



EZ/c

{ 20

ENTRETIENS

SUR

LA THEORIE

DE LA PEINTURE.

*A Madame Nicolle
de la part de l'auteur.*

Levois.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1215 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

3 011 10111111

UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1215 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

3 011 10111111

UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1215 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

3 011 10111111

ERRATA.

- Page 60 , ligne 20 , isolée , lisez isolées.*
- 86 , *ligne 2 , palète , lisez palette.*
 - 104 , *lig. 17 , pleines du génie et de l'harmonie , lisez pleines de génie et d'harmonie.*
 - 112 , *lig. 5 , M. de Piles , MM. Watel , Caylus , Mariette etc. , du dix-huitième siècle , lisez MM. de Piles , Mariette etc , MM. de Caylus , Watelet etc , du dix-huitième siècle.*
 - 116 , *lig. 12 , palète , lisez palette.*
 - 126 , *lig. 4 , exerce , lisez exercé.*
 - 138 , *lig. 4 , Barnabard , lisez Barrahand.*

ENTRETIENS

SUR LA THÉORIE

DE LA PEINTURE,

Pour aider aux progrès des jeunes
Personnes qui cultivent cet Art.

*Fungar , vice cotis acutum
Reddere quæ ferrum valet exors ipsa secandi.*

Je ne suis pas le fer qui tranche , mais (par les
conseils que je donne) semblable à la pierre
à aiguïser , je le fais mieux couper.

HORAT. *Art. P.*

PAR J. P. VOIART , de l'Athénée des Arts.



A PARIS ,

CHEZ { AUBRY , imprimeur au Palais de Justice.
MARTINET , libraire , rue du Coq-Honoré.
PETIT , libraire , galerie de bois , côté du
jardin , au Palais Royal.

ENTRETIENS SUR L'ART

PAR M. DE LAUNAY

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS, CHEZ LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, 1811

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

A ma Fille.

C'est à toi, ma fille, que je
Dedie ce petit ouvrage, fruit de
méditation que l'amour de la Pein-
ture et sa culture ont fait naître.
Plus on travaille, plus on saine,
Dans tous les genres, mais celui
qui saine d'avance pourquoi il saine
telle ou telle chose, jouit aussi d'a-
vance du résultat. Le desir de te
voir posséder un Art qui te saine
ma consolation, a guidé ma plume;
puisse-tu ! en profitant de moy

expérience, acquériv bientôt un talent
qui, en embellissant ta vie, te
fournira le contre-poison de la cha-
grina qui en sont inséparables.

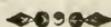


PRÉFACE.

L'ON ne manque pas d'ouvrages sur la Peinture, et comme les principes de cet Art ne peuvent varier, l'on en conclura, peut-être, que ce petit Essai, n'est qu'une répétition de tout ce qu'on a écrit sur ce sujet, parce qu'on ne peut penser qu'il puisse exister un moyen de perfection dans un Art qui n'est pas mécanique, ou que l'on ne considère point sous cet aspect. Ce n'est pas non plus un perfectionnement que l'on prétend offrir dans cet Ouvrage; mais une théorie à la portée des commençans, qui leur évitera une partie des tâtonnemens, qui rendent si difficiles et peut-être si rebutans, leurs premiers essais

dans cette carrière. On s'est bien occupé du développement et du perfectionnement de l'Art, mais il semble qu'on n'ait écrit jusqu'à ce jour, que pour ceux qui avaient déjà vaincu les premiers obstacles, et qui possédant déjà les principes, n'avaient plus qu'à les mettre en pratique. Les commençans, et surtout les femmes, ont donc besoin d'être aidés d'une théorie qui les encourage; en comprenant bien l'objet de leurs travaux, ils leur deviendront plus agréables, et en obtenant des résultats, qui n'étaient dus jusqu'à ce jour, qu'à de longues études et à de profondes méditations, ils sauront mieux, et jouiront beaucoup plutôt des agrémens que procure la culture de ce bel Art.

AVANT-PROPOS.



RÉFLEXIONS SUR LA PEINTURE,

*Considérée sous ses rapports avec
l'éducation des femmes.*

AVANT de commencer la tâche que nous nous sommes imposé, nous avons cru devoir nous permettre quelques observations sur la manière dont les femmes doivent cultiver la peinture; heureux si nous pouvons abrégé, pour elles, les travaux qu'exige cet Art, afin de les faire participer plutôt aux jouissances qu'il procure.

Une femme célèbre, dans un autre genre, (mad. P***.), a fort bien démontré, dans un charmant discours, que certaines occupations, qui n'exigent que de l'adresse et du goût, (*la fabrication des fleurs par exemple*) devraient être exclusivement le partage de son sexe : que de même les femmes ne devaient jamais adopter les travaux dévolus aux hommes. Le même principe peut s'appliquer à l'Art de peindre, en classant les différens genres qu'il réunit; les fleurs, les fruits, le paysage simple, l'histoire naturelle, la nature morte et le portrait, quelques petits tableaux dits *de genre*, seront l'appanage des femmes.

L'histoire, le genre héroïque, les batailles, l'architecture, le portrait historique, enfin les grandes compositions en tout genre, seront réservées aux hommes.

Les travaux constans et les études continuelles qu'exige le grand genre en peinture,

sont au-dessus des forces et de l'organisation des femmes , et absorberaient dans des occupations qui peuvent quelquefois égarer leur imagination et altérer leur santé , un tems que la nature a destiné chez elles , à des fonctions plus importantes.

Être mère , tel est pour la femme le vœu de la nature : être bonne épouse et bonne mère , tel doit être le résultat de l'éducation qu'on lui donne , ou la société est renversée. Les talens que les femmes acquièrent ne doivent être , pour ainsi dire , que des épisodes dans leur vie : faut-il donc qu'elles consomment à l'accessoire , le tems qu'elles doivent au principal ?

L'éducation des femmes doit être conséquente à ce que les hommes attendent d'elles : Leur bonheur se compose naturellement des résultats de cette éducation. L'ennui est le plus grand fléau du genre humain , et si l'on recherche avec tant d'avidité ce qu'on

nomme plaisirs , c'est pour se soustraire à cette pénible situation. Les Arts fournissent les plus abondantes ressources contre cette maladie de l'esprit, et leur étude, n'y eut-on même que de faibles succès, répand sur la vie un charme que rien ne peut remplacer, quand une fois on l'a éprouvé.

Mais parmi ces Arts mêmes, créateurs de nos plus durables jouissances, sachons choisir ce qui convient le mieux au sexe dont le bonheur doit se composer des éléments les plus simples.

« La femme dont on parle le moins, « est celle qu'on aime le plus (a dit Bayle), » c'est donc la plus heureuse ! Pour suivre cet adage, une femme ne doit point prétendre à la renommée ; semblable à la violette, elle ne doit exhaler son doux parfum que pour celui qui l'aura su cueillir.

Tous les talens qui ont besoin d'un grand nombre d'admirateurs , qui portent à l'extérieur l'esprit qui les cultive , et rendent , pour ainsi dire , nos plaisirs dépendans des autres ; qui multiplient les pièges et la séduction sous les pas de la jeunesse et de l'innocence , les femmes doivent en redouter la célébrité. Quel vide ne laisse pas dans leur intérieur , l'absence des éloges et de l'adulation dont elles se sont une fois énivrées ? Le désir de les écouter encore les poursuit sans cesse , et la société la plus intime , ne saurait leur en tenir lieu.

La Peinture et la Poésie , portent avec elles ce charme qui nous attache : en créant la moindre bagatelle , on est heureux du seul plaisir de créer. Ce bonheur nous suffit ; il est indépendant d'un suffrage étranger ; il nous absorbe , il nous concentre , et la

critique elle-même , n'a pas le pouvoir de troubler d'avance , la douce quiétude que la culture de ces Arts fait naître. (1)

Adonnez-vous donc , femmes sensibles , à cet Art charmant , qui convient si bien à votre organisation morale et physique ; mais songez sur-tout , qu'en limitant la carrière que vous y devez parcourir , on n'a d'autre dessein que de vous voir plutôt en atteindre le but.

En faisant l'apologie des motifs qui semblent devoir faire préférer la Peinture , on ne prétend pas éloigner les femmes des autres Arts , si la nature les y appelle ; mais seulement donner à leur étude , une direction conforme à ce qu'en général on exige

(1) La musique , lorsque l'on sait la composition , procure de semblables jouissances , mais personne n'ignore que peu de femmes la poussent à ce degré , qui les rebute par son extrême difficulté.

du sexe. Loin de nous la pensée, de bannir
aucun des moyens d'adoucir nos peines !

Beaux-Arts vous êtes des plaisirs,
Il n'en est point qu'on doive exclure.

VOLTAIRE.

On doit ajouter cependant, que la Musique, son éclat, et tous les charmes qui l'accompagnent, semble devoir être l'appanage de l'opulence, tandis que la modeste et solitaire Peinture, convient à la classe la plus nombreuse, console de la médiocrité, et peut lui donner des résultats d'utilité particulière, dont la Musique est dépourvue. (1) Enfin, cette dernière paraît plutôt destinée au plaisir des autres, qu'à faire jouir celui qui la cultive : la Peinture au contraire, quelque soit la faiblesse de

(1) On ne parle point des femmes qui veulent la professer.

ses productions, semble payer d'avance ceux qui se livrent à son étude.

Le mérite que le genre historique, le premier de la Peinture, ajouterait à celui d'une femme, serait toujours contesté.

Pourquoi donc s'exposer à faire remarquer dans de grandes compositions, qu'elles manquent du nerf, de la fermeté, de l'énergie et des connaissances anatomiques, qui donnent seules du prix à l'action qu'on veut peindre; et qu'elles ont été obligées, par décence, à voiler le nud, ou à torturer les attitudes de leurs héros?

Dans un sujet historique, la moindre incision dans les formes, devient un défaut: une longue étude d'après nature peut seule assurer la main de l'Artiste (1) si l'on ajoute

(1) L'étude de l'Anatomie est indispensable au Peintre d'Histoire; où est la femme assez courageuse pour vaincre la répugnance que fait naître, même chez les hommes, un cadavre écorché? L'é-

ce qu'il doit apprendre après l'anatomie, comme la perspective linéaire, le clair obscur, la dégradation de la lumière et de l'ombre, l'étude de la couleur, l'effet des draperies, la perspective aérienne etc., pour n'avoir encore que des moyens d'exécution, que sera-ce s'il faut composer, l'Effet des passions, l'Histoire dans toute son immensité, la Fable, les Mythologies, les Poésies, l'Allégorie, les Costumes de tous les peuples anciens et modernes, l'Architecture, le Paysage, les Animaux, etc.? Aucun de tous ces objets ne doit lui être étranger; et si l'application la plus laborieuse n'est pas soutenue par le génie de l'invention, que de tems perdu pour ne produire que des résultats médiocres!

On ne prétend point interdire aux

tude d'après les plâtres ne peut la remplacer et sera toujours insuffisante pour tous ceux qui voudront aller au grand.

femmes le plaisir de la composition ; mais les études préparatoires , on le répète , étant au-dessus de leurs forces physiques , elles doivent réserver leur génie pour les genres qui n'en exigent que de moins pénibles : leurs succès seront plus certains et leurs jouissances plus précoces et plus multipliées. Quel vaste champ il leur reste encore à moissonner ! mais fut-il moins étendu , leur ame tendre ne serait-elle donc point satisfaite du bonheur d'imiter Dibutade , et de s'adonner à un genre qu'Apelle lui-même (1) n'a point dédaigné, et que tant d'autres Peintres ont illustré depuis ?

(1) Apelle peignait le portrait avec tant de vérité et de détails , que ceux qui tiraient des horoscopes , le faisaient d'après son ouvrage , comme d'après nature.

Le genre de l'Histoire est relativement à la Peinture , ce que le poëme épique , l'ode et la tragédie , sont à la poésie : les madrigaux , les rondeaux , les élégies , les églogues , les romances , etc. , sont les autres genres. On ne cite aucun tableau historique , comme aucun poëme épique , aucune tragédie , composés par une femme , qui aient survécus à leur auteur : mais que de jolies épîtres , que de douces idylles , que d'aimables églogues , que de plaintives romances , leur sentiment délicat fit éclore , et qu'on relit avec un nouveau plaisir ! (1)

Contentez - vous donc , ô sexe aimable et faible , des dons que vous fit la nature ! et n'aspirez point à rivaliser avec ceux auxquels elle a départi la force et l'énergie ,

(1) La Colombiade de madame Du Boccage fait seule exception.

bases des grands talens. Puisque vous forcez ce sexe si fier à vous rendre hommage, prétendre concourir avec lui à l'admiration qu'il veut exciter, ne serait point accroître votre empire, mais y renoncer !

Pour les faux biens qui sont à notre usage

Ne quittez pas l'aiguille de Pallas ,

Pour le compas de la docte Uranie ;

N'enviez point les palmes du génie.

Le Ciel vous fit pour de plus doux combats

Donnez des lois et n'en recevez pas.

PALISSOT. *Danciade.*

NOTIONS

SUR

L'ORIGINE ET LES PROGRÈS DE LA PEINTURE.

PREMIER ENTRETEN.

ON ne peut donner que quelques idées incertaines sur l'origine de la Peinture ; on n'a , sur l'époque de ses commencemens , que des présomptions. On doit croire qu'elle prit naissance en Égypte , et les peintures découvertes dans les ruines des temples et des monumens de Thèbes , etc. , attestent qu'elle remonte à la plus haute antiquité (1).

(1) Les Chinois et les Indiens en avaient connaissance des siècles avant la découverte de l'Amérique , et les peuples du Nouveau-Monde avaient des figures d'hommes et d'animaux à cette même époque.

Cependant quoique ce soient les Égyptiens qui apportèrent les Arts en Grèce, comme ils y furent perfectionnés, et que ce fût de là qu'ils se répandirent en Asie et en Italie, ou Etrurie, on oublia leur origine primitive, et leur patrie adoptive devint pour le monde leur berceau. Nous adopterons donc aussi cette assertion, base du système de presque tous ceux qui ont écrit sur cet objet, antérieurement au séjour des Français en Egypte, puisque ce n'est que depuis la publication du bel ouvrage de l'un d'eux (1), que nous devons la connaissance, plus certaine encore, de l'antiquité de la Peinture, et de son existence en Egypte. La Sculpture y était connue depuis long-tems, mais comme ses productions n'étaient point, ainsi que celles de la Peinture, renfermées dans des temples et des tombeaux inaccessibles au vulgaire, on n'a pu élever de doutes sur son antiquité, attestée par les statues colossales qui bravent, depuis tant de siècles, les atteintes destructives du tems.

(1) M. Denon, directeur-général du musée Napoléon.

Mais ces preuves de l'antique existence de ces deux Arts en Egypte , sont dénuées de tout ce qui peut servir à l'histoire de leurs progrès , et l'on ne peut en suivre le perfectionnement. Il semble que la Grèce , au contraire , fournisse tous les moyens de s'assurer de leur commencement et de leur marche vers la perfection.

Il paraît certain que la Sculpture ou la Statuaire est la sœur aînée de la Peinture. L'on pourrait ici , en associant la fable à la vérité , dire que Prométhée fut le premier sculpteur , et Vulcain le premier statuaire qui indiqua le sexe dans les figures ; mais il suffit de savoir que le culte inspiré par l'idée d'une toute-puissance créatrice de tout ce qui existe , a donné naissance aux premières idées de la Sculpture. On choisit d'abord un lieu pour lui adresser des hommages. Bientôt , pour le consacrer , on y posa de grosses pierres , des souches , puis des colonnes couchées , on les dressa , ensuite on y ajouta des pierres rondes posées sur leurs sommets , et ces masses irrégulières , aperçues de loin , offraient l'appa-

rence des objets qu'elles devoient représenter ; de là naquirent les termes , et environ soixante ans après , Vesta fut la première statue qui sortit des mains de l'homme reconnaissant.

L'Art de la Statuaire est de l'ère 1778 avant Jésus-Christ. C'est à la même époque qu'on place la naissance de tous les autres Arts , mais la Sculpture passa au même tems en Crète , en Argolide , à Samos , en Thessalie et en Asie , où Prométhée la porta.

C'est depuis Saturne jusqu'à Arcas , petit-fils de Lycaon , pendant environ cinq générations que se formèrent la Langue , l'Écriture , la Poésie , la Musique , l'Astronomie , l'Architecture , la Sculpture et la Religion des Grecs , et qu'ils furent policés. La Sculpture employa environ quatorze cents ans pour arriver à la perfection où Phydias la porta vers la quatre-vingt-troisième Olympiade. Elle s'y maintint environ cent vingt ans , jusqu'à la mort d'Alexandre-le-Grand.

La Sculpture existait au tems d'Abraham ;

mais il est impossible de déterminer précisément l'origine de la Peinture : on croit cependant que ce fût en Grèce , vers le tems du siège de Troie.

Les Grecs lui donnent Corynthe , ou Sicyone pour patrie. Pline dit que Corinthia , fille de Sicyone , ayant vu s'endormir près d'elle un jeune homme qu'elle aimait , aperçut sur la muraille , à la lueur d'une lampe , son image tracée par l'ombre , elle en suivit les contours , qui lui donnèrent sa ressemblance.

Comme l'ombre est aussi ancienne que l'homme , et que l'imitation lui est naturelle ; c'est sans doute pour embellir le berceau de la Peinture qu'on a imaginé cette origine.

Il paraît certain qu'après les Égyptiens , les Étrusques sont les peuples les plus anciens dans la culture des Arts. Mais ces Étrusques étaient une émigration de Grecs nommés Pelasques et Thyrenniens , venus de l'Attique et de l'Arcadie , qui avaient portés en Etrurie les premières notions des Arts en s'y établissant. Cette émigration

des Grecs précéda la guerre de Troie. Quelque tems après cette fameuse expédition , les Lydiens , peuples de l'Asie mineure , envoyèrent aussi des colonies en Etrurie.

Il y eut plusieurs émigrations des Grecs en Etrurie ; la seconde eut lieu trois cents ans après le siècle d'Homère , ce qui se rapporte à celui de Lycurgue , législateur de Sparte.

Ce furent donc ces Grecs transplantés en Etrurie , qui s'occupèrent à perfectionner les Arts , dès qu'ils s'y furent établis par droit de conquête.

Les vases d'un usage journalier et les urnes des tombeaux , qu'ils formaient d'argile et qu'ils faisaient cuire , furent leurs premiers essais. Ils les ornèrent ensuite de différentes figures en relief , et ne les trouvant sans doute point assez apparentes , ils imaginèrent de les peindre d'une autre couleur que le fond. Puis ils ne firent plus que les tracer sur la surface avec un stilet , et les entourèrent d'un fond d'une couleur tranchante. Il paraît qu'à cette époque , ils ne connaissaient encore que le rouge , le

noir et le blanc , car tous les vases étrusques , parvenus jusqu'à nous , de cette première ère de la Peinture , ne présentent guère que ces couleurs.

DEUXIÈME ENTRETIEN.

L'HISTOIRE n'a conservé aucun des noms des premiers artistes de l'Etrurie ; mais on cite Ardicès de Corinthe et Téléphane de Chiarénia , comme les premiers dessinateurs connus , sans assigner l'époque où ils ont vécu : c'est sans doute peu après le siège de Troie. La Peinture resta , pour ainsi dire , dans l'enfance jusqu'à la quatre-vingtième Olympiade , c'est-à-dire environ quatre cent cinquante ans avant Jésus-Christ. Les plus fameux peintres de la Grèce parurent successivement , ainsi que leurs chefs-d'œuvres , depuis cette époque jusques vers la cent vingt-cinquième Olympiade.

Ce fut un an après la mort d'Alexandre-

le-Grand , dans la cent vingt-quatrième Olympiade que les Romains acquirent des Grecs , leurs premières statues et leur goût pour les Arts ; d'abord en subjuguant les Etrusques leurs voisins (qui , comme on l'a dit plus haut , étaient des Grecs transplantés) ; car , quinze ans après , Marcus Flavius Flaccus se rendit maître de Volsinium , aujourd'hui Bolsène , d'où l'on transporta plus de deux mille statues à Rome.

La conquête de la Grèce , par les Romains , fut pendant quelques siècles , la cause de l'émigration des Arts , de leur berceau ; en emportant à Rome , les chefs-d'œuvres , fruit des victoires accumulées , on y attira les artistes grecs qui y végétaient encore ; mais les Arts n'y furent jamais que languissans , en comparant leurs productions avec celles de leur terre natale.

La guerre contre Carthage , et celle entreprise ensuite contre tous les peuples du Continent , en ne laissant aux Romains que peu du loisir nécessaire aux progrès des

Arts, empêcha que leurs succès n'y fussent éclatans. D'ailleurs la perfection des ouvrages des Grecs ne laissait aux premiers que le désir et souvent l'impuissance de les imiter, en exceptant l'Architecture.

Les vicissitudes qu'éprouva depuis l'empire romain, tant par les guerres intestines, que par l'invasion des peuples du Nord ; qui détruisirent ou mutilèrent presque tous les monumens des Arts, en éteignirent le goût insensiblement. Vint la translation du siège de l'empire de Rome à Bysance, au quatrième siècle. Quelques travaux, quelques monumens élevés à la chrétienté y ranimèrent momentanément l'émulation pendant le règne de Constantin et de quelques-uns de ses successeurs, mais l'histoire, à cette époque, cite à peine quelques artistes dignes d'échapper à l'oubli, où condamne la médiocrité.

Une espèce de conspiration contre les Arts et leurs productions, sembla naître de la source même qui devait les régénérer. La religion du Christ, en étendant son culte, fit multiplier par les Arts les objets de la

vénération chrétienne , mais la secte des iconoclastes , ou briseurs d'images , vint bientôt les anéantir. Trois siècles après , vers 726 , se montra à leur tête Léon l'Isaurien , l'un des successeurs de Constantin , qui , après avoir fait briser sur la porte de l'église une image du Christ , à Constantinople , y fit brûler la bibliothèque qui renfermait non-seulement des manuscrits précieux et innombrables , mais encore tous les tableaux et sculptures qu'on y conservait , et ajouta à cet acte de la plus aveugle superstition , la barbarie d'y faire enfermer et consumer tous les savans de sa capitale qui ne pensaient pas comme lui. Les persécutions de cette secte dévastatrice des productions des Arts , qui durèrent jusqu'au neuvième siècle , les rendirent rares , et ceux qui les professaient ne le faisaient plus qu'en secret. Ainsi s'éteignirent l'émulation et le goût. Enfin la conquête de l'empire d'Orient par les Turcs acheva de replonger dans l'ignorance et la barbarie , des peuples que près de deux mille ans de travaux avaient élevés au premier rang dans les Arts.

TROISIÈME ENTRETIEN.

TOUT ce qui conservait en Grèce quelque goût pour les Arts , tournait alors les yeux vers l'Italie ; les derniers artistes habitaient quelques îles de l'Archipel ; mais sur le Continent , dans ces belles régions qui avaient été leur berceau , une stagnation complète dans les productions de la Peinture et de la Sculpture semblait, depuis trois cents ans, avoir succédé par-tout à ces orages déchaînés contre le genre-humain et ses plus sublimes créations. Pendant que les barbares Musulmans envahissaient la Grèce et l'empire d'Orient , et achevaient d'en bannir jusqu'aux derniers vestiges des Arts , un Grec , nommé André Rico de Candie , sembla , au commencement du douzième siècle , réveiller la Peinture de sa longue léthargie. Il envoyait en Italie des échantillons de tableaux qu'il faisait ensuite en grand quand on les lui commandait. La Toscane fournit ,

vers le même tems , quelques peintres ; mais presque tous jusqu'à Guido de Sienne , et Cimabué de Florence (qui moururent au commencement du quatorzième siècle) , ne faisaient que des Vierges et l'enfant Jésus , toutes du même dessin , et pour ainsi dire sur le même modèle. C'est donc une justice de ne mettre au rang des peintres que ceux qui , les premiers , donnèrent l'essor à leur génie , et sortirent des langes de la médiocrité. Cimabué avait été précédé , sous ce rapport , par Guido de Sienne ; mais le premier eut une plus grande célébrité , et la dut particulièrement à sa patrie , et à la visite que lui fit à Florence Charles comte d'Anjou , frère de saint Louis et roi de Naples.

Le quinzième siècle commence et semble annoncer le triomphe de la Peinture. Le Perugin en Italie , Albert Durer en Allemagne la recréent. Jean de Bruges invente la manière de peindre à l'huile ; Léonard de Vinci , Michel-Ange Buonarote , Raphaël , Le Titien , les Carraches , et tant d'autres leur succèdent , et , multipliant sous

les yeux de pontifes éclairés les sujets de la religion chrétienne, font éclore les chefs-d'œuvres qui servent encore aujourd'hui de modèles et d'exemples, et qui exciteront l'admiration tant qu'ils subsisteront.

Tandis que Léon X attirait et encourageait en Italie tout ce qui cultivait les Arts, et qu'il en faisait restaurer les anciens monumens, François I^{er} régnait en France; admirateur zélé des Beaux-Arts, il protège, il secourt les artistes, commande des tableaux à Raphaël, et appelle près de lui Léonard de Vinci, déjà accablé de vieillesse, pour naturaliser sur le sol français la Peinture, qui venait de se régénérer en Italie. Voici le beau siècle des Rubens et des Vandick, qui ont tant illustré l'école flamande. Elle se perfectionne pour la couleur, mais ne peut rivaliser avec l'Italie, pour la beauté, la pureté des formes et la régularité du dessin. Un siècle après, Simon Vouët fonde l'école française, mais Le Poussin, son savant et immortel rival, est écarté par l'intrigue et la jalousie, et reporte en Italie le talent qui devait illustrer

sa patrie. Le Sueur paraît, la mort l'enlève trop tôt à la France ; Le Brun , son infatigable émule , peuple les palais de nos rois de ses nombreuses et riches productions. On fonde une académie de Peinture , de Sculpture et d'Architecture , elle achève de rendre les Beaux-Arts indigènes à la France, tandis que des édifices nombreux , s'élevant à la voix d'un de nos plus grands monarques , leur fournissent l'occasion et les moyens de se développer et de s'exercer. Mais une longue guerre et les malheurs qui la suivent , viennent interrompre le cours de ces prospérités. Les Arts languissent sous son successeur , et s'ils se réveillent , c'est à la voix de quelques Sybarites , qui , prenant les formes des plaisirs et de la volupté pour le bon goût , font dégénérer le talent , en préférant les caricatures aimables de Boucher , aux beautés sévères de Raphaël. C. Vanloo , essaie de rappeler le bon goût ; Vien , le Nestor des peintres français , le ressuscite et l'inocule ; l'école française est régénérée ! De grands et nombreux talens éclosent , se développent et

viennent enfin lui assurer pour long-tems la suprématie sur toutes les autres.

Le grand homme qui sut ressusciter la France, semble chaque jour électriser tous les talents; et tandis que le génie qui préside à la gloire offre, aux Beaux-Arts d'innombrables faits héroïques à retracer à la postérité, celui de la munificence et de la grandeur, dispense d'une main libérale les travaux et les encouragemens qui les font prospérer. Jouissons de leurs succès présens, et de ceux que font présager ses bienfaits! ils assurent, ainsi que la victoire, ses droits à l'immortalité.

QUATRIÈME ENTRETIEN.

De la Lumière et de l'Ombre.

IL ne faut point qu'on s'attende à trouver, dans ces notions sur la Peinture, les principes *didactiques* de l'Art qui ont été tant de fois répétés, et qui tiennent plus à la pratique qu'à la théorie. Si nous réussissons à donner des idées justes, simples et précises sur les différentes parties qu'on doit étudier, nous aurons rempli l'objet que nous nous sommes proposés.

La Peinture, quoique très-compliquée dans ses détails, est susceptible d'une définition très-simple, *c'est l'art de rendre les objets en relief sur une surface plane.*

Pour parvenir à ce résultat, il faut employer la réunion de plusieurs moyens, et c'est de la connaissance et de l'accord de

tous ces moyens , c'est du discernement , de la finesse du tact et du sentiment avec lesquels on les employe , que dépend le succès du tableau qu'on s'est proposé de peindre.

La vue de tout corps dans la nature frappe l'œil par sa forme et sa couleur ; mais elles ne seront remarquées qu'autant que ce corps sera éclairé ; car un objet dans l'obscurité serait nul et sans couleur ; d'où dérive la nécessité d'éclairer tout corps qu'on voudra retracer , pour en pouvoir saisir l'effet.

Les corps étant composés de parties saillantes , ils en ont nécessairement de rentrantes : les premières reçoivent ordinairement la lumière , et les autres en sont privées ; la privation de la lumière c'est l'ombre. Or , tout corps exposé à la lumière produit de l'ombre. Il est donc indispensable de se livrer à l'étude de ces effets , et de la faire marcher de front avec celle des formes , puisque sans les masses d'ombre et de lumière , il n'y aurait que des contours qui resteraient sans effet ou sans relief.

Mais pour saisir avec plus de facilité les

effets de la lumière et de l'ombre, l'on doit éviter, en commençant, de copier des objets éclairés d'une manière incertaine, ce qui arriverait nécessairement si l'on étudiait d'après un corps au milieu d'un champ, dans un moment où le soleil serait voilé par des nuages. Il n'y aurait alors que des effets indécis, et les ombres seraient aussi vagues, que la lumière serait peu brillante.

Lorsque le soleil, au contraire, éclaire un objet, l'œil distingue aisément les masses d'ombre que forment les parties qui sont privées de la lumière : il n'existe alors plus d'indécision dans les effets.

Pour parvenir à rendre avec moins de difficulté les résultats de la lumière, on cherchera les moyens de la réunir, pour que ses rayons imitent l'effet de ceux du soleil, et déterminent d'une manière non douteuse, les masses d'ombre de l'objet qu'on veut retracer.

Il faut observer que la marche qu'on indique ici, n'est que pour apprendre à étudier les effets de la lumière, qui sont

variés à l'infini ; mais comme dans tous les Arts on ne peut marcher que du simple au composé , quand on aura l'œil habitué à saisir les premières masses produites par la lumière et l'ombre , on sera plus en état de rendre les exceptions qui peuvent résulter du conflit de plusieurs lumières sur le même corps , ou des effets que la forme et la pose différente des mêmes objets peuvent opérer.

CINQUIÈME ENTRETIEN.

Du Dessin , ou de la manière de déterminer les formes que la nature nous offre.

LE seul moyen que nous ayons pour séparer les corps solides du vide qui les entoure , c'est de tracer des lignes courbes ou droites. La justesse et la pureté de ces lignes constituent essentiellement le dessin : c'est l'écriture du peintre. Il n'y a point de lignes dans la nature , mais il n'existe que cette manière d'en déterminer les contours ; aussi les grands maîtres ne les ont-ils laissées subsister que dans leurs dessins , et ils ont exprimé l'extérieur des formes dans leurs tableaux , par l'opposition des tons , ou celle de la lumière et de l'ombre. Les graveurs célèbres ont également évité la sécheresse que ré-

pandrait sur leurs ouvrages l'espèce de découpure qu'occasionnerait l'existence de lignes trop prononcées.

Le vrai moyen d'éviter ces inconvéniens, c'est d'esquisser si légèrement, que l'on puisse facilement fondre la ligne des contours, soit avec le fond du côté de la lumière, soit avec l'ombre du côté non éclairé ; le résultat deviendra moëlleux, et la forme se trouvera rendue sans effort ainsi que dans la nature. Un autre motif doit encore déterminer à adopter cette manière de retracer les formes : celles qui sont rondes sur-tout, présentent des parties tournantes qui doivent, pour ainsi dire, échapper à la vue ; comment les rendre fuyantes si vous les arrêtez par une ligne lourde et trop prononcée ? Pour imiter cet effet des formes rondes, il faut que l'ombre même s'affaiblisse au bord du contour, et que la force de cette ombre les dessine, mais ne les termine point. La dégradation de cette ombre est si essentielle qu'elle a un nom particulier ; on l'appelle *clair obscur*. Ceci n'en est qu'une partie ; car il doit exister

dans toutes les productions de la Peinture , et dépend souvent du reflet des objets qui environnent celui qu'on peint. Mais si l'on distingue dans l'ombre , des parties moins sombres ou plus claires , on doit également observer dans la partie éclairée des dégradations de la lumière , que l'on nomme *demies-teintes* , c'est-à-dire lumière un peu colorée.

Toutes les parties d'un corps ne peuvent recevoir également la même lumière , elle ne touche principalement qu'un seul point , sur-tout dans les formes rondes ; ainsi la lumière doit être plus piquante sur la partie la plus saillante , puisqu'elle est la plus rapprochée. Le surplus de la masse lumineuse doit se dégrader insensiblement. L'examen d'un œuf convaincra de cette assertion ; observation importante pour ceux qui , travaillant d'après la bosse , voudront faire sentir les formes rondes avec vérité.

Ces principes ne peuvent être modifiés , quelques soient les objets dont on voudra retracer l'image.

SIXIÈME ENTRETIEN.

De la couleur et de ses effets.

L'ON ne cherchera point , en parlant de la couleur , si elle existe dans notre œil , ou dans les objets que nous voyons ? si (comme dit Algarotti) elle réside dans chaque rayon de lumière qui , *quelque subtil qu'il soit , est un petit faisceau de rayons rouges , orangés , jaunes , verts , bleus clairs , foncés et violets* , en un mot , un petit arc-en-ciel ? Si le blanc est une couleur ou l'assemblage de toutes ? Enfin , si la lumière compose les couleurs , en étant réfléchié par la nature des objets , ou si les couleurs composent la lumière ? Comme on doit tâcher de peindre les effets et non la cause , on laissera à étudier celle-ci , quand l'on

saura retracer les résultats qu'elle nous offre. Notre but est d'aider à y parvenir le plus promptement possible ; et ce qui nous encourage , c'est que Le Titien , Le Corrège et Vandick ont été d'excellens coloristes , quoiqu'ils aient toujours ignorés toutes ces subtiles décompositions de la couleur et de la lumière , découvertes par Newton.

Le soleil étant la source de la lumière , il a paru simple de supposer tous les objets qu'on peut peindre , éclairés par cet astre. En comparant les effets de sa lumière avec ceux de la lune et du feu , on a reconnu qu'il sont différens entre eux ; c'est-à-dire que la lune semble blanchir , ou plutôt pâlir les objets ; le feu paraît les rougir , et le soleil les rendre jaunes ou dorés. Aussi dans la nécessité d'exprimer ces différens effets par les couleurs , on a employé celles qui semblaient approcher le plus de la cause de la lumière. Ainsi les tons dorés ont été en général consacrés à rendre les effets de la lumière du soleil , parce que le jaune est la couleur la plus brillante.

Parmi les couleurs que le prisme indique

et qui sont la base de celles qu'emploie la Peinture , il en est qui , par leur éclat , frappent l'œil , et semblent le toucher ; d'autres fugitives , qui plus vagues , paraissent se confondre dans l'air. Mais pour ne point être en suspens sur leur effet , qu'on se représente sur tous les plans qu'on voudra , une masse de gens vêtus de toutes ces diverses couleurs ; l'on se convaincra que ceux qui seront drapés en rouge , oranger et jaune , seront aperçus les premiers , tandis que les autres ne le seront qu'ensuite. Il est donc démontré par ce seul exemple qu'il existe des couleurs qui par leur nature peuvent être nommées *approchantes* , d'autres *fuyantes* ; que les rouges , orangers et jaunes sont les premières , et que les bleux , verts , gris et les laqueux ou violâtres , auront la seconde qualification (1). L'aspect des plans les plus lointains dans un paysage , qui participent toujours de ces derniers , en sera encore une démonstration.

(1) Dans la nomenclature des sept couleurs primitives , le rouge , l'oranger et le jaune sont aussi placées les premières.

La connaissance de la propriété des couleurs conduit nécessairement à l'étude de leur analogie. Ainsi les différens rouges , les bruns et les jaunes se prêteront naturellement secours , tandis que les bleux , les verts , les gris et les violâtres les terniront.

Le coloris proprement dit , est l'imitation la plus rapprochée des tons produits par la nature. Les diverses écoles ont prouvé qu'il est plus d'un chemin pour arriver à ce résultat. Ainsi plus on rendra vrai ou vraisemblable par la couleur , le ton de l'objet qu'on veut peindre , quelque'il soit , mieux on méritera le titre de bon coloriste.

Pour faire encore mieux apprécier la vérité de ces observations , nous allons en faire l'application. Choisissons pour cela l'objet qui réunit le plus d'agrémens et de variétés de tons. C'est une belle tête d'homme ou de femme , pleine de vie , de jeunesse et de santé : elle semble être un extrait de ce que la nature a produit de plus séduisant pour la forme et pour la couleur. Mais avant d'y procéder , reposons - nous un moment , et reprenons haleine.

SEPTIÈME ENTRETIEN.

Application des principes précédens.

Nous avons reconnu, dans le précédent entretien, quelle devait être la couleur de la lumière, etc. ; mais celle de l'ombre qui n'en a point, et qui n'est que l'absence du jour, comment l'exprimerons-nous ? Avant de prononcer sur cet objet, il faut encore une observation préliminaire ; c'est que la couleur et la nature de l'ombre, participent *nécessairement* de la nature et de la couleur de l'objet ombré. Ainsi l'ombre d'une tête, et celle d'une draperie ou d'un corps inanimé, ne doivent pas être du même ton. Celle d'un corps animé, c'est-à-dire de la chair, doit être légère et transparente, tandis que les autres peuvent en général être plus fermes et plus solides.

La nécessité de rendre l'ombre d'une tête transparente , en fera une de n'y point employer de couleur dure , épaisse ou opaque. Mais quel ton prendre pour base d'une masse d'ombre qui ne doit être d'aucune couleur ? C'est ici qu'un principe général doit nous aider à nous tirer de cette incertitude.

Quelques soient les moyens employés pour parvenir à un résultat en Peinture, l'harmonie, comme en musique, étant son principal mérite, nous ne pouvons nous écarter de ce qui peut la constituer et la produire. Ce n'est qu'en adoptant une base qui s'accorde avec le ton primitif déjà connu, celui de la lumière, que nous pouvons nous promettre d'y atteindre. Ainsi la lumière étant, comme nous l'avons établi, d'un ton jaunâtre, nous avons la certitude qu'un ton chaud ou doré, s'harmoniera avec elle. Ce sera donc dans cette classe de tons que nous chercherons la base de l'ombre de cette tête qui, comme nous l'avons dit, doit aussi être transparente ; et comme l'ombre ne doit être d'aucune couleur,

mais participer de celle de l'objet ombré , en rompant ce ton doré par des laqueux , ou des bleuâtres légers , on le refroidira , et l'on fera disparaître ce ton primitif , dont il ne doit rester que ce qui sera nécessaire pour l'accord que nous voulons en résultat.

Nous avons dit *que la lumière se reposait ordinairement sur les parties les plus saillantes , mais qu'elle ne pouvait être également brillante sur toutes celles éclairées d'une forme ronde* : d'où il résulte qu'il faut composer des demies-teintes pour entourer cette lumière piquante.

S'il est vrai que la lumière la plus vive ne se repose ordinairement que sur les parties les plus saillantes ? s'il est constant qu'il existe des couleurs qui approchent , et d'autres qui fuyent ? nous nous garderons de mettre ces dernières autour de la lumière qui doit approcher. Nous l'entourerons , au contraire , de rougeâtres ou jaunâtres plus ou moins prononcés , suivant le ton indiqué par la nature. On sentira aisément que si l'on faisait autrement , on commettrait en

Peinture la même discordance qu'un faux ton produirait en musique.

Il nous reste à remplir l'intervalle de la demie-teinte à l'ombre, afin de les lier entre elles, ainsi que les parties fuyantes du côté du clair. Quand à celles-ci, nous avons reconnu quelles sont les couleurs qui ont cette propriété, et nous choisirons parmi elles, quels sont les tons que nous devons préférer pour imiter celui de la nature.

Le passage de la demie-teinte à l'ombre qui est, dans une tête, ordinairement arrondi, c'est-à-dire demi-fuyant, nous ne le ferons ni rouge, ni doré, ni bleu, ni verd, car il se confondrait avec les tons voisins, ou serait dur et *déplacé*. Nous composerons donc un *ton* qui participe des *tons* *approchans* et *fuyans*; nous le trouverons dans le violâtre. En l'étendant sur les chairs, il fera tourner les formes, et s'harmoniera avec les rouges; en le mêlant à l'ombre, il servira à refroidir et rompre le ton doré qui en fait la base: enfin, en le mêlant avec les tons fuyans, il de-

viendra le médiateur entre eux et les tons voisins de la lumière.

Il est, je crois, inutile d'ajouter que ces premières données doivent être modifiées par le sentiment qu'inspire la présence de la nature. Chaque couleur locale indiquée contient une multitude de nuances qu'on peut varier à l'infini, sans changer la base du ton que les principes établis ci-dessus commandent. C'est à la justesse de l'œil à saisir le point où l'on doit s'arrêter; le travail et l'application feront le reste (1).

Mais arrêtons-nous un instant. On n'a pas encore tout dit sur cet objet, et il est nécessaire de réunir ses forces pour achever de donner les moyens d'éviter le tâtonnement qui fait perdre aux jeunes peintres un tems si précieux.

(1) Le Giorgion, peintre Vénitien, le premier qui se fit remarquer par un excellent coloris, avait adopté des principes aussi simples, puisqu'il avait réduit à quatre couleurs principales les bases de ses carnations. Mais il est vraisemblable qu'il n'est question ni du blanc ni du noir, dont l'un est la lumière, et l'autre en est la privation.

HUITIÈME ENTRETIEN.

*De la variété de tons que doit produire
la lumière des ateliers.*

QUAND on a parlé de la nécessité de rassembler la lumière, pour imiter l'effet des rayons du soleil, ce n'est pas relativement au ton doré qui y règne, mais seulement aux masses d'ombre et de lumière déterminées qu'ils produisent : c'est pourquoi, dans la plupart des ateliers des sculpteurs et des peintres, on ne permet au jour d'y entrer que par un seul point, et par la partie supérieure. Cette lumière n'est jamais celle du soleil, ou ce serait accidentellement. On pourrait donc dire avec raison que son effet doit influer sur le coloris des objets qui seront éclairés par elle ; qu'ainsi les bases adoptées dans notre dernier en-

retien ne conviendraient plus pour rendre cette sorte de jour , puisque ses effets ne sont pas dorés , mais argentins , et qu'en général on peint plutôt à cette lumière qu'à celle du soleil.

Puisque nous avons établi que la lumière doit être en harmonie avec l'ombre , c'est un motif pour refroidir d'autant le ton de celle-ci. *Mais l'on doit redouter*, dit Reynolds (1), dans ses excellens Discours sur la Peinture, *de viser aux tons argentins en commençant, car on tomberait alors très-facilement dans le froid, le lourd et le gris.*

S'il était défendu de saisir la nature dans telle ou telle circonstance , ou que les résultats , c'est-à-dire les tableaux supposés éclairés par le soleil , fussent moins vrais ou moins vraisemblables que ceux peints au jour des ateliers ? l'objection pourrait être fondée. Mais ce serait plutôt le contraire ; car sans parler des paysagistes , tels que Berghem , Paul Potter , Albert Kuyp ,

(1) Fameux peintre anglais.

Claude Lorrain, Carle Dujardin, Both, etc., qui ont si bien rendus les effets du soleil, nous avons, dans les premiers peintres d'histoire, beaucoup d'exemples qui attestent qu'en imitant la nature, quelle que soit la cause de la lumière, on a des succès. Le Titien, Le Tintoret, Rubens (1), Le Sueur, Le Brun, Jouvenet, etc. (ce dernier par excès), ont presque toujours employés les tons chauds et dorés, tandis que Le Corrège, Paul Veronèse, Vandick, Teniers, etc., ont brillé par cette lumière du jour, c'est-à-dire par les tons argentins.

Il résulte donc de tout ce qui précède, qu'entrer dans la carrière par telle ou telle voie, n'est pas un motif pour n'en suivre jamais d'autre; et que commencer de cette manière n'est point l'adopter exclusivement, mais abrégé l'hésitation et l'incertitude de ceux qui essayent le coloris, en prenant une marche établie sur des principes incontestables, que le tact, le goût et la finesse

(1) En étudiant Rubens, on pourrait croire qu'il a coloré d'après les principes de cette théorie, puisqu'on y reconnaît tous les tons qu'on indique placés dans l'ordre qu'on établit.

du sentiment , de l'imitation et de la couleur peuvent rectifier et modifier à l'infini.

Peut-être si quelque peintre , *praticien consommé* , jetait les yeux sur ces conseils , dirait-il que soumettre le coloris à des règles , c'est rendre mécanique ce qui , jusqu'à ce jour , n'a eu d'autre base que le génie ou la façon de sentir de chaque artiste ? S'il prétendait que la théorie sur cet objet est inutile , je lui répondrais , encore avec Reynolds , *que , comme un myope , la pratique seule dénuée des lumières de l'Art* (la théorie) , *est toujours prête à tomber dans le précipice*. Et s'il condamnerait , comme contraire aux progrès de la Peinture , d'avoir assigné le lieu que doit occuper chaque couleur , il me semblerait entendre un musicien s'opposer à ce que ses élèves apprissent la science des accords , sous prétexte que cette étude contrarierait le génie qu'ils auraient reçu de la nature.

Mais ce n'est pas pour ceux qui savent , c'est pour ceux qui apprennent , qu'on écrit. Etablir des principes , n'est pas resserrer les bornes de l'Art ; c'est au contraire

en ouvrir le chemin , c'est ajouter à ses moyens en donnant une plus grande latitude à sa perfection , puisque le tems qu'on eût employé à étudier les propriétés des couleurs , le sera désormais à en faire l'application. Qui a donc jamais osé avancer que les règles adoptées pour le dessin , pour la poésie , pour la musique , etc. , ont arrêté dans sa course le génie de l'invention et de la composition ?

La seule objection plausible qu'on pourrait encore opposer à ce qui vient d'être dit , ce serait la crainte qu'en adoptant *généralement* ces bases du coloris , il n'en résultât une monotonie dans la couleur des tableaux des élèves , et que cela ne dégénérait *en manière* ?

Mais quand la diversité du génie des peintres et leur différente manière de sentir , ne suffirait point à modifier ces principes , on répondrait ;

1° Qu'enseigner à saisir un des effets de la nature , n'est pas conseiller de ne la point consulter ; et c'est dans ce cas seulement qu'on pourrait tomber dans *la manière* :

2° Que loin qu'il soit dangereux de commencer par les tons chauds et dorés, c'est au contraire un principe à suivre, puisque l'on se refroidit toujours assez. D'ailleurs cet exemple est donné par les plus grands maîtres.

Ceux donc qui feraient l'objection, auraient sans doute oublié que chaque école a eue une *manière caractéristique* de peindre qui n'a point nui à leurs chefs-d'œuvres, ni empêché de distinguer les ouvrages des divers artistes qui les ont illustrés? Et s'il était vrai qu'on obtînt ce résultat, on pourrait peut-être un jour reconnaître aussi l'école française à sa couleur? Les étrangers l'ayant toujours accusée de n'en point avoir à elle, et d'emprunter alternativement celle des autres écoles.

NEUVIÈME ENTRETIEN.

De la Manière.

IL est indispensable d'expliquer ce qu'on entend par *manière*, puisque cette expression, employée après celle de *dégénération* dans notre dernier entretien, a dû laisser une impression fâcheuse : il est vrai que souvent ce mot est pris en mauvaise part chez les artistes.

Il existe chez les peintres et les sculpteurs, etc., des individus, qui, soit par paresse, par un faux aperçu, par un mauvais goût, ou par un choix défectueux de nature, adoptent une certaine façon de l'exprimer, et le font toujours de même. Quelquefois ils suivent la nature, mais le plus souvent ils s'en écartent, et dans ces deux cas, ne la consultant plus, ils tra-

vallent de réminiscence ; et cette habitude de jugement, ou ce *faire de pratique*, vient gâter toutes leurs productions. On peut les comparer à un homme attaqué de la jaunisse, et qui voit tous les objets de cette couleur. Le *maniéré* se reconnaît dans le dessin, l'attitude, ou la pose des figures, dans les draperies et dans le coloris. Telle est en général la pose des portraits des peintres médiocres du milieu du dix-septième siècle. Tel est le genre de draperie adopté par Watteau : tel est le chiffonnage de la plupart de celles de Rigaud. Tel est le genre de presque toutes les compositions de Boucher, si loin du beau simple de la nature, etc. ; enfin toutes les peintures chinoises, qui se ressemblent.

Il ne faut pas confondre cette manière, qui est un défaut d'où dérive le mot *maniéré*, qui signifie *faire de pratique*, avec *la manière* qui exprime le genre et la façon de peindre de chaque artiste célèbre, et dont la connaissance sert à discerner leurs tableaux et leur école. Ainsi l'on dit *la manière* de Raphaël, de Michel-Ange, du

Titien , des Carraches , de Rubens , de Rembrandt, de Teniers, etc , qui tous ont produit des chefs-d'œuvres , parce qu'ils ont pris des routes différentes pour arriver au même but : *rendre la nature.*

Mais en voilà assez sur ce sujet. Nous tâcherons , dans nos prochains entretiens , de donner quelques idées générales sur la poetique de l'Art ; afin qu'après avoir vu comment il peut descendre par *le manière* au-dessous de l'imitation , l'on connoisse également par quels moyens la Peinture peut s'élever au degré qui excite l'admiration.

DIXIÈME ENTRETIEN.

Sur le Beau.

LE *Beau* a été l'objet sur lequel on a le plus écrit ; chacun en a donné une définition plus ou moins compliquée. On y a mêlé une métaphysique très-obscur en l'associant avec le Beau moral ; puis , en le généralisant , le divisant et le sous-divisant , il en est résulté que personne n'a pu s'en faire une idée distincte , et que , comme de l'ame , on n'a pu définir que les effets , et non la cause. Ceux qui en ont fait l'application à la Peinture et à la Sculpture , ont laissé penser par leurs définitions , que pour bien juger de la beauté de l'homme , et pour comprendre en quoi elle consiste , il fallait connaître les règles et les proportions adoptées dans les Arts.

Il nous semble , sous ce rapport , que toute définition qui suppose la connaissance acquise de ces règles , est défectueuse , puisqu'il en résulterait que les trois - quarts des individus qui composent la société ne pourraient en être juges , tandis que chaque jour nous présente l'exemple du contraire. Essayons , de définir d'une manière un peu plus générale , *le Beau* , sous ses rapports seulement avec le sens de la vue , et les arts d'imitation ; il en résultera , nous l'espérons , une distinction claire entre le *Beau idéal et conventionnel* , qui est celui des yeux instruits et exercés , et le *Beau réel ou matériel* , qui frappe et saisit la multitude sans exception.

Il existe dans la nature deux genres de beautés distinctes , qui plaisent également au premier aspect , c'est la beauté des formes et celle de la couleur. L'une et l'autre , isolée ou réunies , produisent pareillement un effet agréable à nos yeux ; cependant en ne les considérant que sous leurs rapports avec l'espèce humaine , l'on peut supposer que la beauté de la couleur n'est que relative ,

et que les peuples noirs et bazannés y seront beaucoup moins sensibles qu'à la première : d'où nous induirons , que la beauté réside essentiellement dans les formes , lesquelles sont indépendantes de la couleur (1).

Mais , dira-t-on , qui pourra fixer le point de perfection assigné aux formes , sinon les règles et les proportions adoptées dans le dessin et la sculpture ? On répond : ces proportions ne sont que conventionnelles , car *le Beau* existait avant elles , et c'est par l'effet agréable qu'il produisait , que pour l'imiter , on a cherché à s'en rendre raison , et à en déterminer la cause par des règles. Ce serait donc expliquer un fait par sa conséquence que d'employer ce moyen pour définir *le Beau*. Cherchons sa définition dans la cause même de l'effet qu'il produit sur nos sens.

Le Beau , dans la nature humaine , est

(1) On ne parle point des genres de beautés traditionnels ou conventionnels , particuliers à chaque nation , tels que la tête aplatie et le nez écrasé chez les Africains , la tête allongée chez quelques sauvages , le goître chez certain peuple policé , etc. , qui sont une dépravation du goût.

nécessairement composé de ce qui est *bon* ; et de ce qui est *agréable* ; car mieux les membres seront proportionnés , plus ils seront agréables et souples , et agiront avec facilité ; or , plus ils agiront , plus ils se développeront et acquerront de force , ou seront *bons* , c'est-à-dire qu'ils deviendront d'autant plus propres à la fonction à laquelle ils sont destinés par la nature , ou du moins en donneront le sentiment à ceux qui les apercevront. S'ils sont tels ? les membres seront en harmonie les uns avec les autres , et assureront l'équilibre au tout dont ils font partie ; d'où résultera nécessairement la grace. C'est , ce nous semble , ce composé qu'on doit appeler *beau* , parce qu'il charme et qu'il plaît à tous les yeux , même à ceux qui ignorent les règles et les proportions qui constituent la beauté. Par exemple ;

Supposons deux hommes d'une taille élevée et d'une même figure : l'un a les épaules hautes et étroites , la poitrine enfoncée , les bras maigres , la jambe grêle , etc. L'autre a la poitrine élevée , les épaules larges , les bras nerveux , la jambe bien

musclée, le mollet détaché, etc. ; personne ne louera *la beauté* du premier ; mais qui hésitera à prononcer que le dernier mérite l'épithète de *bel homme* ?

En cherchant à se rendre compte d'où provient cette différence dans les effets produits par l'aspect de ces deux hommes, ne la trouvera-t-on pas, dans la conviction où l'on sera, que tous les membres du dernier rempliront beaucoup mieux leurs fonctions que ceux du premier individu ?

Ajoutons encore à cette supposition pour faire comprendre ce que nous entendons par l'harmonie. Mettons une charmante tête de femme sur le corps d'un homme de six pieds bien proportionné. Transportons des jambes superbes et des pieds d'une forme parfaite à la place des bras et des mains d'un autre corps aussi beau. Ce composé, dans les deux suppositions, ne plaira point aux yeux, parce que dans le premier exemple, la disproportion entre le corps et la tête, et son caractère féminin, détruiront, malgré leur beauté, l'harmonie de l'ensemble : dans le second, l'on sera cho-

qué du déplacement de membres destinés à d'autres fonctions , sans égard à la beauté des formes et de la proportion : ainsi cette seule transposition détruira également l'harmonie du tout. D'où nous devons conclure qu'il n'y a point de *beau* là où il n'y a point d'harmonie , et qu'il en est au contraire le résultat. Nous avons expliqué ce qui produit l'harmonie qui nous charme ; ainsi il nous est permis , d'après notre définition , d'admettre qu'il existe dans la nature humaine un *beau réel* , ou *matériel* senti par tous les yeux , exercés ou non , et un *beau idéal* ou *conventionnel* , qui ne peut être considéré que comme conséquence du premier ; c'est celui qui a pour base les règles et les proportions adoptées par les Arts d'imitation.

Quoique nous n'ayons considéré *le Beau* , sous le rapport de la couleur , que comme relatif et accessoire , l'effet instinctif que cette dernière produit sur nous , peut cependant s'expliquer de la même manière. Car si nous comparons une tête fraîche et colorée , avec un visage beau de formes ,

mais pâle, hâve et flétri ; n'est-il pas indubitable que si nous préférons le premier , c'est parce qu'il nous présente l'image de la santé et de la vie , tandis que l'autre , au contraire , ne nous rappelle que la douleur et la mort ?

Ainsi *le Beau* , sous le rapport de la couleur , est encore composé de ce qui est *bon* et *agréable* ; et il ne peut avoir , ni offrir ce dernier avantage , sans réunir aussi le premier , ce qui constitue évidemment , en résultat , une autre sorte d'harmonie.

ONZIÈME ENTRETIEN.

De l'Invention et de la Composition.

IL ne suffit point , pour mériter l'épithète de grand peintre , de posséder les différentes parties de l'Art dont nous venons de parler ; ce ne sont que des moyens d'exécution , qui ne deviendront de quelque prix qu'autant qu'ils seront soutenus du génie de l'invention. L'invention ne s'acquiert point par le travail ; elle est due toute entière à la nature aidée de l'instruction.

La composition , au contraire , est le fruit de l'étude et de la méditation. C'est une espèce de simétrie , résultat des observations puisées dans les effets de la nature , dont on a retenu les plus vraisemblables et les plus gracieux. Le génie de la composition peut s'appliquer à tout , depuis

une simple fleur , jusqu'au sujet historique le plus compliqué ; il donne du prix à la moindre esquisse qu'a inspiré le génie de l'invention.

On compose un portrait d'après le caractère de la personne qu'on peint. On compose une draperie riche ou pauvre en conséquence de l'état ou du rang de la figure qu'on retrace ; la pose d'un quadrupède , d'un oiseau , etc. , suivant son instinct ou ses habitudes. On compose un paysage , en distribuant des fabriques , des groupes d'arbres , des figures et des animaux , etc. , pour rendre le tableau plus piquant d'effet , ou plus intéressant. On compose un tableau de fleurs , en les groupant suivant leurs formes et leurs couleurs , afin que la grace et les oppositions se réunissent pour séduire le spectateur. Enfin , on compose une bataille , ou un sujet d'histoire , et souvent ce résultat renferme tous les genres de composition ; mais alors ils doivent être subordonnés à l'action principale , et ne sont plus qu'accessoires à l'effet général du tableau.

Le génie de l'invention doit donc être accompagné du talent de la composition, sans quoi il ne ferait éclore que des fruits sans saveur. Il faut ajouter aussi que le dernier ne saurait se passer du premier, et que, semblables à deux colonnes jumelles qui soutiennent le poids d'un édifice, l'absence de l'une ou de l'autre le ferait écrouler.

Il est donc utile et nécessaire de porter son attention sur cette partie de l'Art, qui distingue, même dès les commencemens, les productions de ceux qui s'y livrent, et constitue ce qu'on appelle le goût, *en peinture*.

C'est de la réunion de toutes les connaissances particulières, qui sont indispensables au peintre, que doivent naître des tableaux dignes d'exciter l'admiration. Mais s'ils n'offrent encore ce qu'on nomme *la poétique de l'Art*, partie si essentielle à la Peinture, ils n'auront qu'un succès éphémère, et laisseront bientôt l'œil de l'observateur.

DOUZIÈME ENTRETIEN.

De la Poétique.

EN général, l'on n'a pas une idée bien précise de ce qu'on nomme *Poétique de l'Art*, qu'on pourrait appeler *la métaphysique de la Peinture* ; essayons de remplir cette tâche difficile, qui est plus aisée à sentir qu'à définir (1).

Rien n'aide et ne forme le jugement comme les comparaisons ; et puisque les Muses sont sœurs, il est naturel qu'elles se prêtent mutuellement secours. Nous emprunterons donc celui de l'Art Dramatique.

(1) On retrouvera ici la même définition de *la Poétique*, qui parut dans un ouvrage éphémère publié en l'an XIII. Comme il ne peut exister deux définitions également justes de la même chose, on reproduit celle-ci, qui appartient à l'auteur.

Ceux qui ont suivi le théâtre , jugent facilement , à la première représentation d'une pièce , si elle a ce qu'on nomme le *vis comica* ? expression latine qu'on a vainement essayé de traduire. Ne pourrait-on comparer à ce qu'elle exprime le sentiment qui nous saisit à l'aspect d'un bon tableau , et l'appeler *vis pictrix* , c'est-à-dire génie peintre et créateur ?

La Poétique de l'Art , se trouve dans un choix de sujet qui élève l'ame , qui offre une conception profonde par la pensée et par l'expression ; dont le dessin , par sa correction et le grandiose des formes , est digne du sujet ; dont le mouvement juste et noble et cependant naturel , exprime sans exagération l'action qu'on veut retracer ; dont la dispensation de la lumière et de l'ombre , d'accord avec la pensée , vient concourir à son effet ; enfin , dans la couleur convenable au sujet. La composition sera d'autant plus heureuse , et le tableau d'autant plus beau , que l'artiste aura tiré le meilleur parti de tous ces moyens.

Mais expliquons ce qui constitue plus

essentiellement encore *la Poétique de l'Art*; elle réside plutôt dans l'idéal, que dans le réel; elle est moins vraie que vraisemblable : par exemple, elle écarte du dessin les détails qui ne sont pas absolument nécessaires à l'action, et, par ce moyen, elle simplifie, elle aggrandit la forme, et produit ce que les Italiens ont appelé *grandiose*. Citons l'Apollon du Belvédère; qui pourrait ne pas sentir sa beauté? Mais qui oserait affirmer qu'il a vu dans la nature un homme aussi parfait? Il n'est donc que vraisemblable.

La Poétique de l'Art réside encore également dans la couleur. C'est ici que l'idéal doit souvent être mis à la place du vrai, pour soutenir l'élévation de la composition. Que dirait-on d'un auteur qui se servirait du style de la comédie pour exprimer un sujet tragique? Il faut ici, comme dans la tragédie, que la vraisemblance supplée à la vérité; mais tous les genres ne permettent point l'idéal de la couleur.

Il y a donc *poétique* dans le choix et l'expression du sujet.

Poétique dans le dessin qui sert à le retracer.

Poétique dans l'effet de l'ombre et de la lumière; enfin,

Poétique dans la couleur.

La grande Sainte-Famille de Raphaël, présente *poétique* de sujet, de dessin et d'expression, et *grandiose* dans la couleur.

L'idéal, ou la *poétique* de la couleur un peu exagérée, se trouve dans tous les tableaux de Rubens; elle est encore dans ceux Du Titien, mais d'une manière plus vraisemblable. Pour nous faire mieux comprendre, nous citerons le Déluge Du Poussin, en exemple de *la poétique de la couleur* seulement, quoiqu'il ait encore celle de la composition. Ce ton sombre, uniforme, qui porte dans l'ame une espèce de mélancolie, est plus vraisemblable que vrai; c'est son accord avec le sujet qui produit l'émotion qu'on ressent en le voyant.

Le tableau *des Horaces*, de David, nous présente un bel exemple de *la poétique de l'Art*, dans le dessin, l'attitude et l'unité

d'action. On assiste au serment , on devine le vainqueur ; on le suit au combat.

Le Sextus de Guérin réunit *la poétique de l'Art* , pour l'expression , la couleur et l'effet. Un autre ton n'eût pas été en harmonie avec le sentiment pénible qu'il fait éprouver : plus de lumière , et moins de ces larges masses d'ombre , eussent détruit la gravité et l'élévation du sujet. Son tableau de Phèdre a le *grandiose* du dessin , et l'idéal de la couleur.

Le Bélisaire de Gérard , a *la poétique* dans le choix du sujet , dans la composition , l'expression et la couleur ; le cœur se serre à l'aspect de ce tableau.

N'oublions pas l'effet imposant et terrible causé par la scène effrayante du Déluge , de Girodet ; on ne pense qu'au danger de cette malheureuse famille prête à être engloutie dans le gouffre de l'onde écumeuse ! Les cheveux se hérissent , l'ame semble suspendue sur l'abîme avec ces victimes de la colère divine ! S'il existait une poétique pour l'anatomie , on pourrait la trouver encore dans cette savante exécution ?

C'est avec empressement que nous citerons une œuvre plus moderne encore (exposée au Salon de 1808) d'un des peintres distingués de l'école française ; le Crime poursuivi par la Justice divine et la Vengeance céleste , de Prudhon. La poétique de l'Art s'y reconnaît dans l'invention , la composition , la couleur , le double effet de la lumière et l'exécution. Une méditation profonde a présidée à cette conception ; on ne peut , sans une terreur secrète , et une émotion involontaire , se livrer à l'admiration qu'excite ce tableau ! Il inspire l'horreur du crime , et une haute estime pour le caractère et le talent de celui qui a conçu et si bien exécuté un sujet aussi pathétique , dont l'allégorie cache la plus profonde moralité.

On doit indiquer comme un choix heureux dans *la poétique de l'ombre et de la lumière* , l'idée Du Corrège , qui la fit jaillir de l'enfant de la Vierge , dans une Nativité.

On demandera sans doute si l'on accorde aux tableaux de Teniers *la Poétique de*

l'Art? Car on pourrait penser que les sujets qu'il a traité n'en sont pas susceptibles ; cela serait injuste , et l'on doit reconnaître qu'il en existe dans ses œuvres , mais point avec les mêmes élémens. Il y a la même différence entre l'Enfant Prodigue , de Teniers , et la Sainte-Famille , de Raphaël , qu'entre le Germanicus et l'Apollon Pythien , qu'entre le Tartuffe et le Cid.

La Poétique de l'Art est donc là où le sentiment que le peintre a voulu exprimer vous saisit à l'aspect du tableau : elle est absente , s'il vous égare , ou s'il vous laisse tranquille ? Elle est là quand il vous transporte au lieu de la scène sans le secours de votre raison ; quand l'action se fait sentir , et n'a nul besoin de commentaire ; que le mouvement , plus fort , serait exagéré ; qu'en deçà , il n'aurait plus d'énergie ; enfin *la Poétique de l'Art* est là , quand le spectateur , comme par instinct , croit être en présence de la nature , et oublie l'artiste qui l'a retracée.

En général , il faut avoir les yeux un peu exercés , pour apprécier le mérite de cette

réunion qui souvent est cachée sous une grande simplicité ; mais tout le monde voit où elle n'est pas, c'est pour cette raison qu'il y a plus de critiques que d'éloges.

TREIZIÈME ENTRETEN.

*Notions sur les différentes écoles de
Peinture.*

C'EST sans doute une nécessité pour ceux qui se livrent à l'étude de la Peinture , de connaître , ou du moins de n'être pas étrangers ni au genre de mérite des diverses écoles où on l'a professée , ni au nom de ceux qui les ont illustrées. Outre l'intérêt que ces noms portent avec eux , le besoin qu'ont ceux qui veulent faire des progrès , de savoir quels moyens ont employé les peintres fameux pour produire des chefs-d'œuvres , sont des motifs qui ne laissent nul doute sur l'utilité de l'objet de cet Entretien.

Quoique l'école grecque ait la priorité , non-seulement par son ancienneté et son

mérite, mais parce qu'elle est mère des écoles d'Italie ; comme il ne nous reste que quelques productions rares de sa Peinture, dont le tems a détruit presque tous les vestiges ; nous ne parlerons que des auteurs dont les noms et les ouvrages ont survécu aux années qui se sont écoulées depuis la renaissance des Arts.

Ce fut au treizième siècle que fleurit Cimabué, d'une famille noble de Florence. Il fut un des premiers Italiens célèbres, disciple des peintres grecs appelés en Italie pour la seconde fois, et fut aussi le premier en date de la première école, l'école florentine (1) ; mais comme la Peinture à l'huile

(1) Nous devons aux savantes recherches de M. Arthaud (en Italie) et à la précieuse collection de peintures antiques (modernes) qu'il a rapporté, la certitude que durant deux cents ans, un siècle avant Cimabué, qui précéda d'un siècle Le Perrugin, il a existé environ trente-huit peintres dont il a réuni des productions. Un certain Guido de Sienne, égal en mérite, date de 1221, et Cimabué ne naquit qu'en 1240. On explique cet injuste oubli de la part de l'historien Vasari, Florentin, par un motif de jalousie nationale, qui existait de tout tems entre Sienne et Florence. Au reste, ceci ne fait rien aux progrès ultérieurs de la Peinture, dont la découverte de Jean de Bruges peut être considérée comme une des causes

n'était pas encore en usage , la fresque qu'il pratiqua et la détrempe servirent seules son génie ; aussi passerons-nous rapidement sur ces premiers temps de l'Art , et nous nous hâterons d'arriver à l'époque où l'heureuse découverte de la peinture à l'huile a fourni aux artistes fameux , qui parurent alors , d'autres moyens de développer leurs talens.

Ce n'est point ici l'histoire des peintres , mais celle des écoles ; on le répète , ils ne seront nommés que pour qu'on n'ignore point auxquels de ces hommes de génie elles ont dû leur plus grande illustration (1).

L'école romaine et l'école florentine ont presque toujours été confondues , parce que les différens peintres qui les composoient ont travaillé réciproquement et

principales. M. Arthand nous annonce l'Histoire de la Peinture par M. d'Agiucour , qui nous donnera , dit-il , plus de lumières encore sur l'enfance de cet Art.

(1) Nous invitons les personnes qui voudront s'instruire à fond du mérite des peintres illustres , à lire l'ouvrage de M. Taillason , peintre , intitulé *Réflexions sur les ouvrages de quelques grands peintres*. Il est impossible de trouver , sur cet objet , quelque chose de plus judicieux et de plus satisfaisant sous tous les rapports.

comme par émulation , à Rome , à Parme , à Florence , à Milan , etc. On doit placer en première ligne Antoine de Messine , qui le premier apporta en Italie la manière de peindre à l'huile qu'il avait apprise de Jean Van Eik , dit Jean de Bruges , fondateur de l'école flamande , et qui fut par ce motif , la cause des progrès de l'Art chez ses successeurs.

Léonard de Vinci , disciple d'André Verocchio , doit être regardé comme le fondateur de l'école florentine , puisque , le premier , il a donné à la Peinture ce degré de sublimité qui excite l'admiration ; aussi fit-il oublier ses prédécesseurs dont les travaux semblaient tenir de la débilité de l'enfance , tandis que ses productions , pleines de génie , de savoir et d'esprit , avaient toute la force de l'âge viril. Il brilla par un grand goût de dessin et par l'expression ; il connaissait l'anatomie profondément , mais il était moins bon coloriste. Il a , le premier , donné l'exemple et le précepte des succès qu'assure l'instruction à celui qui professe la Peinture. Il réunissait

tous les genres de talens , sculpteur , poète , musicien , etc. Son plus beau tableau fut la Scène du Christ avec ses apôtres ; malheureusement il est presque effacé , mais la gravure nous l'a conservé.

Piètre Pérugin , disciple du même André Verocchio , ne fut pas sans mérite , et on lui en eût accordé bien davantage s'il ne se fût trouvé en rivalité de talent avec Léonard de Vinci , et s'il n'eût pas été effacé par celui de Raphaël d'Urbain , dont il fut le premier maître.

Rome fut le séjour du plus grand des peintres , et Raphaël l'enrichit par des ouvrages nombreux et immortels , que la mosaïque a conservé à la postérité : il a placé l'école romaine au premier rang , en y fixant le grand goût du dessin , que l'étude profonde de l'antique et l'étendue de son génie ont porté au plus haut degré de perfection , de grace et d'expression. L'École d'Athènes fut un de ses plus beaux tableaux , et parmi les innombrables productions , dont il puisa les sujets dans la religion , ses belles Vierges , la Sainte-Famille , la

sainte Cécile , et la Transfiguration qu'il fit pour François I^{er} , et qui fut son dernier ouvrage , sont des chefs-d'œuvres de dessin et de composition qui lui assurent pour long-tems la suprématie sur tous les peintres.

Jules Romain , l'un de ses disciples , est celui qui a le plus hérité de ses talens , quoiqu'il fût plus sévère et moins gracieux ; l'histoire de Constantin et ses batailles sont les ouvrages les plus renommés de ce peintre. On ne loue point son coloris un peu brique , mais l'expression fière et terrible de ses compositions. Polidore , dit de Caravage , l'un des successeurs de Raphaël , est le seul de l'école romaine qui ait étudié et exprimé la partie du clair-obscur. Le Parmesan se fit connaître dans le même tems par la gentillesse de ses compositions et l'air gracieux de ses figures.

Mais tandis que Raphaël Sanzio illustre l'école romaine , Michel-Ange Buonarote rivalisait à Florence Léonard de Vinci , et parvint , à force d'étude , à être aussi habile peintre que sculpteur. Il érigea à

Florence , sous les auspices de Laurent de Médicis , une académie de peinture et de sculpture. Il porta également à Rome le tribut de ses talens , et y peignit la chapelle du Pape. Plus vieux , mais contemporain de Raphaël , celui-ci rendit justice à son mérite , en profitant du grand genre de dessin qu'il remarqua dans ses ouvrages. En effet si l'excès du savoir pouvait être un défaut , la science anatomique qu'on reconnoît dans toutes les productions de Michel-Ange lui serait reprochée ; au-si influa-t-elle sur la pureté et l'élégance de ses formes. L'ouvrage le plus célèbre de ce peintre est son Jugement Universel. Jamais sujet ne fut plus propre à développer le génie et le genre de talent qu'il avait reçu de la nature. Il fut moins bon coloriste que savant dessinateur ; mais ce qui seul doit l'immortaliser , c'est qu'il posséda au même degré de supériorité la Peinture , la Sculpture et l'Architecture , qui furent représentées en marbre de sa main et placées sur son tombeau à Florence , où on les voit encore.

Il fut un des premiers peintres qui ban-

nit le goût gothique et la petite manière de l'Italie. Il aida Le Bramante son oncle , dans la construction du fameux dôme de Saint-Pierre de Rome , dont il fut l'inventeur.

Tous ceux dont nous venons de parler , et leurs nombreux disciples , ont formé ce qu'on nomme l'école romaine et florentine. Nous allons passer à l'école vénitienne. Toutes les écoles d'Italie sont nées vers le quinzième siècle ; car Jacques Bellin , qui fut regardé comme le fondateur de celle-ci , mourut en 1470 , laissant deux fils de son nom , héritiers de son talent qui était médiocre et de mauvais goût. N'oublions pas André Manteigne qui , de berger , devint un peintre célèbre. Il est regardé par les Italiens comme l'inventeur de la gravure , parce qu'il est le premier qui fit dans ce genre un ouvrage digne de la postérité , le Triomphe de Jules César. Il épousa la fille de Jacques Bellin , qui la lui donna après avoir admiré les quatre Évangélistes , et le tableau d'autel de sainte Sophie , qu'il peignit à Padoue.

Les Dosses succédèrent aux Bellins, et furent les premiers qui eurent un bon goût pour la couleur et le paysage. Le Giorgion vint ensuite et fut le précurseur Du Titien pour l'expression et le coloris; ils étaient tous deux disciples de Jean Bellin, fils du fondateur; on a peu d'ouvrages du Giorgion, qui travailla presque toujours à fresque, mais on sait qu'il peignit avec force et suavité. Le Titien, émule du Giorgion, saisit la porte que lui ouvrit celui-ci, et y entra plus avant encore. Dans sa longue carrière, quoique très-laborieux, il a fait moins de tableaux que de portraits, mais ceux qu'il fit attirèrent l'admiration de Raphaël et de Michel-Ange; ce dernier cependant, en le louant pour la couleur, le plaignait d'être si peu savant dans le dessin. En général, tout ce qu'il a fait est si bien étudié d'après nature, qu'il a donné à chaque objet le caractère qui lui convient. Ce peintre est un des plus renommés de l'école vénitienne, qu'il illustra pendant quatre-vingt-dix-neuf ans. Personne n'a porté plus loin que lui *l'art de cacher l'Art*;

car aucune de ses carnations n'accuse la palette ni la couleur qui les compose. Aussi ses ouvrages sont-ils également séduisants et agréables, tant par le coloris que par le choix et le naturel des attitudes de ses figures. Le Tintoret fut son disciple pour la couleur, mais il étudia Michel-Ange pour le dessin. Paul Veronèse vint peu de tems après éblouir par ses immenses compositions et le brillant du jour qui règne dans ses tableaux. Semblable à un météore lumineux qui efface momentanément les astres dont il est environné, il eut de grands succès, et éclipsa ses devanciers. Mais on reconnut bientôt que ses têtes manquaient souvent d'expression et de finesse et son coloris de chaleur. Le plus beau de ses grands tableaux, c'est celui des Noces de Cana. Le Pordenon, le vieux Palmie, les Bassans, etc., furent encore des artistes dignes d'être cités dans cette école; mais ils ne se sont jamais élevés au degré de leurs prédécesseurs. En général, on a reproché aux peintres vénitiens de n'imiter la nature que matériellement (si je puis m'exprimer

ainsi), et de s'occuper trop peu de rendre l'effet des passions et de l'esprit ; les physionomies des têtes qu'ils ont si bien colorées, n'ont la plupart que peu d'expression.

QUATORZIEME ENTRETIEN.

École Lombarde.

LE CORRÈGE est le premier de l'école de Lombardie ; il reçut son talent du ciel , car on ne lui connaît point d'autre maître que la nature : il fit seulement le voyage de Rome pour voir les ouvrages de Raphaël , dont il était contemporain. On admire dans ses tableaux la suavité de la couleur , le moëlleux de son pinceau , la finesse d'expression , l'amabilité de ses femmes et de ses enfans , plutôt que la correction du dessin.

Les Carraches, dont Bologne fut le séjour, forment l'époque la plus célèbre de l'école de Lombardie ; semblables aux abeilles , ils étudièrent et s'approprièrent une partie du mérite de chacun de leurs illustres pré-

courseurs , et les trois Carraches , Louis , Augustin et Annibal , se formèrent ainsi le grand goût qui les caractérise , et atteignirent au sublime de l'Art. Leurs ouvrages enrichirent presque toute l'Italie. La galerie du palais Farnèse à Rome , où ils ont travaillé tous trois , atteste que le mérite de leurs productions ne perdoit point à la comparaison de celle de leurs devanciers dont nous avons parlé. Annibal , le plus jeune des Carraches , quoique inférieur en instruction , a surpassé en talent son frère et son cousin ; il dessinait avec correction , énergie et facilité ; il donnait peu de noblesse à ses figures ; il brilla plus par l'effet que par la couleur , mais il eut le génie de l'invention et de la composition.

Guido Reni , que nous nommons Le Guide , les suivit de près dans la carrière , et marcha sur leurs traces. Il jouit d'une grande réputation , et posséda la plupart des parties de son Art , qui constituent le grand peintre. Il fuyait l'affectation de la science anatomique dans les extrémités de ses figures , et l'appelait une espèce de pé-

danterie. En général, on ne peut voir ses ouvrages sans éprouver une sorte d'attraction et de séduction qui vous attachent ; ses têtes, sur-tout celles qui regardent en haut, sont pleines d'expression et de sentiment. On dirait que la grace et le goût ont présidé à tout ce qu'il a produit.

Le Dominiquin fut aussi un des plus célèbres artistes de l'école de Lombardie. Il acquit son talent par un travail si assidu, qu'Annibal Carrache, son maître, l'appelait le bœuf. Il eut la récompense due à une constante application, et parvint à un haut degré de mérite et de réputation ; son tableau de la Communion de saint Jérôme est cité le premier après la Transfiguration de Raphaël.

Jean Lanfranc, né le même jour que Le Dominiquin, fut, comme lui, élève des Carraches, et devint son émule ; mais il travaillait à fresque de préférence qu'à l'huile. Il gravait supérieurement à l'eau-forte. En général la grace n'était pas son partage, et ses compositions qui d'abord faisaient un grand fracas, perdaient bientôt

de leur prix après un examen approfondi. En le comparant au Dominiquin , on peut dire que ce dernier ne dut ses succès qu'à la peine et au travail , tandis que Lanfranc dut tous les siens à son génie et à sa facilité.

L'Albane , aussi élève des Carraches , mérite d'être cité après eux avec éloge. Il semble n'avoir consacré ses pinceaux et son génie qu'à retracer des sujets gracieux ; on croirait que Vénus et les amours l'ont proclamé leur peintre. Une épouse charmante , de beaux et nombreux enfans furent ses modèles , et son instruction les fit servir à ses inventions poétiques. Ses tableaux , qui respirent le plaisir et la joie , plaisent généralement par les intentions fines et les pensées aimables qu'on y remarque , la couleur et les sites choisis pour le lieu de la scène. Malheureusement les fonds ont un peu poussé au noir.

François Barbieri , dit Le Guerchin , surnommé ainsi parce qu'il était louche , fit également honneur à l'école des Carraches. Il peignit d'un grand goût , mais dans la ma-

nière Du Caravage , dont la vigueur et l'énergie lui plaisait mieux que celle Du Guide son ami ; aussi ses productions furent-elles plus savantes qu'aimables , ainsi que celles de Michel-Ange de Caravage , dont nous allons parler.

Michel-Ange , dit Le Caravage , à cause du nom du bourg où il naquit , fut un des élèves des Carraches qui suivit de plus près la manière d'Annibal ; aussi l'imita-t-il jusques dans ses défauts , puisque , comme son maître , ses productions manquent de gracieux et de noblesse. Il est sur-tout renommé par sa manière vigoureuse de rendre les ombres qu'il faisait presque noires , comme ont fait , à son imitation , Manfredi et Le Valentin. Pour obtenir des masses aussi prononcées , il tirait la lumière de son atelier , d'une grande hauteur. Il eut le mérite d'imiter très-bien et très-juste ces effets naturels d'une lumière factice ; mais il fut obligé de l'abandonner pour vendre ses tableaux que personne ne recherchait tant qu'il la conserva. Il a fait de très-beaux portraits.

Manfredi et Joseph Ribera , dit l'Espagnolet , parce qu'il était de Valence en Espagne , furent ses disciples ; ils eurent beaucoup de talent , sur-tout le dernier , qui peignait de préférence les sujets mélancoliques. Tous ses ouvrages n'ont pas le même degré de mérite ; cependant à Naples on conserve avec beaucoup de soin ses tableaux , qui y sont multipliés par le long séjour qu'il y a fait. C'est ici que se termine la nomenclature des principaux artistes régénérateurs de la Peinture en Italie et même en Europe. Il semble que le quinzième et le seizième siècles furent ceux de ce bel Art , qui eut ses prosélytes à la même époque tant en Allemagne qu'en Flandre et en Hollande. Nous en parlerons dans le prochain entretien.

QUINZIÈME ENTRETIEN.

Des Ecoles Allemande et Flamande.

ON confond, l'on ne sait trop pourquoi, l'école allemande avec l'école flamande?... Peut-être doit-on attribuer cette alliance à l'étroite amitié qui unissait Albert Durer, regardé comme le fondateur de la première, avec Lucas de Leyde, l'un des premiers coryphées de l'école flamande ou hollandaise, qu'on a également confondues ? Quoiqu'il en soit, nous suivrons la marche qu'ont tracée nos devanciers, pour faire régner plus de clarté dans nos récits historiques.

Ce fût au commencement du quinzième siècle que Hubert et Jean Van Eik, de Mascik en Flandre, se firent connaître

comme auteurs des premiers ouvrages en Peinture dignes d'attention. La découverte que ce dernier, qui était chimiste, fit de la manière de peindre à l'huile, donna un nouveau lustre à ses productions. Il s'établit à Bruges, après la mort de son frère Henri, c'est pourquoi on lui donna le nom de Jean de Bruges. Il contribua moins aux progrès de l'Art, par ses tableaux, que par cette précieuse découverte, qui rendit ses œuvres transportables dans toutes les cours de l'Europe. Ce fut le tableau qu'il envoya à Alphonse, roi de Naples, qui attira Antoine de Messine près de lui, lequel ayant obtenu son secret, le porta en Italie après la mort de Jean. Il fut autant estimé pour son instruction et son esprit, que par son talent pour la Peinture, qui se ressentait de l'enfance de l'Art et de l'ignorance où il était des beautés de l'antique, n'ayant jamais quitté la Flandre.

Albert Durer, natif de Nuremberg, parut à peu près à cette époque. On le regarde comme le fondateur de l'école allemande, et il est le premier qui ait percé

en Allemagne , les profondes ténèbres de l'ignorance et du mauvais goût. Son génie lui tint lieu de tout , et Raphaël qui l'estimait , eut peut-être envié son talent , si Albert Durer eût vu le sol de l'Italie , et s'il eût pu acquérir le grand goût du dessin , par l'étude des beautés de l'antique , qu'il ignora toujours. Il fut également célèbre par son instruction , le génie de l'invention et de la composition , et par la correction du dessin , dont il créa la théorie. La multitude de ses ouvrages , tant en Peinture qu'en Gravure , laquelle venait de naître , garantissent ses droits à l'immortalité , d'autant qu'il est le premier qui fit un choix de proportions dans les beautés de la nature , qu'il consulta toujours. Il se lia étroitement avec Lucas de Leyde , célèbre artiste son contemporain , dont le suffrage lui était nécessaire , pour être satisfait lui-même de ses productions. Il en a laissé de plus d'un genre , car il a écrit la vie de son père et la sienne , puis sur la proportion des figures humaines , la perspective , la géométrie , etc. , etc. Ce fût un

des hommes le plus instruit et le plus laborieux de son tems.

Bernard Van Orley, disciple de Raphaël, brilla un moment à Bruxelles : il eut pour élève Michel Coxis ; leur grande occupation était de faire exécuter des tapisseries sur les dessins de Raphaël , pour l'empereur Charles - Quint.

Lucas de Leyde , cet ami d'Albert Durer , aussi bon peintre que bon graveur , sut élever l'Art par une profonde étude de sa profession ; mais il eut , comme ceux de son école , dont nous venons de parler , l'ignorance de l'antique , sans quoi ses ouvrages eussent été dignes de l'admiration universelle. Nous ne pouvons passer sous silence Quintin Messis , que l'amour fit peintre , de maréchal ferrant qu'il était , pour obtenir la main de la fille d'un peintre qui ne voulut la lui donner qu'à ce prix. Nous passerons rapidement sur les noms de plusieurs autres peintres flamands de talents médiocres , pour arriver à Jean Holbein , natif d'Augsbourg , et qui s'établit à Bâle , où il peignit à fresque la fameuse

Danse des morts, qui fit sa réputation. Il passa de là en Angleterre, où son talent fut apprécié et récompensé. Il peignait le portrait d'une manière supérieure, et y fit ceux du roi, de la reine et de toute la cour. Ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il ne peignait que de la main gauche : il eut cela de commun avec un ancien peintre romain, nommé Turpilius, et Jouvenet, peintre français, qui, paralysé de la main droite, peignit ensuite de la gauche.

Depuis Jean Holbein jusqu'à Van Ort et Otho Venius, maître de Rubens, c'est-à-dire pendant environ un siècle, il y eut dans l'école flamande nombre de peintres, qui tous eurent plus ou moins de talens, sur-tout pour le portrait. On cite Martin de Vos, Corneille Corneille, Crayer, etc. Otho Venius fut un des plus remarquables par son esprit et son érudition. Il alla à Rome et y fit de grands progrès sous Frédéric Zucce, et après s'être fait une grande réputation en Italie, où il demeura sept ans, il parcourut les différentes cours d'Allemagne où il fit de nombreux et bons ou

vrages. Il vint enfin se retirer à Anvers , où sa réputation le suivit ; il y orna les différentes églises de ses tableaux , et continua de peindre pour les princes et souverains d'Allemagne et d'Angleterre. Il eut , le premier , le mérite de réduire en principe le clair-obscur , que Rubens perfectionna et répandit dans les Pays-Bas.

SEIZIÈME ENTRETIEN.

Suite du précédent.

RUBENS, disciple d'Otho Venius, effaça bientôt, par un talent prodigieux, celui de son maître. Né avec un génie ardent, il le nourrit d'une érudition profonde, d'une étude constante et d'un travail assidu. Il demeura sept ans en Italie, mais il y fut plus sensible aux beautés de la couleur Du Titien et Du Corrège, qu'à celles des formes, puisqu'en louant les beautés de l'antique, on ne voit point qu'il en ait fait usage dans ses compositions, qui toutes brillent par le génie de l'invention, l'allégorie, le coloris, et jamais par la pureté ni l'élégance des contours. Il conserva, peut-être malgré lui, le caractère flamand qui a rendu son dessin lourd et ses formes épaisses. Il composait et peignait avec une

extrême facilité , et peut-être doit-on attribuer les incorrections de dessin qui se rencontrent dans la plupart de ses ouvrages , à l'extrême rapidité avec laquelle ils furent conçus et exécutés? Rubens fut surnommé le Prince de la couleur ; personne n'en a tiré un plus grand parti , et ses tableaux ont le mérite d'offrir à l'étude des jeunes peintres , des exemples exquis de toutes les parties les plus difficiles et les plus sublimes de l'Art , car il était universel. On doit ajouter que l'effet merveilleux qu'on remarque dans toutes ses productions résulte moins de l'heureuse facilité d'exécution qui les caractérise et de sa grande expérience , que de la certitude des principes qu'il avait adopté en tout genre , mais particulièrement pour la couleur.

Gérard Hontorst , contemporain de Rubens , se fit remarquer par un grand goût de dessin, qu'il avait acquis en Italie. Il résidait à Utrecht , et Rubens lui-même estimait son talent. Hontorst est le premier qui peignit les effets de la nuit et ceux du feu.

Mais passons aux disciples de Rubens , parmi lesquels se distingue Vandik. Après avoir marché sur les traces de son maître , il alla , comme lui , se perfectionner en Italie , et rapporta dans sa patrie , ensuite en Angleterre , le talent sublime qui l'immortalisa. Il s'adonna particulièrement au portrait ; aucun peintre ne le fit avec autant de graces et de vérité , et personne ne l'a surpassé dans l'art de rendre la nature et ses effets. Il faisait les mains d'une manière parfaite , et les attitudes qu'il donnait à ses figures , en augmentant la ressemblance , annonçaient le caractère du personnage qu'il peignait. On admire sur-tout le ton argentin qui règne dans ses carnations ; mais il ne parvint à ce résultat qu'après avoir peint d'une manière très-chaude et très-animée , comme son maître Rubens. C'est Vandik que doivent prendre pour modèle tous ceux qui veulent peindre le portrait , parce que c'est celui de tous les peintres qui a le plus approché du naturel qui frappe l'œil de l'artiste comme celui de l'ignorant.

Jacques Jordans a suivi la manière de Rubens. On ne peut citer particulièrement tous les peintres de cette école, et, comme nous l'avons dit, nous ne devons nous arrêter qu'à ceux qui par un mérite transcendant et singulier se sont élevés au-dessus des autres. David Teniers fut un des élèves de Rubens qui se distingua par un genre particulier, celui des mœurs flamandes ; mais le principal mérite de ses productions fut plutôt dans le naturel et l'originalité de ses conceptions, le ton et la manière spirituelle dont elles sont peintes, que dans la pureté du dessin, que le choix défectueux de la nature rend peu agréable. Mais si Teniers n'a point fait avancer la peinture par le dessin, on lui doit de grandes lumières sur l'harmonie et la couleur. Personne n'a mieux senti les effets de la perspective aérienne, et n'a mieux connu et employé les moyens de la retracer à nos yeux. Plus on étudie ses tableaux, et plus on sent avec quelle sagacité il a donné à ses productions la séduction *harmonique* qui attache impérieuse-

ment l'œil de l'artiste sur ses ouvrages. Il doit donc être compté, malgré le style peu élevé de ses compositions, parmi les peintres qui ont contribué aux progrès et à la perfection de l'Art.

Hâtons-nous de parler de Rembrandt, Van Rhin, fils d'un menuisier, qui disciple d'un peintre hollandais, nommé Lesman, peu connu, devint célèbre par sa manière de rendre la nature, qu'il saisissait sous un tout autre aspect que ses contemporains.

Il a, comme la majeure partie des peintres flamands, fait peu de cas des formes élégantes de l'antique, et prétendait qu'il ne les apercevait point dans la nature. Aussi quoique ses productions nombreuses soient pleines du génie et de l'harmonie, aucune n'offre le gracieux et la noblesse des contours, qui séduisent le spectateur; des effets de lumière piquans, des masses d'ombre vigoureuses et transparentes; des effets d'un clair-obscur savant et ingénieux, une couleur chaude et animée, des tons riches et dorés, des bijoux, des armes, des draperies artistement exprimées. Telles

sont les parties de son Art qu'a possédé Rembrandt, et qui eussent doublé de valeur , si elles eussent été alliées à la pureté et au choix des formes et à la correction du dessin.

Gérard Daw , l'un de ses élèves , ne suivit point sa manière , il n'en retint que la couleur et le sentiment d'harmonie qui se remarque dans tous ses ouvrages. Il ne peignit qu'en petit , et il semble que l'admiration que font naître ses tableaux , est due plutôt à son travail et à sa patience qu'à son génie. Mieris , son disciple , Terburg , Netscher , Metz , etc. , peignirent dans le même genre. Ils firent sur-tout nombre de portraits. Mais passons à l'école française , qui doit également occuper notre attention.

DIX-SEPTIÈME ENTRETIEN.

De l'Ecole Française.

A L'ÉPOQUE où François 1^{er} invita Léonard de Vinci, puis Le Primatice, à quitter l'Italie pour venir en France exercer leurs talens, on n'y était pas dénué de peintres; mais presque tous n'y peignaient que le portrait, et aucun n'avait un talent remarquable. Jean Cousin fut le seul qui sortit de l'obscurité, et il le dut au livre de principes de dessin qu'il composa, plutôt qu'à ses productions. Il peignit sur verre, et il fit plusieurs ouvrages de sculpture. Il vit tous les descendans de François 1^{er}.

Martin Friminet se distingua par des ouvrages dans les maisons royales; Varin n'eut d'autre mérite que d'être maître Du Poussin. Blanchart fut le premier bon co-

loriste qu'eut la France ; mais il avait été en Italie , et Le Titien fut son modèle. On loue une Descente du Saint-Esprit qu'il fit pour l'église Notre-Dame de Paris. Ce fut à lui et à Simon Vouët qu'on dut en France le changement de la couleur fade et barbare qui régnait alors dans l'école. Simon Vouët eut une facilité étonnante , et ses productions furent innombrables ; mais il eut moins de succès par le mérite de ses ouvrages , que par la nouveauté de son genre , qui dégénéra bientôt en manière , quand il ne travailla plus que pour son intérêt. Il dessinait assez correctement , mais ne donnait que peu d'expression à ses figures. Il fut le premier , en France , qui peignit des plafonds et en introduisit le genre. Il eut un nombre prodigieux de disciples , qui , pour se distinguer , furent obligés d'oublier sa manière. C'est parmi eux qu'on compte les Le Brun , Le Sueur , P. Mignard , Tor-tebat , Dufresnoy , etc. , etc. , dont nous parlerons incessamment.

. Nicolas Poussin , des Audelys en Normandie , d'extraction noble , mais pauvre ,

se détermina , par une violente inclination , à se faire peintre. Il consacra tous les instans de sa vie à l'étude de toutes les parties de son Art : cette ambition fut la seule qu'il éprouva. Étranger à toutes les passions qui égarent les autres hommes , il semble n'avoir eu que celle de porter la Peinture au plus haut degré de sublimité. C'est lui seul de tous les peintres français qui pût donner l'idée du style et des compositions élevées qui caractérisent celles des célèbres peintres grecs , dont il ne reste que des descriptions transmises par l'histoire. L'étude de l'antique nourrit et entretint son génie à cette élévation. Ce ne fût que là où il trouva les moyens d'exprimer ses pensées héroïques. Aussi toutes ses compositions ont ce caractère , et la naïveté de la nature n'eût pas suffi à la sublimité de ses conceptions. Il posséda également la partie du paysage ; mais les sites qu'il retraçait , d'accord avec ses hautes pensées , ne présentent que des aspects majestueux , des monumens d'une architecture élevée , des fabriques d'un style épuré , etc. Il paraît dans ses

figures qu'il étudia moins la couleur et les effets du clair-obscur, que les autres parties de la Peinture. Malgré cette inégalité de talent, sous ce rapport, tous ses tableaux ont prouvé que les peintres qui chercheront à parler à l'ame avant de charmer les yeux, seront toujours en première ligne du talent, et s'immortaliseront. Les Sept Sacremens sont son œuvre la plus complète.

Après Le Poussin, le peintre qui, par son vaste génie, fit le plus d'honneur à l'école française, c'est Le Brun; mais on pourrait croire qu'il ne dut le développement de ses talens, qu'au bonheur qu'il eut de les employer sous les auspices d'un roi qui sut les récompenser magnifiquement; tandis que le modeste Le Poussin n'eut pour motif d'émulation que l'amour seul de son Art. Quoiqu'il en soit, on ne peut refuser à Le Brun une connaissance profonde de l'anatomie et du dessin, une instruction fort étendue, et un génie fécond pour l'invention et la composition. Il acquit en Italie cette correction de dessin et d'expression qui caractérisent ses figures; mais

il dédaigna le coloris qui illustra Le Titien ,
puisqu'il eut le tort de ne pas aller à Venise ,
étudier les chefs-d'œuvres de cette école.
Aussi ses productions , quoique savantes ,
sont lourdes de ton et de couleur , et se res-
sentent encore de la manière de Vouët ,
qui visa plus à faire des effets , qu'à imiter
ceux de la nature. L'Histoire d'Alexandre
renferme ses plus belles compositions. La
France lui doit d'avoir mis la Peinture au
plus haut degré de considération , par la
consistance que prit l'académie quand il
en fut le directeur.

DIX-HUITIÈME ENTRETIEN.

Suite du précédent.

Nous ne devons point oublier Martin de Charmois , célèbre amateur , qui , avant Le Brun , donna une grande existence à la Peinture , et ne se servit du crédit que lui donnait une charge à la cour , qu'en faveur des Beaux - Arts , qu'il aimait avec passion ; il cultivait également avec succès la Peinture et la Sculpture , dont il possédait la théorie d'une manière même supérieure à ceux qui les professaient. Il fut le premier en France qui sépara la classe des Beaux-Arts , des Arts mécaniques avec lesquels ils avaient jusqu'alors été confondus ; en faisant connaître à ceux qui cultivaient les premiers la noblesse de leur profession , il les exhorta à secouer le joug de la maîtrise ; il leur donna les moyens , par son crédit et ses amis , de se retirer de

l'état languissant et même avilissant où les artistes étaient réduits. C'est faire des vœux pour la prospérité des Beaux-Arts que de désirer que des hommes tels que Martin de Charmois (1), M. de Piles, MM. Watel, Caylus, Mariette, etc., du dix-huitième siècle, se multiplient, car il n'appartient véritablement qu'à des amateurs instruits, d'apprécier impartialement le mérite des artistes, leurs contemporains, parce qu'ils sont exempts de toute rivalité personnelle, et qu'ils ne considèrent que l'Art et non les individus dont ils jugent les ouvrages.

Dufresnoy, élève de Simon Vouët, rendit plus de services à la Peinture par le poëme latin qu'il composa en son honneur, que par ses tableaux. Il peignait avec une extrême difficulté, et n'a jamais pu vaincre une certaine timidité de pinceau qu'une longue pratique fait seule disparaître. Il fit pourtant plusieurs excellens tableaux, et

(1) Martin de Charmois, est regardé comme un des premiers fondateurs de l'Académie de Peinture et Sculpture, ce fut lui qui en dressa les premiers statuts.

l'on y reconnaît l'étude de la couleur Du Titien , car il fut long-tems en Italie , et y copia la plupart des ouvrages de ce maître. Il réunît tous les genres d'instruction , et il ne lui manqua que l'énergie nécessaire pour les mettre dans tout leur jour.

Eustache Le Sueur , disciple du même Simon Vouët, eût été le Raphaël de la France, si la mort ne l'eût enlevé aux Arts dans l'âge le plus propre au développement des talens. L'Histoire de saint Bruno, qu'il peignit, suffit seule pour prouver qu'en consultant la nature, il l'embellissait de la dignité des formes de l'antique , et ses tableaux eussent offert encore un plus haut degré de perfection, si leur couleur n'eût trop souvent rappelé la manière de son maître Simon Vouët. Quoiqu'il en soit , il sera toujours placé au premier rang des peintres de sa nation.

Des deux frères Mignard, Pierre fut le plus digne de figurer parmi les peintres de l'école française ; il eut un beau génie , et se fit admirer des Italiens (avec lesquels il séjourna vingt-deux ans) , malgré la comparaison avec leurs coryphées. Il revint en

France apporter l'hommage de ses talens à celui qui les protégeait tous : il acquit à sa cour gloire, honneurs et richesses, il y fit un nombre considérable de portraits, qu'il peignit d'une manière aussi supérieure que savante et gracieuse. Le dôme du Val-de-Grace est son plus capital ouvrage ; mais la galerie de Saint-Cloud fut la meilleure de ses œuvres.

La Hire, élève ainsi que le dernier Mignard, de Simon Vouët, ne suivit point sa manière ; ses paysages sont ce qu'il y a de plus estimable dans ses tableaux, qu'il finissait trop, ce qui les rendaient froids et insipides. Il dut sa réputation plutôt à l'absence de rivaux savans à l'époque où il brillait, qu'à son talent.

Tortebat, autre disciple de Vouët, ne fut célèbre que par le livre sur l'anatomie du corps humain qu'il publia, et qui jouit encore de quelque réputation. Nous passerons rapidement sur Jacques Stella, qui fut remarquable par le style élevé de ses compositions historiques ; et Sébastien Bourdon, dont le prodigieux génie eût tant

honoré l'école française , s'il ne l'eût , pour ainsi dire , prostitué en se livrant à tous les genres , etc. , etc. Ils n'ont pas autant marqué dans les phases de la Peinture française , que Philippe - de - Champagne de Bruxelles , qui , sans avoir jamais vu l'Italie , parvint pour ainsi dire sans maître , en ne consultant que son génie et la nature , à un haut degré de perfection dans son art. Il fit plusieurs tableaux dignes des plus grands maîtres , par l'expression et la couleur. On lui reproche de n'avoir pas toujours fait un bon choix de nature , qu'il imitait telle qu'il la voyait ; aussi fut-il supérieur dans le genre du portrait. Il aimait son Art avec passion , et ne peignit jamais par cupidité , car il était très - désintéressé : par ses vertus et ses talens , la France doit le compter avec orgueil parmi les peintres qui l'ont illustrée.

DIX-NEUVIÈME ENTRETEN.

Suite des précédens.

SEMBLABLE à ces graines portées par le vent sur un sol éloigné et étranger à l'arbre qui les a produit, le génie germe et croît quelquefois au milieu d'une terre préparée pour toute autre plante. Tel fut celui de Claude Gelée, dit le Lorrain, né au commencement du dix-septième siècle, apprenti pâtissier, et ne paraissant propre à autre chose. Il alla à Rome avec plusieurs personnes de sa profession. Ce fut en y servant un peintre nommé Augustin Tasse, en nêtoyant sa palète et ses pinceaux, en broyant ses couleurs, qu'il fut tenté de les employer lui-même. Il apprit de son maître la perspective, et ce fût de la nature seule qu'il reçut les autres leçons, par lesquelles il parvint à être le premier des peintres de paysages. Personne n'a rendu avec plus

de justesse les effets du soleil , soit sur les sites heureux qu'il sut choisir , soit dans les ondes verdâtres et transparentes de la mer , ou dans les eaux limpides et tranquilles d'un lac ou d'un fleuve majestueux. On respire la fraîcheur du matin dans ses bocages romantiques et mystérieux. Quel dommage qu'il apprit trop tard à peindre la figure ! Celles dont il anima ses tableaux ne sont pas dignes d'habiter les lieux charmans qu'elles devraient embellir. Vernet , savant dans ses marines , autant que correct et agréable dans ses figures , enrichit l'école française de ses productions pendant le dix-huitième siècle : il est regardé comme le premier peintre du genre après le Lorrain.

Noël Coypel , disciple d'un élève de Vouët , fut un des peintres qui honorèrent le plus l'école française , tant par l'éclat qu'il donna à l'académie de sa nation , à Rome , que par les beaux tableaux qu'il y fit , lesquels lui attirèrent l'estime et l'admiration des Italiens. Il revint chargé de gloire , et décora Versailles de plusieurs

grands ouvrages , pleins de mérite et de beauté. Il mourut au champ d'honneur , car ce fut la fatigue qu'il éprouva en peignant le dôme des Invalides , qui hâta son dernier moment. Sa première femme , Magdeleine Hérault , qui peignait aussi très-bien , lui donna un fils , nommé Antoine Coytel , qui fut héritier de leurs talens , et qui s'illustra dans la même carrière.

Ici finit l'énumération des principaux peintres de l'école française qui se sont distingués depuis la renaissance des Arts jusqu'au siècle de Louis XIV. Nous nous abstiendrons de parler de leurs successeurs ; qu'il nous soit seulement permis d'y ajouter le nom d'une Française illustre , dont les talens méritent de figurer à leur suite.

Elisabeth-Sophie Chéron , naquit à Paris en 1648. Fille d'un peintre de Meaux , renommé pour les portraits , elle épousa M. Le Hay : elle fit de si grands progrès en peinture , qu'elle mérita d'être admise à l'académie , où elle fut présentée par Le Brun. Elle avait un égal mérite en poésie

et en musique , et réunissait toutes les vertus. Non seulement elle peignait le portrait avec supériorité , sur-tout celui des femmes , mais elle a fait voir , dans plusieurs tableaux d'histoire un grand goût de dessin et une grande intelligence du clair-obscur. Elle prouva particulièrement son habileté en dessinant en grand des camés antiques , qui offrent dans une très-petite dimension de très-grandes compositions. Toutes ses têtes étaient dessinées d'une pureté et d'une correction admirables. Elle avait embrassé toutes les manières de peindre , et réussissait également bien à l'huile , en miniature et en émail. Nous offrons avec empressement aux regards de son sexe un exemple qui prouve que les femmes peuvent acquérir de grands talens , sans négliger les devoirs qui leur sont imposés , puis qu'en les remplissant tous , elle se fit adorer de son mari , de ses parens , de ses amis , en même tems qu'elle excitait l'admiration par ses ouvrages.

VINGTIÈME ENTRETIEN.

*Du mérite particulier des différentes
Écoles.*

Nous avons parcouru rapidement les diverses époques de l'illustration de la Peinture , dans les différentes écoles. Essayons de résumer l'opinion que nous devons conserver du mérite de chacune.

L'école Romaine a eue la palme pour la correction , le grand goût du dessin et de l'expression. On doit sans doute l'attribuer à la présence des monumens de l'antiquité que conservait , et que recèle encore la ville de Rome.

L'école Vénitienne , supérieure par la couleur , semble avoir considéré cette partie de l'Art comme la première , tandis que

les Romains paraissent ne l'avoir traitée que comme accessoire.

L'école Lombarde a eue l'ambition de réunir les deux genres de mérite.

L'école Allemande semble n'avoir considéré la Peinture que comme une imitation de la nature , qu'elle a retracée sans choix. La Peinture , sous ses durs pinceaux , paraît dépouillée de toutes les graces qui l'embellissent.

L'école Flamande , en en exceptant Rubens et Vandik , paraît en général avoir plutôt eue pour but de plaire aux yeux , par la naïveté et le charme de la couleur , que par les belles formes. Aussi reconnaît-on , dans ses productions , plus d'harmonie et de vérité que de poétique de l'Art , et le dessin en général n'y a ni la correction , ni le grandiose qu'on remarque dans les ouvrages des maîtres d'Italie.

L'école Française n'est malheureusement caractérisée par aucun mérite particulier : chaque maître distingué a eu le sien , qui fut le résultat du genre d'étude auquel il s'était livré , et des écoles où il alla chercher

à se perfectionner. Semblable au papillon , le peintre français rendit hommage à toutes les fleurs , mais n'en adopta aucune.

Concluons , par une grande division ; le mérite de l'école Italienne , semble en général fondé sur les premières bases de la Peinture , la pureté et la correction du dessin , le génie de l'invention et de l'expression et les grands effets ; tandis que l'école Flamande paraît au contraire n'avoir fondé ses succès que sur la séduction de la couleur et de l'harmonie. Les productions de l'une peuvent être assimilées aux chefs-d'œuvres de nos grands tragiques ; les ouvrages de l'autre école , aux inimitables pièces comiques de Molière.

Mais en terminant cet aperçu historique des phases de la Peinture , n'oublions pas d'observer que tous ceux des artistes qui se sont le plus distingués dans les différentes écoles , sont les hommes qui ont réuni à l'Art qu'ils professaient , la plus grande masse de lumières , de connaissances et d'instruction en tout genre.

VINGT-UNIÈME ENTRETIEN.

Sur les différentes manières de Peindre.

APRÈS avoir parcouru rapidement toutes les époques où la peinture a reçu quelques accroissemens , il ne nous reste plus qu'à jeter un coup-d'œil sur les différentes manières de peindre , afin de pouvoir choisir avec connaissance de cause , le genre qu'on voudra pratiquer , ou pour lequel on se sentira plus d'attraits. Nous suivrons la marche que la Peinture a suivie elle-même.

La Fresque.

La Fresque a été le premier moyen qu'ont employé les peintres pour exécuter de grands ouvrages destinés à la décoration des palais , des temples et des églises ; car

elle ne peut être propre qu'à ce genre de travaux. Elle consiste à employer des couleurs broyées à l'eau de colle, tandis que l'enduit de la muraille est encore humide ; le tout sèche ensemble : il faut être sûr de son pinceau, car il est impossible de revenir sur son ouvrage. Le dôme des Invalides et la coupole du Val-de-Grace sont peints ainsi, et ce dernier est le plus grand morceau de Fresque connu.

La Détrempe.

La Détrempe est l'emploi du même genre de couleurs, mais sur toile ou sur bois. Elle est particulièrement consacrée aux décorations de théâtre. Les premiers peintres ne peignaient que de ces deux manières, avant la découverte de la Peinture à l'huile, mais ils avaient des procédés, qu'on ignore, pour la fixer.

Peinture à l'huile.

L'emploi des mêmes couleurs, broyées ou étendues avec l'huile de lin, mêlés

quelquefois d'essence de térébentine , est la manière de peindre la plus usitée , et qui présente aussi de plus grands avantages. On peut l'appliquer sur toutes sortes de matières , telles que toile , bois , cuivre , enduit de plâtre , etc.

Ce genre est également propre aux grandes compositions comme aux plus petites , et offre les moyens les plus multipliés d'approcher du ton local de la nature.

Mosaïque.

On ne peut mettre au nombre des manières de peindre , la Mosaïque , qui appartiendrait plutôt à l'art mécanique du marbrier en marqueterie , qu'à la Peinture ; car il faudrait alors classer aussi dans ce cadre l'art des tapissiers des Gobelins , etc. Quoiqu'il en soit , il paraît que l'Art de copier la Peinture , en Mosaïque , est très-ancien. Il consiste à placer les uns près des autres de petits dés de verre de différentes couleurs , de manière à offrir l'effet des tableaux qui ont servi de modèle et qu'on veut con-

server. Mais on sentira facilement que ces résultats dénués des demies - teintes qui lient entre elles les lumières et les ombres , doivent peu satisfaire l'œil exercé du peintre. On a cependant perfectionné ce genre en Italie , et l'on y est parvenu à former en Mosaïque des espèces de miniatures (1) , dont on fait des dessus de boîte , et dont l'œil peut à peine distinguer les élémens.

Email.

La Peinture en Email , quoique très-agréable et très-durable dans ses résultats , quand elle est l'ouvrage d'un artiste habile , instruit et exercé dans ce genre , est dénuée de tous ses charmes , quand il lui manque un seul de ces avantages. La longueur des procédés et l'attention minutieuse qu'exige ce genre , sont pour ainsi dire l'éteignoir du génie , et lorsque parvenu à un résultat qu'on juge devoir être intéressant , il faut

(1) L'on a vu au dernier salon , deux tableaux en mosaïque , de Rinaldi , qui a tiré un grand parti de ce moyen.

y mettre la dernière main en l'exposant au feu ; un degré de chaleur de plus ou de moins , vient ou gâter ou détruire l'ouvrage de plusieurs semaines ou même de plusieurs mois.

Après avoir étendu sur une plaque d'or ou de cuivre une espèce de pâte de porcelaine blanche qu'on appelle émail , on la met au feu pour l'égaliser et la faire vitrifier ; puis on la retire. C'est alors qu'on dessine et qu'on peint dessus le sujet qu'on se propose de retracer , avec des couleurs métalliques , dont il faut encore d'avance connaître l'effet au feu , leur apparence avant la cuisson étant totalement différente. On parvient , après avoir repeint jusqu'à cinq fois son ouvrage et l'avoir recuit au feu le même nombre de fois , à obtenir soit un portrait , soit un petit sujet , car plus la dimension sera grande , plus l'opération sera difficile , et le succès incertain.

Jean Petitot et Jacques Bordier , son beau-frère , ont laissé une grande réputation en ce genre , et de nos jours Touron a marché sur leurs traces ; mais son assi-

duité au travail l'a fait périr à la fleur de l'âge (1).

Pastel.

C'est une peinture où les crayons font l'office de pinceaux ; or , le mot *pastel* , qu'on a donné à cette sorte de peinture , vient de ce que les crayons dont on se sert sont faits avec des pâtes de différentes couleurs. L'on donne à ces espèces de crayons , pendant que la pâte est molle , la forme de petits rouleaux aisés à manier. C'est de toutes les manières de peindre celle qui passe pour la plus facile , et la plus comode , en ce qu'elle se quitte , se reprend , se retouche et se finit tant qu'on veut.

« Le fond ordinaire sur lequel on peint au « pastel , est du papier dont la couleur la « plus avantageuse est d'être d'un gris un peu « roux. » On peut peindre aussi le pastel sur

(1) M. Mer'et vient de trouver le moyen de faire cuire dans une moufle , en une seule fois , une pièce en émail d'une très-grande dimension , c'est un globe sphérique sur cuivre , de cinq pouces de diamètre.

une toile préparée à l'huile, ce qui donne au pastel plus de durée et une similitude avec ce genre (1). Le plus grand usage que l'on tire du Pastel est de faire des portraits. On est obligé de couvrir toujours cette peinture d'une glace fort transparente qui lui sert de vernis (2).

Les crayons mis en poudre imitent les couleurs,
Que dans un teint parfait, offre l'éclat des fleurs.
Sans pinceaux, le doigt seul place et fond chaque teinte;
Le duvet du papier en conserve l'empreinte:
Un cristal la défend. Ainsi, de la beauté,
Le Pastel a l'éclat et la fragilité.

WATELET.

(1) M. Giroux, *au Coq-Honoré*, fait des chassis garnis de cette manière, sur lesquels mord très-bien le pastel.

(2) C'est à Lauzanne en Suisse, que se fabriquent les meilleurs pastels, les tons foncés sur-tout y sont excellens, et n'ont pu encore être égalés par les fabricans de Paris. Comment se fait-il que dans un siècle où tous les Arts, et sur-tout la Chymie, ont fait tant de progrès, on ait négligé d'en faire l'application à cet objet?

Miniature.

Elle se peint ou sur vélin avec des couleurs broyées à la gomme , alors elles sont mêlées de blanc , ou sur ivoire ; les mêmes couleurs dans ce dernier cas , sont employées dans les chairs , sans mélange de blanc , et doivent conserver toute leur transparence , excepté dans les draperies et les fonds qui se peignent comme à l'huile. Les tons de chair se posent soit en lavis , soit en hachure , soit en pointillant , mais plus on a dissimulé le moyen dont on s'est servi pour appliquer la couleur dans les chairs , mieux on a fondu et harmonié les tons qui l'expriment , plus la Miniature séduit l'œil du connaisseur. Passé certaine proportion , la Miniature sort du genre , et ne doit plus porter ce nom. La Miniature sur vélin est beaucoup moins usitée de nos jours que celle sur ivoire , parce que le vélin est moins susceptible d'exprimer la transparence et le flou qui en fait le charme. Mais il faut que l'ivoire soit préparé avec beaucoup de soin.

On peint aussi à l'huile en Miniature , c'est-à-dire en petite proportion. Mais alors on est forcé d'employer l'huile de térébentine , pour rendre la couleur plus fine et plus liquide.

Goësse, ou Aquarelle.

On se sert encore des couleurs gommées pour colorer et peindre des fleurs , des animaux et des oiseaux sur papier et vélin. Lorsqu'on n'emploie que des teintes , soit pour des esquisses , soit pour des dessins d'architecture , ou autres , on se sert du mot *Aquarelle* , emprunté des Italiens , et qu'on a francisé. Plusieurs paysagistes ont employé ce genre avec succès.

Gouache.

La Gouache se peint comme l'huile , à l'exception que les couleurs sont préparées et broyées à la gomme. Elle s'applique sur le papier ou sur le vélin. On ne peut entreprendre que des ouvrages d'une petite

proportion. Elle peut servir à faire des esquisses, et l'on peut en peindre des fleurs avec succès ; mais elle convient plus particulièrement au genre du paysage et des marines, qu'à tout autre. Ainsi que le Pastel, elle a besoin de la transparence d'une glace, pour paraître dans tout son avantage. (1)

L'on ne parlera ni de la peinture sur verre, qui n'est presque plus usitée (2), ni du lavis à l'encre de la Chine et à la Sépia, (qui est la même chose) à un ton roussâtre près. Nous en avons dit assez pour mettre les élèves à portée de choisir entre toutes ces manières de peindre celle qui leur offrira le plus d'attraits. Là finit la tâche que nous nous sommes imposée à cet égard.

Cependant il est un genre de peindre qui peut encore avoir des attraits pour les femmes ; c'est la peinture sur porcelaine,

(1) M. Noël en a peint de très-grandes.

(2) M. Dihl vient de la réhabiliter. On doit encourager ses efforts ; car plus on a de moyens de multiplier les productions des Arts, plus on a de chances pour arriver à leur perfection.

dont on a simplifié et perfectionné les procédés. Elles peuvent créer, sous ce rapport, des objets pleins de goût, et payer le tribut le plus aimable à la sensibilité et au sentiment, qui est leur apanage.

VINGT-DEUXIÈME
ET DERNIER ENTRETIEN.

De but que doivent se proposer les jeunes personnes en cultivant la Peinture.

ON croit avoir assez bien démontré, dans le discours préliminaire, quel charme peut répandre sur la vie d'une femme la culture de la Peinture, dénuée même de l'espoir de la célébrité. Nous n'avons pas eu l'intention de les priver de cette récompense du travail; mais elles y parviendraient trop difficilement en rivalisant ou en concourant avec ceux auxquels la nature a donné plus de moyens physiques.

Parmi les jeunes personnes qui se sentiront du penchant pour cet Art, il faut distinguer celles qui sont dénuées de for-

tune , et qui auront le projet de s'en faire un moyen d'existence , de celles qui ne le cultiveront que pour l'agrément. Dans ce premier cas , si elles veulent étudier avec fruit , il faut oublier , pour ainsi dire , tout projet d'établissement , et éviter toute distraction , afin de pouvoir s'y livrer entièrement , et posséder plutôt un talent utile. Le premier moyen d'en tirer parti , serait de donner des leçons ; car s'il y avait des femmes assez instruites pour enseigner de bons principes de dessin aux jeunes filles , quels sont les parens qui ne leur donneraient pas la préférence ? Chacun en sentira les motifs (1). Le second moyen est de se livrer à l'étude de la gravure.

La peinture à l'huile , par son appareil , son odeur et par la longue pratique qu'exige son étude , peut nuire à la santé des femmes , et ne devrait être adoptée que par celles douées d'une constitution robuste , et qui auront

(1) Si les femmes renoncent à peindre l'histoire , il se formera plus facilement des professeurs de leur sexe , et elles auront moins besoin de recourir aux lumières du nôtre.

un talent assez prononcé pour faire leur état de peindre le portrait ou des compositions de genre. Le pastel et la miniature, par leur propreté, conviendraient davantage à celles qui n'en feront qu'un objet d'agrément. Il semble même que toutes auraient plus de succès en s'adonnant à peindre d'une autre manière que les hommes. Le paysage, les fleurs, les insectes, etc., peuvent se rendre très-agréablement à la gouache et aux aquarelles. Les nouvelles découvertes et les progrès faits en histoire naturelle et en botanique peuvent leur fournir des moyens inépuisables d'occupation.

Marie Tintoret et Rosalba ont donné la preuve que le genre du pastel suffit pour s'illustrer et survivre à son siècle (1). Sybille Mérian a peint à la gomme, d'une manière

(1) Simon Vouët, le régénérateur de la Peinture en France, faisait avec une facilité extrême des portraits au crayon et au pastel, et montra ce genre au roi Louis XIII, qui y fit beaucoup de progrès. Sous le règne de Louis XV, La Tour, qui ne peignait qu'au pastel, jouit de la plus grande réputation. Porbus le peignit aussi.

supérieure , les reptiles et les insectes , et fit un voyage à Surinam , pour retracer ceux de cette partie du globe. L'épouse de Simon Vouët , Virginia di Vezzo , Marguerite Le Comte , Catherine Du Chemin , épouse du sculpteur Girardon , se sont fait une grande réputation , en peignant les fleurs ; et Rachel Ruysch , Hollandaise , a presque égalé Vanhuysum , dans le même genre , tant à l'aquarelle qu'à l'huile. Henriette de Volterre , et Jeanne-Marie Schurmann , Hollandaise , ont peint la miniature d'une manière sublime , etc. , etc. Jeanne Koerten Block , leur compatriote , a laissé un long souvenir de la facilité avec laquelle elle découpait des portraits très-ressemblans ; et madame Vien , épouse du restaurateur du bon goût de l'école française , peignait aux aquarelles les fleurs et les fruits , et fut reçue de l'académie. Son morceau de réception fut un coq et une poule peints dans ce genre , etc.

Ces exemples suffisent pour prouver qu'on peut se faire une réputation de talent sans peindre à l'huile. Si l'on en doutait ,

les gouaches et les aquarelles pour les paysages de MM. Hoëel , Noël Thibault , etc. Les aquarelles de MM. Redouté , Wailly , Huet , Barnabard , M^l^c Caron , etc. pour les fleurs , les animaux et les oiseaux , viendraient bientôt ajouter des preuves incontestables aux précédentes assertions.

Il faut que celles qui liront ces Observations , se persuadent bien qu'on n'a prétendu parler qu'en général , et qu'il n'est pas question ici de restreindre la vocation d'un talent extraordinaire et prononcé.

En présentant ces Réflexions aux jeunes personnes qui se sentiront attirées vers la Peinture , on le répète , l'on n'a eu que l'intention de leur indiquer le plus court chemin pour cueillir les roses et éviter les épines que la culture de cet Art fera nécessairement éclore sous leurs pas.



TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans ce volume.

	Page.
<i>DÉDICACE</i> ,	ijj
<i>Préface</i>	v
<i>Avant-Propos. — Réflexions sur la Peinture , considérée sous ses rapports avec l'éducation des femmes.</i>	vij
<i>I^{er} Entretien. — Notions sur l'origine et les progrès de la Peinture.</i>	19
<i>II^e Entretien. (Suite du précédent.)</i>	25
<i>III^e Entretien. (Idem.)</i>	29
<i>IV^e Entretien. — De la Lumière et de l'Ombre</i>	34
<i>V^e Entretien. — Du Dessin , ou de la manière de déterminer les formes que la nature nous offre . .</i>	38
<i>VI^e Entretien. — De la Couleur , et de ses effets.</i>	41
<i>VII^e Entretien. — Application des principes précédens.</i>	45
<i>VIII^e Entretien. — De la variété des</i>	

	Page
<i>tons que doit produire la lumière des ateliers</i>	50
IX ^e Entretien. — <i>De la Manière . .</i>	56
X ^e Entretien. — <i>Sur le Beau</i>	59
XI ^e Entretien. — <i>De l'invention et de la composition</i>	66
XII ^e Entretien. — <i>De la Poétique. .</i>	69
XIII ^e Entretien. — <i>Notions sur les différentes Ecoles de Peinture .</i>	77
XIV ^e Entretien. — <i>École Lombarde.</i>	88
XV ^e Entretien. — <i>Des Ecoles Alle- * mande et Flamand;</i>	94
XVI ^e Entretien. (<i>suite du précédent.</i>)	100
XVII ^e Entretien. — <i>Del' Ecole Fran- çaise</i>	106
XVIII ^e Entretien. (<i>Suite du précéd.</i>)	111
XIX ^e Entretien. (<i>Idem.</i>)	116
XX ^e Entretien. — <i>Du mérite particu- lier des différentes Ecoles. . . .</i>	120
XXI ^e Entretien. — <i>Sur les différentes manières de peindre.</i>	123
XXII ^e et d ^r Entretien. — <i>Du but que doivent se proposer les jeunes per- sonnes en cultivant la Peinture. .</i>	139
<i>Fin de la Table des Matières.</i>	

SPECIAL

86-B

8681

THE GETTY CENTER

LIBRARY

