temple de Délos, les statues d'Apollon & de Diane. On ne choisit pas des artistes obscurs pour décorer des temples renommés.

(12) LÉARQUE de Rhégium, sorti de la même école, avoit fait la plus ancienne statue d'airain que l'on connoît du temps de Pausanias. Elle représentoit Jupiter. Cet ouvrage étoit de plusieurs pièces réunies par des cloux. Nous ne faisons que transcrire le récit de Pausanias qui ne semble pas être ici parfaitement d'accord avec lui-même: car il parle ailleurs de certaines statues d'airain comme si elles eussent encore existé de son temps, & qui devoient être plus anciennes que l'ouvrage de Léarque.

(13) DORYCLIDAS, & MEDON, de Lacédémone, avoient eu aussi pour maître Dipœnus & Scyllis. On connoissoit du premier une Thémis; & du second, une Minerve armée d'un casque.

(14) DONTAS aussi Lacédémonien, & disciple des mêmes maîtres avoit fait des statues dans le trésor d'Olympie.

(15) THEOCLES, concitoyen & condisciple des derniers artistes que nous venons de nommer, avoit fait les Hespérides au nombre de cinq. Il représenta aussi dans le trésor des Epidamniens, à Olympie, Atlas soutenant le ciel, Hercule venant pour enlever les pommes d'or des Hespérides & le dragon enveloppant l'arbre de ses plis. Ces derniers ouvrages étoient de bois de cèdre.

(16) BUPALE & ATHENIS, de Chio, étoient fils d'Antherme & arrière-petit fils de Malas. Ils étoient contemporains d'Hipponax, & vivoient par conséquent dans la 60^e olympiade, 540 ans avant notre ère. Ils étoient en même temps statuaires & architectes; un passage de Pline insinue aussi qu'ils étoient peintres, & Acron, ancien commentateur d'Horace, le dit sans aucune équivoque. Le poète Hipponax étoit fort laid; les deux frères peignirent son portrait, & chargèrent tellement sa laideur, qu'ils l'exposèrent à la risée du peuple. Le poète irrité répandit contre eux des poésies si amères qu'on a cru qu'ils s'étoient pendus de désespoir. Pline réfute cette dernière circonstance, en rapportant qu'ils firent encore un grand nombre d'ouvrages depuis qu'Hipponax les eut pris pour objets de ses vers satiriques. Entre ces ouvrages, on en célébrait un qu'ils avoient fait pour Délos; & sous le quel on grava cette inscription: *Chio n'est pas moins illustre par les talens des fils d'Antherme, que par sa puissance.* Les Sufiens monroient une Diane, ouvrage de ces artistes. On en voyoit une aussi à Chio, qui sembleroit triste à ceux qui entroient & gaie à ceux qui sortoient: les expressions de Pline montrent qu'il ne croyoit pas à ce phénomène de l'art: cependant M. Falconet ne le regarde pas comme impossible. « La manière, dit-il, dont une tête est éclairée, peut produire jusqu'à un certain degré ces deux expressions si différentes: une lumière large d'un côté, des ombres coupées de l'autre, suffisent pour occasionner l'illusion: ajoutez que l'emplacement élevé, la position de cette tête, le sens dont elle étoit tournée pouvoient y contribuer. Peut-être aussi la tête de Diane étoit-elle travaillée d'un côté différemment que de l'autre, & cela à une fin religieuse; le peuple, qui ne savoit pas

Le secret, y voyoit un miracle ». Cette interprétation supposeroit qu'on ne sortoit pas par la même porte qu'on étoit entré; car si, en sortant, on s'étoit retourné à la même place qu'on avoit occupée en entrant, & qu'alors on se fût retourné, la figure se seroit montrée avec sa première expression de tristesse. Je croirois donc que la double expression de la Diane de Chio est un de ces contes qu'il vaut mieux ne pas croire que de chercher à les expliquer.

Quoique les deux frères Bupalé & Athénis remontrassent à une assez haute antiquité, on peut croire qu'ils étoient loin d'être sans mérite puisque plusieurs de leurs statues furent apportées & consacrées à Rome où l'on ne devoit tirer de la Grece que des ouvrages de choix. On voyoit de leurs statues dans le temple d'Apollon sur le mont palatin & dans presque tous les temples qui furent construits par Auguste. Les lecteurs de Pline doivent être portés à croire que les ouvrages de sculpture ne méritèrent aucune considération avant le temps de Périclès : mais cet écrivain suivoit sans doute des auteurs athéniens qui ne datent l'origine de l'art que du moment où leur ville fut rétablie après l'expédition de Xerxès. Ils n'avoient pas conservé le souvenir des ouvrages qui décoroient Athènes avant qu'elle eût été détruite par le conseil d'Epaminondas.

Ce fut Bupalé qui fit le premier à Smyrne un statue de la Fortune; il l'avoit représentée tenant d'une main la corne d'Amalthée, & ayant le pole sur la tête. Ce pole étoit surmonté d'un axe qui seroit de Gnomon. Dans la même ville, & dans le temple des Furies, il avoit fait les Graces en or.

(17) PÉRILLUS, que d'autres nomment Pétilus, pouvoit être un peu plus âgé que les artistes que nous venons de nommer. Il travailla pour Phalaris qui usurpa la tyrannie 564 ans & mourut 547 ans avant notre ère. Ce fut Périllus qui fit le taureau d'airain dans lequel le tyran faisoit renfermer & bruler les victimes de ses fureurs. Ce taureau ordonné par Phalaris, exécuté par Périllus, devint l'instrument du supplice dans lequel périrent son inventeur & son auteur. Si cet ouvrage étoit horrible par son objet, il paroît qu'il étoit estimable par le travail. Diodore de Sicile raconte qu'entre les ouvrages les plus précieux qu'Imilcar enleva d'Agrigente & fit porter à Carthage, étoit le taureau de Phalaris. Il ajoute, & son récit est appuyé du témoignage de Cicéron, que 260 ans après, Scipion ayant détruit Carthage, renvoya ce taureau aux Agrigentins qui le conservoient encore de son temps. Le témoignage de Diodore, celui de Cicéron doivent l'emporter sur l'assertion d'un Scholiaste de Pindare,

Beaux-Arts. Tome II.

qui prétend que les Agrigentins avoient fait jeter le taureau de Phalaris à la mer, & que celui qu'on voyoit encore chez eux, représentoit le fleuve Gélon.

(18) BATHYCLÈS vivoit vers la 63^e olympiade, dont la première année répond à l'an 528 avant notre ère. Il fut célèbre dans l'antiquité par les bas-reliefs dont il décora le célèbre trône d'Amiclès, dans la Laconie. Tout ce que l'on peut juger d'après la description que Pausanias nous a laissée de ce monument, c'est que les sujets & les figures y devoient être trop multipliées; mais la réputation dont jouissoit ce morceau chez les anciens, fait présumer que d'ailleurs il ne manquoit pas de mérite. La statue principale n'étoit point de Bathyclès; elle portoit le caractère d'une haute antiquité, celui que les Grecs avoient emprunté des Égyptiens. Si l'on en eût ôté la tête, les mains & les pieds, ce n'auroit plus été qu'une colonne d'airain; on n'y voyoit aucun art. Sa hauteur pouvoit être de trente coudées. Elle étoit coiffée d'un casque & tenoit en mains un arc & une lance.

Cette statue grossière, mais que son antiquité rendoit respectable, pouvoit remonter aux temps voisins de Rhœcus à qui Pausanias attribue l'art de fondre en airain. Cependant comme cet écrivain ne remarque pas que les statues de Rhœcus fussent aussi imparfaites que celle d'Amiclès, ou pourroit rapporter celle-ci à des temps plus anciens, ce qui reculeroit l'époque à laquelle l'art de jeter des ouvrages en fonte fut inventé dans la Grece. Ce qui augmente les difficultés dans l'histoire des arts chez les Grecs, c'est que les auteurs n'ont pas eu assez d'attention d'observer que les mêmes inventions s'étoient faites dans différentes contrées de la Grece à des époques différentes.

(19) CALLIMAQUE est sur-tout célèbre par l'invention du chapiteau de la colonne corinthienne. Suivant le récit de Vitruve, il la dut au hasard. Une jeune fille mourut; sa nourrice déposa sur son tombeau, dans une corbeille, les choses qui lui avoient plu davantage, & pour qu'elles ne fussent pas gâtées par l'impression de l'air, elle la couvrit d'une tuile. Il se trouva que cette corbeille étoit posée sur une racine d'acanthé; le printemps suivant, elle fut enveloppée des feuilles de cette plante, & les angles de la brique comprimant ces feuilles, les forcèrent à se rouler sur elles-mêmes vers les extrémités. Callimaque vit cette corbeille & frappé de l'élégance qu'elle présentait, il la fit servir de modèle aux chapiteaux des colonnes qu'il éleva dans la ville de Corinthe, d'où l'ordre dont il est l'inventeur a pris le nom de Corinthien.

X 3

Il s'en falloit bien, suivant Pausanias, que Callimaque fût le premier des artistes, mais il étoit le plus adroit. Ce fut lui qui imagina le premier de percer le marbre. Il reçut, ou se donna le surnom de *Cacizotechnos*, qu'on pourroit traduire en François par l'expression vulgaire de *gâte-métier*, parce qu'il donnoit à l'exécution de ses ouvrages un soin que les autres auroient difficilement imité. On lit dans Vitruve qu'il fut surnommé *Catatechnos*, l'*industrieux*, mais c'est peut-être une faute de copie.

Un des monumens les plus respectés de la citadelle d'Athènes étoit une statue de Minerve, qui avoit été révéree de toutes les bourgades de l'Attique, avant que Thésée les eût réunies en une seule association. On prétendoit que cette statue étoit tombée du ciel. Elle étoit sans doute fort ancienne, & les lecteurs curieux de l'histoire de l'art desireroient que Pausanias eût laissé quelques détails sur la forme & l'exécution de cet ouvrage. Devant cette statue étoit une lampe d'or, ouvrage de Callimaque: elle brûloit nuit & jour, & l'on n'en renouvelloit l'huile qu'une fois l'an: la mèche étoit d'amiant. Au-dessus de la lampe étoit un palmier d'airain qui s'élevoit jusqu'à la voûte, & recevoit la fumée. On voyoit aussi, du même artiste, à Platée, une Junon assise; Pline observe que, dans ses Lacédémoniennes dansantes, l'excès du fini avoit détruit toute la grace.

(20) LAPHAES de Pliunte, vivoit dans un temps incertain; mais on doit le mettre au rang des fort anciens statuaires, puisque Pausanias observe que sa statue d'Hercule, sculptée en bois, étoit d'un travail qui tenoit au goût de l'antiquité.

(21) CALLON d'Egine étoit élève de Testée & d'Angélon, qui eux-mêmes avoient appris leur art de Dipœnus & de Scyllis. On peut donc le placer vers l'an 540 avant notre ère. On voyoit de lui à Amycles une statue de Proserpine sur un trépied d'airain.

(22) CANACHUS florissoit, suivant Pline, dans la 95^e olympiade, quatre siècles seulement avant notre ère. Nous croyons devoir suivre plutôt Pausanias qui le fait contemporain de ce Callon d'Egine dont nous venons de parler. En effet, Cicéron & Quintilien donnent au travail de ce sculpteur un caractère de sècheresse & de dureté qui ne pouvoit imiter parfaitement la nature, & qui ressembloit à celui des Etrusques. Ce caractère est celui de l'art dans les temps anciens, où les artistes n'avoient pas encore acquis l'heureuse facilité de l'exécution. Peut-être y a-t-il eu plusieurs

Canachus. Celui dont Pline a parlé travaille en marbre & en bronze.

(23) MENECHME de Naupacte & SOIDAS firent en ivoire & en or une statue de Diane, placée dans la citadelle de Pâtres. On voit que ce mélange vicieux de l'or & de l'ivoire, dans une même statue, avoit été adopté dans la Grèce avant que le goût de l'art y fût perfectionné. On le conserva lorsque les arts furent portés à leur perfection, par cet amour que les hommes ont pour la richesse, & qui souvent l'emporte sur les loix du bon goût & de la raison. Pline parle d'un veau sculpté par Ménechme, & observe que ce statuaire avoit écrit sur son art. Pausanias nous apprend que Ménechme & Soidas vivoient peu de temps après Canachus & Callon.

(24) CALAMIS: Quoique Cicéron & Quintilien ne fixent pas l'âge de cet artiste, ils indiquent assez qu'il étoit moins ancien que Canachus & plus ancien que Myron. Pausanias dit qu'une Vénus de cet artiste fut placée auprès de la lionne d'airain érigée en l'honneur de la courtisane Lééna. Si la Vénus a été faite en même temps que la lionne, Calamis vivoit vers l'an 515 avant notre ère. Mais je crois qu'il y a eu plusieurs Calamis; l'un qui vécut après Canachus & avant Myron, & un autre bien plus récent. Il est certain qu'il y eut un Calamis contemporain de Pindare, & qui fit pour le temple d'Hammon, dans la Béotie, une statue que ce poète y consacra. Pindare naquit 520 ans avant notre ère.

(25) DAMEAS de Crotone fit la statue de Milon le Crotoniate; & cet athlète, si célèbre par sa force extraordinaire, la porta lui-même dans l'Altis où elle devoit être placée. Il parut aux jeux olympiques la première année de la 62^e olympiade, 532 ans avant notre ère. Cette époque nous apprend en quel temps vivoit Daméas, & sa patrie nous fait connoître que l'art florissoit alors dans la partie de l'Italie que l'on nomme Grande-Grèce.

(26) IPHICRATE. Une courtisane nommée Leana (la Lionne) étoit dans la familiarité d'Harmodius & d'Aristogiton qui conspiroient contre le tyran Hipparque: ils la mirent dans leur secret; elle fut arrêtée, appliquée à la torture, & mourut sans les avoir trahis. Les Athéniens voulurent lui marquer leur reconnaissance par un monument public; mais pour qu'on ne leur reprochât pas d'avoir accordé à une courtisane les honneurs d'une statue, ils la firent représenter sous la figure d'une lionne. Ce fut Iphicrate qui fut chargé de cet ouvrage; & pour immortaliser le courageux

étaient les talens. On pouvoit le regarder comme un roi protecteur des artistes, & sa protection leur inspiroit l'émulation la plus vive, parce que de grandes récompenses attendoient leurs succès. Il fit bâtir des temples, creuser des ports, élever des théâtres, construire des aqueducs, & tous ces édifices étoient décorés par ses ordres avec la plus grande magnificence. Dans la foule d'artistes qu'il employoit, il distingua particulièrement Phidias, & le rendit l'ordonnateur & l'arbitre de ses grandes entreprises. Ce que le Brun fut sous Louis XIV, Phidias le fut sous Périclès.

Autant que l'on peut juger un artiste dont on ne connoît pas les ouvrages, & sur lesquels il ne reste que des traits assez vagues qui nous ont été transmis par des écrivains étrangers aux arts, on peut conjecturer que Phidias se distinguoit sur tout par un caractère de grandeur. Il est vrai-semblable que, sous le règne d'Alexandre, des sculpteurs le surpassoient par la grace, par une aimable mollesse, par des beautés qui appartiennent à l'exécution; mais qu'aucun n'égalâ la fierté de ce grand statuaire.

Toute l'antiquité se plut à célébrer son Jupiter Olympien. Il disoit lui-même que l'idée de ce chef-d'œuvre lui avoit été inspirée par ces vers d'Homère qui représentent le maître des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils. Le dieu étoit assis sur un trône; sa couronne imitoit des branches d'olivier. Il tenoit dans sa main droite une Victoire d'ivoire & d'or, ayant la tête ceinte d'une bandelette, & surmontée d'une couronne: dans sa gauche étoit un sceptre brillant de l'éclat de tous les métaux, & surmonté d'un aigle. Le manteau du dieu étoit d'or, ainsi que sa chaussure, des animaux & des lys formoient le dessin de ce manteau. L'ivoire dominoit dans ce monument; ce qui a fait dire à Strabon qu'il étoit d'ivoire, quoique l'artiste y eût employé l'or & d'autres métaux: la figure étoit assise; &, quoique le temple fût vaste & élevé, sa tête touchoit presque à la voûte: si le dieu eût voulu se lever, il auroit été obligé de la percer. L'intention de l'artiste étoit de donner une idée de la grandeur du dieu; & quoique cette proportion, trop forte pour celle du temple, puisse nous sembler vicieuse, les anciens qui ont vu le monument n'ont fait que l'admirer: nous n'avons pas le droit de nous montrer plus sévères, nous qui ne pouvons nous en former qu'une image imparfaite; croyons que l'artiste avoit mis dans cet ouvrage tant de majesté, qu'elle faisoit oublier ce que les proportions avoient d'exagéré. Le trône étoit d'or, d'ivoire & d'ébène. Les ornemens en peinture & en sculpture y étoient prodigués.

Pausanias nous en a transmis la description; que nous croyons inutile de transcrire. Il suffit de savoir qu'il étoit chargé d'une multitude d'objets, sans doute bien traités, mais qui ne devoient pas être exempts de confusion. On est obligé de convenir que, du temps de Phidias, on n'avoit pas encore découvert que le grand s'aggrandit par la sobriété & la simplicité des ornemens. Il en aura été des Grecs comme des modernes; ce n'aura été qu'après avoir fait le grand dans les parties capitales, que le goût se sera porté vers la théorie du grand dans les accessoires.

La statue de Minerve, dans le Parthenon, à Athènes, étoit au nombre des ouvrages célèbres de Phidias: elle étoit d'or & d'ivoire. Un sphynx formoit le cimier de son casque, & aux deux côtés étoient des gryphons. La statue étoit debout & la draperie descendoit jusqu'aux pieds. Sur sa poitrine étoit la tête de Méduse en ivoire & une victoire haute de quatre coudées; cette mesure, qui nous a été conservée par Pausanias, peut nous donner une idée de la grandeur colossale de la statue. La déesse tenoit une lance, près de laquelle étoit un dragon que l'on croyoit être le dragon érichonien. Son bouclier étoit à ses pieds: à la partie convexe, l'artiste avoit sculpté le combat des Amazones, & à la partie concave, le combat des dieux & des géans: il n'avoit pas même épargné le travail sur la chaussure; on y voyoit représenté le combat des Lapithes & des Centaures. Les anciens ont loué cette profusion; les modernes ont raison de ne la point approuver. Sur la base qui supportoit ce colosse étoit représentée en bas-relief la naissance de Pandore. Ce sujet contenoit vingt divinités.

Dans la même ville, Phidias fit une autre Minerve en bronze. Les Athéniens consacrerent à ce monument la dixme des dépouilles qu'ils avoient remportées sur les Perses vaincus à Marathon. Cette statue étoit d'une si haute proportion, que les navigateurs voyoient de Sarnium le cimier du casque de la déesse & le fer de sa lance. Mys cisela sur le bouclier de cette Pallas le combat des Centaures & des Lapithes & d'autres sujets dont le peintre Parrhasius lui fournit le dessin. Plinè a confondu cette Minerve avec celle du Parthenon, quand il a dit que la base représentoit la naissance de Pandore. Pausanias, témoin oculaire, mérite plus de confiance.

Près du temple de Vulcain, étoit un temple de Vénus, pour lequel Phidias exécuta en marbre de Paros la statue de Vénus-Uranie. Sa Pallas Lemnia, ainsi nommée parce qu'elle fut dédiée par les habitans de Lemnos, étoit regardée comme un monument digne de la déesse qu'il représentoit. Dans le temple de Némésis, près de Marathon, il fit en marbre de

Paros la statue de cette divinité vengeresse : ce marbre avoit été apporté par les Perses ; ils l'avoient destiné à en élever un monument de leur victoire, & il servit à consacrer leur défaite. On voyoit, dans la couronne qui ceignoit la tête de cette statue, des cerfs, & de petites figures qui représentoient des Victoires. Ces figures désignoient apparamment le triomphe des Grecs sur les Perses ; & les cerfs, la promptitude de leur fuite : la figure de Némésis signifioit que leur défaite avoit été l'effet de la vengeance céleste. La déesse tenoit de la main droite une phiole sur laquelle étoient représentés des Ethiopiens ; & de la gauche, une branche de frêne. Pausanias n'a pu savoir ce que signifioient ces symboles. Il observe que cette Némésis n'avoit point d'ailes, & qu'on ne lui trouvoit ces symboles dans aucun monument ancien. Il ajoute que les habitans de Smyrne furent les premiers qui lui donnèrent des ailes, symbole de l'amour, parce qu'ils la regardoient comme la vengeresse des amans malheureux. Sur la base de la statue on voyoit Leda présenter Hélène à Némésis : ce sujet se rapportoit à un trait de la mythologie des Hellènes peu connu des modernes : ils croyoient qu'Hélène n'étoit pas fille de Leda, mais de Némésis & de Jupiter, & que Leda n'avoit fait que lui prêter la mamelle (1). Cette base contenoit d'autres sujets qui n'avoient aucun rapport entre eux, Tindare & ses fils ; un homme debout avec un cheval ; on nommoit ce groupe le cavalier ; Agamemnon, Achille, Pyrrhus son fils, époux d'Hermione ; on n'avoit pas représenté Oreste, parce qu'il s'étoit souillé du sang de sa mère. On voyoit encore de suite sur cette même base un jeune homme nommé Epochus, & son frère : c'étoient les fils d'Enocé qui avoit donné son nom à une tribu de l'Attique. Les bas-reliefs de cette base pouvoient avoir un grand mérite de dessin & de travail ; mais on ne peut se faire une idée favorable de leur composition : il faudroit qu'un moderne se fit pardonner par de grandes beautés une confusion de sujets si disparates.

A Mégare, dans le temple de Jupiter Olympien, étoit la statue de ce Dieu que Theocosmus de Mégare & Phidias avoient commencée ensemble & n'avoient pas terminée. Ce que Pausanias dit de ce morceau, nous apprend quel étoit le procédé des anciens dans les statues d'or & d'ivoire. La tête étoit finie ; l'or & l'ivoire y étoient appliqués : le reste n'étoit

(1) C'est ainsi que s'exprime Pausanias. Le Scholiaste de Callimaque dit, sur le vers 232 de l'Hymne à Diane, que, dans un bourg de l'Attique, nommé Rhamnus, Jupiter eut commerce avec Némésis qui produisit un œuf, que Leda, l'ayant trouvé, l'échaulsa, & qu'il en sortit les Dioscures & Hélène.

que de plâtre ; & cette ébauche devoit servir seulement de noyau ou de soutien à la sorte de marquerie qu'on se dispoit à y appliquer. On conservoit dans une chambre qui étoit derrière le temple, des pièces de bois seulement ébauchées, sur lesquelles les artistes devoient appliquer l'or & l'ivoire pour terminer la statue. On commençoit, pour ces sortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avoit qu'imparfaitement la forme que devoit prendre la statue. On tenoit ce modèle un peu maigre, & on négligeoit d'y mettre ce qu'on nomme les finesses ; il suffisoit d'y observer les proportions de la longueur des parties ; ensuite on sculptoit en bois des pièces de rapport destinées à être appliquées sur ce noyau ; & enfin, on colloit sur ces pièces de bois les tablettes d'ivoire & les plaques d'or : c'étoit de l'art que l'on mettoit à ce dernier travail que dépendoit la perfection de l'ouvrage. Plaignons les artistes les plus célèbres de l'antiquité d'avoir été soumis, par le goût égaré de leurs contemporains, à une semblable manœuvre. Les deux statuaires avoient représenté sur la tête du Dieu les parques & les saisons.

De la dépouille des Piséens vaincus, les habitans de l'Élide avoient consacré à Jupiter un temple & une statue. Une inscription apprenoit que celle-ci étoit l'ouvrage de Phidias. On voyoit aussi dans l'Élide une statue du même artiste représentant un jeune homme ceint d'une bandelette.

Une statue de Minerve, en or & en ivoire, dans la citadelle d'Élis, étoit regardée comme un de ses ouvrages. Le casque de la déesse étoit surmonté d'un coq oiseau guerrier, peut-être pour signifier que c'étoit une divinité belliqueuse : cependant comme on la nommoit *érané*, la *travailleuse*, on peut croire que l'artiste avoit cru devoir la désigner par l'oiseau dont le chant appelle à l'ouvrage.

Sa statue de Vénus céleste, aussi d'or & d'ivoire, fouloit d'un pied une tortue.

Celle de Minerve Aréa ou martiale, à Platée, avoit le corps de bois doré ; la tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique ; mélange qui ne devoit pas produire un effet heureux.

On voyoit de lui à Delphes un grand nombre de statues : Minerve, Apollon, Erechtee, Miltiade, Cecrops, Pandion, Antiochus fils d'Hercule & de Midée, Agée, Acamas fils de Thésée, Codrus, Thésée, Phileus. Quoique le génie de Phidias le portât sur-tout à imprimer à ses ouvrages cette grandeur de caractère qui ne suppose pas toujours le talent de rendre avec précision les formes individuelles, & qui même semble l'exclure, il réussit à faire le portrait avec beaucoup de ressemblance, comme on le remarquoit dans

blence de cette fille, il ne donna pas de langue à la lionne. Pline dit que cette figure étoit estimée; mais il ne nous apprend pas si elle fut faite peu de temps après la délivrance d'Athènes. Si l'artiste que nous plaçons ici par conjecture n'appartient pas à une époque postérieure, & si son ouvrage méritoit les éloges que Pline assure qu'on lui accordoit, il faudra convenir que l'art avoit fait des progrès considérables dans la Grèce plutôt qu'on ne le croit communément.

(27) AGELADES d'Argos. Nous avons peu de chose à dire sur cet artiste dont on voyoit à Tarente des chevaux d'airain & des femmes captives: peut-être même aurions-nous omis son nom; mais son âge est connu, & peut nous faire connoître l'âge d'autres artistes plus célèbres. Pausanias nous apprend que le char de Cléostène étoit un ouvrage d'Agelades, & que Cléostène avoit remporté la victoire dans la 66^e olympiade, dont la première année répond à l'année 516 avant notre ère. Comme ces monumens s'élevoient du vivant des vainqueurs, Agelades étoit contemporain de ce Cléostène. Il eut pour élèves Myron d'Eleuthères & Polyclète de Sicyone.

(28) MYRON d'Eleuthères. Pline le fait vivre dans la 87^e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 de notre ère. Ailleurs, il dit que cet artiste fut célébré par les vers d'Erinna, contemporaine de Sapho; ce qui reculeroit à-peu-près de 170 ans le temps où vécut ce statuaire. Suivant Pausanias, il étoit élève d'Agelades, & vivoit par conséquent au commencement du cinquième siècle avant notre ère. Cicéron en parle comme d'un artiste moins ancien que Canachus, & qui avoit plus de douceur dans l'exécution. Plin lui accorde de la variété & de bonnes proportions: mais il ajoute qu'il ne traitoit pas les cheveux & les poils avec plus d'art que la grossière antiquité. Cet artiste excelloit dans les têtes, & c'est une grande partie de l'art. On voyoit de lui, dans la citadelle d'Athènes, un jeune Lycien tenant un goupillon pour asperger les assistans d'eau lustrale, & Persée tenant la tête de Méduse: à Egine, dans le temple d'Hécate, la statue en bois de la déesse.

À Elis, & près de l'édifice nommé Hippodamion, étoit une galerie demi-circulaire. On voyoit au milieu Jupiter recevant les prières que lui adressoient l'Aurore & Thétis en faveur de leurs enfans. Dans cette même galerie, on voyoit opposées les unes aux autres des statues de Grecs & d'étrangers qui avoient été ennemis: Achille étoit opposé à Memnon; Ulysse à Hélénus; Ménélas à Paris; Diomède à Enée; Ajax à Deïphobe: tous ces ouvrages

étoient de Myron; c'étoient des offrandes des Apolloniates de l'Ionie qui payèrent ainsi la dixme du butin qu'ils avoient fait à Thronium, ville de l'Abantis. Mais on regardoit comme les plus admirables ouvrages de ce statuaire un Bacchus à Thespies, & une statue d'Erechthée à Athènes. Ils furent cependant moins célébrés que sa fameuse vache, que les poètes chantèrent à l'envi. On doit aussi ranger entre ceux de ses ouvrages qu'on regardoit comme les plus précieux, une statue d'Apollon que Marc-Antoine enleva aux Ephésiens, & qui leur fut restituée par Auguste. Pline dit qu'à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage en bronze de Myron, étoit un morceau du premier ordre. Ce statuaire travailloit le bois & le marbre, & fendoit des statues en airain.

(29) POLYCLÈTE de Sicyone, élève d'Agelades, ne doit pas être confondu avec les deux Polyclètes d'Argos. Il est bien certain que Pline est tombé dans cette confusion, & qu'il a donné au premier de ces artistes ce qui appartient à l'un des deux autres. » Polyclète de Sicyone, dit-il, a fait » un *Diadumène*, figure de jeune homme, » où il a exprimé la mollesse, & qui devint » fameuse par le prix de cent talens qu'elle » coûta. Il a fait aussi un *Doryphore*, où, » dans un enfant, il a représenté la vigueur. » Il a fait la figure que les artistes appellent » *Canon* (la règle): ils en étudient le dessin, » ils en font pour l'art une sorte de loi. Enfin, Polyclète est le seul de tous les hommes que l'on regarde comme ayant créé l'art par une production de l'art. Il a fait un homme au bain qui se frotte, & un autre nud, qui propose une partie d'osselets; deux enfans nus qui jouent aussi aux osselets: on les nomme *Astragaliotes*: ils sont dans le palais de l'Empereur Titus. La plupart regardent cet ouvrage comme le plus parfait. Il fit aussi un Mercure qui étoit à Lyfimachie, & un Hercule qui est à Rome; un brave qui prend ses armes pour courir au combat, & un Artémon qui fut surnommé *Periphoretos*, sont aussi de lui. On regarde cet artiste comme ayant perfectionné la ciselure que Phidias avoit découverte. C'est lui qui a imaginé de faire porter les statues sur une seule jambe. Varron écrit cependant que ses statues sont quarrées, & qu'elles se ressemblent presque toutes. Nous avons conservé dans ce passage la traduction de M. Falconet. On pourra juger qu'entre les ouvrages qui y sont cités, ceux qui supposent cette mollesse qui tient à une facile exécution ne sont pas de l'ancien Polyclète. On verra sur-tout que Pline, faisant Polyclète plus

jeune que Phidias, a confondu l'un des Polyclètes d'Argos avec celui de Sicyone.

(30) ONATAS d'Egine, travailla, conjointement avec Calamis, à une offrande faite à Olympie par Dinomède pour accomplir le vœu d'Hiéron son pere, qui mourut 466 ans avant notre ère. Le char étoit l'ouvrage d'Onatas; les jeunes gens qui le montoient & les chevaux étoient de Calamis. Il ne faut pas croire cependant que le talent d'Onatas se bornât à sculpter des chars. On voyoit de sa main dans l'Altis, une statue d'Idoménée, descendant de Minos, fils du Soleil: un coq, sculpté en bas-relief sur son bouclier, témoignoit que le héros tiroit son origine du dieu à qui cet oiseau étoit dédié. Une inscription en vers apprenoit que la statue étoit l'ouvrage d'Onatas, fils de Myron. On voyoit encore dans le même lieu & du même artiste, un Mercure portant sous le bras un bélier; il avoit un casque en tête, & étoit vêtu d'une tunique & d'une chlamyde. Il avoit fait à Pergame un Apollon, en bronze, qui excitoit l'admiration par sa grandeur & par l'art du statuaire.

A Phigalie, ville de l'Arcadie, étoit un autre consacré à Cérès qu'on surnommoit la Noire. Pausanias raconte qu'autrefois on y avoit vu une statue assise sur la pierre: sa tête étoit celle d'un cheval, & étoit ornée d'une crinière; à l'entour étoient des serpens & d'autres animaux. Le corps de la statue représentoit une femme vêtue d'une tunique noire qui descendoit jusqu'aux pieds: d'une main elle tenoit un serpent, & de l'autre une colombe. Ce monument n'étoit que de bois & fut brûlé. Les Phigaliens négligèrent de la rétablir, & abandonnèrent le culte de la déesse: elle se vengea de leur oubli; leurs terres devinrent stériles; & l'oracle de Delphes, qu'ils consultèrent dans leur malheur, leur apprit que la déesse les punissoit de leur impiété. Ils chargèrent Onatas de faire une autre statue, & cet artiste s'astreignit à imiter l'ancien monument dont il se procura une copie ou un dessin.

(31) HEGIAS d'Athènes étoit contemporain d'Onatas & d'Agelades, comme nous l'apprend Pausanias. On accordoit des éloges à ses statues de Minerve & de Pyrrhus. Il avoit fait aussi de jeunes cavaliers, & Castor & Pollux.

(32) CALLITELE étoit peut-être fils ou du moins élève d'Onatas. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il travailla, conjointement avec cet artiste, au Mercure dont nous avons parlé.

(33) SIMON d'Egine avoit fait un cheval qu'un homme tenoit par la bride; ce monument étoit placé dans l'Altis. Pline parle d'un chien & d'un archer, ouvrages en bronze du même artiste.

(34) DIONYSIUS d'Argos fit aussi dans l'Altis un groupe semblable à celui de Simon, son contemporain: le cheval étoit peu estimé. Il fit un Jupiter, un Hercule, un Orphée qui furent donnés en offrande par Smicythus. Ce fait nous découvre l'âge de ces artistes, puisqu'Herodote nous apprend que Smicythus étoit l'intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégium, 498 ans avant notre ère. On voyoit à Rome, au portique d'Octavie, dans le temple de Junon, la statue de la déesse, ouvrage de Dionysius & de Polyclès: ce qui prouve qu'il y eut des sculpteurs estimables avant Phidias.

(35) GLAUCUS d'Argos, fit pour le même Smicythus les statues d'Amphitrite, de Neptune & de Vesta.

(36) NICODAME de Ménale, dont une Pallas avec le casque en tête & l'égide, étoit placée près des ouvrages des deux statuaire dont nous venons de parler, me paroît avoir été à-peu-près leur contemporain. On connoissoit encore de lui Hercule tuant le lion de Némée, les statues de deux pancratiastes & celle d'un pugile.

(37) SOCRATE de Thèbes n'est connu que par un seul ouvrage en marbre qu'il fit avec Aristomède. Ces deux artistes étoient contemporains de Pindare, & l'on peut supposer qu'ils étoient dans la fleur de l'âge, lorsque ce poète qui mourut 435 ans avant notre ère, étoit déjà avancé dans sa carrière. En effet, il n'est pas vraisemblable que ce soit dans sa jeunesse qu'il ait consacré un temple à la mère des dieux, & qu'il ait chargé les artistes dont nous parlons de faire la statue de la déesse.

(38) ELADAS d'Argos, peu célèbre par lui-même, fut illustré par Phidias son élève. Il fit la statue d'Hercule pour un temple de ce demi-dieu à Mélie, bourg de l'Attique. C'étoit dans cette bourgade que le fils de Jupiter & d'Alcmène avoit été initié aux peits mystères.

(39) PHIDIAS d'Athènes reçut des leçons d'Eladas & d'Hippias. Il parut dans un temps favorable aux arts. Périclès qui gouverna pendant quarante ans la république d'Athènes, & qui mourut dans la troisième année de la 87^e olympiade, 429 ans avant notre ère, enchaînoit le peuple dans les jouissances que pro-

la figure d'un jeune homme nommé Pantarès, qu'il avoit représenté en bas-relief sur la base du Jupiter olympien. Il fit aussi son propre portrait sur le bouclier de Pallas.

Phidias, malgré l'autorité que devoit lui donner sa grande réputation, fut obligé de soumettre son goût à celui des Athéniens. On ne doit pas lui reprocher, par exemple, d'avoir suivi son propre goût quand il fit des statues en or & en ivoire. Nous voyons par un passage de Valère-Maxime, qu'il voulut obtenir des Athéniens la permission de préférer le marbre pour la statue de Pallas. Ils l'écouterent tranquillement, tant qu'il ne leur parla que de la solidité du marbre & de l'avantage qu'il avoit de conserver plus long-temps son éclat: mais quand il eut l'imprudence d'ajouter qu'il coûtoit moins cher, ils refusèrent de l'entendre, & crurent qu'il étoit de leur honneur de préférer la matière qui coûtoit davantage. Peut-être ne fit-il de même qu'obéir, quand il chargea d'un trop grand nombre d'ornemens quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Il est souvent bien difficile à un artiste de résister au goût erroné d'un seul homme qui l'emploie: il lui est impossible de résister à celui de tout un peuple.

Croiroit-on que les contemporains de l'artiste qui produisit les figures colossales de Jupiter & de Pallas, admirèrent peut-être encore davantage de petits ouvrages qu'il fit en s'amusant ou qu'ils lui demandèrent, tels que des poissons, une cigale, une mouche? Ces délassemens d'un habile homme ne pouvoient avoir que le petit degré de mérite dont des bagatelles sont susceptibles, & furent encore célébrées plusieurs siècles après la mort de l'artiste. On peut avancer que la plupart des hommes aiment le petit par goût, & ne feignent que par vanité d'aimer le grand.

Phidias eut contre lui les ennemis que lui firent ses talens, & en même temps les ennemis de Périclès qui persécutoient le protecteur dans la personne du protégé. Ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qui étoit entré dans la statue de Minerve: mais par le conseil de Périclès, il l'avoit appliqué de manière qu'on pouvoit le détacher, & il lui fut aisé de confondre ses accusateurs. Cependant on assure qu'il finit ses jours en prison.

On lit dans une déclamation de Sénèque le père, que les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeler chez eux Phidias pour faire le Jupiter Olympien, qu'à condition qu'ils leur rendroient ou cet artiste lui-même ou cent talens: mais que, l'ouvrage fait, ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qu'ils lui avoient confié, lui coupèrent les mains, & le renvoyèrent aux Athéniens ainsi mutilé. Ce conte n'est qu'une narration faussifiée du

traitement que lui firent éprouver ses concitoyens eux-mêmes.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, une Vénus en marbre que l'on regardoit comme un ouvrage de cet artiste.

(40) THÉOCOSMUS de Mégare étoit contemporain de Phidias, & fut aidé, comme nous l'avons dit, par cet artiste, dans l'exécution d'une statue de Jupiter en or & en ivoire qui ne fut pas terminée. Il fit aussi la statue d'Hermon à qui les Mégariens avoient accordé le droit de cité, & qui avoit commandé le vaisseau amiral de Lyfander.

(41) APELLES, statuaire dont le nom a été omis par Junius, devoit être plus jeune que Phidias. Il fit la statue de Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, la première des femmes qui ait nourri des chevaux, & qui ait été victorieuse aux jeux olympiques. Lacédémonienne elle-même, elle fut imitée par plusieurs Lacédémoniennes. Le temps où régnoit Archidamus, qui mourut 430 ans avant notre ère, nous indique à-peu-près celui où fleurit Apelles le sculpteur. Ne seroit-il pas le même que Pline nomme *Apellas*, & qui avoit fait des statues de femmes en adoration?

(42) STIFAX de Cypre avoit conservé de la célébrité au temps de Pline par une seule statue, représentant un jeune homme qui fait sortir des entrailles. Il souffloit le feu, & il est vraisemblable que le gonflement de ses joues, & la vérité de son action, contribuèrent beaucoup à la réputation de ce morceau. Ces vérités triviales, dont l'expression n'est pas d'ailleurs sans mérite, plaisent toujours plus au peuple que des conceptions plus nobles & plus dignes de l'art. La figure d'un jeune homme soufflant aussi le feu, dans le tableau de Saint Paul prêchant à Ephèse, par le Sueur, attire bien plus les regards de la multitude que le reste de la composition. C'est même quelquefois un défaut qui assure, auprès du vulgaire, le succès d'un bon ouvrage.

(43) MYRMÉCIDE de Lacédémone, se rendit célèbre par de petits ouvrages qui supposent de bons yeux & beaucoup de patience, plutôt qu'un vrai talent. Il fit un char à quatre chevaux, qu'une mouche pouvoit couvrir de son aile. On parle aussi d'un vaisseau qu'on pouvoit cacher tout entier sous l'aile d'une abeille. Si ces ouvrages n'avoient pas le droit d'être admirés, parce que l'admiration doit être réservée au vrai beau, ils avoient au moins celui d'étonner, puisqu'ils étoient en marbre; ce qui ajoute à la difficulté. Mais Elien a parlé judicieusement de ces chefs-

d'œuvres mesquins, quand il a dit que ce n'étoit autre chose qu'une perte de temps. Cependant Myrmécide avoit la vanité de se comparer à Phidias.

(44) **ALCAMÈNE**, d'une bourgade de l'Attique, fut un des plus illustres élèves de Phidias. Il fleurit, suivant Pline, dans la 83^e olympiade, 448 ans avant notre ère. Pline cite de lui une statue en bronze représentant l'un de ces athlètes que les Grecs nommoient *Pentathles*, parce qu'ils disputoient la victoire dans cinq sortes de combats : il falloit que le vainqueur eût surpassé ses adversaires dans la course à pied, la lutte, le pugilat, le saut, & le jet du disque ou du javelot. Le chef-d'œuvre d'Alcamène étoit une Vénus de marbre qui se voyoit à Athènes dans le quartier qu'on nommoit les jardins ; on la désignoit par le nom de *Vénus aux jardins*. On a prétendu que Phidias y avoit travaillé ; c'étoit peut-être une calomnie inventée par les envieux. Pausanias observe que cette statue étoit digne de fixer les regards, dans une ville où les regards étoient appellés pour un si grand nombre d'ouvrages admirables. On vanroit surtout la belle forme du sein, & en général toute la partie antérieure de la figure, la beauté & l'excellente proportion des mains & la finesse des doigts qui se terminoient en une pointe douce : si l'on admiroit à Athènes la Vénus d'Alcamène, on n'estimoit pas moins l'Amour qu'il avoit fait à Thespiés. Vulcain fut aussi compté entre ses ouvrages célèbres : l'artiste avoit eu l'adresse de dissimuler plutôt que de cacher par une draperie la difformité de ce dieu boiteux. On voyoit encore du même artiste, à Athènes, une statue de Junon, celle de Diane, celle de Bacchus en or & en ivoire, Progné & Itys son fils, dont elle médisoit la mort ; à Corinthe, une Hécate, composée de trois figures réunies, & n'en faisant qu'une seule ; avant Alcamène, on n'avoit donné qu'une tête & qu'un corps à cette déesse. Il avoit décoré d'une statue d'Esculape le temple consacré à ce dieu dans la ville de Mantinée, & avoit fait deux statues colossales pour le temple d'Hercule à Thèbes ; l'une représentoit Hercule lui-même, & l'autre, Minerve. Ce fut lui qui orna de bas-reliefs la frise de l'une des aîles du temple de Jupiter à Elis ; il y représenta le combat des Centaures & des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Pirithoüs lui-même occupoit le milieu de ce bas-relief ; d'un côté, on voyoit Eurytion qui enlevoit la nouvelle épouse, & Cénéé qui la défendoit ; de l'autre, Thésée, armé d'une hache, combattoit les Centaures. L'artiste avoit enrichi sa composition d'une épisode, où il avoit représenté deux Centaures, l'un enle-

vant un jeune garçon, l'autre une jeune fille, remarquables l'une & l'autre par leur beauté. Comme l'histoire de l'art de Winckelmann est un ouvrage justement célèbre, il n'est peut-être pas inutile d'avertir qu'il a mal entendu le passage de Pausanias où il est parlé de ce bas-relief, & qu'il l'a expliqué d'une manière très-confuse. L'antiquité regardoit Alcamène comme le premier sculpteur de son temps après Phidias.

(45) **AGORACRITE** de Paros apprit son art de Phidias, qui passa même pour avoir publié plusieurs de ses ouvrages sous le nom de cet élève qu'il chérissoit. Pline raconte qu'Agoracrite & Alcamène concoururent ensemble pour une Vénus, & que les Athéniens donnèrent la préférence à celle du dernier, favorisant plutôt leur concitoyen contre un étranger, que rendant justice au vrai talent. Agoracrite, irrité de leur injustice, fit de sa Vénus une Némésis, déesse de la vengeance, & la vendit aux habitans de Rhamnus. Varron la regardoit comme la plus belle de toutes les statues.

Il est vraisemblable que cette Vénus étoit un de ces ouvrages que Phidias donnoit sous le nom de son élève : c'est même ce qui est affirmé par Suidas, ou plutôt par quelque auteur plus ancien dont il rapporte le passage dans son Dictionnaire. Pausanias attribue cette statue à Phidias, sans parler même d'Agoracrite. Ainsi les Athéniens, en prononçant contre Agoracrite en faveur d'Alcamène, auront, pour favoriser leur patrie, prononcé contre un de leurs concitoyens sans le connoître.

Le changement d'une figure de Vénus, en celle de Némésis, prouve ce que nous avons dit à l'article Mythologie, que les anciens représentoient sous les traits de la beauté les divinités les plus terribles. Eh ! pourquoi auroient-ils donné des traits hideux à Némésis, à la Vengeance céleste, qui punissoit le crime sans passion & sans colère ?

On cite peu d'ouvrages d'Agoracrite, qui peut-être ne montra plus qu'un talent médiocre, dès que son maître eut cessé de travailler pour lui : Pline dit seulement qu'à Rhamnus, où étoit sa Némésis, on voyoit aussi de lui une autre statue dans le temple de la mère des dieux, & à Delphes les statues en bronze de Minerve & de Jupiter.

(46) **COLOTES**, autre élève de Phidias, avoit travaillé avec ce grand maître à la statue de Jupiter Olympien. Ce fut lui qui fit l'égide de Minerve, à la statue que le même artiste fit de cette déesse. On connoissoit aussi de lui des philosophes, & un Esculape de bronze, dont on célébroit la beauté.

Il ne faut pas confondre avec ce Colotes, un autre artiste du même nom qui étoit de Paros & disciple de Pasitèle, & qui fit à Elis la table d'ivoire & d'or, sur laquelle les vainqueurs déposoient leurs couronnes.

(47) POLYCLÈTE d'Argos. C'est peut-être ici que doit être placé l'un des Polyclètes d'Argos : car il faut convenir que la chronologie d'un assez grand nombre de sculpteurs grecs est fort incertaine, & qu'au moment où l'on croit pouvoir l'appuyer sur des faits, on la trouve renversée par d'autres faits qui les contrarient. Comment pourrions-nous être exacts dans une matière où les anciens qui nous servent de guides paroissent eux-mêmes avoir manqué d'exactitude ?

Nous avons déjà observé que Pline a confondu le Polyclète de Sicyone avec un des Polyclètes d'Argos, & peut-être avec tous les deux. Lorsqu'il dit que Polyclète faisoit ses statues quarrées, qu'il est le premier qui ait imaginé de faire poser les statues sur une seule jambe, que ses statues se ressembloient presque toutes, cela doit s'entendre du plus ancien des Polyclètes, de celui de Sicyone. En effet, ce sont autant de traits qui caractérisent l'art encore peu éloigné de son berceau, manquant encore de souplesse & de variété. On faisoit alors les statues quarrées, parce qu'on n'avoit pas étudié toutes les lignes que décrivent les contours, & dont les artistes expriment le mouvement souple & varié, en les nommant *ondoyantes*, *serpentine*, *flamboyantes*. On faisoit porter les figures sur les deux pieds, & c'étoit le premier pas que l'art avoit fait, quand il cessa de s'en tenir aux Hermès. Celui qui, le premier, osa les faire porter sur un seul pied, fut regardé comme un artiste hardi. Enfin, toutes les figures se ressembloient entr'elles, parce qu'on n'avoit pas encore découvert, par des études multipliées, l'extrême diversité des formes, ou plutôt parce que les artistes n'avoient point encore l'adresse d'exprimer toutes ces diversités. Je croirois aussi qu'on pourroit attribuer à l'ancien Polyclète cette figure qu'on appelloit la règle; car on a des preuves que les anciens ont trouvé de bonne heure les proportions au moins en longueur; & quand les Grecs n'auroient pas eux-mêmes fixé ces mesures, ils les trouvèrent établies en Egypte, dès qu'ils eurent quelque communication avec cette contrée. Il seroit absurde de supposer que les proportions furent trouvées par un artiste qui vivoit dans la 87^e olympiade, 432 ans avant notre ère, & qui étoit par conséquent postérieur à Phidias, puisqu'il résulteroit de cette supposition que Phidias n'auroit pas connu les proportions.

Nous pouvons hardiment restituer au Poly-
Beaux-Arts. Tom II.

clète d'Argos la plupart des ouvrages que Pline attribue au Polyclète de Sicyone, tels que ce Diadumène dans lequel l'artiste avoit su exprimer de la mollesse, qualité qui tient à la plus belle exécution, & ce Doryphore, dans lequel il avoit représenté la vigueur; car ce n'est que dans un siècle où l'art est consommé, qu'il est possible au même artiste d'exprimer deux caractères si différens. Nous en dirons autant des deux enfans qui jouoient aux osselets; car ce n'est pas dans le temps où l'on ne sait faire encore que des figures quarrées, que l'on peut rendre avec succès la nature enfantine, & Pline ne nous laisse pas ignorer qu'on admiroit encore ces deux enfans dans le temps où il écrivoit. Enfin, ce brave qui prenoit ses armes pour voler au combat, ne pouvoit être l'ouvrage du statuaire qui, le premier, avoit osé faire porter les figures sur un seul pied.

Croyons en même temps que c'est du second Polyclète que parlent les anciens, lorsqu'ils célèbrent la grandeur & la dignité qu'il donnoit à ses ouvrages. Ces caractères appartiennent au temps où les grandes parties de l'art sont déjà connues, & où il conserve encore l'austérité.

L'un des chefs-d'œuvre de cet artiste étoit à Mycène dans le temple de Junon : c'étoit la statue de la déesse elle-même, en or & en ivoire, & d'une grande proportion. On voyoit sur sa couronne les Saisons & les Graces; d'une main elle tenoit une grenade, & de l'autre un sceptre. Au jugement des anciens, elle ne le cédoit aux grands ouvrages de Phidias, que parce qu'elle étoit moins riche & moins colossale.

Son Hercule tuant l'Hydre étoit admiré du temps de Cicéron; l'action de cette figure exigeoit du mouvement, & ne pourroit être attribuée à l'ancien Polyclète, à celui dont la manière tenoit encore de la roideur que les Egyptiens donnoient à leurs ouvrages. Mais qui sur-tout ne reconnoitroit pas l'art perfectionné dans la description que Cicéron nous a laissée de ses deux canéphores. C'étoit deux statues d'airain, d'une proportion médiocre, mais de la grace la plus exquisite; leur vêtement, leur maintien rendoient témoignage à leur virginité. Elles portoient sur la tête les choses sacrées, à la manière des vierges athéniennes qu'on nommoit canéphores. Les personnes même qui n'avoient aucune idée de l'art, ne pouvoient se défendre d'en admirer la beauté.

La statue de Jupiter Mélichius ou le Clément, ouvrage de notre artiste, étoit en marbre blanc, de même que ses statues d'Apollon, de Latone & de Diane, dans le temple de cette déesse, bâti au sommet d'une montagne sur le chemin d'Argos à Tégée. Il avoit fait

une Vénus à Amycles. On voyoit de lui, du temps de Dion Chrysostôme, une statue d'Alcibiade dont les mains étoient mutilées. Il a vécu & travaillé long-temps, si c'étoit lui, & non un autre Polyclète, qui avoit fait la statue d'un Antipater vainqueur entre les enfans, au temps de Denys de Syracuse. Ce tyran avoit engagé le père du jeune homme à déclarer qu'il étoit Syracusain; mais Antipater lui-même, méprisant les largesses du tyran, & voulant faire honneur à sa patrie, fit écrire sur la base qu'il étoit de Miler, & le premier des Ioniens qui eût consacré sa statue à Olympie.

Elie a écrit sur Polyclète un fait ou un conte qui peut trouver son application. Il rapporte que cet artiste fit à la fois deux statues: dans l'une, il ne fit que suivre l'impulsion de son génie & les règles de son art; il se fit une loi de suivre pour l'autre tous les conseils qu'on vouloit lui donner, faisant, défaisant, changeant à mesure qu'on lui communiquoit une nouvelle idée, ou qu'on lui prescrivoit quelque correction. Ces deux morceaux terminés, il les exposa en public: le premier fut généralement admiré; le second excita la risée de tous les spectateurs: « Eh bien, leur dit-il, l'ouvrage que vous admirez est le mien; celui dont vous vous moquez, est le vôtre ».

Winckelmann croit qu'une figure nue, plus petite que nature, qui se voit à la Villa Farnese, est une copie du fameux *Diasumène* de Polyclète, ou du moins la répétition d'une copie de ce morceau célèbre dans l'antiquité. Il remarque qu'une petite figure toute semblable se voyoit en bas-relief sur une urne funéraire de la Villa Sinibaldi, ce qui lui fait juger avec raison que ces deux figures ont été faites d'après un morceau qui jouissoit d'une grande réputation & qui a été fort souvent copié. En admettant cette supposition, qui ne manque pas de vraisemblance, nous pourrions juger du talent de Polyclète, à peu près comme on juge de celui de Raphaël par une estampe.

Notre antiquaire croit voir aussi dans un bas-relief représentant des Canéphores, c'est-à-dire des jeunes filles portant des corbeilles qui contenoient les choses sacrées, une copie, ou une imitation des fameuses Canéphores du même artiste. Le style témoigne en faveur de leur haute antiquité.

Enfin il est porté à reconnoître aussi les *Astragalizontes* ou joueurs du palais Barberini, qui mord le bras d'une autre figure détruite; mais la main qui reste tient un osselet. Les anciens, comme le font encore les modernes, donnoient souvent aux ouvrages de l'art des noms qui en désignoient très-imparfaitement le sujet. Notre antiquaire conjecture que les *Astragalizontes*

représentoient Patrocle encore enfant qui, dans une dispute prise au jeu des osselets, tua le jeune Chrysonyme.

Nous avons dit ailleurs que nous soupçonnions qu'il y avoit eu deux *Canachus*. C'est que Pausanias parle d'un Canachus de Sicyone élève de Polyclète qui fit la statue d'un pugile nommé Bicellus. Peut-être les écrivains ont-ils quelquefois confondu les ouvrages des deux Canachus.

Le même auteur nous apprend qu'il y eut un *Polyclète* d'Argos, différent de celui qui avoit fait la fameuse Junon. Ce troisième Polyclète étoit élève de Naucydes. On ne cite de lui qu'une statue représentant Agénor de Thèbes, vainqueur aux jeux olympiques.

(48) PHRAGMON que Pline fait contemporain de Polyclète, & qui avoit fait des Amazones dans le temple d'Éphèse, est peut-être le même artiste que Pausanias nomme Phradmon, & qui étoit d'Argos.

(49) CALLON d'Elis: nous le plaçons ici parce que Pline parle d'un Callon qu'il fait contemporain de Polyclète, ce qui ne peut convenir à celui d'Égine, élève de Tectée & d'Angelion. Pausanias raconte que les Mamertins perdirent par un naufrage trente cinq jeunes gens, & que, pour honorer leur mémoire, ils leur firent élever des statues en bronze à Olympie: elles furent l'ouvrage de Callon d'Elis, dont on voyoit aussi un Mercure tenant le caducée. Comme Pausanias observe que les statues des jeunes Mamertins étoient comptées au nombre des ouvrages anciens, on pourroit soupçonner que la chronologie de Pline n'est pas ici fort exacte, & que Callon étoit antérieur à Polyclète.

(50) SOCRATE, célèbre entre les philosophes, doit trouver place entre les artistes. Fils d'un sculpteur, lui-même exerça la sculpture dans sa jeunesse. On voyoit de lui au Propylée, à Athènes, un Mercure & les Graces drapées. C'est du moins l'opinion commune: mais il faut avouer que Pausanias s'exprime là dessus avec incertitude; il n'affure pas que ces morceaux fussent l'ouvrage de Socrate le philosophe, il rapporte seulement qu'on le disoit. Pline, sans parler même du philosophe Socrate, dit que les Graces du Propylée sont d'un Socrate & qu'on doute si elles sont de Socrate le peintre ou d'un autre. Il ajoute qu'on ne les admiroit pas moins que les ouvrages de Ménestrate. Il est permis de conjecturer qu'elles étoient de Socrate le Thébain, ou du peintre Socrate, ou d'un autre artiste du même nom, & que Socrate le philosophe s'étant fait une réputation, la conformité du nom lui aura fait attribuer ces

ouvrages auxquels il n'avoit eu aucune part. Il abandonna de très-bonne heure la sculpture pour se livrer aux spéculations philosophiques, & il est difficile de croire qu'il ait pu faire dans les arts, qu'il pratiqua si peu de temps, des ouvrages dignes d'admiration.

(15) MENESTRATE; nous ne le plaçons ici que parce que nous venons de le nommer au sujet de Socrate; car d'ailleurs rien ne nous indique son âge. Pline dit-seulement qu'on admiroit de lui un Hercule, & une statue d'Hécate, qui étoit dans le temple de Diane, à Ephèse.

(52) PYTHAGORE de Rhegium est compté par Pline entre les contemporains de Polyclète, & rapporté à la 87^e olympiade, 432 ans avant notre ère; mais il devoit être beaucoup plus ancien puisque, au rapport de Pausanias, il avoit appris son art de Glearque, élève d'Euchir de Corinthe. On voyoit de lui à Olympie, la statue du Pancratiaste Leontiscus, qui ne prenoit pas la peine de renverser ses adversaires, & se contentoit de leur briser les doigts dans ses mains, les obligeant ainsi, par la force de la douleur, à se déclarer vaincus. Pline dit que Pythagore de Rhegium, & un autre Pythagore de Leontium, surpassèrent Myron; ce qui doit faire supposer qu'ils étoient un peu plus jeunes que cet artiste; il parle d'un troisième Pythagore qui étoit de Samos, & il peut bien avoir confondu l'âge de celui de Rhegium avec le temps où parut l'un des deux autres. Je crois qu'il faut attribuer au plus ancien des trois ce qu'il dit du second, qu'il exprima le premier les nerfs & les veines, & qu'il rendit les cheveux avec plus d'art qu'on ne l'avoit fait jusqu'à lui. Il est vrai qu'on pourroit admettre que l'art de rendre les cheveux a fait des progrès après le temps de Phidias; car cette partie tient à une adresse d'exécution, que les modernes décorent du nom de goût, & qui n'appartient pas aux temps où l'art s'exerçoit avec la plus grande austérité. Il est possible aussi que ce ne soit qu'après Phidias qu'on se soit avisé d'exprimer les veines; elles sont du nombre de ces détails inférieurs que négligeoient des artistes qui ne cherchoient à exprimer que les grandes parties & à les rendre plus grandes encore: surtout, comme nous l'avons dit, on n'exprimoit pas les veines dans les figures des dieux, parce qu'ils n'avoient point de sang. Je ne dirai rien de ce que Pline appelle les nerfs, parce qu'il faudroit savoir ce qu'il entend par ce mot. M. Falconet le traduit par *tendons*, & croit qu'il s'agit des parties tendineuses, des attaches & des insertions des muscles. Si sa conjecture est vraie, il est très-probable que Pline

se trompe: car il fait le Pythagore dont il s'agit postérieur à Phidias; & comment supposer que Phidias eût conservé sa réputation dans les plus beaux âges de l'art, s'il n'avoit ni connu, ni su exprimer les attaches des muscles?

Je pense que Pline erre souvent dans les époques qu'il établit pour les progrès de la sculpture. En le comparant à Pausanias, je crois qu'il place la perfection de cet art à des époques trop récentes. Le Pythagore de Rhegium paroît avoir conservé sa réputation dans des siècles bien postérieurs à celui où il a vécu, & il faut ajouter que ses ouvrages étoient d'un genre qui suppose une grande étendue de talents. Ce n'étoit pas dans l'enfance de l'art, qu'on pouvoit faire avec succès un monument de bronze représentant Crastène montant sur un char, & la Victoire y montant avec lui; Europe assise sur le taureau qui cachoit le maître des dieux; le combat d'Écécle & de Polynice. Ces ouvrages exigent le talent de bien traiter les animaux, de donner de l'expression & du mouvement à la composition. Mais si l'on suppose qu'ils étoient mal faits, ils n'auroient pas conservé leur réputation au temps de Pausanias, & même à celui de Tatien.

Le Pythagore le Léontin, celui qui, suivant Pline, exprima le premier avec art les cheveux, avoit fait une figure qui devoit avoir beaucoup d'expression; elle représentoit un boiteux; & suivant le même auteur, on ne pouvoit regarder cette figure sans éprouver la douleur qu'elle étoit supposée ressentir: on a conjecturé que cette statue étoit celle de Philoète.

(53) THRASYMEDE de Paros, fit à Epidauré la statue d'Esculape; c'étoit une figure colossale, qui avoit la moitié de la proportion du Jupiter Olympien d'Athènes: elle étoit de même d'or & d'ivoire. Le dieu étoit assis sur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre sur la tête d'un dragon. Un chien étoit couché près du dieu. Sur le trône étoient sculptés les exploits de Bellerophon, vainqueur de la Chimère, & Persée enlevant la tête de Méduse.

(54) ARISTONUS d'Égine. Nous plaçons ici cet artiste, quoique son âge soit inconnu: on voyoit de lui à Olympie une statue de Jupiter. Le dieu étoit tourné vers le soleil levant. Il tenoit d'une main un aigle, & de l'autre la foudre. Sa tête étoit couronnée de fleurs du printemps. C'étoit une offrande des Métapontins.

(55) ANAXAGORAS d'Égine, doit être compris entre les sculpteurs qui vivoient dans le cinquième siècle avant notre ère. Il fit une

statue de Jupiter qui fut placée à Olympie. C'étoit une offrande des villes de la Grèce qui avoient combattu à Platée contre Mardonius. Cette bataille se donna 479 ans avant notre ère, & il put se passer un nombre d'années avant le temps où les Grecs placèrent à Olympie le témoignage de leur reconnaissance envers le dieu qu'ils croyoient les avoir rendus vainqueurs. Anaxagoras écrivit sur la perspective ; mais les préceptes qu'il donnoit de cette science paroissent n'avoir été relatifs qu'aux décorations de théâtre. Agatarchus, qui, le premier à Athènes, avoit fait une décoration en perspective sous la conduite d'Eschyle, fut aussi le premier qui en ait établi les règles par écrit.

(56) ATHÉNODE, de Clitore en Arcadie, réussit très heureusement aux figures de femmes. Ce n'est pas un foible triomphe de l'art de plaire par l'imitation d'un sexe à qui la nature a prodigué les moyens de plaire. Arhenodore étoit élève de Polyclète, & ne doit pas être confondu avec le statuaire du même nom qui contribua au beau groupe du Laocoon. Ce dernier étoit de Samos.

(57) CTÉSILAS ou *Ctésilaüs*, car il paroît que c'est le même artiste dont Pline a parlé sous ces deux noms si peu différens l'un de l'autre, fit un Doryphore, c'est-à-dire un garde armé d'une pique, & une Amazone. Il avoit aussi représenté un homme prêt de mourir d'une blessure, & avoit fait une statue de Périclès surnommé l'Olympien. Pline dit au sujet de ce statuaire, que ce qui est admirable dans l'art de la sculpture, c'est qu'il ajoute encore à la noblesse des hommes distingués : un grand artiste a pu seul inspirer cette réflexion.

Ce caractère de noblesse que Ctésilaüs imprimoit à ses ouvrages, persuada à Winckelmann qu'on ne peut attribuer à cet artiste, qui a fait un homme mourant d'une blessure, la figure antique qui est parvenue jusqu'à nous & qu'on appelle le gladiateur mourant. Elle ne représente qu'un homme du peuple ; mais notre antiquaire ne croit pas que ce soit un gladiateur. On voit à côté d'elle un cor brisé, & cet attribut n'est pas celui d'un gladiateur, mais d'un hérault. La corde qui entoure le cou de ce mourant ne fait que confirmer Winckelmann dans son opinion, parce qu'il a appris par une inscription antique, que les héraults, dans les jeux olympiques, sonnoient du cor & qu'ils avoient le cou entouré d'une corde, afin, suivant la conjecture de Saumaïse, de ne se pas rompre une veine en sonnant du cor ou en criant à haute voix. Il se peut qu'un hérault, en remplissant ses fonctions pacifiques, ait reçu une blessure mortelle par accident ou par la

perfidie des ennemis, & que les Grecs, par reconnaissance, lui aient accordé les honneurs d'une statue. C'est une production du bel âge de l'art, & les Grecs ne connoissoient pas alors les combats des gladiateurs. Le mérite de cet ouvrage ne permet pas à Winckelmann de l'attribuer aux Romains, ni même aux Grecs dans le temps où ils furent soumis à ces conquérans : mais sa conjecture devient bien foible, si l'on peut supposer avec quelque fondement que le groupe du Laocoon lui-même a été fait du temps des empereurs. C'est peut-être une erreur de croire que tous les beaux ouvrages antiques qui nous restent sont antérieurs au temps où Rome eut soumis la Grèce.

(58) NAUCYDES d'Argos florissoit, suivant Pline, dans la 95^e olympiade, 400 ans avant notre ère. On distinguoit de lui un Mercure, un Discobule, un homme sacrifiant un bœuf, une statue d'Hébé, en or & en ivoire, placée à Corinthe, auprès de la Junon de Polyclète ; dans la même ville, une Hécate en ivoire, & sur-tout deux statues de Chimon, vainqueur à la lutte ; l'une continua de décorer Olympie, l'autre fut apportée d'Argos à Rome, & placée dans le temple de la Paix. Il avoit fait aussi la fameuse Erinne de Lesbos, femme célèbre entre les poètes grecs, & dont il ne reste qu'une ode sur le courage. Naucydes eut pour élève le second Polyclète d'Argos, dont nous avons parlé.

(59) DINOMENE paroît avoir été un artiste célèbre, quoique l'on cite peu de ses ouvrages. On sait qu'il avoit fait une statue de Protésilas, une d'un lutteur, & celle de Besantis, reine des Pœoniens, dont les traits parurent dignes d'être conservés à la postérité, parce qu'elle avoit mis au monde un enfant noir.

(60) PRAXITÈLES, l'un des plus célèbres statuaires de l'antiquité, fleurit, suivant Pline, dans la 104^e olympiade, 364 ans avant notre ère. Plus heureux dans le marbre, dit cet écrivain, (traduction de M. Falconet) il y fut aussi plus célèbre. Il a cependant fait de très-beaux ouvrages en bronze ; un enlèvement de Proserpine, une Cérés qui ramène sa fille ; un Bacchus, l'Ivresse perfonifiée par un satyre devenu célèbre, & que les Grecs nomment *Periboetos* (le fa-mieux). Les statues qui étoient devant le temple de la Félicité sont aussi de lui, ainsi qu'une Vénus qui fut brûlée avec le temple sous le règne de Claudius ; cette figure égaloit sa Vénus de marbre, si renommée dans tout le monde. Il a fait aussi une femme qui tresse des couronnes, une vieille mal propre, & un esclave portant du vin ;

» les tyrannicides Harmodius & Aristogiton,
 » statues que Xerxès, roi de Perse, avoit en-
 » levées, & qu'Alexandre, après la conquête
 » de la Perse, rendit aux Athéniens; un
 » jeune Apollon guettant avec une flèche, un
 » lézard qui se glisse auprès de lui; & qu'on
 » appelle du mot grec *Sauroctonos* (le tueur
 » de lézard). On voit aussi de lui deux figu-
 » res qui ont une expression différente; une
 » matrone qui pleure, & une courtisane qui
 » exprime la gaieté: on croit que celle-ci est
 » Phryné, & l'on prétend découvrir en elle
 » tout l'amour de l'artiste, & dans son air, la
 » récompense d'une courtisane.

Tous les ouvrages que Plinè vient de rap-
 porter sont de bronze: il parle ailleurs de
 ceux de marbre. « En parlant des statues,
 » dit-il, nous avons fait mention de Praxi-
 » tèles qui s'est surpassé lui-même dans le
 » marbre. Mais la première des statues, non-
 » seulement de Praxitèles, mais de toute la
 » terre, c'est sa Vénus qui a engagé bien des
 » gens à entreprendre la navigation de Gnide
 » pour la voir. Cet artiste avoit fait deux
 » Vénus qu'il mit en vente en même temps:
 » l'une étoit couverte d'une espèce de voile,
 » & par cette raison, ceux de Cos, qui
 » avoient le choix, la préférèrent, quoiqu'ils
 » pussent avoir l'autre au même prix, croyant
 » montrer en cela de la pudeur & des mœurs
 » sévères: les Gnidieus achetèrent l'autre. La
 » différence de leur réputation est extrême.
 » Le roi Nicomède voulut dans la suite acheter
 » celle des Gnidieus, sous la promesse de
 » payer les dettes de la ville, qui étoient im-
 » menses; mais les habitans aimèrent mieux
 » s'exposer à tout que de s'en défaire, & ils
 » eurent raison; car, par cette figure, Praxi-
 » tèle illustra la ville de Gnide. Le petit
 » temple où elle est placée est ouvert de
 » toutes parts, afin que la figure puisse être
 » vue de tous côtés, ce qu'on croit ne pas dé-
 » plaire à la déesse; &, de quelque côté
 » qu'on la voie, elle excite une égale admira-
 » tion. On dit qu'un homme épris d'amour
 » pour cette figure, s'étant caché, en jouit
 » pendant la nuit, & qu'une tache qui y
 » resta fut la marque de sa passion. On voit
 » à Gnide d'autres statues de marbre d'artistes
 » illustres; un Bacchus de Bryaxis, un autre
 » Bacchus & une Minerve de Scopas; & ce qui
 » prouve le mieux la beauté de la Vénus de
 » Praxitèle, c'est qu'entre ces beaux ouvra-
 » ges, on ne parle que d'elle seule. Il y a de
 » Praxitèle un Cupidon que Cicéron reproche
 » à Vétrès d'avoir enlevé; c'est pour cette
 » figure qu'on alloit voir Thespies: il est au-
 » jourd'hui placé dans le portique d'Octavie.
 » Il en fit un autre nud à Parium, colonie de
 » la Propontide; il égale en réputation la Vé-

» nus de Gnide, & il a reçu le même ou-
 » trage; car Alchidas de Rhodes en fut épris,
 » & y laissa le même vestige de sa passion.
 » Les ouvrages de Praxitèle, à Rome, sont
 » une Flore, un Triptolème, une Cérés dans
 » les jardins de Servilius; les simulacres du
 » Bon-Succès & de la Bonne Fortune, qui
 » sont dans le Capitole; des Ménades, ce
 » qu'on appelle des Thyades & des Carya-
 » tides; des Silènes enfans; &, dans les mo-
 » numens d'Asinius Pollion, un Apollon &
 » un Neptune.

Peut-être Praxitèle n'avoit-il pas encore fait
 sa célèbre Vénus, quand il préféroit à tous ses
 autres ouvrages son Amour & son Satyre. Voici
 comment l'auteur du voyage du jeune Anacharis
 raconte, d'après Pausanias, que Phryné
 lui surprit cette aventure. Il étoit éperduement amou-
 reux de cette courtisane, & elle vouloit avoir le
 plus bel ouvrage de l'artiste. « Je vous le donne
 » avec plaisir, lui dit-il, à condition que vous le
 » choisirez vous-même. Mais comment se détermi-
 » ner au milieu de tant de chefs-d'œuvre pendant
 » qu'elle hésitoit, un esclave secrètement ga-
 » gné vint en courant annoncer à son maître
 » que le feu avoit pris à l'atelier, que la plu-
 » part des statues étoient détruites, que les
 » autres étoient sur le point de l'être. *Ah!*
 » *c'en est fait de moi, s'écria Praxitèle, si l'on*
 » *ne sauve pas l'Amour & le Satyre! Rassurez-*
 » *vous, lui dit Phryné en riant; j'ai voulu,*
 » *par cette fausse nouvelle, vous forcer de m'é-*
 » *clairer sur mon choix.* Elle prit la figure de
 » l'amour, & en enrichit la ville de Thespies,
 » lieu de sa naissance.

Le même auteur fait voyager le jeune Ana-
 charis à Gnide: « Bientôt, lui fait-il dire,
 » nous nous trouvâmes en présence de la cé-
 » lèbre Vénus de Praxitèle. On venoit de la
 » placer au milieu d'un petit temple qui reçoit
 » le jour de deux portes opposées, afin qu'une lu-
 » mière douce l'éclaire de toutes parts. Comment
 » peindre la surprise du premier coup-d'œil,
 » & les illusions qui la suivirent bientôt? Nous
 » prétions nos sentimens au marbre, nous l'en-
 » tendions soupirer. Deux élèves de Praxitèle,
 » venus récemment d'Athènes pour étudier ce
 » chef-d'œuvre, nous faisoient entrevoir des
 » beautés dont nous ressentions les effets, sans
 » en pénétrer la cause. Parmi les assistans, l'un
 » disoit: *Vénus a quitté l'Olympe, elle habite*
 » *parmi nous.* Un autre: *si Junon & Minerve*
 » *la voyoient maintenant, elles ne se plain-*
 » *droient plus du jugement de Paris.* Un troi-
 » sième: *la Déesse daigne autrefois se mon-*
 » *trer sans voile aux yeux de Paris, d'Anchise,*
 » *& d'Adonis: a-t-elle apparu de même à*
 » *Praxitèle?...* Oui, répondit un élève, &
 » sous la figure de Phryné. En effet, au pre-
 » mier aspect, nous avions reconnu cette fa-

» meuse courtisane. Ce sont de part & d'autre
 » les même traits, le même regard. Nos jeunes
 » artistes y découvrirent en même temps le sou-
 » ris enchanteur d'une autre maîtresse de Pra-
 » xitele, nommée Cratine.

» C'est ainsi que les peintres & les sculpteurs,
 » prenant leurs maîtresses pour modèles, les ont
 » exposées à la vénération publique sous les
 » noms de différentes divinités. C'est ainsi qu'ils
 » ont représenté la tête de Mercure d'après celle
 » d'Alcibiade.

» Les Gnidiens s'enorgueillissent d'un trésor
 » qui favorise à la fois les intérêts de leur
 » commerce & ceux de leur gloire. Chez des
 » peuples livrés à la superstition, passionnés
 » pour les arts, il suffit d'un oracle ou d'un
 » monument célèbre pour attirer les étrangers.
 » On en voit très-souvent qui passent les mers
 » & viennent à Gnide contempler le plus bel
 » ouvrage qui soit sorti des mains de Praxi-
 » tele ».

Nous avons dit à l'article MYTHOLOGIE, en parlant de Vénus, que celle qui porte le nom de Médicis, nous offre probablement, sinon une copie, du moins une imitation de la Vénus de Gnide. On voyoit encore celle-ci à Constantinople du temps de Théodose.

Winckelmann soupçonne que les modernes possèdent encore un ouvrage original de Praxitele, c'est l'Apollon Saurostome ou tueur de lézard dont Pline a parlé. Il est tenté de le reconnoître dans celui qui se voit à la Villa-Albani, & qu'il regarde comme le plus beau bronze de l'antiquité. Il est haut de cinq palmes. Cette statue a été trouvée dans les excavations du mont Aventin. Les bras manquoient, on les découvrit près de la figure. La tête est ceinte d'un diadème incrusté en argent.

Le fameux amour donné par l'auteur à Phryné, & consacré à Thespias par cette courtisane, attiroit l'affluence des étrangers dans cette ville qui n'avoit d'ailleurs rien de remarquable. Il fut enlevé par Caligula, & restitué aux Thespiens par Claude : mais Néron le fit reporter à Rome, où il fut détruit dans un incendie. Ménodore, pour dédommager autant qu'il étoit possible les Thespiens, leur fit une copie de ce chef-d'œuvre, & elle se voyoit encore chez eux du temps de Pausanias.

Une épigramme de Panthologie suppose que l'amour de Praxitele étoit de bronze ; mais on fait qu'il étoit de marbre pentélique. C'étoient aussi des ouvrages de marbre que cette Danaé, ces nymphes, & ce satyre portant une outre, dont il est parlé dans une autre épigramme du même recueil, & que Momus lui-même, y est-il dit, eût été forcé de louer.

Praxitele avoit pris quelques traits de Phryné pour faire sa Vénus : il fit aussi la statue de cette courtisane : elle étoit dorée & portée sur

une base de marbre pentélique ; on y lisoit : PHRYNE. L'ILLUSTRE THESPIENNE. Phryné la consacra dans le temple de Delphes : une autre statue du même artiste, & représentant aussi cette courtisane, se voyoit à Thespias, auprès d'une statue de Vénus, de la même main.

Sur le chemin du Pirée à Athènes étoit un cavalier près de son cheval, ouvrage de Praxitele dont nous voyons peut-être une imitation sur une pierre antique de la collection du duc de Malboroug. C'est la quarante-cinquième du recueil ; & elle y est annoncée comme une représentation d'Alexandre. Dans le temple de Cérés, à Athènes, la statue de la déesse, celle de sa fille, celle de Bacchus avec un flambeau étoient aussi de Praxitele. Dans un des temples qui se trouvoient sur le chemin qu'on nommoit les trépieds, étoit son fameux satyre, l'un de ses ouvrages qu'il aimoit le plus, comme Phryné le lui avoit fait avouer. Il avoit fait la Diane Brauronienne, dans le quartier nommé Brauron, où se célébroient les Dionysiaques ; à Mégare, dans le temple d'Apollon, ce dieu lui-même, Diane, & Latone ; dans le temple de Bacchus, un satyre de marbre de Paros ; dans le temple de Diane, les statues des douze grands-dieux lui étoient attribuées : à Elis, une statue de Bacchus dans le temple dédié à ce dieu ; à Platée, en marbre pentélique, la statue de Junon, & celle de Rhéa, portant à Saturne une pierre enveloppée de langes, comme si c'étoit l'enfant qu'elle venoit de mettre au jour ; dans le bois sacré de Trophonius, la statue d'Esculape ; à Anticyre celle de Diane, ayant le carquois sur l'épaule, un flambeau à la main, un chien à côté d'elle ; à Mantinée, Junon sur un trône, & ayant auprès d'elle Minerve & Hébé. Il avoit fait aussi pour le Panthéon d'Athènes deux chevaux, placés au dessus du grand portail.

Vitruve compte Praxitele au nombre des artistes qui travaillèrent au tombeau de Mausole. Ce roi de Carie mourut dans la quatrième année de la 106^e olympiade, 353 ans avant notre ère. Cette date s'accorde avec celle de Pline qui fait fleurir notre artiste vers la 104^e olympiade.

(61) CEPHISSODORE, ou plutôt *Cephissodote*. Il y eut plusieurs sculpteurs de ce nom. L'un contemporain de Praxitele, commença à fleurir quelques années avant ce grand statuaire, c'est à dire, dans la 102^e olympiade. L'autre étoit fils de Praxitele, & se montra le digne héritier du talent de son père. On voyoit de lui à Pergame un groupe qui paroît avoir été distingué par le sentiment de la chair. Cette partie de l'art, qui en fait ressembler les productions à la nature, n'est pas une de celles qui se trouvent les premières. Les premiers ar-

tistes qui s'élevèrent à la perfection conservent un style austère qui ne s'accorde pas avec cette aimable mollesse. Les anciens ont remarqué que Praxitèle avoit mis, dans ses ouvrages, plus de vérité que ses prédécesseurs, & son fils marcha sur ses traces. On voyoit de lui à Rome, au temps de Pline, une Latone dans le temple du mont Palatin, une Vénus dans les monumens d'Asinius Pollion, & un Esculape & une Diane, dans un temple de Junon. Je ne fais si c'est de ce même Céphissodote qu'on admiroit une Minerve sur le port d'Athènes, un Mercure nourrissant Bacchus encore enfant, un orateur tenant la main élevée, & les deux courtisanes Anyta & Myro. Il y eut un troisième Céphissodote qui ne fleurit que dans la 120^e olympiade. Je ne déciderai pas si c'est de ce dernier, ou au fils de Praxitèle, que Pline attribue des statues de philosophes.

(62) HYPATODORE, que Pline range sous la même époque que le premier Céphissodote, paroît avoir été un très-habile artiste, quoiqu'on n'ait conservé le souvenir que d'un petit nombre de ses ouvrages. Pausanias parle d'une statue de Minerve, en bronze, qui étoit placée dans un temple de cette déesse, à Aliphère en Arcadie, & qui ne méritoit pas moins d'attacher les regards par sa beauté que par sa grandeur. On voyoit souvent dans l'antiquité plusieurs artistes associer leurs talens. C'est ainsi qu'à Delphes, les statues des chefs devant Thèbes, avoient été faites en commun par Hypatodore, & un Aristogiton dont on ne fait rien de plus. Près de ces figures héroïques étoit le char d'Amphiaräus, monté par Baton, cocher & parent de ce prince.

(63) PAMPHILE. Tout ce que nous savons de ce statuaire, élève de Praxitèle, c'est qu'un de ses ouvrages, représentant Jupiter Hospitalier, faisoit partie des monumens qu'Asinius Pollion s'étoit plu à rassembler. On peut présumer que ce Romain n'avoit fait apporter de la Grèce que des ouvrages distingués. Mais comme de tout temps on a pu tromper les riches amateurs, cette présomption prouve peu de chose en faveur de Pamphile.

(64) EUPHRANOR est placé, sur la foi de Pline, entre les contemporains de Praxitèle. Nous avons manifesté nos doutes sur la justesse de cette époque à l'article Peintre; car Euphranor étoit à la fois peintre & sculpteur. « Il y a de cet artiste, dit Pline, (traduction de M. Falconet) un Pâris estimé, en ce qu'on y reconnoît tout ensemble & le juge des déesses, & l'amant d'Hélène, & le meurtrier d'Achille. Il y a de lui à Rome une Minerve, qu'on appelle Catulienne,

» parce qu'elle a été dédiée au bas du Capitole par Q. Lutatius Catulus, & une figure » du Bon-Succès, qui tient de la main droite » une coupe, & de l'autre un épi & un pavot : une Latone qui porte Apollon & Diane » qu'elle vient d'enfanter ; cette figure est » dans le petit temple de la Concorde. Il a » fait aussi des quadriges & des chars à deux » chevaux ; un Pluton d'une rare beauté ; la » Vertu & la Grace, toutes deux colossales, » & une femme en admiration & qui adore ; » un Alexandre & un Philippe sur des quadriges ». On connoissoit aussi de lui une statue de Vulcain.

En admettant, suivant la leçon d'un manuscrit de Pline, que ce fut avec Ptolemée & non avec Attale, que Nicias qui avoit appris son art d'un élève d'Euphranor, fut en marché pour un tableau, on pourroit admettre, s'il ne restoit pas d'autres difficultés, que celui-ci fleurit à-peu-près dans le même temps que Praxitèle.

M. Falconet révoque judicieusement en doute la triple expression que Pline attribue au Pâris d'Euphranor. « S'il avoit trouvé, dit-il, » le secret merveilleux, & perdu depuis, de » donner à la fois à une statue trois expressions » différentes, manifestées en même temps, & » dont chacune fût également claire pour le » spectateur, il paroît que Pline a eu tort de » ne pas appuyer davantage sur une circonstance si extraordinaire, pour faire sentir » dans toute son étendue, l'inconcevable » talent de l'artiste qu'il vouloit célébrer... » Vous plaît-il de croire que ces trois expressions étoient rendues sur le visage de Pâris? Je le veux bien; pourvu cependant que vous puissiez allier dans les traits d'un visage » de bronze, l'air judicieux, imposant, » majestueux, à l'air charmant, passionné, galant, & à l'air cruel, fourbe & lâche ».

(65) LEOCHARÈS fut contemporain de Praxitèle, puisqu'il travailla au tombeau de Mausole. Vitruve le compte au nombre des artistes distingués, quand il dit en parlant d'un Mars colossal qui étoit dans la citadelle d'Halycarnasse, *nobili manu Leocharis factam*. Ce même artiste avoit fait, au portique d'Athènes, Jupiter, le Peuple, Apollon. Près de la sortie de l'Altis, on voyoit de lui, dans un temple élevé par Philippe, ce prince & Alexandre, Amyntas, Olympiade, & Eurydice, statues d'or & d'ivoire. Il avoit fait un Ganymède; & s'il avoit bien réussi dans cette figure qui exigeoit de la grace, de la mollesse & de la beauté, il méritoit un rang distingué entre les artistes aimables.

(66) THIMOTHÉE travailla aussi au mausolée. On voyoit de lui à Rome, dans le tem-

ple d'Apollon, sur le mont Palatin, une statue de Diane. Il faisoit des athlètes, des hommes armés, des chasseurs, des hommes qui offroient des sacrifices. On regardoit comme un Esculape une statue qu'il fit pour Trézène; mais les habitans soutenoient que c'étoit un Hippolyte.

(67) POLYCLÈS. Il y eut au moins deux sculpteurs de ce nom. L'un fut contemporain de ceux dont nous venons de parler. Il avoit fait plusieurs des statues qu'on voyoit à Rome au portique d'Octavie. Il travailloit en marbre & en bronze. L'autre appartient à des temps postérieurs, & mérita d'être compté entre les bons artistes de ces temps: il fit une statue remarquable d'Hermaphrodite. L'un de ces Polyclès eut des fils qui exercèrent le même talent que leur père, & travaillèrent ensemble. Cette union des talens étoit plus fréquente chez les anciens que chez les modernes: elle suppose plus de modestie, car des hommes orgueilleux ne veulent pas que leur travail soit confondu avec celui de leurs égaux, ou plutôt ils n'en connoissent pas, & croiroient que leur talent seroit dégradé par l'association de mains étrangères.

(68) BRYAXIS, ainsi que Léocharès, fut employé au mausolée. D'ailleurs, on connoissoit de lui à Rhodes cinq statues colossales de Dieux. Il fit aussi une Pasiphaé, un Esculape avec sa fille Hygié, & un Bacchus à Gnide. On admiroit de lui une statue d'Apollon, à Daphné, faubourg d'Antioche; elle fut détruite par un coup de tonnerre du temps de l'Empereur Julien. Il suffit à Péloge de Bryaxis de rapporter qu'on doutoit si le Jupiter & l'Apollon qu'on voyoit à Patara en Lycie étoient de cet artiste ou de Phidias.

(69) SCOPAS de Paros a été rejeté à un âge trop reculé sur la foi d'un passage de Pline qui le place sous la 87^e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 avant notre ère. Deux faits rapportés aussi par Pline méritent plus de confiance: le premier est que Scopas travailla au tombeau de Mausole qui, comme nous l'avons dit, mourut 353 ans avant notre ère; le second qu'il sculpta une, ou suivant la correction de Saumaïse, trente six colonnes du temple d'Ephèse, qui avoit été détruit par un incendie. Or on fait que cet incendie arriva dans la 106^e olympiade, à-peu-près dans le temps de la mort de Mausole. Scopas étoit donc contemporain de Praxitèle, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès. Aussi Pline lui-même qui, dans son livre 34, avoit placé Scopas dans la 87^e olympiade, & par conséquent l'avoit supposé bien antérieur à

Praxitèle, ne le place, dans le livre 36, qu'après le fils de ce statuaire (*).

» La réputation de Scopas entre, dit-il, en
 » concurrence avec celle de ces artistes. Il a
 » fait une Vénus, le Desir, & un Phaëton,
 » statues auxquelles on rend à Samothrace le
 » culte le plus religieux. Il a fait aussi Apol-
 » lon Palatin, Vesta assise qui est estimée;
 » elle est dans les jardins de Servilius, avec
 » deux de ses compagnes assises auprès d'elle.
 » Il y en a de pareilles dans les monuments
 » d'Asinius Pollion, où est aussi la canéphore
 » du même auteur. Mais les plus renommées
 » de ses statues sont dans le temple de Domi-
 » tius, au cirque Flaminius, Neptune, Thé-
 » tis, Achille, & les Néréides assises sur des
 » dauphins, sur des baleines & sur des che-
 » vaux marins; des Tritons, le troupeau de
 » Phorcus, des monstres marins & beaucoup
 » d'autres figures marines, toutes de sa main:
 » bel ouvrage, y eût-il employé toute sa vie.
 » Mais outre ceux dont nous avons parlé, &
 » ceux que nous ignorons, on voit encore de
 » lui un Mars assis, de proportion colossale,
 » dans le temple de Brutus Callinique au même
 » cirque. De plus, on voit au même endroit
 » une Vénus nue, supérieure même à la fa-
 » meuse Vénus de Praxitèle, & qui pourroit
 » illustrer quelque autre lieu que ce fût où elle
 » seroit placée. A la vérité, elle est comme
 » perdue à Rome dans le nombre immense
 » d'ouvrages que renferme cette ville, où la
 » multitude des devoirs & des affaires ne per-
 » met à personne d'examiner ces sortes d'ob-
 » jets. Il faut du loisir, & le silence d'un lieu
 » tranquille, pour se livrer à l'admiration con-
 » venable à de tels ouvrages. Aussi ignore-
 » t-on l'auteur de la Vénus que l'Empereur
 » Vespasien a consacrée dans le temple de la
 » Paix qu'il a procurée à l'Empire. Cette sta-
 » tue est digne de la réputation des anciens
 » sculpteurs. On est également incertain si la
 » Niobé mourante avec ses enfans, dans le
 » temple d'Apollon Sosien, est de Scopas ou
 » de Praxitèle; & si le Janus apporté d'E-
 » gypte, qu'Auguste a consacré dans le tem-
 » ple de ce Dieu, & qui est actuellement
 » caché par l'or, est de l'un ou l'autre de ces
 » deux sculpteurs. On a la même incertitude
 » sur le Cupidon tenant un foudre dans les
 » portiques d'Octavie: ce qu'on assure, au
 » moins, c'est que sa figure est celle qu'Al-
 » cibiade avoit au même âge ».

Nous n'avons fait que transcrire la traduction de M. Falconet. Ce savant artiste, dans

(*) M. Heyne croit que le passage du livre 34, où Scopas est placé dans la 87^e olympiade, est altéré, & que le nom de ce sculpteur y a été intercalé par une main étrangère.

une note, a relevé la contradiction de Pline qui, après avoir dit que la Vénus de Praxitèle étoit la plus belle qui fût au monde, *in toto orbe terrarum*, affirme ici que celle de Scopas lui étoit supérieure en beauté, *Praxitelliam illam antecedens*. M. Brotier, dans son édition de Pline, a voulu sauver cette contradiction. Il a cru que le mot *antecedens* marquoit ici une priorité de temps, & non une supériorité de beauté; que Pline avoit voulu dire seulement que la Vénus de Scopas, artiste qui vivoit dans la 87^e olympiade, étoit plus ancienne que celle de Praxitèle qui florissoit dans la 104^e. Mais puisqu'il est prouvé que Scopas a travaillé avec Praxitèle au mausolée, on ne peut lui sauver une contradiction qu'en lui attribuant une faute de chronologie, faute qui lui est épargnée par l'heureuse conjecture de M. Heyne. Voyez les *œuvres diverses concernant les arts*, par M. FALCONET, édition de 1787, tom. 2, p. 50.

Puisqu'il est certain que Scopas étoit contemporain de Praxitèle, une conjecture de Winckelmann tombe d'elle-même. Il présume que si la Niobé qui existe encore, est celle dont Plin fait mention, elle est l'ouvrage de Scopas & non de Praxitèle; il croit que la simplicité de la draperie des filles de cette malheureuse mère favorise cette opinion, parce qu'elle indique un genre de travail plus ancien. Mais le travail de Scopas, contemporain de Praxitèle, ne devoit pas tenir à un style plus ancien que celui de ce statuaire.

Il fait sur la Niobé d'autres observations que nous nous permettrons de placer ici, quoiqu'elles soient étrangères à Scopas. Il regarde les figures qui sont aujourd'hui dans le jardin de Médicis, comme des copies antiques de statues faites dans un temps antérieur à Praxitèle, & dans lesquelles le copiste s'est imposé de suivre le style des originaux. On a vu à Rome, ajoute-t-il, une autre Niobé de la même grandeur & dans la même attitude, & l'on en conserve encore une tête en plâtre. Elle porte le caractère d'un style postérieur & qu'on pourroit rapporter au temps de Praxitèle. Les os de Paül & les sourcils, rendus dans la Niobé de Médicis par une saillie tranchante, sont sensiblement arrondis dans la tête en plâtre; ce caractère a plus de grace, & la grace paroît avoir été trouvée par Praxitèle. Il manque au groupe plusieurs figures; & ce n'est pas sans vraisemblance que les lecteurs, quand ils furent trouvés, furent regardés comme faisant partie de ce groupe. Ils se trouvent indiqués sous le nom d'*Enfants de Niobé*, dans une estampe de 1557. Flaminus Vacca atteste qu'ils ont été détachés dans le voisinage des autres figures du groupe. La ressemblance du style, l'économie du travail

Beaux-Arts. Tome II.

peuvent faire présumer qu'ils lui appartiennent, & la Fable nous apprend que les plus jeunes fils de Niobé furent tués lorsqu'ils s'exerçoient à la lutte.

Il ne faut pas confondre avec la Niobé que nous connoissons celle dont parle Pausanias, & dont le travail devoit être bien plus brut. De près, on n'y voyoit aucune expression, elle ne ressembloit même pas à une figure de femme; mais en montant sur le mont Sipyle pour la considérer de son vrai point de vue, on croyoit la voir accablée de douleur & versant des larmes.

Revenons aux ouvrages de Scopas. On voyoit de lui à Gnide une Minerve & un Bacchus; mais effacés par la beauté de la fameuse Vénus, ces morceaux n'excitoient pas l'attention qu'ils méritoient. Dans le temple de Vénus, à Mégare, on le voyoit encore en concurrence avec Praxitèle: celui-ci avoit fait les statues de la Persuasion & de la Consolation; celui-là celles de l'Amour, de l'Appétit & du Desir. A Corinthe, il avoit fait pour le gymnase un Hercule de marbre; & à Argos, pour le temple d'Hécate, la statue de la Déesse. A Elis, sa Venus *Pandemos* ou populaire étoit en bronze; il l'avoit représentée assise sur un bélier, animal lascif. Il avoit décoré le temple d'Esculape, à Cortys en Arcadie, de la statue du Dieu & de celle d'Hygié, sa fille; à Chrysa, ville de la Troade, il avoit représenté Apollon Sminthien ayant un rat sous le pied. Il seroit difficile aux antiquaires de deviner le sens de ce symbole, si Strabon ne nous l'avoit pas conservé d'après Callinus, poète élégiaque. Les Teucriens, sortis en grand nombre de Crete, furent avertis par un oracle de ne s'arrêter que dans l'endroit où ils seroient attaqués par les enfans de la terre. Parvenus au lieu où ils éleverent la ville de Chrysa, ils furent attaqués pendant la nuit par une multitude de rats qui rongèrent les courroies de leurs armes & tous leurs ustensiles, & ils crurent que c'étoit là qu'il leur étoit prescrit de s'arrêter.

La Bacchante furieuse de Scopas, en marbre de Paros, est célébrée dans l'Anthologie, ainsi que son Mercure. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il avoit fait à Athènes deux Euménides; la troisième étoit l'ouvrage de Calos.

Ce statuaire si fécond, qui avoit enrichi de ses ouvrages la plupart des villes de l'ancienne Grece, de l'Ionie, de la Carie, étoit en même temps architecte. Ce fut lui qui bâtit & qui décora de sculptures à Tégée, dans l'Arcadie, le temple de Minerve Aléa, l'un des plus vastes & des plus ornés de tout le Péloponèse. Un ordre dorique y étoit surmonté d'un ordre Corinthien, & en dehors, regnoit une galerie d'ordre ionique. Sur le

fronton, étoit représentée en bas-relief la chasse du sanglier de Calydon. On y voyoit d'un côté Atalante, Méléagre, Thésée, Télémon, Pélée, Pollux, Iolaüs qui a parragé la plupart des travaux d'Hercule; les fils de Thésée, les frères d'Alcée, Prothoüs & Comètes: le sanglier occupoit le milieu de la composition; de l'autre côté Epochus qui soutenoit Ancée déjà blessé & qui laissoit tomber sa hache; près d'eux étoient Castor & Amphiaräus, ensuite Hippothoüs fils de Cercyon, & la composition se terminoit par la figure de Pirithoüs. Un autre fronton couronnoit la partie postérieure du temple: Scopas y avoit représenté le combat de Téléphe & d'Achille dans les champs du Cayce.

La statue de la Déesse étoit un ouvrage d'Endius, entièrement d'ivoire. On ne fait rien de cet artiste; mais je croirois qu'il étoit plus ancien que Scopas, & que sa statue étoit déjà révéérée avant qu'on bâtît le temple; sans cela, pourquoi n'auroit-on pas chargé de cet ouvrage le célèbre statuaire à qui l'on confioit la construction & la décoration de l'édifice? Elle fut enlevée par Auguste à cause de sa beauté, ou de sa réputation, ou peut-être par sa singularité, puisqu'on ne connoît que ce grand ouvrage qui fût entièrement d'ivoire. Elle fut placée dans le forum, & les Tégates la remplacèrent par une autre statue qui fut apportée de chez les Manthuriens. D'un côté de la Déesse étoit Esculape, & de l'autre Hygié, ouvrages de Scopas.

(70) CALOS, contemporain de Scopas, n'est connu que par une des Euménides qu'on voyoit à Athènes: elle occupoit le milieu; les deux autres étoient de Scopas.

(71) TÉLÉPHANES de Phocée, étoit sans doute un grand statuaire, puisqu'il fut célébré par les écrits des artistes qui le plaçoient à côté des plus grands maîtres. Ils louoient sa Larisse, son Spintharus, athlète victorieux dans les cinq combats du Pentathle, & son Apollon. Ce qui nuisit à sa réputation, c'étoit, suivant les uns, que ses ouvrages étoient restés comme ensevelis dans la Thessalie où il demouroit; &, suivant les autres, qu'il s'étoit consacré à travailler pour les Rois de Perse Xerxès & Darius: on pourroit conjecturer des expressions de Pline, que cet artiste, capable de se faire un grand nom par ses talens, s'étoit engagé à travailler obscurément dans quelques fabriques établies par ces Rois: *Quoniam se Regum Xerxis atque Darii officinis dederit.*

(72) ALYPUS de Sicyone, élève de Naucyde, fit pour Olympie, les statues de plusieurs vainqueurs. Si c'est une preuve de talens que

d'être souvent employé, on peut présumer qu'Alypus n'en manquoit pas. Mais des artistes médiocres durent travailler quelquefois à la décoration d'Olympie, parce que les vainqueurs ou leurs villes n'avoient pas toujours le moyen de payer les plus célèbres statuaires. Les monumens dont Alypus fut chargé pour la ville de Delphes, déposent plus puissamment en sa faveur. Pendant que Tisander faisoit pour cette ville les statues des principaux guerriers lacédémoniens qui avoient combattu avec Lysander à Egos-Potamos, il fit celles des chefs alliés. Si l'on suppose, comme il est vraisemblable, que ces monumens furent élevés peu de temps après cette victoire, que les Spartiates remportèrent sur les Athéniens 405 ans avant notre ère, il faudra reculer l'époque où fleurit Naucyde, élève de notre statuaire. Pline fixe cette époque à l'an 400 avant notre ère, & l'on voit que l'élève de cet artiste étoit déjà célèbre quelques années auparavant.

(73) TISANDER. Nous venons de dire, en parlant d'Alypus, tout ce que l'on fait sur cet artiste son contemporain. Il faut observer qu'un Canachus concourut avec eux à perpétuer la gloire des chefs vainqueurs à Egos-Potamos. C'est probablement celui qui fut élève de Polyclète d'Argos. Voyez la fin de l'article Polyclète.

(74) LYSIPPE de Sicyone étoit contemporain d'Alexandre, qui lui donna la préférence sur tous les statuaires de son temps. Ce prince commença son règne 335 ans avant notre ère. Notre artiste devoit dès-lors être célèbre. Pline ne le fait fleurir que dans la 114^e olympiade, dont la première année répond à la mort d'Alexandre; mais il ne faut pas croire que ces époques de Pline soient d'une exactitude sévère. M. Heyne conjecture avec beaucoup de vraisemblance, que cet écrivain prenoit pour époque de l'âge florissant des artistes, l'année où il trouvoit leurs noms dans les historiens ou les annalistes qu'il consultoit. Quelqu'historien, en parlant de la mort d'Alexandre, qui arriva la première année de la 114^e olympiade, 324 ans avant notre ère, aura dit que, sous son règne, avoient fleuri Lysippe, Schénis, Euphronide, &c; & Pline aura copié cette date dans son ouvrage. Il auroit dû penser qu'un artiste employé de préférence à tous les autres par un souverain florissoit avant la mort de ce Prince, & que même sa célébrité avoit commencé avant que le Prince employât ses talens.

Lysippe avoit été d'abord un simple ouvrier en airain. Quand il voulut se livrer à la statuaire, il consulta le peintre Eupompe pour savoir quel ancien artiste il devoit prendre pour

modèle ; mais Eupompe lui montrant une multitude rassemblée : « Voilà ce que vous devez » étudier, lui dit-il ; la nature, & non des » artistes ». C'est apparemment ce qui avoit fait croire à Duris que Lyssippe n'avoit pas eu de maître ; mais il pouvoit avoir eu des maîtres, & être déjà même un élève avancé, quand il consulta Eupompe sur le modèle qu'il devoit suivre. La marche ordinaire des artistes est de suivre d'abord servilement les leçons d'un maître, de s'élever ensuite au-dessus de son autorité, & de chercher de nouveaux maîtres dans les ouvrages des artistes célèbres ou dans ceux de la nature.

Nous allons rapporter ici ce que Plinè a dit de Lyssippe, & nous ne ferons que transcrire la traduction littérale de M. Falconer.

» Lyssippe étoit très fécond, & c'est celui de » tous les statuaires qui a fait le plus d'ou- » vrages. De ce nombre étoit un homme au » bain qui se frotte, & que M. Agrippa avoit » consacré devant ses bains ; cette statue fut si » agréable à l'Empereur Tibère, que ce prince, » qui fut se commander à lui-même dans les » commencemens de son règne, ne put résister » à la tentation de l'enlever, & de la faire » mettre dans sa chambre à coucher, après y » avoir substitué une autre figure : mais l'ob- » stination du peuple étoit si forte, qu'il de- » manda à grands cris dans l'amphithéâtre » que ce baigneur fût replacé ; l'Empereur, » quelque attaché qu'il y fût, le fit remettre » à sa place. Lyssippe est encore célèbre par la » statue d'une joueuse de flûte dans l'ivresse, » par des chiens & une chasse, & sur-tout par » un quadriges sur lequel est le soleil tel que » les Rhodiens le représentent. Il fit aussi » beaucoup de statues d'Alexandre le Grand, » à commencer dès l'enfance de ce prince. » Néron, charmé de la beauté d'une de ces » statues, la fit dorer : mais le prix que la » dorure y avoit ajouté ayant fait perdre les » finesse de l'art, on enleva l'or ; & dans cet » état, on la trouve plus précieuse, quoique » l'on voie encore les hachures & les cicatrices » qu'on avoit faites pour fixer l'or sur le » bronze. Il a fait aussi un Ephestion, l'ami » d'Alexandre, que quelques-uns attribuent à » Polyclète, quoi qu'il ait vécu près de cent » ans auparavant ; une chasse d'Alexandre qui » est consacrée à Delphes ; à Athènes, un sa- » tyre. Il a représenté aussi le cortège d'A- » lexandre, & il a rendu avec la plus grande » précision la ressemblance des amis de ce » prince. Métellus, après la conquête de la » Macédoine, fit transporter ces ouvrages à » Rome. Il a fait aussi des quadriges de plu- » sieurs espèces. On dit qu'il a beaucoup en- » richi la statuaire, en donnant de la légè- » reté aux cheveux, en faisant les têtes plus

» petites que les anciens, & les corps plus » sveltes & moins charnus ; ce qui fait pa- » roître ses figures plus longues. Le latin n'a » pas de mot pour exprimer ce que les Grecs » nomment *symmetria*, qu'il observa très- » exactement, en changeant, par un art nou- » veau & inconnu, les tailles quarrées des » anciens. Il disoit ordinairement que ses pré- » décesseurs avoient fait les hommes tels qu'ils » étoient ; & lui, tels qu'ils paroissent être. » Aussi voit-on dans ses ouvrages une élé- » gance, une finesse qui lui étoient propres, » & qu'il a observées jusques dans les moindres parties ».

On peut conclure de ce passage, que les prédécesseurs de Lyssippe, dont il faut peut-être excepter Praxitèle, avoient de la grandeur, de la fierté, du caractère, mais qu'ils manquoient encore d'élégance & de sveltesse. Phidias étoit imposant, terrible ; Praxitèle le premier fut gracieux ; Lyssippe, par une exécution plus facile, traita mieux que tous ses prédécesseurs les parties qui exigent de la légèreté, telles que les cheveux. Pour faire paroître les figures plus grandes, il tint les têtes plus petites ; pour leur donner plus d'élégance, il les rendit moins charnues. Il fut que l'art ne rend pas la nature elle-même, mais l'apparence de la nature ; cette apparence peut être saisie de bien des manières différentes ; il la saisit dans le gracieux : c'est du moins ce qu'on peut entendre, lorsque Plinè dit que ce statuaire fit les hommes *tels qu'ils paroissent être*. Quintilien lui accorde d'avoir, ainsi que Praxitèle, plus approché que les autres de la vérité : ce qui vient de l'art de bien saisir les apparences de la nature, au lieu de se fatiguer à la copier servilement. Les anciens avoient donné à leurs figures une force légèrante ; Lyssippe leur donna une aimable légèrété. Il y avoit long-temps qu'on avoit étudié les proportions ; c'est à-dire, l'accord des différentes parties entr'elles : c'est ce que les Grecs nommoient *symmetrie*. On peut croire que Lyssippe étudia ces proportions par rapport à la grace ; il respecta celles que les anciens avoient établies pour la longueur des parties ; mais il en diminua la largeur, & fut plus svelte que les anciens. On pourroit aussi appliquer la *symmetrie* au balancement réciproque des parties, & alors elle tiendroit à la composition des figures. Nous venons de chercher à interpréter, à commenter les paroles de Plinè ; mais nous ne sommes pas assurés d'en avoir bien saisi le sens. Il a parlé de l'art avec obscurité, parce qu'il n'en avoit pas des connoissances assez nettes, assez étendues, & l'on ne peut pas être toujours assuré qu'il se soit bien entendu lui-même.

On pourroit s'en tenir à penser, avec
Zz ij

Winckelmann, que les prédécesseurs de Lysippe, en cherchant l'idéal, s'étoient trop écartés de la vérité, & que Lysippe s'en rapprocha. On pourroit ajouter aussi qu'il s'appliqua davantage à rendre ses figures élégantes, & qu'il eut plus de facilité, de goût & de légèreté dans l'exécution.

Alexandre ne permettoit qu'à Apelles de le peindre, à Lysippe de le sculpter. Le privilège exclusif qu'il accordoit à ces artistes seroit un foible témoignage de leurs talens, si toute l'antiquité ne s'étoit pas accordée à célébrer leurs ouvrages. En effet on sait qu'Alexandre payoit chèrement les méchans vers par lesquels un mauvais poëte, nommé Chérilus, se propoisoit de l'immortaliser. Assurément un prince qui lisoit assidument Homère, & qui tenoit les ouvrages de ce poëte renfermés dans un coffre précieux, sous le chevet de son lit, devoit se connoître mieux en vers qu'en peinture & en sculpture : & puisqu'il ne dédaignoit pas d'honorer un misérable versificateur, il pouvoit, à plus forte raison, estimer de mauvais artistes.

Quoique Lysippe ait représenté bien des fois Alexandre, & que ses ouvrages aient été sans doute multipliés par des copistes, on ne connoît qu'une seule statue de ce conquérant. C'est, dit Winckelmann, celle que possède le Marquis de Rondinini à Rome. Il est représenté nud, à la manière des héros Grecs. Ses cheveux sont disposés comme ceux de Jupiter, dont il prétendoit être fils ; c'est à dire qu'ils sont relevés & retombent par ondes à différens étages. On peut croire, ajoute l'antiquaire, que c'est Lysippe qui l'a représenté le premier, avec ce caractère, pour lui donner quelques traits de ressemblance avec le maître des Dieux.

Plaine parle d'un Jupiter colossal que ce statuaire fit pour les Tarentins. On assuroit que l'artiste avoit si bien observé la justesse de l'équilibre dans cette énorme figure, qu'un seul homme pouvoit de la main lui imprimer du mouvement ; cependant aucun ouragan ne pouvoit le renverser. L'artiste avoit prévu cet accident, en opposant une colonne placée à peu de distance de ce monument, du côté où il étoit sur-tout nécessaire de rompre le vent. La grandeur de ce colosse, la difficulté de le déplacer empêchèrent Fabius Verrucosus de l'enlever, quand il transporta du même lieu l'Hercule qu'on voyoit au Capitole.

Une épigramme de l'Anthologie nous apprend que Lysippe avoit fait un Hercule dans la douleur ; il s'affligeoit d'avoir été dépouillé de ses armes par l'Amour. C'est peut-être l'Hercule qui fut transporté de l'Acarnanie à Rome. Sénèque, Stace & Martial ont célébré un autre

Hercule du même statuaire : il n'avoit qu'un pied de proportion, & l'on y admiroit toute la grandeur du demi-dieu. Ces petites figures servoient à garnir les tables.

On sait que les Athéniens se repentirent d'avoir condamné Socrate ; ils exilèrent les accusateurs de ce philosophe ; ils firent périr Mélitus plus coupable que les autres ; & après avoir traité le sage comme un criminel pendant sa vie, ils lui érigèrent une statue après sa mort. Lysippe fut chargé de faire ce monument de leur repentir. On ne sait pour quelle ville il fit la statue d'Ésope ; mais on ne doit pas croire qu'il ait donné à ce fabuliste la difformité que lui prêtent les modernes.

Il représenta l'occasion sous la figure d'un adolescent. Sa tête, garnie de cheveux sur le front, étoit chauve par derrière. Il tenoit de la main droite un rasoir, & de la gauche, une balance, & il avoit des ailes aux talons.

Les poëtes ont célébré un cheval de bronze de cet artiste. On lui attribue les quatre chevaux de bronze du portail de Saint-Marc à Venise : mais il est au moins très-douteux qu'ils soient l'ouvrage de ce célèbre artiste, & ils ne répondroient pas à la haute réputation qu'il a conservée. On seroit obligé de dire qu'il n'avoit pas aussi bien étudié la nature des chevaux que celle des hommes : mais cette négligence ne seroit pas excusable de la part d'un artiste qui a fait un grand nombre de statues équestres.

C'étoit en effet des statues équestres que celles de ces vingt & un gardes d'Alexandre qui perdirent la vie en défendant ce prince au passage du Granique. Alexandre voulut perpétuer leur mémoire en ordonnant à Lysippe de leur ériger ces monumens. Il sembloit que ces travaux eussent dû suffire à occuper toute la vie d'un artiste, & ils ne font qu'une petite partie des ouvrages de notre statuaire. Les têtes de ces statues étoient des portraits. Metellus le Macédonique, les fit transporter de Macédoine à Rome.

On voyoit de Lysippe à Athènes Jupiter & les Muses ; à Corinthe, dans le marché, Jupiter & une Diane ; près du temple d'Apollon Lycien, un Hercule ; dans le temple de Jupiter Neméen, la statue du dieu ; à Olympie, la statue d'un Pancratiaste, & celle de Pyrrhus d'Élide, qui étant Hellanodice, ou préfet des jeux, prit lui-même part au concours, & remporta le prix de la course des chevaux. Ce fut à cause de cette victoire qu'il fut ordonné que les Hellanodices ne pourroient plus concourir. Dans le même lieu, il fit aussi la statue de Polydamas, l'homme de la plus haute taille qu'on eût vu depuis les temps Héroïques. Célébre par ses victoires en qualité de Pancratiaste, il le fut par d'autres preuves qu'il donna

de son extrême vigueur. Il tua un lion sur le mont Olympe, dans la Thrace, sans autres armes que sa force; il arrêta un taureau furieux par un des pieds de derrière, & l'animal ne put échapper qu'en laissant la corne de son pied dans les mains du vainqueur; il arrêta par derrière un char attelé de plusieurs chevaux que pouffoit vigoureusement le cocher. Ces prodiges de force, & plusieurs autres, étoient représentés en bas-relief sur la bâte de sa statue.

Pline a écrit que Lyssippe a fait seul quinze cents morceaux, tous avec tant d'art, qu'un seul eût suffi pour l'illustrer. Winckelmann a pensé qu'il y avoit de l'exagération dans ce nombre, quoiqu'on sache qu'en effet Lyssippe a été très fécond. M. Falconet croit que ce passage prouve le peu de connoissance que Pline avoit de l'art. « Un connoisseur doit savoir, dit-il, qu'il n'est pas possible à un statuaire de faire 1500 statues dont chacune suffise pour l'illustrer. Il se peut, à la rigueur, que plusieurs figures de Lyssippe aient été fondues & répétées, & qu'avec ses autres ouvrages, cela ait produit, de compte fait, 1500 morceaux dont il étoit l'auteur. Voilà ce qu'un écrivain plus versé dans les connoissances de l'art eût pensé ».

Dans plusieurs éditions de Pline, le nombre des ouvrages de Lyssippe est réduit à six cent dix. M. Falconet trouve que cela passe encore les bornes de la vraisemblance.

J'oserais ne pas partager ici le sentiment du savant antiquaire & de l'habile statuaire. Après la mort de Lyssippe, on fut le nombre de ses ouvrages quand son héritier ouvrit son trésor; car il avoit coutume de mettre à part une pièce d'or sur le prix qu'il recevoit de chaque figure. Cette circonstance que Pline rapporte prouve que ce n'est point ici un de ces endroits qu'il a écrits négligemment. Il faut observer que Lyssippe ne faisoit que des statues en bronze; c'est-à-dire qu'il ne faisoit que des modèles, & que ces modèles faits, il ne lui restoit plus qu'un travail d'inspection sur les mouleurs, les fondeurs & les ciseleurs. Un artiste qui ne fait que modeler, expédie bien plus d'ouvrages que celui qui exécute en marbre les modèles qu'il a faits. C'est ce qui est échappé à M. Falconet dont tous les ouvrages sont en marbre ou en pierre, excepté son beau monument de Saint-Petersbourg.

Je sais que les modèles des grands ouvrages de Lyssippe, tels que son Jupiter Colossal, ses statues d'Alexandre, celles des vingt un cavaliers qui périrent au passage du Granique, & tant d'autres durent lui coûter beaucoup de temps; je sais qu'il dut employer encore bien du temps aux réparations des cires, & à l'inspection des travaux qui se faisoient sous ses ordres. Mais pendant qu'on mouloit, qu'on préparoit

des fourneaux, qu'on réparoit les défecstiosités des fontes, il lui restoit du loisir, & il l'employoit à de petits ouvrages, tels que son Hercule d'un pied de proportion. Or un artiste qui avoit une grande habitude du travail, ne devoit pas mettre beaucoup de temps à faire des modèles d'un à deux pieds, qu'il regardoit comme des objets de récréation, mais que ceux qui les acquéroient regardoient comme des chefs-d'œuvre. On sait qu'un élève de l'académie fait en trois jours de pose, c'est-à-dire en six heures, un modèle d'une plus grande proportion que le petit Hercule de Lyssippe; pourquoi un artiste consommé seroit-il moins expéditif? mais au lieu de six heures, donnons-lui deux ou trois jours, plus ou moins, suivant les circonstances & le travail qu'exigeoient les différens morceaux. Nous voyons encore que Lyssippe put faire en sa vie assez de petits modèles, pour qu'avec ses grands ouvrages, le nombre en montât non seulement à six cent dix, mais même à quinze cent. On n'a qu'à s'en tenir au premier nombre, & alors la supposition n'aura rien d'extraordinaire.

On peut tout au plus reprocher à Pline d'avoir dit que chacun de ces modèles de Lyssippe auroit suffi pour l'illustrer. Il est impossible qu'il n'échappe pas des ouvrages médiocres à un homme qui en fait un si grand nombre; mais, jusques dans ces ouvrages médiocres, on sent encore la main du maître habile, & cela suffit pour qu'un amateur dise, & qu'un écrivain répète, que chacun de ces morceaux auroit suffi à la gloire de l'artiste.

On lit le nom de Lyssippe sur le socle d'une statue du palais Pitti à Florence. C'est vraisemblablement, dit Winckelmann, une supercherie antique; on sait que les anciens se permettoient ces sortes de mensonges. La statue du palais Pitti est en marbre, & le silence des anciens peut nous faire légitimement douter que Lyssippe ait jamais travaillé le marbre. Pline ne le nomme que dans son 34^e livre qu'il a consacré aux artistes qui ont travaillé en bronze.

A propos de Lyssippe, statuaire privilégié d'Alexandre, nous allons parler d'un ouvrage qui n'est pas de Lyssippe, ni même de son temps, mais qui représente un trait de la vie d'Alexandre; son entretien avec Diogène. Si nous faisons mention de ce morceau, c'est parce qu'il prouve que les modernes péchent contre le costume, en représentant le philosophe cynique dans un tonneau. Ce bas-relief nous le montre dans un de ces grands vases de terre que nous appellons des jarres. Sur cette jarre est un chien qui indique la secte du philosophe.

(75) LYSISTRATE étoit frère de Lyssippe. Il imagina le premier de mouler les visages des personnes dont il entreprenoit le portrait; il

couloit ensuite de la cire dans ces moules, la retouchoit, & parvint par ce moyen à la plus parfaite ressemblance. On cherchoit plus avant lui à faire de belles têtes, qu'à leur donner une ressemblance exacte. Tel est du moins le sens que je crois devoir donner au passage de Pline qui concerne cet artiste, parce que ce sens est le seul raisonnable, le seul, comme l'observe M. Falconer, qui lui épargne une contradiction ridicule. On cite de lui le portrait de Mélanippe, femme alors célèbre par ses talens.

(76) STHENIS, d'Olynthe, contemporain de Lyssippe avoit fait une Cérés, un Jupiter, une Minerve qu'on voyoit à Rome dans le temple de la Concorde. Il avoit aussi représenté des femmes en larmes, des hommes en acte d'adoration, ou faisant des sacrifices. On fait aussi qu'il avoit fait pour la ville de Sinope la statue d'Autolycus, qui en passoit pour le fondateur. Lucullus, ayant pris cette ville, emporta ce morceau qui lui sembla précieux. Il avoit fait aussi la statue de Pyttalus, dont la mémoire étoit révéérée des habitans de l'Arcadie & de ceux de l'Elide, parce que, choisi par eux pour arbitre, il avoit terminé leur différent sur les limites réciproques de leur pays.

(77) SOSTRATE de Chio, contemporain de Lyssippe, n'est cité ici que parce qu'il étoit, suivant Pline, neveu de Pythagore de Rhegium. L'âge connu du neveu peut conduire à établir par approximation celui de l'oncle. D'ailleurs tout ce qu'on sait de Sostrate, c'est qu'il avoit fait avec Hecatodore une statue d'airain de Minerve consacrée dans la ville d'Aliphère.

(78) APOLLONORE, trop ami de l'extrême exactitude & de la plus grande correction, se jugeoit lui-même avec la sévérité d'un ennemi. Ne pouvant parvenir à exprimer l'idée de perfection qu'il avoit conçue, il brisoit des ouvrages parfaits, & ses emportemens contre ses propres productions le firent surnommer l'insensé. Il paroît qu'il ne travailloit pas le marbre, & qu'il ne faisoit que des modèles destinés à être fondus en bronze.

(79) SILANION d'Athènes avoit fait le portrait du statuaire dont nous venons de parler. Il exprima sur le bronze les emportemens ordinaires de cet artiste, & Pline dit que ce morceau représentoit moins un homme que la colère elle-même. On célébroit l'Achille de Silanion; il paroît que son inspecteur des jeux exerçant des athlètes étoit aussi un morceau remarquable. On en peut dire autant de sa Sapho, puisqu'il est très-probable que c'étoit cette statue qui avoit été enlevée par Verrès;

il avoit fait aussi celle de Corinne. Sa Jocaste mourante devoit être un beau morceau d'expression. Les Athéniens donnoient à Silanion le même rang entre les statuaires qu'à Parrhasius entre les peintres; c'est dire assez qu'ils le regardoient comme un artiste du premier rang.

Il ne travailloit qu'en bronze & le nombre des artistes en ce genre étoit considérable. Cependant il n'est venu jusqu'à nous qu'un très-petit nombre de leurs ouvrages, quoiqu'ils fussent bien plus capables que ceux en marbre de braver les outrages du temps: mais le bronze excite la cupidité; on a détruit des chefs-d'œuvre pour en faire de vile monnoie; & l'on ne peut en détruisant le marbre, en tirer que de la chaux.

(80) EUTMYCRATE, fils de Lyssippe, imita plutôt l'assiduité que l'élégance de son père. Il aimoit mieux en imposer par un style austère que se faire des partisans par un style agréable. On distinguoit entre ses ouvrages un Hercule, à Delphes, le chasseur Thespis, les Muses révéérées à Thespies, la statue de Trophonius, plusieurs figures de Médée sur des quadriges, un cheval muselé, des chiens de chasse; la statue de Mnésarchis, femme éphésienne, celle de la courtisane Anyta qu'il fit en société avec Cephisodote, enfin celle d'une fille nommée Panteuchis enceinte des suites d'un viol. Apparemment que l'ouvrage qu'elle avoit reçu lui avoit donné de la célébrité.

(81) EUTYCHIDE de Sicyone étoit élève de Lyssippe. Il avoit fait la statue de l'Eurotas, & Pline dit que cette figure étoit plus coulante que les eaux mêmes du fleuve. On louoit aussi un Bacchus de cet artiste qui faisoit partie des monumens rassemblés par Asinius Pollion. On n'estimoit pas moins sa figure de la Fortune. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend qu'il avoit fait un dieu des jardins. Les éloges des poètes ne sont pas toujours un témoignage assuré du mérite d'un ouvrage; mais ils en constatent ordinairement la célébrité. Entre les ouvrages d'Eutychide, on remarquoit une statue de Démosthène.

(82) DAHIPPE ou LAHIPPE; on auroit perdu le souvenir de tous ses ouvrages, si Pline ne nous apprenoit pas qu'il avoit fait un homme qui se froissoit à la sortie du bain, ou, suivant la correction de Brotier, savant éditeur de Pline, un homme tombant en défaillance. Il étoit élève de Lyssippe.

(83) BEDAS de Byzance étoit aussi élève de Lyssippe; Pline dit qu'il avoit fait un homme en adoration. Cet artiste, ainsi que Dahippe, ne manquoit pas de talent; mais dit Vitruve,

il ne s'est pas fait de réputation, parce que sa fortune lui a manqué.

(84) CEPHISSODOTE; il y eut un artiste de ce nom contemporain de Lysippe, & qui travailla conjointement avec Euthycrate, fils de ce célèbre statuaire. Voyez *CephiSSodote* sous le chiffre 61.

(85) PYROMAQUE. Il y a eu deux statuaires de ce nom. L'un contemporain des élèves de Lysippe, qui fit un quadrigé monté par Alcibiade; l'autre postérieur qui travailla à représenter les combats d'Attale & d'Eumène contre les Gaulois.

(86) CHARÈS de Linde, élève de Lysippe, fut célèbre pour avoir fait le colosse de Rhodes, représentant le soleil. » Cet figure, dit Pline, » (traduction de M. Falconet) avoit soixante » dix coudées de hauteur : elle fut renversée » trente six ans après par un tremblement de » terre; mais toute abattue qu'elle est, on » ne sauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu » d'hommes qui puissent embrasser son pouce; » ses doigts sont plus grands que la plupart » des statues; le vuide de ses membres rompus » ressemble à l'ouverture de vastes cavernes. » On voit au dedans des pierres d'une grosseur » extrême, dont le poids l'affermissoit sur sa » base. On dit qu'elle fut achevée en douze » ans, & qu'elle coûta trois cent talents, » (1,620,000 liv. de notre monnoie) que produisirent les machines de guerre laissées par » le Roi Démétrius ennuyé de la longueur du » siège ». Un oracle empêcha les Rhodiens de rétablir cette statue. Les fragmens de ce colosse restèrent négligés jusqu'au règne de Constantin, petit fils d'Héraclius. Alors un Juif les acheta & ils produisirent la charge de neuf cent chameaux.

Les Rhodiens aimoient les colosses, ils en avoient cent dans leur ville; mais tous étoient plus petits que le fameux colosse du soleil.

(87) TISICRATE de Sicyone fut élève d'Euthycrate, lui-même élève & fils de Lysippe, mais il tenoit bien plus de la manière du père que de celle du fils, & l'on pouvoit à peine discerner plusieurs de ses ouvrages de ceux de ce grand maître: tels étoient son vieillard Thébain, son Roi Démétrius; sa statue de Peuceste qui avoit sauvé la vie à Alexandre.

(88) PISTON, élève de Tisicrate, n'est connu que pour avoir fait un Mars & un Mercure, ouvrages sans doute estimés, puisqu'ils furent apportés à Rome & placés dans le temple de la Concorde.

(89) CANTHARUS de Sicyone, élève d'Euthycrides, étoit de ces artistes qui possèdent à un degré estimable les différentes parties de leur art, sans en porter aucune à ce degré qui donne de la célébrité: ils tiennent pendant leur vie; un rang honorable entre les artistes; ils sont même quelquefois opposés par leurs contemporains à des hommes qui leur sont bien supérieurs; mais la postérité oublie bientôt leurs noms, ou ne se les rappelle qu'avec indifférence. On pourroit dire qu'ils sont plutôt destinés à soutenir la continuité des écoles, & à en remplir les lacunes, qu'à faire la gloire de l'art. On voyoit de Cantharus, à Olympie, la statue d'un certain Alexinicus d'Élide, qui, dans les combats des enfans, avoit remporté le prix de la palestres.

(90) AGESANDER, l'un des auteurs du fameux groupe du Laocoon, & même, vraisemblablement, le principal auteur de ce chef-d'œuvre, puisqu'il est nommé avant POLYDOR & ATHENODORE qui ont concouru avec lui à produire ce bel ouvrage. On sait que ces artistes étoient de Rhodes; mais ce n'est que par conjecture que quelques savans les rangent entre les artistes qui ont vécu dans le beau siècle d'Alexandre. Ces savans ne peuvent se persuader que d'autres siècles, moins célèbres dans l'histoire de l'art, aient vu naître des artistes capables d'une telle production.

Cependant Mengs loin de soutenir que ce groupe appartienne au siècle brillant d'Alexandre, n'ose même assurer que ce soit celui dont Pline a parlé. Le groupe que Pline avoit sous les yeux étoit, ou lui paroissoit être, d'un seul bloc; celui que nous possédons est de plusieurs morceaux. Et d'ailleurs, ajoutet-il, quand ce seroit le même dont Pline a fait l'éloge, fait-on s'il n'a pas été fait sous le règne de Titus, & si ce n'est pas pour cette raison qu'il en parle avec tant d'admiration, & en même temps avec si peu de connoissance, puisqu'après avoir dit que c'est un ouvrage auquel on ne peut rien préférer en peinture & en sculpture, il se contente de célébrer les nœuds que forment les serpens?

Il est cependant bien difficile de douter que le groupe du Laocoon, dont Pline a parlé, & qui étoit dans le palais de Titus, ne fût le même qu'on voit aujourd'hui à Rome, & qui a été trouvé dans un sallon qui faisoit partie des thermes de Titus. Cette découverte s'est faite sous le pontificat de Jules II.

Le bras droit n'est qu'en terre cuite, dit Winckelmann, & c'est le Bernin qui l'a restauré. Michel-Ange avoit été chargé de cette restauration, & avoit déjà dégrossi ce bras en marbre. Le mouvement qu'il lui avoit donné étoit tourmenté & ne pouvoit être celui de l'original.

On voit aujourd'hui ce bras aux pieds de la figure. Il est entortillé de deux serpens, & devoit se recourber par-dessus la tête.

(91) GLYCON, si le mérite du Laocoon suffisoit pour en faire placer les auteurs dans le beau siècle d'Alexandre, il faudroit aussi ranger entre les artistes du même siècle, Glycon que l'on suppose l'auteur du célèbre Hercule Farnese. Il faudroit aussi regarder comme des ouvrages de cet âge l'Apollon du Belvédère, & la Vénus de Médicis. Toutes ces conjectures portent sur de trop foibles appuis pour que l'on doive s'y arrêter.

(92) XENOPHILE : nous plaçons ici cet artiste sans avoir aucune indication fixe sur son âge. Il avoit fait à Argos la plus belle statue d'Esculape que l'on connût du temps de Pausanias. Le Dieu étoit assis; pres de lui étoit Hygié debout.

(93) STRATON, n'est connu que pour avoir travaillé avec Xénophile à l'Esculape dont nous venons de parler. Ce fut sans doute pour rendre hommage au mérite de ces deux artistes, que l'on plaça leurs statues près de celle du dieu.

(94) APOLLONIUS & TAURISCUS, frères, firent ensemble le groupe d'Amphion & Zéthus : ils taillèrent dans un seul bloc de marbre, les figures de ces deux héros, celle de Dircé & le taureau. Cet ouvrage remarquable fut apporté de Rhodes à Rome, & placé entre les monumens d'Asinius Pollion. Winckelmann croit que les auteurs de ce groupe sont de la fin du quatrième siècle avant notre ère. C'est une de ces opinions qu'on ne sauroit appuyer ni combattre que par des conjectures fort vagues. Il est vraisemblable que nous possédons encore ce fameux groupe, mais dans un triste état de dégradation; c'est ce qu'on appelle le taureau Farnese. Il représente Amphion & Zéthus au moment où ils vont attacher par les cheveux, aux cornes d'un taureau indompté, Dircé leur marâtre qui avoit fait périr leur mère Antiope. Des antiquaires ont cru que ce monument étoit un ouvrage Romain; ils le trouvoient trop peu digne d'un artiste grec; mais, observe Winckelmann, ils ont confondu le travail antique avec les restaurations modernes qui sont en grand nombre. Elles ont été faites par un certain Battista Bianchi, Milanais, qui, sans aucune connoissance de l'antique, a suivi le style de son temps. A la figure de Dircé attachée au taureau, il a restauré la tête & le sein jusqu'au nombril, ainsi que les deux bras. Il a aussi réparé la tête & les bras d'Antiope. Aux statues d'Amphion & de Zéthus, il n'y a d'antique que le torse & une seule jambe; les jambes

du taureau & le torse sont modernes. La partie antique de la figure d'Antiope, & la figure assise d'un jeune homme saisi de frayeur à la vue du châtiment de Dircé, justifient les éloges que Plinè a donnés aux auteurs de ce groupe. La tête du jeune homme est dans le même style que les enfans du Laocoon. On remarque une grande finesse dans le mouvement d'outil qui a produit les accessoires, sur-tout la corbeille qui est du travail le plus fini.

C'est vers le même temps que les Athéniens, en une seule année, érigèrent trois cent soixante statues de bronze à Démétrius de Phalère. Nous connoissons le nombre de ces statues, nous n'en connoissons pas le mérite. Ce fait historique prouve seulement que les Athéniens avoient un grand nombre d'artistes & que ces artistes étoient fort expéditifs. Peu de temps après la même république décerna des statues d'or à Démétrius Poliorcète; autre fait qui prouve qu'elle étoit encore en état de faire de très-grandes dépenses, mais non qu'elle renfermât encore d'habiles artistes dans son sein.

(95) DAMOPHON de Messène. Les ouvrages de sculpture faits en or & en ivoire avoient un grand inconvenient. La chaleur, l'humidité, la sécheresse faisoient travailler l'ivoire qui se décolloit. On prenoit des précautions pour éviter cet accident. A Olympie, où l'on craignoit plus l'humidité que la sécheresse, on employoit l'huile pour conserver la fameuse statue de Jupiter. A Athènes, la statue de Minerve, placée sur la sommité rocailleuse de la citadelle, ne craignoit que la sécheresse, & pour la prévenir, on se servoit de l'eau que l'on faisoit tomber en forme de rosée. A Épidaure, on avoit pris une autre précaution pour conserver la statue d'Esculape; elle étoit placée au dessus d'un puits qui étoit caché par la base. Cependant on ne pouvoit remédier entièrement au défaut de solidité naturelle à cette sorte de travail. Le Jupiter Olympien, déjà fort endommagé, menaçoit d'une entière destruction: Damophon entreprit de le restaurer, il réussit, & ce succès lui mérita de grands honneurs. Il fit pour les Messéniens la statue de Diane Laphria, celle de la Mère des Dieux en marbre de Paros, & toutes celles qui décorent à Messène le temple d'Esculape. A Egium, ville de l'Elide, dans un vieux temple, on voyoit de lui la statue d'Ilyte (la Déesse des accouchemens; un voile léger la couvroit jusqu'au bout des pieds: elle étendoit une main, & tenoit de l'autre un flambeau. La tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique, & le reste de bois. Non loin de ce temple, dans une enceinte consacrée à Esculape, le même artiste avoit fait la statue du Dieu & celle d'Hygié. Il avoit fait aussi à Mégalopolis un Mercure & une Vénus

en bois. C'étoit encore du même statuaire, qu'à quelques stades d'Acacesium, dans le temple de Proserpine surnommée *Despoina*, (la Maitresse) étoit la statue de cette divinité & celle de Cérés, taillées dans un seul bloc de marbre, avec le trône sur lequel elles étoient assises. Cérés tenoit de la main droite un flambeau, & posoit la gauche sur Proserpine. Celle-ci avoit un sceptre, & appuyoit sa main droite sur la corbeille mystérieuse qu'elle tenoit sur ses genoux. D'un côté du trône, & près de Cérés, étoit Diane qui, suivant les Egyptiens, étoit fille de Cérés & non de Latone: elle étoit couverte d'une peau de cerf, & avoit sur les épaules un carquois. D'une main, elle tenoit une lampe, & de l'autre deux dragons: à ses pieds étoit un chien. De l'autre côté du trône, près de Proserpine, étoit Anytas, couvert d'une forte armure: les prêtres disoient que cet Anytas étoit du nombre des Titans, & qu'il avoit été le nourricier de la déesse. Pausanias dit que Damophon étoit le seul statuaire Messénien digne de quelque attention.

Nous ne savons pas en quel temps il vécut. Si nous l'avons placé vers la fin du quatrième siècle avant notre ère, c'est que nous avons supposé qu'il avoit dû s'écouler un temps assez long avant que le Jupiter Olympien eût besoin de réparation. Nous nous rendrions cependant volontiers à l'opinion de ceux qui croiroient devoir le rapporter à une époque un peu plus reculée.

(96) HÉLIODORE peut être placé dans le même siècle par conjecture. Pline est le seul écrivain qui l'ait nommé; mais il nous apprend que cet artiste avoit fait un groupe qui passoit pour le second en beauté de tous ceux qu'on connoissoit. Il représentoit Pan & Olympus disputant le prix de la flûte.

(97) PASITELE appartient au troisième siècle avant notre ère. Né dans la grande Grèce, à l'extrémité de l'Italie, il reçut le droit de citoyen Romain, lorsque ce droit fut donné aux habitans des villes de cette contrée. Il avoit fait un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus. Pline ajoute que cet artiste avoit fait beaucoup d'autres ouvrages, mais dans la foule des statues que Rome renfermoit, on ne savoit plus quelles étoient celles qui étoient de sa main. C'est donc sur la foi de Varron que nous croirons que ses talens étoient dignes d'éloges. Il paroît qu'il s'appliquoit à représenter des animaux. Pline raconte que ce sculpteur étant un jour fortement appliqué, sur le port, à dessiner ou à modeler un lion qu'on venoit d'apporter d'Afrique, une panthère s'échappa de sa loge, & mit ses jours en danger. Il avoit écrit cinq livres sur les chefs-d'œuvre qui se trouvent dans le monde entier.

Il ne croit pas que ce Pasitèle soit le même qui eut pour élève un Colotes de Paros, auteur d'une table d'or & d'ivoire sur laquelle les vainqueurs aux jeux olympiques dépofoient leurs couronnes.

Depuis la fin du quatrième siècle avant notre ère, les arts languirent sans honneur dans la Grèce subjuguée. Peut-être quelques uns des artistes dont nous lisons les noms dans Pline & dans Pausanias, sans apprendre le temps où ils ont vécu, appartiennent-ils aux siècles postérieurs: mais nous n'avons aucun moyen de les rapporter à des époques même conjecturales. La magnificence des Ptolémées attira les arts à Alexandrie; on sait qu'ils y jettèrent quelque éclat, mais on manque de matériaux pour tracer l'histoire des artistes Alexandrins & de leurs ouvrages. (L.)

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES SCULPTEURS GRECS,

Les chiffres rappellent à des chiffres correspondans placés en tête des mêmes noms dans l'article précédent.

Agélades (27).
Agésander (90).
Agoracrite (45).
Alcamène (44).
Alypus (72).
Anaxagoras (55).
Angélon (11).
Apelles (41).

Beaux-Arts, Tome II.

Apollodore (78).
Apollonius, (94.)
Aristonus, (54.)
Athenis, (16.)
Athenodore, (56.)
Bathyclès, (18.)
Bédas, (83.)
Bryaxis, (68.)

A 2 3

Bupale, (16.)
 Calamis, (24.)
 Callimaque, (19.)
 Callitèle, (32.)
 Callon d'Egine, (21.)
 Callon d'Elis, (49.)
 Calos, (70.)
 Canachus, (22.)
 Cantharus, (89.)
 Céphissodote l'ancien, (61.)
 Céphissodote le jeune, (84.)
 Charès, (86.)
 Colorès, (46.)
 Ctésilas ou Ctésilaüs, (57.)
 Dähippe, (82.)
 Dameas, (25.)
 Damophon, (95.)
 Dédale d'Athènes, (1.)
 Dédale de Sicyone, (9.)
 Dibutade, (6.)
 Dinomène, (59.)
 Dionysius, (34.)
 Dipœnus, (10.)
 Dontas, (14.)
 Doryclidas, (13.)
 Eladas, (38.)
 Epeus, (3.)
 Euchir, (7.)
 Euphranor, (64.)
 Euthychide, (81.)
 Euthycrate, (80.)
 Glaucus, (35.)
 Glycon, (91.)
 Hégiäs, (31.)
 Héliodore, (56.)
 Hypatodore, (62.)
 Iphicrate, (26.)
 Laphaës, (20.)
 Léarque, (12.)
 Léocharès, (65.)
 Lyfippe, (74.)
 Lyfiftrate, (75.)
 Malas, (8.)
 Médon, (13.)

Ménechme, (23.)
 Ménestrate, (51.)
 Myron, (28.)
 Myrmécide, (43.)
 Naucydes, (58.)
 Nicodame, (36.)
 Onatas, (30.)
 Pamphile, (63.)
 Pafitèle, (97.)
 Périllus, (17.)
 Phidias, (39.)
 Phragimon, (48.)
 Pifton, (88.)
 Polyclès, (67.)
 Polyclète de Sicyone, (29.)
 Polyclète d'Argos, (47.)
 Praxitèle, (60.)
 Pyromaque, (85.)
 Pythagore, (52.)
 Rhœcus, (4.)
 Scopas, (69.)
 Scyllis, (10.)
 Silanion, (79.)
 Simon, (33.)
 Smilis, (2.)
 Socrate de Thèbes, (37.)
 Socrate le Philofophe, (50.)
 Softrate, (77.)
 Sténis, (76.)
 Stipax, (42.)
 Straton, (93.)
 Taurifcus, (94.)
 Tectéus, (11.)
 Téléclès, (5.)
 Téléphane, (71.)
 Théoclès, (15.)
 Théocofmus, (40.)
 Théodore, (5.)
 Timothée, (66.)
 Tifander, (73.)
 Tificrate, (87.)
 Thrafymède, (53.)
 Xénophile, (92.)

SCULPTURE chez les Romains.

Il ne faut qu'avoir lu les premières pages de Salluste & de Denys d'Halycarnaffe, pour favoir combien l'origine de Rome est incertaine, & pour foupçonner que cette origine remonte à des fiècles plus reculés que ceux où la place le plus grand nombre des Hiftoriens. Ce foupçon fe change prefque en certitude, quand on apprend que dans le temps auquel on a coutume de rapporter fa fondation, cette ville avoit déjà des fculpteurs. Ce n'eft pas

dans une bourgade naiffante, compofée de miferables chaumières, & peuplée d'un amas de brigands, qu'on voit naître des artistes, ou qu'on appelle des artistes étrangers. Une certaine opulence doit toujours précéder l'entrée des arts dans un état.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, dans le marché aux bœufs, un Hercule qu'on nommoit triomphal & qui paffoit pour avoir été confacré par Evandre. Evandre avoit amené en Italie une colonie d'Arcadiens 60 ans avant la prife de Trbie, 1269 ans avant notre ere.

